

ISSN 2039-0491



magazine

FESTIVAL DELL'ARCHITETTURA

*ricerche e progetti sull'architettura e la città
research and projects on architecture and city*

LA LEGGE E IL CUORE. **LAW AND HEART.** ANALOGIA E COMPOSIZIONE **ANALOGY AND COMPOSITION** NELLA COSTRUZIONE DEL **IN THE CONSTRUCTION OF** LINGUAGGIO ARCHITETTONICO **ARCHITECTURAL LANGUAGE**

a cura di / edited by Lamberto Amistadi e Francesco Primari
a.VIII n.39 / gennaio-marzo 2017



Domenico Remps, Scarabattolo, 1675.

belloni caballero gorgeri primari russo sorrentino



Organizzazione / Organization

Editore / Publisher:
Festival Architettura Edizioni

Direttore responsabile / Director:
Enrico Prandi

Vicedirettore / Deputy director:
Lamberto Amistadi

Comitato di redazione / Editorial staff:
Tommaso Brighenti (Caporedattore), Gentucca Canella,
Renato Capozzi, Ildebrando Clemente, Daniele Carfagna, Carlo
Gandolfi, Elvio Manganaro, Marco Maretto, Mauro Marzo,
Susanna Piscicella, Giuseppina Scavuzzo, Carlotta Torricelli

Segreteria di redazione / Editorial office:
Paolo Strina, Enrico Cartechini
Tel: +39 0521 905929 - Fax: +39 0521 905912
E-mail: magazine@festivalarchitettura.it

*Corrispondenti dalle Scuole di Architettura / Correspondents
from the Faculty of Architecture:*

Marco Bovati, Domenico Chizzoniti, Martina Landsberger
(Milano), Ildebrando Clemente (Cesena), Francesco
Defilippis (Bari), Andrea Delpiano (Torino), Corrado Di
Domenico (Aversa), Massimo Faiferri (Alghero), Esther Giani,
Sara Marini (Venezia), Marco Lecis (Cagliari), Nicola Marzot
(Ferrara), Dina Nencini, Luca Reale (Roma), Giuseppina
Scavuzzo (Trieste), Marina Tornatora (Reggio Calabria),
Alberto Ulisse (Pescara), Federica Visconti (Napoli), Andrea
Volpe (Firenze), Luciana Macaluso (Palermo)

FAMagazine. Ricerche e progetti sull'architettura e la città è la rivista on-line del Festival dell'Architettura a temporalità bimestrale.

FAmagazine è stata ritenuta **rivista scientifica** dall'ANVUR, Agenzia Nazionale per la Valutazione dell'Università e della Ricerca Scientifica e dalle due principali Società Scientifiche italiane (*Pro-Arch* e *Rete Vitruvio*) operanti nei Settori Scientifico Disciplinari della Progettazione architettonica e urbana (ICAR 14,15,16).

FAmagazine ha adottato un **Codice Etico** ispirato al codice etico delle pubblicazioni, *Code of Conduct and Best Practice Guidelines for Journal Editors* elaborato dal COPE - *Committee on Publication Ethics*.

Ad ogni articolo è attribuito un codice DOI (*Digital Object Identifier*) che ne permette l'indicizzazione nelle principali banche dati italiane e straniere (DOAJ, URBADOC, Archinet).

I contributi liberamente proposti devono essere redatti secondo i criteri indicati nel documento **Criteri di redazione dei contributi editoriali**.

Al fine della pubblicazione i contributi giunti in redazione vengono valutati (peer review) e le valutazioni dei referee comunicate in forma anonima al proponente.

Gli articoli vanno inviati a magazine@festivalarchitettura.it

Gli articoli sono pubblicati interamente sia in lingua italiana che in lingua inglese. Ogni articolo presenta **keywords**, **abstract**, **note**, **riferimenti bibliografici** e **breve biografia** dell'autore.



Gli articoli sono distribuiti con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported.



2010 Festival dell'Architettura
2010 Festival dell'Architettura Edizioni

FAMagazine. Research and projects on architecture and the city is the bi-monthly online magazine of the Festival of Architecture.

FAMagazine has been deemed a **scientific journal** by ANVUR (Agency for the Evaluation and Scientific Research of the Italian Ministry) and by the two leading Italian scientific associations (*Pro-Arch* and *Rete Vitruvio*) operating in the scientific-disciplinary sectors of Architectural and Urban Design (ICAR 14, 15, 16).

FAMagazine has adopted an **Ethical Code** inspired by that of the publications: *Code of Conduct and Best Practice Guidelines for Journal Editors* laid down by the COPE - *Committee on Publication Ethics*.

Every article is attributed a DOI (*Digital Object Identifier*) code which allows it to be indexed in the main Italian and foreign data banks (DOAJ, URBADOC, Archinet)..

Freely submitted contributions must be written according to criteria indicated by FAMagazine (**Publishing criteria for editorial contributions**).

On being published the contributions submitted are evaluated (peer review) and the referees' assessments are communicated anonymously to the authors.

Articles should be sent to: magazine@festivalarchitettura.it

Articles are published in full in both Italian and English. Each article features **keywords**, an **abstract**, **notes**, **bibliographical references**, and a brief **biography** of the author.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

2010 Festival dell'Architettura
2010 Festival dell'Architettura Edizioni



magazine

FESTIVAL DELL'ARCHITETTURA

ricerche e progetti sull'architettura e la città
research and projects on architecture and city

Comitato di indirizzo scientifico / Scientific Committee

Roberta Amirante, *Dip. di Architettura dell'Università di Napoli*

Eduard Bru, *Escuela Tecnica Superior de Arquitectura de Barcelona*

Antonio De Rossi, *Dip. di Architettura e Design del Politecnico di Torino*

Maria Grazia Eccheli, *Dip. di Architettura dell'Università di Firenze*

Alberto Ferlenga, *Dip. di Culture del Progetto dell'Università IUAV di Venezia*

Manuel Iñiguez, *Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Donostia-San Sebastian*

Gino Malacarne, *Dip. di Architettura dell'Università di Bologna*

Franz Prati, *Dip. di Scienze per l'Architettura dell'Università di Genova*

Carlo Quintelli, *Dip. di Ingegneria Civile, dell'Ambiente, del Territorio e Architettura dell'Università di Parma*

Piero Ostilio Rossi, *Dip. di Architettura e Progetto dell'Università di Roma*

Maurizio Sabini, *Hammons School of Architecture, USA*

Andrea Sciascia, *Dip. di Architettura dell'Università di Palermo*

Angelo Torricelli, *Dip. di Architettura, Ingegneria delle Costruzioni e Ambiente Costruito del Politecnico di Milano*

Alberto Ustarroz, *Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Donostia- San Sebastian*

Ilaria Valente, *Dip. di Architettura e Studi urbani del Politecnico di Milano*

ISSN 2039-0491



magazine

FESTIVAL DELL'ARCHITETTURA

ricerche e progetti sull'architettura e la città
research and projects on architecture and city

LA LEGGE E IL CUORE. *LAW AND HEART.*
ANALOGIA E COMPOSIZIONE *ANALOGY AND COMPOSITION*
NELLA COSTRUZIONE DEL *IN THE CONSTRUCTION OF*
LINGUAGGIO ARCHITETTONICO *ARCHITECTURAL LANGUAGE*

a cura di / edited by

Lamberto Amistadi e Francesco Primari

a.VIII n.39 / gennaio-marzo 2017

Gli articoli pubblicati in questo numero (ad eccezione dell'editoriale) sono stati sottoposti a *double blind peer review*.

Indice

- Lamberto Amistadi, Francesco Primari **Editoriale:**
La legge e il cuore. Analogia e composizione nella costruzione del linguaggio architettonico
- Francesca Belloni **I camini di Serlio e le finestre di Koolhaas. Composizione e non-composizione**
- Francesco Primari **La Ca' Brütta di Muzio e il IV libro del Serlio. L'invenzione del linguaggio**
- Andrés Caballero Lobera **Durand, Guadet e Wagner. L'evoluzione del metodo compositivo tra XIX e XX secolo**
- Mirko Russo **Topos, Typos, Tekton. L'appropriata collocazione delle cose**
- Francesco Sorrentino **I territori dell'analogia. A cominciare da Oswald Mathias Ungers**
- Fabiola Gorgeri **Orizzonti mutevoli. Intenzionalità della Composizione architettonica**

Index

- 7** *Editorial:*
Law and Heart. Analogy and Composition in the Construction of architectural Language
- 14** *Serlio's fireplaces and Koolhaas's windows. Composition and non-Composition*
- 25** *The Ca' Brütta of Muzio and Book IV of Serlio. The Invention of Language*
- 37** *Durand, Guadet e Wagner. The Evolution of the compositive Method between 19th and 20th Cent*
- 49** *Topos, typos, tekton. The appropriate Placement of Things*
- 57** *Analogy's Territories. Beginning from Oswald Mathias Ungers*
- 66** *Shifting horizons. Intentionality and architectural Composition*

Lamberto Amistadi, Francesco Primari

LA LEGGE E IL CUORE. ANALOGIA E COMPOSIZIONE NELLA COSTRUZIONE DEL LINGUAGGIO ARCHITETTONICO

Nel suo *Dictionnaire historique d'architecture*, Quatremère de Quincy osserva come il concetto di *dispositio* offra «un significato così generale ed illimitato, che potrebbe ridursi a quest'articolo tutta la teoria dell'architettura»¹. Pur tuttavia il teorico francese, nel tentativo di darne un significato più stringente e fungibile, rileva come tale vocabolo si applichi «quasi sempre ad un'idea d'ordinanza generale» e proprio in questo si distingue dal concetto di distribuzione, limitato all'ordinamento particolare dei locali; caratteristico della *dispositio* è l'abbracciare «tutte le parti dell'architettura e tutti i rapporti di un edificio», essendo «rispetto ad un fabbricato, ciò che la conformazione è rispetto ad un corpo». Un'idea strutturale della forma appare dunque intrinseca a questo concetto, che indica la legge secondo la quale l'architettura trova la sua composizione. Leon Battista Alberti affida questa qualità strutturale della concezione dell'opera ai *lineamenta*, vere e proprie tracce costitutive della forma e linee essenziali dell'idea, la cui ragion d'essere «consiste nel ricercare un'impostazione universale per adattare e congiungere tra loro linee ed angoli, per mezzo dei quali l'aspetto degli edifici risulti perfettamente definito»², ricercando «un'appropriata collocazione, una rispondente proporzione, un genere architettonico adeguato e un ordine armonioso, affinché la forma e la figura dell'edificio riposino interamente in questo disegno». Il carattere astratto dei *lineamenta* dà la possibilità all'Alberti di «progettare intere forme a prescindere dalla materia», svincolan-

LAW AND HEART. ANALOGY AND COMPOSITION IN THE CONSTRUCTION OF ARCHITECTURAL LANGUAGE

In his Dictionnaire historique d'architecture, Quatremère de Quincy observed how the concept of dispositio offered "a meaning so general and unlimited, that the entire theory of architecture could be reduced to this article"¹. Yet the French theoretician, in attempting to give a more stringent and fungible meaning, stressed that this term applied "almost always to an idea of general order" and precisely because of this, was distinguished from the concept of distribution, limited to the particular order of premises; characteristic of the dispositio was the embracing of "all parts of the architecture and the relationships of a building", being "with respect to a building, what shape is compared to a body". A structural idea of form therefore appears intrinsic to this concept, which indicates the law with which architecture finds its composition. Leon Battista Alberti entrusted this structural quality of the conception of a work to the lineamenta, the real constituent features of the form and essential lines of an idea, whose raison d'être "lies in the search for a universal setting to adapt and mutually join lines and corners, by means of which the appearance of buildings is perfectly defined",² searching for "an appropriate location, a satisfying proportion, an appropriate architectural genre and a harmonious order, so that the form and the figure of the building lie entirely in this design". The abstract character of the lineamenta gave Alberti the possibility to "design

do il progetto dal modello e dalla “citazione figurale”. Dunque, un carattere della *dispositio* sembra essere questa sua immaterialità, l’essere cioè una legge che ordina la materia – o se vogliamo, la costruzione – senza tuttavia esserne vincolata.

Nella sua *Autobiografia scientifica*, Aldo Rossi ci ha lasciato un bel frammento, in cui scrive: «Dell’analogia di Dumas mi colpiva forse soprattutto la sua affermazione circa “la velocità sbalorditiva del già visto” che ricollegavo all’altra definizione di Ryle per cui l’analogia è la fine di un processo»³. La forma sintetica di questo aforisma racconta diverse verità, oltre al disappunto di Aldo Rossi per le “fasi intermedie”⁴: se di processo si deve trattare, cerchiamo almeno di non tenerlo troppo in sospeso, appelliamoci alla “velocità sbalorditiva del già visto”, all’istantaneo dell’associazione analogica e depositiamone finalmente la forma. Tale forma non è dunque il prodotto di alcuno sviluppo conseguente che, a partire da uno schema astratto, si incarna via via nella concrezione architettonica; si tratta piuttosto di una composizione per frammenti, la cui natura è insita fin dall’inizio proprio nella sua fattualità, nell’estremo realismo dell’oggetto strappato al suo contesto, ossia quelle “citazioni figurali”, servendosi delle quali Benjamin avrebbe voluto comporre un’intera opera.

I testi di questo numero 39 di FAMagazine si muovono – percorrendolo per intero o, per lo meno, definendone i capi opposti – lungo lo spazio teorico che copre la distanza tra composizione e montaggio analogico, intesi entrambi e non esclusivamente come gli strumenti per la costruzione del linguaggio dell’architettura. Se vogliamo, si tratta ancora di una questione di tempo, il tempo del processo della Composizione architettonica e il suo oscillare tra l’istante in cui il “già visto” viene richiamato più o meno coscientemente alla memoria – seguendo le ragioni del cuore – e lo sviluppo di un percorso il cui tragitto è indirizzato da un metodo – osservando il rigore di una legge. La leg-

whole shapes regardless of the material”, freeing the project from the model and the “figurative citation”. Therefore, one characteristic of the dispositio would seem to be its immateriality, namely, its being a law that orders material – or if we wish, the construction – without being constrained by it, however.

In his Autobiografia Scientifica, Aldo Rossi left us a beautiful fragment, in which he wrote: “What struck me about Dumas’s analogy, perhaps more than anything else, was his statement about “the stunning speed of the déjà vu”, which linked up to another definition by Ryle that analogy is the end of a process”³. The succinct form of this aphorism expresses various truths, in addition to Aldo Rossi’s disappointment with the “intermediate steps”⁴: if a process is to be dealt with, let us at least not keep it pending for too long, let us appeal to the “stunning speed of the déjà vu” at the instant of the analogical association and finally deposit its form. This form is not, then, the product of any consequent development which, starting from an abstract scheme, is gradually embodied in an architectural accretion; rather, it is a composition by fragments, whose nature is inherent from the outset in its factuality, in the extreme realism of the object torn from its context, i.e. those “figurative quotes”, that Benjamin wished to use to compose an entire work.

The articles in this issue 39 of FAMagazine move – flowing entirely or at least defining the opposite ends – along the theoretical space that covers the distance between composition and analogue mounting, both grasped, and not exclusively, as tools to construct the language of architecture. If we wish, it is still a matter of time, the time of the architectural composition process and its swinging between the instant in which the “déjà vu” is called more or less consciously to mind – following the reasoning of the heart – and the development of a path whose route is addressed by a

ge, l'ordine e la razionalità sostengono e promuovono la ricerca incessante di un metodo, la cui formulazione diventerà una delle ossessioni dell'Illuminismo.

Caballero ripercorre alcuni momenti salienti dell'evoluzione delle leggi del pensiero compositivo attraverso l'insegnamento di tre grandi architetti e teorici del XIX – Durand, Guadet e Wagner. Se per Durand la composizione può ancora aspirare a nuove totalità attraverso la *reductio* della forma alla geometria e alle sue infinite possibilità combinatorie, Guadet focalizza la sua attenzione sugli elementi, indipendentemente dall'ordinamento di una qualsivoglia legislazione. A partire da questo atomismo elementare degli elementi costruttivi, Otto Wagner sarà in grado di soppiantare la composizione stilistica dell'architettura in nome della nuova sintesi tettonica di una *Moderne Architektur*. A fronte della disillusione insita nel pensiero elementarista – e funzionalista e tecnicista – in merito alla possibilità della *dispositio* di presentarsi come legge dell'architettura, attraverso la quale rappresentare l'unità del mondo nell'unità dell'architettura, Gorgeri rileva gli “orizzonti mutevoli” entro i quali riconoscere inaspettate *dispositiones*, tramite le quali recuperare la composizione al suo ruolo di scienza di una disciplina comprensibile e trasmissibile. Da un lato, ciò è possibile tentando la riduzione dell'architettura a pochi elementi – i piani e le superfici di Mies, le stanze mai completamente concluse di Kahn, ma anche il tipo ad aula nell'architettura di Monestiroli, di cui ci parla il saggio di Russo – e ristabilendo le leggi di una tettonica che, come una sorta di basso continuo, forniscano la base su cui sperimentare una nuova economia della forma. Dall'altra parte, in un universo infranto e privo di *lineamenta* credibili e capaci di *con-tenere*, è possibile appellarci al ruolo produttivo dell'immaginazione. Le immagini recuperate da collezioni mnemoniche emergono alla coscienza come figure disponibili ad un “assemblaggio atonale”, fatto di opposizioni e disaccordi, posizionate e ricollocate in fratture dello spazio e del tempo, ora non

method – observing the rigour of a law. Law, order and rationality support and promote the unceasing quest for a method, whose formulation became one of the obsessions of the Enlightenment.

Caballero retraces some salient moments in the evolution of the laws of compositional thought through the teachings of three great architects and theorists of the 19thC – Durand, Guadet and Wagner. If for Durand composition could still aspire to new totalities through the reductio of form to geometry and its infinite combinatorial possibilities, Guadet focused his attention on the elements, independently from the ordering of any legislation. Starting from this elementary atomism of constructive elements, Otto Wagner would be able to supplant the stylistic composition of architecture in the name of a new tectonic synthesis of a Moderne Architektur. In the face of disillusionment inherent in elementarist, functionalist and technicist thinking, in relation to the possibility of the dispositio to present itself as a law of architecture through which to represent the unity of the world in the unity of architecture, Gorgeri detected the “changing horizons” within which to recognize unexpected dispositiones to recover composition's role as a science in an understandable and transferable discipline. On the one hand, this is possible by trying to reduce architecture to a few elements – the plans and surfaces of Mies, the never fully completed rooms of Kahn, but also the classroom type in the architecture of Monestiroli, which Rosso's essay talks about – and by re-establishing the laws of a tectonics which, like a sort of basso continuo, provide the basis on which to try out a new economy of form. On the other hand, in a shattered universe devoid of credible lineamenta capable of with-holding, it is possible to appeal to the productive role of imagination. The images retrieved from mnemonic collections emerge in the consciousness as figures available

Lamberto Amistadi, Francesco Primari

LA LEGGE E IL CUORE. Analogia e composizione nella costruzione del linguaggio architettonico

LAW AND HEART. Analogy and Composition in the Construction of Architectural Language

più continui. Esse paiono fluttuare come frammenti su uno sfondo indistinto, in attesa della decifrazione del rebus che disegnano. La trasgressività di cui sono portatrici coinvolge lo spettatore in un lavoro di decodificazione e ricodificazione della legge analogica che sottende il loro stare-insieme e lo chiama al riconoscimento della grammatica e della sintassi di una lingua inedita. Lo stesso Sorrentino rileva come, nel processo analogico, l'immagine non sia solo il riferimento statico di una ri-produzione del "già visto" ma, nel decantarsi della memoria, nel filtro selettivo dell'oblio e nel contaminarsi di associazioni imprevedute, essa costituisca il motore di un vero e proprio processo di riproduzione poetica della realtà. E ancora: se l'analogia si fonda su di una libera associazione che non soggiace alla *mimesis* di una legge ontologica preordinata – e pur tuttavia vuole affermarsi essa stessa come ordinamento – quale sarà il campo entro il quale le figure e loro associazioni dovranno prodursi? Sarà necessario limitarsi all'associazione di immagini che rientrano nell'ambito disciplinare dell'architettura, o non sarà proprio del processo analogico utilizzare materiali eteronomi, ossia non è già insita nel procedimento analogico e nella sua trasgressività una vocazione transdisciplinare? A questa domanda sembra rispondere, in parte, il saggio di Primari, per il quale l'attingere di Giovanni Muzio al repertorio figurativo di Sebastiano Serlio per comporre la sua Ca' Brütta non può che assumere il valore di una scelta di "tendenza". L'architetto lombardo, infatti, è l'artefice di una reinvenzione analogica del linguaggio architettonico, che, a partire dalla selezione di un repertorio definito di architetture, amate e studiate nel loro valore formale e urbano, finisce col ritrovare un principio d'ordine che gli permetta di liberare il linguaggio architettonico dalle morsa dell'eclettismo umbertino. Questo recupero del patrimonio classico, individuato da Muzio nelle sue numerose rinascenze – dai maestri comacini, eredi della sapienza costruttiva romana, ai grandi trattatisti del XV e XVI secolo, fino all'esperienza neoclassica milanese – esplicita il

to an "atonal assembly" consisting of oppositions and disagreements, positioned and relocated in fractures of space and time, now no longer continuous. They seem to fluctuate like fragments on a blurred background, pending the deciphering of the rebus they draw. The transgression of which they are the bearers involves viewers in a task of decoding and recoding the analogue law that underpins their staying-together and calls upon them to recognize the grammar and syntax of a brand-new language. Sorrentino evidences how, in the analogue process, the image is not only the static reference of a reproduction of "déjà vu" but, in the decanting of memory, in the selective filter of oblivion and in the contamination of unforeseen associations, it constitutes the driver of a real poetic reproduction of reality. And again: if the analogy is founded on a free association that is not subject to the mimesis of a prearranged ontological law – and yet seeks to assert itself as an ordering – what will the field be within which the figures and their associations must occur? Will we need to limit ourselves to an association of images that fall within the disciplinary field of architecture, or will it not be precisely the analogue process to use heteronomous materials, i.e. is a trans-disciplinary vocation not already inherent in the analogue process and in its transgression? This question seems to be answered, in part, by Primari's essay, in that Giovanni Muzio's drawing on Sebastiano Serlio's figurative repertoire to compose his Ca' Brütta could not help assuming the value of a choice that was a "trend". Indeed, the Lombard architect was the author of an analogue reinvention of architectural language which, starting from the selection of a defined architectural repertoire, beloved and studied for its formal and urban value, ultimately rediscovered a principle of order that allowed him to free architectural language from the constraints of Umbertine eclecticism. This recovery of the classical patri-

Lamberto Amistadi, Francesco Primari

LA LEGGE E IL CUORE. Analogia e composizione nella costruzione del linguaggio architettonico

LAW AND HEART. Analogy and Composition in the Construction of Architectural Language

tentativo genuino di ritracciare il solco di una condizione – ormai solo di “tendenza” – all’interno della disciplina architettonica. La XIV Biennale di Architettura di Venezia, come ci ricorda lo scritto della Belloni, ha rivissuto (ironicamente?) il dramma della perdita definitiva dell’“aura”, a cui la società della tecnica ha ridotto (si tratta, in questo caso di un altro tipo di riduzione, certamente più dolorosa) gli elementi dell’architettura. Riproposte all’interno di una mostra in cui Koolhaas espone senza esporre (perché già “nudi” fin dall’inizio) gli elementi di un catalogo di prodotti edilizi, anche le facciate della Strada Novissima⁵ ci appaiono prive di significato.

Il tipo di collezione di cui ci parla Benjamin è qualcosa di molto diverso. Per lui, si tratta di salvare – nell’impossibilità di restituire il mondo alla sua integrità perduta – quegli oggetti, elementi o “piccole cose” dimenticate che hanno preservato il loro significato e la loro autenticità. Si tratta di separare e di conservare ciò che è più «prezioso e raro» come il corallo e le perle, liberarle dalla schiavitù dell’utile e farne il materiale con cui rigenerare il mondo. Che poi è il cruccio di ogni civiltà, del razionalismo dell’Illuminismo come anche di quell’epoca barocca che la Rivoluzione tentò di soppiantare e che poneva l’immaginazione al centro del progetto di salvezza: «L’arte è il prodotto dell’immaginazione e il suo fine precipuo è di insegnare a esercitare l’immaginazione. È importante perché senza immaginazione non vi è salvezza. Proporsi la salvezza significa ammettere che la salvezza è possibile, immaginarsi salvi: significa immaginarsi al di là della contingenza della realtà quotidiana».⁶ Questa doppia via per la salvezza – quella della legge e quella del cuore – si riflette nella consistenza che assumono i materiali con cui gli architetti danno forma al linguaggio: elemento, pezzo, frammento, parte. Si tratta, ad ogni modo, di passare al setaccio la realtà dell’architettura, cioè si tratta degli occhi con cui la si guarda, del filtro che si applica al proprio apparato percettivo, dello “stile di analisi”⁷ che si adotta. Ciò

mony, identified by Muzio in its numerous rebirths – by the Comacine masters, heirs of Roman construction wisdom, the great treatise writers of the 15th and 16th centuries right up to the Milanese neoclassical experience – clarifies the genuine attempt to retrace the furrow of a sharing – by now merely a “trend” – within the architectural discipline. The 14th Venice Biennale of Architecture, as we are reminded by Belloni’s essay, relived (ironically?) the drama of the definitive loss of “aura”, that the society of technique had reduced the elements of architecture to (in this case quite another type of reduction, and certainly more painful). Re-proposed within an exhibition where Koolhaas showed without showing items in a catalogue of building products (already “bare” from the start), even the façades of the Strada Novissima⁵ seem meaningless.

The type of collection Benjamin talks about is something very different. For him, it is about saving – in the impossibility of restoring the world’s lost integrity – those objects, elements or forgotten “little things” that have maintained their significance and authenticity. It is about separating and retaining what is more “precious and rare” such as coral and pearls, freeing them from the slavery of the useful and making them a material with which to regenerate the world. Which is then the torment of every civilization, the rationalism of the Enlightenment as much as that of the Baroque era which the Revolution tried to supplant and which placed imagination at the centre of the project of salvation: “Art is the product of imagination and its purpose is to teach us how to exercise our imagination. It is important since without imagination there is no salvation. Purporting salvation means admitting that salvation is possible, imagining ourselves as saved: it means imagining ourselves beyond the contingency of everyday reality.”⁶ This double road to salvation – that of the law and that of the heart – is reflected in the consistency as-

Lamberto Amistadi, Francesco Primari

LA LEGGE E IL CUORE. Analogia e composizione nella costruzione del linguaggio architettonico

LAW AND HEART. Analogy and Composition in the Construction of Architectural Language

che rimane sul fondo può essere l'elemento di quella "austera astrazione" e "arida algebrizzazione" di cui parla Le Corbusier⁸ a proposito della pianta e che composto e issato secondo una tettonica gravitazionale ed una sapiente *dipositio* albertiana dà origine all'articolazione del linguaggio a partire dal sintagma colonna-colonna-architrave; oppure questo "resto", questo "ciò che rimane" ha la consistenza corporea del pezzo, già pronto e disponibile ad essere assemblato e montato in una nuova e diversa configurazione semantica. E tra di loro fa capolino il frammento col suo fascino misterioso e tutta l'ambiguità di una Topica, che – come tutte le topiche – è per metà codificata e per metà proiettiva. Lo spiega bene Roland Barthes nei suoi *Frammenti di un discorso amoroso*: «Ciò che qui si è potuto dire dell'attesa, dell'angoscia, del ricordo, non è mai altro che un modesto supplemento offerto al lettore affinché se ne impossessi, vi aggiunga del suo, vi tolga ciò che non gli serve e lo passi ad altri: intorno alla figura i giocatori fanno correre il furetto; talora, con un'ultima parentesi, l'anello viene trattenuto ancora un istante, prima di passarlo. (Idealmente, il libro [l'opera, l'architettura] sarebbe una cooperativa: "Ai Lettori – agli Innamorati – Riuniti")».⁹

*sumed by the materials with which architects give form to language: element, piece, fragment, part. It means, in any case, sieving the reality of architecture, i.e. the eyes that look at it, the filter that is applied to our perceptual apparatus, the "analysis style"⁷ adopted. What remains at the bottom can be the element of that "austere abstraction" and "mere algebraization" mentioned by Le Corbusier⁸ in respect of the plan, while that composed and erected according to gravitational tectonics and a skilful Alberti-style *dipositio* gives rise to the articulation of language in the syntagmatic column-column-architrave; otherwise this "leftover", this "what remains" has the corporeal consistency of the piece, pre-prepared and available to be assembled and mounted in a new and different semantic configuration. And between them emerges the fragment with its mysterious charm and all the ambiguity of a Topica, which – like all *topicae* – is half-coded and half-projective. Roland Barthes explained this well in his work *A Lover's Discourse: Fragments*: "What we have been able to say below about waiting, anxiety, memory is no more than a modest supplement offered to the reader to be made free with, to be added to, subtracted from, and passed on to others: around the figure, the players pass the handkerchief which sometimes, by a final parenthesis, is held a second longer before handing it on. (Ideally, the book [the work, the architecture] would be a cooperative: To the United Readers and Lovers)."⁹*

Note

¹ Quatremère de Quincy, *Dizionario storico di architettura*, a cura di V. Farinati e G. Teyssot, Marsilio, Venezia 1985, alla voce "Disposizione", p.192.

² Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, ed. pr., fol. 4r e 4v; trad. it. in *L'arte di costruire*, a cura di V. Giontella, Bollati Boringhieri, Torino 2010, pp. 11-12.

³ A. Rossi, *Autobiografia scientifica* (1981), Pratiche Editrice, Milano 1999, p. 116.

⁴ «Questo "giungere" contiene un inizio e una fine e così senza pensare più a questo mi sarei anni dopo soffermato sul valore dell'inizio e della fine indipendentemente dalle fasi intermedie». *Autobiografia scientifica*, p. 117.

⁵ *Effimero: or the Postmodern Italian Condition*, XIV Biennale di Architettura di Venezia

⁶ G. C. Argan, *Il Barocco nelle arti*, in *Storia dell'arte italiana*, Firenze 1968.

⁷ Cfr. A. G. Gargani, *Stili di analisi. L'unità perduta del metodo filosofico*, Feltrinelli, Milano 1993.

⁸ Le Corbusier, *Verso una architettura* (1921), Longanesi, Milano 1999, pp. 35-37. Cfr. L. Amistadi, *Il disegno della città*, in *Architettura e Città. Saggi*, Festival Architettura Edizioni, Parma 2016.

⁹ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso* (1977), Einaudi, Torino 1979, p. 6,7.

Notes

¹ Quatremère de Quincy, *Dizionario storico di architettura*, edited by V. Farinati and G. Teyssot, Marsilio, Venice 1985, under "Disposizione", p.192.

² Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, ed. pr., fol. 4r e 4v; Italian transl. in *L'arte di costruire*, edited by V. Giontella, Bollati Boringhieri, Turin 2010, pp. 11-12.

³ A. Rossi, *Autobiografia Scientifica* (1981), Pratiche Editrice, Milan 1999, p. 116.

⁴ "This 'arrival' contains a beginning and an end and thus without thinking more of this, years later I was to reflect on the value of the beginning and the end regardless of the intermediate steps." *Autobiografia Scientifica*, p. 117.

⁵ *Effimero: or the Postmodern Italian Condition*, the 14th Venice Biennale of Architecture

⁶ G. C. Argan, *Il Barocco nelle arti*, in *Storia dell'arte italiana*, Florence 1968.

⁷ Cf. A. G. Gargani, *Stili di analisi. L'unità perduta del metodo filosofico*, Feltrinelli, Milan 1993.

⁸ Le Corbusier, *Verso una architettura* (1921), Longanesi, Milan 1999, pp. 35-37. Cf. L. Amistadi, *Il disegno della città*, in *Architettura e Città. Saggi*, Festival Architettura Edizioni, Parma 2016.

⁹ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso* (1977), Einaudi, Turin 1979, p. 6,7.



Lamberto Amistadi è Ricercatore in Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento di Architettura dell'Alma Mater Studiorum Università di Bologna.

Lamberto Amistadi is Assistant Professor in architectural and urban Composition at the Department of Architecture of the Alma Mater Studiorum University of Bologna.



Francesco Primari si laurea in Architettura nell'aprile 2006, allo IUAV con la tesi: *Per la città: sei progetti di riqualificazione del margine del centro storico di Pesaro*. Sempre allo IUAV nel marzo del 2012 diviene "Dottore di ricerca in composizione architettonica" con la tesi di dottorato: *La costruzione della città. Le case Bonaiti e Malugani di Giovanni Muzio a Milano*. Dal febbraio 2013 svolge attività di ricerca come assegnista presso il Dipartimento di Architettura dell'Università di Bologna, sede di Cesena, dove dal 2006 è tutor alla didattica nei corsi di progettazione architettonica.

Francesco Primari graduated in Architecture in April 2006, from the IUAV, with a thesis: *For the city: six redevelopment projects for the fringes of Pesaro's old town*. Again at the IUAV in March 2012 he took a PhD in Architectural Composition with a thesis: *The building of the city. The Bonaiti and Malugani houses of Giovanni Muzio in Milan*. Since February 2013 to May 2015, he has been carrying out research as a fellow at the Department of Architecture of the University of Bologna's Cesena branch, where, since 2006, he has been a tutor on architectural design courses.

Lamberto Amistadi, Francesco Primari

LA LEGGE E IL CUORE. Analogia e composizione nella costruzione del linguaggio architettonico

LAW AND HEART. Analogy and Composition in the Construction of Architectural Language

Francesca Belloni

I CAMINI DI SERLIO E LE FINESTRE DI KOOLHAAS. COMPOSIZIONE E NON-COMPOSIZIONE

SERLIO'S FIREPLACES AND KOOLHAAS'S WINDOWS. COMPOSITION AND NON-COMPOSITION

Abstract

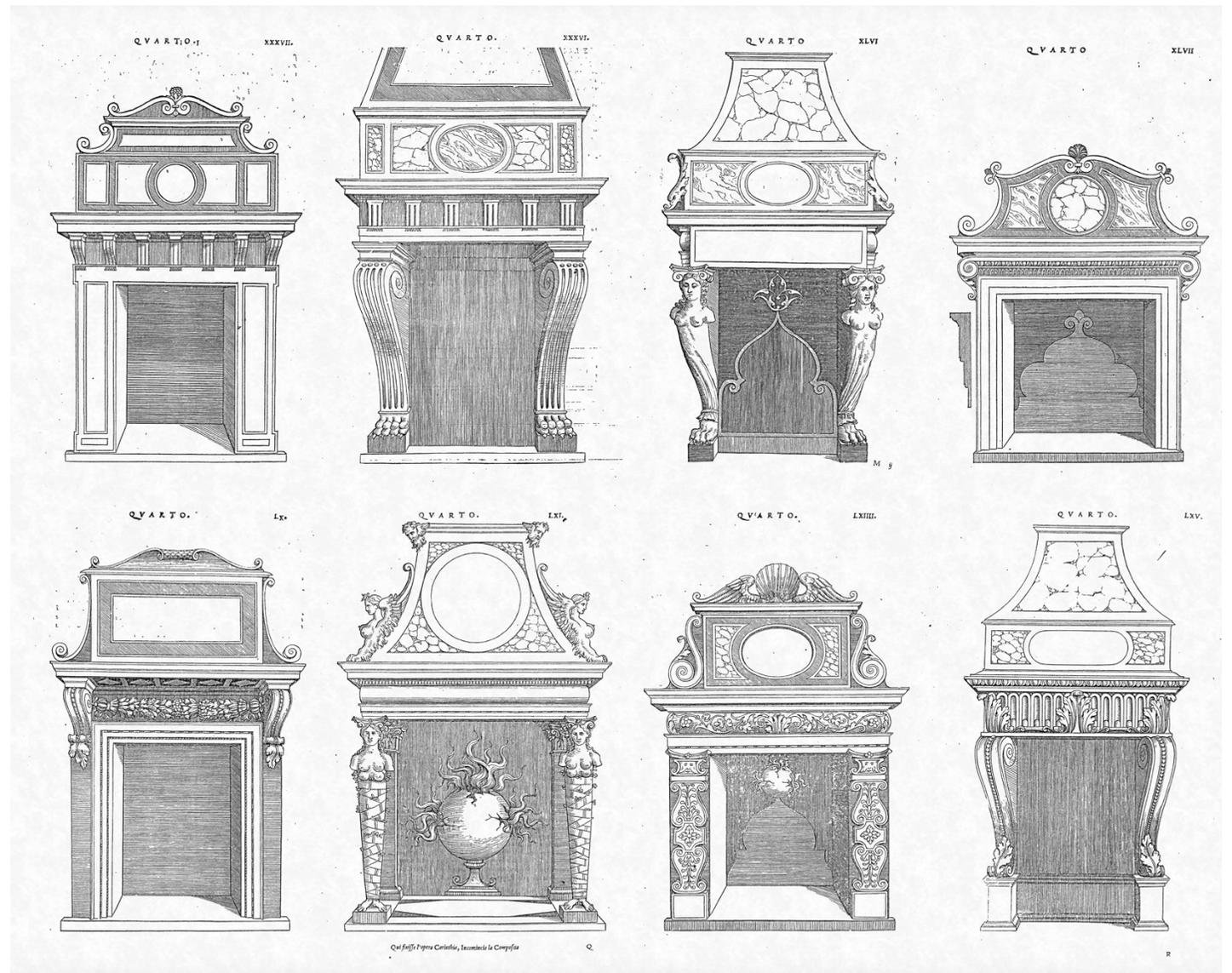
A partire dalla rilettura della *dispositio* vitruviana in stretta relazione con quella visione unitaria della disciplina che si iscrive nel solco della trattatistica e mira alla trasmissibilità del sapere in funzione della sua applicazione pratica, il saggio esamina i cambiamenti occorsi nella pratica architettonica dal Settecento in avanti per riflettere sul ruolo progettuale e disciplinare di alcuni dei dispositivi architettonici – compositivi e non-compositivi – caratteristici della postmodernità, collocandoli all'interno di una sorta di ragionamento sul linguaggio, e da qui sull'architettura in generale, a partire dai due poli dell'illuminismo e del postmoderno, quest'ultimo inteso nel senso della condizione postmoderna del pensiero.

Da Vitruvio fino alle grandi costruzioni ottocentesche i molteplici tentativi di organizzare la materia architettonica sono legati a una visione unitaria della disciplina. La *dispositio* vitruviana e le sue successive trascrizioni rispondono infatti a un pensiero che fonda il discorso disciplinare sul paradigma dell'unità; l'ordinamento della materia architettonica e la definizione dei suoi campi di applicazione mirano a costruire le basi poietiche affinché tale visione possa tradursi nella pratica all'interno di una implicita corrispondenza tra teoria e prassi. La "collocazione appropriata delle cose" e la definizione di specifiche relazioni tra gli elementi si articola pertanto nella *ordinatio*, che

Abstract

Starting with a consideration on the Vitruvian *dispositio*, characterized in architectural treatises by a unified vision of Architecture as a discipline, and aimed to the transmission of knowledge in relation to its practice, the essay analyses the changes which have occurred in Architecture since the 18th century, in order to reflect upon the design and disciplinary role of some of the architectural tools (both compositional and non-compositional) typical of postmodernity. The framework is a sort of reasoning through the language and about architecture in general, starting from the two poles of Enlightenment and post-modern – the latter meant as the post-modern condition of thought.

From Vitruvio to the great nineteenth-century conceptual systems, the multiple attempts to organize the architectural knowledge are bound to a unitary vision of the discipline. Actually, the Vitruvian *dispositio* and its subsequent transcriptions correspond to a coherent thought, which anchors the disciplinary subject to the paradigm of unity. The systematization of architectural knowledge and the definition of its application fields aim to the foundation of poietic grounds to materialize this vision within an implicit connection between theory and practice. *Dispositio* as the "the proper placement of things" and the definition of specific relations among elements is therefore articulated

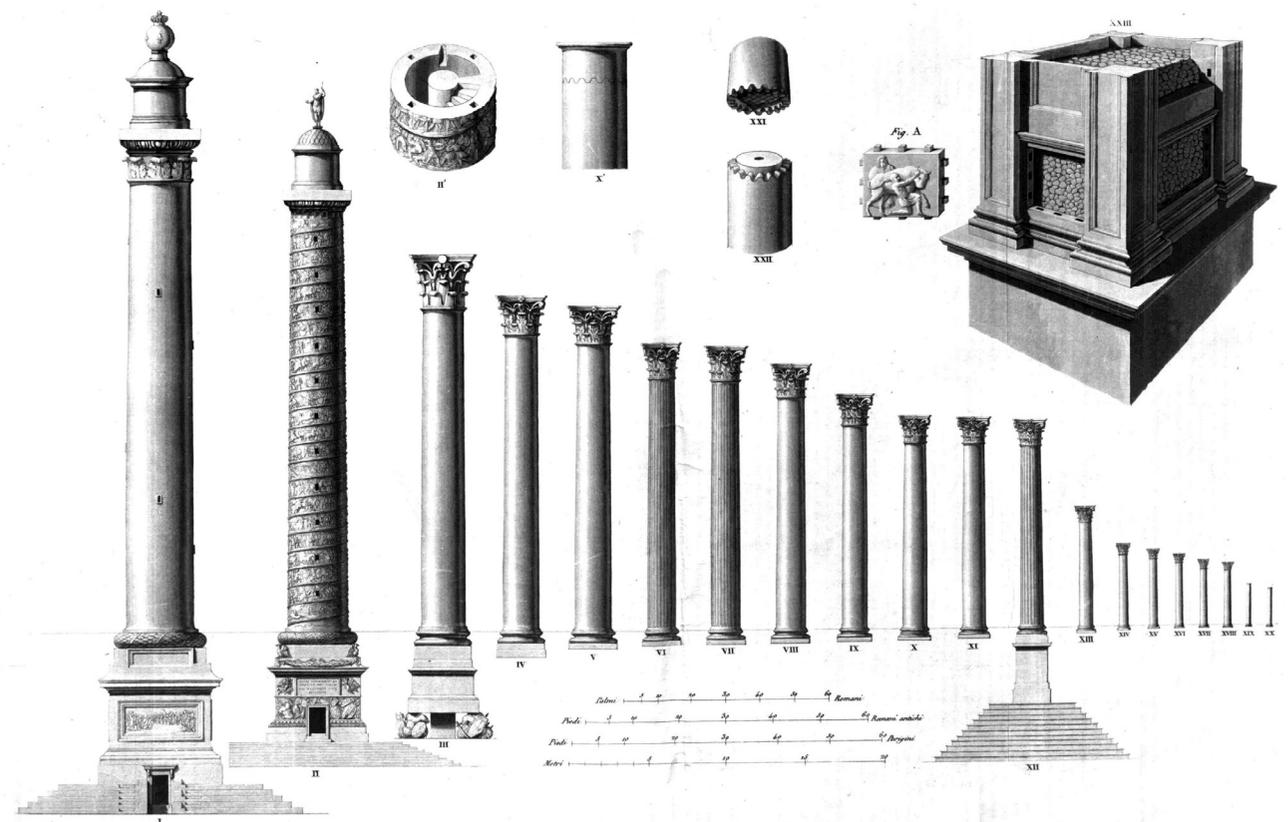


Sebastiano Serlio, *Regole generali di architettura...*,
Venezia 1537; camini in stile dorico, ionico, corinzio
e composito / *Sebastiano Serlio*, *Regole generali
di architettura...*, Venezia 1537; *Doric, Ionic,
Corinthian and Composite fireplaces.*

Francesca Belloni | I CAMINI DI SERLIO E LE FINESTRE DI KOOLHAAS. Composizione e non-composizione

SERLIO'S FIREPLACES AND KOOLHAAS'S WINDOWS. Composition and non-Composition

15



Jean-Baptiste Rondelet, *Traité théorique et pratique de l'Art de Bâtir*, Parigi, 1802-17; tav. II – *Connaissance des matériaux. Colonnes*.

sulla scorta del termine greco *taxis* significa 'ordine (sul campo di battaglia)' ma ancor di più 'organizzazione', 'ordine costruito'; e così la sintassi che regge la relazione tra gli elementi si specifica nella determinazione dei principi con cui questi si combinano, nella loro disposizione logica nonché spaziale.

Se tutto ciò, malgrado le disgregazioni e le vertigini del moderno che da Piranesi e Baudelaire in avanti minano l'idea stessa di totalità, sembra resistere fino alla metà dell'Ottocento nello scarno e stringato saggio con cui Edgar Allan Poe esplicita la sua teoria della composizione¹, con il postmoderno il "pensiero nel tempo della crisi"² si traduce definitivamente nella poetica per mutarsi progressivamente in poetica.

Dal Settecento in avanti si assiste alla gradua-

in the ordinatio, from the Greek taxis, that is "order (on the battlefield)", but even more "organization", "created order". In this way the syntax of the relation among the elements determines the principles which rule both their logical and spatial placement.

Since Piranesi and Baudelaire, the disintegration and dizziness of thought have undermined the idea of unity itself; despite all of this, a unitary concept seems to have survived until the mid-nineteenth century in the bare and scanty essay by which Edgar Allan Poe explains his theory of composition¹. It is with post-modernism that "thought at crisis time"² becomes finally poesis and then flows into poetics.

Since the eighteenth century we have been witnessing the gradual scission between architec-



Le Corbusier e Pierre Jeanneret, Appartamento per Charles de Beistegui, Parigi, 1929-32 / *Le Corbusier and Pierre Jeanneret, Beistegui apartment, Paris, 1929-32.* ©FLC/ADAGP.

le scissione tra architettura e progetto, operata attraverso una sempre più marcata tendenza alla narrazione dei fatti architettonici. Mentre infatti nei secoli precedenti la complessità della materia architettonica veniva ricondotta a unità attraverso il continuo riferimento alla tradizione costruttiva, a partire da questo momento si palesa l'avvenuta separazione tra analisi e progetto che, sulla spinta dell'*Encyclopédie*, viene definitivamente ratificata. Tuttavia, sebbene la larga diffusione di cataloghi e repertori dimostri come la constatazione delle mutate condizioni del sapere sia alla base dell'urgenza tassonomica che caratterizza il secolo dei Lumi, i numerosi sforzi di codificare i singoli elementi del comporre e la loro conseguente scomposizione non fanno che alimentare l'atomizzazione del sapere in atto, producendo il superamento della visione unitaria tipica dei secoli precedenti.

Parallelamente a tale ansia di ricomposizione, emergono riflessioni meta-architettoniche di vario genere che introducono temi fino a allora estranei alla disciplina; sono esemplari in tal senso le sperimentazioni operate sulla memoria della rovina nei giardini pittoreschi tra cui il Désert de Retz è forse la più significativa, tanto da far sentire la sua influenza sul surrealismo di Breton e compagni.

A differenza dello studio "matto e disperatissimo" con cui i trattatisti rinascimentali, da Alberti a Palladio, prendono possesso degli edifici antichi per sottoporli a un esame critico che mira a definire schemi tipologici e compositivi adeguati alle necessità dell'architettura del loro tempo, nel Settecento la "scienza dell'antichità"³ e la sua messa in opera aprono il campo alla riproduzione talvolta dogmatica di modelli astratti 'ad alto valore semantico' per decretare la separazione tra l'oggetto del progetto e le architetture della storia.

Nella seconda metà del Novecento, dissoltisi i miti del moderno tra le ceneri della guerra, in molti si ritrovano a riflettere sul rapporto tra progetto,

ture and design, which has taken place through an increasing inclination towards the narration of architectural facts. To be more precise, during the previous centuries the complexity of architectural knowledge was connected to unity through an incessant reference to the executive tradition, whereas from this moment on the scission between analysis and design is evident and it is definitely ratified, even pushed by the Encyclopédie. The prevalence of catalogues and indexes demonstrates that the cognizance of how knowledge has changed is the main motivation for the taxonomic urgency that characterizes the Age of Enlightenment. However, the many efforts to tag individual elements of composition and their subsequent decomposition do but power the atomization of knowledge in place, thus producing the overcoming of the typical unitary vision of previous centuries.

In parallel with this anxiety about re-composition, a plethora of meta-architectural reflections of various kinds are emerging, introducing topics until then unrelated to the discipline. In this respect the experiments made on the memory of ruins in the picturesque gardens are exemplary, including the Désert de Retz which is perhaps the most significant, so as to make its influence felt on Breton's surrealism and his followers.

Unlike the "crazy and desperate" study typical of the Renaissance treatises, from Alberti to Palladio, which take possession of ancient constructions and subject them to a critical examination aimed to define typological and compositional schemes adapted to the architectural needs of their time, in the eighteenth century the "science of antiquity"³ and its implementation open up the field to the sometimes dogmatic duplication of abstract models with "high semantic value", so as to decree the separation of the design's object and historical architectures.

With the dissolution of the myth of modernism

Francesca Belloni | I CAMINI DI SERLIO E LE FINESTRE DI KOOLHAAS. Composizione e non-composizione

SERLIO'S FIREPLACES AND KOOLHAAS'S WINDOWS. Composition and non-Composition

tradizione e composizione. E se la *Collage City* di Rowe e Koetter, sulla scorta di alcuni dispositivi sperimentati da quel Le Corbusier *bricoleur* della camera a cielo aperto per l'appartamento Beistegui, suggerisce una strategia di coesistenza e conciliazione tra modelli compositivi alternativi, Aldo Rossi pone la questione "dell'architettura come composizione", declinandola a partire dalla rilettura del *Capriccio con edifici palladiani* di Canaletto. La prospettiva di Canaletto gli permette infatti di avanzare una specifica teoria della progettazione svolta mediante la medesima l'operazione "logico-formale" che sarà alla base del *La città analoga*. Quel "trovare cose che non cercavamo" su cui spesso Rossi insiste, viene reso possibile dal meccanismo compositivo che *La città analoga* mette in luce: si tratta di un processo di 'surrealismo tipologico' svolto per via immaginativa. Sulla tavola, come in una cassetta da entomologo o in un erbario, si produce la comparazione diretta tra gli elementi che vi compaiono i quali, in funzione della posizione acquisita in seguito al montaggio non meno che per i propri caratteri originari, aprono a relazioni inattese. Non a caso Rossi fa eco al surrealismo di Raymond Roussel presentando i suoi progetti in un saggio dal titolo *Come ho fatto alcuni dei miei progetti* in cui viene apertamente esibito il tentativo di dar ragione del 'come ho fatto', mostrando un'attenzione particolare per le ragioni della pratica compositiva non meno che per i suoi automatismi combinatori, legati alla memoria della tradizione e alle consuetudini immaginative.

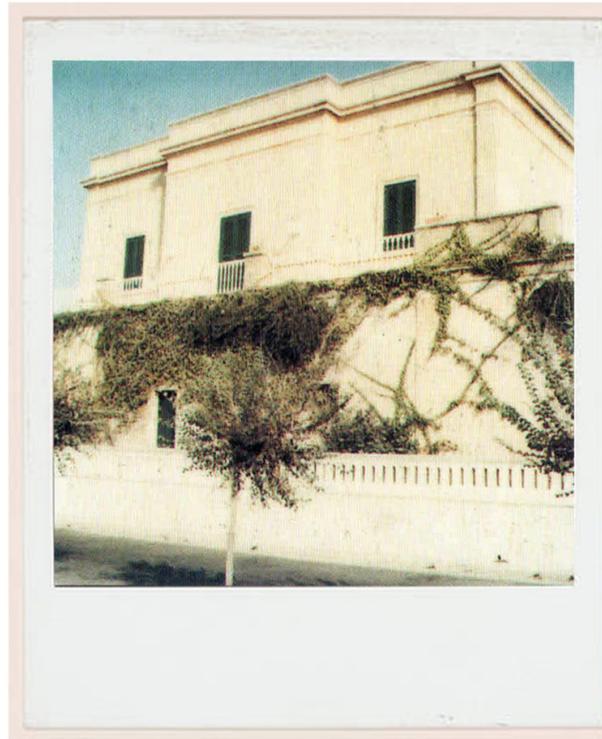
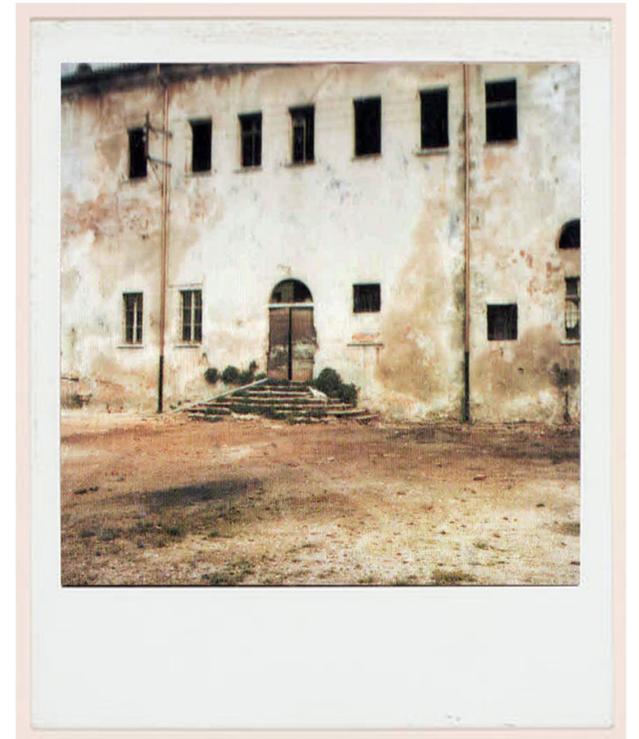
Soffermandosi sull'etimologia del termine 'composizione', è necessario riflettere sul fatto che l'accezione più comune assunta dal verbo *componere* è 'mettere insieme', 'confrontare' e 'paragonare'; tale sfera di significati, strettamente legata ai fatti concreti di cui è costituita l'architettura nel tempo, ben si presta al ragionamento svolto da Rossi. Ma come non accorgersi che oggi molta parte dell'in-

among the crumbles of the war, the second half of the twentieth century is characterized by a reflection upon the relationship between project, tradition and composition. And if Rowe and Koetter's City Collage, based on some devices experienced by the Corbusier bricoleur of the open-air room for Beistegui apartment, suggests a strategy of coexistence and reconciliation between alternative compositional models, Aldo Rossi raises the question of "architecture as a composition", asserting it from the re-reading of Canaletto's Capriccio with Palladian buildings. Essentially, Canaletto's perspective allows Rossi to forward a specific theory of design performed by the same "formal-logical" operation that will form the basis of The Analogous City. The idea of "finding things we were not looking for" which often Rossi insists upon, is made possible by the compositional mechanism highlighted by The Analogous City: it is a 'typological Surrealism' process which follows the imaginative route. On panel, like in an entomology showcase or herbarium, the direct comparison between elements is displayed, elements which open to unexpected relationships as a result of the position acquired for being assembled with their own original characters. It's no coincidence that Rossi echoes Raymond Russel's surrealism in presenting his projects in the essay How I made some of my architecture, in which he clearly attempts to account for 'how I did it', showing special attention to the reasons of both compositional practice and its matching automatism, linked to the memory of the tradition and of imaginative habits.

Focusing on the etymology of the word 'composition', it is necessary to reflect on the fact that the verb componere's most common meaning is 'put together', 'compare' and 'contrast'. Such sphere of meanings, closely linked to the concrete facts that have made up architecture over time, well

Francesca Belloni | I CAMINI DI SERLIO E LE FINESTRE DI KOOLHAAS. Composizione e non-composizione

SERLIO'S FIREPLACES AND KOOLHAAS'S WINDOWS. Composition and non-Composition



Aldo Rossi, *Polaroids*, 1980-1990, in *Luigi Ghirri*
– *Aldo Rossi. Cose che sono solo se stesse*, CCA/
Electa, Milano, 1996 / *Aldo Rossi, Polaroids*, 1980-
1990, in *Luigi Ghirri* – *Aldo Rossi. Things which are*
only themselves, CCA/Electa, Milano, 1996.

Francesca Belloni | I CAMINI DI SERLIO E LE FINESTRE DI KOOLHAAS. Composizione e non-composizione

SERLIO'S FIREPLACES AND KOOLHAAS'S WINDOWS. Composition and non-Composition

telligenza architettonica propende non solo verso pratiche di complessa scomposizione o decostruzione, ma anche di deliberata non-composizione o meglio di composizione 'automatica'?

Se di fatto le pratiche compositive rossiane erano filtrate dal "surrealismo logico" di Roussel, come non notare quanto quelle di alcune delle figure più importanti della scena architettonica internazionale passino attraverso processi di accumulazione e addizione strettamente imparentati più con il gioco surrealista del *Cadavre exquis* che con i tentativi di Roussel di illustrare i meccanismi del proprio componere letterario.

Di fatto la narrazione postmoderna sembra affidarsi a logiche combinatorie piuttosto che a principi compositivi, alla ricerca di un rispecchiamento nel progetto della condizione plurima e ubiqua della contemporaneità, come lucidamente descritto da Calvino nelle *Lezioni americane*: "Quella che prende forma nei grandi romanzi del XX secolo è l'idea d'una enciclopedia aperta, aggettivo che certamente contraddice il sostantivo enciclopedia, nato etimologicamente dalla pretesa di esaurire la conoscenza del mondo rinchiudendola in un circolo. Oggi non è più pensabile una totalità che non sia potenziale, congetturale, plurima"⁴.

I dispositivi di inclusione impiegati da Koolhaas nella villa dall'Ava che, in una sorta di parodia delle icone della modernità, gioca sull'opposizione e l'eterogeneità di elementi e materiali per dar forma a un prodotto volutamente ibrido e discordante, seppur con risultati formali nettamente divergenti, sono parenti delle pratiche di addizione programmatica messe in atto nel *Silodam* di Amsterdam dallo studio MVRDV o di altri analoghi esempi contemporanei.

Tuttavia a differenza del montaggio del *La città analoga*, ove Rossi si preoccupava non tanto del risultato formale quanto di mettere in luce le modalità della pratica compositiva per dar conto di un'architettura che nel solco della tradizione mo-

suits to the reasoning adopted by Rossi.

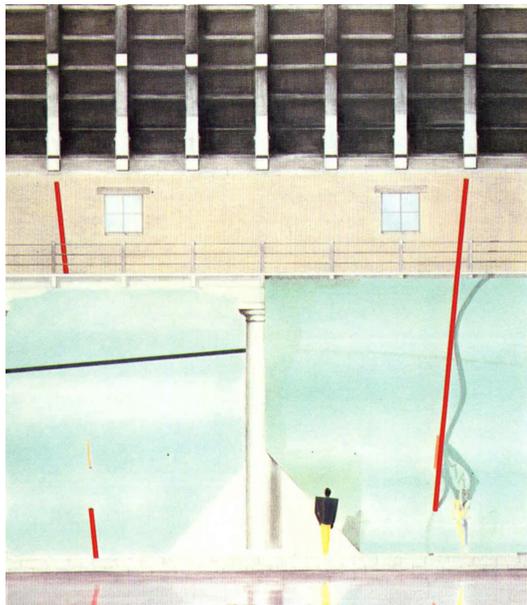
But how not to notice that today, most part of architectural intelligentsia tends not only towards complex decomposition or deconstruction practice, but even towards deliberate non-composition or rather 'automatic' composition?

As a matter of fact, Rossi's composition practice was filtered by Roussel's "logical surrealism", however it is impossible not to realize how some of the most important persons of the international architectural scene do pass through processes of accumulation and addition strictly related to the Cadavre exquis surrealist game, rather than to Roussel's attempts to describe the mechanism of his literary composition.

Actually, the postmodern narrative seems to rely on combinatorial logic rather than compositional principles, looking for mirroring itself in the project of the plural and ubiquitous condition of the contemporary era, as lucidly described by Calvino in his Six Memos for the Next Millennium: "What tends to emerge from the great novels of the twentieth century is the idea of an open encyclopedia, an adjective that certainly contradicts the noun encyclopedia, which etymologically implies an attempt to exhaust knowledge of the world by enclosing it in a circle. But today we can no longer think in terms of a totality that is not potential, conjectural and manifold"⁴.

Koolhaas's inclusion devices used in Dall'Ava villa, represent a kind of parody of modernity icons, playing on the opposition and the heterogeneity of elements and materials to shape a deliberately hybrid and discordant product, though with sharply divergent formal results. Inclusion devices as such are relatives of programmatic addition practices implemented in Amsterdam at the Silodam by MVRDV studio or other similar contemporary examples.

However, unlike the assembly of The Analogous City, where Rossi was concerned not so much



Rem O. Koolhaas, facciata lungo la *Strada Novissima*, Biennale di Venezia, 1980 / *Rem O. Koolhaas, facade on Strada Novissima, Venice Biennale, 1980.*

Francesca Belloni I CAMINI DI SERLIO E LE FINESTRE DI KOOLHAAS. Composizione e non-composizione

SERLIO'S FIREPLACES AND KOOLHAAS'S WINDOWS. Composition and non-Composition



Domenico Remps, *Scarabattolo*, 1675. Museo dell'Opificio delle Pietre Dure, Firenze / *Domenico Remps, Scarabattolo, 1675. Opificio delle Pietre Dure Museum, Firenze.*

Rosamond Purcell, *All Things Strange And Beautiful*, 2011; installazione permanente ispirata al *Museum Wormianum* di Ole Worm, Geological Museum, Natural History Museum of Denmark. Fotografia di Jens Astrup / *Rosamond Purcell, All Things Strange And Beautiful, 2011; an installation inspired by Ole Worm's Museum Wormianum, Geological Museum, Natural History Museum of Denmark. Photograph by Jens Astrup*



Francesca Belloni | I CAMINI DI SERLIO E LE FINESTRE DI KOOLHAAS. Composizione e non-composizione

SERLIO'S FIREPLACES AND KOOLHAAS'S WINDOWS. *Composition and non-Composition*



La parete delle finestre della *Brooking National Collection*, sezione *Elements of Architecture*, Biennale di Venezia, 2014. Fotografia di Francesco Galli / *The Brooking's collection of windows*, *Elements of Architecture* exhibition, *Venice Biennale 2014*. Photograph by Francesco Galli

strasse le sue ragioni, il collage di frammenti messi in scena da Koolhaas nega qualunque ordine che permetta un rispecchiamento pacificante.

È con la Biennale di Portoghesi del 1980, quella della famosa *Strada Novissima*, che il rifiuto intenzionale della composizione a favore di dispositivi architettonici di altro genere si affianca alle consuete modalità della pratica progettuale per sancire la definitiva perdita dei codici classici. Mentre quello che Koolhaas cercava di dimostrare in quell'occasione era che la dottrina storicista e la sua deriva tipologica fossero impedimenti inaccettabili rispetto al processo di trasformazione culturale in atto, a distanza di trent'anni propone con la scorsa Biennale del 2014, una rifondazione della disciplina a partire dai suoi fondamenti, attraverso mezzi apparentemente analoghi a quelli che la cultura architettonica degli anni Sessanta e Settanta aveva già ampiamente indagato.

Sebbene la recente proposta di Koolhaas abbia riscosso numerosi consensi per l'abilità strategica dimostrata dichiarando di voler riportare l'architettura alla sua sostanza costruttiva, non ci si può certo esimere dal chiedersi come il repertorio messo in mostra a Venezia possa fare a meno di un qualunque tentativo di ricomposizione che getti

with the formal outcome but rather with highlighting the modalities of composition practice to account for a form of architecture which reveals its reasons in the wake of the tradition, the collage of fragments put on stage by Koolhaas just denies any order that allows a pacifying mirroring.

The definitive and permanent loss of classical codes is set forth in 1980, when the Portoghesi's Biennale, with its famous Strada Novissima, establishes the international willful refusal of composition in favor of other architectural devices, along with the usual modes of design practice. On that occasion Koolhaas tried to prove the historicist doctrine and its typological deviation were unacceptable impediments if compared with the cultural transformation process that was taking place; however, after thirty years he suggested, with the Biennale of 2014, a refunding of the discipline starting from its 'fundamentals'. Apparently, the tools are similar to those extensively investigated by the architectural culture of the sixties and seventies.

Although Koolhaas's proposal has been generously praised for the proved strategic skills in claiming it would bring architecture to its constructive essence, you certainly can not but won-

luce sulle reciproche relazioni tra le parti. Koolhaas motiva tale propensione per l'inventario e l'enumerazione in relazione alla fine delle grandi narrazioni e all'impossibilità di dedicarsi ad altro se non a "micronarrazioni che si rivelano concentrandosi sul piano del particolare o del frammento"⁵. In questo modo, sulla scorta di esempi illustri, non può che promuovere il citazionismo e il collezionismo, rifugiandosi in una Wunderkammer 'in chiave contemporanea' dove custodire oggetti eccezionali e stravaganti: architettura e *mirabilia*.

der how the repertoire showcased in Venice can do without any compositional attempt to shed light on the mutual relations among elements. Koolhaas accounts for his inclination to inventory and enumeration in relation to the end of the great narratives and the inability to engage in anything other than "micro-narratives revealed by focusing systematically on the scale of the detail or the fragment" ⁵. In this way, on the basis of famous examples, he can only promote quotes and collecting, taking refuge in a contemporary Wunderkammer where to keep outstanding and extravagant items: architecture and mirabilia.

Note

¹ E.A. Poe, *The philosophy of Composition* (1846); tr. it. *La filosofia della composizione*, La Vita Felice, Milano 2012.

² Cfr. F. Rella, *Il silenzio e le parole. Il pensiero nel tempo della crisi*, Feltrinelli, Milano 1981.

³ Cfr. G.C. Argan, *Sul concetto di tipologia architettonica* (1962), in *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano 1965, pp. 75-81.

⁴ I. Calvino, *Lezioni americane*, Garzanti, Milano 1988, pp. 113-114.

⁵ Cfr. la Biennale di Venezia 14. Mostra Internazionale di Architettura, *Fundamentals*, catalogo della mostra, Venezia, 7 giugno-23 novembre 2014, Marsilio, Venezia 2014.

Notes

¹ E.A. Poe, *The philosophy of Composition*, 1846.

² Cfr. F. Rella, *Il silenzio e le parole. Il pensiero nel tempo della crisi*, Feltrinelli, Milan 1981.

³ Cfr. G.C. Argan, *Sul concetto di tipologia architettonica* (1962), in *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milan 1965, pp. 75-81.

⁴ I. Calvino, *Six Memos for the Next Millennium* (1985-86), *Multiplicity*, 116.

⁵ Cfr. *la Biennale di Venezia, 14th International Architecture Exhibition, Fundamentals, official catalog, Venice, June 7-November 23, 2014*, Marsilio, Venice 2014.

Bibliografia / Reference

- A. Rossi, *Emil Kaufmann e l'architettura dell'Illuminismo*, in «Casabella-Continuità», n. 222, ottobre 1958.
- R. Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Jean-Jacques Pauvert, Parigi 1963 (trad. it. *Locus solus* seguito da *Come ho scritto alcuni miei libri*, Einaudi, Torino 1975).
- M. Tafuri, *Simbolo e ideologia nell'architettura dell'Illuminismo*, in «Comunità», n. 124-125, 1964.
- A. Rossi, *L'architettura della ragione come architettura di tendenza*, in *Illuminismo e architettura del '700 veneto*, catalogo della mostra, Castelfranco Veneto, 31 agosto-9 novembre 1969.
- W. Oechslin, *Premesse all'architettura rivoluzionaria*, in «Controspazio», nn. 1-2, 1970.
- W. Oechslin, *Pyramide et Sphère. Notes sur l'architecture révolutionnaire du XVIIIe siècle et ses sources italiennes*, in «Gazette des Beaux-Arts», n. 113, aprile 1971.
- A. Rossi, Introduzione all'edizione portoghese de *L'architettura della città*, 1971. In: A. Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città*, a cura di R. Bonicalzi, Clup, Milano 1975.
- M. Tafuri, *Progetto e utopia*, Laterza, Bari 1973.
- A. Rossi, *La città analoga: tavola*, in «Lotus International», n. 13, dicembre 1976.
- W. Oechslin, *Astrazione e architettura*, in «Rassegna», n. 9, 1982.
- A. Rossi, *I quaderni azzurri 1968-1992*, a cura di F. Dal Co, Electa/The Getty Research Institute, Milano 1999. In particolare: n. 14, *Architettura – arch. analitica – città analoga*, 5 novembre 1972-31 dicembre 1972 e n. 29, *Architettura – Grecia*, 25 agosto 1980-marzo 1981.
- A. Colquhoun, *Structuralism and Postmodernism: A Retrospective Glance*, in «Assemblage», n. 5, febbraio 1988 (trad. it. *Postmodernismo e strutturalismo: uno sguardo retrospettivo*, in *Architettura moderna e storia*, Laterza, Bari 1989).
- J. Lucan, *Composition, non-composition. Architecture et théories, XIX^e-XX^e siècles*, PPUR, Lausanne 2009.
- The Surreal House*, catalogo della mostra, Barbican Art Gallery, Londra, 10 giugno-12 settembre 2010, Art Gallery/Yale University Press, Londra 2010.
- La presenza del passato. Prima mostra internazionale di architettura*, catalogo della mostra, Corderie dell'Arsenale, Venezia, 27 luglio-20 ottobre 1980, Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia 1980.
- Luigi Ghirri – Aldo Rossi: Things Which Are Only Themselves*, catalogo della mostra, CCA, Octagonal Gallery, Montreal, 21 agosto-24 novembre 1996, CCA Montreal/Electa, Milano 1996.
- La Biennale di Venezia 14. Mostra Internazionale di Architettura, *Fundamentals*, catalogo della mostra, Venezia, 7 giugno-23 novembre 2014, Marsilio, Venezia 2014.
- Jacques Lucan, *Précisions sur un état présent de l'architecture*, PPUR, Lausanne 2015.
- Luca Molinari, *Architettura. Movimenti e tendenze dal XIX secolo a oggi*, Skira, Milano 2015.



Francesca Belloni (1977) consegue il Dottorato di ricerca in *Composizione Architettonica* nel 2007 presso il Politecnico di Milano; svolge attività didattica e di ricerca presso il Politecnico di Milano e l'Accademia di architettura dell'Università della Svizzera italiana di Mendrisio. Oltre a numerosi saggi e articoli, è autrice del libro *Territori e architetture del fiume. Il Ticino dal Lago Maggiore al Po* (Milano, 2009) e del più recente *Ora questo è perduto. Tipo architettura città* (Torino, 2014). Ha tenuto lezioni in diverse scuole di architettura e ha preso parte a congressi nazionali e internazionali come relatore selezionato o invitato. Parallelamente alla sua attività di ricerca, svolge attività progettuale anche partecipando a concorsi nazionali e internazionali.

Francesca Belloni (1977) received her Ph.D. in Architectural Composition in 2007 from the Politecnico di Milano; she has taught for several architectural composition courses and has conducted research at the Politecnico di Milano and at the Accademia di architettura of the Università della Svizzera italiana since 2007 to the present day. She has published several articles and essays in books and proceedings; she is also the author of the book Territori e architetture del fiume. Il Ticino dal Lago Maggiore al Po (Milan, 2009) and the most recent one Ora questo è perduto. Tipo architettura città (Turin, 2014). She is a lecturer in different schools of architecture and often takes part in national and international congresses and symposia as an invited or a selected speaker. Beside her research activities, she is a designer of several architectural proposals and has taken part in numerous national and international design competitions.

Francesca Belloni | I CAMINI DI SERLIO E LE FINESTRE DI KOOLHAAS. Composizione e non-composizione

SERLIO'S FIREPLACES AND KOOLHAAS'S WINDOWS. Composition and non-Composition

Francesco Primari

LA CA' BRÜTTA DI MUZIO E IL IV LIBRO DEL SERLIO. L'INVENZIONE DEL LINGUAGGIO

THE CA' BRÜTTA OF MUZIO AND BOOK IV OF SERLIO. THE INVENTION OF LANGUAGE

Abstract:

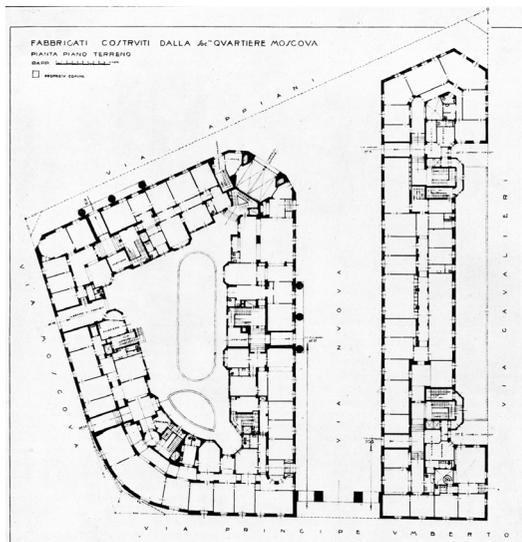
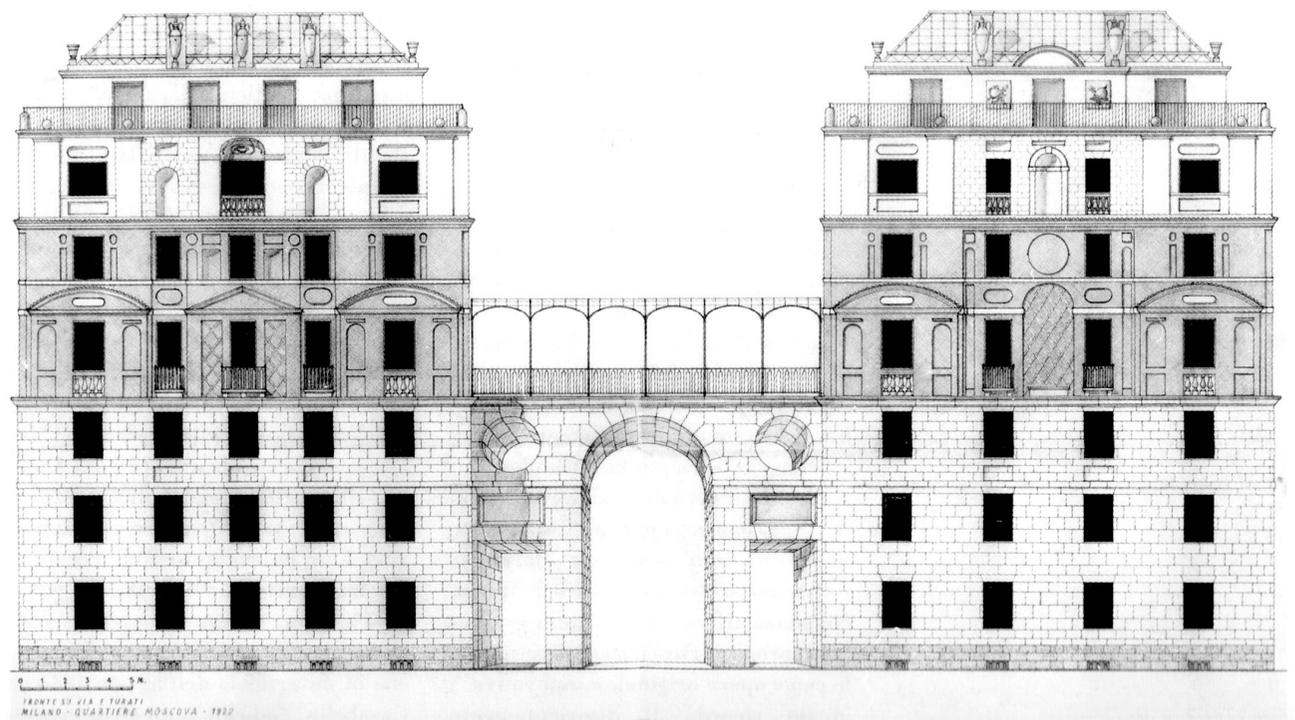
Il saggio tenta in maniera inedita di rintracciare le fonti trattatistiche della figurazione muziana, evidenziando il ruolo dell'opera di Sebastiano Serlio come punto di partenza per una operativa ricomposizione del linguaggio architettonico. La grammatica e sintassi serliana del IV libro dell'architettura è analizzata come sorgente delle soluzioni attuate nella Ca' Brütta, definendone l'autenticità e profondità della sua genealogia ed assieme la prospettiva di lungo termine della sua eredità.

Osteggiata, poi esaltata, mitizzata e al tempo stesso dimenticata, la Ca' Brütta, opera prima di Giovanni Muzio a Milano, ha subito alterne fortune, senza tuttavia costituire un vero oggetto di indagine, ma piuttosto una cartina di tornasole sull'esaurita e vacua dialettica tra modernità e tradizione. Questo breve saggio tenta di rintracciare i materiali figurativi da cui il suo discorso architettonico si sviluppa, tentando di specificare l'origine di quegli "elementi nostrani classicheggianti dal 500 all'800" che lo stesso Muzio nel 1922 individuava come attori della composizione della Ca' Brütta;¹ da un lato per ridimensionarne la componente metafisica, ironica e straniante attribuitale dalla critica; dall'altro, in opposizione a tale lettura, per evidenziare il carattere realisticamente operativo di un'analogica anastilosi del codice linguistico inventato nei grandi trattati dell'architettura rinascimentale, che Muzio propone come base su cui rifondare il di-

Abstract

This essay attempts, in a fresh way, to trace the treatises behind Muzio's figuration, highlighting the role of Sebastiano Serlio's work as a departure point for an operational recomposition of architectural language. Serlio's grammar and syntax in Book IV of his "Treatise on Architecture" is analysed as a source of the solutions adopted for Ca' Brütta, defining the authenticity and depth of its genealogy together with a long-term view of its legacy.

Opposed then exalted, idealized at the same time as being forgotten, Ca' Brütta, Giovanni Muzio's first work in Milan, has seen its ups and down, without however ever being properly appraised, but it has been a touchstone in the worn-out vacuous dialect between modernity and tradition. This short essay will attempt to trace the figurative materials its architectural discourse developed from, trying to specify the origin of "our own classical-style elements from the 1500s to the 1800s" which Muzio himself identified in 1922 as actors in the composition of Ca' Brütta;¹ on the one hand to play down the metaphysical, ironic and estranging components attributed to it by the critics; on the other, in opposition to this interpretation, to highlight the realistically operational character of an analogical anastylosis of the linguistic code verified in the major treatises of Renaissance architecture, which Muzio proposed as a base on which to re-



Ca' Brütta. Pianta piano terra e prospetto su via Turati / Ca' Brütta. Ground plan and Façade on Via Turati

Francesco Primari

scorso architettonico.

Vedremo come le pagine del trattato di Sebastiano Serlio offrano a Muzio i concetti per una ricomposizione del linguaggio non priva di lacune e reinvenzioni: "ben inteso nessuna pedissequa copia o elaborata contaminazione, ma libera scelta di ispirazione, e direi che questo classicismo non fu che la pietra di paragone alla quale misurare le proprie fatiche, perché ogni elemento suoni giusto e il sapore risulti schietto."²

È dunque da questa serie di figure con didascalie del trattato serliano che è possibile guardare con più chiarezza alla genesi formale della Ca' Brütta e ripercorrere il solco di una vera e propria *Baukunst* del linguaggio. Dalla natura apparentemente ateoretica e tutta visuale dell'opera serliana Muzio acquisisce le basi di una grammatica per la costruzione di un sistema semantico, capace di restituire un idioma riconoscibile allo spettatore, ormai assuefatto alla babele eclettica umbertina. E quale trattato migliore di quello di Serlio ad indicare la via sicura per un ritorno ad una

establish the architectural discourse.

We shall see how the pages of Sebastiano Serlio's treatise were able to offer Muzio the keystones for a recomposition of language that is not without its gaps and reinventions: "let it be understood, no slavish copy or elaborate contamination, but an inspired free choice, and I would say that this classicism was none other than the yardstick to measure the efforts made, so that every element sounds right and the flavour is candid."²

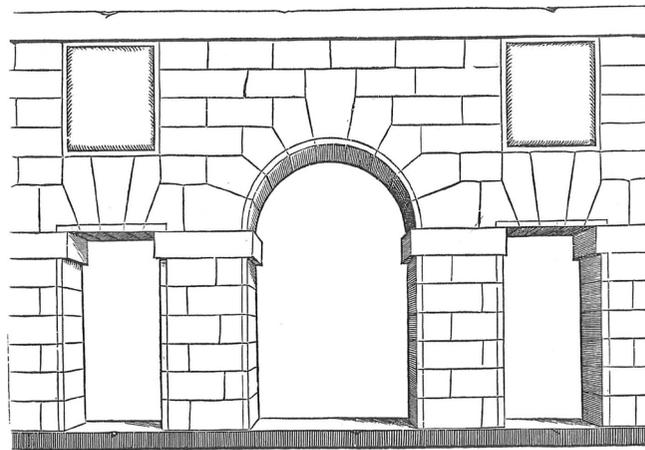
It is, therefore, in this series of figures with captions from Serlio's treatise that we can look more clearly at the formal genesis of Ca' Brütta and work our way along the furrow of a proper Baukunst of language. From the apparently atheoretical and totally visual nature of Serlio's work, Muzio acquired the basics of a grammar for the construction of a semantic system that could provide a recognizable idiom for the spectator, by this time accustomed to the eclectic stile umbertino chaos. And what better

LA CA' BRÜTTA DI MUZIO E IL IV LIBRO DEL SERLIO. L'invenzione del linguaggio

THE CA' BRÜTTA OF MUZIO AND BOOK IV OF SERLIO. *The Invention of Language*

LIBRO

In altro modo, e piu semplice, e anco piu forte si potrà far la porta d'una città, o d'un castello, offero uando il disegno qui di sotto notato: e la sua proportion sia tanto ne la latitudine del uano di essa porta quanto l'altrezza sia sotto la fascia, che sostiene il uolo, e la sua altrezza sia da la fascia in su tanto di piu quanto sarà il mezzo circolo: ma sempre è nel arbitrio de l'Architetto di piu e di meno secondo il bisogno, e massimamente, quando egli è stretto da qualche accidente, e così da suoi lati da la destra e da la sinistra parte due minori porte sono da fare come ho detto de l'altre, la sua latitudine sia per la metà de la porta di mezzo, e altro tanto di fondo sia lasciato fra la grande, e le due picciole, l'altrezza de le quoe le sia duplicata a la larghezza, e così la fascia che sostiene l'arco, sarà anchora sostegno a li cunei di esse porte, e anchora si potrà fare che la fascia fusse lo istesso supercilio, cio è architrave ad esse porte, laqual come si è detto, può farsi e minore e maggiore come parerà a l'Architetto, non deuiando molto però da le forme date.



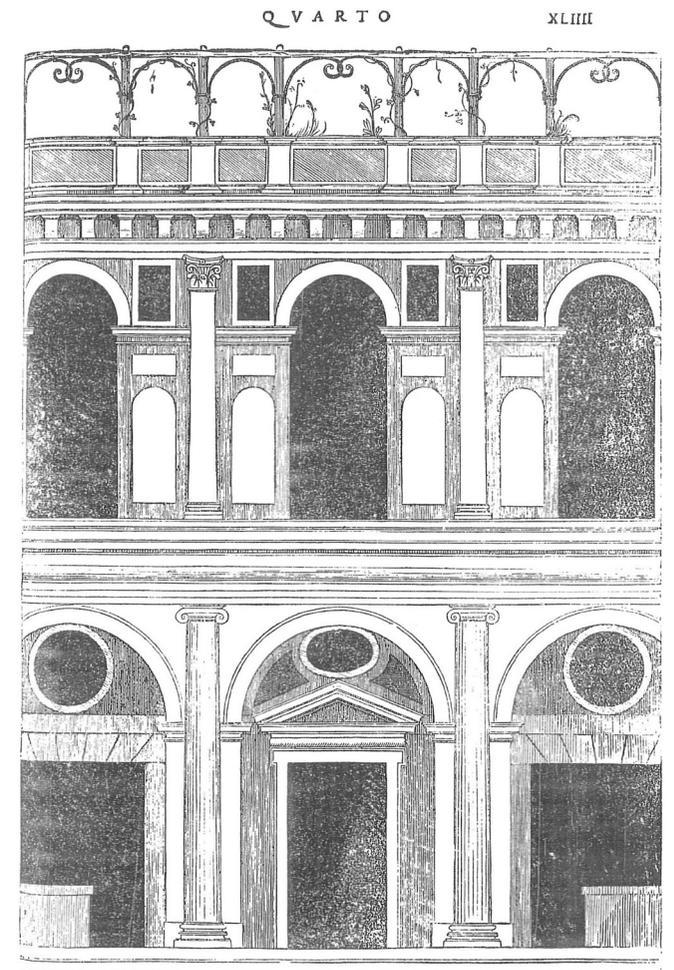
sinistra/left

Porta di città. Foglio VIIIv, dalle "Regole generali di architettura di Sebastiano Serlio" / *City gate. Foglio VIIIv, dalle "Regole generali di architettura di Sebastiano Serlio".*

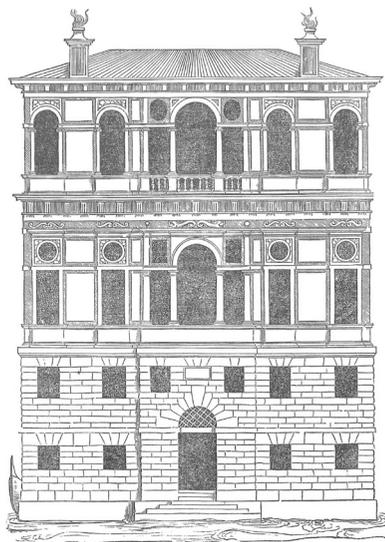
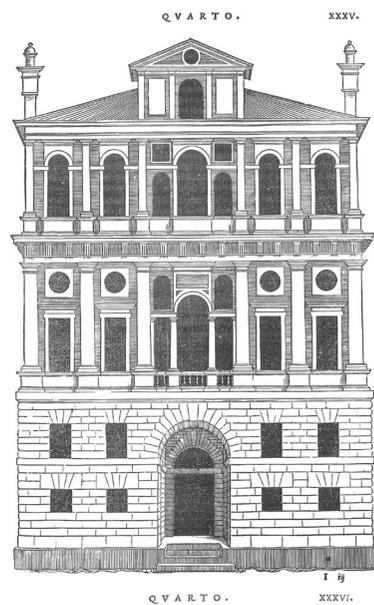
destra/right

Casa con "ambulatione". Foglio XLIIIr, dalle "Regole generali di architettura di Sebastiano Serlio" / *House with "promenades". Folio XLIIIr, dalle "Regole generali di architettura di Sebastiano Serlio".*

Francesco Primari LA CA' BRÜTTA DI MUZIO E IL IV LIBRO DEL SERLIO. L'invenzione del linguaggio



THE CA' BRÜTTA OF MUZIO AND BOOK IV OF SERLIO. The Invention of Language



Casa "fatta al costume di Venetia". Foglio XXXVr, dalle "Regole generali di architettura di Sebastiano Serlio" / House "according to the custom of Venice". Folio XXXVr, dalle "Regole generali di architettura di Sebastiano Serlio".

Casa "fatta al costume di Venetia". Foglio XXXVlr, dalle "Regole generali di architettura di Sebastiano Serlio" / House "according to the custom of Venice". Foglio XXXVlr, dalle "Regole generali di architettura di Sebastiano Serlio".

Francesco Primari

langue da sempre conosciuta, quella classica? Un sistema aperto quello serliano, che a fronte del suo rigorismo vitruviano di facciata si poneva a sua volta il problema di reinterpretare il linguaggio della classicità in senso progressivo riportandolo ad altri temi – ad esempio quello della casa adeguata ad ogni condizione sociale – e ad altri contesti – quello francese – fornendo un materiale, quello degli ordini, in un'inedita sequenza logica e proporzionale e al contempo proponendone da subito brevi sintassi e verifiche applicative. Questa tangenza con il testo serliano mette in luce l'approccio autentico e genuino che Muzio intrattiene con il classico e con la trattatistica, raccolta personalmente in una vastissima biblioteca,³ non per mera bibliofilia, ma come fonte inesauribile di immagini, *exempla*, realizzazioni, pronte per essere ancora verificate nel processo inventivo. Ecco perché proprio Serlio diventi la sorgente di possibili analogie; forse il più didattico tra i trattati nel mostrare le regole di composizione dell'arte del costruire; ecco perché nel IV libro – quello fondativo della grammatica e sintassi serliana – si trovino il maggior numero di parallelismi con l'opera muziana.

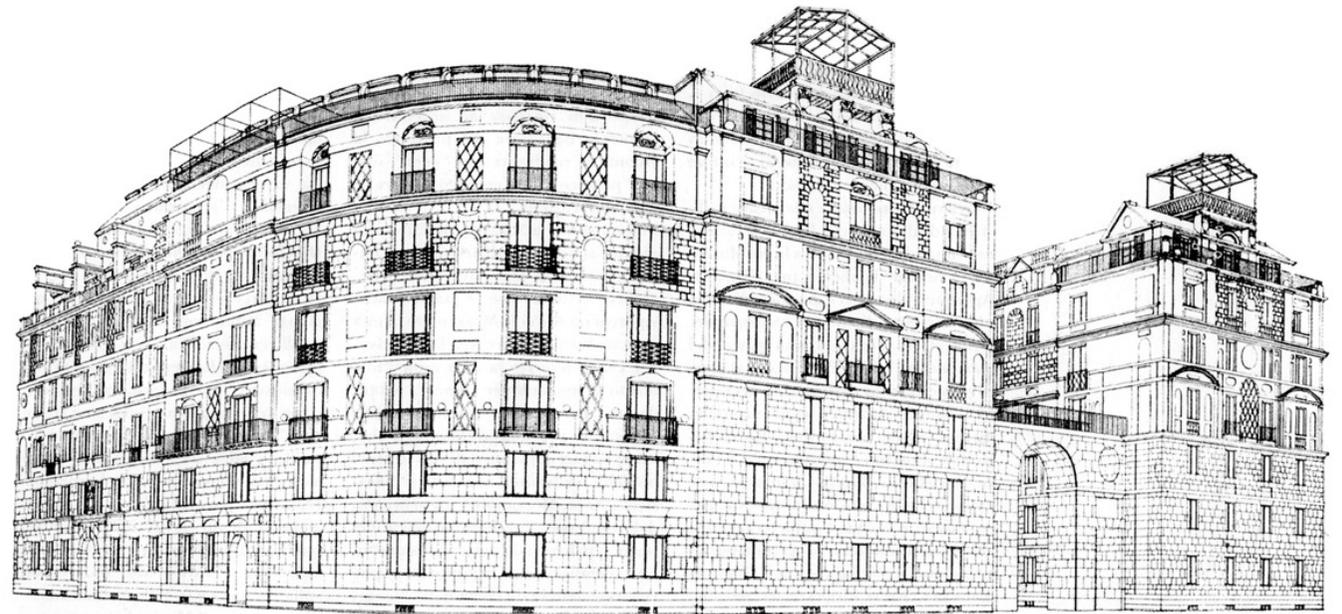
Una prima analogia con il testo serliano è possibile riscontrarla nel fronte su via Principe Umberto (oggi Turati): la porta che introduce alla strada interna appare come una meditazione intorno alla serie di porte di città che Serlio mostra come esempi applicativi dell'ordine toscano nelle prime pagine del IV libro. Lo testimonia non solo lo schema morfologico: la composizione cioè di un'apertura centrale ad arco con due porte di soccorso ai lati. Ma è la stessa rappresentazione in sciografia del disegno muziano che ne rivela la paternità ideativa. La versione priva di ordine architettonico, risolta in opera rustica, è prevista negli esempi serliani (foglio VIIIllv) e nell'invenzione muziana conferisce un tono adeguato al ruolo urbano del fronte stradale, di cui garantiva così la richiesta continuità, senza entrare in contraddizione con il carattere più privato della strada interna. Questa soluzione viene poi combinata da Muzio con un'altra figura serliana

*treatise than that of Serlio to show a sure way back to a long-known langue, the Classical? Serlio's was an open system, which in the face of its Vitruvian surface rigour, posed its own problem of reinterpreting the Classical language in a progressive sense, relating it to other themes – for example that of the house suitable for any social condition – and other contexts – the French one – providing a topic, that of the orders, in a brand new logical and proportional sequence, while at the same time immediately presenting short syntaxes and applicative verifications. This tangency with Serlio's text sheds a light on the authentic unadulterated approach that Muzio entertained with the Classical and with treatises, personally collected in a huge library,³ not as a mere bibliophile, but as an inexhaustible source of images, *exempla*, realizations, ready to again be verified in the invention process. Which is why it was Serlio who became the source of possible analogies; arguably the most didactic among the treatises in the rules of composition for the art of building; here is why in Book IV – the foundation of Serlio's grammar and syntax – we find the greatest number of parallels with Muzio's work.*

A first analogy with Serlio's text can be found in the front on Via Principe Umberto (currently Turati): the door that leads to the internal street appears as a meditation around the series of city gates that Serlio shows as examples of applying the Tuscan order on the first pages of Book IV. This is not only testified by the morphological scheme: i.e. the composition of a central arched opening with two doors at its sides. However, it is the same image in skiagraphy of Muzio's drawing that reveals its creative paternity. The version without architectural orders, which resulted in rustication, was envisaged in Serlio's examples (Folio VIIIllv) and in Muzio's invention confers a fitting tone to the urban role on the street front, guaranteeing the requested continuity, without entering into contradiction with the more private nature of the internal street. This solution

LA CA' BRÜTTA DI MUZIO E IL IV LIBRO DEL SERLIO. L'invenzione del linguaggio

THE CA' BRÜTTA OF MUZIO AND BOOK IV OF SERLIO. The Invention of Language

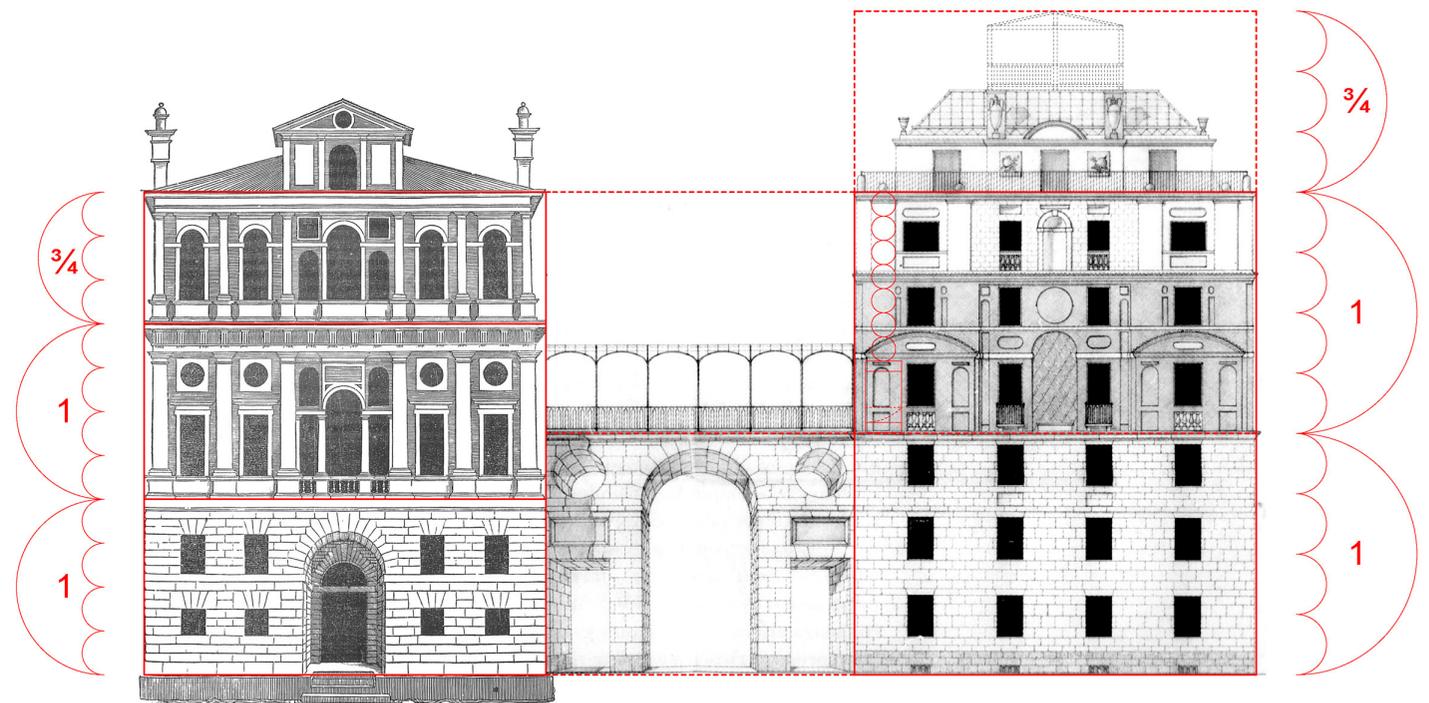


Ca' Brütta, prospettiva e foto d'epoca all'angolo via Turati e via Moscova. Soluzione con altane / Ca' Brütta, perspective view and period photograph of the corner between Via Turati and Via Moscova. Solution with 'altana'.



Francesco Primari LA CA' BRÜTTA DI MUZIO E IL IV LIBRO DEL SERLIO. L'invenzione del linguaggio

THE CA' BRÜTTA OF MUZIO AND BOOK IV OF SERLIO. The Invention of Language



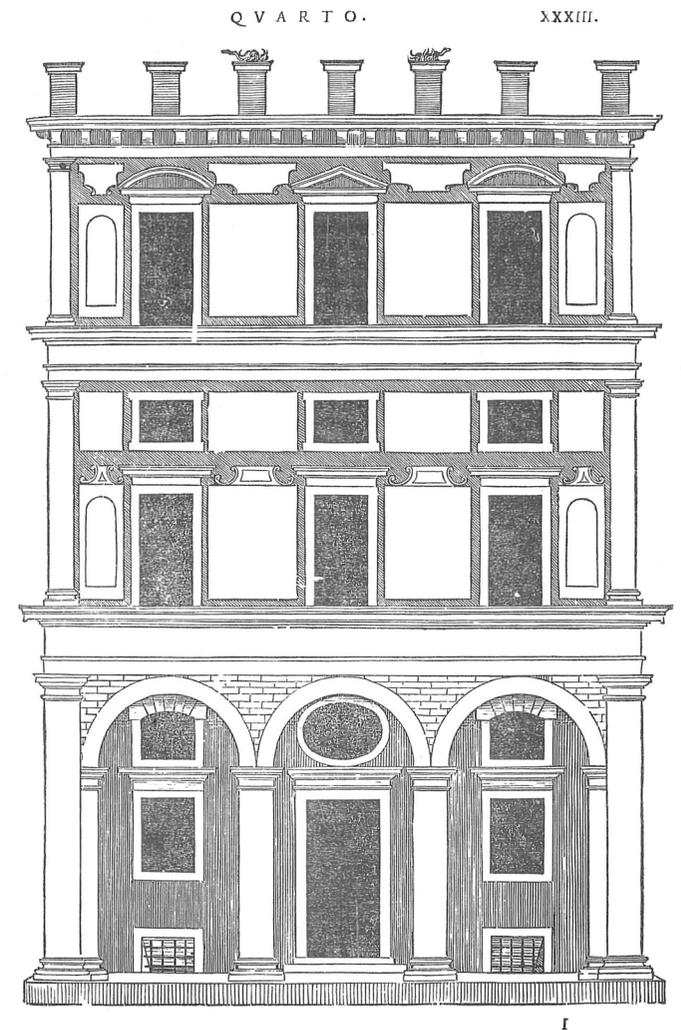
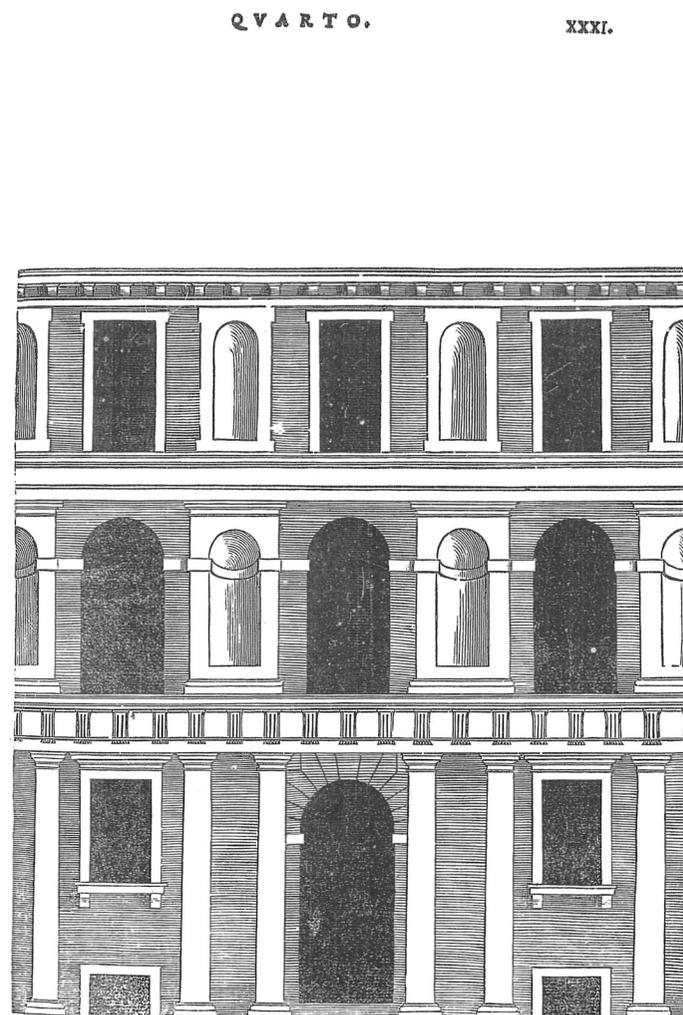
Schemi proporzionali sul fronte di via Turati con montaggio della casa serliana “fatta al costume di Venetia” del Foglio XXXVr / *Proportional schemes for the front on Via Turati with a montage of Serlio’s house “according to the custom of Venice” from Folio XXXVr.*

na: si tratta dell'*ambulatione* composta da un pergolato ligneo arricchito da intrecci ad arco che conclude in altezza la composizione di facciata presentata al foglio XLIIIr; composizione che Muzio riprende, trasformandola e ponendola a connotare la sommità del portale arcuato, definendone in questo modo chiaramente il carattere colloquiale.

Anche l’idea generale dei due fronti su via Principe Umberto appare declinata nei suoi tratti essenziali dalle case “veneziane” proposte nei fogli XXXVr e XXXVIr del IV libro. Esse infatti presentano un sistema tripartito di facciata, con un alto basamento; ma è la verifica proporzionale ad assicurare il parallelismo: non solo infatti la proporzione generale tra base e altezza dei due fronti muziani è identica agli esempi serliani, ma Muzio pur utilizzando un basamento più alto rispetto ad essi – tre piani anziché due – non tradisce il precetto proporzionale serliano disposto per queste case: “Tutti gli altri ordini sopra ordini vogliono minuir la quarta parte in altezza: ma in questo caso, per mio avviso, cominciando la compartition de le co-

was then combined by Muzio with another of Serlio’s figures: namely, the *ambulatione* composed of a wooden pergola embellished with interwoven arches that close off the top of the façade composition presented on Folio XLIIIr; a composition that Muzio was to borrow, transforming it and placing it to mark the top of the arched main door, in this way clearly defining its colloquial nature.

Also the general idea of the two fronts on Via Principe Umberto appears to feature the essential traits of the “Venetian” houses presented on Folios XXXVr and XXXVIr of Book IV. Indeed, these feature a tripartite façade system with a high base; however, it is the proportional verification that ensures the parallelism: but not only, in fact the general proportion between the base and the height of Muzio’s two fronts is identical to Serlio’s examples, but Muzio, despite using a higher base than these – three storeys instead of two – does not betray Serlio’s proportional precept for these houses: “All the orders on top of orders must diminish the height



sinistra/left

Casa con portico su colonne. Foglio XXXI, dalle
“Regole generali di architettura di Sebastiano Serlio”
/ *House with portico on columns. Folio XXXI, dalle*
“Regole generali di architettura di Sebastiano Serlio”.

destra/right

Casa con portico su pilastri. Foglio XXXIII, dalle
“Regole generali di architettura di Sebastiano Serlio”
/ *House with portico on columns. Folio XXXIII, dalle*
“Regole generali di architettura di Sebastiano Serlio”.

Francesco Primari LA CA' BRÜTTA DI MUZIO E IL IV LIBRO DEL SERLIO. L'invenzione del linguaggio

THE CA' BRÜTTA OF MUZIO AND BOOK IV OF SERLIO. The Invention of Language

lonne sopra questo sodo; vuol ella esser di altrettanta altezza, quanto il primo: perciocche se'l Rustico fosse la quarta parte maggior del Dorico di mezzo, e'l terzo ordine la quarta parte minor del secondo; saria questo terzo ordine troppo minuto, e'l primo saria di troppo altezza." Così anche nei prospetti su via Turati il basamento è alto quanto i tre piani superiori considerati insieme, ed ecco perché al sesto piano spunta inaspettatamente un ordine dorico di proporzioni molto schiacciate; non per un intento deformativo, ma perché esso è la parte che riaffiora carsicamente dai piani quarto e quinto che fin lì lo avevano celato. Muzio riflette in questo modo sulla disponibilità degli ordini a rappresentare la domesticità della casa.

Ancora sopra, l'edificio arretra secondo uno schema tipologico della *maison de rapport* francese e termina poi con un'altana – altro chiaro riferimento veneziano poi demolito – che avrebbe fatto raggiungere alla parte sommitale dell'edificio una quota pari a $\frac{3}{4}$ dell'insieme dei piani nobili secondo la regola serliana della diminuzione progressiva di $\frac{1}{4}$ di ordini sovrapposti.

Ma a ben vedere è l'intero repertorio della facciate presentate da Serlio nel IV libro a sembrarci la traccia morfologica delle soluzioni compositive della Ca' Brütta. Nell'articolazione muraria serliana Muzio trova riflessa una ricerca che coinvolgerà tutta la sua opera e che concerne il valore della profondità tettonica del muro e i suoi valori luministici. In particolare se si osservano le case incise ai fogli XXXI_r, XXXII_r e XXXIII_r si vede come in esse si possono trovare tutti gli elementi grammaticali utilizzati da Serlio e da Muzio per descrivere la costruzione muraria, anche in sostituzione degli ordini architettonici; Serlio infatti prescrive che "li ornamenti de li nicchi siano a perpendicolo de le colonne, e così li vani d'essi nicchi siano quanto li vani d'esse colonne". È chiaro il ruolo alternativo all'ordine che il sistema di nicchie assume nell'architettura serliana; sarà questa possibilità che Muzio coglierà nel tentativo di proporre un linguaggio classico depotenziando il ruolo degli ordini a favore di un'architettura muraria più domestica. Saranno a questo punto le

of the fourth part: but in this case, in my opinion, the disposition of the columns, starting above this base, wants to be the same height as the first [the base; author's note]: as a result, if the rusticated part was the larger fourth part of the Doric in the middle, and the third order the smallest fourth part of the second; this third order would be too short, and the first would be too tall." Which is the same for the fronts on Via Turati; the base is as high as all the upper three storeys, which is why the sixth floor unexpectedly features a Doric order with much compressed proportions; not through some deformative intention, but because this is the part that re-emerges from the fourth and fifth storeys that had hidden it up till then. In this way, Muzio reflects on the availability of the orders to represent the domestic nature of a house.

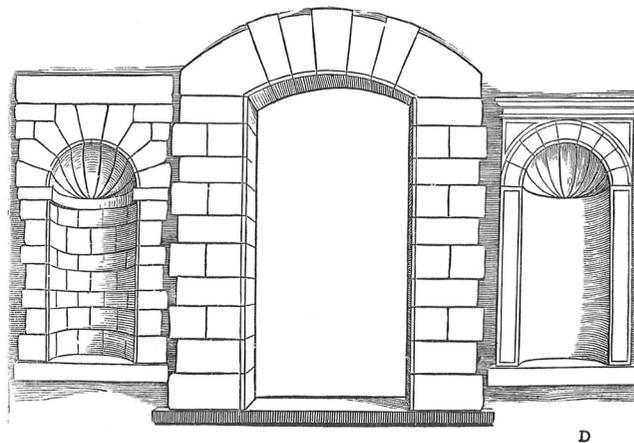
Again above, the building is set back, in line with a typical scheme of the French maison de rapport and then ends with a altana – another clear Venetian reference later demolished – which would have raised the overall height of the top of the building to $\frac{3}{4}$ of all the piani nobili, following Serlio's rule of the gradual diminution to $\frac{1}{4}$ of the superimposed orders.

But on looking closer, it is the entire repertoire of the façades presented by Serlio in Book IV that appear to form the morphological outline of the compositional solutions for Ca' Brütta. In Serlio's division of the walls Muzio found the reflection of a research that would influence all of his work and that concerns the value of the wall's tectonic depth and its chiaroscuro values. In particular, if we observe the houses engraved on Folios XXXI_r, XXXII_r and XXXIII_r we can see that in these are all the grammatical elements used by Serlio and Muzio to describe the construction of the wall, also replacing the architectural orders; In fact, Serlio prescribed that "the ornaments of the niches must be on the same axis as to the columns and the spaces of these niches are as wide as the spaces between

Q V A R T O .

XIII.

Questo modo di porta a remenato, che viene ad essere la sesta parte del circolo, è opera fortissima; non dico meno i cunei, non si possono compagnare con altre legature di pietre, ma conien esser sola senza legarla con altre legature continue, il perchè uolendosi fare tal'opera, staria bene in un parete di opera lateritia, Circa a la sua proportion non mi stenderò altrimenti perciò che facil cosa sarà col compasso a trouar le sue misure. Ma de i nicchi, che uisono a lato positi per la commodità del campo uacuo, lo Architetto a suo be neplacito gli potrà collocar in quei luochi, che piu al proposito gli tornerà, & non solamente potranno seruir per nicchi, ma per fenestre anchora, & se per nicchi baueranno da seruire, per locargli dentro alcune statue, sempre stara bene, che l'altezza ecceda a la doppia proportion, accioche postoui dentro alcuna statua in piedi, meglio corrisponda, laqual cosa sempre se riferua al giuditio de l'Architetto.



sinistra/left

Composizione di porta a remenato con nicchie. Foglio XIIIr, dalle "Regole generali di architettura di Sebastiano Serlio" / *Composition of a remenato door with niches. Folio XIIIr, dalle "Regole generali di architettura di Sebastiano Serlio"*.

destra/right

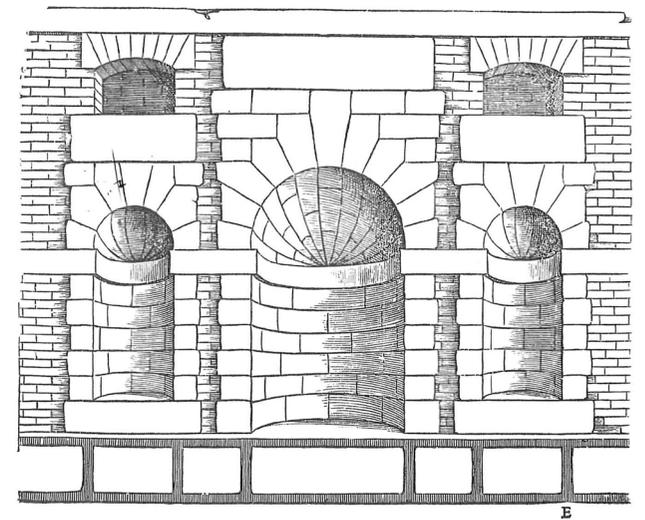
Fascia di edificio senza alcuna apertura. Foglio XVIIr, dalle "Regole generali di architettura di Sebastiano Serlio" / *Stretch of the building without openings. Folio XVIIr, dalle "Regole generali di architettura di Sebastiano Serlio"*.

Francesco Primari LA CA' BRÜTTA DI MUZIO E IL IV LIBRO DEL SERLIO. L'invenzione del linguaggio

Q V A R T O .

XVII.

Il veder diuersi inuentioni, fa spesse far di quelle cose che forsi non si fariano a non uederle in fatti, perche tal uolta si trouerà una faccia di uno edificio senza alcuna apertura, o in un giardino o in un cortile, o in altro luoco, che ricercherà di esser ornato riccamente, di quest'opera rustica, doue il prudente Architetto potrà seruirsi di questa inuentione, & in quei luochi si poterian collocare statue, & altre reliquie di antichità. De la proportion & de le sue misure, non mi estenderò, perche sarà in arbitrio de l'Architetto ad allargarsi & inalciasfi secondo gli accidenti.



THE CA' BRÜTTA OF MUZIO AND BOOK IV OF SERLIO. The Invention of Language



Ca' Brütta, foto d'epoca del fronte su via Turati / Ca' Brütta, period photograph of the front on via Turati.

nicchie, le specchiature, i bassorilievi, i fastigi a timpano o a remenato, le cornici, le edicole, a costituire gli elementi del linguaggio architettonico, delimitando e descrivendo i campi vuoti lasciati dall'ordine.

La varietà delle nicchie che Muzio utilizza è inoltre in assoluto accordo con le ricostruzioni combinatorie di nicchie differenti ricomposte da Serlio come frammenti antichi accanto ad una apertura, mostrate nelle tavole XLIV e XLIIIr "per dimostrare la diversità dei nicchi che a tal opera si possono accomodare" in modo che "l'Architetto giudizioso se ne potrà servire per porgli ai luoghi suoi." Sono veri propri morfemi, brevi sintassi, che Muzio reinterpreta e riutilizza per scrivere di nuovo un linguaggio analogo dell'architettura; mai citazioni letterali né filologiche archeologiche, ma matrici della figurazione, punti di partenza sui quali misurare un principio di adeguatezza ai problemi presenti, in grado di suggerire soluzioni a temi concreti, come ad esempio quello di conferire carattere architettonico a brani del tessuto murario privi di aperture o con pieni in asse; si veda in questo senso la composizione serliana al foglio XVIIr.

Anche l'uso sintatticamente spiazzante che Muzio fa dell'opera rustica – incisa piuttosto che dipinta – assegnata per parti ad alcuni brani edilizi in piani mai basamentali, può essere ricondotto all'uso spregiudicato che Serlio fa dell'ornamento rustico in combinazione agli ordini architettonici per modularne in maniera nuova il carattere. E ancora gli illusionismi prospettici definiti sulla facciata della Ca' Brütta come *trompe-l'oeil* costruiti si sostanziano della memoria di tutto il linguaggio sciografico del disegno serliano.

Questi dunque sono "gli schemi essenziali e gli elementi universali e necessari dell'architettura [...] sempre veri" sopravvissuti "in espressioni stilistiche volta a volta diverse"⁴ che ci è parso di rintracciare nel confronto con l'opera serliana. Quale il loro ruolo nel montaggio delle parti che compongono la Ca' Brütta? Sebbene lo stesso Muzio in essa ravviserà una sorta di "composizione frammentaria"⁵ non riscontriamo nessuna compiaciuta poetica del frammento: le

the columns". The system of niches in Serlio's architecture is an alternative to the use of orders; it was this possibility that Muzio grasped in his attempt to propose a classical language while attenuating the role of the orders in favour of a more domestic wall architecture. At this point, it was to be the niches, the wall panels, the bas reliefs, the tympanum or remenato pediments, the frames and aedicules that would constitute the elements of the architectural language, delimiting and describing the empty fields left by the order.

The variety of niches that Muzio used is also in absolute agreement with the combinative reconstructions of different niches recomposed by Serlio as ancient fragments next to an opening, shown in tables XLIV and XLIIIr "to show the diversity of niches that such a work can accommodate" so that "the judicious Architect can make use of them in the places he decides." These are real morphemes, short syntaxes, that Muzio reinterprets and reuses to again write a similar architectural language; never literal nor philological archaeological citations, but patterns of figuration, points of departure to measure a fitting principle for present problems, one that can suggest solutions to concrete themes, such as that of conferring architectural character on stretches of walls without openings or with blank walls on an axis; cf. Serlio's composition on Folio XVIIr.

*Also the syntactically unusual use that Muzio makes of rustication – etched rather than painted – allocated in parts for certain stretches of buildings that are never bases, can be seen in the unprejudiced use that Serlio made of rustication in combination with the architectural orders to modulate the character in a fresh way. In addition, the perspective illusions defined on the façade of Ca' Brütta as a constructed *trompe-l'oeil* recall all the skia-graphic language of Serlio's design.*

These then are "the essential schemes and the necessary universal elements of architecture [...]"

THE CA' BRÜTTA OF MUZIO AND BOOK IV OF SERLIO. The Invention of Language

Francesco Primari LA CA' BRÜTTA DI MUZIO E IL IV LIBRO DEL SERLIO. L'invenzione del linguaggio



Ca' Brütta, foto d'epoca delle maschere prospettiche sulla via interna / Ca' Brütta, period photograph of the perspective masks on the internal street.

cesure che ritmano l'impaginato di facciata si spiegano in prima battuta ad un livello tipo-morfologico che non investe direttamente i problemi di figurazione della facciata; essa infatti è una casa fatta di case, individuate spesso da un semplice schema di tripartizione triadica, e accostate l'una all'altra in modo paratattico così da declinare il tema dell'edificio per abitazione in relazione ai contesti sui quali di volta in volta insiste. Ne consegue che la *dispositio* degli elementi decorativi assecondi le pause imposte da questa scomposizione generale in cui l'isolato si svolge. Al contrario i temi serliani della facciata si presentano come elementi linguistici unificanti la poliedricità tipomorfologica dell'isolato. Ruolo tutt'altro che ironico e spaesante conferito al linguaggio, ma al contrario seriamente costruttivo.

Note

¹ *Note illustrative all'opera*, in "Architettura e Arti decorative", anno II, Fasc. II, ottobre 1922, p. 93.

² Giovanni Muzio, *Alcuni architetti d'oggi in Lombardia*, in "Dedalo", fasc. XV, agosto 1931, p. 1093.

³ Muzio possiede una copia dell'edizione del 1551 dei primi cinque libri dell'architettura di Sebastiano Serlio. Mentre le immagini utilizzate in questo saggio – con la relativa numerazione – sono tratte dall'edizione del 1537; ora in Sebastiano Serlio, *L'architettura. I libri I-VII e Extraordinario nelle prime edizioni*, a cura di F. P. Fiore, 2 voll., Il Polifilo, Milano 2001.

⁴ Giovanni Muzio, *Alcuni architetti d'oggi in Lombardia*, cit., p. 1093.

⁵ Giovanni Muzio, in Guido Canella et al., *Struttura e tradizione architettonica. Incontro con G. Muzio*, in "Hinterland", n. 13-14, gennaio-giugno 1980, p. 38.

always true" survivors "in stylistic expressions that are different from time to time"⁴ which for us can be traced in comparisons with Serlio's work. What is their role in assembling the parts of Ca' Brütta?

Although Muzio himself saw in them a sort of "fragmentary composition"⁵ we can find no satisfied poetics of the fragment: the caesuras that bring rhythm to the façades are revealed first and foremost at a level of type or morphology that do not directly concern the problems of figuration in a façade; in fact, this is a house made of houses, often singled out by a simple triadic tripartition scheme, and placed next to one another in a paratactic way to characterize the theme of the residential building in relation to the contexts in which it impinges now and then. It follows that the dispositio of the decorative elements supports the pauses imposed by this general decomposition that the block is a part of. Vice versa, Serlio's façade themes are presented as linguistic elements unifying the block's polyhedral nature. A role that is anything but ironic and disorientating conferred to language, but on the contrary, genuinely constructive.

Notes

¹ Notes illustrating the work, in "Architettura e Arti decorative", Year II, file II, October 1922, p. 93.

² Giovanni Muzio, *Alcuni architetti d'oggi in Lombardia*, in "Dedalo", file XV, August 1931, p. 1093.

³ Muzio possessed a copy of the 1551 edition of Sebastiano Serlio's first five books on architecture. Whereas the images used in this essay – with their related numeration – are taken by edition of 1537; now in Sebastiano Serlio, *L'architettura. I libri I-VII e Extraordinario nelle prime edizioni*, F. P. Fiore (ed.), Il Polifilo, Milan 2001.

⁴ Giovanni Muzio, *Alcuni architetti d'oggi in Lombardia*, in "Dedalo", file XV, August 1931, p. 1093.

⁵ Giovanni Muzio, in Guido Canella et al., *Struttura e tradizione architettonica. Incontro con G. Muzio*, in "Hinterland", nos. 13-14, January-June 1980, p. 38.

Bibliografia / Reference

- Bossaglia, Rossana, *Giovanni Muzio. La Ca' Brütta*, in *L'art Déco*, Laterza, Roma-Bari 1984, pp. 75-80.
- Burg, Annegret, *Novecento milanese. I novecentisti e il rinnovamento dell'architettura a Milano fra il 1920 e il 1940*, Motta Editore, Milano 1991, pp. 49-56.
- Calvenzi, Giovanna (a cura di.), *Operazione Ca' Brütta 1921-2016*, catalogo della mostra tenuta al Castello Sforzesco di Milano, Sala del Tesoro - Sale Viscontee, 15 aprile -10 luglio 2016, Contrasto edizioni, Roma 2016.
- Cesaroni, Silvia, *Giovanni Muzio, architettura civile e classicità*, in Giulio Ernesti (a cura di), *La costruzione dell'utopia. Architetti e urbanisti nell'Italia fascista*, Edizioni Lavoro, Roma 1988, pp. 103-119.
- Ernesti, Giulio, *Ca' Brütta, Milano, 1919-1922*, in Sergio Boidi (a cura di), *L'architettura di Giovanni Muzio*, catalogo della mostra, (Milano, Galleria della Triennale, 20 dicembre 1994 - 19 febbraio 1995), Editrice Abitare Segesta, Milano 1994, pp. 155-158.
- Irace, Fulvio, *Ca' Brütta*, Officina Edizioni, Roma 1982.
- Irace, Fulvio, *Giovanni Muzio 1893-1982. Opere*, Electa, Milano 1994, pp. 60-89.
- Irace, Fulvio, *Giovanni Muzio. La Ca' Brütta restaurata*, in "Casabella", n. 860, aprile 2016, pp. 9-27.
- Muratore, Giorgio (a cura di), *Giovanni Muzio. Tre case a Milano 1922 1930 1936*, Clear, Roma 1981.
- Muzio, Giovanni, *La Ca' Brütta*, in *Milano 70/70. Un secolo d'arte*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 28 aprile - 10 giugno 1971), vol. II, dal 1915 al 1945, Editrice Edi Stampa, Milano 1971, p. 178.



Francesco Primari si laurea in Architettura nell'aprile 2006, all'IUAV con la tesi: *Per la città: sei progetti di riqualificazione del margine del centro storico di Pesaro*. Sempre all'IUAV nel marzo del 2012 diviene "Dottore di ricerca in composizione architettonica" con la tesi di dottorato: *La costruzione della città. Le case Bonaiti e Malugani di Giovanni Muzio a Milano*. Dal febbraio 2013 svolge attività di ricerca come assegnista presso il Dipartimento di Architettura dell'Università di Bologna, sede di Cesena, dove dal 2006 è tutor alla didattica nei corsi di progettazione architettonica.

Francesco Primari graduated in Architecture in April 2006, from the IUAV, with a thesis: For the city: six redevelopment projects for the fringes of Pesaro's old town. Again at the IUAV in March 2012 he took a PhD in Architectural Composition with a thesis: The building of the city. The Bonaiti and Malugani houses of Giovanni Muzio in Milan. Since February 2013 to May 2015, he has been carrying out research as a fellow at the Department of Architecture of the University of Bologna's Cesena branch, where, since 2006, he has been a tutor on architectural design courses.

Francesco Primari

LA CA' BRÜTTA DI MUZIO E IL IV LIBRO DEL SERLIO. L'invenzione del linguaggio

THE CA' BRÜTTA OF MUZIO AND BOOK IV OF SERLIO. The Invention of Language

Andrés Caballero Lobera,

DURAND, GUADET E WAGNER. L'EVOLUZIONE DEL METODO COMPOSITIVO TRA XIX E XX SECOLO

DURAND, GUADET AND WAGNER. THE EVOLUTION OF THE COMPOSITIVE METHOD BETWEEN 19TH AND 20TH CENTURY

Abstract

Il XIX secolo fu un'epoca convulsa per quanto riguarda l'evoluzione del pensiero architettonico. In quanto apice del pensiero illuminista del secolo precedente, tale epoca si manifestò nella forma storica e allo stesso tempo divenne l'immagine della modernità, stabilendo le basi di un'architettura basata sul razionalismo, che avrebbe costruito, ai margini della storia, la sua idea di forma. Tre dei maggiori protagonisti di questo sviluppo, sia per quanto riguarda il loro lavoro di architetti, che come insegnanti, furono: Jean-Nicolas-Louis Durand, Julien Guadet e Otto Wagner.

Agli inizi del XIX secolo, sotto l'influenza delle idee rivoluzionarie caratteristiche dell'Illuminismo, Durand definì un sistema compositivo che, come metodo di progetto, era destinato a perdurare nell'arco di tutto il secolo fino ai primi decenni del '900. Nel corso del XX secolo ad esso si affiancarono altre sensibilità che cercavano nuovi canali espressivi¹.

Il metodo della *composizione* come supporto geometrico all'azione del progetto e l'*utilitas* come fine ultimo dell'architettura furono considerate questioni immutabili e sono presenti ancor oggi nell'attività progettuale. Il linguaggio formale costruito con gli elementi storici del passato come garanzia per una giusta espressione dell'architettura cedette all'inesorabile passo del tempo.

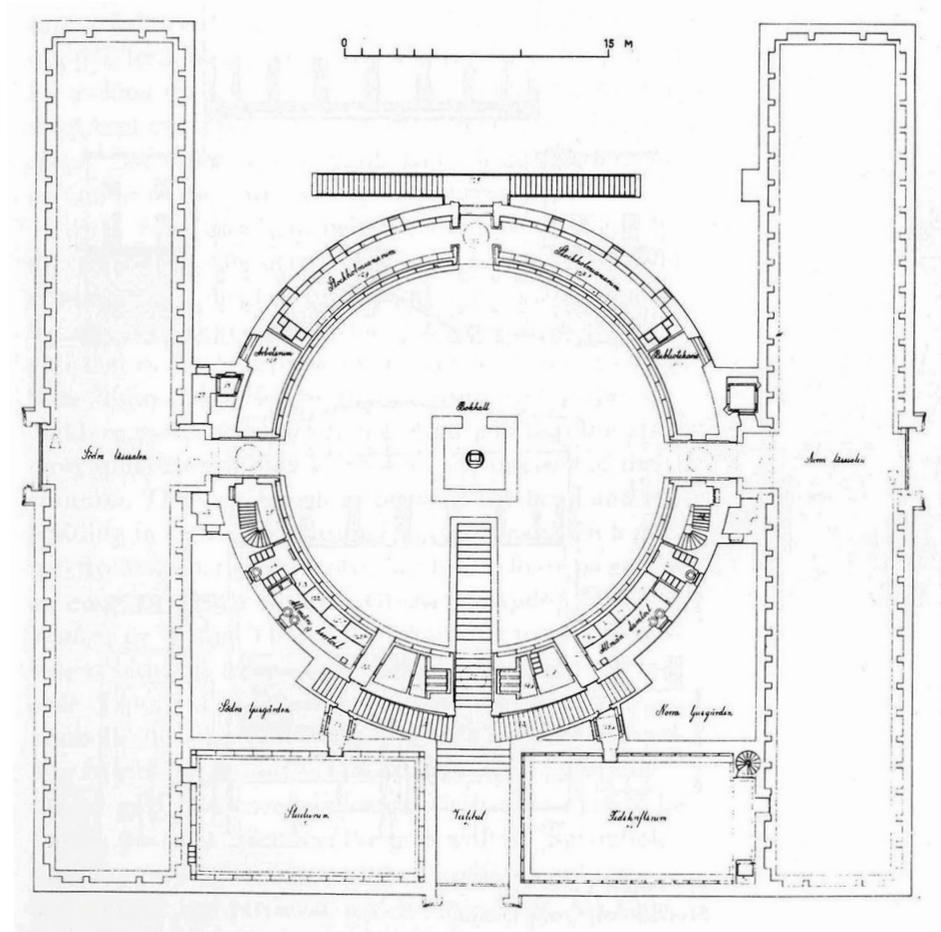
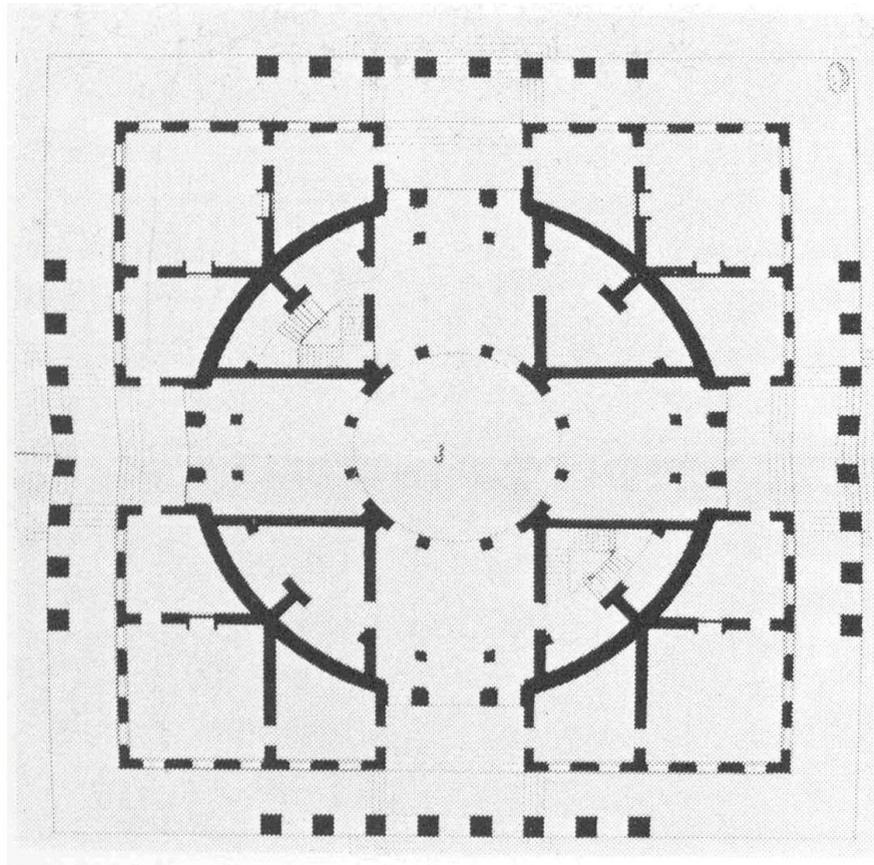
Di fronte alla modernità ottocentesca, erede diretta di quel classicismo che tentava di superare, le avan-

Abstract

The 19th century was a time of upheaval in the development of architectonic thinking. As culmination of the enlightened thinking of the previous century it expressed itself through historical form, and as a reflection of modernity, it established the bases for a rationalist-based architecture that would construct its wish for form outside the margins of history. We highlight the teaching work of three professors and architects in the construction of that thinking: Durand, Guadet and Wagner.

With the start of the 19th century, and enlightened by the illuminism of revolutionary ideas, Durand defined a composition system, which, as a project method, would be destined to stay, beyond the century and until the first decades of the 20th century. The success of the method guaranteed its permanence, and during the 20th century it became a contemporary of other sensitivities that sought new means of expression¹.

The composition method as a geometric support for the project action and usefulness as an ultimate purpose of architecture, were unchanging questions which, even today, remain in the project activity (img01). Formal language, constructed with the historical elements of the past to adequately express architecture, was the most fickle and also the language that succumbed to the inexorable passing of time.



Claude-Nicolas Ledoux, Barrière St. Martin (de la Villette), 1784-88 - Gunnar Asplund, Municipal Library of Stockholm, 1920-28. Il modello compositivo nel sistema d'insegnamento conserva la sua validità nell'architettura moderna / *Claude-Nicolas Ledoux, Barrière St. Martin (de la Villette), 1784-88 - Gunnar Asplund, Municipal Library of Stockholm, 1920-28. The compositive model in the teaching system maintains its validity in modern architecture.*

Andrés Caballero Lobera,

DURAND, GUADET E WAGNER. L'evoluzione del metodo compositivo tra il XIX e il XX secolo.

DURAND, GUADET E WAGNER. *The evolution of the compositive method between 19th and 20th Century*

38

guardie del XX secolo, orfane della storia, si impegnarono a trovare un canale espressivo che gli appartenesse, un nuovo linguaggio che si liberasse dai debiti del passato. Questo processo di trasformazione verrà definito dal lavoro di tre professori-architetti: Durand, Guadet e Wagner.

J.-N.-L. Durand (1760-1834)

Dopo la rivoluzione, la scarsa attività edilizia dell'epoca portò Durand ad un isolamento autoimposto e, approfittando del suo ruolo di professore all'École Polytechnique di Parigi, si concentrò sullo studio teorico dell'architettura. Durand riuscì ad elaborare un manuale che permetteva all'alunno di conoscere gli elementi architettonici, le leggi per la loro combinazione, così come i meccanismi della loro composizione.

L'impegno pedagogico di Durand si produsse in quell'ambiente sociopolitico che portò alla formazione delle Écoles Spéciales, un modello da imitare in quanto a organizzazione della ricerca e dell'insegnamento tecnico-scientifico. Durand sfidò il sistema tradizionale dell'insegnamento dell'architettura con il quale si era formato lui stesso. L'architettura, a suo parere, esige uno studio specializzato e richiede un metodo scientifico utile ad organizzare la materia, dagli elementi più semplici a quelli più complessi².

Nel *Recueil et parallèle des édifices de tout genre*, opera prima pubblicata da Durand, siamo di fronte ad un trattato divulgativo generico, che seguiva la tradizione di opere come *Les ruines*³ de J.-D Leroy, che contribuirono al consolidamento di un ambiente intellettuale ricettivo alla conoscenza di altre architetture.

Précis des leçons d'architecture données à l'École royale polytechnique è stata l'opera chiave nella produzione teorica di Durand. Se il *Parallèle* aveva come proposito l'essere uno strumento destinato alla ricerca, il *Précis* fu, fin dalla sua origine, un testo eminentemente didattico, destinato a sostituire il sistema pedagogico dell'Accademia. Fu introdotto come libro di testo a l'École Polytechnique, istruendo le diverse

In contrast to the nineteenth century modernity that had directly inherited a classicism that it decided to overcome, the 20th century avant-garde, bereft of history, made an effort to find a means of expression to call their own, a new language that would free them from their debt with the past. This transformation process would be defined by three professors - architects: Durand, Guadet and Wagner.

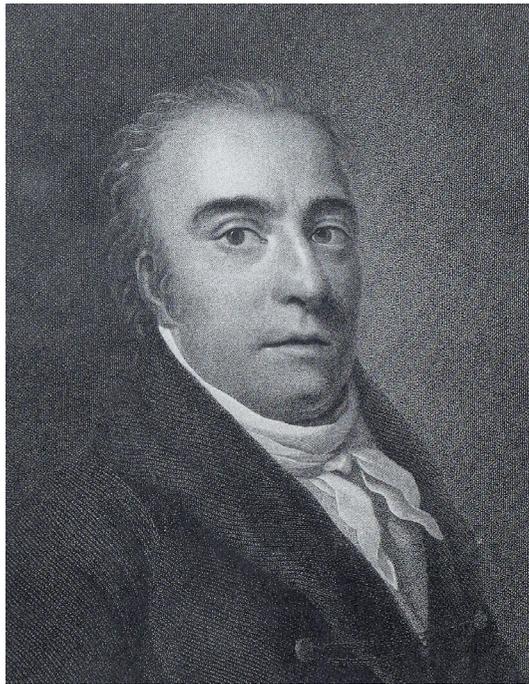
J.-N.-L. Durand (1760-1834)

After the 1789 revolution, and faced with the limited construction activity at the time, Durand took advantage of his work as a teacher at l'École Polytechnique in Paris, to focus on the theoretical study of architecture. At this institution he managed to draft a manual that would help students discover the architectonic elements, the laws to combine such elements, as well as the mechanisms for their composition.

The pedagogical undertaking of Durand took place in that social-political environment that favoured the education of Les Écoles Spéciales, a model to be copied in research organisation and technical-scientific teaching. Durant confronted the traditional architecture teaching system with which he had trained. For him, architecture required specialised study and a scientific method to organise the subject matter, from the simplest to the most complex elements².

In Recueil et parallèle des édifices de tout genre, the first work published by Durand, we find a generic informative work, which continued the tradition of works such as Les ruines³ by J.D Leroy and which contributed to the consolidation of a receptive intellectual atmosphere with the knowledge of other architectures.

Précis des leçons d'architecture données à l'École royale polytechnique was the key work in Durand's technical production. If the purpose of the Parallèle was to be an instrument for consultation, the Précis was, right from the start, an emi-

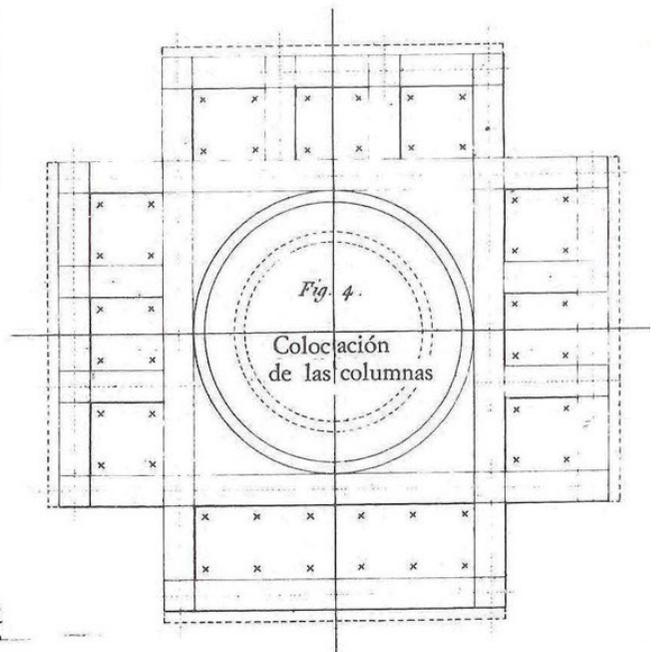
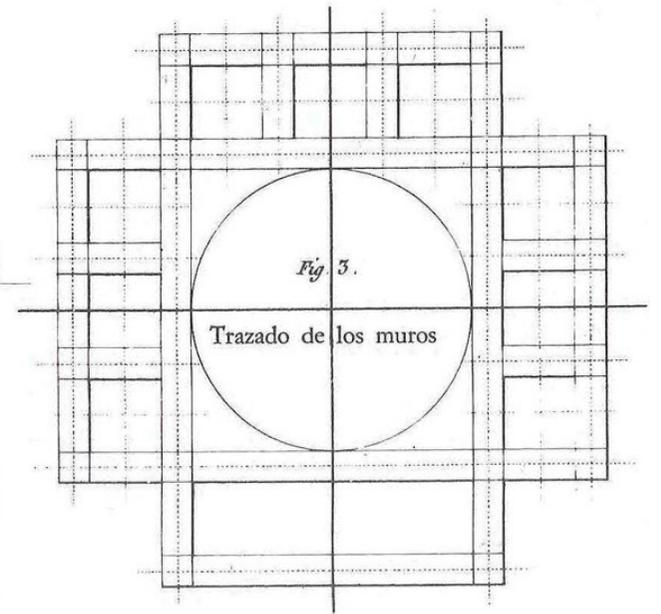
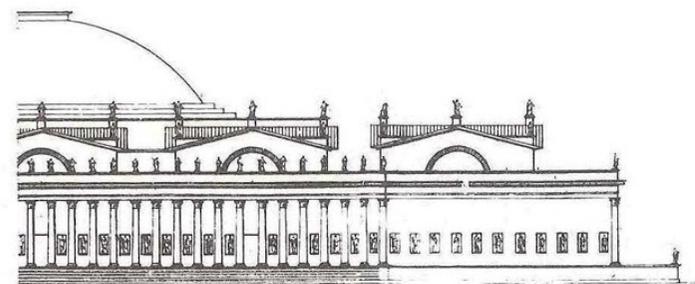
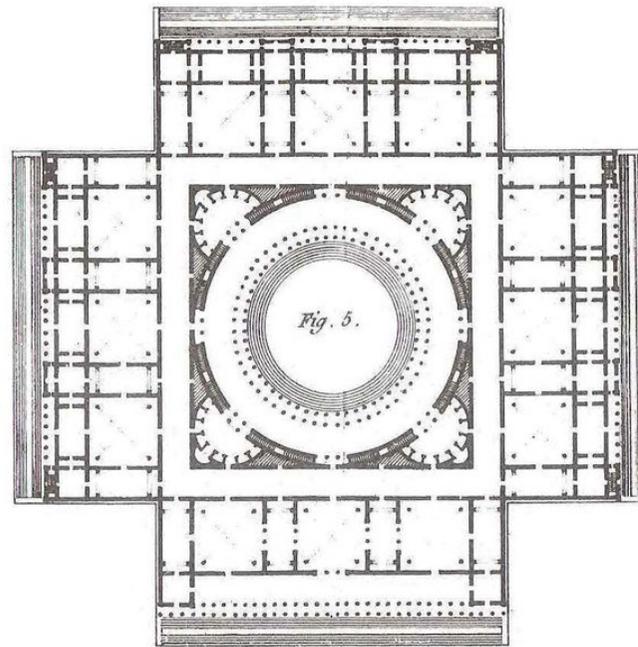
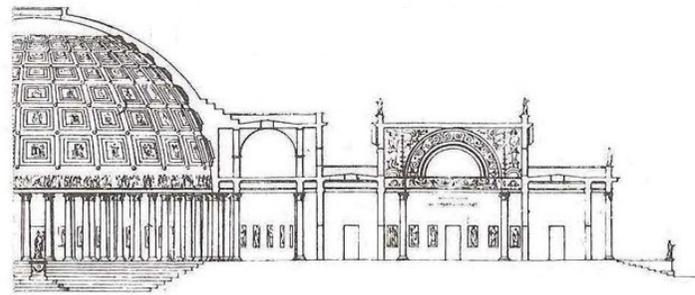
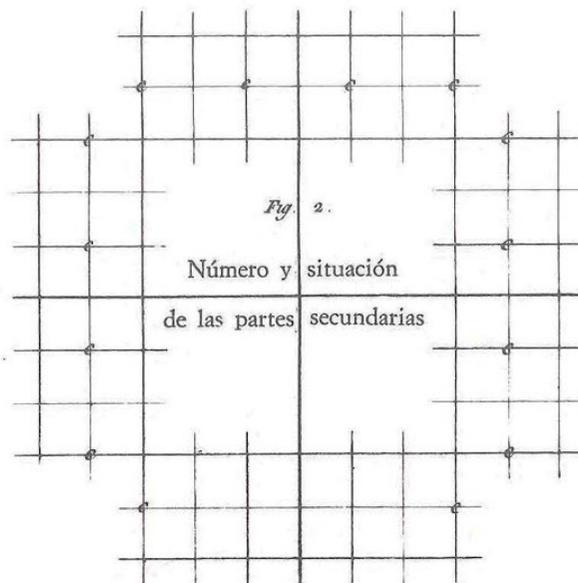
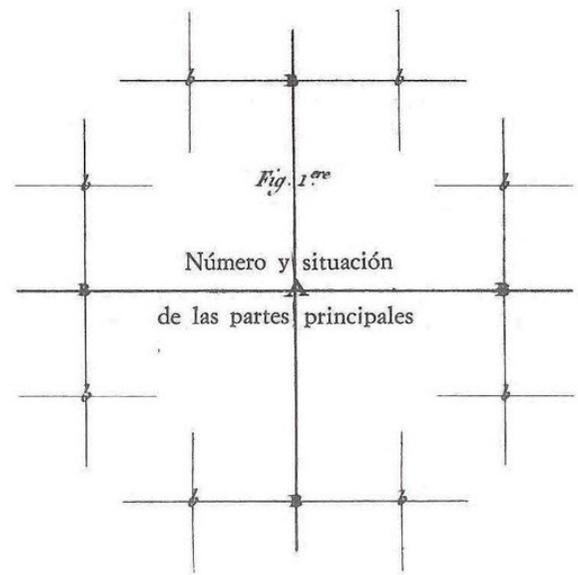


J.-N.-L. Durand (1760-1834)

Andrés Caballero Lobera,

DURAND, GUADET E WAGNER. L'evoluzione del metodo compositivo tra il XIX e il XX secolo.

DURAND, GUADET E WAGNER. *The evolution of the compositive method between 19th and 20th Century*



J.N.L. Durand. Come comporre un edificio. Précis
Vol I, Lam.21, 1819 / J.N.L. Durand. How to
compose a building. Précis Vol I, Lam.21, 1819.

Andrés Caballero Lobera,

DURAND, GUADET E WAGNER. L'evoluzione del metodo compositivo tra il XIX e il XX secolo.

DURAND, GUADET E WAGNER. The evolution of the compositive method between 19th and 20th Century

40

generazioni di architetti del XIX secolo ed anche molti architetti formati agli inizi del XX⁴. La traduzione e pubblicazione in altri Paesi, come l'Italia o la Germania, agevolano la sua diffusione e la sua influenza giunse così ad architetti come Leo von Klenze o Karl Friedrich Schinkel.

Durand desiderava la formulazione di un metodo che, superando la comprensione specifica del particolare, raggiungesse la complessità delle leggi generali della disciplina. Questo metodo era già stato sviluppato nel mondo del pensiero. E fu così che questo modello di analisi, che si era trasformato nella base di qualsiasi scienza possibile, era, agli occhi di Durand, valido per l'architettura, essendo per lui questa non solo un'arte, ma anche una scienza⁵. Nell'entusiasmo di sviluppare un metodo scientifico, Durand scompose il corpo complesso dell'architettura nei suoi elementi e unità di base riconoscibili.

Con Ledoux, si abbandona la composizione unitaria proclamata dal barocco e le parti che danno forma al tutto mostrano la loro autonomia⁶. Le forme che ora modellano l'architettura prescindono da tutto ciò che non soddisfa un fine necessario, un'utilità pratica. In questo modo, gli ordini architettonici vengono ridotti allo status ornamentale, perdurano soltanto negli elementi decorativi del linguaggio architettonico, preludio della retorica storicista che sarà poi la caratteristica dell'architettura dell'ultima metà del secolo.

Abbandonata l'astrazione geometrica ereditata da Ledoux, "l'architettura [svanisce come] un'arte della permanenza"⁷, e "l'autorità delle forme geometriche, semplici ed eterne"⁸ si muta in un temperamento eclettico capace di disporre le differenti forme della storia su un piano di uguaglianza assolutamente inedito. In questo contesto, tra la modernità di un'industria che forniva all'edilizia nuovi materiali ed un linguaggio architettonico incapace di abbandonare le forme del passato, si approfondisce l'attività architettonica e didattica di Julien Guadet. Come indica Schorske, "nell'Europa del XIX secolo, la storia diventò una forma privilegiata di costruzione di significati"⁹

nently didactic text, whose aim was to replace the pedagogical system of the Academy. It was introduced as a study text at l'École Polytechnique, instructing the different generations of 19th century architects, and even architects who trained at the beginning of the 20th century⁴. Its translation and publication in other countries such as Italy or Germany favoured its dissemination, extending its influence to architects such as Leo von Klenze or Karl Friedrich Schinkel.

Durand wanted to formulate a method that would go beyond the specific comprehension of the particular and would reach the complexity of the general laws of the discipline. This method had already been developed in scientific thinking. Thus, then, this model of analysis that had been transformed into the basis for any possible science, was, in Durand's eyes, valid for architecture, as in his opinion, this was not just an art, but also a science⁵.

In his enthusiasm to develop a scientific method, Durand broke down the complex body of architecture into its basic units and elements. Continuing the dissolution of the Baroque unit started by Ledoux⁶, the forms that then configured architecture did away with everything that did not satisfy a necessary purpose, a practical utility.

Thus, the architectonic orders confined to an ornamental status, only remained in the decorative elements of the architectonic language; a prelude of the historicist rhetoric that would characterise the architecture of the last half of the century.

Thus, having abandoned the geometric abstraction inherited from Ledoux, "architecture [disappears as] an art of permanence"⁷, and "the authority of simple and eternal geometrical form"⁸ dissolve into an eclectic temperament that is able to take on the different forms that history provides us with, on an entirely new plane of equality. It was within this context, between the modernity of an industry that provided new materials for construc-

Andrés Caballero Lobera, DURAND, GUADET E WAGNER. L'evoluzione del metodo compositivo tra il XIX e il XX secolo.

DURAND, GUADET E WAGNER. *The evolution of the compositive method between 19th and 20th Century*

e l'architettura manifestò questo legame con tutta la potenza che il suo arsenale formale aveva messo a disposizione nel tempo.

Julien Guadet (1834 - 1908)

All'epoca in cui Guadet svolge il suo lavoro didattico e teorico, il secolo ha ormai concesso al linguaggio architettonico la disinvoltura di chi accetta la totalità della storia ricevuta in eredità. Questo secolo, storicista per antonomasia, rese possibile lo sviluppo di uno spirito eclettico che caratterizzò tutta la produzione architettonica.

Secondo Guadet non è possibile descrivere l'architettura senza parlare della sua evoluzione storica. Ciò nonostante, nel suo rapporto con la storia è evidente la presenza di quello spirito eclettico che mette sullo stesso piano il mondo greco, romano e medievale.¹⁰

In sostanza, l'opera di Guadet non suppone tanto una modifica o un punto di vista innovativo nell'insegnamento praticato precedentemente, ma piuttosto, una sua attualizzazione. Nella sua opera è evidente il corso di un modello pedagogico che, iniziato con il secolo, morirà con lui.

Guadet, prima di essere professore di teoria, ha diretto per 20 anni un seminario della *École des Beaux Arts* e riconosceva l'importanza capitale degli *Elementi dell'Architettura* e degli *Elementi della Composizione*, pietre miliari dei "principi generali e permanenti dell'arte".¹¹ Per il professore la composizione è la manifestazione più intima dell'architetto nella sua espressione di artista e non costituisce parte del meccanismo scientifico dell'insegnamento, ma si può solo praticare. Quello che realmente permetteva di comporre un edificio "ad arte" era la pratica individuale nel seminario. Gli elementi dell'architettura o gli elementi della composizione si possono insegnare, mentre la composizione no, trattandosi di una questione relazionata con la capacità individuale dell'architetto come artista.

Gli elementi della composizione cambiano, sono una materia viva che si può aggiornare in base alle

tion, and an architectonic language that was unable to abandon the forms of the past, that the architectonic and didactic work of Julien Guadet took place. As Schorske indicated, "in 19th century Europe, history became a privileged form of construction of meanings"⁹, and architecture expressed this historical affection with all the power that its formal arsenal placed at its disposal.

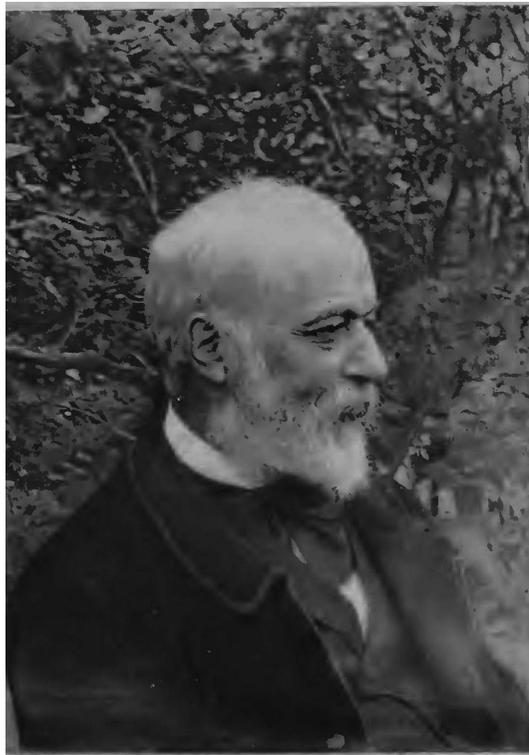
Julien Guadet (1834 - 1908)

When Guadet developed his didactic and theoretical work, the century had already assumed the lack of inhibition of an architectonic language that accepted the entire history of architecture that it had inherited. This historicist century par excellence made it possible to develop an eclectic spirit that characterised its entire architectonic production.

For Guadet, it is not possible to describe architecture without setting out its historical evolution. However, in its relationship with history, he expresses that eclectic spirit that equally admits the Greek, Roman or Mediaeval¹⁰.

In essence, J. Guadet's work is less a modification or radical approach to teaching as it had evolved until then, than its modernisation. In this work he shows the end of a pedagogical model which, having started with the century, would succumb with it.

Guadet, who, before becoming a theory teacher, had managed a workshop at l'École des Beaux Arts, for 20 years, recognised the capital importance of the Elements of architecture and the Elements of composition, cornerstones for the "general and permanent principles of art"¹¹. For the teacher, composition is the architect's most personal expression, it is his expression as an artist, and it does not form part of the scientific mechanism of teaching; it can only be exercised on it. Personal practice in the workshop was really what enabled a building to be "composed", and in the

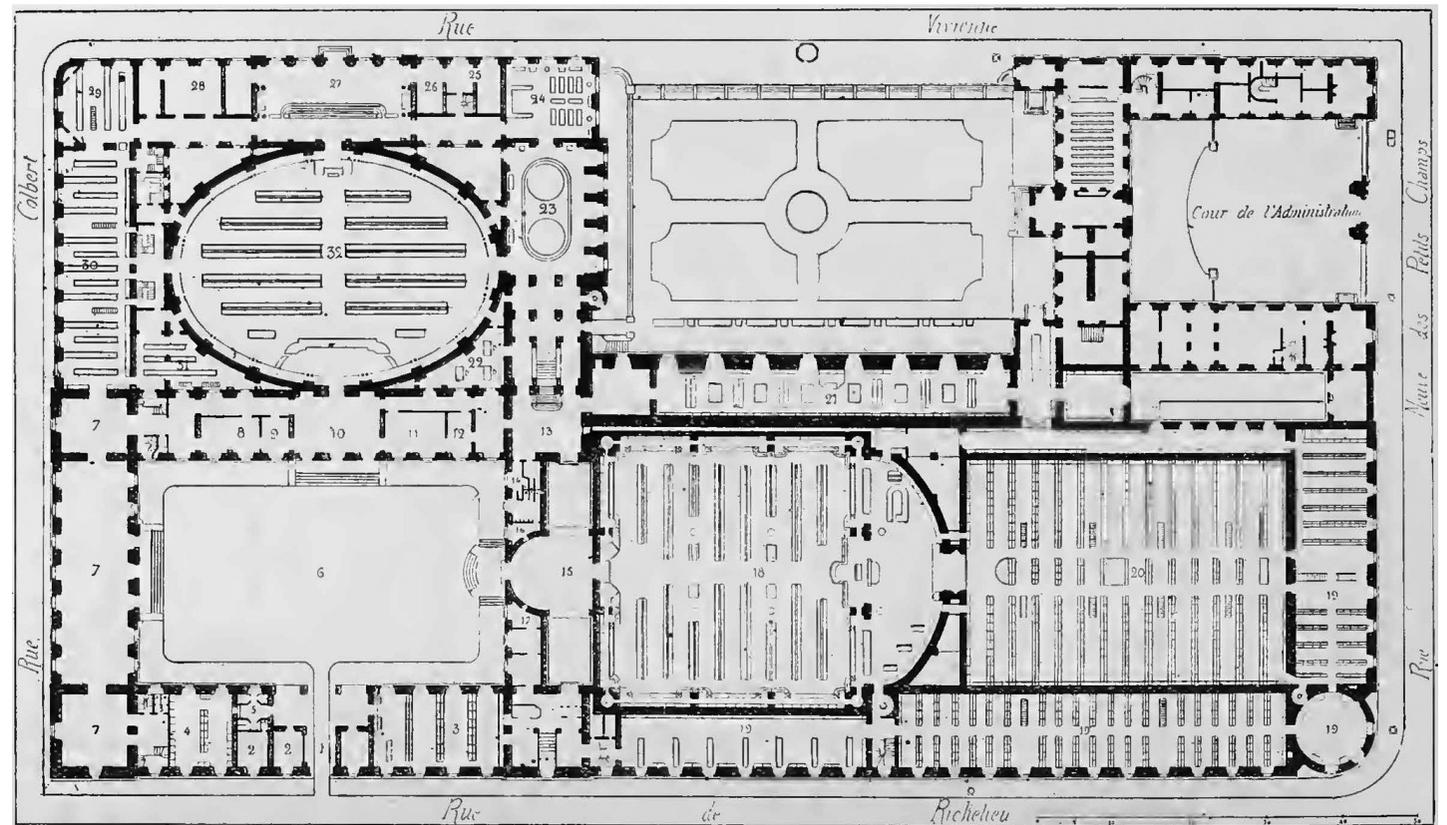


Julien Guadet (1834 - 1908)

Andrés Caballero Lobera,

DURAND, GUADET E WAGNER. L'evoluzione del metodo compositivo tra il XIX e il XX secolo.

DURAND, GUADET E WAGNER. *The evolution of the compositive method between 19th and 20th Century*



Julien Guadet, riproduzione della Biblioteca Nazionale di H. Labrouste. (*Éléments et Théorie de l'architecture*, Tome II, 1909). Gli elementi di composizione dalla prospettiva che offrono gli esempi concreti / Julien Guadet, reproduction of the National Library of H. Labrouste. (*Éléments et Théorie de l'architecture*, Tome II, 1909). The composition elements from the perspective offered by the specific examples.

necessità generate dalla società. Dalla sua evoluzione si ottengono altri elementi compositivi che permettono una rigenerazione della materia dell'architettura. L'alunno dovrebbe considerare gli elementi della composizione dalla prospettiva storica, che la loro conoscenza dispiega, riconoscendo implicitamente che, in architettura, la forma non è gratuita, ma che ha un significato ed è conseguenza dell'uso a cui è destinato un edificio. Di qui l'importanza di conoscere gli esempi concreti che il passato ci offre.

Lo spirito disciplinare su cui si fonda l'essenza stessa del metodo della composizione ebbe maggior fortuna e durò più a lungo di un linguaggio espressivo deciso a rappresentare, utilizzando il linguaggio della storia, un'epoca sedotta dal progresso tecnico dell'industria.

Guadet rappresentò questi principi emergenti, sperimentati da Labrouste nelle sue biblioteche Sainte

last instant, create art. The elements of architecture or the elements of composition can be taught; but composition cannot. This is something left to the architect's individual ability as an artist.

The elements of composition change, they are a living material that can be updated at the same pace as the new needs generated by society. Other composite elements are obtained from this evolution that permit regenerating the actual subject matter of architecture. Students should consider the elements of composition from the perspective offered by their knowledge in the course of history, implicitly recognising that, in architecture, the form is not free, that it has a meaning, and that it is consistent with the use designed for the building. Hence, the importance of knowing specific examples that the past can offer us.

The underlying disciplinary spirit in the actual

Andrés Caballero Lobera,

DURAND, GUADET E WAGNER. L'evoluzione del metodo compositivo tra il XIX e il XX secolo.

DURAND, GUADET E WAGNER. *The evolution of the compositive method between 19th and 20th Century*

Geneviève e Nazionale (img.03), al fine di incorporare nell'architettura i progressi della tecnica. Il suo progetto per l'*Hôtel des Postes* a Parigi rappresenta questa transizione che si sforza di aggiungere una nuova voce al coro dell'architettura storicista. Una voce obbligata a mostrare quest'architettura come un'"arte industriale" rinchiusa all'interno dell'edificio. Verso l'esterno, il pudore di un'arte nuda veniva coperto con il linguaggio della storia.

Nella gerarchia che ordina gli elementi della composizione, i principali corrispondono a *tipi* la cui forma era garantita dalla tradizione. Gli elementi serventi, invece, costituivano un universo formale sottomesso all'ingegno dell'architetto. Universo nel quale inventare significava esplorare tutte le varianti compositive durandiane. Questo processo cambierà con l'architettura moderna, per la quale lo spazio rompe l'ermetismo delle forme geometriche per trasformarsi in un *continuum*, nel fluire incessante del movimento.

Ciò nonostante, prima di giungere a questo punto della modernità, dove si ruppero le catene che univano la cultura europea alla storia, era importante realizzare un'ultima battaglia con il mondo dell'arte. Se il destino irrevocabile doveva essere la costruzione di una modernità orfana della storia, era necessaria, come celebrazione finale, l'organizzazione delle sue esequie. Otto Wagner fu uno dei personaggi chiave per sancire tale atto di morte, per cui il cambio di prospettiva corrispondeva con il passaggio ad un nuovo secolo.

Otto Wagner (1841 - 1918)

La sua opera ben rappresenta il processo evolutivo dell'architettura del XIX secolo, partendo da un'arte basata sui modelli del passato e giungendo al trionfo della tecnica come manifestazione artistica. La sua figura segna la fine di un secolo e la conclusione del rapporto con la storia che verrà definitivamente sancita dall'Architettura Moderna nel corso del XX secolo.

Durante gli anni della formazione di Wagner, l'architettura viennese continuava la sua stretta relazione

essence of the composition method, was more successful and lasted longer than an expressive language intent on representing, with the trappings of history, an era that was seduced by the technical progress of industry.

Guadet represented those stuttering beginnings started by Labrouste at his Sainte Geneviève and National libraries, to incorporate technical advances into architecture. His project for the Hôtel des Postes in Paris, represents that transition that makes an effort to incorporate a new voice into the chorus of historicist architecture. A voice, forced to show that architecture as an "industrial art" confined inside the building. Outwards, the modesty of a nude art was covered with the clothing of history.

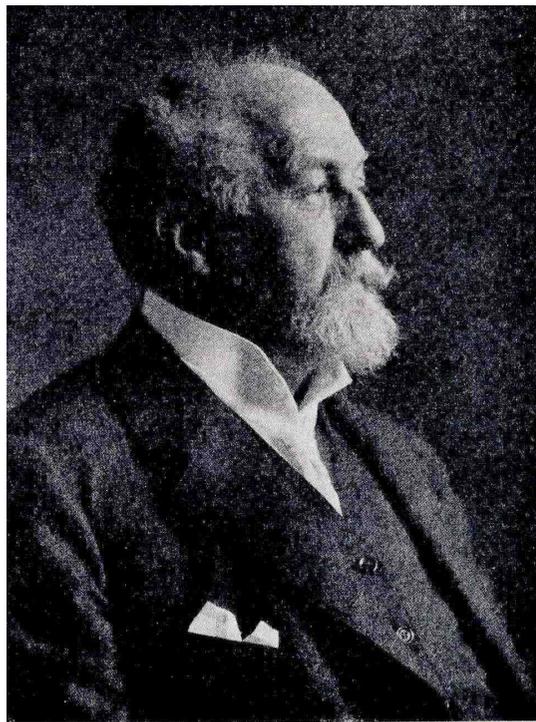
In the hierarchy that classifies the elements of composition, the main ones correspond to types whose form was guaranteed by custom. The server elements, in contrast, formed a formal universe submitted to the architect's ingeniousness. A world where inventing meant exploring all of Durand's compositive variables. This process would be modified with modern architecture, where space breaks away from its geometric forms, to become a continuum, in an unceasing flow of space, full of movement.

But, before reaching that liberating moment of modernity when the chains that linked European culture to history burst, a final battle had to be fought on the field of arts. If the irrevocable destiny would be to construct a modernity bereft of history, its funeral had to be organised as a final celebration. Otto Wagner was one of the necessary characters in the drafting of the death certificate, where the change in cycle was accomplished with the change of century.

Otto Wagner (1841 - 1918)

His work reproduces the evolutionary process of 19th century architecture, from art based on the

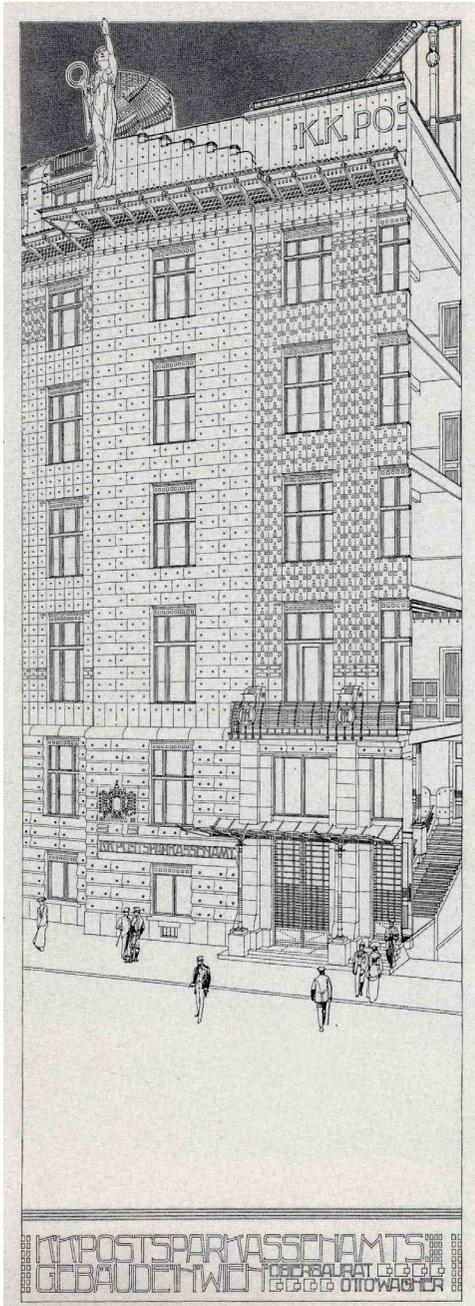
DURAND, GUADET E WAGNER. The evolution of the compositive method between 19th and 20th Century



Otto Wagner (1841 - 1918)

Andrés Caballero Lobera,

DURAND, GUADET E WAGNER. L'evoluzione del metodo compositivo tra il XIX e il XX secolo.



Otto Wagner, Postsparkassenamtsgebäude, dettaglio del volume centrale, (Esquisses, projets, constructions, Vienna, 1906). La tecnica come forma figurativa / Otto Wagner, Postsparkassenamtsgebäude, detail of the centre doorway, (Esquisses, projets, constructions, Vienna, 1906). The technique as a figurative form.

Andrés Caballero Lobera,

DURAND, GUADET E WAGNER. L'evoluzione del metodo compositivo tra il XIX e il XX secolo.

models of the past to the triumph of technique as an artistic expression. His person marks the decline of a century and concludes a relationship with history that the 20th century would definitely close.

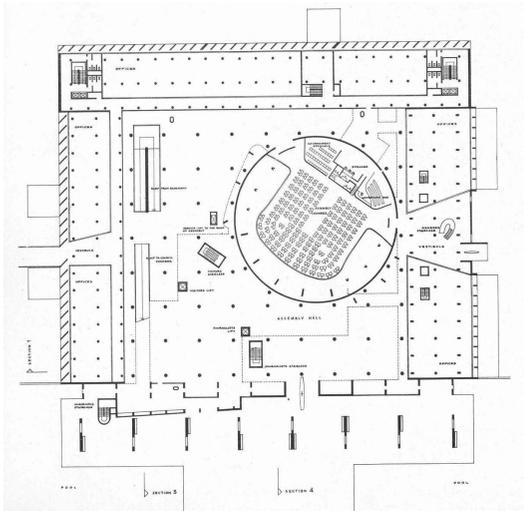
In the years when O. Wagner trained, Viennese architecture continued to keep a firm hold on the expression of a historical past, identified with the Baroque that brought it splendour. The construction of the Ringstrasse represented that moment when architecture admitted all the styles of history as its own, and Wagner's professional beginnings continued that historicist tradition.

In 1894, after the death of Hassenauer, his name was put forward as tenured professor at the Special School of Architecture of Vienna. His brilliant key-note speech captivated students who were tired of banal historicism. His teaching work drove them to seek the modern architecture, and young people such as Olbrich, Hoffmann or Plecnik, trained under the umbrella of a way of thinking whose aim was to find the marks of identity of a new architecture. They all collaborated with him and they formed the wagnerschule, a group of promising architects who, under his authority, took the first steps towards modernity.

Until then, the past operated in the architect's mind, not only as a formal reference that made it possible to construct a language, but also as a supplier of models that could even be referred to literally.

From the 90s onwards, Wagner showed a decisive willingness to use technical means and construction materials as a way of expression, incorporating them into the architectonic language. There is no doubt that "the new style" that resulted from the "transition (convergence) of the tectonic form to the figurative form"¹², was the start of a heroic victory, imposing itself over the inertia and prejudices of the 19th century tradition. Composition as a scientific tool of the project, as a product of reason that pursues usefulness, offers the pro-

DURAND, GUADET E WAGNER. The evolution of the compositive method between 19th and 20th Century



Le Corbusier, Palazzo dell'Assemblea, Chandigarh. (1956) - James Stirling, Michael Wilford & Associati, Neue Staatsgalerie, Stuttgart (1977-83) / *Le Corbusier, Palace of Assembly, Chandigarh. (1956) - James Stirling, Michael Wilford & Associates, Neue Staatsgalerie, Stuttgart (1977-83).*

guatezza dell'edificio nel contesto della città moderna. Una città dominata dalla linea retta ed occupata da persone e veicoli sempre in movimento.

Wagner continuò ad incorporare nella sua architettura tutto il bagaglio espressivo che gli elementi tettonici dell'architettura gli offrivano. Il perseguire il *realismo* come ideale artistico si materializzò in un'architettura che finalmente era riuscita a trasformare la costruzione in espressione artistica. Le superfici piane dei muri si mostravano libere da qualsiasi ornamento inutile e rimanevano solo le aperture nel muro come elemento base e quasi unico del linguaggio architettonico.

Nell'opera di Otto Wagner ritroviamo la tradizione architettonica del diciannovesimo secolo sebbene, contemporaneamente, annunci l'arrivo imminente dell'Architettura Moderna che, nonostante la sua dichiarata rinuncia alla storia, non poté evitare di mantenere una relazione di continuità con la tradizione.

Il corpus teorico che ha strutturato l'insegnamento dell'architettura nel diciannovesimo secolo rimase vivo negli esempi dell'epoca moderna. Grazie a questa continuità, i modelli accademici tradizionali perdurarono nell'architettura contemporanea anche se in una forma rinnovata.

ject a skeleton that makes it invulnerable to the ups and downs of taste. Wagner recognises this value of Durand's compositive system, and does not relinquish it in his search for the style that would represent the modernity of the new times. His effort would be aimed at replacing the trappings of an extenuated historicism that no longer expressed the feelings of the time, with a style that would adequately showcase the building within the context of a modern city. A city dominated by straight lines and occupied by people and vehicles, always in motion.

Wagner gradually incorporated all the expressive baggage offered by the tectonic elements of architecture into his architecture. And the pursuit of realism as an artistic ideal was materialised in an architecture that had finally managed to transform construction into an artistic expression (img04). The flat surfaces of the walls were bare of any unnecessary ornament, leaving just the hollows in the wall as basic elements, almost exclusive of architectonic language.

19th century architectonic tradition is summed up in O. Wagner's work, and the future of modern architecture is devised, which, despite its angry

Andrés Caballero Lobera,

DURAND, GUADET E WAGNER. L'evoluzione del metodo compositivo tra il XIX e il XX secolo.

DURAND, GUADET E WAGNER. *The evolution of the compositive method between 19th and 20th Century*

46

Note

¹ L'esaurimento del linguaggio storicista con il quale si era sviluppato il metodo di composizione durandiano favorì l'avvento di nuovi modi di progettare, meno scientifici ma in cambio più intuitivi. Nell'opera di F. Ll. Wright possiamo trovare il collegamento tra il pittoricismo del XIX secolo e l'organicismo del XX.

² "D'accordo con ciò che ci indica la ragione, con i metodi in uso nelle scuole scientifiche e di arte, dove si insegna agli alunni a procedere dal semplice al complesso, dal conosciuto allo sconosciuto, in modo tale che una idea apre la strada alla successiva che ricorda infallibilmente la precedente, ci atterremo sempre di più a questo piano di studio". DURAND, J.N.L. (1981). *Compendio de lecciones de arquitectura*. Madrid: ed. PRONAOS. p. 20.

³ LEROY, J. D. (1758). *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce, considérées du côté de l'histoire et du côté de l'architecture*. Paris.

⁴ È sufficiente ricordare alcuni dei progetti di Le Corbusier o l'opera di L. Kahn.

⁵ "l'architettura è allo stesso tempo una scienza ed un'arte: come scienza richiede conoscenza, come arte esige talento". DURAND, J.N.L. (1981), op. cit., *Second volumen, Discurso preliminar*, p. 109.

⁶ KAUFMANN, E. (1982). *De Ledoux a Le Corbusier. Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma*. Barcelona: Gustavo Gili. p 73 y 74.

⁷ STAROBINSKI, J. (1988). *1789, los emblemas de la razón*, Madrid: Taurus. p. 45.

⁸ STAROBINSKI, J., op.cit.l. p.45.

⁹ SCHORSKE CARL E. (2001). *Pensar con la historia*. Madrid: Taurus. p.18.

¹⁰ GUADET, J. (1909). *Éléments et Théorie de l'architecture*, Tome I, Préface. París: Librairie de la construction moderne. p. 10.

¹¹ GUADET, J. (1909). *Éléments et Théorie de l'architecture*, Tome I, Livre II, *Principes Généraux*. París: Librairie de la construction moderne. p. 87.

¹² WAGNER, O. (1993). *La arquitectura de nuestro tiempo*. Madrid: El Croquis editorial. p. 68.

renunciation of history, could not avoid being, per se, an updated continuation of that tradition.

The theoretic corpus that structured the teaching of architecture during the 19th century was represented in the examples of modernity, and through them, the academic composition models lived on in contemporary architecture in a renewed form.

Notes

¹ *The depletion of 19th century historicist language with which the Durand compositive method had been developed, favoured investigation into new ways of planning, less scientific now but, in contrast, more intuitive. In the work of F. Ll. Wright we can find the link between the picturesque of the 19th century and the organicism of the 20th.*

² *"As reason dictates, in agreement with the methods in use in science and art schools, where students are taught to go from the simple to the complex, from the known to the unknown, in a way that one idea prepares the next, and that the latter infallibly recalls the former, we will increasingly stick to this study plan . . ." DURAND, J.N.L. (1981). Compendio de lecciones de arquitectura. Madrid: ed. PRONAOS. p. 20.*

³ LEROY, J. D. (1758). *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce, considérées du côté de l'histoire et du côté de l'architecture*. Paris.

⁴ *It suffices to remember some projects by L. Corbusier, or even L. Kahn's work.*

⁵ *"Architecture is a science and an art at the same time: as a science it requires knowledge, as an art it requires talent". DURAND, J.N.L. op. cit. p. 109.*

⁶ KAUFMANN, E. (1982). *De Ledoux a Le Corbusier. Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma*. Barcelona: Gustavo Gili. p 73 & 74.

⁷ STAROBINSKI, J. (1988). *1789, Los emblemas de la razón*, Madrid: Taurus. p. 45.

⁸ STAROBINSKI, J., op. cit. p.45.

⁹ SCHORSKE CARL E. (2001). *Pensar con la historia*. Madrid: Taurus. p.18.

¹⁰ GUADET, J. (1909). *Éléments et Théorie de l'architecture*, Tome I, Préface. París: Librairie de la construction moderne. p. 10.

¹¹ GUADET, J. (1909). *Éléments et Théorie de l'architecture*, Tome I, Livre II, *Principes Généraux*. París: Librairie de la construction 12 WAGNER, O. (1993). *La arquitectura de nuestro tiempo*. Madrid: El Croquis editorial. p. 68.

Andrés Caballero Lobera, DURAND, GUADET E WAGNER. L'evoluzione del metodo compositivo tra il XIX e il XX secolo.

DURAND, GUADET E WAGNER. *The evolution of the compositive method between 19th and 20th Century*

Bibliografia / Reference

- Durand, J.-N.-L. , *Compendio de lecciones de arquitectura*. Madrid: Ediciones Pronaos, 1981.
Guadet, Julien. *Éléments et Théorie de l'architecture, Tome I-IV*. 3° ed. Paris: Librairie de la construction moderne, 1909.
Kaufmann, Emil. *De Ledoux a Le Corbusier: Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma*. Barcelona: ed. G.G., 1982.
Schorske, Carl E. *Pensar con la historia*. Madrid: ed. Taurus, 2001.
Starobinski, Jean. *1789, los emblemas de la razón*. Madrid: ed. Taurus, 1988.
Wagner, Otto. *La arquitectura de nuestro tiempo*. Madrid: El Croquis editorial, 1993.



Laureato in architettura nel 1987 nella E.T.S. de Arquitectura de San Sebastián (ETSASS); Università del Paese Basco (UPV/EHU). Dal 1989 ha un contratto come professore Associato nella ETSASS. Dal 1994 appartiene all'Area di Progettazione del Dipartimento de Architettura della stessa Università. Fino all'A.A. 2013/2014 insegna nel corso di Progettazione IV (5° anno). Attualmente è docente nei corsi di Progettazione I e II nel centro citato. A febbraio del 2016 ha discusso il proprio progetto di Dottorato di ricerca dal titolo "Victor Eusa - architetto: Pamplona 1894-1990", alla ETSASS. Il progetto é stato diretto da Manuel Iñiguez Villanueva (Cattedratico in Progettazione Architettonica) ed ha ottenuto il cum laude.

Architect since 1987 from the Higher Technical School (E.T.S.) of Architecture of San Sebastian (UPV/EHU). Since then and until the present time I have freely exercised the profession, carrying out building projects both for the private initiative and for the public administration. In 1989, I was hired by the University of the Basque Country (UPV/EHU) as associate professor, working part time at the E.T.S of Architecture in San Sebastian. In 1994, I was attached to the area of Architectonic Projects of the Department of Architecture of the same centre, where I taught the Projects IV subject (5th year) until the 2013/14 academic year. Currently I teach Projects I and II subjects at the aforementioned centre. In February 2016, I presented my doctoral dissertation at the E.T.S. of Architecture of San Sebastian, entitled: "Victor Eusa-architect (Pamplona 1894-1990)", under the guidance of Manuel Iñiguez Villanueva (Professor of Projects), which received "cum laude" distinction.

Andrés Caballero Lobera,

DURAND, GUADET E WAGNER. L'evoluzione del metodo compositivo tra il XIX e il XX secolo.

DURAND, GUADET E WAGNER. *The evolution of the compositive method between 19th and 20th Century*

48

Mirko Russo **TOPOS, TYPOS, TEKTON.
L'APPROPRIATA
COLLOCAZIONE DELLE
COSE**

**TOPOS, TYPOS, TEKTON.
THE APPROPRIATE
PLACEMENT OF THINGS.**

Abstract

Il testo indaga le relazioni tra procedure compositive e modalità costruttive, in particolare ambisce a ribadire il potenziale espressivo della costruzione, riaffermando la tettonica come principio interno all'architettura stessa, in antitesi alla tendenza contemporanea di derivare la legittimità dell'opera da discorsi estranei ad essa.

Negli ultimi decenni l'architettura è stata ridotta a un campo meramente artistico: questa tendenza, da parte delle firme più illustri del panorama internazionale, può essere motivata certamente dal privilegio dell'arte di prescindere dai limiti pratici della costruzione nonché da quelli funzionali, tecnici ed economici. Nella introduzione alla versione italiana di *Studies in tectonic culture* di Kenneth Frampton, Vittorio Gregotti esprime un punto di vista chiaro sul ruolo dell'opera e sul conflitto tra arte e tecnica che oggi domina la nostra disciplina «L'unità greca della *tekné* si è scissa in una relazione conflittuale fra tecnica e arte, tra espressione e oggettività, mentre il compito dell'opera è restituire per mezzo dell'arte l'unità».¹

In tal senso, per indagare la relazione tra i due poli dell'espressione e dell'oggettività, può essere utile una riflessione sul ruolo della costruzione all'interno dell'architettura contemporanea, partendo dalla natura del termine *tettonica*, chiarendo le relative declinazioni e il rapporto con il termine *stereotomia*, nonché le connessioni che tengono insieme le modalità

Abstract

The text explores the relationship between the project composition and the construction methods, above all aims to emphasize the expressive potential of construction, meaning the "tectonics" as an internal architectural principle in opposition to the contemporary trend to deduce the validity of the architecture from what it is different.

In recent decades, the architecture was reduced to a purely artistic field: this tendency, proposed by the most famous names of the international scene, can certainly be motivated by the privilege of art's regardless of the practical, functional, technical and economic limits of construction. In the Italian introduction to *Studies in tectonic culture* by Kenneth Frampton, Vittorio Gregotti expresses a clear point of view about the role of the work of art and about the conflict between art and technique that today overlooks our discipline «the Greek unity of *tekné* was split in a conflictual relationship between technology and art, expression and objectivity, while the goal of the artwork is returned the unity through art»¹.

Following this reasoning, it may be useful to reflect on the role of the building in the contemporary architecture, in order to investigate the relationship between expression and objectivity and starting from the meaning of the term tectonic, clarifying the related variations and the relationship with the



Serpentine gallery pavilion, Frank Gehry, 2008. In molti casi l'architettura contemporanea ignora la costruzione o usa, volutamente, in maniera incorretta gli elementi costruttivi, al fine di ridurre l'architettura a immagini attraenti / Serpentine gallery pavilion, Frank Gehry, 2008 In many cases contemporary architecture ignores the construction or use, deliberately, the constructive elements in incorrect mode, in order to reduce the architecture to attractive images

di costruzione dell'architettura e le relative procedure compositive: quella sintattica, per elementi distinti, e quella paratattica additiva o ipotattica che lavora per masse giustapposte.

Il termine tettonica deriva dal greco *tekton* e sta a indicare il carpentiere, il costruttore, il falegname e in particolare è legato all'attività pratica di comporre elementi lignei. Fra il 1844 e il 1852 Karl Bötticher pubblica *La tettonica dei Greci*² volume nel quale vi è il tentativo di usare il termine con un significato più ampio che contempla la composizione dell'intero sistema del tempio greco, che si fa testimone attraverso il decoro della memoria costruttiva in legno del

term stereotomy, as well as the connections that hold together the methods of the architectural construction of architecture and their compositional procedures: the syntactic approach, by separate elements, and the paratactic additive or hypotactic approach working for juxtaposed masses.

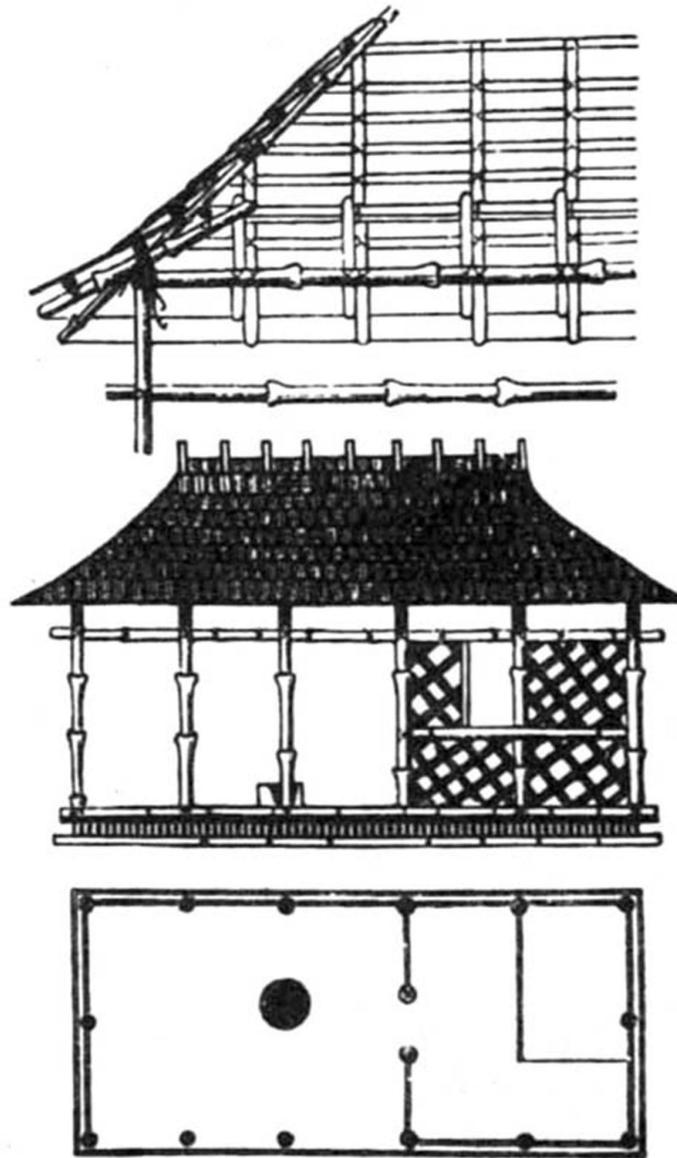
The term tectonic come from the Greek term tekton and means the carpenter, the builder and is related to the practical skills of composing wood elements. Between 1844 and 1852, Karl Bötticher publishes Tectonics of the Greeks² in which tries to use the term with a broader meaning including the composition of the whole Greek system of the tem-

Mirko Russo TOPOS, TYPOS, TEKTON. L'appropriata collocazione delle cose

TOPOS, TYPOS, TEKTON. The appropriate placement of things.

“La capanna primitiva”, illustrazione tratta da Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'architecture*, 1753, incisione di Charles J. D. Eisen / “The primitive hut”, from Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'architecture*, 1753 engraving by Charles J. D. Eisen.

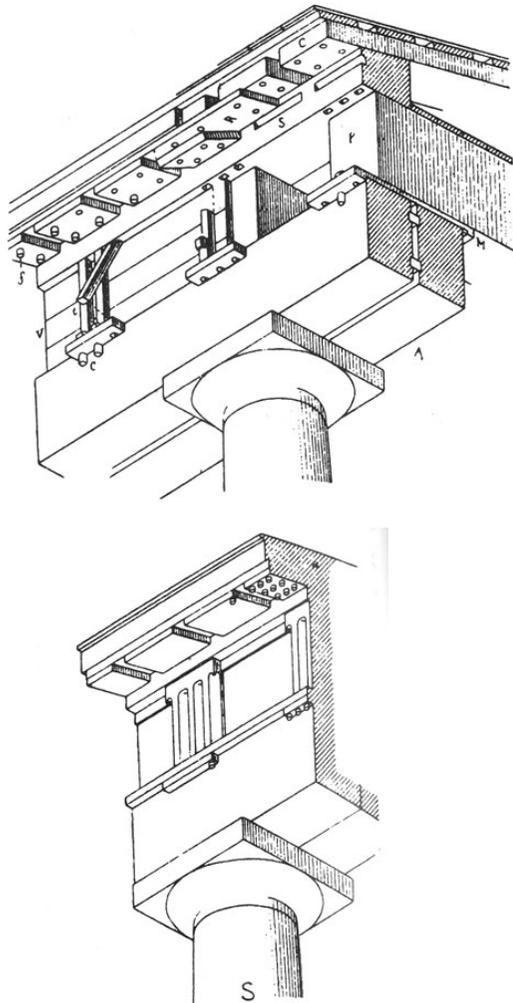
“La capanna caraibica nella Grande Esposizione del 1851”, illustrazione tratta da G. Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, 1860 – 1863 / “The Caribbean hut in the Great Exhibition of 1851”, from G. Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, 1860-1863.



Mirko Russo TOPOS, TYPOS, TEKTON. L'appropriata collocazione delle cose

TOPOS, TYPOS, TEKTON. The appropriate placement of things.

51



“Derivazione dell’ordine dorico dalla costruzione in legno”, illustrazione tratta da Auguste Choisy, *L’Histoire de l’architecture*, 1899 / “Derivation of the Doric from wood construction” from Auguste Choisy, *L’Histoire de l’architecture*, 1899

Mirko Russo TOPOS, TYPOS, TEKTON. L’appropriata collocazione delle cose

tempio stesso e facendo un’importante differenza tra la forma nucleo, *Kernform*, e la forma rappresentativa, *Kunstform*.

Nello stesso periodo, Gottfried Semper pubblica *I quattro elementi dell’Architettura*³ in cui elenca gli elementi “fondamentali” - il focolare, il tetto, il recinto e il terrapieno - e classifica l’arte del costruire secondo due processi fondamentali: la *tettonica*, che corrisponde, nella capanna caraibica reale, all’intelaiatura che ne racchiude la matrice spaziale e la *stereotomia*, corrispondente al basamento costituito di elementi pesanti. «Attorno al focolare si raccoglievano i primi gruppi, si strinsero le prime alleanze, le primitive concezioni religiose si codificarono in consuetudini culturali. In tutte le fasi dello sviluppo della società esso costituisce il centro sacro, attorno al quale tutto si ordina e si configura. È il primo e principale, l’elemento morale dell’architettura. Attorno a esso si concentrano altri tre elementi, in un certo qual modo le negazioni difensive, i protettori dai tre elementi naturali ostili alla fiamma del focolare: il tetto, il recinto e il terrapieno»⁴.

Il termine *stereo-tomia* è un composto derivante dall’unione di *stereos*, che significa solido e *tomia* che indica l’azione del tagliare: dunque definisce l’atto della sezione di un elemento non ancora di forma compiuta.

Le due tecniche costruttive lasciano intendere, in maniera chiara, la diretta relazione con altrettante procedure compositive. Nel caso della tettonica, la composizione avviene per sintassi di elementi definiti per forma, materiale, dimensione, messi in relazione attraverso la ripetizione, la variazione, la gerarchia, al fine di rendere evidente il sistema di sforzi orizzontali e verticali. Nella composizione stereotomica, il problema compositivo consta della combinazione di volumi autonomi ma non ancora definiti attraverso l’accostamento, il contrasto o la compenetrazione, in cui l’organismo architettonico si fa testimone di un diverso sistema di sforzi, relativi esclusivamente alla compressione. Il tema dell’identità degli elementi e quello delle masse e dei volumi puri sono al centro

ple, where the memory of the wood construction of the temple arises through the decorum making an important difference between the “nucleus-form”, Kernform, and the “representative form”, Kunstform.

In the same period, Gottfried Semper publishes The Four Elements of Architecture³ where lists the “fundamental” elements - the heat, the roof, the fence and the embankment - and classifies the construction art following two fundamental processes: the tectonics, linked to the “royal Caribbean hut” and to the frame that encloses its spatial matrix, and the stereotomy, linked to the heavy basement elements. «Around the fire the first groups gathered, the first alliances were made, the primitive religious conceptions were codified in cultural practices. In all the phases of the society’s development it is the sacred centre, around it everything is ordered and configured. The fire is the first and the foremost, the moral element of architecture. Around it three other elements are collected, as the defensive denials, the protectors from the three natural and hostile elements to the hearth’s flame: the roof, the fence and the embankment»⁴.

The term stereo-tomia (stereotomy) is resulting from the union of stereos, meaning solid and tomia that indicate the action of cutting: thus it defines the act of the section of an element not yet completely defined.

The two construction techniques suggest the direct relationship with many compositional procedures. In the case of tectonics, the composition is carried out through the syntax of defined by form, material and size elements, placed in relationship through the repetition, the variation, the hierarchy in order to make clear the horizontal and vertical effort system. In the stereotomic composition, the compositional problem consists of the combination of autonomous but not yet defined volumes, through the combination, the contrast or the interpenetration, where the architectural organism

TOPOS, TYPOS, TEKTON. The appropriate placement of things.



Nuova Biblioteca di Pescara, Antonio Monestiroli, 2004. Molte delle opere dell'autore affidano la loro composizione alla sintassi per elementi architettonici, all'interno di una ricerca più ampia che lega in maniera inscindibile costruzione e linguaggio / New Library in Pescara, 2004. Many of the author's works rely their composition to the syntax of architectural elements, within wider research that links construction and language

del progetto stilistico dell'Architettura Moderna⁵ e in particolare del lavoro di alcuni architetti come Louis Kahn o Mies van der Rohe. In *Tettonica e Architettura*, Kenneth Frampton afferma che il costruito è frutto di tre elementi convergenti: *topos*, *typos* e *tettonico*. Il tipo si fa portatore della forma e interpreta così il luogo, alla tettonica viene affidato il compito di rappresentare quella forma e in questo modo, come ricorda Antonio Monestiroli, «La costruzione mette in opera un concetto esterno a essa, rivela un senso che appartiene al tipo e che tramite essa risulta evidente»⁶.

La costruzione in quanto principio ontologico dell'architettura concorre dunque, assieme al tipo che realizza il tema e attraverso la composizione, a determinare il carattere degli edifici. È di facile intuizione, però, che non tutti gli elementi e le forme sono idonei a rappresentare l'identità e l'individualità dei manufatti. La scelta delle forme necessarie, *la grammatica* e la loro disposizione, *la sintassi*, rappresentano il punto di partenza da cui muovere alla ricerca di «nuove sintesi estetiche adeguate alle nuove esigenze e pulsioni contemporanee, non per registrarle semplicemente, ma per ricondurle a un ordine possibile oltre che auspicabile»⁷. La volontà non è certo quella di ridurre l'edificio a mero atto costruttivo «ma chiarire i legami tra gli elementi architettonici, le soluzioni statico costruttive che tali edifici esigono e l'idea architettonica

shows a different effort system, just related to the compression. The theme of the element identity and the pure volume masses are the focus of the stylistic project of modern architecture⁵ and are important in particular for some architects such as Louis Kahn and Mies van der Rohe. In Studies in tectonic culture, Kenneth Frampton states that the building is the result of three converging factors: topos, typos and tectonic. The type is related to the form and in this way understands the place; the tectonics represents the form and thus, as Antonio Monestiroli wrote, «The construction implements an external concept to itself, it reveals a sense that belongs to type and that becomes evident through it»⁶.

The construction as architectural principle contributes, with the type that realizes the theme and through the composition, to determine the character of the buildings. On the other hand, it is easy to understand that not all the elements and forms are suitable to represent the identity and individuality of the buildings. The choice of the necessary forms, the grammar and their settlement, the syntax, are the starting point from which moving searching a «new aesthetic synthesis, appropriate to the new demands and contemporary impulses, not just recording them, but in order to bring them back to

Mirko Russo TOPOS, TYPOS, TEKTON. L'appropriata collocazione delle cose

TOPOS, TYPOS, TEKTON. The appropriate placement of things.



Terme di Vals, Peter Zumthor, 1991. La pianta dell'edificio mostra la procedura compositiva per "scavo" dal volume principale. L'edificio, composto per stereotomia, si configura anche all'esterno come un grande solido bucato in cui è dominante l'espressività delle masse / Thermal Baths of Vals, Peter Zumthor, 1991. The plan of the building shows the procedure by "dig" from the main volume. The building, composed by stereotomy, also exists outside as a drilled solid where the expressiveness of the masses is dominant.

che li sottende nel tentativo di segnalare e approfondire le svolte rispetto al problema della costruzione e delle tecniche che queste architetture fanno intravedere»⁸. La *dispositio*, intesa come "appropriata collocazione delle cose" evidenzia un aspetto importante della composizione in termini geometrico-topologici. Il dimensionamento di una trave, a titolo esemplificativo, non dipende esclusivamente dalla sua luce, ma soprattutto dalla sua frequenza nell'ordito e quindi dalla frequenza degli appoggi, oltre che dal materiale con il quale è costituita.

Una riflessione, anche se breve, va fatta sul ruolo degli elementi dell'architettura, a partire dalle differenze proposte dalla teoria di Semper nell'individuare determinate parti, riconoscibili, dell'edificio. In particolare il basamento, che contiene l'atto di fondazione dell'architettura e riconduce alla logica della stereotomia, il muro che può avere funzione strutturale o solo conformativa, i sostegni che attraverso l'orditura delle travi sorreggono il tetto e quest'ultimo che «rappresenta l'elemento che certamente concorre più degli

a possible and desirable order»⁷. The intention is not to reduce the building just to a constructive act «but to clarify the links between architectural elements, the constructive and static solutions that these buildings require and the architectural concept behind them to report and investigate the turning points of the construction problems and techniques that these architectures show»⁸. Dispositio, understood as "appropriate placement of things" highlights an important aspect of the composition in geometric-topological terms. The dimension of a beam, for example, does not depend only by its span, but above all by its warp frequency and also by the frequency of the supports, as well as by the materials it is made of.

A short reflection should be done about the role of architectural elements, starting from the differences proposed by Semper theory that identifies certain recognizable parts of the building. In particular, the base, which contains the act of the architectural foundation and leads back to the stereotomy, the

Mirko Russo TOPOS, TYPOS, TEKTON. L'appropriata collocazione delle cose

TOPOS, TYPOS, TEKTON. The appropriate placement of things.

altri a stabilire il luogo dello stare»⁹.

Una sintesi importante del concetto che proviamo qui ad esprimere è sintetizzato in maniera efficace nella nota definizione di architettura di Mies van der Rohe: «Chiarezza costruttiva portata alla sua espressione esatta. Questo è ciò che io chiamo Architettura»¹⁰. La prima parte sta a sottolineare l'aspetto razionale della costruzione in cui ogni elemento trova il giusto posto, la seconda invece è quella che riguarda in maniera specifica l'architettura: l'espressione esatta di cui parla Mies è ciò che porta la costruzione a diventare Architettura.

La produzione architettonica contemporanea, o almeno una fetta consistente di questa, sembra aver perso completamente il suo fondamento primo, la costruzione, sottostando a logiche del tutto diverse da quelle interne all'architettura, come il mercato, la pubblicità o il design. Il fine comune è diventato la seduzione, la stravaganza, l'eccentricità; la produzione di immagini dell'architettura ha reso concreta l'idea che Rem Koolhaas illustrava, ormai quasi 20 anni fa, della *bigness*¹¹: l'architettura si smaterializza a favore di un tecnicismo esasperato che controlla il nucleo dell'edificio, completamente slegato dall'involucro che offre alla città l'apparenza di un oggetto. Quanto è lecito oggi parlare di forme espressive legittime, ma soprattutto ha ancora valore operare una distinzione, quella che Bötticher fa tra *Kernform* e *Kunstform*, tra forme ontologiche e forme rappresentative?

Secondo Frampton, il ritorno alla tettonica, come aspetto fondamentale della pratica dell'architettura, rappresenta un potenziale arricchimento che non solo resta aperto a un'ampia gamma espressiva ma ha anche la capacità di essere strumento critico «per resistere all'onnipresente tendenza a ridurre l'architettura a un prodotto commerciale più spettacolare di altri per essere travestito da opera d'arte»¹².

wall that may have a structural or only conformative function, the supports that through the beam warping support the roof and the roof itself that «is the element that certainly contributes more than others to establish the place of staying»⁹.

An important synthesis of the concept that we are here discussing is efficiently summarized in the well-known definition of architecture by Mies van der Rohe: «constructive clarity brought to its exact expression. This is what I call Architecture»¹⁰. The first part is to emphasize the rational aspect of the construction in which each element is rightly placed, while the second part is the specifically targets on the architecture: the exact expression mentioned by Mies is what leads to transform the construction in architecture.

The contemporary architectural production, or at least a large part of it, seems to have completely lost its first foundation, the construction, submitting to external logics, like the market, advertising or industrial design. The common goal became the seduction, the extravagance, the eccentricity, producing images of architecture that had made concrete the idea that Rem Koolhaas illustrated, almost 20 years ago, of the bigness¹¹: the architecture is dematerialized for an exasperated technicality that controls the core of the building, completely disconnected from the wrapper that offers the appearance of an object to the city. How it is correct today talk about these different forms of expression? And, mostly, is it still possible distinguish, as Bötticher said, between Kernform and Kunstform, between ontological forms and representative forms? According to Frampton, the return to tectonic, as a fundamental aspect of the practice of architecture, represents a potential enrichment, not only open to a wide range of expression but also able to become a critical tool «to resist the ever-present trend reducing architecture to a more spectacular commercial product that pretends to be a work of art»¹².

Mirko Russo TOPOS, TYPOS, TEKTON. L'appropriata collocazione delle cose

TOPOS, TYPOS, TEKTON. The appropriate placement of things.

Note

- ¹ V. Gregotti, "Introduzione", in K. Frampton, *Tettonica e Architettura*, SKIRA, Milano, 1999, ed. orig. *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, MIT press, Cambridge, 1995
- ² K. Bötticher, *Die Tektonik der Hellenen*, Postdam 1844-1852, trad. parziale in F. Dal Co (a cura di), *Teorie del moderno*, Laterza, Roma-Bari, 1985
- ³ G. Semper, *Die vier Elemente der Baukunst*, Braunschweig, 1851 trad. ital. in, H. Quitzsch, *La visione estetica di Semper*, Milano, Jaca Book, 1991
- ⁴ *Ibidem*
- ⁵ R. Capozzi, "Tettonica vs stereotomica? Del discreto e del continuo tra costruzione e composizione, in C. D'Amato (a cura di), *Il progetto di Architettura fra didattica e ricerca. Vol. 4. La costruzione*, Polibapress, Bari, 2011, p. 1879
- ⁶ A. Monestiroli, "Il tetto e il recinto", in Id., *La metopa e il triglifo*, Laterza, Bari, 2002.
- ⁷ S. Bisogni, *Introduzione alla ricerca Murst, Funzione e Senso*, 2003, cit. in R. Capozzi, *Le architetture ad Aula: il paradigma Mies van der Rohe*, CLEAN, Napoli, 2011.
- ⁸ *Ibidem*.
- ⁹ R. Capozzi, *L'idea di riparo*, CLEAN, Napoli, 2012
- ¹⁰ W. Blaser, *Mies van der Rohe. Lehre und Schule*, Birkhäuser, Basilea, 1977, cit. in A. Monestiroli, *La metopa e il triglifo*, Laterza, Bari, 2002
- ¹¹ R. Koolhaas, *Junkspace*, Quodlibet, Macerata, 2006
- ¹² K. Frampton, *Costruzioni pesanti e leggere. Riflessioni sul futuro della forma architettonica*, in Lotus n° 99, 1998

Notes

- ¹ V. Gregotti, "Introduzione", in K. Frampton, *Tettonica e Architettura*, SKIRA, Milano, 1999, ed. orig. *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, MIT press, Cambridge, 1995.
- ² K. Bötticher, *Die Tektonik der Hellenen*, Postdam 1844-1852, trad. parziale in F. Dal Co (a cura di), *Teorie del moderno*, Laterza, Roma-Bari, 1985.
- ³ G. Semper, *Die vier Elemente der Baukunst*, Braunschweig, 1851 trad. ital. in, H. Quitzsch, *La visione estetica di Semper*, Milano, Jaca Book, 1991.
- ⁴ *Ibidem*.
- ⁵ R. Capozzi, "Tettonica vs stereotomica? Del discreto e del continuo tra costruzione e composizione", in C. D'Amato (a cura di), *Il progetto di Architettura fra didattica e ricerca. Vol. 4. La costruzione*, Polibapress, Bari, 2011, p. 1879.
- ⁶ A. Monestiroli, "Il tetto e il recinto", in Id., *La metopa e il triglifo*, Laterza, Bari, 2002.
- ⁷ S. Bisogni, *Introduzione alla ricerca Murst, Funzione e Senso*, 2003, cit. in R. Capozzi, *Le architetture ad Aula: il paradigma Mies van der Rohe*, CLEAN, Napoli, 2011.
- ⁸ *Ibidem*.
- ⁹ R. Capozzi, *L'idea di riparo*, CLEAN, Napoli, 2012.
- ¹⁰ W. Blaser, *Mies van der Rohe. Lehre und Schule*, Birkhäuser, Basilea, 1977, cit. in A. Monestiroli, *La metopa e il triglifo*, Laterza, Bari, 2002.
- ¹¹ R. Koolhaas, *Junkspace*, Quodlibet, Macerata, 2006.
- ¹² K. Frampton, *Costruzioni pesanti e leggere. Riflessioni sul futuro della forma architettonica*, in Lotus n° 99, 1998.



Mirko Russo è Dottorando in Architettura, area tematica: Il progetto di Architettura per la città, il paesaggio e l'ambiente, presso il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II". Si laurea con lode nel 2013, con una tesi in Progettazione architettonica dal titolo "Metodologie e riferimenti per la costruzione di un'ipotesi urbana a Ling Gang new city", relatore prof. Franco Mariniello, correlatori Renato Capozzi e Federica Visconti. Collabora ai corsi di "Composizione architettonica e urbana" tenuti dai proff. Renato Capozzi e Federica Visconti.

Mirko Russo TOPOS, TYPOS, TEKTON. L'appropriata collocazione delle cose

TOPOS, TYPOS, TEKTON. The appropriate placement of things.

Francesco Sorrentino

I TERRITORI DELL'ANALOGIA. A COMINCIARE DA OSWALD MATHIAS UNGERS

ANALOGY'S TERRITORIES. BEGINNING FROM OSWALD MATHIAS UNGERS

Abstract

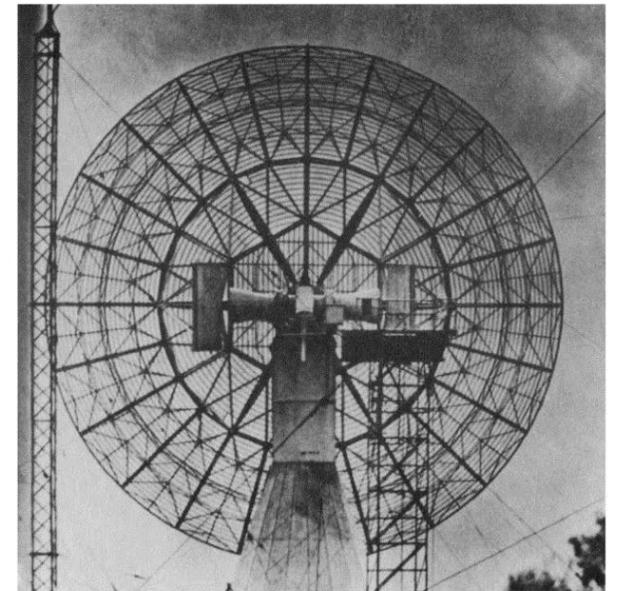
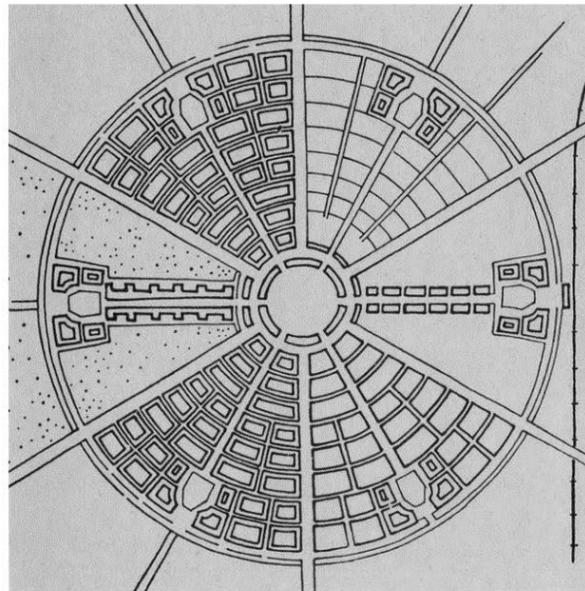
L'articolo affronta il rapporto tra l'analogia e la disciplina architettonica, tenta di indagare cioè, anche attraverso l'esempio di architetti e di architetture, le qualità "interne" ed "esterne" alla scrittura architettonica del processo analogico. L'analogia, infatti, implica da un lato uno stretto rapporto con la disciplina e con i suoi dispositivi costitutivi, con la storia (l'architettura analoga dell'architettura), dall'altro, introducendo all'interno dell'elaborazione progettuale dinamiche soggettive, legate alla memoria e all'immaginazione, essa suggerisce anche connessioni esterne al campo dell'architettura, con la natura, con l'arte, con il paesaggio. Attraverso l'analogia è possibile ripercorre secondo un'angolatura originale i caratteri autonomi ed eteronomi dell'architettura.

Ogni progetto di architettura instaura un legame, con il luogo (anche qualora sembra che lo ignori), con altre architetture, con memorie, con atmosfere vissute, con il paesaggio, con la natura. Come l'attività del conoscere, il progetto è un'arte della connessione. Ogni esperienza, presupposto imprescindibile per qualsiasi forma di conoscenza, è una connessione, un'accordatura tra fenomeni e concetti. Secondo Kant ciò che consente tale accordatura è l'immaginazione, quale facoltà intermedia tra i dati della sensibilità derivanti dall'esperienza di un fenomeno e i concetti prodotti dell'intelletto. Ogni fenomeno si offre all'esperienza in una molteplicità sensibile (colo-

Abstract

The article discusses the relationship between the analogy and the discipline of architecture. It tries to investigate, through the example of architects and architectures, the "internal" and "external" qualities to the architectural writing of the analogical process. The analogy, in fact, on the one hand implies a close relationship with the discipline and its constituent devices, with the story (the architecture analogous to the architecture), on the other hand, by introducing within the design elaboration subjective dynamics, related to memory and imagination, it also suggests external connections to the architectural field, with nature, with art, with the landscape. Through the analogy, it is possible to retrace according to an original perspective the autonomous and heteronomous characters of the architecture.

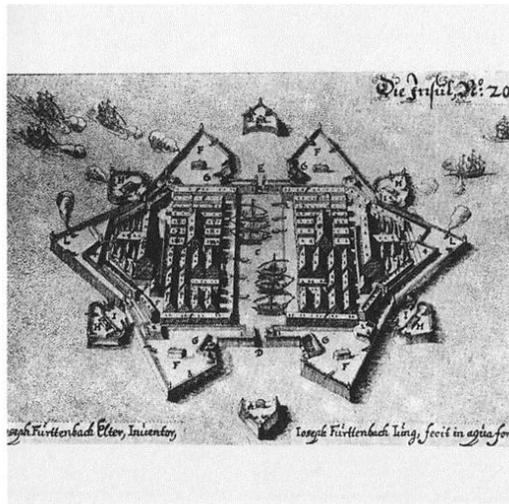
Every architectural project establishes a link with the place (even if it seems to ignore it), with other architectures, with memories, with experienced atmospheres, with the landscape, with nature. As the activity of knowing, the project is an art of connection. Every experience, prerequisite for any form of knowledge, is a connection, a tuning between phenomena and concepts. According to Kant, what allows this tuning is the imagination, as an intermediate faculty between the data of the sensitivity resulting from the experience of a phe-



Oswald Mathias Ungers, Immagine tratta da *Morphologie. City Metaphors*. Colonia: Verlag der Buchhandlung Walther König, 1982 / Oswald Mathias Ungers, *Image from Morphologie. City Metaphors*. Colonia: Verlag der Buchhandlung Walther König, 1982.

ri, massa, peso, estensione, ecc.), l'immaginazione sintetizza, mettendo in connessione i dati raccolti dai sensi, il molteplice dell'esperienza in una unità, un'immagine¹. Da questo punto di vista il progetto architettonico nel suo essere uno strumento di connessione e di sintesi è una forma di conoscenza ed in quanto tale non può prescindere dall'immaginazione. È questa la tesi sostenuta da O. M. Ungers nel suo saggio *Progettare e pensare attraverso immagini, metafore, analogie*². Seguendo il suo ragionamento, «la consapevolezza che la realtà viene colta attraverso la percezione e l'immaginazione è il vero processo creativo»³. In questa visione l'analogia diventa uno strumento indispensabile per la produzione artistica, che consente una forma di conoscenza della realtà fondata sulla rappresentazione, su un pensiero morfologico che procede per immagini. «L'analogia istituisce una omogeneità o l'esistenza di principi omogenei tra due eventi che normalmente sono del tutto differenti [...] Con l'applicazione del metodo analogico è possibile sviluppare nuovi concetti e riconoscere nuove connessioni»⁴. Nel libro *Morphologie. City metaphors* Un-

*nomenon and the concepts as products of the intellect. Every phenomenon shows itself in a variety of senses (colour, mass, weight, size, etc.), imagination synthesizes the multiplicity of experience in a unit, an image¹, putting in connection the data gathered by the senses. From this point of view, the architectural project in its being a connection tool and a synthesis is a form of knowledge and it cannot be separated from the imagination. This is the thesis argued by O. M. Ungers in his essay *Designing and thinking in images, metaphors, analogies*². Following his reasoning, «the awareness that reality is caught through perception and imagination is the true creative process»³. In this view, the analogy becomes an indispensable tool for the artistic production, which allows a form of knowledge of reality based on the representation of a morphological thought that proceeds by images. «The analogy establishes a similarity, or the existence of some similar principles, between two events which are otherwise completely different [...] In employing the method of the analogy it*



Oswald Mathias Ungers, Immagine tratta da *Morphologie. City Metaphors*. Colonia: Verlag der Buchhandlung Walther König, 1982 / *Oswald Mathias Ungers, Image from Morphologie. City Metaphors*. Colonia: Verlag der Buchhandlung Walther König, 1982.

gers propone una serie di coppie di immagini analoghe in ciascuna delle quali una rappresenta la pianta di una città. Le immagini sono accoppiate rispetto ad un tema che esprime il nesso, il principio omogeneo che le pone in relazione, in analogia: all'immagine di uno schema urbano è associata quella di una antenna per telecomunicazioni, entrambe analoghe rispetto al tema della distribuzione radiale («radiation»), e l'immagine di una città fortificata è messa in relazione rispetto al tema della «difesa» (di uno spazio, di un luogo) a quella di una portaerei. L'esercizio al quale Ungers si sottopone consiste quindi nell'osservazione/conoscenza di un'immagine – nel caso di *City metaphors* dello schema o della pianta di una città – che permetta di individuare mediante sintesi un tema, un principio formale rispetto al quale associare una (o più immagini) analoghe. La conoscenza, la fase analitica del progetto, è quindi un processo morfologico, governato da principi di trasformazione.

Secondo Francesco Rispoli il tema «stabilisce l'ambito di esistenza dei suoi possibili correlati in termini di oggetti e di rapporti; in qualche modo esso comporta l'individuazione (esistenza) di un campo associato di strutture ordinate nell'archivio della memoria (storica, disciplinare) e nel repertorio delle forme presenti nel contesto»⁵. L'analogia prevede un campo associato di fenomeni, immagini che riposano nella nostra memoria, formate attraverso esperienze e conoscenze. Diventa allora fondamentale per il progetto la scelta o l'individuazione del tema che è «ciò di cui il progetto parla»⁶. Tale scelta è affidata alla soggettività del progettista, alla sua sensibilità nei confronti del contesto e della domanda (necessità, bisogni) alla quale deve dare risposta. Individuato il tema, è possibile far emergere (far venire alla memoria) un campo, un territorio di immagini analoghe che «evocano» una formalizzazione del tema: quest'ultimo prende forma allora dall'immagine analoga o da una sintesi delle immagini appartenenti al campo associato.

Sul funzionamento e ruolo della memoria nel processo creativo Antonio Rossetti⁷ nella rilettura del

should be possible to develop new concepts and to discover new relationships»⁴. In the book Morphologie. City metaphors Ungers proposes a series of pairs of similar images in each of which one of both represents the plan of a city. The images are matched according to a theme that expresses the nexus, the homogeneous principle that puts them in relation, in analogy: the image of an urban scheme is associated to the one of a telecommunications antenna according to the theme of the radial distribution («radiation»), and the image of a fortified city is linked to an aircraft carrier according to the theme of «defence» (of a space, of a place). So the exercise done by Ungers consists in the observation/knowledge of an image - in the case of City metaphors the observation of a city map - that allows through a synthesis the identification of a theme, a formal principle according to which it is possible to associate one (or more images) similar. Therefore, the knowledge, the analytical phase of the project, is a morphological process governed by principles of transformation.

According to Francesco Rispoli the theme «establishes the scope of existence of its possible related in terms of objects and relationships; somehow it involves the identification (existence) of an associated field of organized structures in the archive of memory (historic, disciplinary) and in the repertoire of forms present in the environment»⁵. The analogy provides an associated field of phenomena, images that lie in our memory, formed through experiences and knowledge. So it becomes important for the project the selection or the identification of the theme which is «what the project speaks»⁶. This choice is up to the subjectivity of the designer, his sensitivity to the context and to the demand (needs, wants) to which he has to answer. When the theme is identified, it is possible to bring out (to come to mind) a field, an area of similar images that «evoke» a formalization of the theme: so the latter takes shape from the

Kant della *Critica della ragion pura* e della *Critica del Giudizio* mostra come la memoria sia in grado di ordinare nella mente le immagini derivanti da esperienze anche differenti e lontane nel tempo secondo dei principi, che egli chiama «predicati»⁸. Le immagini differenti ma ordinate secondo gli stessi predicati vengono sintetizzate dalla memoria in una nuova immagine che sarà sintesi di tutte le immagini derivanti dalle differenti esperienze. Tale immagine è tanto più produttiva (originale) e non ri-produttiva quanto più essa è sintesi delle differenti immagini, quanto più essa non è mera ri-produzione delle singole immagini esperite e ordinate dalla memoria. A testimonianza del fatto che la memoria presiede i processi creativi, se si vuole poetici, prodotti cioè del “fare con arte” (ποίησις), il mito greco racconta che Mnemosyne (Μνημοσύνη), da cui il termine memoria, era la madre di tutte le Muse ispiratrici delle arti.

Il territorio o campo di immagini analoghe può essere interno alla disciplina architettonica o esterno e le rispettive analogie interne o esterne.

Le architetture di Aldo Rossi raccontano in maniera esemplare la qualità interna al linguaggio architettonico del processo analogico. Le figure di Rossi, il cilindro, il cono, il cubo sono elementi che trascendono ogni campo semantico a loro associabile (funzionale, simbolico, sociale), sono forme pure che si offrono al gioco di rimandi analogici all'interno delle forme storizzate della scrittura architettonica. Alberto Cuomo sul carattere analogico dell'architettura di Rossi scrive che «la metafora che comunque si determina non metaforizza quindi sensi esterni all'architettura stessa, il sociale ad esempio [...], ma allude all'architettura stessa, alle sue diverse conformazioni storiche, dicendoci quindi della sua impossibilità a dire ciò che le è esterno. La “città analoga”, l'architettura analoga, come è noto, non implicano l'analogia quale somiglianza tra campi differenti (l'architettonico ed il sociale), ma tra le diverse interpretazioni storiche del medesimo campo linguistico del costruire»⁹.

La «tematizzazione»¹⁰ dell'architettura proposta da

similar image or from a synthesis of the images belonging to the field associated.

About the functioning and the role of memory in the creative process Antonio Rossetti⁷ within his reading of Kant's Critiques (Critique of Pure Reason and Critique of Judgement) shows how the memory is able to organize the images resulting from experience different and distant in time according to some principles, that he calls «predicates»⁸. The different images organized according to the same predicates are synthesized by the memory into a new image that will be the synthesis of all the images arising from different experiences. This image is much more productive (original) and not re-productive as it is a synthesis of different images, as it is not mere re-production of the individual images organized by the memory. A testimony to the fact that the memory presides over the creative process, if you want “poetic” process, product of the “doing by art” (ποίησις), the Greek myth says that Mnemosyne (Μνημοσύνη), hence the word “memory”, was the mother of all the Muses inspiring the arts.

The territory or field of similar images can be internal or external to the architectural discipline and the respective internal or external analogies.

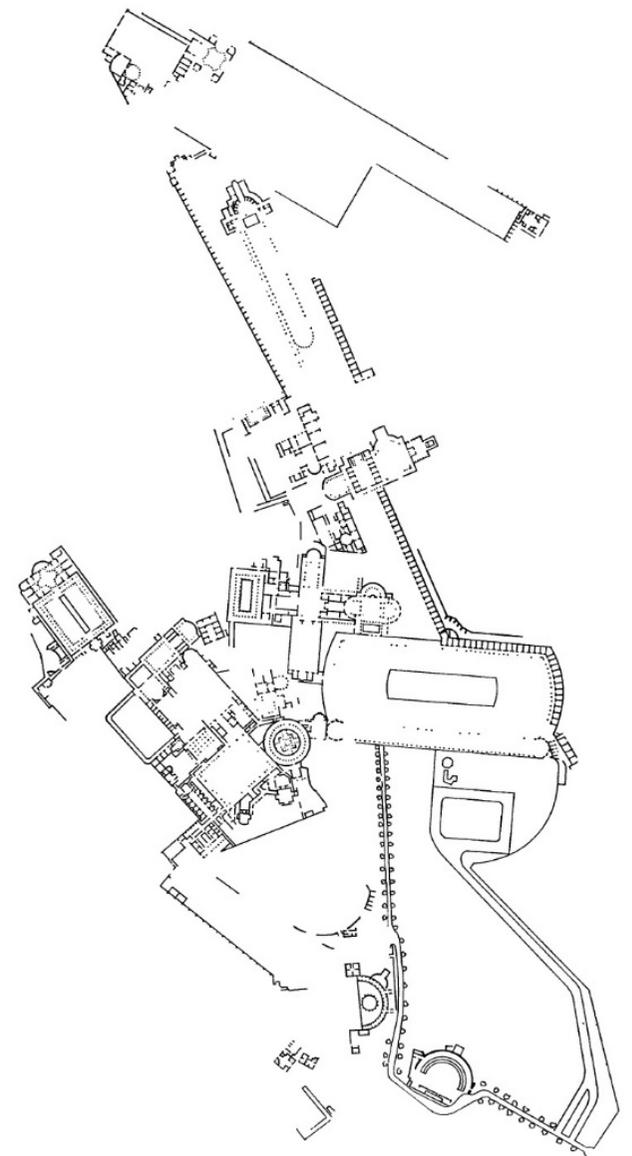
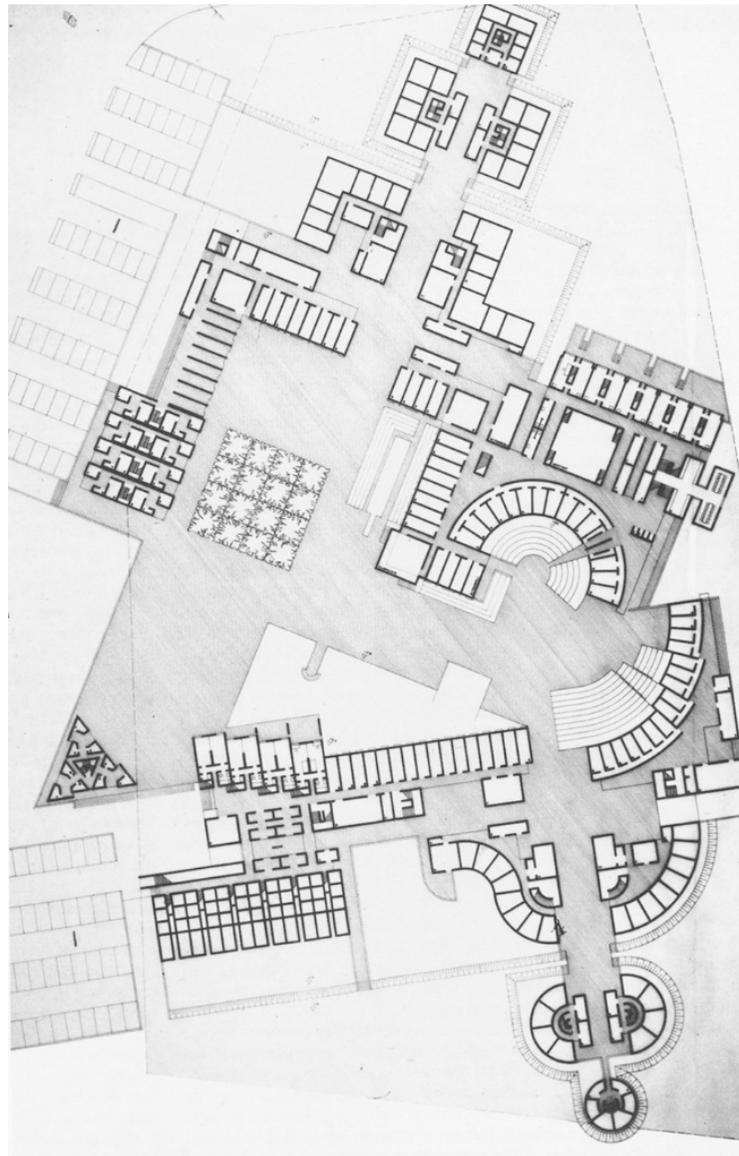
The Aldo Rossi's architectures show in an exemplary manner the internal quality of the analogue process to the architectural language. Rossi's figures, cylinder, cone, cube are elements that transcend all semantic field associated to them (functional, symbolic, social). They are pure forms that offer themselves to the game of analogue references within historicized forms of architectural writing. About the analogue character of Rossi's architecture Alberto Cuomo writes that «the metaphor that is determined is not a metaphor of the external senses to the architecture itself, such as the social [...], but it alludes to the architecture itself, to its different historical configurations, telling of its inability to say what it is external. The



Aldo Rossi, *Sacrario del Cimitero di San Cataldo*,
Modena, 1971-78 / Aldo Rossi, the San Cataldo
Cemetery, Modena, 1971-78.

Francesco Sorrentino | I TERRITORI DELL'ANALOGIA. A cominciare da Oswald Mathias Ungers

ANALOGY'S TERRITORIES. Beginning from Oswald Mathias Ungers



sinistra/left
Oswald Mathias Ungers, *Progetto di concorso per la casa dello studente Th. Twente*, Enschede (Olanda), 1964 / *Oswald Mathias Ungers*, Competition project for the student's home Th. Twente, *Enschede (Olanda)*, 1964

destra/right
Planimetria della Villa di Adriano, Tivoli, II sec. d. C / *Plan of Adriano's Villa, Tivoli, II sec. d. C*

Francesco Sorrentino I TERRITORI DELL'ANALOGIA. A cominciare da Oswald Mathias Ungers

ANALOGY'S TERRITORIES. Beginning from Oswald Mathias Ungers



Renzo Piano, Centro Culturale Jean-Marie Tjibaou, Noumea, Nuova Caledonia, 1991-1998 / Renzo Piano, Jean-Marie Tjibaou Cultural Centre, Noumea, New Caledonia, 1991-1998.

Ungers è anch'essa una strategia per ricondurre l'architettura ad una sua autonomia di linguaggio. Ogni progetto nasce dall'individuazione di un tema sempre interno alla disciplina. L'analogia tra casa e città, raccolta dal *De re aedificatoria* dell'Alberti, diventa il tema che connette il progetto per La casa dello studente ad Enschede (1963) con il modello di Villa di Adriana a Tivoli. Come questa il progetto di Enschede è composto sul modello di città, fatta di pezzi, frammenti che compongono una città ideale: «le case individuali, il blocco urbano, il complesso degli edifici, gli oggetti nel giardino, la via, la piazza, tanto l'ambiente individuale che quello collettivo»¹¹.

Ma il campo di analogie interne non riguarda l'architettura soltanto come fatto eminentemente formale, esso può essere individuato anche come "tectonica della forma", ovvero come principio inerente la sua costruzione. È il caso questo di architetti, come Renzo Piano ad esempio, che prediligono il tema della sintassi, delle connessioni tra le membrature costruttive. È quanto avviene per il *Centro Culturale Jean-Marie Tjibaou* (1991-1998) in Nuova Caledonia, progettato da Piano, in cui l'orditura ortogonale degli elementi strutturali è mutuata dalle costruzioni in legno della popolazione locale.

Oltre i territori interni vi sono i luoghi dell'eteronomia in cui le proprietà associative dell'analogia riguardano strutture linguistiche differenti, come avviene per le frequenti analogie tra architettura e natura. Più difficili sono invece le analogie tra l'architettura e il sociale, che, in quanto espressione quest'ultimo dell'etica nelle reciproche interrelazioni tra individui, non offre territori, parafrasando il pensiero di Kant, di facile sperimentazione dei sensi.

Il mondo della tecnica e della produzione tecnologica, dall'analogia *lecorbuseriana* "maison – machine à habiter" o da quella di Lucio Costa per il piano di Brasilia alle sperimentazioni hi-tech dei primi Piano, Foster, Hopkins, Grimshaw, è stato da sempre un territorio fertile di eteronomie linguistiche.

Processi analogici possono rintracciarsi anche nei

*"Città analoga", the analogue architecture, as is known, does not imply that the analogy is a similarity between different fields (the architectural and social), but between different historical interpretations of the same linguistic field of building*⁹.

The «theming»¹⁰ of the architecture proposed by Ungers is a strategy to bring the architecture to an autonomy of language too. Each project stems from the identification of a theme always internal to the discipline. The analogy between the house and the city, collected by the De re aedificatoria by Alberti, it becomes the theme that connects the project for the student's housing in Enschede (1963) with the model of Villa Adriana in Tivoli. As the latter, the project at Enschede consists on the city model, made of pieces, fragments that make up an ideal city: «the individual houses, the urban block, the complex of buildings, objects in the garden, the street, the square, the individual environment that the collective»¹¹.

However, the field of internal analogies does not regards the architecture only as an eminently formal fact, it can also be identified as "tectonics of form", that is, as a principle inherent in its construction. This is the case of architects, such as Renzo Piano, who prefer the issue of syntax, of the connections between the constructive elements. This is the case for the Cultural Center Jean-Marie Tjibaou (1991-1998) in New Caledonia, designed by Piano, where the orthogonal framework of the structural elements is inspired by the wooden buildings of the local population.

Besides the internal territories, there are the places of the heteronomy where the associative properties of the analogy concern different linguistic structures, as the frequent analogies between architecture and nature. More difficult are the similarities between architecture and social that, as an expression of ethics in their mutual interrelationships among individuals, does not offer territories, to paraphrase Kant's thought, easily be

Francesco Sorrentino | I TERRITORI DELL'ANALOGIA. A cominciare da Oswald Mathias Ungers

ANALOGY'S TERRITORIES. Beginning from Oswald Mathias Ungers



Michael Hopkins, *Buckingham Palace Ticket Office*, Londra, 1995. La tecnologia delle connessioni degli elementi in legno e tela è ispirata a quella della nautica a vela / *Michael Hopkins*, Buckingham Palace Ticket Office, London, 1995. *The technology of the connections of wood and canvas is inspired by that of nautical sailing.*

più recenti ed aggiornati paradigmi ecologici, che tentano di riprodurre per l'ambiente costruito, quale "natura artificialis", i meccanismi rigenerativi (fotosintesi, sistemi passivi, rinnovabilità delle risorse) della natura. Se si vuole, anche la *transarchitettura*, *architettura parametrica*, *biomimetica*, nella freddezza del calcolo informatizzato che la traduce fissandola in forma, attraverso una razionalità tecnica data dall'uso delle più avanzate tecnologie di modellazione tridimensionale, è frutto di un processo analogico che vuole la realtà prodotta dall'uomo (lo spazio costruito ed il sistema di oggetti ad esso correlato) quale riproduzione della molteplicità morfologica, tuttavia irriducibile al più sofisticato calcolo informatizzato, con la quale la natura si dà.

Al di là dei linguaggi, delle forme, dei territori di migrazione o dei tentativi di ricucire, come Penelope la sua tela, i bordi della disciplina, rimane per chi frequenta il progetto d'architettura la necessità del conoscere per immaginare.

Note

¹ Kant, I. (2000). *Critica della ragion pura*, Roma-Bari: Laterza.

² Ungers, O. M. (1982). *Progettare e pensare attraverso immagini, metafore, analogie*, in ID. (1982). *Morphologie. City metaphors*. Colonia: Verlag der Buchhandlung Walther König, 7-14. Il saggio è stato pubblicato nella sua versione originale bilingue tedesco-inglese in "Ventre. La rinascita dell'architettura". 2006, 6. Una traduzione del testo in italiano è riportata in antologia al testo AA. VV. (1991), *Oswald Mathias Ungers. Opera completa 1951-1990 (Vol. I)*. Milano: Electa, 230-232.

³ Ungers, O. M. (1982), *op. cit.*, 8.

⁴ Ivi, 12.

⁵ Rispoli, F. (2016). *Forma data e forma trovata. Interpretare/progettare l'architettura*. Napoli: Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 110.

⁶ Ibidem.

⁷ Rossetti, A. (1996). *Forme del frammento analogo*. Napoli: Edizioni Graffiti, 80-83.

⁸ Antonio Rossetti nella sua restituzione del pensiero di Kant definisce ogni conoscenza come *Giudizio*, essendo il giudizio l'accordare di un predicato (concetto) ad un fenomeno: quel tramonto (fenomeno/evento) è bello (concetto). La memoria mette insieme le esperienze derivanti dall'osservazione di fenomeni differenti come un tramonto, un'opera d'arte, una persona e li or-

experienced by the senses.

The world of technology and of technological production, by the analogy of Le Corbusier "maison - machine à habiter" or the analogy of Lucio Costa for the plan of Brasilia to the hi-tech experiments of the first Piano, Foster, Hopkins, Grimshaw, was always a fertile territory of linguistic heteronomy.

Analogue processes can be traced even in the most recent and updated ecological paradigms, that try to reproduce for the built environment, such as "natura artificialis", the regenerative mechanisms (photosynthesis, passive systems, renewability of resources) of the nature. If you want, even the transarchitecture, the parametric architecture, the biomimetic architecture, within the coldness of the computerized calculation that translates it in form, through a technical rationality of the most advanced three-dimensional modelling technologies, is the result of an analogue process. By this way, the reality produced by man (the built space and the objects related to it) it would become a reproduction of the morphological multiplicity, however irreducible to the most sophisticated computerized calculation, in which the nature is given.

Beyond the language, the forms, the migration territories or beyond the attempts to patch up, as Penelope with her canvas, the edges of the discipline, remains for those that attend the architectural project the need to know to imagine.

Notes

¹ Kant, I. (2000). *Critica della ragion pura*, Roma-Bari: Laterza.

² Ungers, O. M. (1982). *Progettare e pensare attraverso immagini, metafore, analogie*, in ID. (1982). *Morphologie. City metaphors*. Colonia: Verlag der Buchhandlung Walther König, 7-14. The essay is published in the original bilingual version German-English in "Ventre. La rinascita dell'architettura". 2006, 6. An Italian translation is reported in the text anthology AA. VV. (1991), *Oswald Mathias Ungers.*

dina secondo predicati: «pesante, pulsante, gioioso, grottesco, elegante e tanti altri». Nell'atto del ricordare la memoria porta alla luce, fa apparire (φαίνομαι) le immagini associate da uno o più predicati. Queste immagini vengono poi sintetizzate «in un processo tutto mentale» in una nuova immagine.

⁹ Cuomo, A. (1975). *L'analogia e il sogno*, in ID. (2013). *La città infinita ed altri scritti*. Melfi: Libria, 32-33.

¹⁰ Ungers, O. M. (1982). *Architettura come tema*, *Quaderni di Lotus*, 1.

¹¹ Ungers, O. M. (1979). *L'architettura della memoria collettiva*. *L'infinito catalogo delle forme urbane in Lotus International*, 24.

Opera completa 1951-1990 (Vol. I). *Milano: Electa*, 230-232.

³ Ungers, O. M. (1982), *op. cit.*, 8.

⁴ *Ivi*, 12.

⁵ Rispoli, F. (2016). *Forma data e forma trovata. Interpretare/progettare l'architettura*. *Napoli: Istituto Italiano per gli Studi Filosofici*, 110.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Rossetti, A. (1996). *Forme del frammento analogo*. *Napoli: Edizioni Graffiti*, 80-83.

⁸ Antonio Rossetti in his restitution of Kant's thought defines all knowledge as a Judgment, that is the accord of a predicate (concept) to a phenomenon: that sunset (phenomenon/event) is beautiful (concept). The memory brings together the experiences derived from the observation of different phenomena such as a sunset, a piece of art, a person and assigns them to predicates: «heavy, pulsating, joyful, elegant, grotesque and many other». In the act of remembering the memory brings to light, makes it appear (φαίνομαι) the images associated with one or more predicates. These images are then synthesized «into a mental process» in a new image.

⁹ Cuomo, A. (1975). *L'analogia e il sogno*, in ID. (2013). *La città infinita ed altri scritti*. Melfi: Libria, 32-33.

¹⁰ Ungers, O. M. (1982). *Architettura come tema*, *Quaderni di Lotus*, 1.

¹¹ Ungers, O. M. (1979). *L'architettura della memoria collettiva*. *L'infinito catalogo delle forme urbane in Lotus International*, 24.



Francesco Sorrentino è architetto e docente a contratto presso il Dipartimento di Architettura (DIARC) della Università degli Studi di Napoli Federico II. Lavora nel campo della progettazione architettonica ed urbana, del restauro e del design. Nel 2012 consegue il titolo di Dottore di Ricerca in Composizione Architettonica, con una tesi in cui ha indagato le teorie che hanno portato alla nascita del progetto urbano in Europa alla luce degli studi che intorno agli anni settanta vennero sviluppati in Italia. Si è occupato di numerosi progetti e ha partecipato a mostre, premi e concorsi di progettazione. Dal 2009 è membro della redazione della rivista "BLOOM" (ISSN 2035 – 5033). È autore di articoli scientifici su riviste specializzate nel campo della teoria della composizione architettonica.

Francesco Sorrentino is an architect and lecturer at the Department of Architecture (DIARC) of the University of Naples Federico II. He works in the field of architectural and urban design, restoration and design. In 2012, he achieved the title of PhD in Architectural Composition, with a thesis in which he investigated the theories that led to the birth of urban design in Europe in the light of the studies around the seventies were developed in Italy. He has worked on numerous projects and has participated in exhibitions, awards and design competitions. Since 2009, he is member of the editorial staff of the magazine "BLOOM" (ISSN 2035 – 5033). He is the author of scientific articles in specialized journals in the field of theory of architectural composition.

Francesco Sorrentino | I TERRITORI DELL'ANALOGIA. A cominciare da Oswald Mathias Ungers

ANALOGY'S TERRITORIES. Beginning from Oswald Mathias Ungers

Fabiola Gorgeri

ORIZZONTI MUTEVOLI. INTENZIONALITÀ DELLA COMPOSIZIONE ARCHITETTONICA

SHIFTING HORIZONS. INTENTIONALITY AND ARCHITECTURAL COMPOSITION

Abstract

Comporre presuppone l'adozione di un ordine interno che non soltanto sottende la forma ma ne consente la comunicabilità e la trasmissibilità e quindi la durata, anche dei processi costitutivi. Dalla seconda metà del '900 i principi di ordine e disordine divengono meno definiti: la frammentazione concettuale e formale implica l'uso di dispositivi compositivi molteplici, logico-deduttivi, analogici, testuali, che preannunciano rapporti relazionali, dinamici e interscalari di tipo paesaggistico.

Ordine e composizione consistono in sinonimie concettuali e operative che stabiliscono dinamiche comuni.

Il "mettere ordine" per radunare oggetti e idee dando origine ad una nuova totalità dotata di finalità morfologica e segnica altra, rispetto alla parte e al frammento costitutivi, denota e connota il "comporre" come strumento, mezzo e fine, dell'atto espressivo.

In questa accezione retorica, la composizione assume una valenza comunicativa sia del nuovo risultato raggiunto quanto della narrazione del percorso costitutivo. Conserva in sé pertanto, una componente temporale e processuale che ne sottende la lettura dinamica, e quindi partecipata, come un'opera aperta.

Ordinare e comporre presuppongono inoltre anche il riferimento ad una o più regole che ne determinano trasmissibilità e durata secondo un mutamento interpretativo continuo di scomposizione e ricompo-

Abstract

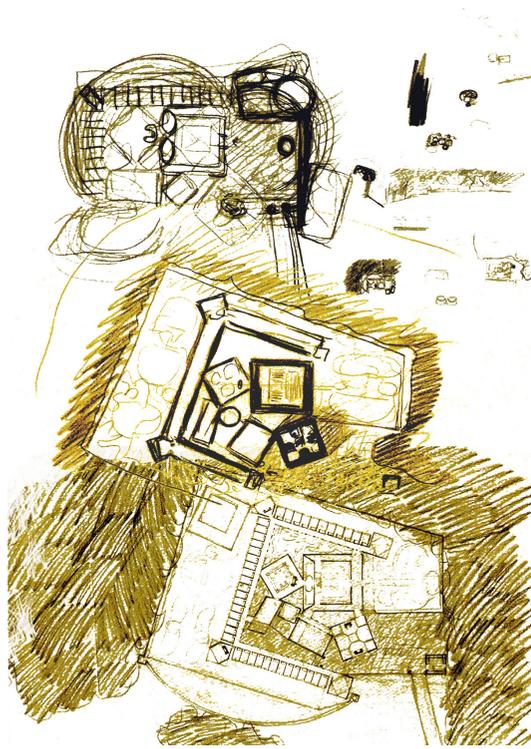
Composition implies the adoption of an internal order that underlies not only the shape but allows its communicability and transmissibility and so also duration, even of the constituent processes. From the second half of the '900 the principles of order and disorder become less defined: the conceptual and formal fragmentation involves the use of multiple compositional devices, logical-deductive, analog, textual, that announce reports relational, dynamic and interscalari of landscape aspect.

Order and composition consist of conceptual and operational synonymies establishing common dynamics.

The "put in order" with the finality to gather things and ideas giving rise to a new totality with a different signic and morphological purpose, other than from the parts or constitutive fragments, denotes and connotes the "composition" as tool, means and ending, of the expressive act .

In this rethoric meaning, the composition assumes a communicative value both of the new result and of the narrative of constitutive path. Therefore, it preserves into itself a temporal and processual component that underlies the dynamic reading, and then participated reading, as an open work.

Ordering and composing presuppose also the reference to one or more rules that determine



Louis Kahn, Convento delle suore domenicane, Media, Pennsylvania, 1965-1968. Schizzi / Louis Kahn, Convent of the Dominican Sisters, Media, Pennsylvania, 1965-1968. Sketches.

sizione; ritmi e sequenze che definiscono i rapporti relazionali interni e la mutevolezza nella possibile modificazione nel tempo secondo un fraseggio di ripetizioni e interruzioni.

L'aspetto semiotico dell'opera implica la presenza in essa di una specifica struttura che innervando i pezzi considerati comunica, rende

visibile, quanto questi riescono a stabilire come significato autonomo e interdipendenza reciproca e quindi tra il singolo frammento e la totalità a cui esso riferisce, tra essenziale e accidentale. La valenza semiotica presuppone l'arbitrarietà del segno secondo una condivisa attribuzione di significati e di rapporti associativi: arbitrarietà e relatività dei segni consentono il rimando concettuale che ne costituisce un fatto di linguaggio della forma, la coincidenza di significato e significante.

«Per il progetto di architettura l'ordine è anzitutto la legge di costituzione della cosa, di selezione e di organizzazione degli elementi che la costituiscono, ma è anche l'insieme del nuovo sistema che essa propone e attraverso i quali è possibile guardare, cioè ordinare frammenti del mondo in modo nuovo» (Gregotti 2014).

In molte opere di Louis Kahn, la figuratività morfologica è ottenuta tramite la composizione per "stanze": volumi che si dispongono in un apparente disordine planimetrico come frammenti di non-finito o rimandi alla tettonica residuale delle grandi archeologie. Come nelle architetture di John Soane, la duplice natura individua e associativa della stanza che si compone secondo sequenze e concatenazioni, inglobando in un procedimento di tipo narrativo anche il dato accidentale, genera composizioni d'insieme caratterizzate al tempo stesso da discontinuità e totalità.

I pezzi della composizione sono frammenti evocativi come lo sarebbero in un insieme di rovine.

Il rapporto tra l'ordine-forma e il progetto rimanda alla relazione tra l'invarianza e il divenire dettato dalle specifiche circostanze.

Se Louis Kahn ricompono un'unità d'insieme attraverso il montaggio paratattico di capsule spaziali,

transmissibility and duration according to a continuous and interpretative change of decomposition and recomposition; rhythms and sequences that define the interior relationships and the mutability in the possibility of modification over time, according to repetitions and interruptions.

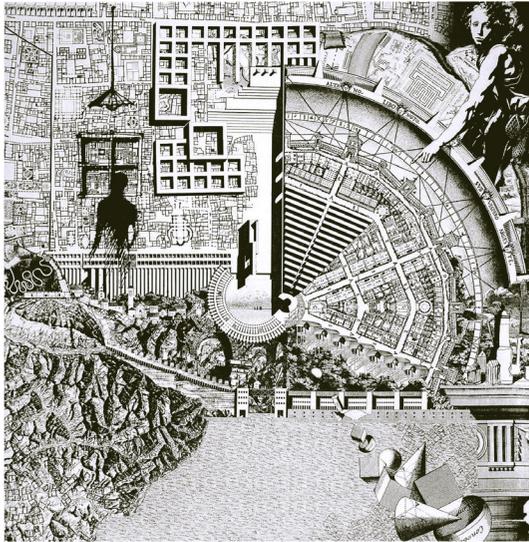
The semiotic aspect of a work implies the presence in it of a specific structure that innervating the considered pieces, communicates - makes visible - as they are able to determine a autonomous meaning and a mutual interdependence, between individual fragment and totality to which it refers, between essential and accidental. The semiotic value presupposes the arbitrariness of the sign according to a shared attribution of meaning and associative relations: arbitrariness and relativity of signs allow the conceptual reference, making of it a fact of language of form, the coincidence of meaning and significance.

“For the architectural design the order is above the law of the constitution of the thing, selection and organization of the elements that make it up, but it is also the set of the new system that it proposes and through which it is possible to look at, to put in order fragments of the world in a new way” (Gregotti 2014).

In many works of Louis Kahn, the figurative morphology is obtained by the composition for “rooms”: volumes which are arranged in an apparent disorder planimetric as fragments of unfinished or references to the great tectonic residual archeology. As in the architecture of John Soane, the dual nature, close off and associative of the room, which is made up according to sequences and concatenations, incorporating in a process of narrative also gave accidental, generates ensemble compositions at the same time characterized by discontinuities and totality. The pieces of the composition are evocative fragments as they would be in a set of ruins. The relationship between the order-form and the project refers to

Fabiola Gorgeri ORIZZONTI MUTEVOLI. Intenzionalità della Composizione architettonica

SHIFTING HORIZONS. Intentionality and architectural Composition



Aldo Rossi con Eraldo Consolascio, Bruno Reichlin, Fabio Reinhart, *La città analoga*, 1976 / Aldo Rossi con Eraldo Consolascio, Bruno Reichlin, Fabio Reinhart, *Analogous City*, 1976.

vuoti racchiusi da volumi mai conclusi, Mies van de Rohe opera scomposizione e montaggio di superfici: piani-guida che attenuano i contorni oggettuali dell'edificio caratterizzando il volume a perimetro aperto di trasparenza fenomenologica e costituendo linee di forza geometriche nel contesto orografico.

In entrambi, la figura morfologica deriva da un processo compositivo basato sul disporre secondo un ordine di relazione che presuppone una struttura interna logico-deduttiva.

La forma in frammenti è l'invariante, il valore residuale e resistente, autonomo e oggettivo, che permane al flusso diacronico e a cui eventualmente può essere attribuito altro significato, una diversa griglia semantica, in un nuovo ordine di pezzi composti secondo una modificazione continua che ne permette la durata.

La forma, intesa non solo come immagine figurale, implica una durata irriducibile alla propria immanenza: ogni nuova forma è una specifica possibilità di senso (Nancy 2007).

La composizione analogica consente di disporre cose e forme, come una sorta di dispositivo complesso e interattivo in grado di stabilire relazioni associative e rimandi correlativi.

Nei montaggi analogici di architetture teorizzati da Aldo Rossi, le forme reali sono ricondotte a immagini archetipiche parzializzate che assemblate, svelano le invarianti tipologiche mentre i processi di decontestualizzazione, trasfigurazione e associativi, generano nuove, inedite figurazioni. Il processo analogico, consente l'assemblaggio atonale in cui ogni singolo episodio risuona isolato nell'intero che diviene alternativamente sfondo e figura. Il tutto costituisce un'opera aperta, mai finita, che consente libere associazioni.

La struttura analogica è connotata da una funzione di proporzionalità che è anche la propria condizione di validità e veridicità: la simmetria analogica che si stabilisce tra due termini di comparazione è dipolare, cioè tensionale, in grado di stabilire un rapporto dicotomico tra opposti.

the relationship between the invariance and the becoming, that is dictated by the specific circumstances.

If Louis Kahn recompose an unity of the ensemble through the paratactic mounting of spatial capsules, voids enclosed by never concluded volumes, Mies van der Rohe decomposes volumes and assembles them again, as surfaces: floors-guide that attenuate the contours of the building object characterizing the volume with open outer limit of transparency phenomenological, forming geometric lines of force in the context orographic.

In both, the morphological figure comes from a composition process that presupposes an internal logical-deductive structure.

The form into fragments is the invariant, the residual and durable, autonomous and objective value which persists at the diachronic flow and to which we can possibly be attributed another meaning, a different semantic grid, in a new order of pieces composed according to a continuous modification that allows the duration.

The shape, not only as a figurative image, implies a duration irreducible to its immanence: each new form is a possibility to get sense (Nancy 2007).

The composition as analogue allows to arranging things and forms, as a kind of complex and interactive device can establish associative relationships and correlative references.

In the analogical montages of architectures, theorized by Aldo Rossi, the real forms are connected to partialized archetypal images that so assembled reveal the typological invariants while the processes of contextualization, transfiguration and associative, generate new figures. The analog process, allows the atonal assembly: every single episode resonates isolated into the whole that becomes background or figure alternately. Everything is an open work, never finished, which allows free associations.

The analogical structure is characterized by a

SHIFTING HORIZONS. Intentionality and architectural Composition

Fabiola Gorgeri ORIZZONTI MUTEVOLI. Intenzionalità della Composizione architettonica

L'analogia comparativa è quindi geometrica e proporzionale: escludendo la misura quantitativa, essa ha un grado associativo illimitato, non vincolato e può generare nessi euristici (attraverso un procedimento induttivo legato all'intuizione), sintetici (mediante legami interdisciplinari) o evocativi (secondo una trasposizione semantica e metaforica) (Melandri 1974).

Così l'analogia potrà essere sintattica o semantica a seconda che consideri un'interferenza risolta attraverso un approccio proporzionale o attraverso la formazione di concetti corrispondenti.

Il rapporto analogico non instaura un rapporto di rappresentazione tra cosa e figura, ma di similitudine: la relazione conoscitiva è diretta e in quanto tale dotata di una propria oggettività.

L'uso di un procedimento analogico consente di riconnettere l'analisi, la fase conoscitiva, al progetto. Uno smontaggio immaginifico delle immagini depositate nella collezione mnemonica delle cose per un rimontaggio in grado di generare configurazioni e nuove riflessioni, riconfermando il ribaltamento forma-funzione e riportandolo all'interno del dibattito sulla città.

Nel secolo scorso, l'atto distruttivo proprio del pensiero concettuale delle prime avanguardie, l'identificazione con l'infranto o la «celebrazione della pluralità» dadaista, vengono storicizzati dalla concretezza degli eventi bellici. Se la metafora custodiva in sé le immagini della differenza come un frammento di metamorfosi in grado di trattenere il mutamento, ciò che diviene racconto dell'avvenuto è già un mutamento, secondo un processo di metamorfosi in atto e di trasfigurazione.

L'«atto critico» costituisce uno strumento di storicizzazione e di potenziale mutamento pratico che ricolloca nello spazio e nel tempo forme e figure, e proprio nella forma riscopre la possibilità di includere le contraddizioni e le dissonanze impossibili al pensiero logico: la forma porta in sé l'informe da cui origina e si costituisce "cosa" tangibile dell'inespresso.

Dal progetto per la ricostruzione di Saint Dié di Le

function of proportionality, which is also the condition of validity and truthfulness: analogical symmetry that is established between two terms of comparison is dipolar, that is tensional, and can establish a dichotomous relationship between opposites. The comparative analogy is so geometric and proportional: excluding the quantitative measure, it has an unlimited degree of association, unrestricted and can generate links heuristic (through an inductive process related to intuition), synthetic (through interdisciplinary links) or evocative (second a semantic and metaphorical transposition), (Melandri 1974). So, the analogy may be syntactic or semantic depending if a interference is resolved through a proportional approach or through the formation of corresponding concepts.

The analogical relationship doesn't establish a connection of representation between thing and figure, but of similitude: the cognitive relation is direct and as such has its own objectivity.

The use of an analogical method reconnects analysis - the survey step - with project. A disassembly of the images deposited in the mnemonic collection of things, for a replacement of them that can generate configurations and new reflections, confirming the capsizing of form-function and bringing it into the debate on the city again.

In the last century, the destructive act that mark out the conceptual thinking of the first avant-garde, the identification with "the broken" or the "celebration of diversity" of the Dadaist movement, become history by the concreteness of war events. If the metaphor guarded into itself the images of difference as a fragment of metamorphosis able to retain the change, that which becomes narrative of that is happened, it is already a change, according to a process of metamorphosis in place and transfiguration.

The critical act is an instrument of historicizing and potential practical change that reallocates

Corbusier, agli studi per la città collage di Colin Rowe e la città arcipelago di Oswald Mathias Ungers si registra l'impossibilità di una concezione unitaria e globale della città, intesa in appartenenza ad un territorio di superficie indefinita e in un rapporto vuoto-pieno che polarizza l'architettura sul piano oggettuale e morfologico.

La composizione urbana diviene sempre più riferita ad un ambito dilatato e dai confini indefiniti: la dimensione spazio temporale e storica della città oltreché fisica non confina e racchiude una struttura formale figurale, tendendo ad assumere i connotati di un sistema di relazioni paesaggistiche.

A prescindere dall'aspetto strumentale di operatività compositiva, la frammentazione può considerarsi, come esito di una componente temporale insita, non tanto nel rimando memoriale a figure e modelli della storia o della memoria individuale, quanto nella processualità costitutiva del progetto collocato geograficamente e storicamente in un sito. Il progetto diviene così frammento di un processo trasformativo sempre in atto di cui esso stesso è attore principale.

La modificazione (Gregotti 1966, 2012), implicita nel principio insediativo quale regola proiettiva, presiede alla composizione come indicazione procedurale in grado di coniugare variabilità e persistenza, di preservare l'appartenenza del progetto ai luoghi assicurando continuità nel mutamento: di attribuire ad esso i significati derivati dai siti e di generare uno «spostamento di senso» proprio nell'atto di modifica dei segni concreti sul territorio.

La forma è sia il modo in cui le parti e gli strati della cosa architettura si dispongono quanto come questa disposizione si comunica.

Strutture testuali intrinseche, sintattiche e paratattiche, principi logici e analogici, implicano rapporti relazionali in cui la distanza fenomenologica consente il chiasma comunicativo di un risultato estetico vincolato al soggetto di percezione.

Nel tempo della globalizzazione, delle grandi comunicazioni e interconnessioni, della compressione

shapes and figures in the space and time, and precisely into the form rediscovers the possibility of including the contradictions and dissonances impossible for the logical thinking: the form brings in itself the formless by which it originates and it becomes tangible "thing" of the unexpressed.

From the project for reconstruction of Saint Dié by Le Corbusier, to studies for the city collage by Colin Rowe and city arcipelago by Oswald Mathias Ungers, it records the impossibility of a unitary and global city, belonging to a territory surface that is indefinite, with a relationship of full-empty polarizing the architecture in terms of objects and morphology.

The urban composition becomes increasingly referred to expanded and undefined limit: the space-temporal dimension and historical aspects of the city, besides physical, doesn't include a formal figural structure tending to take on the characteristics of a system of landscape relations.

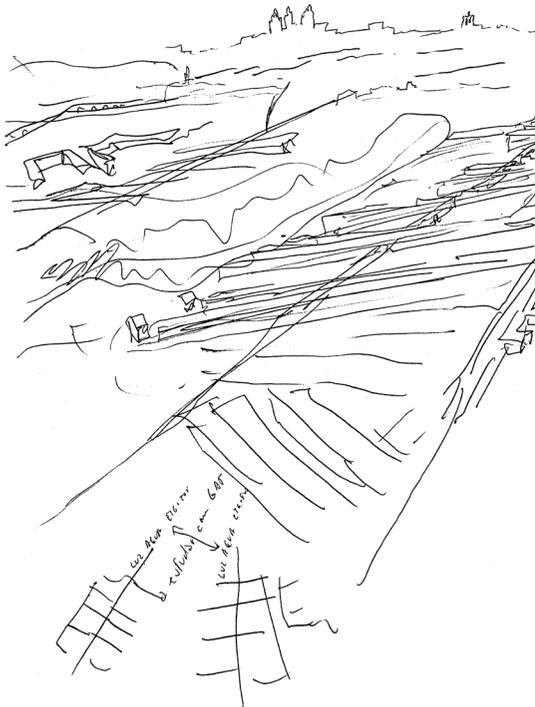
A part to be a operative tool of the composition, the fragmentation can be considered as the result of a temporal component inherent, not as much in reference to the memorial figures and models of history or individual memory, as in the constitutive processuality of the project, located geographically and historically in a site. The project thus becomes a fragment of a transformative process always in the act of which it is the main actor itself.

The modification (Gregotti 1966,2012), implicit in the principle of settlement, as such projective regulates, presides over the composition as a procedural indication that combines variability and persistence, to preserve the belonging of the project to sites ensuring continuity in the change: to attribute to it the meanings derived sites and generate a "shifting of meaning" in the very act of changing the concrete signs on the territory.

The form is both the way in which the parties and the layers, of the thing-architecture, place

SHIFTING HORIZONS. Intentionality and architectural Composition

Fabiola Gorgeri ORIZZONTI MUTEVOLI. Intenzionalità della Composizione architettonica



Alvaro Siza, Bairro Malagueira, Evora, 1977. Schizzi
/ Alvaro Siza, Bairro Malagueira, Evora, 1977.
Sketches.

e convergenza spazio-temporali, in cui tutto è costantemente diverso e mutevole, luogo e spazio sono connotati da discontinuità ed eterogeneità e non più sovrapponibili. Il luogo sempre più circostanziato e localizzato, lo spazio sempre più isotropo e non misurabile in base ad un punto fisso di riferimento ma riferito a soggetti incostanti, a punti mobili di percezione (Farinelli 2003). Una sorta di fenomenologia dinamica dove i poli della percezione, soggetto e paesaggio, sono coincidenti, mutevoli e in costante movimento.

Nella città-paesaggio, «il filo dell'orizzonte, di fatto è un luogo geometrico, che si sposta mentre noi ci spostiamo» (Tabucchi 1986). «Si va formando così una successione di cerchi secanti, come se l'osservatore spingesse lo spazio davanti a sé e si trascinasse dietro una cortina distante. [...] L'orizzonte è sempre un'immagine che ci sfida, che ci promette meraviglie» (Saramago 1985).

themselves and how this disposition communicates itself.

Intrinsic textual structures, syntactic and paratactic, logical and analogical principles imply relational relations in which the phenomenological distance allow the chiasm that communicates an aesthetic outcome linked to the subject that observing.

In the age of globalization, great communications and interconnections, compression and convergence space-time, in which everything is different and constantly changing, place and space are characterized by discontinuity and heterogeneity rather than their overlapping. The place increasingly detailed and localized, whereas the space always more isotropic and not measurable according to a fixed reference point, but in relating to subjects inconstant, to moving points of perception (Farinelli 2003). A sort of phenomenology dynamic where the poles of perception, subject and landscape, are coincident, unstable and constantly moving.

In the city-landscape, "the line of the horizon, in fact it is a geometric place, which moves when we move" (Tabucchi 1986). "It goes thus forming a succession of intersecting circles, as if the observer pushed the space in front of him and dragged behind himself a distant screen. [...] The horizon is always an image that challenges us, who promises us wonder" (Saramago 1985).

Bibliografia / Reference

- Farinelli, F. (2003). *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Torino: Einaudi.
- Gregotti, V. (1966, 2008). *Il territorio dell'architettura*, Milano: Feltrinelli.
- Gregotti, V. (2014). Ordine e disordine. In Vittorio Gregotti, *Il possibile necessario*. Milano: Bompiani, 37-72.
- Gregotti, V. (2012). *Incertezze e simulazioni. Architettura tra moderno e contemporaneo*. Milano: Skira
- Melandri, E. (1974), *Analoga proporzione simmetria*, Milano: Isedi.
- Merrill M., (2010). *Louis Kahn on the thoughtful making of spaces. The dominican motherhouse and a modern culture of space*, Baden: Lars Müller Publishers.
- Massey, D. (1995, 2001). Pensare il luogo. In Massey, D., Jess, P., *Luoghi, culture e globalizzazione*. Torino: Utet.
- Nancy, J., Didi Huberman, G., Heincih, N., Bailly, J. (2007). *Del contemporaneo. Saggi su arte e tempo*. Milano: Bruno Mondadori.
- Tabucchi A. (1986), *Il filo dell'orizzonte*, Milano: Feltrinelli, 107.
- Saramago J. (1985, 2003). La parola resistente. In José Saramago, *Di questo mondo e degli altri*, Milano: Feltrinelli, 69-70.



Fabiola Gorgeri, è dottore di ricerca in architettura e urbanistica presso il Dipartimento di Architettura (DIDA) dell'Università degli Studi di Firenze, dove collabora alla didattica, ricerca e coordina un seminario sulla progettazione architettonica e urbana. Si interessa di linguaggi architettonici e la loro influenza nelle trasformazioni urbane e territoriali. Circa gli stessi argomenti e anche sul patrimonio del XX secolo, ha organizzato conferenze e ha scritto saggi; recentemente, sul tema "Trasmettere la trasformazione", la conferenza a Firenze e Pistoia di JL Carrilho da Graça.

Fabiola Gorgeri, is phd in architecture and urban design at the Department of Architecture (DIDA) of the University of Florence where collaborates to teaching, researching and coordinates a seminar about architectural and urban design. She is interested in architectural languages and their influence in the urban and territorial transformations. About the same topics and also on the heritage of the twentieth century, she has organized conferences and has written essays; recently, about theme "Trasmitting the trasformation", the conference in Florence and Pistoia of JL Carrilho da Graça.

Fabiola Gorgeri ORIZZONTI MUTEVOLI. Intenzionalità della Composizione architettonica

SHIFTING HORIZONS. Intentionality and architectural Composition