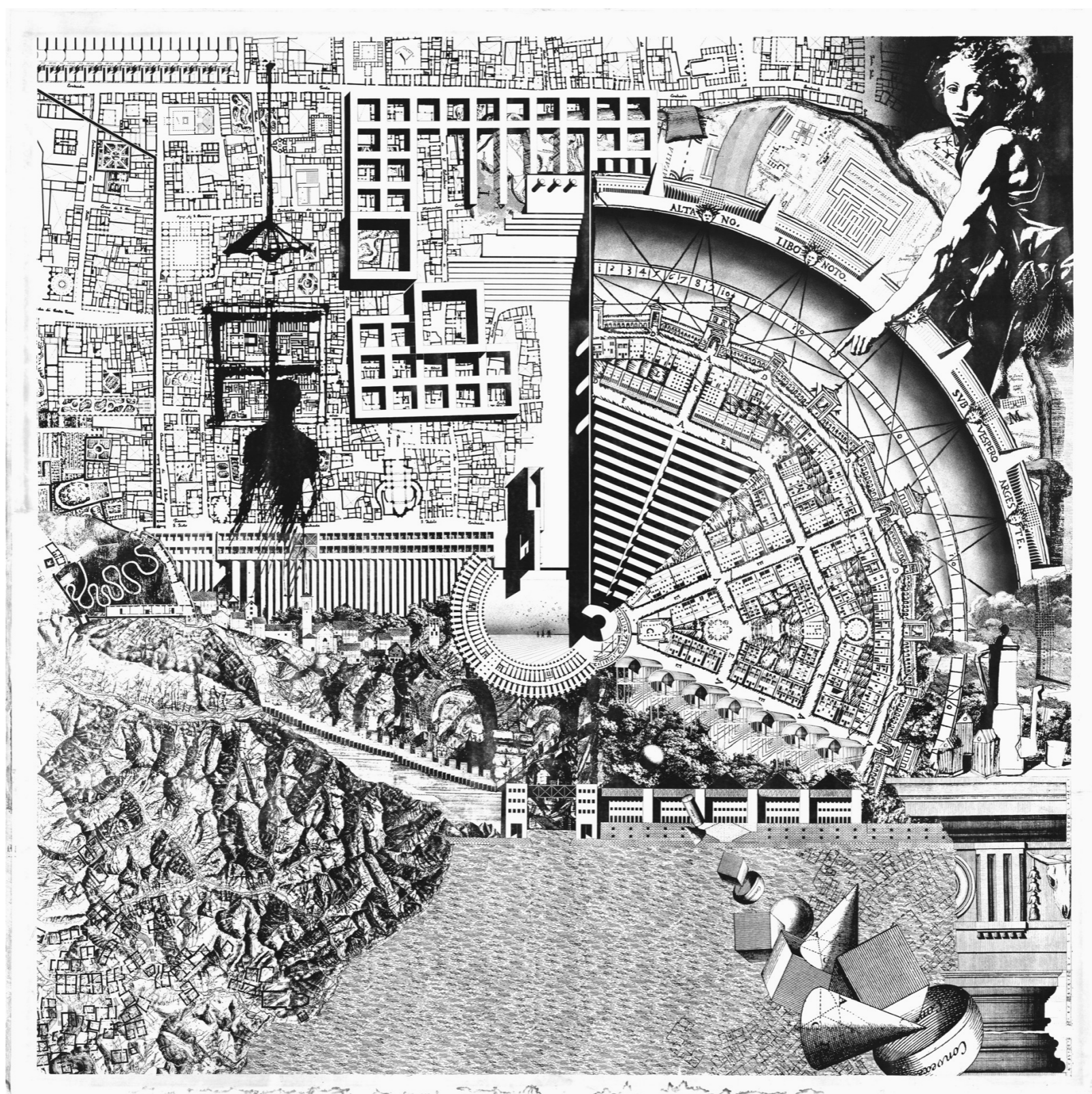


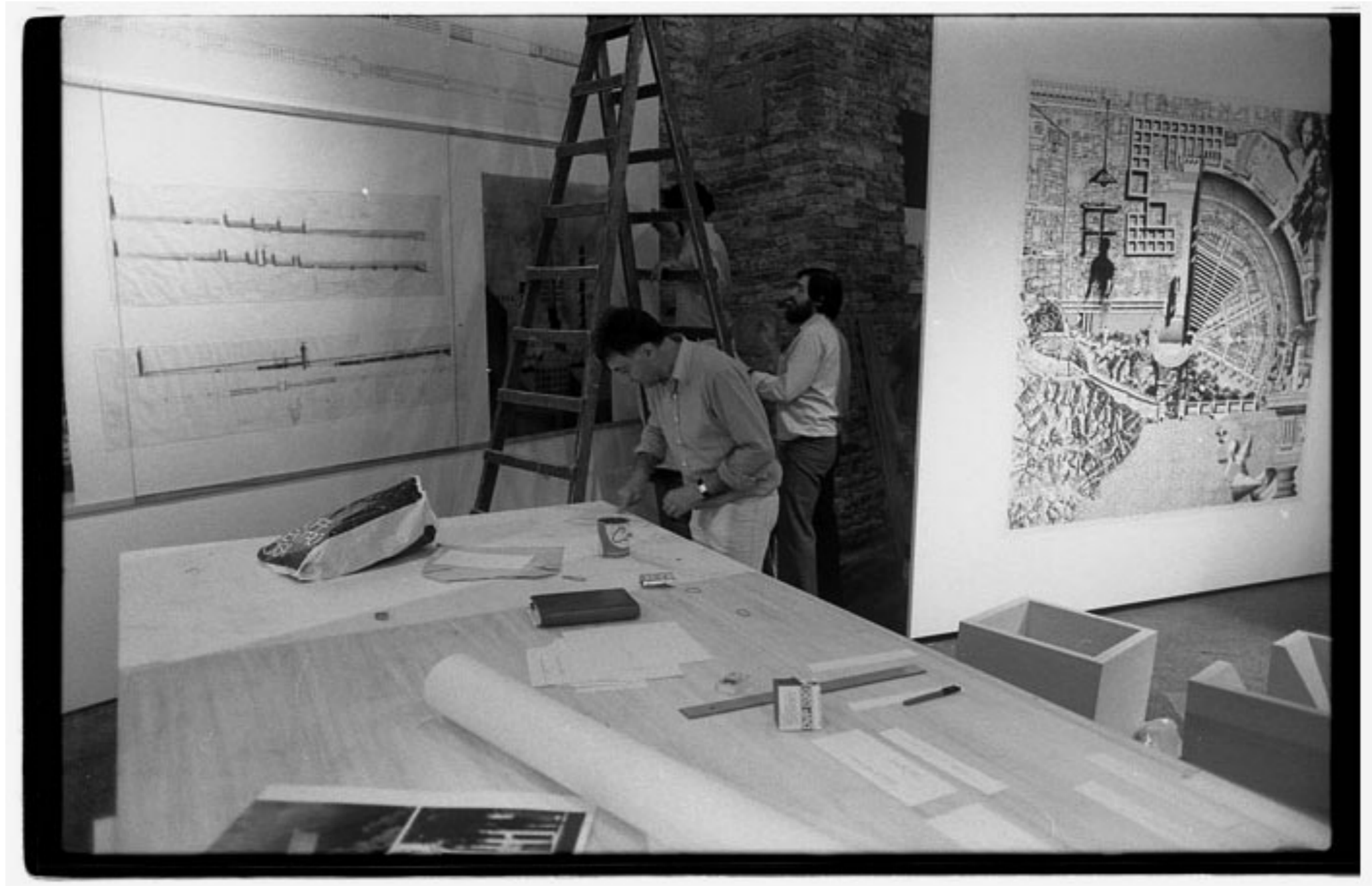
Mapping the Analogous City

Dario Rodighiero, Digital Humanities Lab, EPFL

What is the *Analogous City*?



The Analogous City (Aldo Rossi, Eraldo Consolascio, Bruno Reichlin, and Fabio Reinhart, 1976)

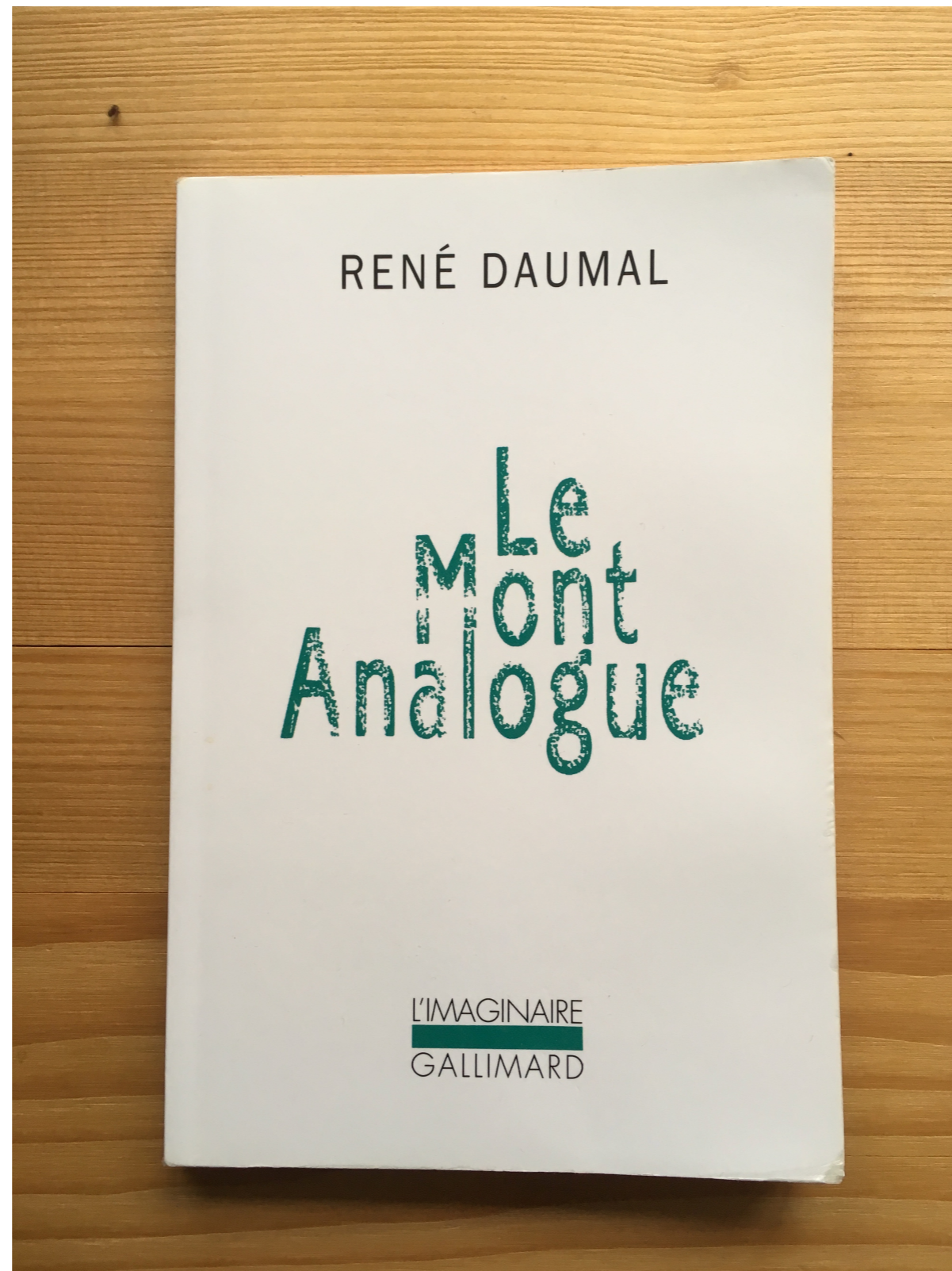


Aldo Rossi (with Fabio Reinhart in the back) at the Biennale of Venice 1976. Photo by Lorenzo Capellini.



Szacka, Lea-Catherine. 2014. "Debates on Display at the 1976 Venice Biennale." In *Place and Displacement Exhibiting Architecture*, edited by Mari Lending, Thordis Eva K Arrhenius, Wallis Jo Miller, and Jérémie McGowan, 96–113.

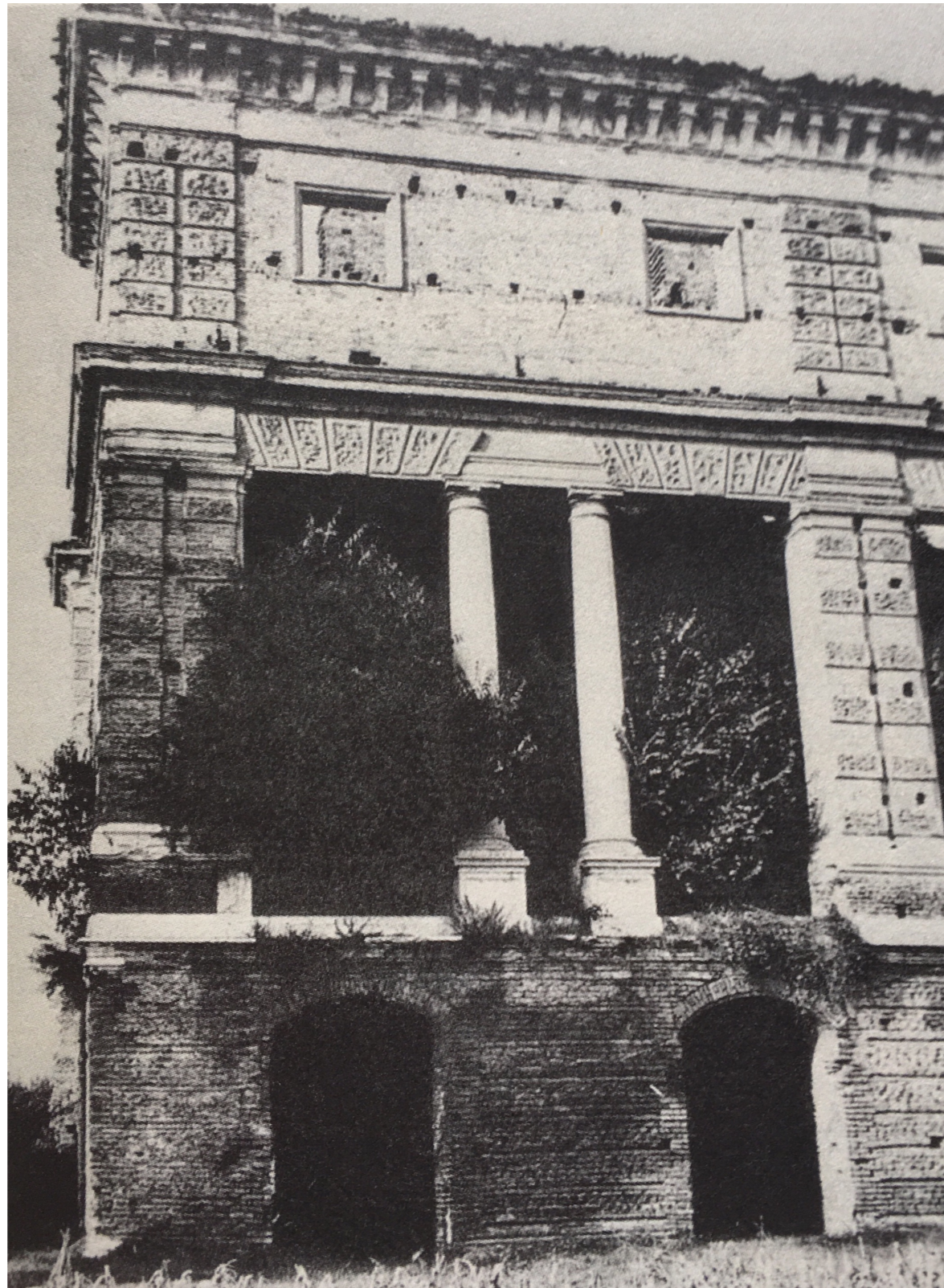
Concept of analogy



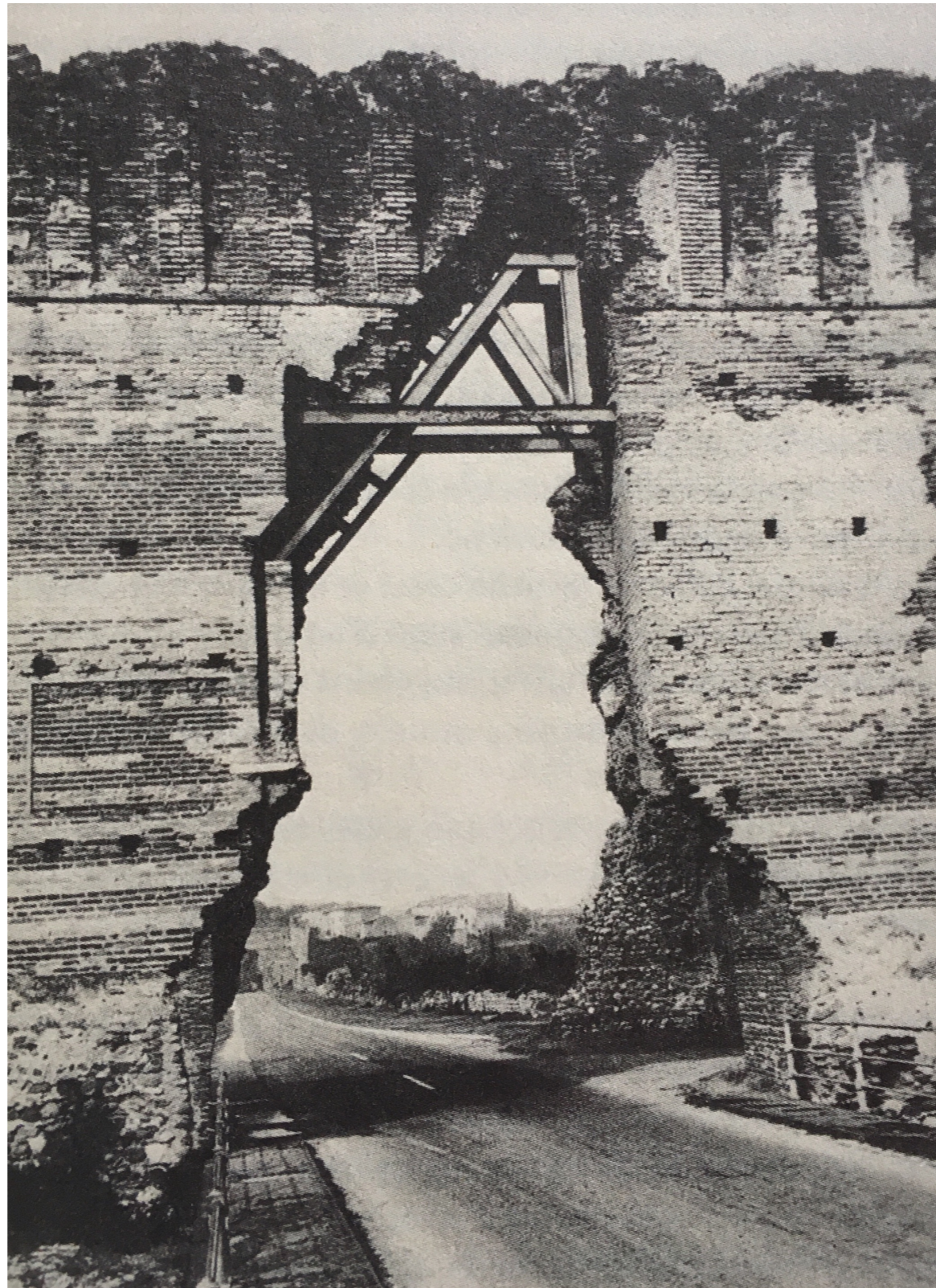
Le mont analogue (René Daumal, 1952). Gallimard



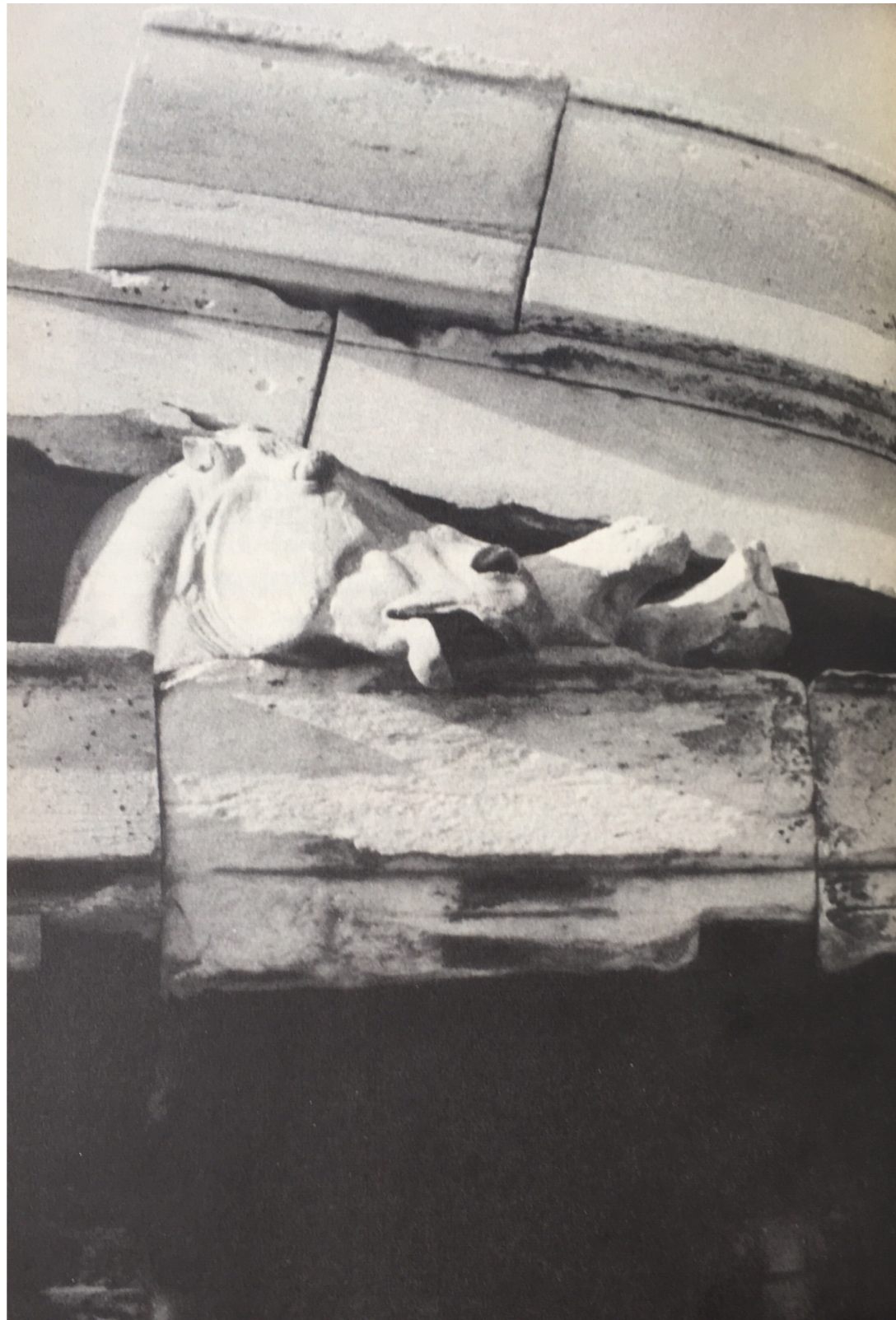
Capriccio con edifici palladiani (Canaletto 1756 - 1759). Galleria Nazionale Di Parma



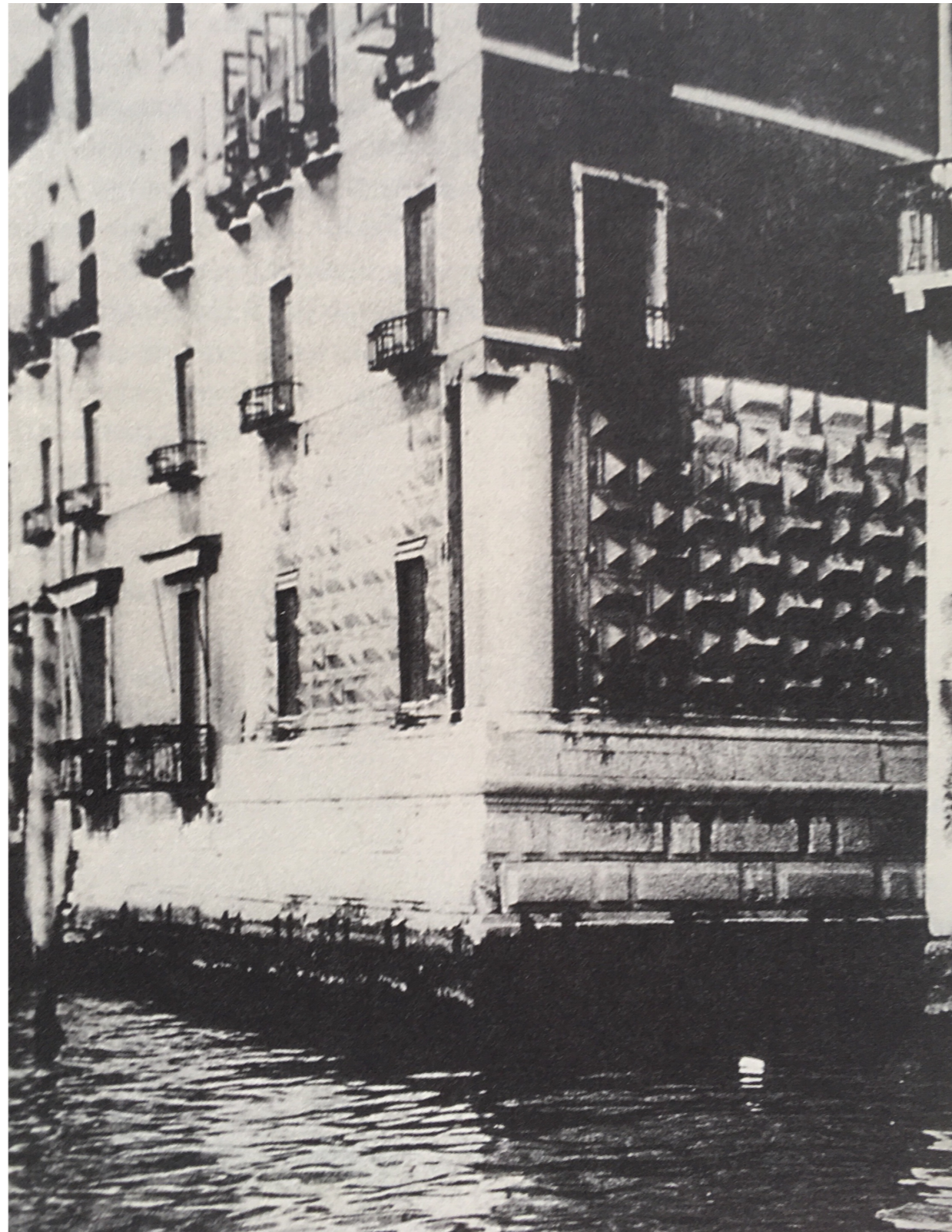
Exemple of analogy from A Scientific Autobiography, 1981



Exemple of analogy from A Scientific Autobiography, 1981



Exemple of analogy from A Scientific Autobiography, 1981



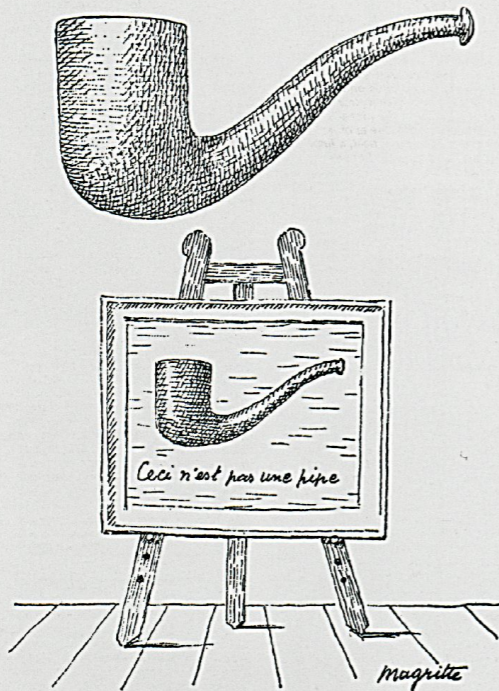
Exemple of analogy from A Scientific Autobiography, 1981

Analizzando la serie dei disegni di René Magritte *Ceci n'est pas une pipe*, Michel Foucault riconosce in essi una sorta di calligramma rovesciato su se stesso fino all'autodistruzione. Il calligramma vorrebbe cancellare le opposizioni della nostra tradizione alfabetica: mostra e nomina, raffigura e dice, imita e significa, alletta lo sguardo e invita alla lettura. Ma nel disegno di Magritte il testo del calligramma si rifiuta a tale gioco e riassume il suo luogo naturale. Esso è posto alla base della composizione: "là où il sert de support à l'image, où il la nomme, l'explique, la décompose, l'insère dans la suite des textes et dans les pages du livre. Il redevient 'légende'. La forme, elle, remonte à son ciel dont la complicité des lettres avec l'espace l'avait fait un instant descendre: libre de toute attache discursive, elle va flotter à nouveau dans son silence natif". Il calligramma vorrebbe annullare la distanza fra i linguaggi, vorrebbe, con intenti apparentemente ludici, ricomporre le differenze tra i diversi "ordini dei discorsi". Il disegno di Magritte denuncia l'utopia insita in tale operazione. "Dans le calligramme jouaient l'un contre l'autre un 'ne pas dire encore' et un 'ne plus représenter'. Dans la Pipe de Magritte, le lieu d'où naissent ces négations et le point où elles s'appliquent sont tout à fait différents. Le 'ne pas dire encore' de la forme est retourné non pas exactement en une affirmation, mais en une double position: d'un côté, en haut, la forme bien lisse, bien visible, bien muette, et dont l'évidence laisse hautement, ironiquement, dire au texte ce qu'il veut, n'importe quoi; et d'autre part, en bas, le texte, étalé selon sa loi intrinsèque, affirme sa propre autonomie à l'égard de ce qu'il nomme".

La prima versione della Pipe di Magritte (1926) è, a suo modo, un montaggio in senso proprio, dotato, per di più, di una spietata coerenza rispetto alla tecnica dell'assemblaggio codificata dai volumetti futuristici di Chlebnikov, Krucenyč e Malevič (1913), dai fotomontaggi di Raoul Hausmann, o dal "montaggio delle attrazioni" di Ejzenštejn. Il montaggio "da choc" delle avanguardie storiche, infatti, aveva battuto la strada che lo stesso Foucault ha definito dell'eterotopia: là dove l'utopia consola, aprendo "città dai vasti viali", l'eterotopia inquieta, mirando segretamente il linguaggio, "devastando anzi tempo la sintassi, e non soltanto quella che costruisce le frasi, ma anche quella meno manifesta che fa "tenere insieme" (a fianco e di fronte le une alle altre) le parole e le cose". Qui è il punto non colto da Foucault: la devastazione "segreta" del linguaggio è un sotterfugio per salvaguardare un principio di sintesi, in cui domini una nuova solidarietà fra i frammenti dell'ordine scompigliato. Infatti, come un attento esame dei

Ceci n'est pas une ville

Manfredo Tafuri



fotomontaggi dadaisti, di Paul Citroën o di Schwitters dimostra ampiamente, oggetti, immagini e segni sono sottoposti a una doppia operazione di isolamento e connessione. Mettiamo per un momento da parte il tema dell'estraneazione semantica formalistica, cui tale tecnica è chiaramente rapportata. Proviamo invece a seguire il destino di ognuno dei frammenti inseriti in un "Merz" o in un quadro "allogico" di Malevič o Puni. Per quel frammento, non v'è modo di entrare in relazione con le immagini che lo assalgono da presso che difendendosi da loro. La casualità dell'accostamento è certo — come è stato più volte notato — metafora del "regolato caos" metropolitano. Ma le monadi costrette a scontrarsi tra loro in un collage hanno in comune un campo, un limite, che è quello stesso della tela o del foglio. Si scopre, così, che scopo del montaggio non è tanto mostrare l'isolamento tragico delle cose, quanto il movimento di "interiorisation-idéalisation-relève-sublimation" di cui parla Derrida: la separazione (la disseminazione) è anche riconciliazione. La semiotica dell'Aufhebung domina la dialettica dell'avanguardia. La riappropriazione — il "sapere" — è nell'oscillazione costante fra separare e riconnettere, dominata dal principio dell'intercizio, sostituito a quello della linearità del discorso. "Noi crediamo — aveva già scritto Nietzsche — che intendere sia qualcosa di conciliante, di giusto, di buono, qualcosa di essenzialmente contrapposto alle pulsioni, mentre esso è soltanto un certo rapporto delle pulsioni tra di loro".

Nelle "avanguardie negative", quel "certo rapporto" è fatto di simultaneità e di bombardamenti informali, che hanno uno scopo preciso: presentare la "materia" di per se stessa, prima che essa si coaguli in un'immagine, come contenuto rimosso di rappresentazioni o pensieri. Ma la negazione non è forse — con Freud — un "modo di prendere conoscenza del rimosso"? Ne consegue che il collage è, insieme, manifestazione di una negazione e intreccio fra pulsioni soggettive e reali. Ciò che lega i frammenti del collage è l'atto volontario dell'associazione, anche se si tratta di un'associazione che non fa ancora i conti con i propri condizionamenti.

Ritorniamo alle origini del collage: al "Capriccio" settecentesco. Da un lato, le ricostruzioni immaginarie di una Venezia inesistente da parte del Canaletto; dall'altro, i quattro "Capricci" e le "Carceri" piranesiane. La "chiarezza" del Canaletto è altrettanto distruttiva delle distorsioni formali o del "furor" spaziale di Piranesi. L'alterazione compiuta sul contesto urbano di Venezia parla infatti della profonda realtà di tale città, alla metà del XVIII secolo: l'essere divenuta organismo talmente privo di interne ragioni

Analysing René Magritte's series of drawings, *Ceci n'est pas une pipe*, Michel Foucault recognizes in them a sort of "calligramme" reversed on to itself to the point of self-destruction. The "calligramme" is apparently intended to delete the oppositions of our alphabetical tradition. It shows and it names, depicts and says, imitates and signifies, entices one's eyes and invites them to read. But in Magritte's drawing the writing in the calligramme rejects this game and reassumes its natural place. It is in fact set at the base of the composition: "là où il sert de support à l'image, où il la nomme, l'explique, la décompose, l'insère dans la suite des textes et dans les pages du livre. Il redevient 'légende'. La forme, elle, remonte à son ciel dont la complicité des lettres avec l'espace l'avait fait un instant descendre: libre de toute attache discursive, elle va flotter à nouveau dans son silence natif".¹ The calligramme would appear to be intended to abolish the distance between languages and, with seemingly lucid intent, to recombine the differences between the different "ordres des discours". Magritte's drawing reveals the inherent utopia of this operation. "Dans le calligramme jouaient l'un contre l'autre un 'ne pas dire encore' et un 'ne plus représenter'. Dans la Pipe de Magritte, le lieu d'où naissent ces négations et le point où elles s'appliquent sont tout à fait différents. Le 'ne pas dire encore' de la forme est retourné non pas exactement en une affirmation, mais en une double position: d'un côté, en haut, la forme bien lisse, bien visible, bien muette, et dont l'évidence laisse hautement, ironiquement, dire au texte ce qu'il veut, n'importe quoi; et d'autre part, en bas, le texte, étalé selon sa loi intrinsèque, affirme sa propre autonomie à l'égard de ce qu'il nomme".²

The first version of Magritte's Pipe (1926) is in its way strictly a montage, endowed, moreover, with a ruthless consistency towards the assemblage technique coded in the little futurist volumes by Chlebnikov, Krucenyč and Malevič (1913), by Raoul Hausmann's photomontages, or by Ejzenštejn's "montage of attractions". The "shock" montage carried out by the historical avant-gardes had, in fact, paved the way which Foucault himself has defined as heterotopy. By opening up "cities with broad avenues", the utopia consoles the uneasy heterotopy, secretly undermining language "by devastating syntax in advance, and not only the syntax that constructs sentences but also the less manifest syntax which 'holds together' words and phrases (side by side and in front of each other)".³ The point not seized by Foucault is this: that the "secret" devastation of language is a subterfuge for safeguarding a principle of synthesis in which a new solidarity rules among the fragments of order disordered.

In fact, as a careful examination of dadaist photomontages, by Paul Citroën or Schwitters, will amply prove, object, image and sign are subjected to both isolation and connexion. Putting on one side for a moment the theme of formalist semantic estrangement to which that technique is clearly related, we shall try instead to follow up the destinies of each fragment inserted in a "Merz" or in an "a-logical" painting by Malevič or Puni. For that fragment the only way of entering into a relation with the images that assail it from close-up is to defend itself from them. The random quality of this juxtapositioning is certainly—as has been noted on several occasions—a metaphor for metropolitan "regulated chaos". But the monads compelled to clash with one another in a collage have in common a field, a limit, which is the same as that of the canvas or the sheet of paper.

In this way it is discovered that the purpose of the montage is not so much to show the tragic isolation of things, as the movement of "interiorisation-idéalisation-relève-sublimation" referred to by Derrida: the separation (dissemination) is also reconciliation. The Aufhebung semiotics dominate the avant-garde dialectics. Reappropriation—"knowledge"—lies in the constant oscillation between separating and joining together—as a substitute for that of the linearity of speech. "We believe", Nietzsche had already written,⁵ "that to comprehend is something reconciling, right and good, something essentially opposed to pulsions, whilst it is only a certain ratio of pulsions to one another".

In the "negative avant-gardes", that "certain ratio" is made of simultaneously and informal bombardments that have a clear purpose: to present the "matter" as it is in itself, before being consigned into an image, as the removed contents of representations or thoughts. But is the negation not perhaps—as Freud says—a "way of achieving awareness of the removed"? It follows that the collage is at once the manifestation of a negation and an interweaving of subjective pulsions and reality. What binds the fragments of the collage together is the voluntary act of association, even if that association does not yet come to terms with its own conditionings.

Let us return to the origins of the collage: to the eighteenth century Capriccio. On the one hand we have the imaginary reconstructions by Canaletto of a non-existent Venice; and on the other, the four Capricci and the Carceri by Piranesi. Canaletto's "clearness" is as destructive as Piranesi's formal distortions or spatial "furor". The alteration of the urban context of Venice indeed speaks of the profound truth of that city in the middle of the eighteenth century: of its having become an organism so devoid of internal economic

reasons for existence as to appear absolutely open to the most devastating manipulations. Consequently Canaletto dismantles and rebuilds, starting from "anti-Venetian" objects such as the architecture of Palladio. His "determined negation" seizes and emphasizes a collective removal. But Piranesi's Carceri also stress a removal, for if the experience of space can be turned into its own opposite—the experience of emptiness, or of the limit which wipes out space—the wandering through the labyrinth of hollow spaces endlessly multiplied speaks of the infinitesimal interstice that separates freedom from utter constraint. Using the metaphor coined by Klossowsky for Sade, we may define Piranesi as an "evil architect" who throws light upon the hypocrisy concealed in the rigour (censorship) of the language of "finite forms".

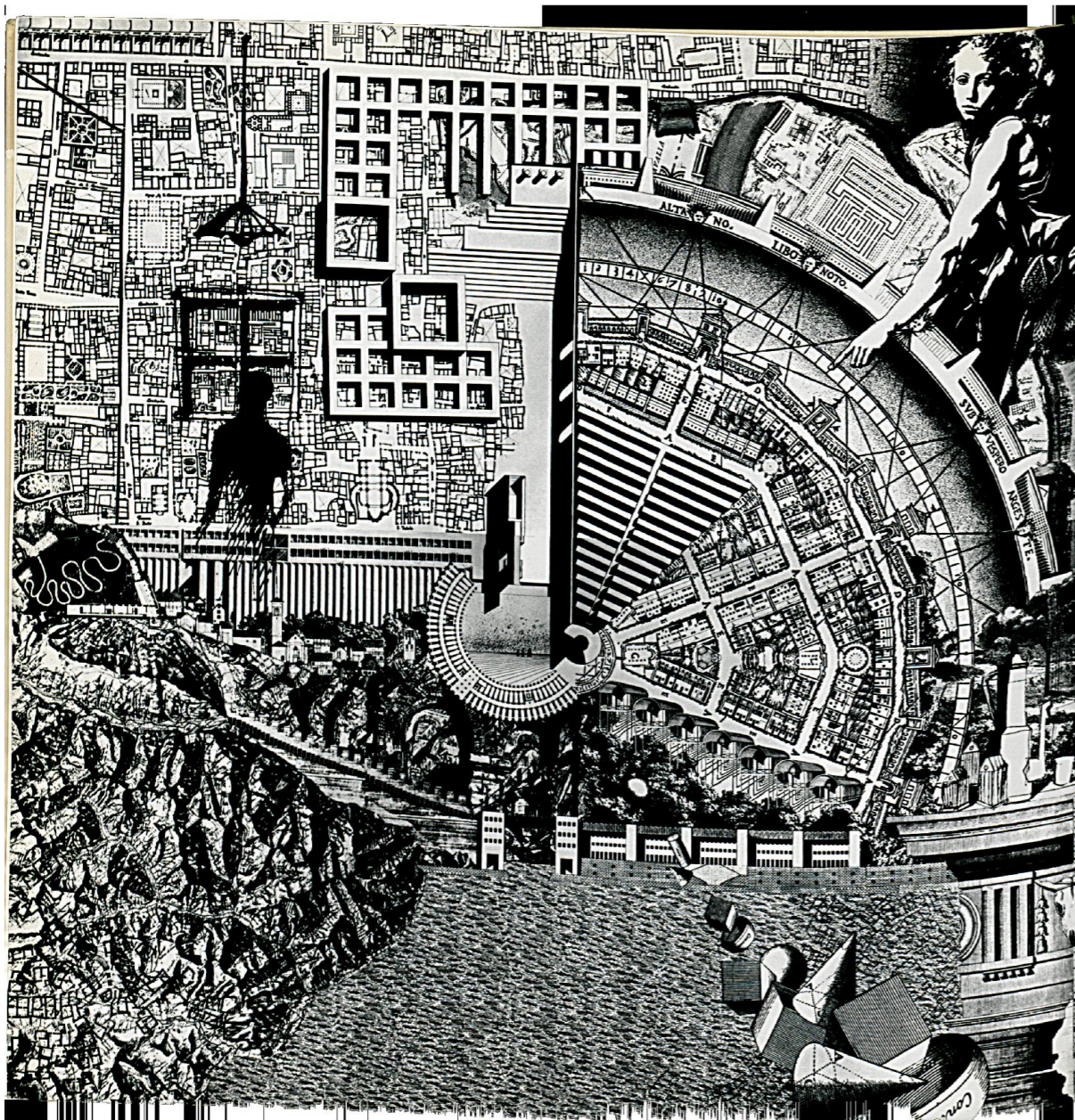
So there are two different ways of declining the poetics of heterotopy in Canaletto and Piranesi. But what is more important is that there are two different types of "invitation to travel". To be sure, the travel represented in the fantasies of Canaletto is the fruit of a sublimation. But it is all too well known that the eighteenth century vedute—especially those of Piranesi—were explicit advertising material employed for an exclusive tourism which, in the Grand Tour, coded the museum-like function of Italian cities reduced to unproductive stage-sets. Except, however, that both Canaletto and Piranesi want the tour to be complete and not limited to a hedonistic accumulation of sensations. The traveller on his travels must be conscious that the adventure he seeks, if it is to be total, must not have limits, that it should be pursued without end, and that from his journey there can be no return. How indeed can the traveller "return" from a non-existent Venice? Or from a Rome emphasized in its dimensions and compared with the wandering without rest in the maze of the Carceri? By its very nature the journey leads to an intellectual montage; it can reconcile the traveller with space and time, once he has "returned home".

But if space and time are presented as "problems", as acts of subjective construction, once the journey has begun the way backwards is a renunciatory of space and time discovered by Kant, Schopenhauer was to propose the renunciation of all "travel", the immobile state of the Nirvana. The eighteenth century Capriccio therefore makes it clear that the chain of associations represented in the painting or engraving is to be multiplied, not restricted. At the most, the collector having returned to his London with volumes of Piranesi and fragments of a hermetic antiquity was to feel compelled to go on grievously wandering through the labyrinth of history. John Soane was conscious of this when he reproduced in his own home a "prison" teeming with

archaeological shreds reduced to things. We may as well now go back to reconsider the montages carried out by the historical avant-garde movements. By separating and associating, they too represent "journeys" in the form of metaphor, by inviting the spectator to penetrate the labyrinth of objects. But it is quite clear that no definable goal exists. Duchamp was to be very well aware that the riddles submitted by him to the observer are deceptive as to the possibilities of their being univocally solved. The journey is closed within itself; the deception is an obligation to realize that comprehending consists only in unremittently breaking up the logical chain of significations, since every fragment is truth and lies, revealing and concealing. In order to act, it will be necessary to abandon all "tourist adventures". The profound difference between things and their names—their appearances—is cruelly suggested as an ultimate truth.

Besides, does not the collage—and not only those in painting but also the Kinoglaz by Diga Vertov—perhaps contain a utopia? By estranging images and words, do they not present as a suppressed possibility a (dialectic and certain) recovery between sign and meaning? Is it by chance that we move on from Huelsenbeck's "anarchic" collage uninterrupted to John Heartfield's "political" one, to Lisicky's and Rodcenko's "propaganda" and to the trade advertising of Moholy-Nagy and Max Bill? Are not the television commercial signature tunes maybe finished realizations of the pure sign montage in Richter's and Eggleing's abstract films?

At this point Magritte's Pipe reveals the ideology hidden in the assembly of "many languages" contained in the negative avant-gardes. Every sign is only itself, and the chain of associations is invited to come out of the limits of the work and to immerse itself in the space of real experience. Schwitters himself, in a meaningful and heterodox Merzezeichnung, upsets the concordia discors of his own "universes of affection". A thick black cross divides the surface of the page into four. In the squares thus created Schwitters inserts compositions in his own manner and in the manner of Mondrian, Kandinsky and Moholy-Nagy. In order to prevent misunderstandings, in the white rectangle placed in the centre of the cross appear the names of the four artists. (A fifth is also present, though not mentioned: the Malevič of the mystic crosses.) In this way the avant-garde idioms are incapsulated and constrained in their autonomy; they have the same value as the estranged objects by whose reality they are portrayed and which they reflect through the indirect aid of introspection or of technological metaphor. No "road" and no "bridge" links them any more. The same result had been reached by Mies van der



La città analoga: tavola

Aldo Rossi

Invitato a scrivere sulla tavola esposta alla Biennale di Venezia intitolata appunto "La città analoga" — un'opera collettiva compiuta con gli amici Eraldo Consolascio, Bruno Reichlin e Fabio Reinhart — mi sembra utile porre alcune questioni generali che stanno prima di esperienze o risultati di questo tipo.

Non tanto per la critica o i critici, la cui libertà è insostituibile sia nell'approfondimento e nella comprensione delle cose sia, come purtroppo si produce soprattutto nella tradizione italiana, con esercitazioni verbali piacevolmente dannunziane, ma per chiarezza verso un tipo di cultura progressiva che pone problemi concreti in cui continuo a credere.

Ora la risposta contenuta nel tema della città analoga, in modo più vasto certamente di quanto la tavola possa esprimere, è quella del rapporto tra realtà e immaginazione. E di questo vorrei occuparmi con alcune osservazioni.

Negli ultimi anni si conoscono diverse proposte sulla città e in particolare sul centro storico. Per una situazione obiettiva queste proposte, che sono a volte attuazioni o progetti o programmi, appartengono in maggior misura ad amministratori o economisti o politici da una parte e da funzionari comunali o statali (Sovrintendenza ai Monumenti) dall'altra.

Il fatto, tutto calcolato, non dispiace: che architetti, ingegneri, geometri, veri servi della speculazione nel significato letterale, comincino a togliere le mani dalla città ci riempie di soddisfazione come cittadini. Oltre che distruggere ci hanno lasciato il volto della città democristiana e della città del centro-sinistra più incombente per volume, buoni affari e stupidità, di quello della città fascista.

Di proposte positive, dopo lo slancio del dopoguerra e alcuni buoni quartieri periferici a Roma e Milano, se ne conoscono poche che provengano dagli architetti; assolutamente nessuna da parte dei teorici e dei critici. Certamente non sono mancati gli appelli, sentimentali ma energici nel contempo, dei difensori del bel paese: purtroppo gli effetti di questi appelli sono noti a tutti.

A questo punto le cose si rovesciano ma non si risolvono. Quando scrivevo che il problema stava nella riutilizzazione del centro storico e che questo doveva permanere come residenza, quando rilevavamo le vecchie case di Milano non prevedevamo quello che sarebbe successo.

Ma, proprio a Milano credo, è esplosa la "rabbia" dei senza casa, immigrati e no, che hanno cominciato ad occupare le case vuote, della periferia e del centro storico. Nel contempo le amministrazioni di sinistra cominciano a pensare che l'edilizia economico-popolare, i famosi piani 167 potevano essere applicati anche nel centro urbano; il caso di Bologna diventava emblematico. Sull'altro fronte le Sovrintendenze cominciano a bloccare; rimaste del tutto assenti, se così si può dire, di fronte alle più grosse distruzioni affaristiche del periodo trionfalistico del centro-sinistra, cominciano appunto a bloccare e vincolare. Operazione anche questa condotta in modo ambiguo, persino degradante per il volto della città, nella pretesa di imporre non uno stile ma un nuovo folklore. (Si pensi, di passaggio, agli intonaci crema e agli infissi di legno naturale del tutto sconosciuti alla tradizione italiana ed europea.)

Ma in fondo questo ha un'importanza relativa; penso che i funzionari delle Sovrintendenze troveranno la strada giusta, per noi è importante che applichino i mezzi a loro disposizione.

Perché ho tracciato questo schizzo della situazione urbana? Perché se devo parlare dell'architettura oggi, della mia o di quella degli altri, ritengo sia importante illuminare i fili che riconducono la fantasia alla realtà, e l'una e l'altra alla libertà.

Non esiste invenzione, complessità, persino irrazionalità che non sia vista dalla parte

The analogous city: panel

Having been asked to write about the panel exhibited at the Venice Biennale—entitled The analogous city, a joint work carried out with my friends Eraldo Consolascio, Bruno Reichlin and Fabio Reinhart—it is worthwhile, I feel, posing a few general questions that arise prior to experiments or results of this kind.

I do this not so much for criticism or the critics, whose freedom is irreplaceable both in the exploration and in the comprehension of things and, as unfortunately occurs especially in the Italian tradition, with pleasantly D'Annunzian verbal exercises, but rather for the sake of explaining a certain type of progressive culture which raises concrete problems in which I still believe.

Now, the answer contained in the theme of the analogous city, in a broader way, of course, than can be expressed in the panel, concerns the relation between reality and imagination. And I should like to set forth a number of comments on this subject.

The last few years have witnessed various different proposals concerning the city and in particular the historic centre. Due to an objective situation these recommendations, which are at times completed works or projects or programmes, belong for the most part to government officials or economists or politicians on the one hand and to town council or state officers (Council for Public Monuments) on the other.

All things considered this is not a bad thing. The fact that architects, engineers and surveyors, the true servants of speculation in the literal sense of the word, are beginning to take their hands off the city fills one with satisfaction as a citizen. Besides destroying, they have left us the face of the Christian Democrat city and of the centre-left city in a more cumbersome state as far as volume, good business and stupidity are concerned, than that of the Fascist cities.

After the impulse of the early postwar years and a few good suburban districts of Rome and Milan, very few healthy propositions have actually come from architects: and there have been absolutely none from the theorists and critics. Certainly, there has been no lack of appeals, that have been at once sentimental and energetic, on the part of the defenders of our bel paese. Alas, the effects of these appeals are known to all.

At this point matters are reversed but not solved. When I wrote that the problem lay in the re-use of the historic centre and that the latter should continue to exist as a residential area, and when we took over Milan's old houses we did not foresee what would happen. But right here in Milan, I believe, is where the "anger" of the homeless—immigrants and others—has exploded; and they have begun to occupy the empty houses both on the outskirts and in the historic centre. At the same time the left wing local government councils were beginning to think that the building of cheap housing (the famous piani 167) could also be applied in the historic centre. Bologna became an emblematic case in point. On the other front the Fine Arts people were beginning to impose restrictions. Having remained absolutely absent, as it were, before the worst, business-inspired destructions of the centre-left triumphant-sounding period, they began in fact to call a halt and to restrict. This operation, too, was conducted ambiguously and was even degrading for the face of the city, in their claim to impose not a style but a new kind of folklore. En passant, one only has to think of cream-coloured plasterwork and the natural wood door and window frames hitherto quite unknown to the Italian and European tradition.

However, this is really only relatively important. I think that the Fine Arts officials will find the right road. What is important to us is that they apply the means at their disposal.

Why have I sketched this rough outline of the urban situation? Because if I must talk about architecture today, be it mine or other people's, I maintain that it is important to illuminate the threads that lead imagination back to reality, and both of these back to freedom.

There is no invention, complexity or even irrationality that is not seen from the side of

Context of research



Il pesce d'oro pda

Aldo Rossi 97

De directie en medewerkers van het Bonnefantenmuseum nodigen u van harte uit voor de opening van de tentoonstelling

Aldo Rossi

*La finestra del poeta /
Het venster van de dichter*

Grafiek 1973-1997

26.06.2015 – 01.11.2015

Opening: donderdag 25 juni, 18.00-20.00 uur

PROGRAMMA

- Welkom door Stijn Huijts, directeur Bonnefantenmuseum
- Toelichting door Ton Quik, conservator tentoonstelling
- Inleiding door Germano Celant, kunsthistoricus en onafhankelijk curator
- Opening door gedeputeerde Ger Koopmans en overhandiging van het eerste exemplaar van het boek Aldo Rossi. *La Finestra del poeta. 'Opera Grafica' 1973-1997* aan Vera Rossi, president Fondazione Aldo Rossi

Ter gelegenheid van de twintigste verjaardag van Aldo Rossi's *Museo di Maastricht*, presenteert het Bonnefantenmuseum zijn collectie van 100 prenten van de Italiaanse architect en kunstenaar, aangevuld met tekeningen en schilderijen uit particuliere collecties.

Tussen 1973 en 1997 creëerde Rossi een grafisch oeuvre waardoor het genre, de architectuurprint, een nieuw leven kreeg. De tekeningen en prenten zijn poëtisch in het spel van visuele associaties en geven een persoonlijke blik op de wereld van de architect.

De tentoonstelling en het boek Aldo Rossi. *La finestra del poeta. 'Opera Grafica' 1973-1997* zijn het resultaat van een wijdvertakt internationaal onderzoek uitgevoerd door het Bonnefantenmuseum in nauwe samenspraak met de Fondazione Aldo Rossi. Diverse instellingen zoals Istituto Centrale per la Grafica in Rome en Van Eyck in Maastricht verleenden wetenschappelijke medewerking. Dit samenwerkingsproject wordt gesteund door het Mondriaan Fonds en Istituto Italiano di Cultura in Amsterdam.

De tentoonstelling zal na Maastricht te zien zijn in Archizoom van de Ecole polytechnique fédérale de Lausanne en in GAMEc – Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo.



provincie limburg



BankGiro
Loterij



M



The directors and team of the Bonnefantenmuseum cordially invite you to the opening of the exhibition

Aldo Rossi

*La finestra del poeta /
The window of the poet*

Prints 1973-1997

26.06.2015 – 01.11.2015

Opening: Thursday 25 June, 18.00-20.00 p.m.

PROGRAMME

- Welcome by Stijn Huijts, director Bonnefantenmuseum
- Introduction by Ton Quik, curator of the exhibition
- Introduction by Germano Celant, art historian and independent curator
- Opening by regional minister Ger Koopmans and presentation of the first copy of the book Aldo Rossi. *La finestra del poeta. 'Opera Grafica' 1973-1997* to Vera Rossi, president of Fondazione Aldo Rossi

At the occasion of the twentieth anniversary of Aldo Rossi's *Museo di Maastricht*, the Bonnefantenmuseum presents and documents its collection of 100 prints by the Italian architect and artist, together with drawings and paintings from private collections.

Between 1973 and 1997, Rossi created a body of works that breathed new life into the genre of the architectural print. They combine poetic and professional aspects into visual associations, and give a personal view of the world of the architect.

The exhibition and the book Aldo Rossi. *La finestra del poeta. 'Opera Grafica' 1973-1997* are the result of wide-ranging research, carried out by the Bonnefantenmuseum in close collaboration with the Fondazione Aldo Rossi. Various institutions such as Istituto Centrale per la Grafica of Rome and Van Eyck of Maastricht have offered their scientific support. This international project received support from the Mondriaan Fund and Istituto Italiano di Cultura in Amsterdam. After Maastricht, the exhibition will travel on to Archizoom of Ecole polytechnique fédérale de Lausanne and to GAMEc – Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo.

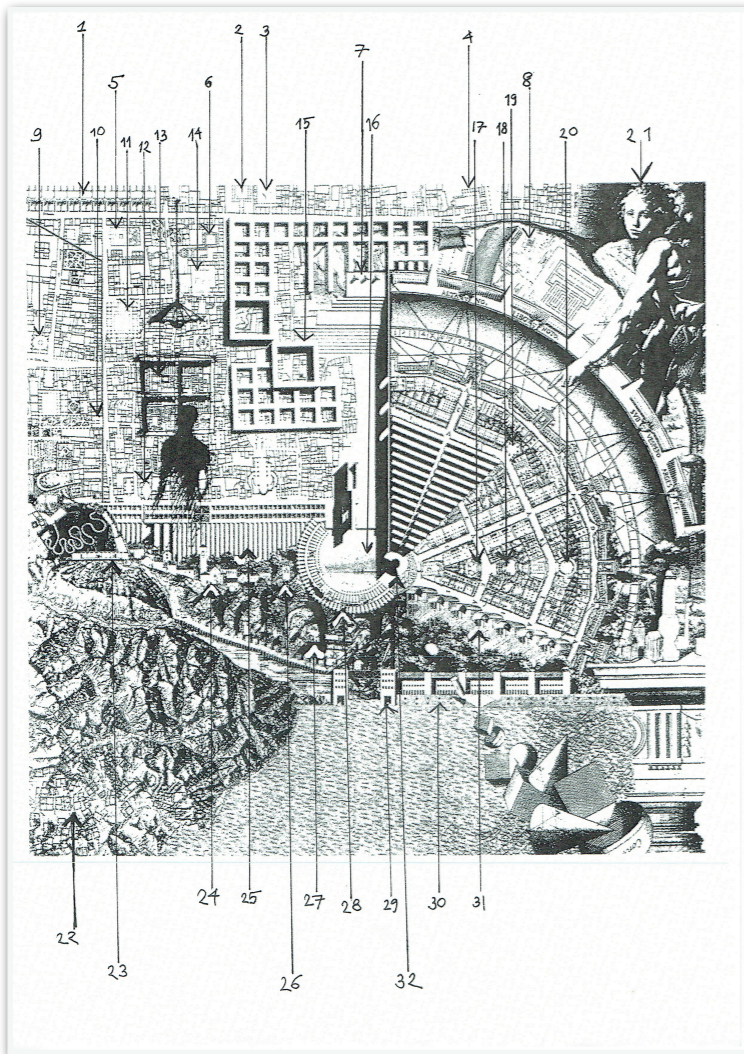
Bonnefantenmuseum / Avenue Céramique 250, Maastricht
+31 43 3290190 / info@bonnefanten.nl / www.bonnefanten.nl





Process of research





CITTÀ ANALOGA - ELEMENTI

03.07.2012

- A**
Carta topografica Dufour.
Prima carta topografica della Svizzera; monocroma; rappresentazione del suolo: ombre tratteggiate; prima edizione: 1845-1865.
- B**
Pianta della Città di Como
Allegata a:
Gianfranco Caniggia, *Letture di una città: Como*, Centro studi di urbanistica, Roma, 1963
- C**
Pianta di città da *De architectura*, tradotta e illustrata da Cesare Cesariano, 1521
- D**
Pianta del Campo Marzio, Giovanni Battista Piranesi, 1762
- 1**
Case unifamiliari a Broni, Aldo Rossi e Gianni Braghieri, 1973
- 2**
Convento a Nová Paka, ca. 1700 [Vol. 9°, pag. 108]*
- 3**
Cappella di Ronchamp, Le Corbusier, 1950
- 4**
Moschea-madrassa di Murād I (1360-89) a Bursa [Vol. 4°, pag. 308]*
- 5**
Bouleuterion a Mileto, 5° secolo a.C. [Vol. 1°, pag. 375]*
- 6**
Kulliye di Bayazid II (1481-1512) a Edirne [Vol. 4°, pag. 325]*
- 7**
Piazza del Municipio e monumento ai Partigiani a Segrate, Aldo Rossi, 1965
- 8**
Casa Tonini a Torricella, Bruno Reichlin e Fabio Reinhart, 1972
- 9**
Tempietto di San Piero in Montorio a Roma, Bramante, [Vol. 7°, pag. 142]*
- 10**
Biblioteca Laurenziana, Michelangelo, 1558 [Vol. 7°, pag. 198]*
- 11**
Palazzo Thiene a Vicenza, Palladio, 1542 [Catalogo/Vicenza '73, pag. 96]
- 12**
San Carlino a Roma, Francesco Borromini, 1634 [Vol. 8°, pag. 162]*
- 13**
Palazzo di Cnosso 16° secolo a.C. [Vol. 1°, pag. 200]*
- 14**
Danteum, Giuseppe Terragni e Pietro Lingeri, 1938

1

* Storia universale dell'architettura, Electa editrice

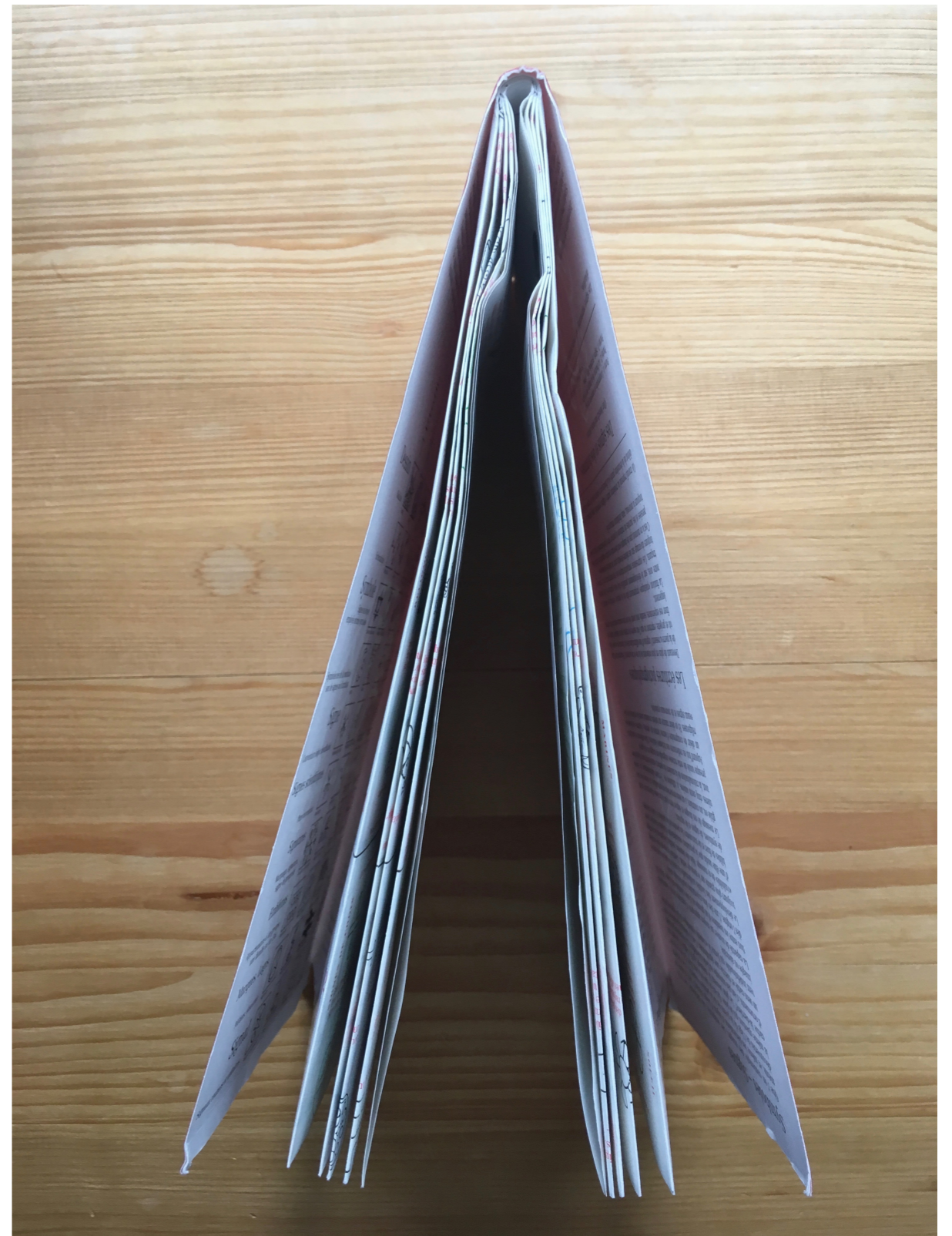
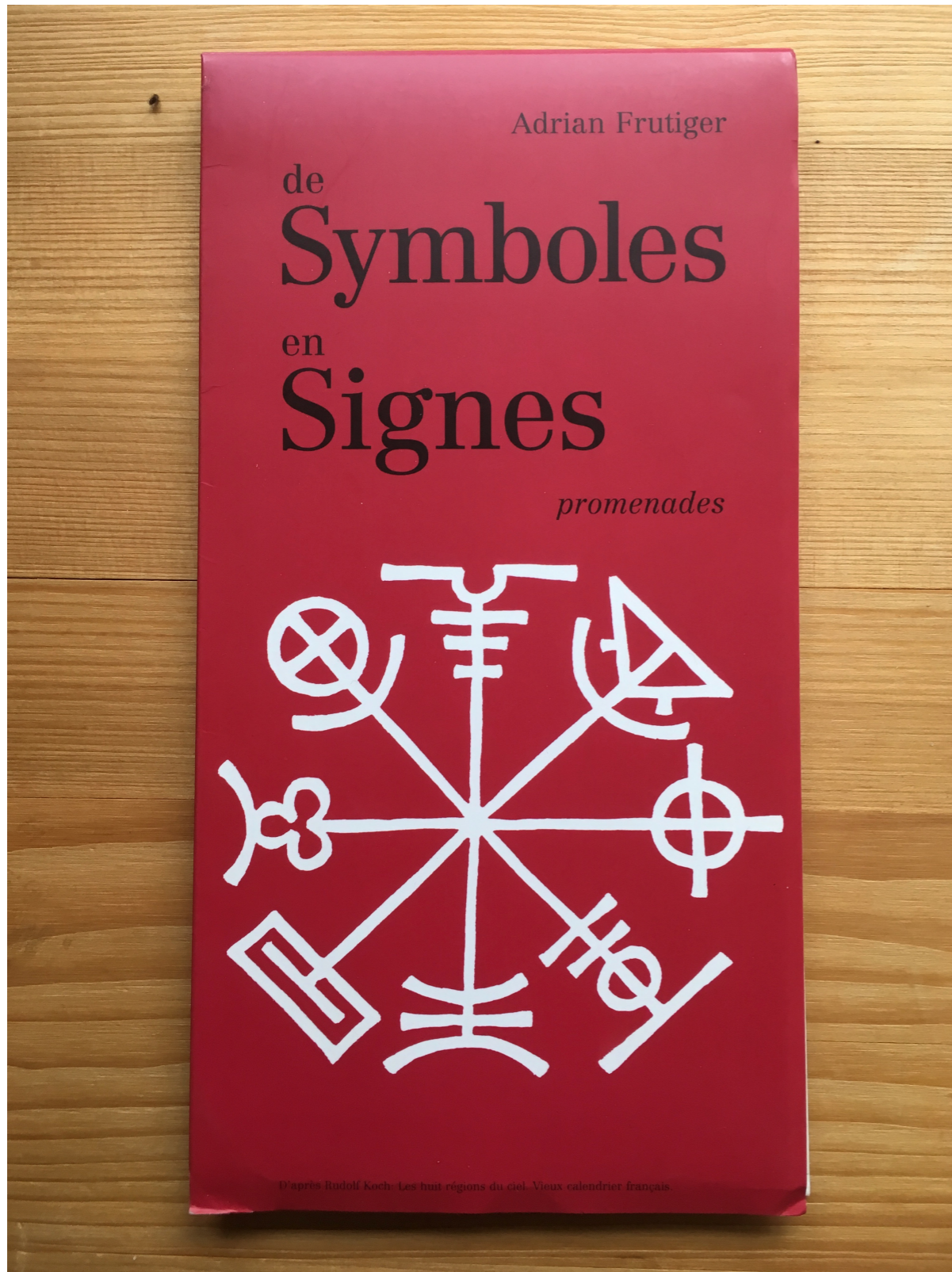
** Dal materiale confluiti in *La costruzione del territorio nel Cantone Ticino*, Fondazione Ticino Nostro, 1979 (La città analoga figurerà in sovraccoperta del volume)

- 15**
Unità residenziale al quartiere San Rocco a Monza, Aldo Rossi e Giorgio Grassi, 1966
- 16**
Le Pleadi da *Sidereus nuncius*, Galileo Galilei, 1610
- 17**
Frauenkirche a Dresda, George Bähr, 1726 [Vol. 9°, pag. 196]*
oppure
Casa Croci, Antonio Croci, 1875
- 18**
Scalinata di Piazza di Spagna (o di Trinità dei Monti), Francesco De Sanctis, 1725 [Vol. 9°, pag. 25]
- 19**
Sala capitolare della cattedrale di York, 1290 [Vol. 6°, pag. 229]*
- 20**
Mausoleo di Costantina a Roma (ora chiesa di Santa Costanza), 350 [Vol. 2°, pag. 306]*
- 21**
Davide e Golia, Tanzio da Varallo, 1625
- 22**
Planimetria di Brontallo [pag. 670]**
- 23**
Castel Grande di Bellinzona, Bruno Reichlin e Fabio Reinhart, 1974
Percorso dal Progetto per il municipio di Scandicci, Aldo Rossi, 1968
Landhaus bei Charlottenhof in Potsdam, Karl Friedrich Schinkel, 1835
- 24**
Prospetto di Corippo [pag. 688]**
- 25**
Unità d'abitazione al quartiere Gallaratese a Milano, Aldo Rossi, 1969-70
- 26**
Casa a Vezio, Bruno Reichlin e Fabio Reinhart, 1975
- 27**
Carceri d'invenzione, Giovanni Battista Piranesi, 1750
Tav. 3° (speculare), tav. 5°
- 28**
Monumento della Riconoscenza al Moncenisio, Giuseppe Pistocchi, 1813
- 29**
Porta e ponte nelle mura di Bellinzona, Aldo Rossi e Gianni Braghieri, 1974
- 30**
Palazzo della Regione di Trieste, Aldo Rossi e Gianni Braghieri, 1974
- 31**
Villa a Borgo Ticino, Aldo Rossi e Gianni Braghieri, 1973
- 32**
Cimitero di San Cataldo a Modena, Aldo Rossi e Gianni Braghieri, 1971

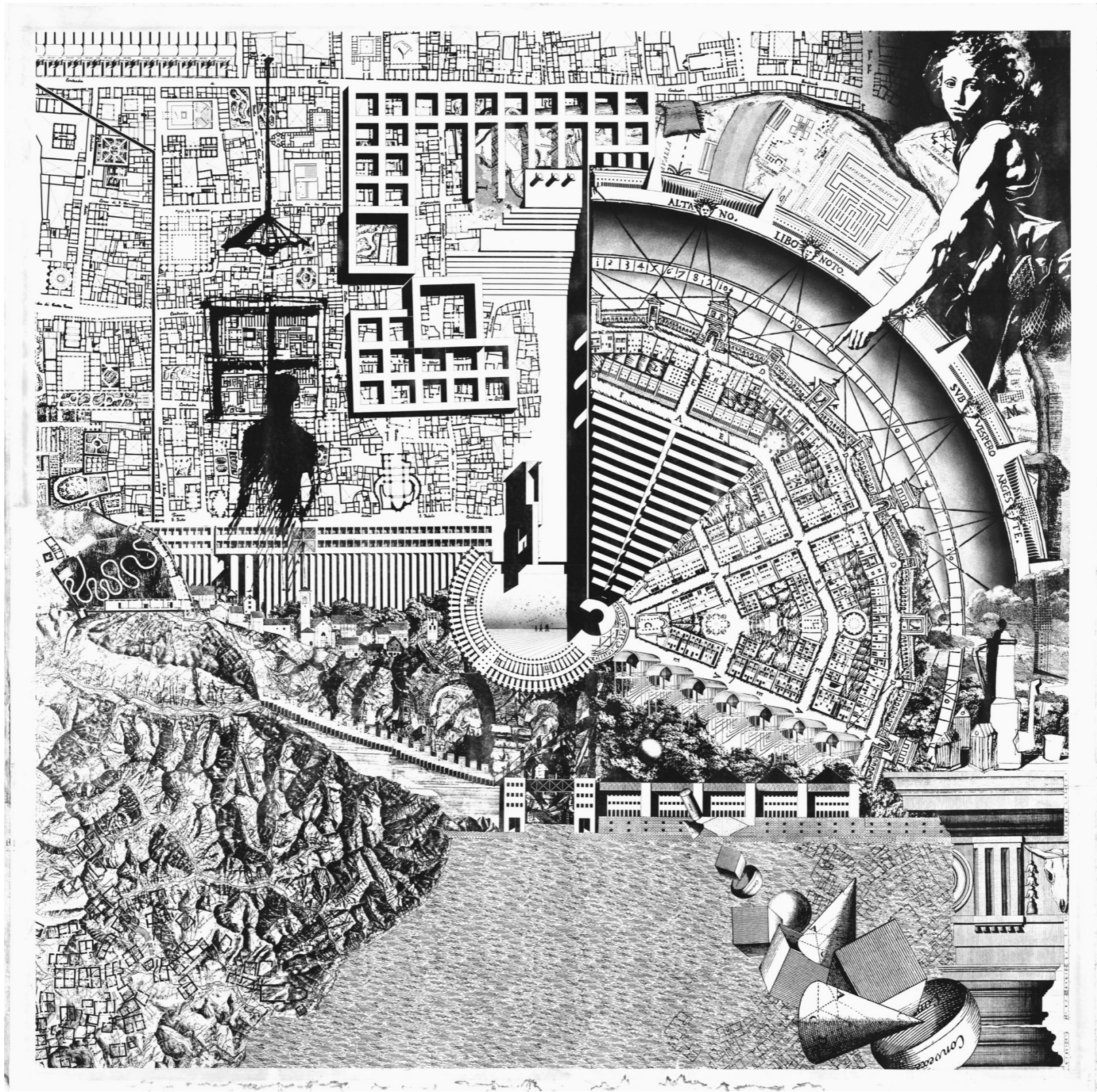
2



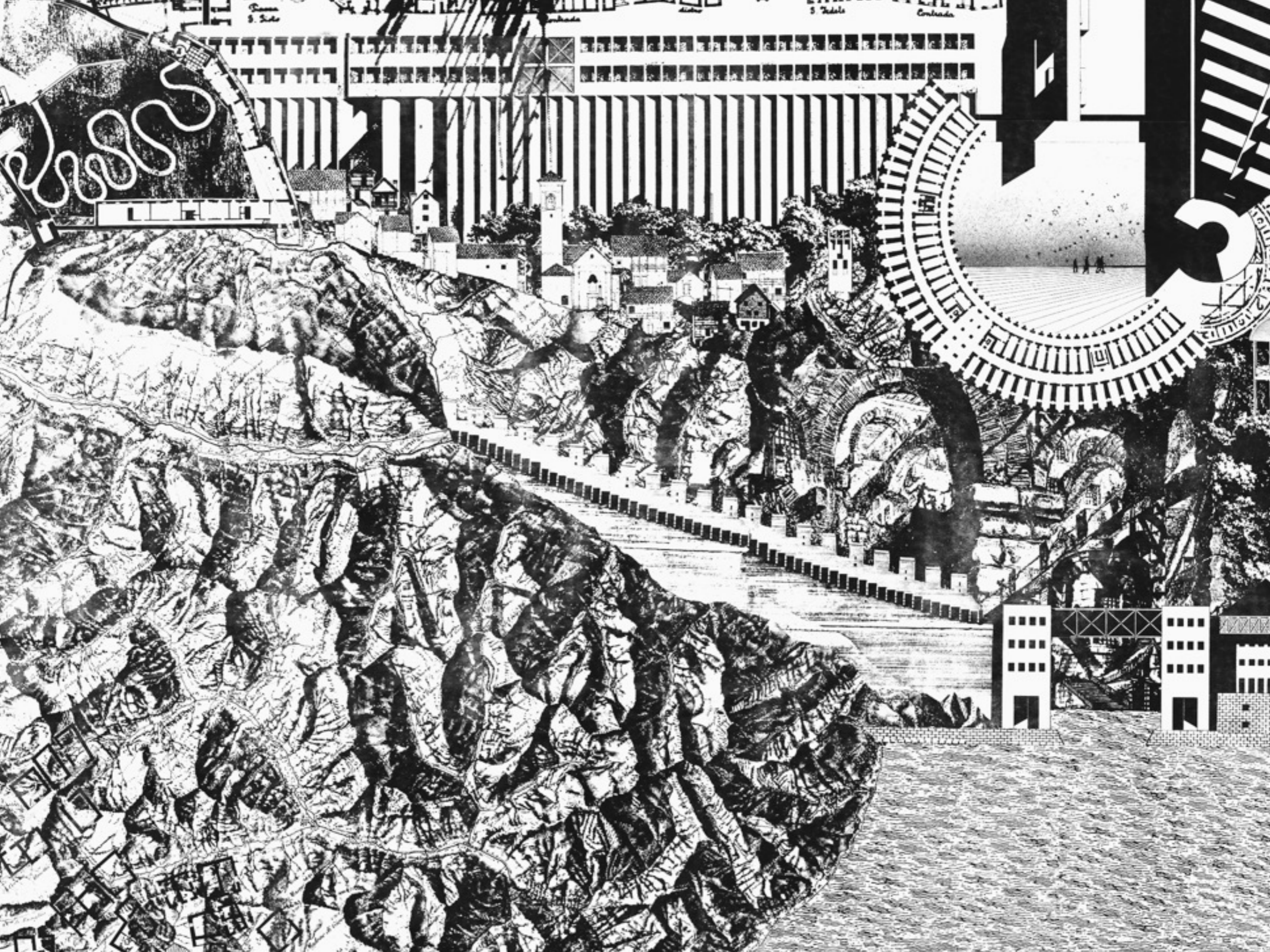


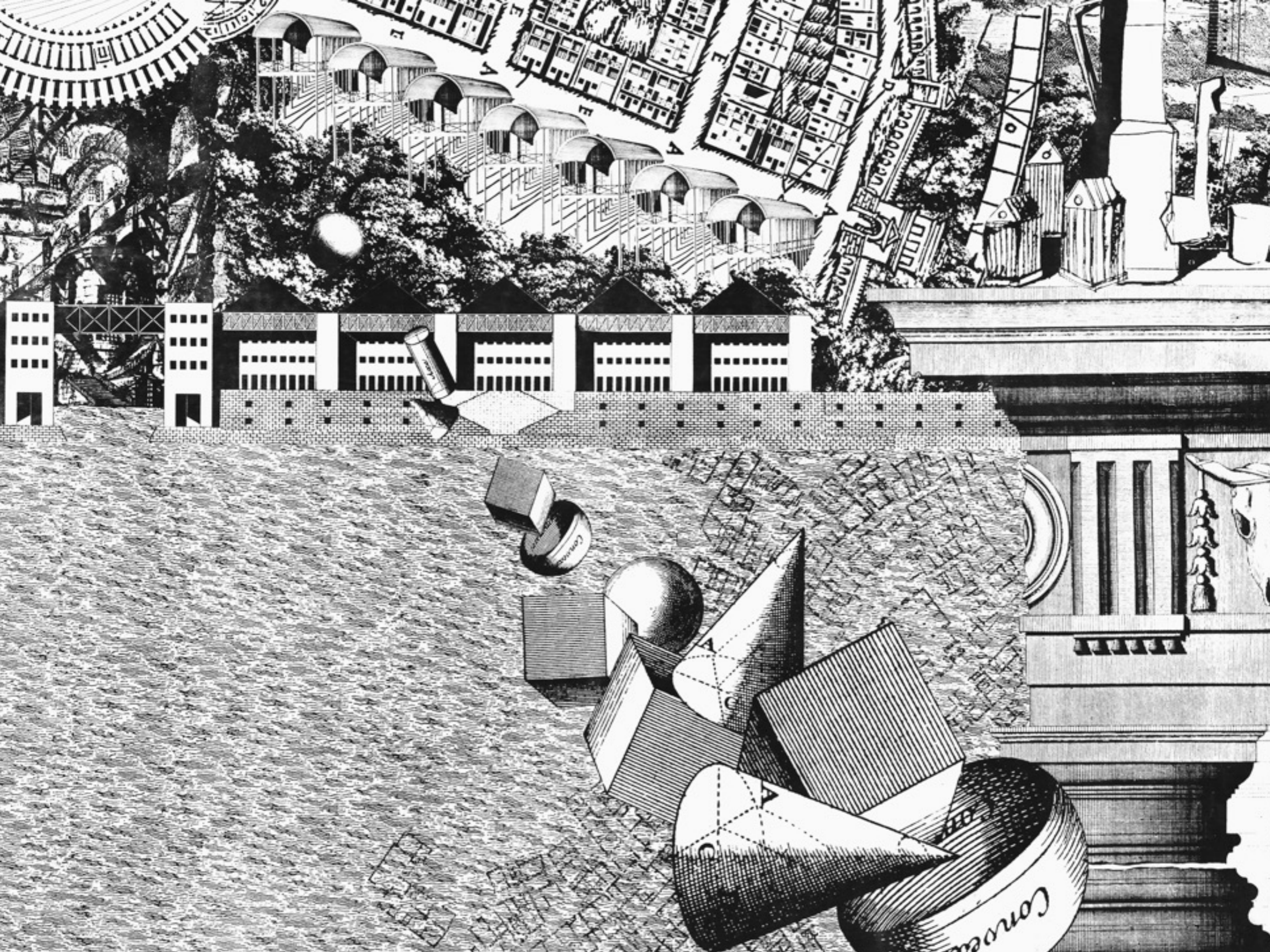


Decomposition and recomposition











ALTA NO.

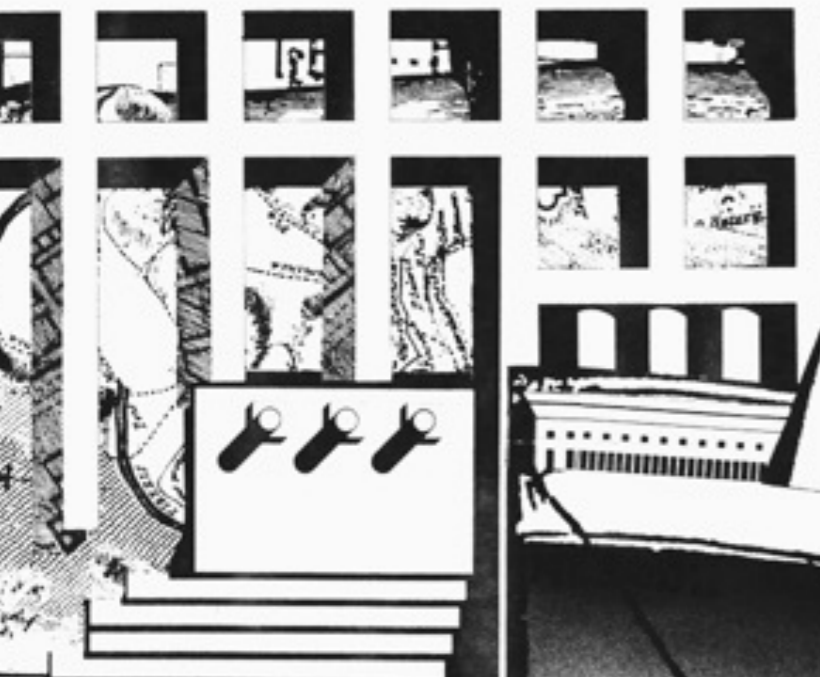
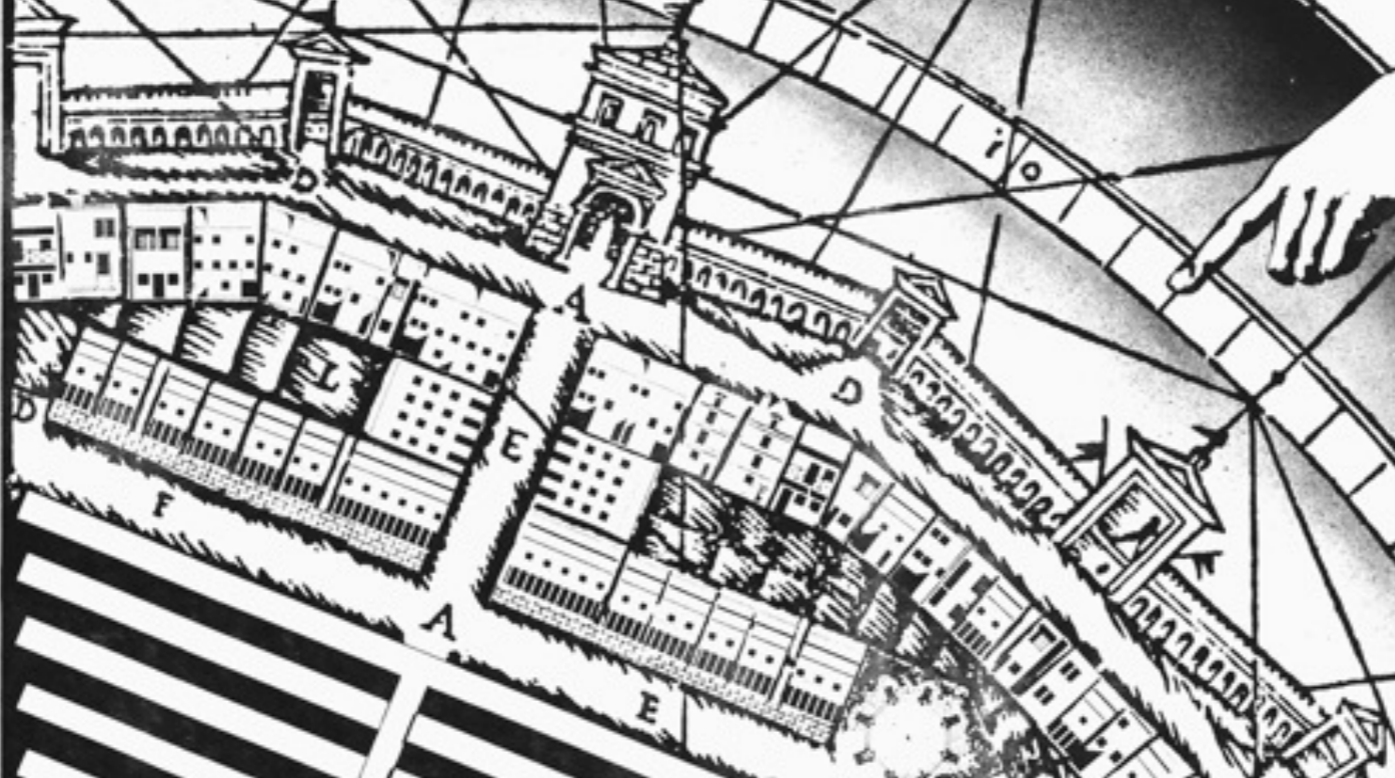
LIBO NOTO.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

SVB VESPERO

MIVALIA

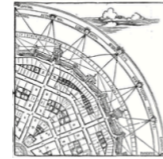
LAFACRUM PBLICTM



References



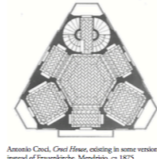
Alessandria, Italy, 15th-16th Century BC
Sheer Studio, Architecture and Urbanism, Milan, 1972, p. 208



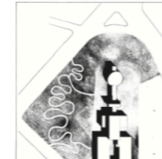
Giovanni Battista Caporali, *Drawing of Urbino's city*, enriched by family houses from various sources, 1536
Giovanni Battista Caporali, *Manuale Vitruviano della Architettura*, Bologna, 1926, p. 91, <http://dx.doi.org/10.29311/11201202>



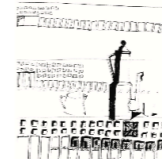
George Ribbe, *Franklinville, Dresden*, 1726-1743
Christoph Norberg-Schulz, *Architettura e urbanistica*, Milano, 1972, p. 192



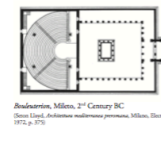
Armenio Cozzi, *Cross House*, existing in some versions instead of Frankfort, Mendheim, ca 1875
Elio Robino, *Spazio e tempo*, Roma, Laterza, 1970, p. 16
Ave antichissima alla romana, Bologna, Clueb, 2007, p. 16



Aldo Rossi, *Massimo Perini, Massimo Sestini, Project of the square Hall, Scandicci (FI)*, 1968
L'Espresso, 1970, n. 10, p. 20



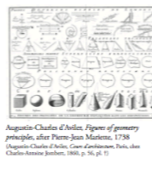
Aldo Rossi, *Alida Capella Maler*, 1975
L'Espresso, 1975, n. 2, p. 110



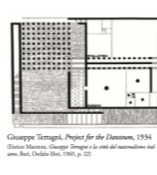
Alessandria, Milano, 2nd Century BC
Sheer Studio, Architecture and Urbanism, Milan, 1972, p. 175



Andrea Palladio, *Palazzo Thiene*, Vicenza, 1542
Umberto Pignatelli, *Il paese della architettura*, Vicenza, 1982, p. 40
Pignatelli, U. (1982) *Il paese della architettura*, Vicenza, 1982, p. 40, <http://dx.doi.org/10.29311/11201202>



Augustin Charles d'Arles, *Figure of geometry*, after Pierre Jean Mariotte, 1738
Augustin Charles d'Arles, *Concezioni geometriche*, Roma, 1970, p. 10, p. 11



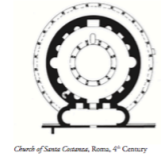
Giuseppe Terragni, *Project for the Classroom*, 1934
L'Espresso, 1970, n. 10, p. 20



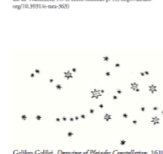
Aldo Rossi, *Galleria Invernale*, Milano, 1969-70
L'Espresso, 1970, n. 10, p. 20



Aldo Rossi, *Spazio Casa*, Inverno, 1974
L'Espresso, 1974, n. 1, p. 40



Church of Santa Caterina, Roma, 4th Century
Galleria degli Uffizi, Roma, 1972, p. 100



Gabriel Galili, *Drawing of Piazza Concordia*, 1610
Galleria degli Uffizi, Roma, 1972, p. 100



Giovanni Battista Piranesi, *Plan of the Campidoglio in Rome*, top right of six plans, 1746-1778
Giovanni Battista Piranesi, *Architettura*, Roma, 1970, p. 10, p. 11



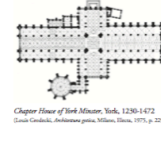
Le Corbusier, *The Apartment of Mme Denise de Haan*, Boucloup, 1934
L'Espresso, 1970, n. 10, p. 20



Aldo Rossi, *Beach Area*, 1970
L'Espresso, 1970, n. 10, p. 20



Bruno Zevi, *Urban Planning*, 1974
L'Espresso, 1974, n. 1, p. 40



Chapter House of York Minster, York, 1230-1472
L'Espresso, 1970, n. 10, p. 20



Tomato da Venezia, *David and Goliath*, ca 1625
Tomato da Venezia, *David and Goliath*, Venezia, 1970, p. 100



Giovanni Battista Piranesi, *The Piazza of the San Marco*, 1746-1778
Giovanni Battista Piranesi, *Architettura*, Roma, 1970, p. 10, p. 11



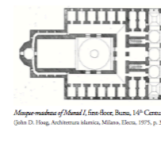
Giuseppe Terragni, *Classroom*, 1934
L'Espresso, 1970, n. 10, p. 20



Aldo Rossi, *Classroom*, 1934
L'Espresso, 1970, n. 10, p. 20



Bruno Zevi, *Urban Planning*, 1974
L'Espresso, 1974, n. 1, p. 40



Magnum of Milan, San Marco, 14th Century
Galleria degli Uffizi, Roma, 1972, p. 100



Tomato da Venezia, *David and Goliath*, ca 1625
Tomato da Venezia, *David and Goliath*, Venezia, 1970, p. 100



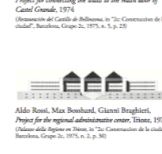
Giovanni Battista Piranesi, *The Piazza of the San Marco*, 1746-1778
Giovanni Battista Piranesi, *Architettura*, Roma, 1970, p. 10, p. 11



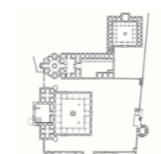
Giuseppe Terragni, *Classroom*, 1934
L'Espresso, 1970, n. 10, p. 20



Aldo Rossi, *Classroom*, 1934
L'Espresso, 1970, n. 10, p. 20



Bruno Zevi, *Urban Planning*, 1974
L'Espresso, 1974, n. 1, p. 40



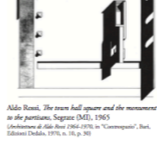
Magnum of Milan, San Marco, 14th Century
Galleria degli Uffizi, Roma, 1972, p. 100



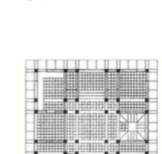
Tomato da Venezia, *David and Goliath*, ca 1625
Tomato da Venezia, *David and Goliath*, Venezia, 1970, p. 100



Giovanni Battista Piranesi, *The Piazza of the San Marco*, 1746-1778
Giovanni Battista Piranesi, *Architettura*, Roma, 1970, p. 10, p. 11



Giuseppe Terragni, *Classroom*, 1934
L'Espresso, 1970, n. 10, p. 20



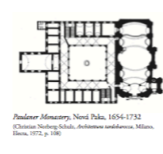
Aldo Rossi, *Classroom*, 1934
L'Espresso, 1970, n. 10, p. 20



Bruno Zevi, *Urban Planning*, 1974
L'Espresso, 1974, n. 1, p. 40



Magnum of Milan, San Marco, 14th Century
Galleria degli Uffizi, Roma, 1972, p. 100



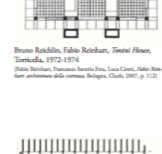
Tomato da Venezia, *David and Goliath*, ca 1625
Tomato da Venezia, *David and Goliath*, Venezia, 1970, p. 100



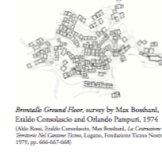
Giovanni Battista Piranesi, *The Piazza of the San Marco*, 1746-1778
Giovanni Battista Piranesi, *Architettura*, Roma, 1970, p. 10, p. 11



Giuseppe Terragni, *Classroom*, 1934
L'Espresso, 1970, n. 10, p. 20



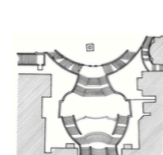
Aldo Rossi, *Classroom*, 1934
L'Espresso, 1970, n. 10, p. 20



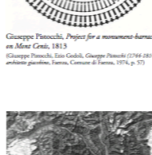
Bruno Zevi, *Urban Planning*, 1974
L'Espresso, 1974, n. 1, p. 40



Magnum of Milan, San Marco, 14th Century
Galleria degli Uffizi, Roma, 1972, p. 100



Tomato da Venezia, *David and Goliath*, ca 1625
Tomato da Venezia, *David and Goliath*, Venezia, 1970, p. 100



Giovanni Battista Piranesi, *The Piazza of the San Marco*, 1746-1778
Giovanni Battista Piranesi, *Architettura*, Roma, 1970, p. 10, p. 11



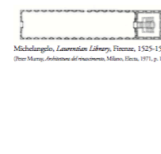
Giuseppe Terragni, *Classroom*, 1934
L'Espresso, 1970, n. 10, p. 20



Aldo Rossi, *Classroom*, 1934
L'Espresso, 1970, n. 10, p. 20



Bruno Zevi, *Urban Planning*, 1974
L'Espresso, 1974, n. 1, p. 40



Magnum of Milan, San Marco, 14th Century
Galleria degli Uffizi, Roma, 1972, p. 100



Tomato da Venezia, *David and Goliath*, ca 1625
Tomato da Venezia, *David and Goliath*, Venezia, 1970, p. 100



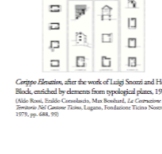
Giovanni Battista Piranesi, *The Piazza of the San Marco*, 1746-1778
Giovanni Battista Piranesi, *Architettura*, Roma, 1970, p. 10, p. 11



Giuseppe Terragni, *Classroom*, 1934
L'Espresso, 1970, n. 10, p. 20

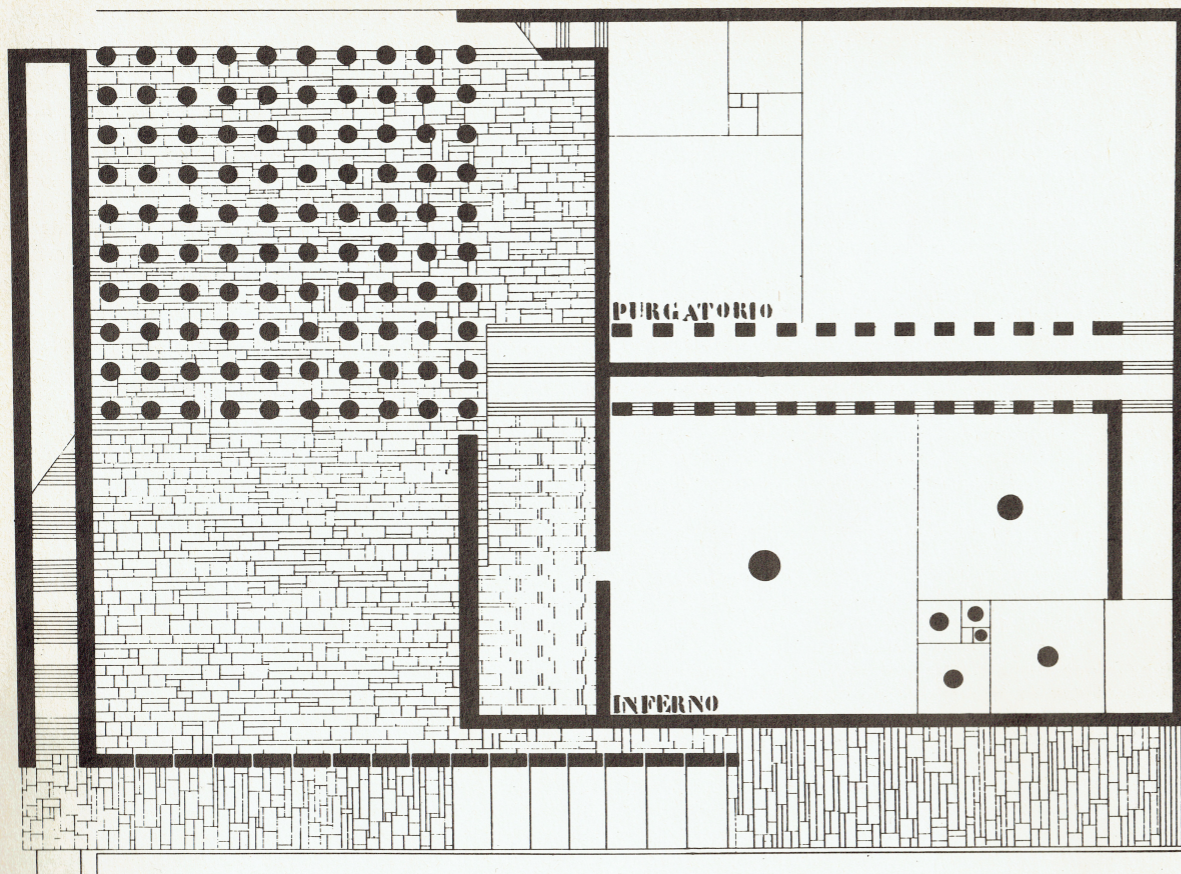


Aldo Rossi, *Classroom*, 1934
L'Espresso, 1970, n. 10, p. 20



Bruno Zevi, *Urban Planning*, 1974
L'Espresso, 1974, n. 1, p. 40





13. Progetto per il Dantesum a Roma, con P. Lingeri (1938)

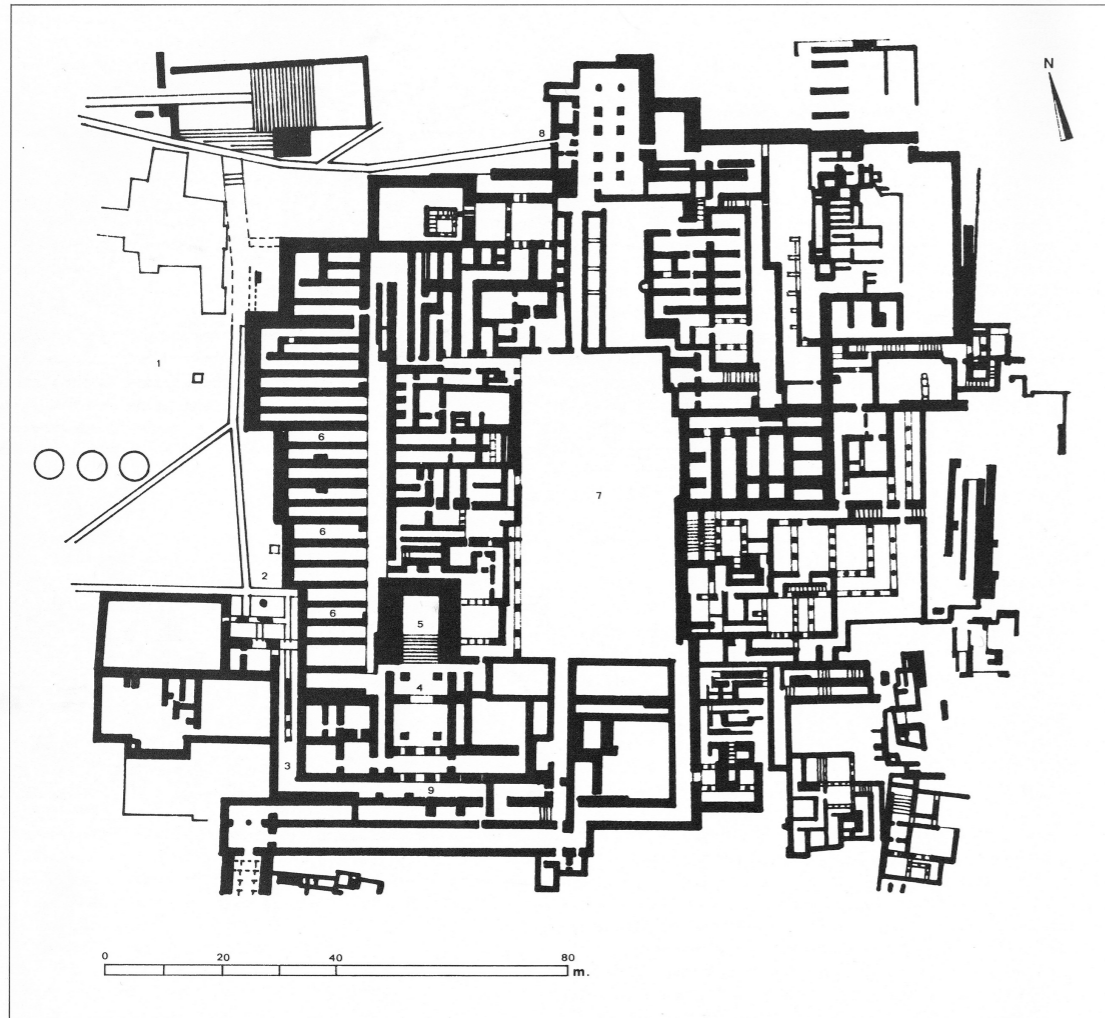
denza tra sfera tecnica e sfera politica. Nel periodo storico che ci interessa questa presunzione viene a scatenare assurde polemiche di marca nazionalista e razziale, eludendo il possibile consumo intellettuale di differenti esperienze. Direi che i maestri del M.M. avessero invece ben chiaro come l'unico modo di trasmissione verificabile dell'architettura fosse, nel suo risvolto metodologico o comunque logico, al livello della soluzione, quello di quei bisogni civili decisamente comuni e, giustamente, non si illudevano di una possibile trasmissione ideologica in un contesto europeo tutt'altro che omogeneo, anzi, pieno ancora di rigurgiti nazionalisti e classisti. Forse è un modo per comprendere la dimensione storica del laboratorio del Bauhaus e della ricerca « paziente » di Le Corbusier. Vedremo in seguito come il dibattito provocato dai polemisti ufficiali del regime (Piacentini, Ogetti ecc.) sulla ideologia dell'architettura, in particolare sui caratteri nazionali di quest'ultima, sarà affrontato da Terragni scegliendo la storia come unico riferimento o paradigma culturale, al di sopra di ogni strumentazione ideologizzata e quindi come patrimonio extranazionale. Questa scelta è anche l'unica possibile per un comune intendimento dell'architettura (23). Lo sforzo è quello di riconoscere nella storia la matrice o la costante del processo architettonico. Il problema contiene quindi decisamente dei termini formali la cui evidenza dipende appunto dalla maggior conoscenza delle forme storiche: « Force d'intention, classification des éléments, c'est preuve d'une tournure d'esprit: stratégie, législation. L'architecture est sensible à ces intentions, elle rend. La lumière caresse les formes pures: ça rend. Les

volumes simples développent d'immenses surfaces qui s'énoncent avec un variété caractéristique suivant qui il s'agit de coupoles, de berceaux, de cylindres, de prismes rectangulaires ou de pyramides. Le décor des surfaces (baies) est du même groupe de géométrie. Panthéon, Colisée, aqueducs, pyramide de Cestius, arcs de triomphe, basilique de Costantin, thermes de Carcalla » (24). Bisogni civili, sviluppo tipologico, corrispondenza tra tecnica e architettura al fine di ritrovare quel procedimento logico dell'architettura tale da giustificarne storicamente le proposizioni, sono elementi della progettazione architettonica particolarmente sentiti da Terragni soprattutto come compito intrinseco dell'architetto, oltre il suo riferimento culturale, oltre i compiti generali dell'architettura. Si tratta dell'aspetto di « mestiere » che cresce dalla coscienza dei fattori generali e fondativi della storia e dell'architettura per trovare una fase di sperimentazione appunto nello svolgimento, nel programma della progettazione. Gli scritti del terzo capitolo che riflettono in particolare modo questo aspetto sono in effetti gli scritti che illustrano progetti di quella parte decisamente « applicata » della ricerca di Terragni: ricerca applicata e formalmente conclusa. Essi riflettono anche il momento di divulgazione ufficiale delle opere e delle idee di Terragni attraverso i concorsi, gli incarichi (Triennale e Casa del Fascio) e l'invito al Ciam del 1933. Sembra esaurita una fase cripto-architettonica che verrà a ritrovarsi nella fase finale, di nuovo riflessiva. Le opere riferite a questo capitolo vengono ad essere accompagnate dal grande clamore giornalistico degli anni che vanno dal 1934 al 1938 in merito alle vicende

dei grandi concorsi. Questa divulgazione chierà una fastidiosa nei riguardi della Como, polemica costruire cronachistica » nel terzo capitolo. Dicevo precedenti di scritti che ora rappresentano la delle proposizioni si configurano in pesse. Vediamo riprolo sviluppo della oggi chiamiamo urbanistica. Il progettore di Como, i porre gli elementi monumentale con 1927-28 già citati, la città sulla quale quale ambito dei di sviluppo. Nella del 1933 sul tema Terragni anticipa litiche sui rapporti esterni della città dola in un piano di rà conferma di questo todologico nei caratteri degli altri partecipi. Questa ricerca sabbiamo visto ha 1927 si conclude come di relazione e Regolatore e darà gni di progettare di Rebbio (1938) e razione del quartiere. Se il progetto di continuità con la ri nel senso che è « premesse socioeconomici di popolazione » e costituisce

260. Cnosso, pianta del palazzo.

1. Corte ovest | 2. Ingresso ovest | 3. Corridoio delle Processioni | 4. Propilei | 5. Scala monumentale | 6. Magazzini | 7. Cortile centrale | 8. Ingresso nord | 9. Veranda.



261. Cnosso, portico sud del palazzo, ingresso monumentale.

262. Cnosso, veduta della parte occidentale del palazzo.



merose cripte a noi note dei palazzi minoici, quella di Malia, a giudicare dalle suppellettili rinvenute nel corso degli scavi, non sembra avesse quella destinazione religiosa che viene invece attribuita alle prime. I suoi rapporti con la piazza vicina, organizzata anch'essa come un'agorà, e con il palazzo, fanno piuttosto pensare che si trattasse di un edificio pubblico, come suggeriscono i suoi scopritori. L'insieme rivela in ogni caso la presenza nella città minoica di un luogo di vita pubblica, largamente aperto ai cittadini e vicino al palazzo, ma del tutto indipendente da esso, che rispecchia senza dubbio un'organizzazione politica meno accentrata e meno gerarchica di quanto sulle prime si fosse immaginato.

I ritrovamenti di ceramiche, lo studio dei successivi strati di stucchi e dei particolari di costruzione, come pure le strutture più recenti del quartiere non lasciano adito a dubbi sulla cronologia di questo insieme, piazza e cripta, eretto nel minoico medio I e utilizzato fino al minoico recente I o II, quando pare che sia stato invaso da altre costruzioni, come se una trasformazione del potere politico avesse concentrato la vita pubblica intorno al palazzo.

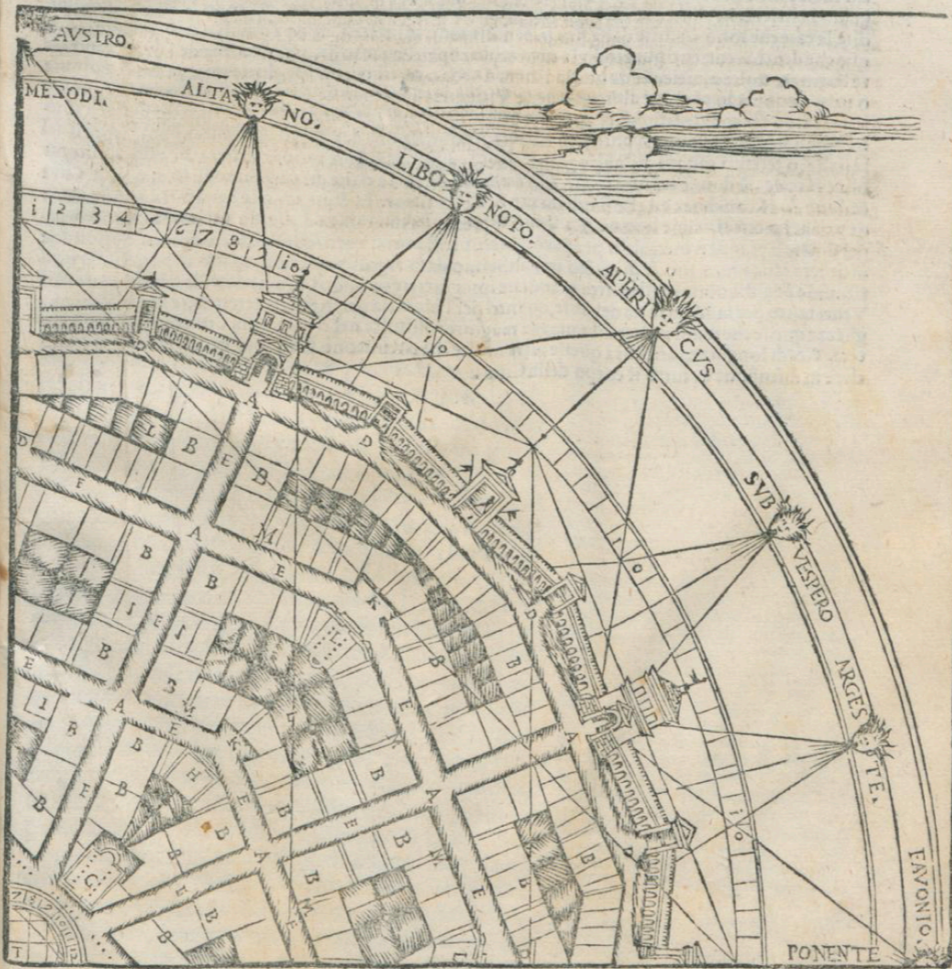
I secondi palazzi

Una concentrazione di forza e di potere si produce intorno ai siti dei palazzi a partire dal 1700, e si impone nei secoli XVI e XV a.C. Ne consegue un notevole sviluppo architettonico, tanto dei palazzi quanto del loro ambiente. Malia domina nella Creta orientale, Cnosso e Festo in quella centrale; e probabilmente ancora Cnosso esercita la sua sovranità sulle altre regioni. E' il momento in cui la piazza pubblica di Malia e gli edifici annessi cadono in rovina, mentre il palazzo s'ingrandisce; segno abbastanza evidente di una trasformazione politica e sociale, poiché la città stessa si sviluppa e si estende, analogamente a quanto avviene intorno al grande palazzo di Cnosso. Si è potuto calcolare che la popolazione di Cnosso, compresa quella dei quartieri centrali stretti intorno al palazzo, quella delle ricche dimore costruite nelle vallette circostanti ai bordi di vie lastricate, nonché la gente del porto, nel sito dell'odierna Hiraklion, si aggirava sulle 100.000 unità. Cnosso si presenta così col volto di una capitale importante, centro di una civiltà che, irradiandosi, smuoverà profondamente dalla loro stasi le regioni egee che mal si distinguono dalle civiltà dell'elladico antico e medio. Micene ne porta il segno più brillante.

Una descrizione particolareggiata dei grandi palazzi di quest'epoca e delle ricche dimore che li circondano sarebbe noiosa. Del resto si tratta di un lavoro che già è stato fatto in opere specializzate. In questa sede riteniamo invece più opportuno mettere in rilievo i tratti essenziali e gli aspetti originali dell'architettura neopalaziale minoica illustrando questa ricerca con esempi tratti dai diversi

EDIFICIO ENTRO A LE MVRA DELLA CITTA CON LE DIVISIONI
 & delle Arce o che dir uogliamo spazii terrestri & dell'Isole delle case Et de gli An
 giporti a quali regioni de uenti siano situate per schifare i prinè pali uenti nocuii
 nella lor frequentia del gelido uerno & della calda estate con lo affiguran.è
 to dello Amussio ne l'ordine che si potrebbe fare che le strade
 fusseno diritte alla piazza & l'altre piu che si
 potesse per tale ordine.

mo
 doe
 ita
 una
 he a
 em
 pa
 ro
 ali
 da
 nel
 no
 isfi
 ne
 tu
 to
 ul
 no
 ra
 tu
 al
 al
 er
 m

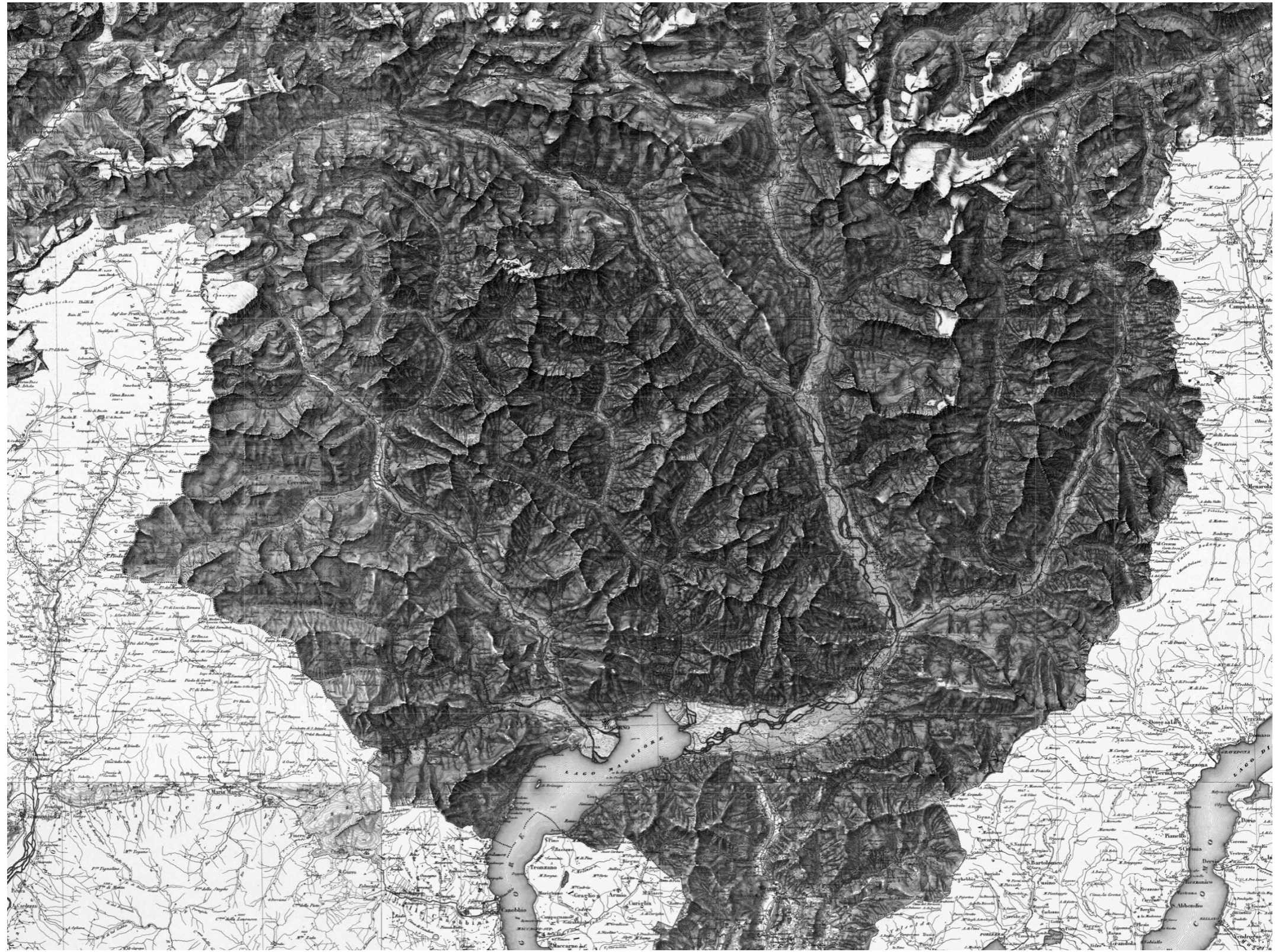


PLEIADVM CONSTELLATIO.

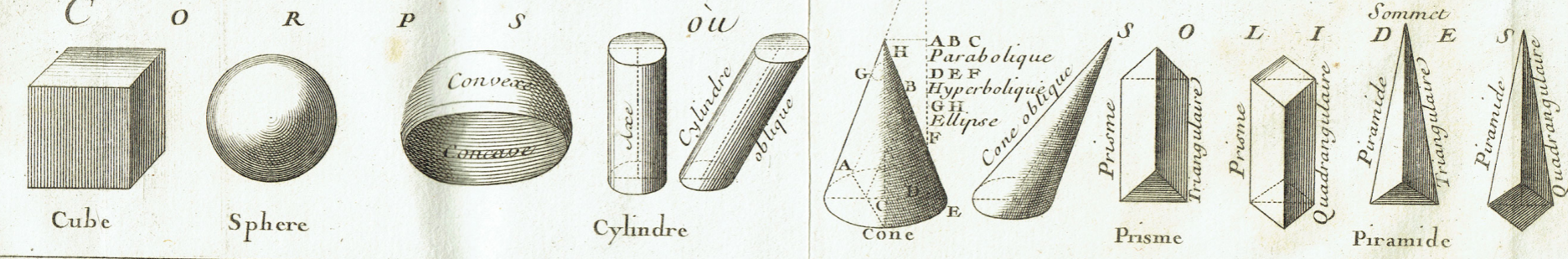
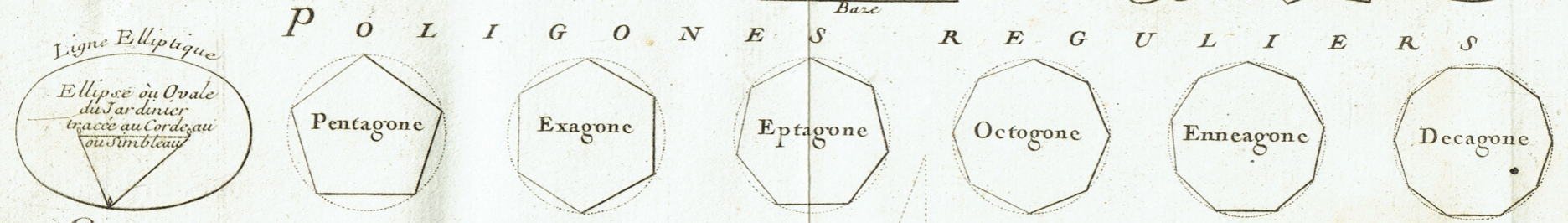
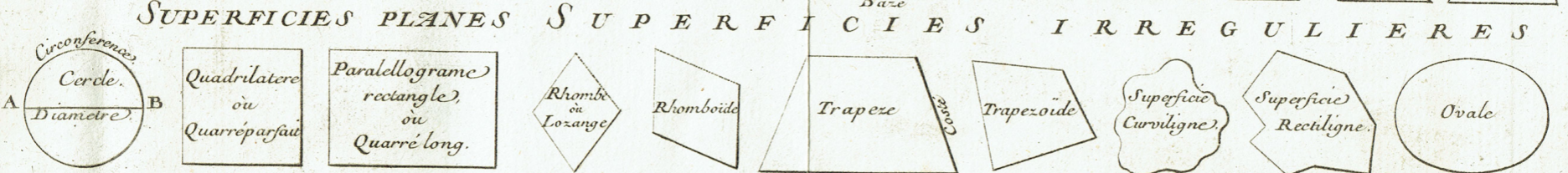
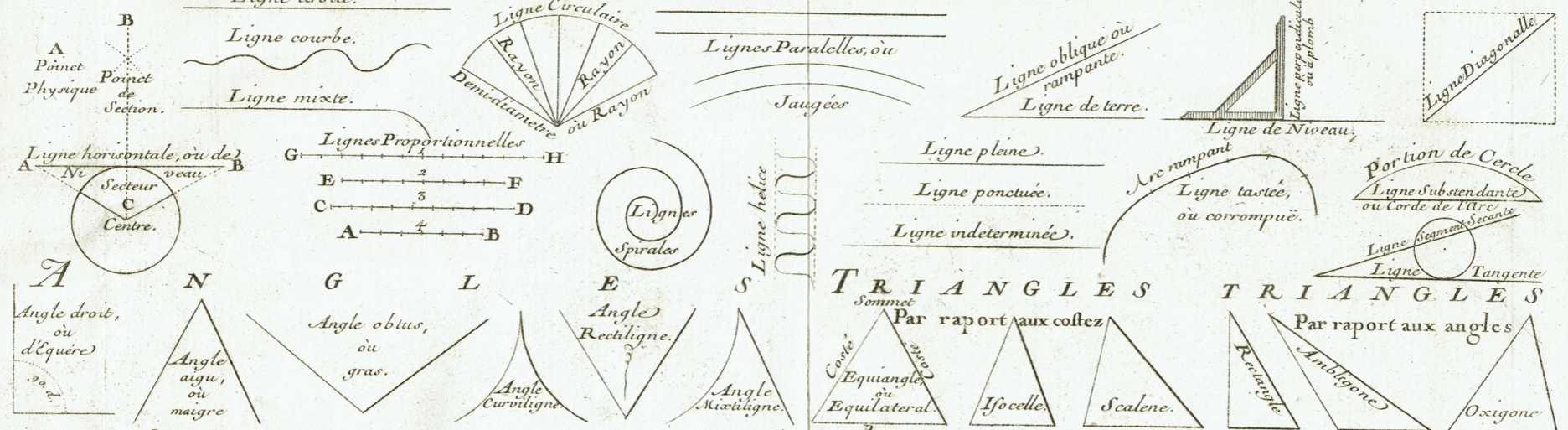


Quo tertio loco à nobis fuit obseruatum, est ipsius
 aet LACTEI Circuli essentia, seu materies, quam Per-
 spicilli beneficio ad eò ad sensum licet intueri, vt & alter-
 cationes omnes, quæ per tot sæcula Philosophos excrucia-
 runt ab oculata certitudine dirimantur, nosque à verbosis
 disputationibus liberemur. Est enim GALAXYA nihil
 aliud, quam innumerarum Stellarum coaceruatum confi-
 tarum congeries; in quamcunq; enim regionem illius Per-
 spicillum dirigas, statim Stellarum ingens frequentia se se
 in conspectum profert, quarum complures satis magna, ac
 valde conspicuæ videntur; sed exiguarum multitudo pro-
 fusus inexplorabilis est.

At cum non tantum in GALAXYA lacteus ille candor,
 veluti albicantis nubis spectetur, sed complures consimilis
 coloris areolæ sparsim per æthera subfulgeant, si in illarum
 quamlibet Specillum conuertas Stellarum constipatarum
 cetum



POINTS DIVERSES ESPECES DE LIGNES

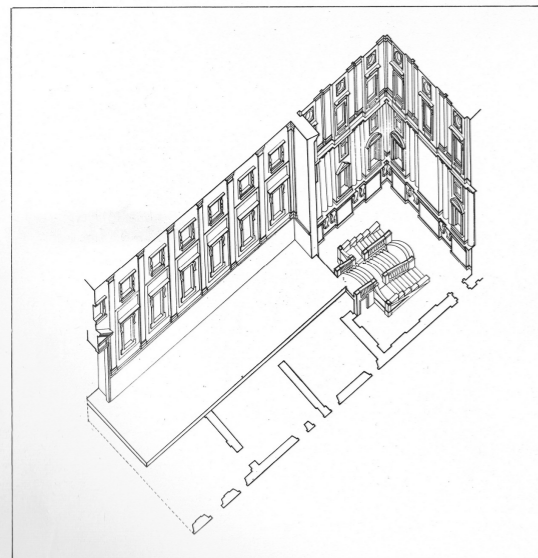
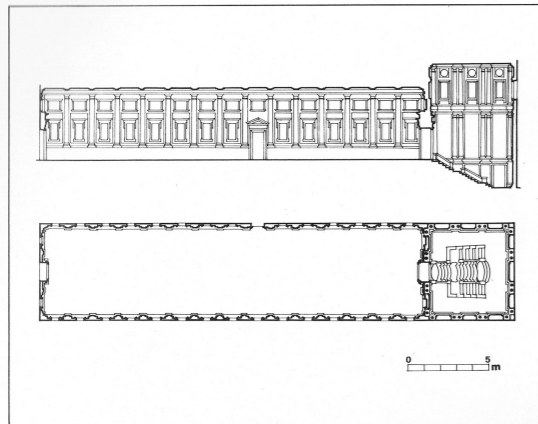


PL. I FIGURES DES PRINCIPES DE LA GEOMETRIE EXPLIQUÉES DANS LES DEFINITIONS. Pag. viij.



Alberto Savinio, Objets dans la forêt, 1928

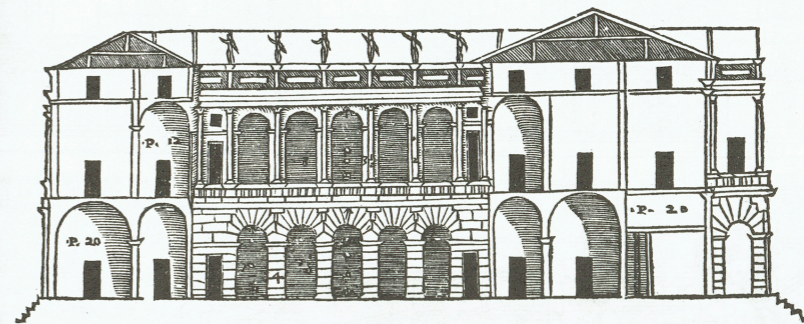
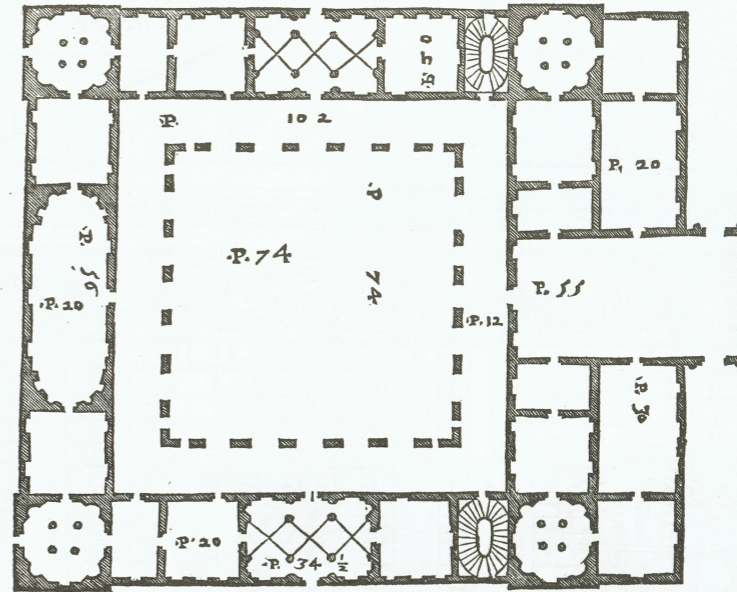
294. Firenze, Biblioteca Laurenziana, sezione e pianta.
295. Firenze, Biblioteca Laurenziana, assonometria.
296. Firenze, Biblioteca Laurenziana, scala del vestibolo. ▷



198



I DISEGNI che seguono sono di una fabbrica in Vicenza del Conte Ottavio de' Thieni, fu del Conte Marc'Antonio: il qual le diede principio. E' questa casa situata nel mezo della Città, vicino alla piazza, e però mi è parso nella parte ch'è verso detta Piazza disponerui alcune botteghe: percioche deue l'Architetto auertire ancho all'vtile del fabricatore, potédosi fare comodamente, doue resta sito grande à sufficienza. Ciascuna bottega ha sopra di se vn mezzato per uso de' botteghieri; e sopra ui sono le stanze per il padrone. Questa casa è in Isola, cioè circondata da quattro strade. La entrata principale, ò uogliam dire porta maestra ha vna loggia dauanti, & è sopra la strada più frequente della Città. Di sopra ui farà la Sala maggiore: la quale vscirà in fuori al paro della Loggia. Due altre entrate ui sono ne' fianchi, lequali hanno le colonne nel mezo, che ui sono poste non tanto per ornamento, quanto per rendere il luogo di sopra sicuro, e proportionare la larghezza all'altezza. Da queste entrate si entra nel cortile circondato intorno da loggie di pilastri nel primo ordine rustichi, e nel secondo di ordine Composito. Ne gli angoli ui sono le stanze ottangule, che riescono bene, si per la forma loro, come per diuersi usi, à quali elle si possono accommodare. Le stanze di questa fabbrica c' hora sono finite; sono state ornate di bellissimi stucchi da Messer Aleffandro Vittoria, & Messer Bartolomeo Ridolfi; e di pitture da Messer Anselmo Canera, & Messer Bernardino India Veronesi, non secondi ad alcuno de' nostri tempi. Le Cantine, e luoghi simili sono sottoterra: perche questa fabbrica è nella più alta parte della Città, oue non è pericolo, che l'acqua dia impaccio.



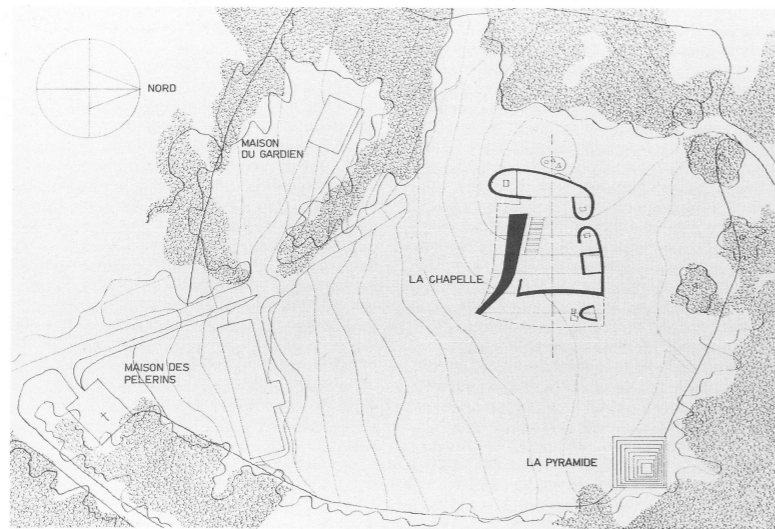
DE I DISEGNI che seguono in forma maggiore; il primo è di parte della facciata; il secondo di parte del Cortile della sopraposta fabbrica.

HANNO

DE I DI-



180 Chapel of Notre Dame du Haut, Ronchamp, 1951–3, looking east along the south wall.



181 Chapel at Ronchamp, site plan.

from the path) is in tense opposition to the main tower which reads from this angle as a swelling volume; soon it will be seen as a thin plane wrapped around the interior space. The wall itself is detailed to appear thick and massive by the door, thin and light towards the peak where it meets the roof. The apertures of various sizes set into the wall recall gun slots and seem to be random, but are actually placed according to Modulor proportions. They continue the game of affirmations and denials, being detailed in one case to reinforce the thickness of the wall, in another to reinforce its planarity.

As one moves clockwise past the bulging west wall the roof is lost from view but a gargoyle pokes through the parapet, spewing rain water through its nostrils towards a tank filled with prisms of rough concrete. The wall then curves up and round to become another tower (demarcated by a joint in the surface), which meets back to back with its twin. Read together they make a major cleft and signal the usual entrance. The white, pebble-dashed surface — sprayed on to disguise a variety of structural armatures in concrete with rubble between them — is curiously like meringue. The same surface is used inside as well. This treatment reinforces the general theme whereby insides become outsides, and outsides become insides. The rest of the north wall is treated to more slots and to a slender stair with a steel railing, a collagist's touch of mechanization alongside the rustic flank of the walls. As the wall surface comes to the corner, the roof reappears to cantilever out over the eastern end of the building where concavity again dominates, creating a covered place for an outdoor chapel, complete with altar and pulpit.

The transition into the interior at Ronchamp is



dramatic. One enters an otherworldly cave, a catacomb. The architect called it 'a vessel of intense contemplation and meditation'. Light pierces the south wall and touches rough curves, chunky wooden benches and the smooth stone of altar and steps. As the eyes adjust to the crepuscular dimness, one grasps that the interior has no strict symmetry, that walls, benches, altar and roof are in dynamic, diagonal tension, that the space compresses together aspects of a centralized church with aspects of a longitudinal one. The roof sags downwards in a curve, like a heavy tent, and the floor slopes, funnelling attention to the altar at the east end. But there is a chink of light along the top of the wall, so the apparently massive ceiling seems to hover. Where the ceiling meets the towers on the interior, it slices into them: another reversal, since on the exterior the towers poke through the roof.

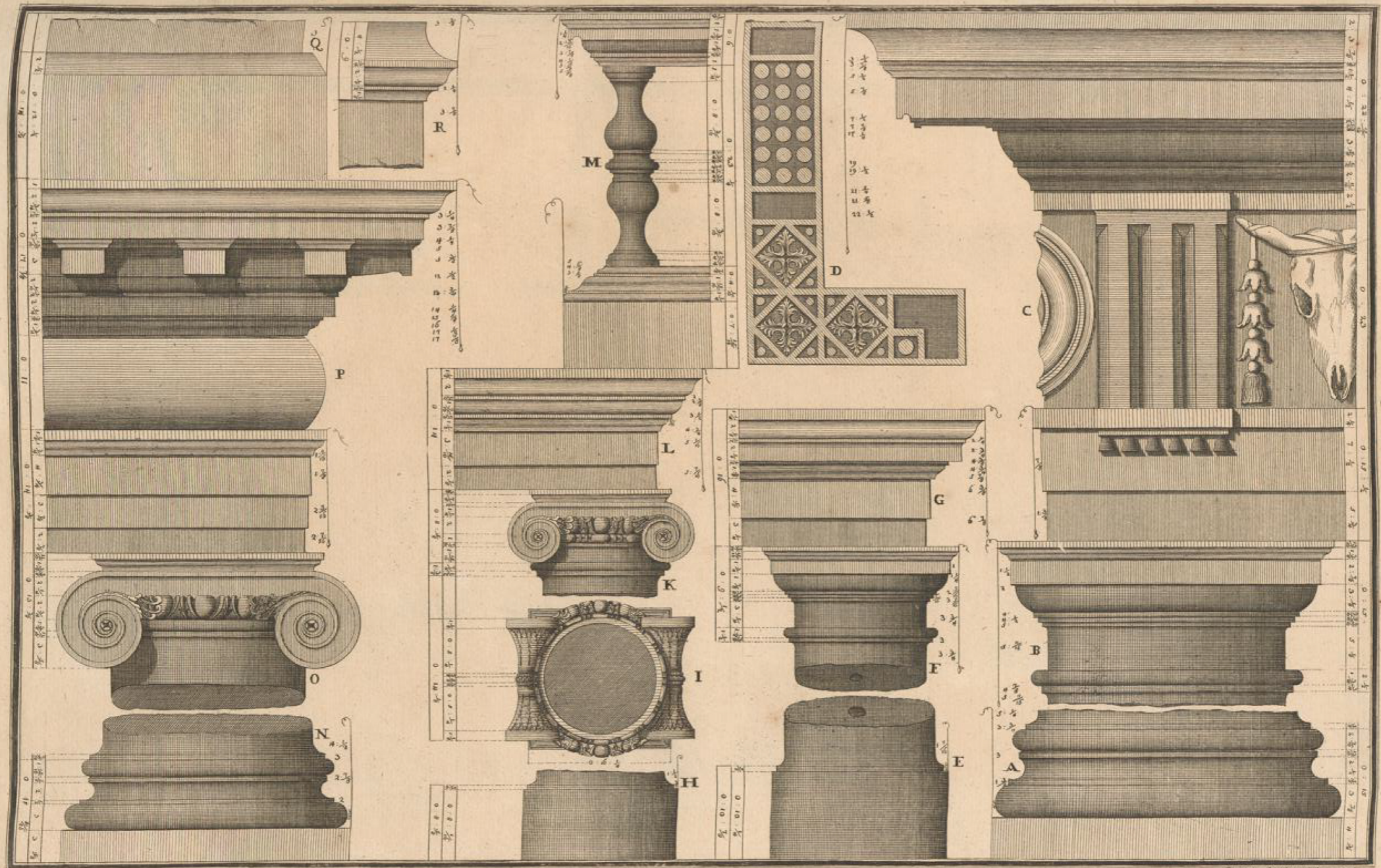
An effigy of Our Lady is embedded in the east wall above the altar in a glazed niche surrounded by pinpoints of daylight which evoke stars, and perhaps ideas of the Virgin as *stella maris* (Star of the Sea) and *regina coeli* (Queen of Heaven). The niche is two-sided and the statue rotates so that the pilgrims who flock to Ronchamp in their thousands twice a year can see her when they gather on the grassy platform to attend open-air mass. Here the concave exterior of the east wall reveals its potential, as it focuses attention on the outdoor altar and throws the voice of the priest outwards; at the same time it gathers up the energies of the setting and ties the building to the distant hills. It is what Le Corbusier had in mind when he pointed out how the Pavillon Suisse curved wall 'gives a suggestion of tremendous extent, seems to pick up, by its concave surface, the whole surrounding landscape'; it is also what he meant when he spoke of 'acoustic shapes' in his sculptures, which 'emit and listen'. The remaining 'walls' of the outdoor chapel at Ronchamp are the horizons themselves. The inside/outside idea is brought to a crescendo which conveys the feeling of an Early Christian gathering in a landscape, while touching on the artist's



182 Chapel at Ronchamp, distant view from the south-east.

183 Le Corbusier, Father Couturier and Yvonne in the apartment at rue Nungesser-et-Coli (the painting is *Alma Rio*, 1949).

private agenda of a mystical cult of nature. To one end of the outdoor sanctuary, a single concrete pier holds up the corner of the roof in a hint at the actual construction. It emerges from a curved element which is like a sliced-off tower and which acts as a spatial rudder to the building, while summarizing ambiguities between plane and volume. The curve of the east wall continues to become the *inner* surface of the south wall, except for a slight gap into which a third entrance, linking interior and exterior chapels, is set. Roof and wall cease to debate and at last conspire together in the pointed peak of the building. Throughout the procession, Ronchamp's curves have demonstrated that they are no merely arbitrary graphic trick. They carry intentions into three dimensions (in fact four) with tension and precision. They address the



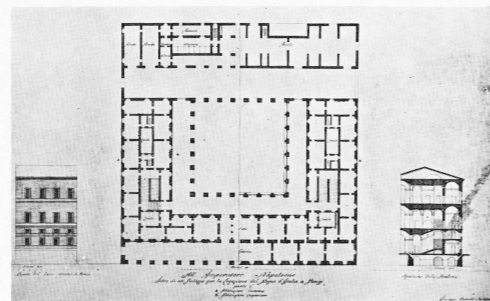
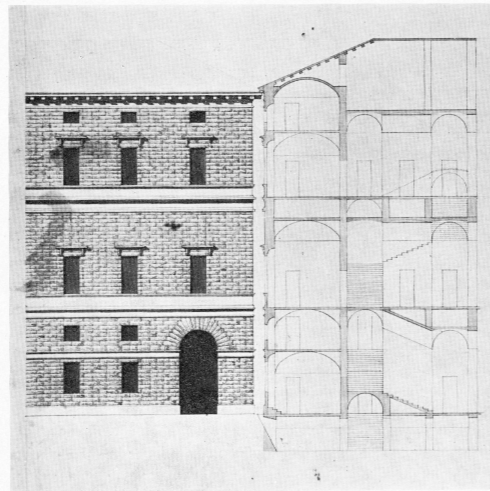
T. XXXI

Joachim Bertolini del. & scul.

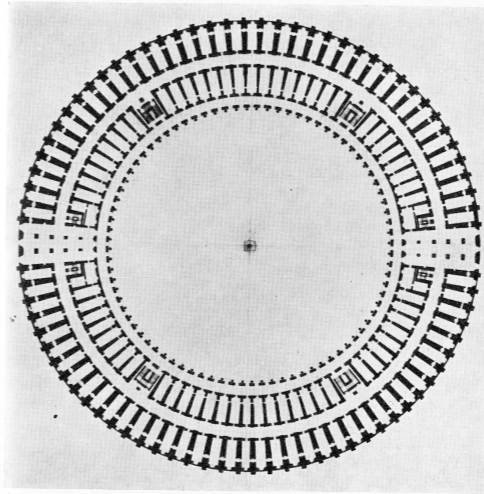
peculiarità, di divenire il portatore d'un messaggio universalmente comprensibile; dall'altro uno spregiudicato sperimentalismo che persegue il sovvertimento dei principi di autorità su cui si fonda la riproposizione dell'antico e che s'esprime in disinvolute contaminazioni lessicali e talvolta in autentiche invenzioni formali, che s'espongono però all'accusa di cadere nell'incomunicabilità. Proprio su quest'ultimo tema insiste la critica sviluppata dal Ricchi dell'ermetismo del progetto pistocchiano per la colonna commemorativa della battaglia di Marengo.

In questa contrapposizione — che ripropone nell'ambiente milanese una dialettica immanente allo svolgimento della vicenda europea dell'architettura illuminista — non si esauriscono però le implicazioni ideologiche e culturali del dissidio tra i fautori dell'Antolini ed il Pistocchi. Essa inoltre può ingenerare, se assunta come unica chiave di lettura della sua opera, giustificati fraintendimenti.

Dagli scritti e dai progetti dell'architetto faentino non emerge soltanto un'attitudine critica che, raccogliendo l'eredità del *pragmatisme des Lumières*, si manifesta nel rifiuto di una «modellistica classicista di tipo canonico e convenzionale», ma anche una netta preclusione nei confronti d'ogni problematica volta alla generalizzazione dell'esperienza progettuale in un metodo trasmissibile; inoltre una tendenza ad isolare la ricerca figurativa come ambito privilegiato in cui esplicitare la critica di valori consolidati ed un profondo scetticismo nei riguardi d'una prassi proiettata verso la prefirgurazione di modelli urbani alternativi. Autoconfinandosi in una riduttiva sperimentazione linguistica, il Pistocchi non si condanna soltanto all'isolamento culturale, ma pone anche le premesse d'una involuzione verso l'esercitazione calligrafica, il pezzo di bravura, il gioco compositivo fine a sé stesso ed il definitivo svuotamento semantico. È questa inoltre una linea di ricerca che non mira unidirezionalmente alla messa a punto di nuovi strumenti espressivi, ma si configura anche come una selezione eclettica di modelli formali di diversa ascendenza. La discontinuità che caratterizza la produzione del Pistocchi dal 1799 al 1813 è sicuramente il suo tratto distintivo più appariscente: in una stupefacente alternanza si succedono l'ostentato primitivismo me-



17-18. G. Pistocchi, progetto per il palazzo della Legazione del Regno d'Italia a Parigi, 1810.



19. G. Pistocchi, progetto per un monumento-caserna sul Moncenisio, 1813.

dievalista della caserma del 1799, le ardite contaminazioni linguistiche dell'arco trionfale dello stesso anno, l'inventiva disinibita della colonna commemorativa della battaglia di Marengo (1800), il neocinquecentismo d'impronta manierista della facciata d'un palazzo sul corso di Porta Pradella a Mantova (c. 1801-1803) e dell'edificio per Lugo (1802), l'esprit de géométrie del «Sepolcro per la Comune di Faenza» (1806-1808), il classicismo piermariniano del primo progetto per il palazzo aulico (1809), il quattrocentismo di ispirazione fiorentina del palazzo per la legazione del Regno d'Italia a Parigi (1810), che prelude al *Romantischer Klassizismus* delle opere amburghesi di C.L. Wimmel, F.G.J. Forsmann e Alexis de Châteauneuf e di quelle monacensi di Leo von Klenze e Friedrich von Gärtner, ed infine — a conclusione della sua parabola creativa — il ripiegamento sul modello classico del Colosseo del monumento per il Moncenisio.

In questo perenne oscillare del gusto tra eterogenei referenti formali emerge un elemento costante: l'estrinseca identificazione della simbolicità dell'architettura con l'espressione del *caractère* dell'edificio. È sintomatico a tal proposito che la ricerca progettuale del Pistocchi non si applichi all'elaborazione di tipi, ma ad una classificazione per generi dei modelli formali, che dischiude la strada ad un eclettismo in cui si estingue il pragmatismo d'estrazione illuminista. In questa eclissi del significato, dell'*architecture parlante* di alcuni progetti del periodo repubblicano sopravvive soltanto una versione svuotata d'ogni connotazione ideologica e non aliena da inflessioni *naïves*.

Alla base del pluralismo linguistico che caratterizza l'opera del Pistocchi, non è difficile rinvenire quel «buonsenso», d'impronta miliziana, che traspare da gran parte dei suoi progetti. Su quest'atteggiamento pragmatico, aduso a risolvere caso per caso i problemi progettuali sulla scorta di una *flessibile ragionevolezza* si innestò come elemento vivificante, l'apporto della cultura delle *Lumières*, assecondandone la naturale vocazione ad una adogmatica manipolazione dell'eredità storica, la cui genesi va rintracciata nel carattere tutt'altro che dottrinario della formazione dell'architetto: non sembra infatti che nel periodo trascorso nel-

En efecto, de los dibujos del Palacio de las Oficinas Regionales de Trieste (1974) simplemente se recava que no importan tanto los simples objetos como su suma, pero sobre todo su repartición sobre la vertical correspondiente al deseo explícito de resumir en el edificio el paisaje de la ciudad de Trieste. Sobre el zócalo de piedra —un muro preexistente— se alzan, se extienden, fachadas estampadas de ventanas negras similares a aquellas de los dibujos de las fábricas neoclásicas. El edificio está coronado por grandes lucernarios. De abajo arriba el mensaje se interpone a los elementos; que no son los objetos, sino propiamente los elementos de la naturaleza urbana reconducidos a formas funcionales. Las vidrieras están para el cielo, el zócalo para la tierra, sobre las fachadas transcurre el tiempo de Trieste. Existe una articulación que es anterior a la articulación lingüística, que aparecerá más clara después de haber integrado la descripción escrita en el proyecto. Recorrer los proyectos de Rossi, uno después de otro, ayuda a descifrar estos mensajes, estas relaciones «elementales». La composición del cementerio de Módena (1971) o del Municipio de Muggio (1972) no se funda en reglas tradicionales ni en estilemas recientes. La composición ha absorbido las relaciones que derivan de una función ordinaria de la ciudad al límite de la observación ansiosa (ver la calle del patio al otro lado del atrio); ver la chimenea sobre el muro de cerca del asentamiento.

Procediendo a silabar los objetos arquitectónicos rossianos, como descubriendo los nexos que los presiden, como catalogando los contenidos tipológicos y distributivos, no se designa aún el verdadero objetivo que Rossi afirma con los edificios. Es necesario decir que las *piezas* y las *partes* y los *nexos* determinan exactamente un programa de *composición*, que constituye algo diferenciado respecto al procedimiento aditivo.

¿Qué significa que el trabajo de Rossi tiende a la composición? La composición de la que hablo, en la tradición de la cultura arquitectónica moderna y contemporánea, se puede definir en negativo. La composición no es el collage de los materiales, es el abandono en la teoría arquitectónica y en la estética de todas las cuestiones lingüísticas a favor de una apreciación de las fases procesales del montaje de los fragmentos de realidad en la concreción de las condiciones históricas urbanas y habitativas. La arquitectura del Iluminismo, al menos en la interpretación debida a Kaufmann obtiene un

resultado parecido. La mejor arquitectura del Eclecticismo, quizás «inconscientemente» obtiene una composición remarkable. Sin embargo, es en la literatura, en la pintura, en el cine, en la música donde los productos progresivos, entre mil ochocientos y mil novecientos, se distinguen de los reaccionarios —independientemente de los frágiles discursos de cobertura— en base a esta construcción del texto que se muestra y que se puede interrumpir, para recomenzar después de la extrañeza, sin haber apreciado disminuciones artísticas.

Este instrumento dúctil adelanta a los últimos códigos estilísticos: sirve a un fin «alto», hecho de ideología positiva, y a uno «bajo», de experimentación.

A la espera de nuevos elementos (que llegarán o no llegarán), mientras se esfuerza en ofrecer con su trabajo una contribución específica a lo que debiera ser la arquitectura del cambio de regímenes supranacionales y locales en Europa, Rossi ha *compuesto* la arquitectura adecuada.

Vale la pena generalizar lo que Rossi respondía a Zevi en el curso de la polémica sobre la XV Triennale:

«Creo que Bruno Zevi puede muy bien llamar «porquería staliniana» a aquello que para nosotros representa el momento más heróico y formalmente interesante de la arquitectura soviética; puede también llevar adelante su campaña o cruzada contra la simetría, como yo puedo afirmar que tales cruzadas son cómicas ya que la arquitectura ha olvidado desde hace mucho tiempo los órdenes clásicos y los esquemas formales que han derivado en pro o en contra. Bien o mal esto pertenece a la crítica. Lo que no puede hacer es aplicar un análisis no verídico a la situación de hoy y al significado de las fuerzas culturales en juego. La batalla de las ideas, cuanto más áspera es, tanto más debe analizar la concreción de las situaciones históricas»

La arquitectura ha olvidado los órdenes clásicos, se deben organizar aquellas arquitecturas, las cuales, entre ingeniería y arte, constituyen la aportación de la disciplina a la crítica y al desarrollo de las contradicciones en situación de destruir el actual sistema de producción del espacio urbano. Por lo demás, este proceso constructivo resulta disponible, participe de una amplia elaboración sobre la imagen. Entre los dibujos del Palacio de las Oficinas Regionales admiramos muchísimo la composición con la perspectiva exterior e interior, como un encuadre de Dziga Vertov.

Después del 70 han aparecido numerosas lecturas de su obra: muchos críticos han puesto en evidencia el cambio determinado por los fundamentos de una ciencia urbana por él establecida y de una teoría proyectual aguerida, conteniendo sin embargo excepciones en la emanación humanística de la búsqueda proyectual; muchos, al contrario, han alabado la calidad, tachando a los artículos de ahistórica aceptación de la forma urbana. No dispongo de espacio para discutir tales lecturas, aunque ello reviste un interés general. Solamente señalo el hecho de que, favorables o contrarias, despiertan sorpresa por su caracterización regionalista y por la sorprendente extensión de las confrontaciones suscitadas.

Se trata de lecturas regionalistas: cada crítico atribuye el trabajo de Rossi a un territorio regional, es decir a una zona, de confines territoriales muy inciertos, donde la ciudad y el campo, la infraestructura y la periferia, comprendidas las clases sociales que modifican el territorio, constituyen puntos de referencia precisos. El mismo Rossi da a entender que pertenece a todas las regiones, o al menos a todas las regiones de las cuales transfiere y dignifica los caracteres en los proyectos. Con razón los amigos redactores de «Construcción de la Ciudad-2C» han observado: «Rossi es un gran hispanista». Han sido los más inmediatos. También otros atraen a Rossi hacia su lado, es decir al lado de su cultura y de su trabajo. Lo que sirve para explicar el continuo parangonar a Rossi con escritores, con pintores, con cineastas; si es cierto, en efecto, que el autor hace gran publicidad a variados elementos estéticos y analógicos sondeados por él con furor, y no es menos cierto que los críticos sienten la exigencia de transponer al plano arquitectónico, mediante la obra rossiana, el pensamiento de otro autor no arquitecto que consideran decisivo para los fines del desarrollo de una tesis disciplinar.

Tal resulta el signo fijo de la «maestría» de Aldo Rossi y, a la vez, el signo inquietante del área cultural donde estacionan hoy los intelectuales progresistas que no se separan del valor de la composición.

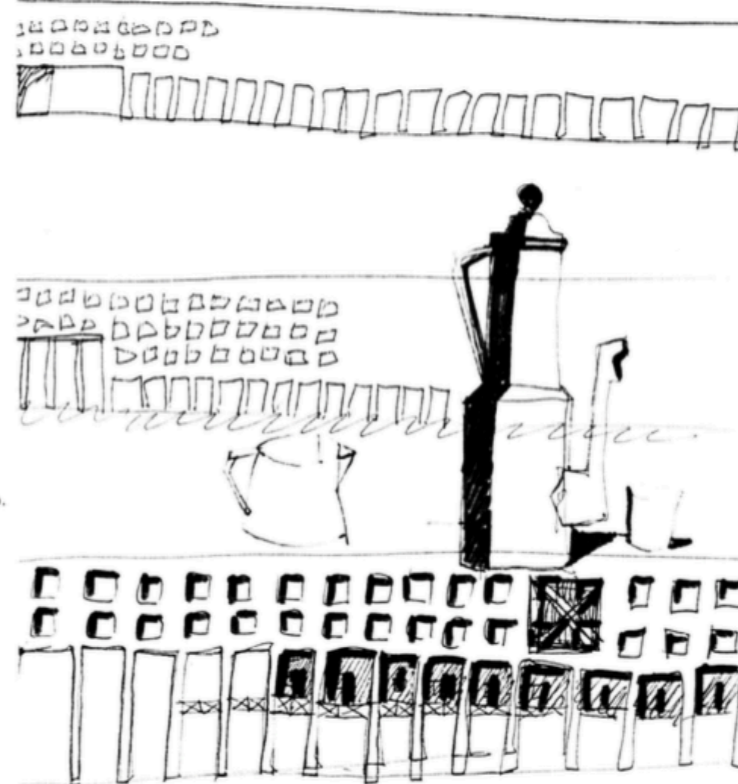
Sin embargo, de las interpretaciones de las cuales debería haber hablado, la más gastada me parece que es la que insiste en la *silenciosidad* metafísica de los edificios que Rossi dispone sobre el plano de una plaza imaginaria. Gastada no porque los edificios —objetos no sean dignos del feliz momento vivido por los pintores metafísicos a caballo de la

primera guerra mundial entre Ferrara, París, Milán, pocas otras ciudades y el sueño de una Grecia antigua, sino porque la arquitectura de Rossi está lejos de replegarse sobre sí misma. Dado el caso, el artista se repliega sobre sí mismo, pero es algo muy distinto a lo que los proyectos reproducidos nos sugieren.

Durante el otoño del 75 algunos delitos han turbado las crónicas italianas. El asesinato, por dinero y violencia, de una adolescente, Cristina Mazzotti, sepultada en un vertedero de basuras, el asesinato por violencia del poeta Pier Paolo Pasolini perpetrado en el litoral de Ostia, trascienden el suceso (muchas muertes, en el mundo, trascienden el suceso) y ponen interrogantes, si es que era necesario, sobre las reales condiciones de la sociedad italiana y sobre la clase de moral producida por el desarrollo económico en la postguerra. Y aquí nos podemos parar para reflexionar al menos en dos lugares: en torno al vertedero de basuras en el norte y al escuálido litoral de la periferia de la metrópoli romana. Y considerar que ante las basuras que cubrían el cuerpo de la Mazzotti y el terreno vago que acogió el cuerpo de Pasolini, deben callar las poéticas del desorden, de la escoria, del «arte pobre» y toda la descendencia de «Pop-art», de la cual se ha resentido efectivamente la proyectación arquitectónica contemporánea. De golpe, los cuadros, los «happenings» y las respectivas arquitecturas parecen ingenuas. Se agota su contestación. No nos dicen nada más alarmante de lo que la realidad ya nos ha dicho. Cuando tengamos que individualizar un instrumento de denuncia artística de la crisis capitalista del mundo contemporáneo, buscaremos todo menos los proyectos neonaturalistas, casuales y desordenados de entrada.

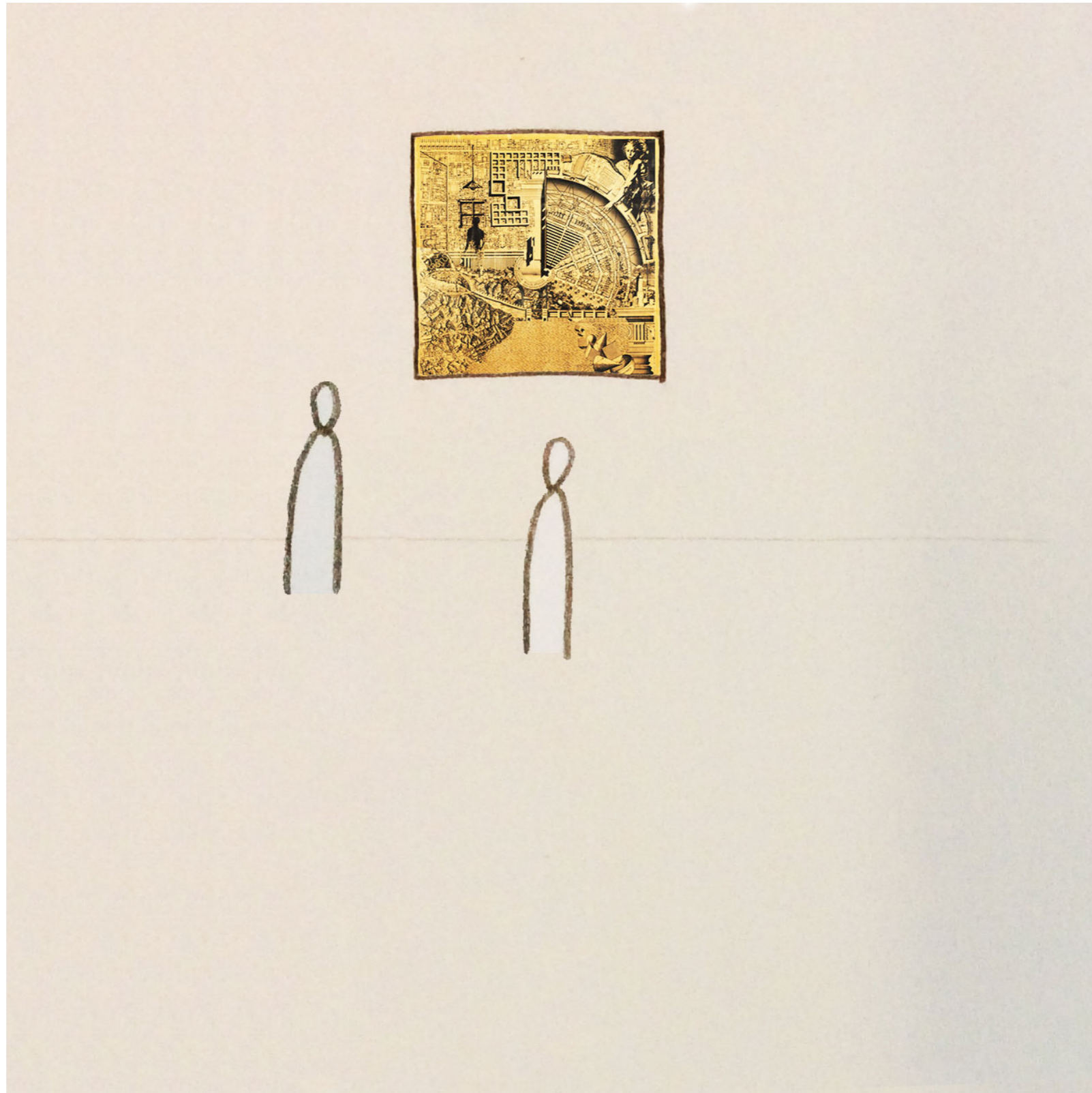
Los edificios rossianos de las sombras interminables exploran un racionalismo cuya manifestación formal, si bien contrapuesta a las invenciones compositivas, es nítida y elocuente. Más bien digamos que son objetos silenciosos, pero de un silencio transitivo, que hace callar a los signos irracionales y deja filtrar en la consciencia un mensaje de fé en la capacidad constructiva del diseño racional. Soy propenso a percibir en la escuela de Fagnano Olona, el último edificio que Rossi, intelectual afortunado y constructor desafortunado, ha conseguido terminar, un *lugar alternativo*.

Vittorio Savi
Florencia, diciembre 1975





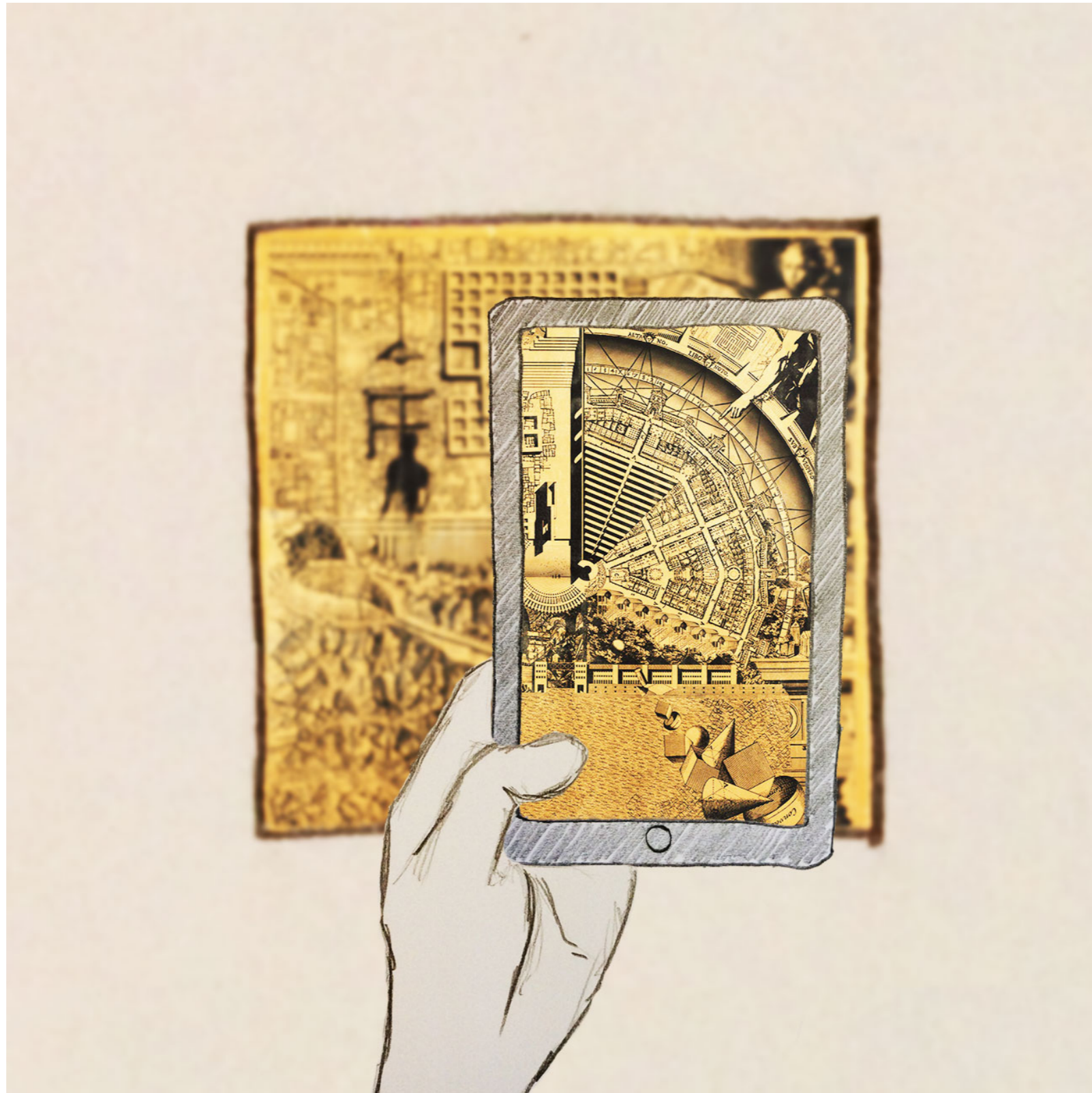
What about the digital?
The use of augmented reality



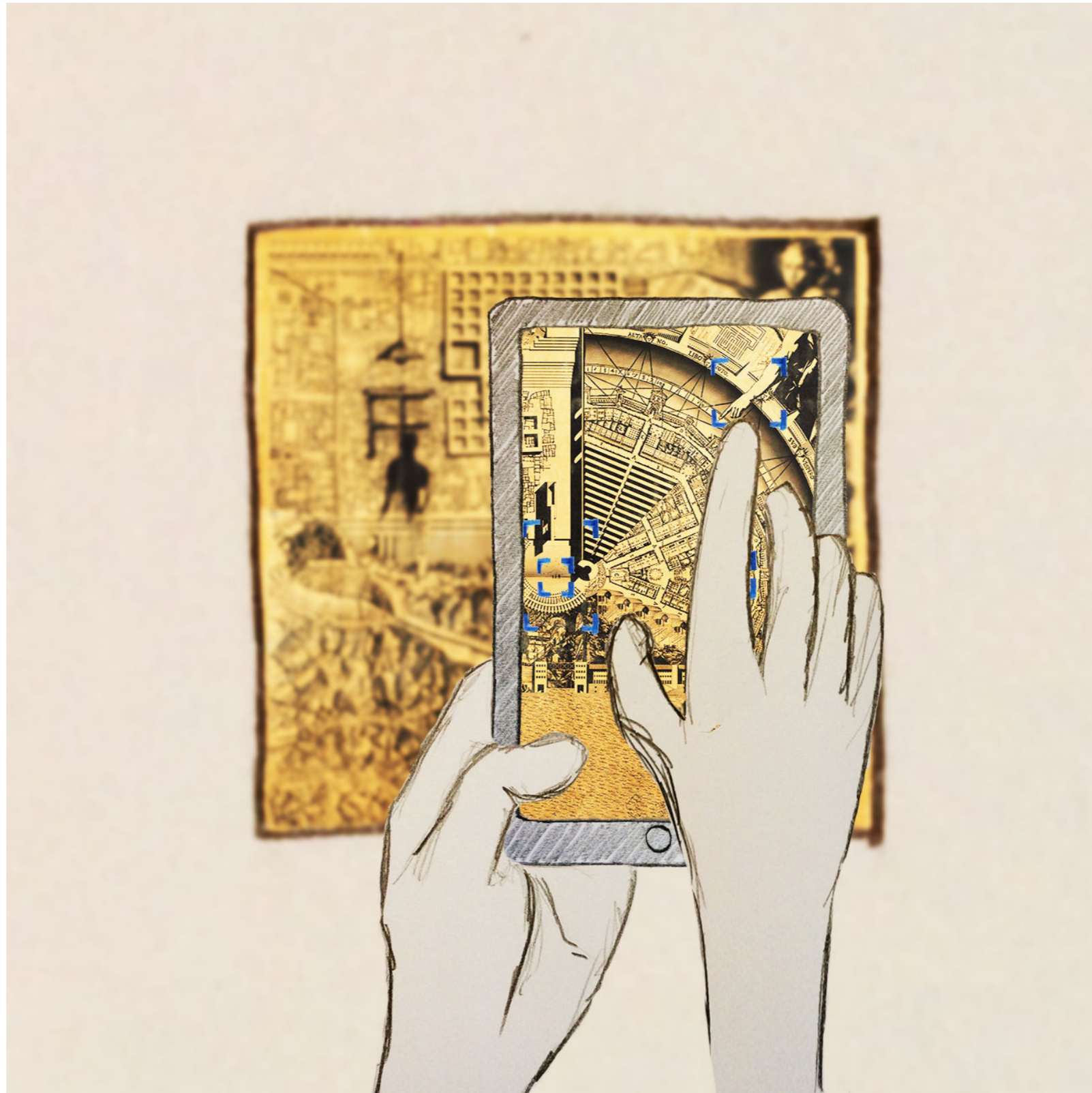
Augmented reality



Augmented reality



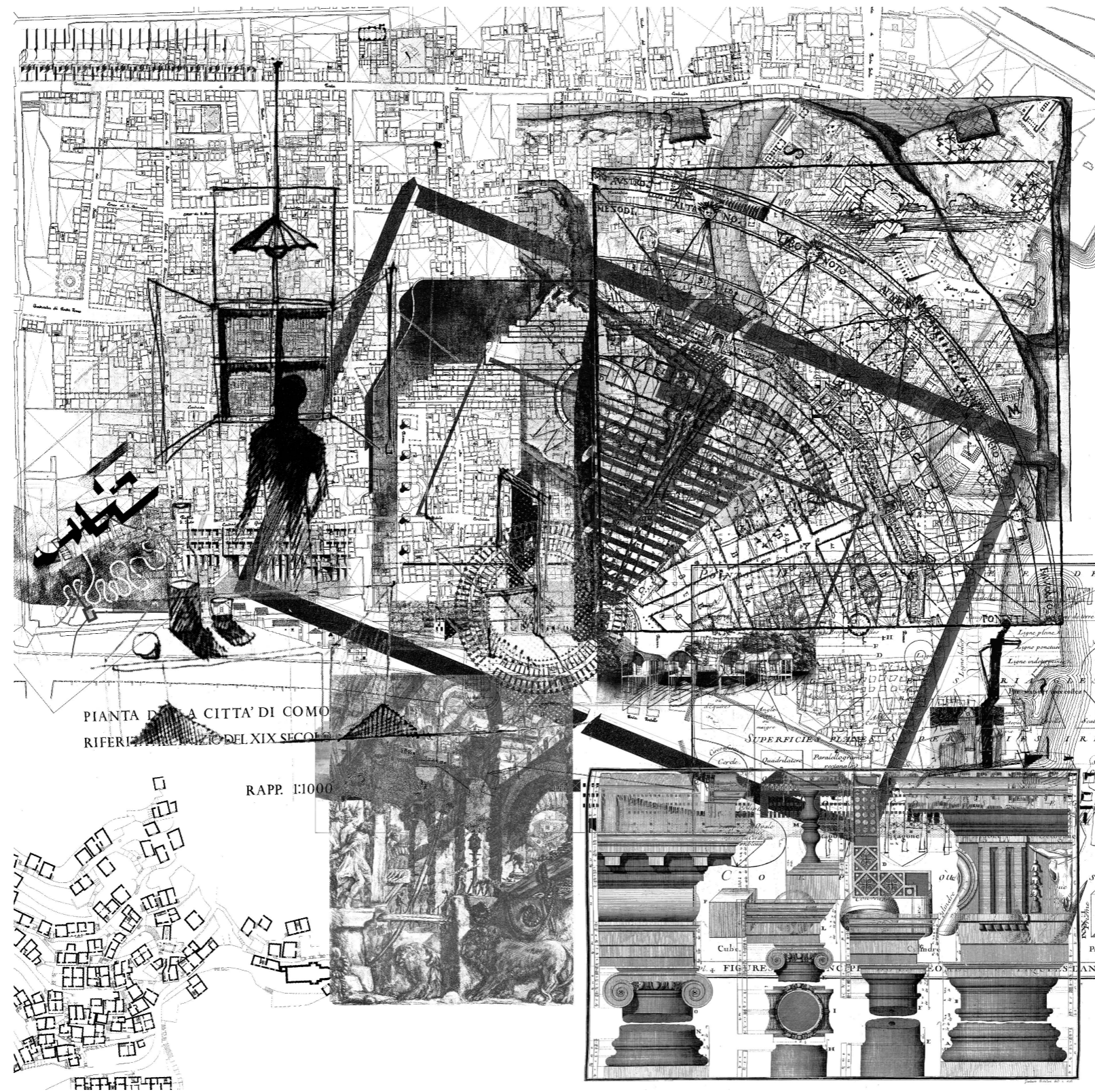
Augmented reality

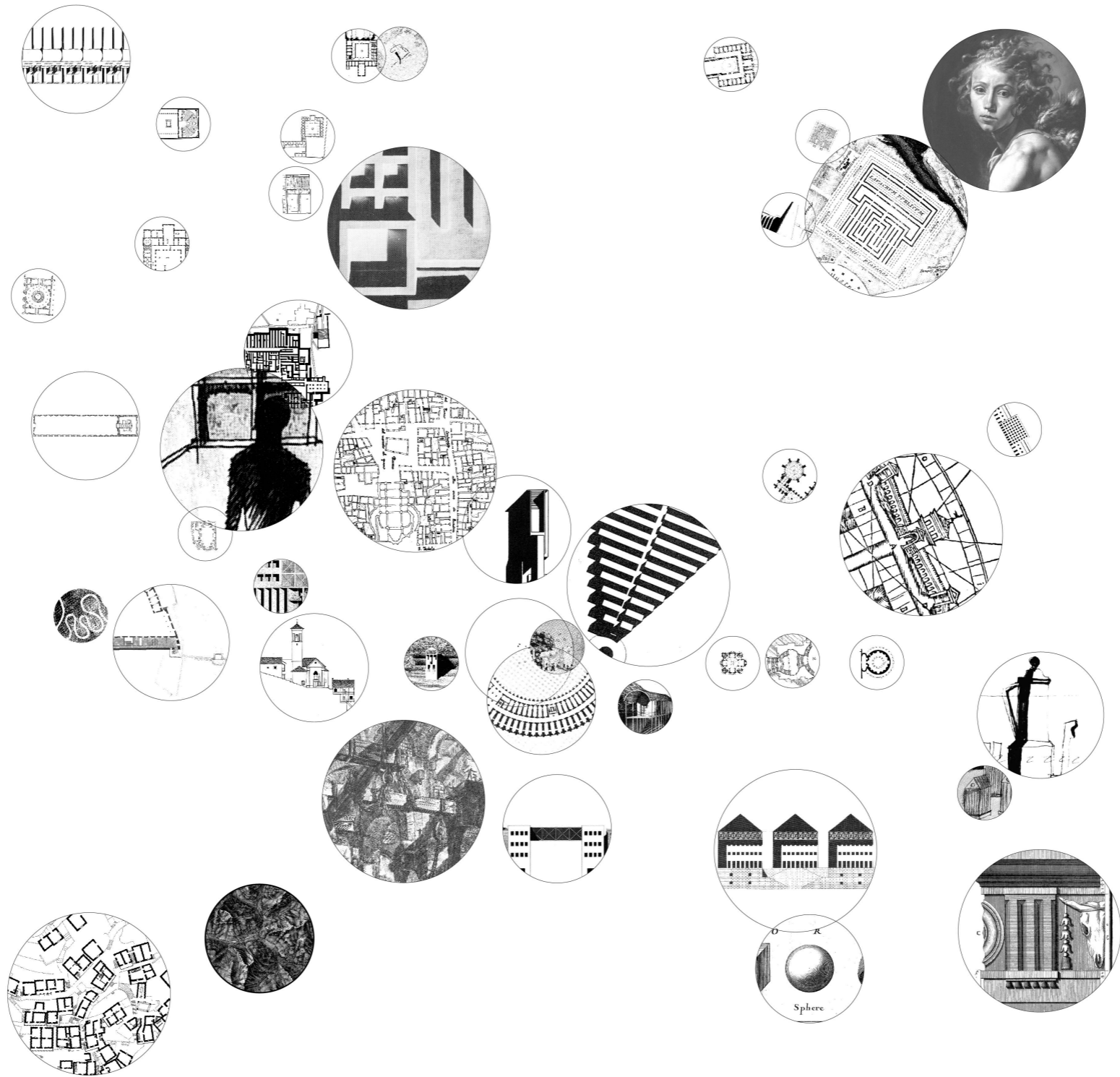


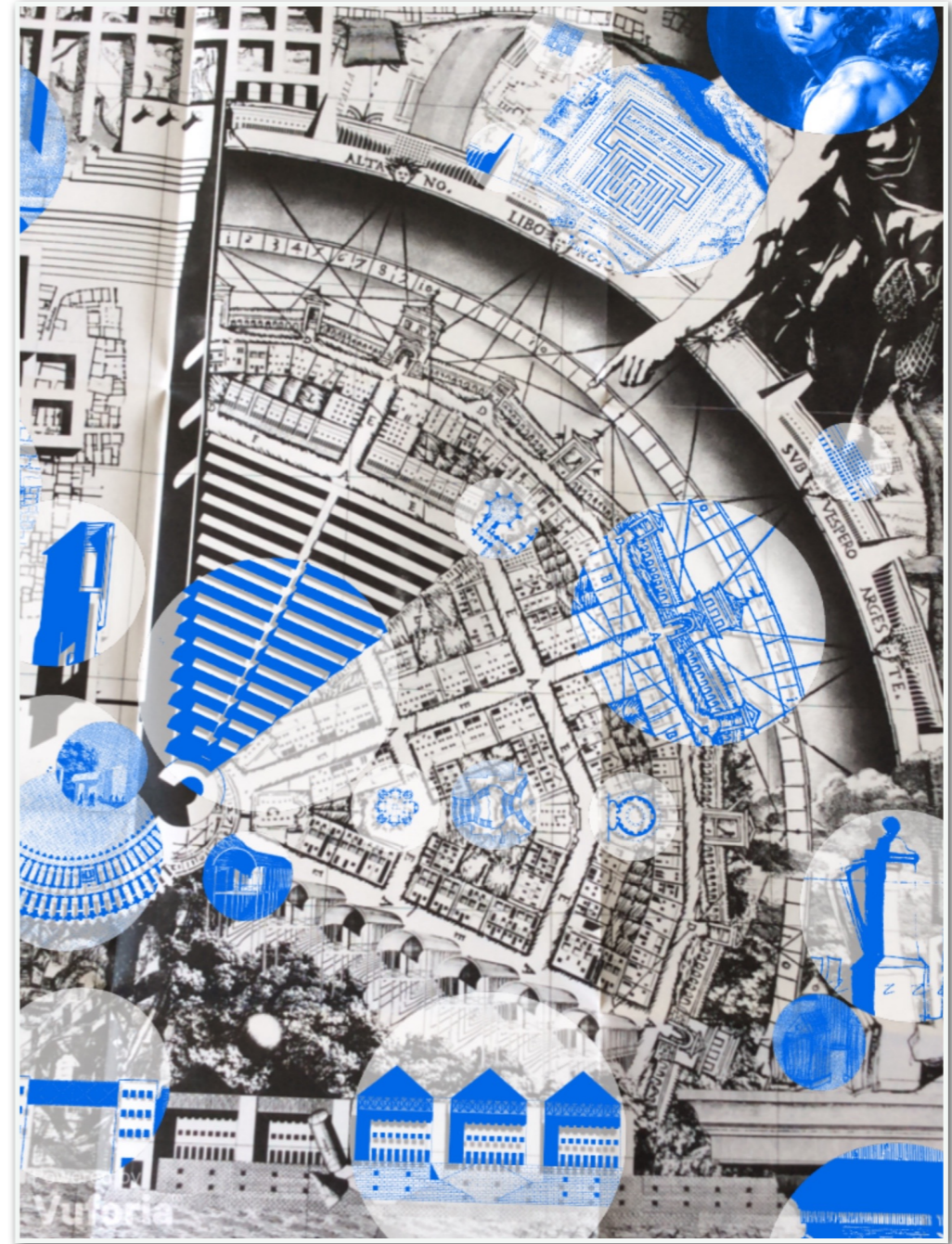
Augmented reality



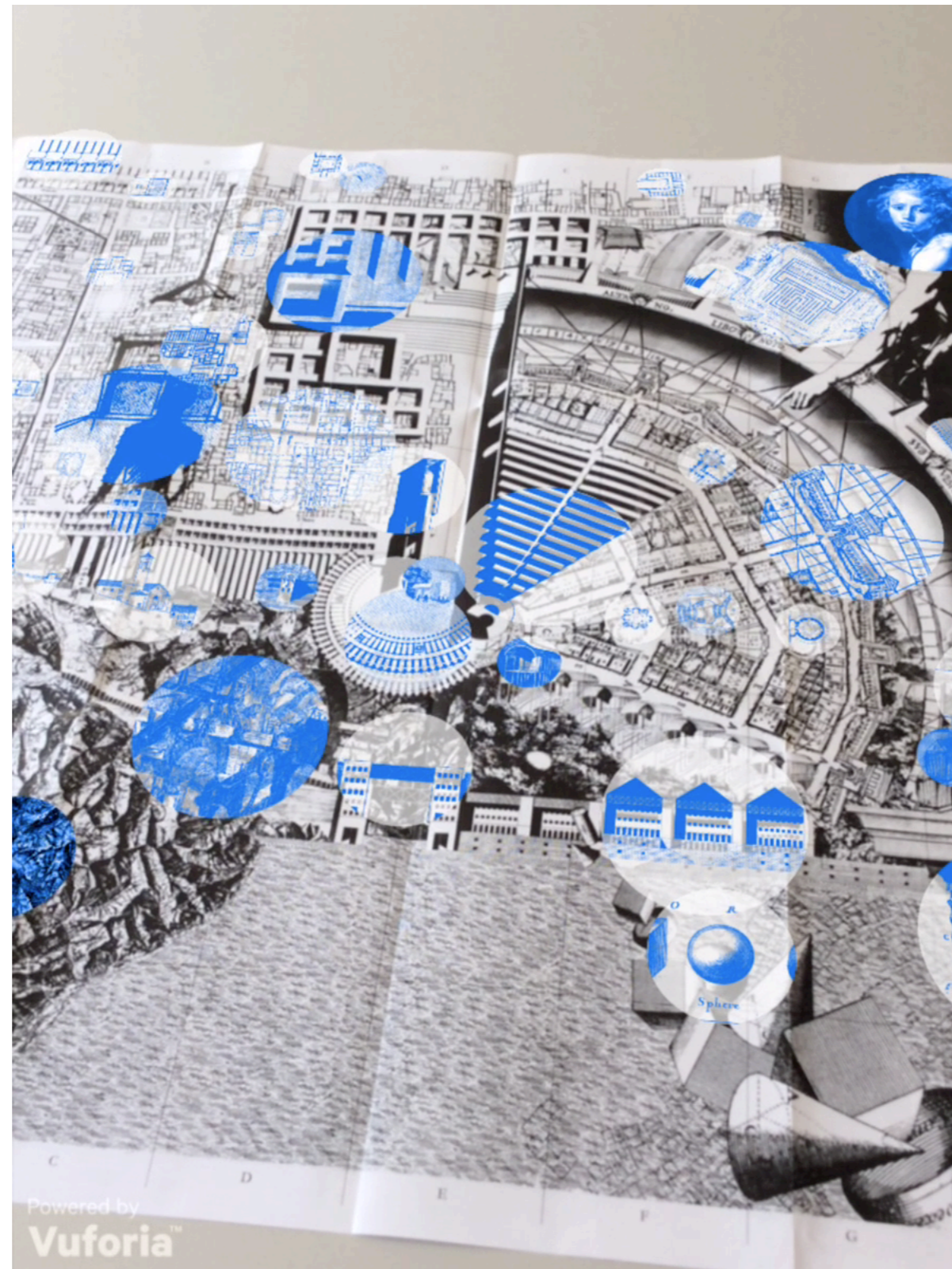
Augmented reality







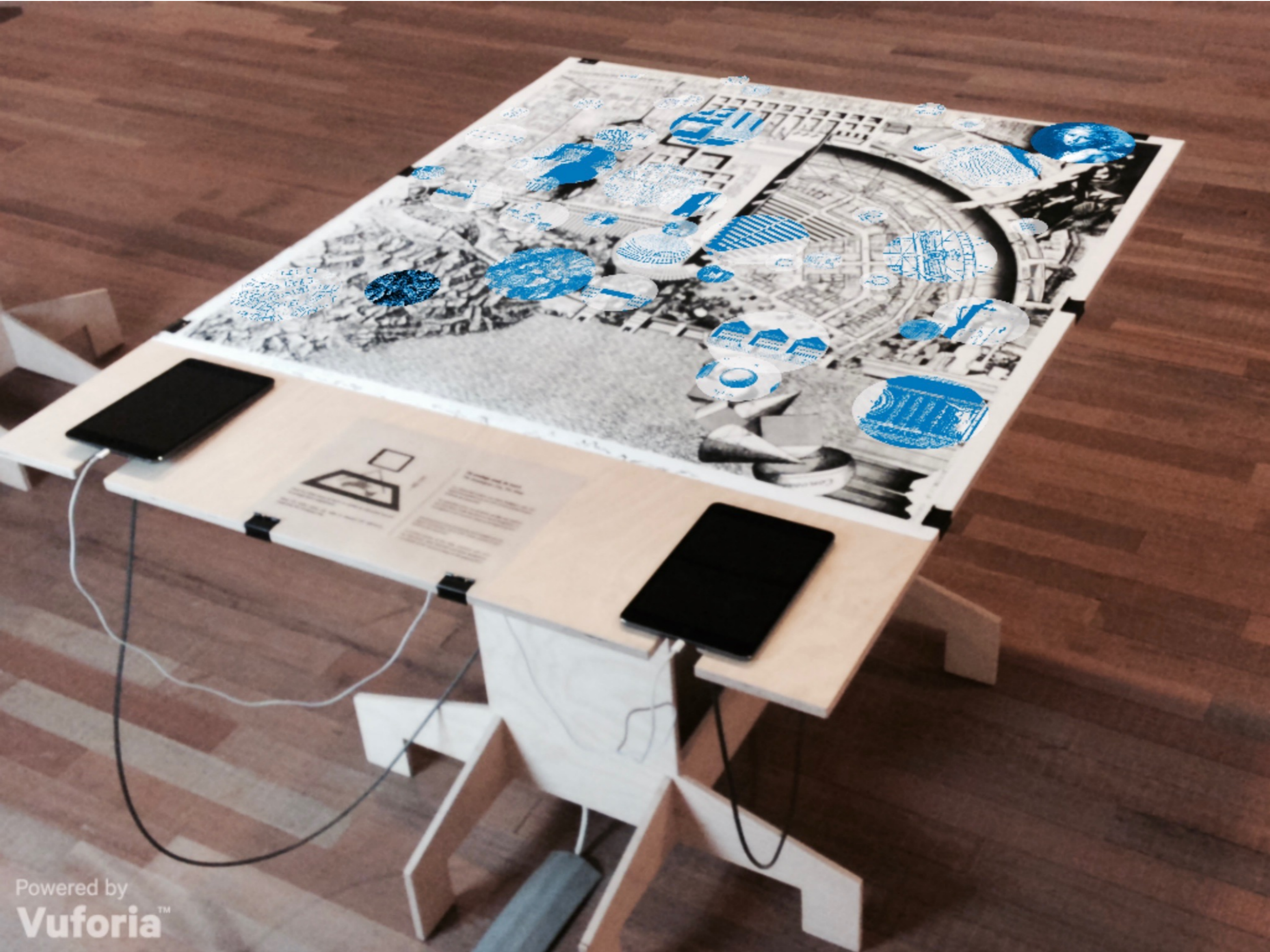
Augmented reality



Augmented reality



Exhibitions



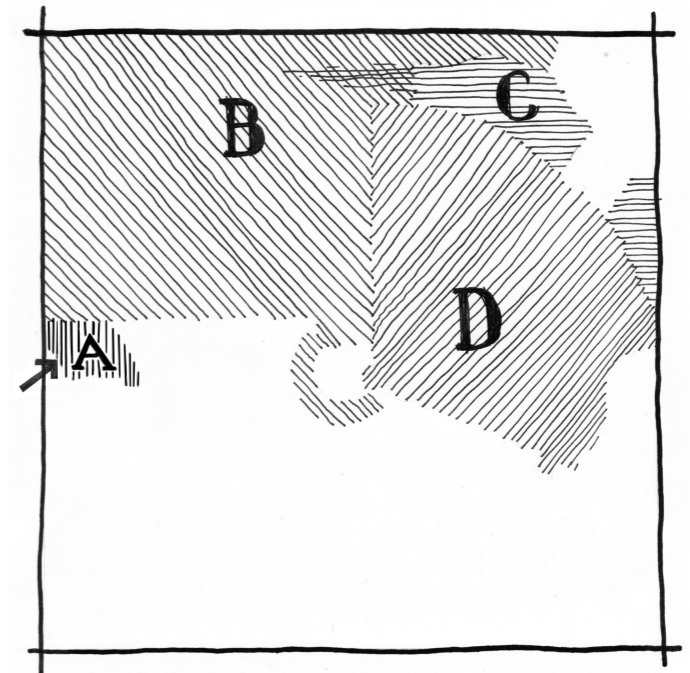
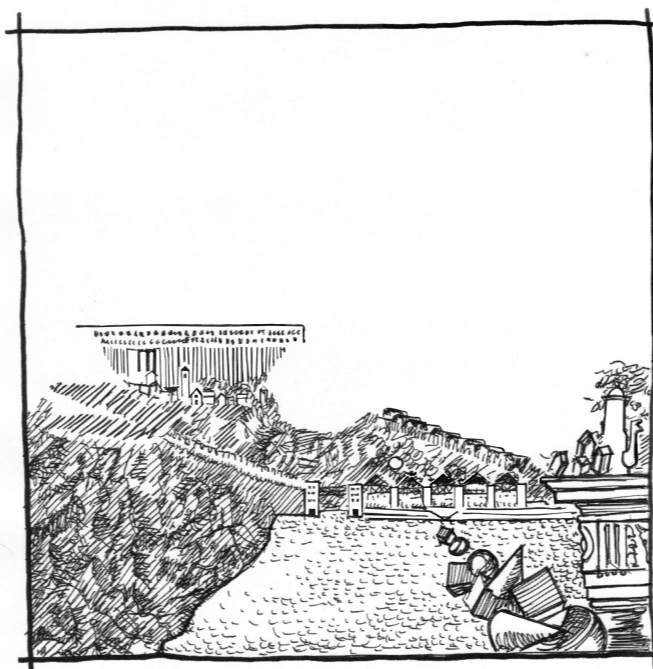
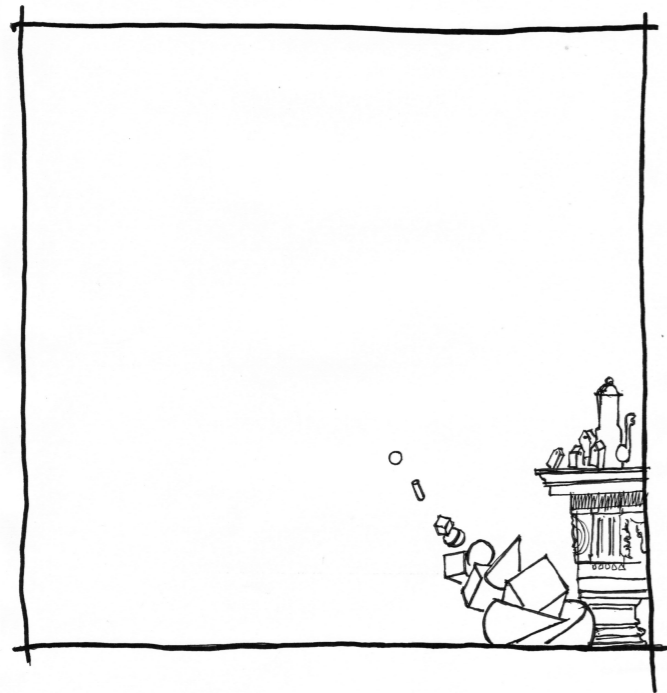
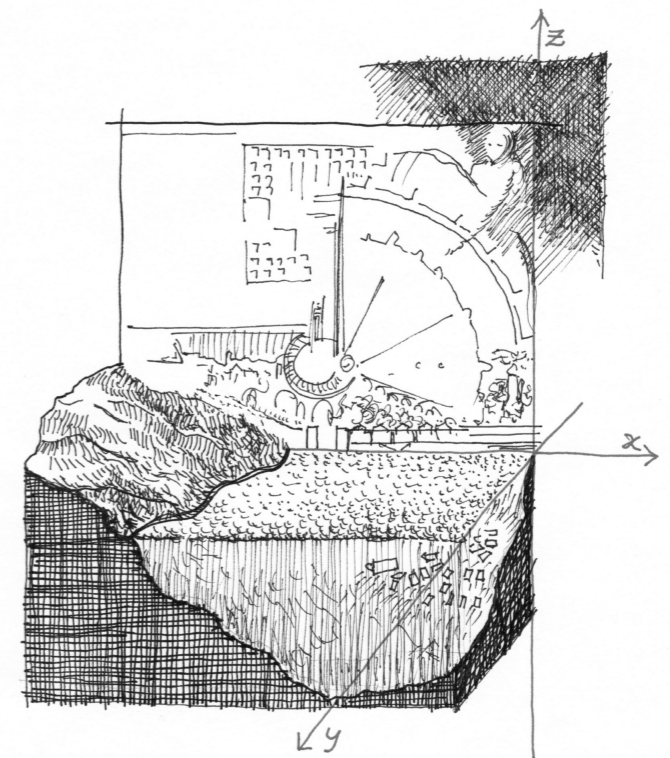
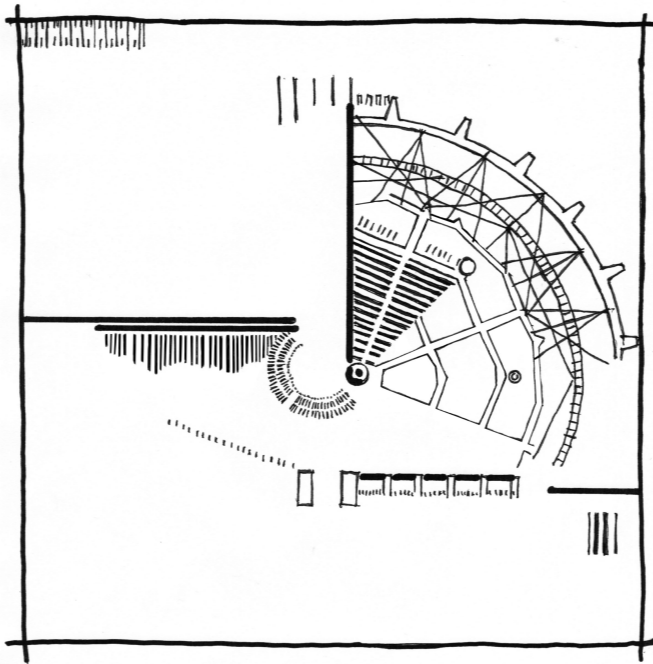
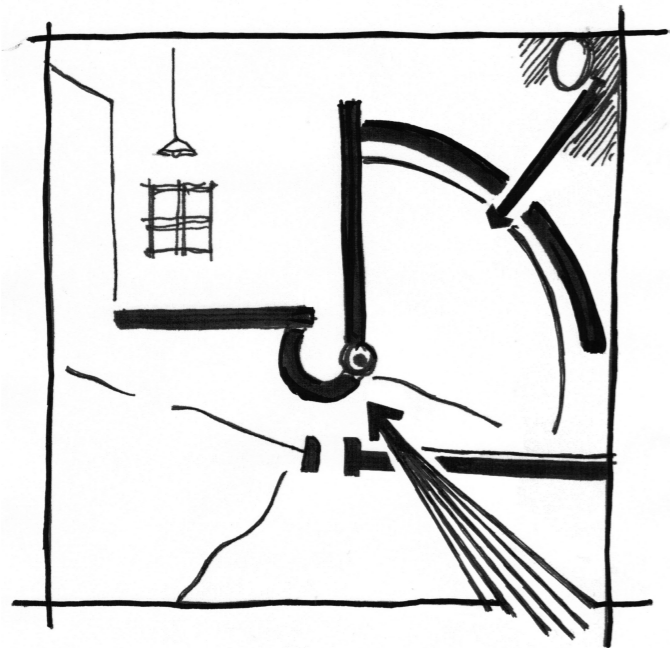












Conclusion