

ISSN 2039-0491



magazine

FESTIVAL DELL'ARCHITETTURA

research and projects on architecture and city

PEDAGOGIE ARCHITETTONICHE. VISIONI DEL MONDO ARCHITECTURAL PEDAGOGIES. WORLDVIEWS

a cura di / edited by Tommaso Brighenti
a.VII n.38 / ottobre-dicembre 2016

alfieri
brighenti
caldeira
cardani
manganaro

Lazar El Lissitzky, Tatlin al lavoro, 1920



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 Piscella, 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



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

PEDAGOGIE ARCHITETTONICHE. VISIONI DEL MONDO **ARCHITECTURAL PEDAGOGIES. WORLDVIEWS**

a cura di / *edited by*
Tommaso Brighenti

a.VII n.38 / ottobre-dicembre 2016

Indice

Tommaso Brighenti	Editoriale: Pedagogie architettoniche. Visioni del mondo
Massimo Alfieri	Osservazione e distrazione. Alberto Cruz nella Scuola di Valparaíso
Tommaso Brighenti	Luciano Semerani: “la laica religio del fare con arte”
Marta Caldeira	La Formazione di un “Architetto-Urbanista”: Manuel Solà-Morales e la Pedagogia Urbana presso la ETSAB
Luca Cardani	“It's not just building per se. It's building worlds”. John Hejduk: l'architettura e la sua idea
Elvio Manganaro	Lo stato delle cose e la nostra formazione

Index

7	<i>Editorial: Architectural pedagogies. Worldviews</i>
12	<i>Observation and Distraction. Alberto Cruz at the Valparaíso School</i>
24	<i>Luciano Semerani: “the lay religio in dealing with art”</i>
35	<i>The Education of an “Architect-Urbanist”: Manuel Solà-Morales and Urban Pedagogy at the ETSAB</i>
48	<i>“It's not just building per se. It's building worlds”. John Hejduk: architecture and its idea</i>
61	<i>The state of things and our training</i>

Tommaso Brighenti

PEDAGOGIE ARCHITETTONICHE. VISIONI DEL MONDO

ARCHITECTURAL PEDAGOGIES. WORLDVIEWS

Colin Rowe sosteneva che lo scopo dell'educazione architettonica «non è solo quello di formare lo studente per l'occupazione professionale, ma è soprattutto quello di stimolare la sua crescita spirituale e intellettuale, permettendogli di cogliere la natura e il significato dell'architettura»¹. Proprio a partire da questo assunto, questo numero di FAmagazine propone di svolgere una selezione di alcune scuole di architettura e dei protagonisti che le hanno caratterizzate, a partire dalle peculiarità delle specifiche metodologie di insegnamento.

Ernesto Nathan Rogers asseriva che la scuola non deve obbligare al raggiungimento di mete già prefissate ideologicamente ma deve insegnare un metodo, un punto di vista, di cui ognuno possa servirsi in misura del proprio talento. La scuola, come il luogo più consono per «pensare in concreto a un mondo migliore» un mondo costruito con «mezzi reali per fini reali» «perché non essendo pressata dal peso delle contingenze può applicarsi più spregiudicatamente a quei problemi che, senza presentarsi al momento come finiti, possono non essere affatto astratti e stravaganti»², intesa come «un attivo servizio del complesso sociale, un laboratorio dove si produce cultura»³, attraverso la critica e l'immaginazione pilastri della ricerca architettonica.

I casi studio selezionati in questo numero sono tutte realtà nelle quali le intenzioni di Rogers vengono, se pur ognuna con peculiarità differenti, perseguite e rispettate e possono fornire un chiaro modello di

Colin Rowe maintained that the teaching of architecture «is not only about training students for professional occupation, but is above all to stimulate his spiritual and intellectual growth and to enable him to grasp the nature and meaning of architecture»¹. Departing precisely from this assumption, this issue of FAmagazine proposes to make a selection of certain schools of architecture and leading players who characterized them, starting from the peculiarities of specific teaching methods.

Ernesto Nathan Rogers asserted that a school must not oblige the achievement of goals that have already been ideologically set, but must teach a method, a point of view, that everyone can make use of according to their own talent. The school, as the most appropriate place to «think concretely of a better world – a world built with ‘real means for real ends’ – given that, not being pressed by the burden of contingencies it can apply itself more open-mindedly to those problems which, without presenting themselves to the moment as finished, can avoid being abstract and extravagant»², understood as «an active service of the social complex, a laboratory where culture is produced»³, through criticism and imagination, the very pillars of architectural research.

The study cases selected in this issue are all situations where Rogers' intentions came to the fore, even if each pursued and respected differ-

scuola da esaminare non solo per i contenuti del loro insegnamento ma anche, e soprattutto, per il loro tentativo di costruire un progetto culturale. Proprio questo progetto, pur nascendo e concretizzandosi in modi diversi, trova le sue radici nella cultura umanistica, prima che tecnico-scientifica, allargando l'esperienza dell'architetto a dimensioni affini a quelle delle altre espressioni artistiche, mantenendo centrale il tema della forma, dello spazio e della composizione architettonica. Preme sottolineare che nessuna di queste esperienze ha mai avuto la presunzione di definire una sistematica teorica. Ciascuna di esse si è sviluppata secondo una teoresi fatta di formulazioni che in itinere si sono sempre modificate attraverso una prassi sperimentale, quel laboratorio dove si produce cultura di cui parlava Rogers.

Queste forme di insegnamento, diventano quindi dei tentativi di fare scuola, dove certamente in tutti i casi è presente l'autorevolezza del maestro che, se operante all'interno di una scuola, può rendere l'architettura insegnabile e trasmissibile, nella pienezza dei suoi nuclei problematici, oltre la formulazione di una precettistica altrimenti sterile.

Quello che avviene a Valparaíso in Cile, come scrive Massimo Alfieri, in una piccola scuola di architettura fondata sulla collaborazione tra un poeta argentino Godofredo Iommi e un architetto cileno Alberto Cruz, rappresenta una delle esperienze più originali rispetto alla didattica dell'architettura. In questa scuola il rapporto tra architettura e poesia diventa lo strumento di apertura verso il mondo. La poesia, per imparare a vedere il mondo con "occhi sud-americani" dove osservare diventa parte integrante del processo educativo e significa guardare le cose al di là del visibile, stabilendo in ciò che sembra evidente un senso nuovo. L'osservazione diventa quindi il seme di una piccola teoria, di una teoria sullo spazio fatta in una determinata circostanza e rende possibile la comprensione del mondo obbligandoci a costruire un punto di vista su di esso. Per questo motivo all'interno

ent peculiarities, and can provide a clear school model to examine not only for the contents of their teaching but also, and above all, for their attempt to build a cultural project. It is precisely this project, albeit born and becoming concrete in different ways, that finds its roots in humanist rather than technical-scientific culture, expanding the architect's experience to dimensions similar to those of other artistic means of expression, while focusing on the themes of form, space and architectural composition. It must be emphasized that none of these experiences has ever had the presumption to define a theoretical system. Each of them was developed in line with a theory consisting of formulas that were modified in itinere through experimental practice, that laboratory where culture is produced which Rogers spoke of.

These forms of teaching therefore become attempts to set a fashion, where unquestionably in all cases there is the authoritativeness of a master who, if operative inside a school, can make architecture teachable and transmissible, in the fullness of its problematic nuclei, beyond the formulation of a sterile body of precepts.

What happened at Valparaíso in Chile, as Massimo Alfieri has written, at a small school of architecture founded from a collaboration between an Argentine poet, Godofredo Iommi, and a Chilean architect, Alberto Cruz, represents one of the most original experiences in teaching architecture. At this school the relationship between architecture and poetry became a tool to open up to the world. A poetry, to learn to see the world with "South-American eyes", where observing becomes an integral part of the educational process and means looking at things beyond the visible, establishing a new sense in what seems obvious. Thus, observing becomes the seed of a small theory, a theory of space made in a determined circumstance, and this makes an understanding

Tommaso Brighenti PEDAGOGIE ARCHITETTONICHE. VISIONI DEL MONDO

ARCHITECTURAL PEDAGOGIES. WORLDVIEWS

di questa scuola si utilizza la poesia nell'insegnamento, proprio perché i poeti sono coloro che ci possono insegnare ad osservare il mondo.

Oppure nell'esperienza di John Hejduk descritta da Luca Cardani dove «l'architettura è il risultato di un processo conoscitivo, uno dei modi attraverso cui il pensiero prende forma, si manifesta e acquista così una presenza, una trasmissibilità e un valore di testimonianza che produce cultura». John Hejduk, in particolare all'interno di quella scuola dove per quasi tutta la sua vita ha insegnato, la Cooper Union di New York, partirà dall'idea che chi studia non studia delle nozioni precostituite, ma ritrova se stesso nelle ragioni di un procedimento ottenuto attraverso l'esperienza. In questa scuola nasce un progetto che si basa sull'idea che non esiste l'architettura senza una conoscenza e che è necessario ricondurre l'operazione progettuale a dei presupposti teorici per poter intendere il valore dello spazio, dei corpi, degli oggetti. Hejduk da queste idee ripartirà insegnando l'architettura attraverso un discorso di carattere metaforico, per "osmosi", come lui stesso sosterrà durante un'intervista. Hejduk non spiegherà mai i suoi progetti ma racconterà delle storie, delle favole, delle poesie a partire da oggetti che stanno dentro e fuori il mondo dell'architettura. Nei suoi esercizi avviene una narrazione dello spazio in grado di maturare una serie di consapevolezze e concetti che diventano parte dell'esercizio stesso e dell'esperienza dello studente che acquisisce la capacità di saper leggere l'architettura, imparando ad osservare il mondo attraverso gli occhi dell'architetto.

Altro caso studio presentato è l'esperienza di Luciano Smerani come coordinatore del Dottorato in Composizione Architettonica allo IUAV di Venezia. Smerani, abbandonando la pratica progettuale, svilupperà un'analisi della coerenza interna al processo di progettazione di una singola opera di un singolo autore al fine di verificarne un "valore assoluto": l'autenticità del linguaggio. Quella stessa esigenza di autenticità, come lui stesso sostiene, che costituiva il filo

of the world possible by obliging us to construct a point of view of it. For this reason, inside this school, use is made of poetry in teaching, precisely because poets are they who can teach us how to observe the world.

Or in the experience of John Hejduk described by Luca Cardani where «architecture is the result of a cognitive process, one of the ways through which thought takes on form, manifests and thereby acquires a presence, a transmissibility and a value of testimony that produces culture». Particularly inside that school where he taught almost all of his life, namely, the Cooper Union of New York, John Hejduk began from the idea that those who study should not research pre-constituted notions, but find themselves within the reasons behind a procedure gained through experience. At this school a project began based on the idea that architecture does not exist without knowledge and that it is necessary to attribute the design operation to theoretical presuppositions in order to interpret the value of space, bodies and objects. From these ideas, Hejduk would begin teaching through an approach of a metaphorical kind, by "osmosis", as he himself would declare during an interview. Hejduk never explained his projects but told stories, fables and poems starting from objects to be found inside and outside the world of architecture. His exercises included a narration of space that could grow a series of concepts and awarenesses that would become part of the exercise itself and the experience of the student who acquires the capacity to be able to interpret architecture, by learning to observe the world through the eyes of an architect.

Another case study presented is Luciano Smerani's experience as coordinator of the PhD in Architectural Composition at the IUAV in Venice. Abandoning design practice, Smerani developed an analysis of consistency within the planning process of a single work by a single author,

rosso attraverso il quale il suo maestro, Ernesto N. Rogers, legava nella classe dei “Maestri” figure del tutto eterogenee come Perret e van de Velde, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Wright, autori ed opere dal linguaggio quanto mai differente, ma esemplari per l’impegno a fondare teorie e poetica sull’esperienza di un fare rigorosamente garantito da un alto livello di fattura (*la laica religio del fare con arte*). Ma non basta dire che c’è una pretesa di indagare delle tecniche compositive. In realtà Semerani proverà a trovare «la genesi della forma penetrando nella ragion d’essere dell’atto creativo, indagando l’efficacia che un linguaggio ha per trasmettere una visione del mondo e della sua interpretazione».

Un altro esempio, descritto da Marta Caldeira, è quello dell’esperienza di Manuel Solà-Morales che, in qualità di docente, fondatore e direttore del Laboratori d’Urbanisme de Barcelona presso la ETSAB dal 1969 al 2012, ha curato la riforma chiave della pedagogia urbana di questa scuola determinato a superare la tendenza tecnocratica che aveva contraddistinto l’architettura e la pianificazione spagnola durante l’ultimo decennio del regime di Franco.

Solà-Morales con l’obiettivo di formare quello che lui definì l’‘architetto-urbanista’, «attraverso un programma propedeutico che accorpava architettura e urbanistica in un’unica disciplina», condusse una serie di ricerche partendo dalla morfologia urbana attraverso un sapiente «studio della città e della sua storia come base principale di ogni progetto architettonico e urbano».

Infine Elvio Manganaro tenterà di fare un bilancio conclusivo ponendo delle domande che sono essenziali per chi oggi, si occupa di didattica. Partendo da alcuni dei maestri della scuola italiana che hanno inteso l’architettura non solo come rappresentazione, ma come volontà di trasformazione che contempla una concezione del mondo e attraverso la scuola sono stati in grado di trasmettere «una base conoscitiva su cui sviluppare con autonomia e rigore l’espressione»⁴, Manganaro arriva a sostenere che «il problema

in order to verify an “absolute value” for it: the authenticity of the language. That same demand for authenticity, as he himself asserted, which constituted the guiding thread through which his teacher, Ernesto N. Rogers, linked together as “Maestros” totally heterogeneous figures such as Perret, Van de Velde, Le Corbusier, Mies van der Rohe and Wright, authors and works with completely different languages, but exemplary in their commitment to found theories and poetics on the experience of making that was rigorously guaranteed by a high level of workmanship (the lay religio in dealing with art). However, it is not sufficient to say that there is a pretext to investigate compositional techniques. In reality, Semerani expected to find the genesis of the form penetrating the raison d’être of the creative act, investigating the efficacy of a language in transmitting a vision of the world and its interpretation.

Another example, described by Marta Caldeira, is the experience of Manuel Solà-Morales, who as a lecturer, founder and director of the Laboratori d’Urbanisme de Barcelona at ETSAB from 1969 to 2012, supervised the crucial reform in teaching urban planning at this school, determined to overcome the technocratic tendency that had marked Spanish architecture and planning during the last decade of Franco’s regime.

With the goal of training what he defined the ‘architect-urban planner’, «through a foundational program that unified architecture and studies of urban form as a single discipline», Solà-Morales carried out a series of research projects starting from urban morphology through an adroit «study of the city and its history as the primary ground for every architectural and urban project».

Lastly, Elvio Manganaro attempts to draw up a final balance sheet by asking questions that are essential for those dealing with teaching today. Starting off from some of the teachers from the Italian School who have understood architecture

non sono le didattiche ma sono le forme, perché queste racchiudono dentro di loro un'idea di mondo». E anche quando le didattiche «hanno cessato da un pezzo di essere produttive[...] le forme rimangono e continuano a lavorare [per questo motivo] è la forza persuasiva delle immagini che divengono condivise a cementare una scuola, non l'efficacia degli strumenti analitici adottati [e] gli etimi dei maestri si adottavano non per pigrizia o piaggeria, come possono insinuare le anime belle, ma per partecipazione a una precisa idea di mondo».

Note

¹ Caragonne, A., (1995). *The Texas Rangers. Notes from an architectural underground*. Cambridge: The Mit Press.

² Rogers, E. N. (gennaio 1962). *L'utopia della realtà*. Casabella-continuità, 259.

³ *Ibidem*.

⁴ Canella, G. (1984). *La reinvenzione tipologica*. In Fiori, L., Boidi, S., *Disegni e progetto del centro civico di Pieve Emanuele*. Milano: Abitare Segesta, 17.

not merely as representation, but as a desire for transformation that contemplates a conception of the world, and through the school have been able to transmit «a knowledge base on which to develop independence and rigour of expression»⁴, Manganaro came to assert that «the problem is not the teaching approach but the forms, because these really do embrace an idea of the world». And even when teachings «have long ceased being productive [...] the forms remain and continue to operate. [For this reason] it is the persuasive power of images which end up being shared that consolidate a school, not the efficacy of the analytical tools adopted [while] the teachers' etymons came to be adopted not out of laziness or adulation, as the misguided might insinuate, but to participate in a precise idea of the world».

Notes

¹ Caragonne, A., (1995). *The Texas Rangers. Notes from an architectural underground*. Cambridge: The Mit Press.

² Rogers, E. N. (gennaio 1962). *L'utopia della realtà*. Casabella-continuità, 259.

³ *Ibidem*.

⁴ Canella, G. (1984). *La reinvenzione tipologica*. In Fiori, L., Boidi, S., *Disegni e progetto del centro civico di Pieve Emanuele*. Milano: Abitare Segesta, 17.



Tommaso Brighenti

Tommaso Brighenti (Parma, 1985) architetto, è docente a contratto presso il Politecnico di Milano. Nel 2015 ha conseguito il titolo di Dottore di Ricerca in Composizione architettonica al Politecnico di Milano, con la tesi dal titolo: *L'insegnamento della composizione architettonica*. Ha partecipato a concorsi e ricerche progettuali nazionali ed internazionali, collaborando con alcuni studi e Università italiane tra cui il Politecnico di Torino e l'Università di Parma.

PEDAGOGIE ARCHITETTONICHE. VISIONI DEL MONDO

Tommaso Brighenti (b. Parma, 1985) architect, is a lecturer at the Politecnico of Milan. In 2015, he took his PhD in Architectural Composition at the Politecnico of Milan, with a thesis entitled: *The Teaching of Architectural Composition*. He has taken part in national and international competitions and research projects, collaborating with various firms and Italian universities including the Politecnico of Turin and the University of Parma.

ARCHITECTURAL PEDAGOGIES. WORLDVIEWS

Massimo Alfieri

OSSERVAZIONE E DISTRAZIONE. ALBERTO CRUZ NELLA SCUOLA DI VALPARAISO

OBSERVATION AND DISTRACTION. ALBERTO CRUZ AT THE VALPARAISO SCHOOL

Abstract

La Ciudad Abierta di Ritoque in Cile fondata nel 1970 è strettamente connessa con la Facoltà di Architettura della PUCV di Valparaíso. Nella realizzazione delle opere costruite in questa “città” è stata sperimentata una pedagogia di approccio e costruzione dell’architettura che continua a mantenere la sua validità ed il suo fascino a distanza di molti anni. Gli insegnamenti dei fondatori di questa scuola costituiscono ancora una provocazione per tutti coloro che si interessano di architettura e che la praticano. In particolare la figura di Alberto Cruz Covarrubias, scomparso di recente, appare capace ancora di stimolare attraverso i suoi scritti ed i suoi disegni l’immaginazione e la creatività, conformemente al ciò in cui credeva: “in fondo l’unica cosa che può fare un professore davanti ai suoi alunni è dare un esempio”.

La facoltà di Architettura della Pontificia Universidad Católica di Valparaíso (PUCV)¹ ha creato e perfezionato delle modalità di insegnamento originali che la caratterizzano e che hanno influenzato progressivamente l’attività didattica delle scuole di Architettura di tutto il Cile.

Questa facoltà fu fondata nel 1952 da un gruppo di architetti riuniti intorno alla carismatica figura di Alberto Cruz Covarrubias (1917-2013) che dopo avere studiato nella facoltà di Architettura della Pontificia Universidad Católica di Santiago (PUC) aveva iniziato a svolgere in essa attività didattica, bruscamente in-

Abstract:

The Ciudad Abierta at Ritoque in Chile founded in 1970 is closely linked to the PUCV Faculty of Architecture in Valparaíso. In creating the works built in this “city” a pedagogy was tried out with a particular approach to and construction of the architecture that has maintained its validity and fascination for many years. The teachings of the founders of this school still constitute a provocation for all those interested in architecture as well as those who practise it. In particular, the figure of Alberto Cruz Covarrubias, recently deceased, still seems able to stimulate imagination and creativity through his writings and drawings, in line with what he believed in: “ultimately, the only thing a professor can do for his students is to give an example”.

The Faculty of Architecture at the Pontificia Universidad Católica di Valparaíso (PUCV)¹ created and perfected some original ways of teaching that were peculiar to it, but which gradually influenced teaching practices at other Faculties of Architecture all over Chile.

This faculty was founded in 1952 by a group of architects who gathered around the charismatic figure of Alberto Cruz Covarrubias (1917-2013) who, after studying at the Faculty of Architecture of the Pontificia Universidad Católica (PUC) in Santiago, began to teach there. However, this

terrotta dalla sua espulsione avvenuta in seguito ad insanabili contrasti con la linea didattica tradizionale che in essa veniva ancora adottata. Già nel 1949 era iniziato un movimento degli studenti che chiedevano un cambio nel loro curriculum di studi culminato con un atto dal forte valore simbolico, e cioè dalla accensione di un rogo nel patio della facoltà in cui erano stati gettati i volumi del Vignola che costituivano ancora il testo fondamentale di insegnamento.

Fin dalla fondazione la nuova scuola di Valparaíso si caratterizzò per un radicale ripensamento della ricerca e della didattica. In particolare i membri della scuola consideravano l'architettura non come il risultato di un insieme di principi assoluti applicati ad un problema specifico, ma piuttosto come un campo di ricerca finalizzato alla produzione di nuova conoscenza. In un breve lasso di tempo il gruppo dei docenti cambiò l'orientamento pedagogico. La modernità venne concepita come un nuovo stato di coscienza connesso con l'opera di Baudelaire e dei "poeti maledetti", essa veniva concepita come indipendente dal funzionalismo e dal tecnicismo. I fondatori facevano propria l'espressione di Rimbaud: "non cambiare la vita, ma cambiare di vita". L'innovazione che essi proponevano per l'architettura doveva iniziare con le loro stesse vite e non con generiche proposte relative alla società o all'universo. La applicazione di queste idee assunse forma concreta nella decisione di scegliere di abitare tutti, con le loro famiglie, in un gruppo di case in una zona di Valparaíso chiamata Cerro Castillo. La vicinanza fisica faceva sì che il lavoro pedagogico e di ricerca continuasse anche fuori delle aule in modo che spesso continuasse ben oltre l'orario didattico vero e proprio. E' chiaro che questo tipo di scelte presupponeva l'adesione delle famiglie che supportavano il raggiungimento di questo obbiettivi. A questo si aggiungeva la convinzione di quanto scritto da François Jacob (biologo francese vincitore del premio nobel nel 1965) che nella sua opera autobiografica *La statua interiore*² aveva distinto la scienza nei suoi due aspetti: le scienze del giorno, caratteriz-

was abruptly interrupted by his expulsion due to irresolvable conflicts with the traditional line of teaching still used there. Back in 1949 a student movement had begun that requested a change in curriculum which culminated in a strongly symbolic act, namely, the lighting of a bonfire on the patio of the faculty onto which were thrown the books by Vignola that were the basic text for teaching at the time.

*Right from its foundation, the new Valparaíso School was characterized by a radical rethink of research and teaching. In particular, the members of the school did not consider architecture as the result of a set of absolute principles applied to a specific problem, but as a research field focusing on the production of new knowledge. Within a very short time, the group of teachers had changed their pedagogical approach. Modernity was conceived as a new state of consciousness connected to the work of Baudelaire and the French "accursed poets", i.e. conceived as independent from functionalism and the technical. The founders borrowed Rimbaud's expression: "do not change life, change your life". The innovation they proposed for architecture had to begin from their own lives and not from generic proposals relating to society or the universe. The application of these ideas took a concrete turn in the decision to all live together with their families in a group of houses in a part of Valparaíso called Cerro Castillo. The physical closeness meant that the pedagogical work and the research could continue outside the classroom, and frequently well beyond the fixed timetable. Clearly, this type of choice presupposed the involvement and willingness of the teachers' families, who supported the achievement of these goals. To this was added the conviction of the writings of François Jacob (a French biologist and winner of the Nobel prize in 1965) who in his autobiographical work *The Statue Within*² had split science into two aspects: Day*

Massimo Alfieri OSSERVAZIONE E DISTRAZIONE. Alberto Cruz nella Scuola di Valparaíso

OBSERVATION AND DISTRACTION. Alberto Cruz at the Valparaíso School



Godofredo Iommi e Alberto Cruz con gli studenti della Scuola durante un atto poetico sull'Oceano Pacifico, 1964. Archivo Histórico José Vial, PUCV, Valparaíso / Godofredo Iommi and Alberto Cruz with students of the School during a poetic act in the middle in the Pacific Ocean, 1964. Archivo Histórico José Vial, PUCV, Valparaíso

zate dalla più convenzionale nozione di scienza, dalle scienze della notte: caratterizzate dalle componenti intuitive che completano le prime in modo misterioso e che nascono dalle zone confuse della nostra realtà. Si tratta di una esperienza che tutti abbiamo vissuto, quella di addormentarsi la sera con il rincrescimento di non avere risolto un qualche problema e di risvegliarsi al mattino con la chiara coscienza della soluzione. Con altre parole Renè Magritte diceva: "se guardiamo una cosa con l'intenzione di scoprire cosa significa finiamo col non vedere più la cosa stessa, ma col pensare al problema che ci siamo posti".

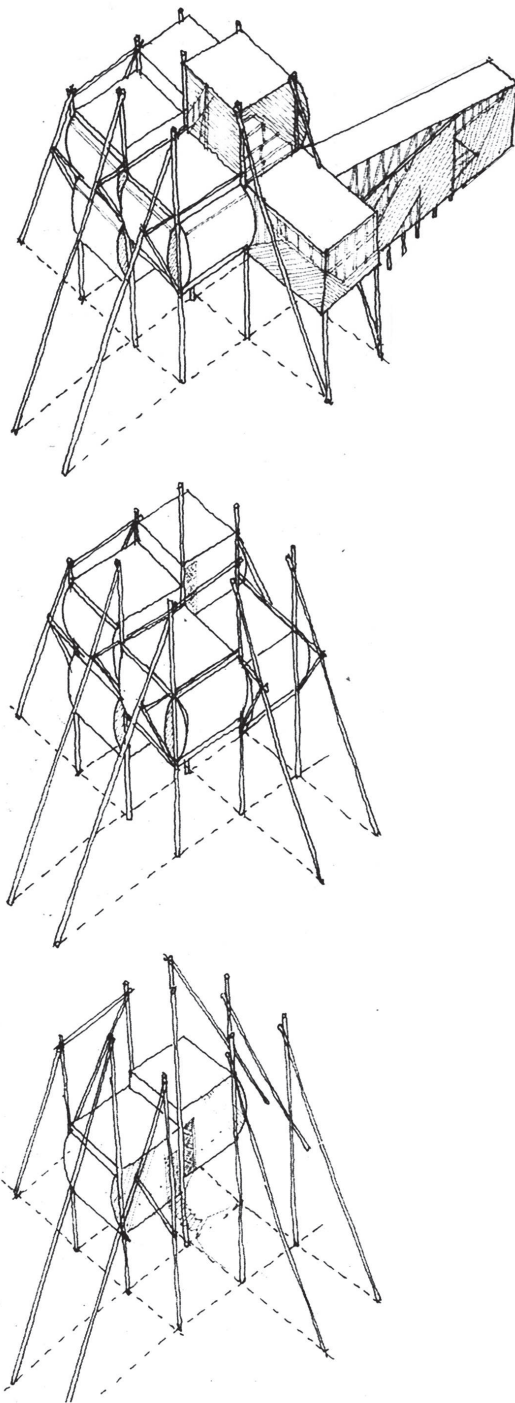
Ho già parlato di Alberto Cruz ma occorre aggiungere che uno dei personaggi più influenti nel gruppo dei fondatori della scuola fu Godofredo Jommi (1917-2001): poeta argentino che era arrivato in Cile per conoscere Vicente Huidobro importante poeta cileno. La figura di Jommi è molto importante perché uno dei punti cardine della pedagogia della scuola di Valpa-

Science, characterized by the more conventional notion of science, and Night Science, characterized by the intuitive components that complete the former in a mysterious way and are born from the confused areas of our psychic reality. This is an experience we have all had, that of falling asleep in the evening with the regret of not having solved some problem or other, and waking up in the morning with a clear awareness of the solution. Using other words, René Magritte said: 'If we look at a thing with the intention of discovering what it means, we end up no longer looking at the thing itself, but thinking of the question that is being raised.'

I have already spoken of Alberto Cruz but I must add that one of the most influential personages in the group that founded the school was Godofredo Jommi (1917-2001): an Argentine poet who had come to Chile to get to know Vicente Hui-

Massimo Alfieri OSSERVAZIONE E DISTRAZIONE. Alberto Cruz nella Scuola di Valparaíso

OBSERVATION AND DISTRACTION. Alberto Cruz at the Valparaíso School



Hospederia la Alcoba, schizzi di studio di Massimo Alfieri / Hospederia la Alcoba, sketches by Massimo Alfieri study

Massimo Alfieri

raíso divenne con il suo contributo il legame stretto fra poesia ed architettura.

Alberto Cruz e Godofredo Jommi avevano capito che la poesia moderna non aveva a che fare solamente con lo scrivere dei versi ma che aveva a che fare con una visione della realtà connessa intrinsecamente con le questioni del linguaggio e della coscienza. Nel senso originario del vocabolo greco “poiesis” è intrinseca l'azione, il fare. Per avvicinarci alla comprensione del modo in cui la poesia entrava in gioco nel fare architettura si potrebbe ricordare il modo in cui venivano svolti i cosiddetti “atti poetici” preliminari alla costruzione di ogni opera nella Ciudad Abierta. Gli studenti si riunivano nel luogo prescelto e seguendo le parole e le azioni proposte da Jommi, a loro volta ne traevano parole che venivano poi ricomposte in un modo nuovo e diverso seguendo il suggerimento del poeta francese Lautreamont: la poesia deve essere fatta da tutti. Questi atti poetici diventavano perciò una produzione, per così dire, corale priva di “voci soliste”.

La multidisciplinarietà nella pedagogia della scuola implicò immediatamente la presenza nel gruppo docente di altre figure fra cui spicca quella dello scultore argentino Claudio Girola e quella di altri poeti e filosofi che agivano insieme agli architetti.

Ho nominato prima la Ciudad Abierta. Si tratta di una straordinaria iniziativa che prese le mosse nel 1970 dalla fondazione della cooperativa Amereida fra i professori della scuola e dalla contestuale raccolta di fondi per autofinanziare l'acquisto di una vasta area di circa 300 ettari poco a nord di Viña del Mar, nella zona di Ritoque divisa dal “Camino Quintero” in due porzioni. La prima ad occidente caratterizzata da alte dune di sabbia perennemente in movimento a causa del forte vento e terminante con il bordo dell'oceano Pacifico. La zona ad oriente della strada invece è caratterizzata da colline che salgono notevolmente di quota e che è incisa da profonde spaccature della roccia (quebradas). Pur restando due entità distinte, la facoltà e la Ciudad Abierta iniziarono

OSSERVAZIONE E DISTRAZIONE. Alberto Cruz nella Scuola di Valparaíso

dobro (1893-1948) an important Chilean poet he admired. The figure of Jommi is key since one of the cornerstones of the Valparaíso school's pedagogy was to become, with his help, the close link between poetry and architecture.

Alberto Cruz and Godofredo Jommi had understood that modern poetry was not merely about writing verses but was to do with a vision of reality intrinsically linked to questions of language and knowledge. In the original sense of the Greek word “poiesis”, action and doing are intrinsic. To get a better idea of how poetry came into play in making architecture, we might recall the way in which the so-called ‘poetic acts’ were carried out before the building of every work at the Ciudad Abierta. The students met at a chosen place and following the words and movements presented by Jommi, in turn drew forth words that were then put back together in a fresh way, thus following the suggestion of the French poet Lautreamont: that poetry must be made by everyone. These poetic acts thus became, so to speak, a choral production without “soloists”.

The multidisciplinary nature of the school's pedagogy immediately meant the presence in the group of teachers of other figures, of note the Argentine sculptor Claudio Girola (1923-1994), as well as other poets and philosophers who collaborated with the architects.

I mentioned the Ciudad Abierta earlier. This was an extraordinary initiative that began in 1970 from the foundation of the Amereida Cooperative among the school's teachers, and the associated collection of funds to self-finance the purchase of a vast area of around 300 hectares just to the north of Viña del Mar, in the Ritoque area, divided into two portions by the “Camino Quintero”. The first one to the west features high sand dunes perennially shifting because of the strong wind, and ends at the shore of the Pacific Ocean. Instead, the area to the east of the road is char-

OBSERVATION AND DISTRACTION. Alberto Cruz at the Valparaíso School



Hospederia la Alcoba, Città Aperta, Ritoque, 1978.
Archivo Histórico José Vial, PUCV, Valparaíso /
Hospederia la Alcoba, Open City, Ritoque, 1978.
Archivo Histórico José Vial, PUCV, Valparaíso

subito ad interagire nel programma pedagogico e le varie costruzioni che sono state realizzate nel tempo, e che continuano ad essere realizzate, lo sono state dall'azione diretta e sperimentale degli studenti e dei professori. Ovviamente la Ciudad Abierta non è da considerare una città nel senso corrente della parola essendo priva, fra l'altro, di qualsiasi infrastruttura che non sia i sentieri non lastricati che consentono di muoversi all'interno di essa.

Le opere realizzate con mezzi poveri, soprattutto legno, traducevano alla lettera gli atti poetici in materia e spazi con una modalità di lavoro denominata "trabajo en ronda" che a me sembra appropriato tradurre con l'immagine sportiva della staffetta, dove ognuno deve correre al meglio la propria frazione consegnando il suo valore al compagno che prosegue con il "testimone".

Io credo che si possa dire che a questa pedagogia era sotteso un tirarsi fuori dai confini della disciplina per guardarla e praticarla dall'esterno dei confini disciplinari tradizionali adottando una raccomandazione fondamentale della scuola e cioè il "volver a no saber" che potremmo tradurre in un tornare ad una mente vergine e sgombra di preconcetti.

Queste ultime osservazioni ci permettono di mettere in luce l'importanza della radice fenomenologica della cultura cilena, di origine piuttosto nordeuropea (non va dimenticato che l'immigrazione in Cile, diversamente dall'Argentina, proveniva in buona parte dalla Germania e dai paesi baschi). L'approccio fenomenologico pone l'accento sul fatto che ogni fenomeno, anche il più trascurabile, contiene in se qualcosa di essenziale. La cultura mediterranea idealistica al contrario ci propone piuttosto di parlare ed agire sulla base di ciò che conosciamo, delle idee che con la conoscenza e la ricerca accumuliamo e custodiamo nella nostra coscienza.

E' chiaro che il nuovo può nascere sia dall'uno che dall'altro approccio, infatti anche quello idealistico rielabora e ricompone quanto conosciuto ogni volta che si ripensa o si costruisce un evento. E' così che negli anni in cui ho scambiato ricerca ed insegna-

acterized by hills that rise to an impressive height and are scored by deep cracks in the rocks (*quebradas*). Although they are two separate entities, the Faculty and the Ciudad Abierta began to interact immediately on the pedagogical programme and the various constructions created over time, which have all been the result of direct action by the students and teachers. Of course, the Ciudad Abierta cannot be considered a city in the current sense of the word since it lacks, amongst other things, any infrastructure, apart from the unpaved paths to move around inside it.

The works created using poorer materials, above all wood, translated the poetic acts to a T in their materials and spaces with a working method known as "trabajo en ronda" which it seems to me appropriate to translate with the sporting image of the relay race, where everyone has to run their leg to the best of their ability and then pass the baton to their companion who carries on grasping the "token".

In my opinion we could say that this pedagogy implied drawing back from the confines of the discipline to look at it and practise it from outside the traditional disciplinary constraints, thereby adopting one of the school's fundamental recommendations, namely "volver a no saber", which we could translate as the return to a virgin mind empty of preconceptions.

These latter observations allow us to highlight the importance of the phenomenological root of Chilean culture, of a rather north European stamp (it should not be forgotten that, unlike Argentina, immigration to Chile was mostly from Germany and the Basque countries). The phenomenological approach stresses the fact that every phenomenon, even the most negligible, contains something essential within it. On the contrary, the idealistic Mediterranean culture suggests we speak and act on the basis of what we know, ideas we accumulate with knowledge and research and retain in our consciousness.

Massimo Alfieri OSSERVAZIONE E DISTRAZIONE. Alberto Cruz nella Scuola di Valparaíso

OBSERVATION AND DISTRACTION. Alberto Cruz at the Valparaíso School

mento con il Cile sono riuscito ad apprezzare queste due diverse nature del pensiero senza pretendere di fonderle: sarebbe controproducente.

L'approccio di cui ho parlato trova applicazione in primo luogo sull'esercizio della "osservazione" che diventa un costume comportamentale. Al di là del significato corrente del vocabolo bisogna aggiungere che nel nostro caso si tratta di osservare oltre quanto si è convinti di avere già fatto e di farlo concentrandosi anche su fatti occasionali che a prima vista non hanno niente a che fare con i propri interessi professionali.

Nel suo insegnamento e nel suo costume personale lo stesso Alberto Cruz fornisce esempi molto chiari fedeli alla sua convinzione: "l'unica cosa che può fare un professore di fronte ai suoi alunni è dare l'esempio (*lo unico que puede hacer un profesor ante sus alumnos es dar el ejemplo*)". Una raccolta importante dell'opera di Alberto è stata pubblicata dalle Ediciones Universitarias de Valparaíso nel 2005 con il titolo *El acto arquitectónico*³.

Il libro è pieno di testi, manoscritti in una grafia minuta e precisa, e di schizzi accompagnati da commenti, il tutto organizzato in una struttura che viene presentata nella prima pagina.

Questi testi sono espressi in un linguaggio con cui gli studenti della scuola di Valparaíso prendono confidenza fin dall'inizio del loro corso di studi. Un linguaggio per noi inusuale e spesso difficile da capire ma che comunque applicato all'architettura e che parte da osservazioni che, in prima istanza sono radicate sul quotidiano: sempre diverso, sempre nuovo.

Integrati con i testi in ogni pagina appaiono anche schizzi (*croquis*) e fin dall'inizio Alberto spiega il perché: "Sappiamo bene che il disegno – di per sé – apre e rimanda ad altro che va al di là di ciò che vuole dire lo scritto (*Bien sabemos que el dibujo –de suyo- es expansivo y lleva a unos màs-allà de lo que quiere decir la escritura*)"⁴. Sotto queste parole c'è un disegno degli occhiali di Alberto appoggiati sulla scrivania davanti a lui, nelle cui lenti egli vede riflesse le sue mani che stanno scrivendo.

Massimo Alfieri OSSERVAZIONE E DISTRAZIONE. Alberto Cruz nella Scuola di Valparaíso

It is clear that a novelty may be born out of one or other approach, in fact also the idealistic one re-elaborates and recomposes know-how every time an event is reconsidered or constructed. Accordingly, in the years that I collaborated with Chile in research and teaching I was able to appreciate these two different kinds of thinking without claiming to fuse them: which would be counter-productive.

The approach I spoke of can be applied firstly in practising "observation", which ends up becoming a behavioural habit. Beyond the current meaning of the word it must be added that in our case this means observing beyond the point we are convinced of having already done, and to do so also concentrating on occasional facts which, at first sight, have nothing to do with our own professional interests.

In his teaching and personal habits Alberto Cruz himself provided many clear examples in line with his conviction: "the only thing a professor can do for his students is to give an example (lo unico que puede hacer un profesor ante sus alumnos es dar el ejemplo)". An important collection of Alberto's work was published in 2005 by Ediciones Universitarias de Valparaíso entitled El Acto Arquitectónico³.

This book is full of manuscripts in minute neat handwriting, as well as sketches accompanied by comments, everything arranged in a layout that is presented on the first page.

These texts are expressed in a language that the students at the Valparaíso School get to know at the beginning of their courses. A language which for us is unusual and often difficult to understand but nonetheless applies to architecture and begins from observations that are initially rooted in the everyday: always different, always new.

Supplementing the writings on every page are sketches (croquis), and Alberto explained why from the start: "We well know that drawing – by

OBSERVATION AND DISTRACTION. Alberto Cruz at the Valparaíso School

Permaneciendo en el preámbulo. Cabe referirse al tono general del cuaderno. Dado que él puede desenvolverse, por lo menos, en dos tonos primeros, básicos. Uno, que se demora en su hablar, tanto el escrito como el dicho, abundando en todo, cual si por un momento le costara disponerse a avanzar. Es que trata de revivir en alguna medida la experiencia que expone. A este tono lo llamamos: lírico.

El otro tono es el épico - así lo llamamos. El da por seguro, en un cierto grado, que los lectores han padecido la experiencia, por eso avanza escuetamente, extendiéndose solo a lo necesario. Lo necesario en cuanto a la consistencia y la completitud.

Naturalmente el cuaderno viene a ser un ritmo de alternancia entre ambos tonos básicos; en que ambos tienden a des-basarse. Por lo siguiente: el tono lírico avanza sin mirar, sin leerse hacia atrás; el tono épico mirando, leyendo cada vez hacia atrás. Entonces, el des-basamiento es: que el tono lírico mire hacia atrás y el épico no mire.

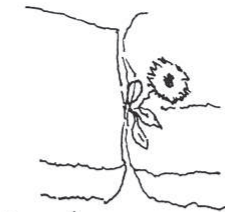
Manos de un cuidador de automóviles en acción
Ciclo de sus manos indicadoras
épica del habitar en ciclos
Lírica de un cuidador dormitando (arriba)
Lírica: requiere más blancos de página
épica: menos blancos pero doble

indicando hacia
uno: el mayor
gesto de la mano
con su menor ex-
posición

PARA

El propósito de este cuaderno es alcanzar un tono épico, a fin de lograr la mayor completitud posible de la experiencia creativa que aquí se expone; pero des-basando el tono épico a uno lírico donde se requiera para lograr así mismo la mayor consistencia posible de dicha experiencia.

Por cierto, lo más laborioso es mantener la proporcionalidad entre escritura y dibujo, dado lo rebelde de su autonomía.



en medio de la calle y de mi tránsito la florcilla
única que no se entera de nada en su ha-
lugar



el pequeño follaje florido en el tron-
co que tampoco se entera del árbol



follajes de la periferia
artalea que sin enterarse
siguen a suspender los li-
mites de sus casitas



follajes de la penumbra que
no se enteran de sus círculos
intactos de luz.

Volviendo a lo recién expuesto tenemos
El acto oye a la poesía
re al poeta

la palabra que da curso
del "ha lugar"

que llama en sípica
a la condición humana

1 cuando la palabra no rima la acción
si por un puñito de palabras
estorninos

la voz blanca del poeta
en disjunción

on a pensar suyo

se principia latino

"miedo" de Enano

camino de Norte de América

haciendo por

el mas interior americano

capital poética

Ciudad abierta

agoras del consentimiento

el poeta invita a la phalene

2 el lenguaje en la lengua

los poemas de la intimidad

la temporalidad poética

el tiempo del saludo

el tiempo de la residencia

el poeta "ido."

oir a la zaga

En Santidad de la obra

San Francisco santo patetico

la universidad crítica

el sentido poético ni verdaderos ni falso

1 El ritmo de la poesía del "ha lugar" sigue ritmo
do de los griegos en su ascender de los pies a la
cabeza y al corazón, para aparecer y desapa-
cer mostrando lo extraordinario que muestra lo
ordinario

2 La poesía poética - se oye decir al poeta - en la ma-
yor zozobra. Todo en el zozobra cuando oye a la
palabra poética irse dentro de sí. Al arte
de la arquitectura, bien parece, no le es otorgado
tal herencia padecimiento; si le es exigido ese cargo
de sí que otorga la sombra para que el gana-
do se repare. Tal alegoría, que por cierto no se-
ñala sombras ni animales, sino el distanciamen-
to entre la zozobra y los momentos de la
tribulación, agudos o difusos

Schizzi e annotazioni di Alberto Cruz
sull'osservazione / Sketches and notes of Alberto
Cruz observation

Massimo Alfieri OSSERVAZIONE E DISTRAZIONE. Alberto Cruz nella Scuola di Valparaiso

OBSERVATION AND DISTRACTION. Alberto Cruz at the Valparaiso School

La relazione fra le due parti non è diretta, anzi spesso gli schizzi sembrano proprio il frutto di una sorta di distrazione, proprio come scriveva lo scultore Claudio Girola: “L’ordine che uno sente dentro di sé è che bisogna tornare al deserto. Questa metafora non deve essere intesa male. Non si tratta della ingenuità di credere che il bagaglio che uno possiede bisogna buttarlo via e farsi di nuovo uomo delle caverne o un super ascetico della quiete, perché lo spirito discenda dentro di sé. Al contrario io credo che bisogna dimenticare, ma non dimenticare nel senso dell’amnesia, non come uno che ha perduto la memoria, non nel senso di mancanza di attenzione, non come omissione o come negligenza, non come vuoto, non come abnegazione, non come perdono, non come consolazione, ingratitudine o come disuso (delle conoscenze). Dimenticare come colui che vuole dimenticare, dimenticare per mezzo della distrazione, per poter vedere”.

Nel libro di Alberto gli esempi si moltiplicano, come quelli delle mani dell’autista che si muovono in una sequenza di gesti a seconda della manovra che sta compiendo⁵. Il volume è concepito in modo che sulla pagina destra è riportata la pagina originale, mentre sulla sinistra appare la trascrizione in chiaro. Mi sembra interessante commentare la pagina 60. A destra quattro schizzi accompagnati da un breve commento ciascuno. Nell’ordine: “Nel mezzo della strada e del suo traffico il fiorellino solitario che non si accorge di niente nel suo stare - il fogliame nuovo spuntato dal tronco che nemmeno si accorge dell’albero - fogliame della periferia antica che senza rendersene conto giunge a sospendere i limiti delle sue casette - fogliame della penombra che non si accorge dei suoi cerchi intatti di luce”⁶.

Poi in fondo alla pagina un passo indicato con il numero 2 che si può tradurre così: “La poesia poetizza – si sente dire dal poeta – nella maggior inquietudine, tutto in lui è inquieto quando ascolta la parola poetica che irrompe dentro di sé. All’arte dell’architettura, sembra chiaro, non le è concessa questa eroica

itself – opens up to and recalls something else which goes beyond what the writing says (bien sabemos que el dibujo – de suyo – es expansivo y lleva a unos más allá de lo que quiere decir la escritura)”⁴. Beneath these words is a drawing of Alberto’s glasses lying on the desk in front of him, in whose lenses he can see a reflection of his hands writing.

The relationship between the two parts is not direct, in fact, often the sketches seem the result of a sort of distraction, precisely as the sculptor Claudio Girola wrote: “The order one feels inside oneself is the need to return to the desert. This metaphor must not be misunderstood. It is not about the ingenuousness of believing that the know-how one possesses needs to be thrown away to make oneself a caveman again or a super ascetic of peace, so that the spirit descends within. On the contrary, I believe we need to forget, but not in the sense of amnesia, not like someone who has lost his memory, not in the sense of lack of attention, not like omission or negligence, a void, abnegation, absolution, consolation, ingratitude or disuse (of knowledge ed.). Forgetting like one who wishes to forget, forgetting through distraction, in order to see.”

In Alberto’s book the examples multiply, such as the hands of the driver that move in a sequence of gestures according to the manoeuvre being made⁵. The volume is designed so that the original page appears on the right, while on the left is a transcription.

To me it seems interesting to comment on page 60. On the right four sketches, each accompanied by a brief comment. In order: “In the middle of the road among the traffic the solitary little flower aware of nothing in its being there - the new foliage sprouting from the trunk is not even aware of the tree - foliage of the old outskirts which, without realizing, manages to suspend the limits of its little houses - foliage in the semi-darkness not aware

Massimo Alfieri OSSERVAZIONE E DISTRAZIONE. Alberto Cruz nella Scuola di Valparaíso

OBSERVATION AND DISTRACTION. Alberto Cruz at the Valparaíso School



Casa Jean Mermoz, 1961. Archivo Histórico José Vial, PUCV, Valparaíso / House Jean Mermoz, 1961. Archivo Histórico José Vial, PUCV, Valparaíso

sofferenza; certamente le è richiesto questo raggio di sole che concede l'ombra per far riparare il gregge. Questa allegoria, che certamente non si riferisce a ombra né ad animali ma al distacco fra l'inquietudine e i momenti di tribolazione acuti e diffusi⁷.

E' evidente da tutto questo che nella scuola di Valparaíso si va sempre in giro intorno all'architettura esercitando di continuo la funzione dell'osservare con la mente sgombra. Ma poi l'architettura si fa! Per capire come, è molto interessante leggere la cronaca della costruzione della "Casa Jean Mermoz" realizzata da Fabio Cruz (cugino e stretto collaboratore di Alberto) con la scuola. Cronaca e fotografie della casa (da tempo distrutta) sono pubblicate sul n. 16 dell'agosto del 1991 della rivista cilena ARQ. Viene descritta una cronologia schematica che inizia a metà del 1956 con i lavori da realizzare in un'area di circa 16 x 30 metri. Ne riporto qualche passo: "Si è iniziata un'opera senza progetto definitivo, senza progetto complessivo.

*of its intact circles of light"*⁶.

*Then at the bottom of the page a passage marked number 2 which could be translated thus: "Poetry poetizes – we hear from the poet – in the greatest unrest, everything in him is restless when he listens to the poetic word irrupting inside him. The art of architecture, it seems clear, is not permitted this heroic suffering; certainly this sunbeam is asked of it that allows the shade to shelter the herd. This allegory definitely does not refer to shadows nor animals but to the detachment between restlessness and moments of acute diffuse tribulation"*⁷.

It is clear from all of this that at the Valparaíso School one always moves around the work of architecture continuously practising observation with an empty mind. But architecture does get made!

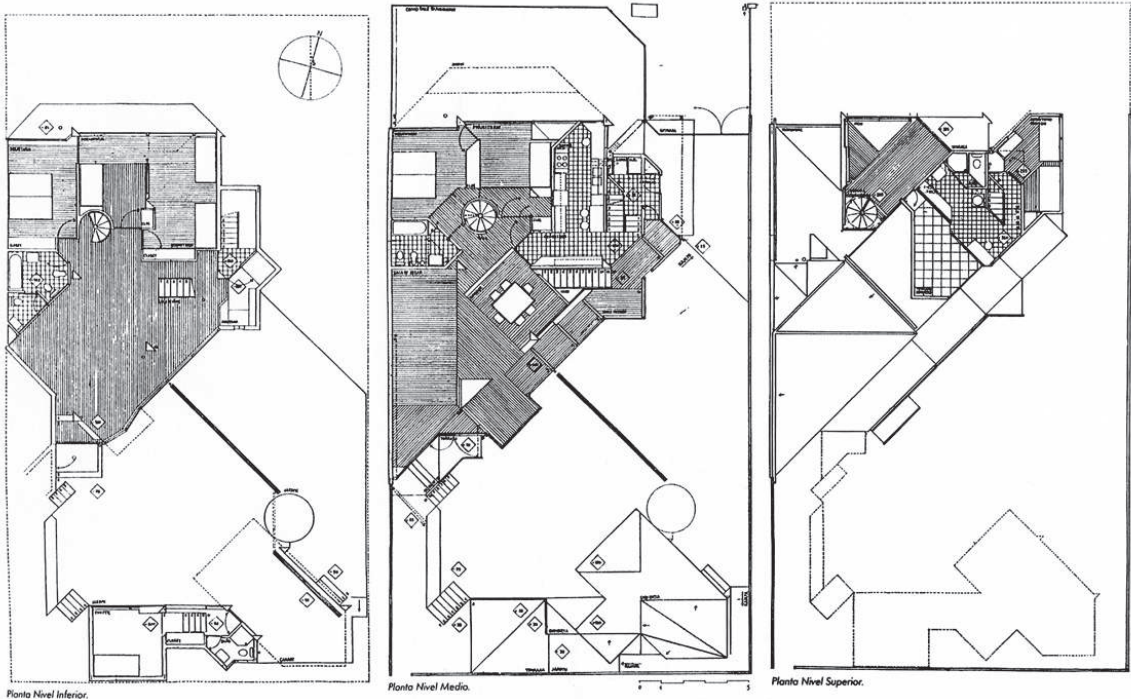
To understand how, it is enlightening to read the story of the construction of "Casa Jean Mermoz"

Massimo Alfieri OSSERVAZIONE E DISTRAZIONE. Alberto Cruz nella Scuola di Valparaíso

OBSERVATION AND DISTRACTION. Alberto Cruz at the Valparaíso School



Casa Jean Mermoz, 1961. Archivo Histórico José Vial, PUCV, Valparaíso / House Jean Mermoz, 1961. Archivo Histórico José Vial, PUCV, Valparaíso



Massimo Alfieri OSSERVAZIONE E DISTRAZIONE. Alberto Cruz nella Scuola di Valparaíso

OBSERVATION AND DISTRACTION. Alberto Cruz at the Valparaíso School

All'interno di una idea (*espíritu*) generale, ogni parte avrà il suo valore, si procederà un passo dopo l'altro, apprendendo dal terreno medesimo. Si inventerà come farlo. Fino ad oggi si è fatto così..." Poi, alla fine di questa stringata cronaca si leggono le parole più esplicative, e più provocatorie: "Il volume dell'opera, diciamo che fa una sosta, ormai è terminato. I suoi bordi sono terminati. Salvo alcune poche eccezioni non crescerà oltre. Si inizia adesso, impercettibilmente, nella continuità del tempo, una nuova tappa: rendere abitabile (nel senso proprio della parola) questa costruzione, trasformarla in ciò che si chiama una casa".

Direi che queste ultime parole sono provocatorie nel senso che l'obiettivo che l'architetto normalmente si propone fin dall'inizio del progetto, in ciò obbligato anche dalle leggi e dai regolamenti nonché dalle urgenze economiche, cioè progettare una casa, nell'esempio di Fabio Cruz arriva alla fine, è quasi un accessorio. Tutto il girare intorno all'architettura, con la poesia, con l'osservazione protratta ed insistita, con il mettere assieme materiali, con l'apprendere dalla terra il da farsi, tutto ciò conduce effettivamente all'architettura, ma solo alla fine di questo processo essa si fa abitabile.

Sono certo che appaia chiaro da quanto detto che il fatto che tutte le fasi dell'operare nella Ciudad Abierta e nella scuola di Architettura della PUCV hanno i connotati di una attività ludica. Non per niente ogni settimana un giorno viene dedicato all'attività fisica ed al gioco nella CA, inoltre ogni anno gli studenti devono inventare macchine di gioco e giochi che si svolgono poi in città in un giorno particolare. Jommi scriveva al riguardo: "Quello che qui interessa è ri-originare il gioco spogliandolo delle specializzazioni e delle convenzioni. I giochi convenzionali hanno perso la loro capacità di sorprendere; si è reso necessario perciò tornare ad inventare questi riti ingenui con i quali l'uomo gioca".

created by Fabio Cruz (a cousin and close collaborator of Alberto) with the participation of the school. The history of the house (demolished some time ago) with photographs was published in issue 16 of the Chilean magazine ARQ on August 1991.

A schematic chronology is given that begins halfway through 1956 with the works to be done on an area of around 16 x 30 metres. Here are some extracts: "This work was begun without a definitive project, without an overall design. Within a general idea (espíritu), each part would have its value, progress was step by step, learning from the terrain itself. How to do things would be invented. To date this is what has been done..." Then, at the end of this concise story we read the more explicative, and more provocative words: "Let's say that the volume of the work is taking a break, by now it is finished. Its borders are finished. But for a few exceptions it will not grow beyond those. Now, imperceptibly, in the continuum of time, a new stage begins: making this construction inhabitable (in the proper sense of the word), transforming it into what is called a house".

I would say that these last words are provocative in the sense that the objective the architect normally sets from the beginning of a project, obliged also by the laws and regulations as well as economic constraints, i.e. designing a house, comes at the end in Fabio Cruz' example, is almost accessory. All of this moving around the work of architecture, with poetry, with protracted and persistent observation, with the putting together of materials, learning from the ground what to do, all of this effectively leads to the work of architecture, but only at the end of this process is it made inhabitable.

I am sure it appears clear from what has been said that all the phases of working at the CA and the PUCV School of Architecture are marked by playful activities. Every week, not for nothing one day is dedicated to physical activity and play at

Massimo Alfieri OSSERVAZIONE E DISTRAZIONE. Alberto Cruz nella Scuola di Valparaíso

OBSERVATION AND DISTRACTION. Alberto Cruz at the Valparaíso School

Note

- ¹ Per una trattazione più estesa sulla Ciudad Abierta e sulla scuola di Valparaíso e per una esauriente bibliografia si veda Alfieri, M. (2000). La Ciudad Abierta. Roma: Editrice Librerie Dedalo.
- ² Jacob, F. (1988). La statua interiore. Milano. Milano: il Saggiatore.
- ³ Cruz Covarrubias, A. (2005). El acto arquitectonico. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso e[ad].
- ⁴ Cruz Covarrubias, A. (2005). El acto arquitectonico. Cit., p. 4.
- ⁵ *Ibidem*, p. 10.
- ⁶ *Ibidem*, p. 60.
- ⁷ *Ibidem*.

the CA. In addition, every year, the students must invent gaming machines and games that are then played in the city on a particular day. Jommi wrote about this: “What is of interest here is re-originating games by removing their specializations and conventions. Conventional games have lost their ability to surprise; it has therefore become necessary to go back to inventing these ingenuous rites that humans play with”.

Notes

- ¹ For a deeper look at Ciudad Abierta and the Valparaíso School plus an exhaustive bibliography see Alfieri, M. (2000). La Ciudad Abierta. Roma: Editrice Librerie Dedalo.
- ² Jacob, F. (1988). La statua interiore. Milano. Milano: il Saggiatore.
- ³ Cruz Covarrubias, A. (2005). El acto arquitectonico. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso e[ad].
- ⁴ Cruz Covarrubias, A. (2005). El acto arquitectonico. Cit., p. 4.
- ⁵ *Ibidem*, p. 10.
- ⁶ *Ibidem*, p. 60.
- ⁷ *Ibidem*.



Massimo Alfieri

Massimo Alfieri è stato docente di Progettazione Architettonica presso la facoltà di Architettura dell’Università degli Studi Roma Tre dal 1992 al 2012 e precedentemente docente della stessa disciplina presso la stessa facoltà dell’Università degli Studi La Sapienza. Fra il 1992 ed il 2012 ha compiuto molti viaggi in Cile stabilendo, su incarico rettorale rapporti di intercambio con le facoltà di Architettura della PUC di Santiago, della PUCV di Valparaíso e dell’Universidad di Talca. E’ stato incaricato di laboratori, workshop e corsi presso queste istituzioni ed ha raccolto documenti e testimonianze che stanno alla base del libro “la Ciudad Abierta” pubblicato nel 2000.

OSSERVAZIONE E DISTRAZIONE. Alberto Cruz nella Scuola di Valparaíso

Massimo Alfieri was a lecturer in Architectural Design at the Faculty of Architecture of the Roma Tre University from 1992 to 2012, and was previously a lecturer in the same subject at the Faculty of Architecture of La Sapienza University, again in Rome. Between 1992 and 2012, under the auspices of the Rector, he made many trips to Chile engaging in exchanges with the Faculties of Architecture of the PUC in Santiago, the PUCV in Valparaíso and the University of Talca. He ran laboratories, workshops and courses at these institutions and collected documents and testimonials that formed the basis of his book “La Ciudad Abierta” published in 2000.

OBSERVATION AND DISTRACTION. Alberto Cruz at the Valparaíso School

Tommaso Brighenti

LUCIANO SEMERANI: “LA LAICA RELIGIO DEL FARE CON ARTE”

LUCIANO SEMERANI: “THE LAY RELIGIO IN DEALING WITH ART”

Abstract

Luciano Semerani attraverso il Dottorato in Composizione architettonica allo IUAV di Venezia ha affrontato la composizione architettonica per mezzo di un'analisi della coerenza interna al processo di progettazione di una singola opera di un singolo autore allo scopo di verificarne l'autenticità del linguaggio. Partendo dall'impossibilità di risolvere il rapporto tra teorie dell'architettura e processo inventivo costruendo un «trattato universale», Semerani compie una ricerca volta ad un'analisi rigorosa di quei meccanismi e quelle intenzioni che stanno alla base del procedimento compositivo che caratterizza ogni opera architettonica, per impadronirsi di quelle tecniche legate ad uno specifico linguaggio attraverso l'analisi di poetiche individuali nella zona di confine con una ricerca fondativa e concettuale vera e propria.

«La composizione opera nell'in-attualità. L'inattualità è un imperativo categorico. Essa deriva dall'obbligo permanente di andare dentro, verso l'interno dell'architettura, non verso il futuro, non verso il suo passato»¹

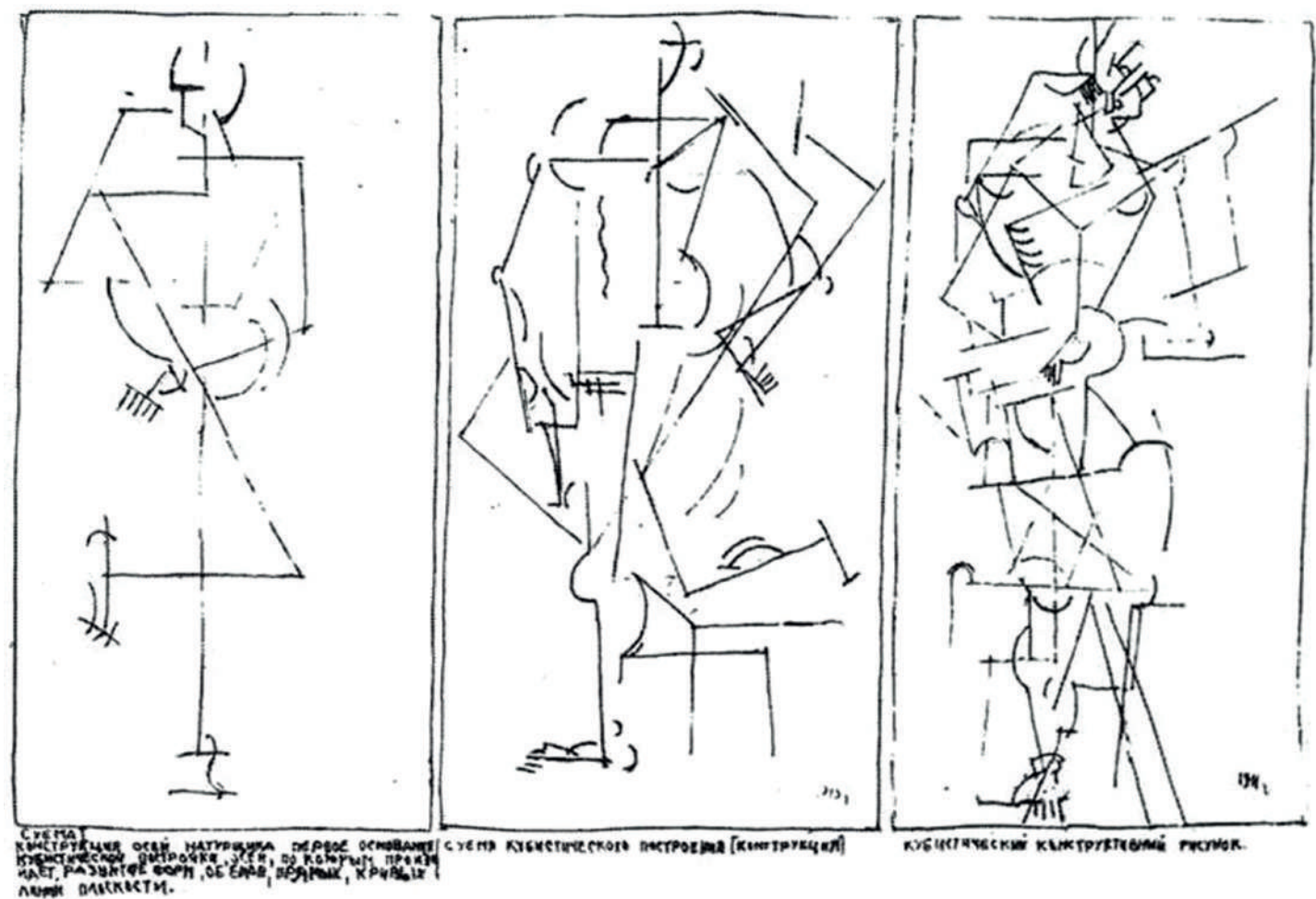
Nel 2002 Luciano Semerani diventa coordinatore del dottorato di ricerca in Composizione architettonica² dello IUAV di Venezia, rimanendo in carica fino al 2011. In un momento storico in cui si fa fronte a una “perdita di autorità” della nozione di composizione architettonica Semerani, durante questi anni, ha promosso un tipo di lavoro fondato su un progetto

Abstract

Through the PhD course in Architectural Composition at the IUAV of Venice, Luciano Semerani looked into architectural composition with an analysis of coherence in the process when a single creator designs a single work, in order to verify the authenticity of the language. Beginning from the impossibility of resolving the relationship between architectural theories and the process of invention by constructing a «universal treatise», Semerani carried out research that involved a thorough analysis of these mechanisms and the intentions that lie behind the compositional procedure characterizing each architectural work, to master the techniques linked to a specific language through analysis of individual poetics in the border area, with some real foundational and conceptual research.

«A composition operates in outdatedness. Outdatedness is a categorical imperative. It derives from the permanent obligation to venture within, towards the interior of architecture, not towards the future, and not towards its past»¹

In 2002, Luciano Semerani became coordinator of the PhD course in Architectural Composition² at the IUAV in Venice, a position he held until 2011. In a historical moment when a “loss of authority” of the notion of architectural composition was being tackled, in these years, Semerani promoted a



Kazimir Malevic, Schema 1, illustrazione per il libro *Sui nuovi sistemi dell'arte*, Vitebsk 1919 / Kazimir Malevic, *Schema 1, illustration for the book On New Systems in Art, Vitebsk 1919*

culturale fortemente definito in grado di svilupparsi proprio all'interno della composizione, considerata una disciplina differente da quella che può essere la progettazione, la storia o l'urbanistica.

Ripartendo da Ernesto Nathan Rogers, del quale Semerani è stato uno degli allievi più diretti, ereditando, come scriverà Tafuri «la laica religio del fare con arte dal suo maestro»³, e proseguendo per quella tradizione di pensiero che viene da Enzo Paci, Antonio Banfi, Edmund Husserl, il termine composizione viene letto da Semerani come la risposta alle necessità di «ridurre o astrarre dai dati immediati dell'esperienza, l'essenza dell'esperienza»⁴, permettendo di trovare delle categorie analitiche in grado di definire l'imma-

type of work founded on a strongly defined cultural project that could be developed within this kind of composition, considering it as a different discipline from design, history or urban planning.

Starting again from Ernesto Nathan Rogers, of whom Semerani was one of the most direct students, inheriting, as Tafuri was to write, «the lay religio in dealing with art from his master»³, and continuing along that tradition of thinking which comes from Enzo Paci, Antonio Banfi, and Edmund Husserl, Semerani understood the term “composition” as an answer to the necessity to «reduce or abstract the essence of experience from the immediate data of experience»⁴, resulting

gine, la struttura, il “simbolo”⁵.

Lo studio della composizione dunque, che si basa sulla conoscenza degli elementi che entrano come parte al suo interno e concorrono a formare la composizione di un “fatto unitario”⁶ attraverso diversi procedimenti e facendo riferimento a concetti differenti.

La pianta, il tipo, il partito, le regole armoniche, il numero, le misure, le diverse tettoniche sono alcuni di questi elementi che richiedono però di essere codificati.

Per questo all'interno del dottorato Semerani compie uno studio “dell'arte architettonica” attraverso l'analisi della struttura delle opere, della loro struttura interna, per mezzo di procedure di scomposizione e ri-composizione delle combinazioni formali di questi elementi, ricomposizioni da lui stesso definite nocciolo di quella «teoria dell'architettura senza la quale, come ha sostenuto Bernard Hoesli, l'architettura non esiste»⁷.

«Siamo partiti dai processi formativi. Abbiamo assegnato al termine composizione il suo significato più proprio, di struttura interna, essenziale, profonda delle cose»⁸.

Ma per quanto questi elementi siano comuni a quelli dell'Accademia Neoclassica ed eclettica o a quelli delle Avanguardie, perché sempre di pianta, di tipo, di proporzioni ma anche di linea, punto e superficie si parla, sono i procedimenti della composizione che cambiano, per questo è il “fare architettonico” e l'obiettivo di questo fare ciò che viene indagato nel dottorato. Il fondamento umanistico dell'obiettivo che cambia le sue regole del gioco, perché la «qualità del testo deriva dalla sua coerenza interna»⁹.

Semerani stesso sosterrà come «la varietà degli orientamenti presenti nel panorama dell'architettura del XX secolo, che è prova della vitalità dell'arte contemporanea, richieda nel ricercatore una sintonia di interessi col processo di formazione dell'opera e nel contempo la capacità di condurre un'analisi scientifica basata sulla ricostruzione rigorosa dei meccanismi e delle intenzioni che sono alla base di ogni co-

in the finding of analytical categories that would define image, structure, and “symbol”⁵.

Hence a study of composition based on knowledge of the elements that enter its interior as a part, and combine to form the composition of a “unitary fact”⁶ through different procedures, while referring to different concepts.

The plan, the type, the dividing elements, the harmonic rules, the number, the measures, the various tectonics are just some of the features that however need to be coded.

For this reason, on the PhD course, Semerani carried out a study “of the architectural art” through an analysis of the structure of the works, their internal structure, as a means to de-compose and re-compose the formal combinations of these elements, re-compositions he himself defined as a nub of that “theory of architecture without which, as Bernard Hoesli maintained, architecture does not exist”⁷.

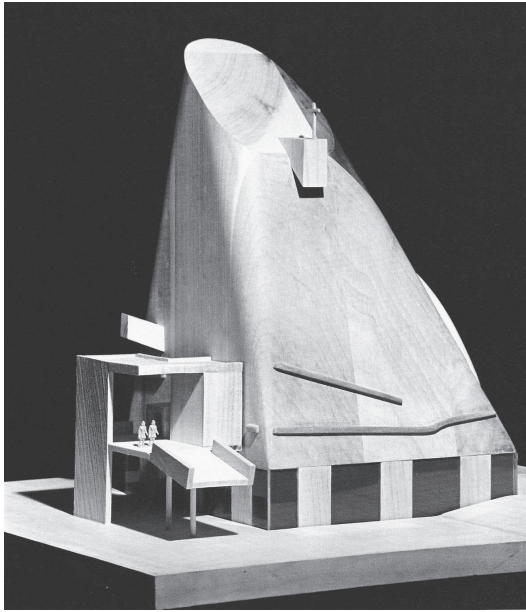
«We began from formative processes. We assigned to the term composition its own meaning, as the internal, essential, deep meaning of things»⁸.

But as much as these elements are common to those of the eclectic Neoclassical Academy or to those of the Avant-garde, since it is always the plan, type, and proportions but also the line, point and surface under discussion, it is the compositional procedures that change, and for this reason it is the “architectural practice” and its ultimate goal that are investigated on the PhD course. The humanistic foundation of the goal that changes the rules of its game, since the «quality of the text comes from its internal coherence»⁹.

Semerani himself was to maintain that «the variety of the tendencies present in the panorama of 20th century architecture, which affords proof of the vitality of contemporary art, demands that the researcher has interests in tune with the process of forming the work and at the same time the capacity to perform a scientific analysis based on a rigorous reconstruction of the mechanisms and intentions

Tommaso Brighenti LUCIANO SEMERANI: “LA LAICA RELIGIO DEL FARE CON ARTE”

LUCIANO SEMERANI: “THE LAY RELIGIO IN DEALING WITH ART”



James E. Miller, Peter Richard Saltini, *Analysis Problem*, 1968. Progetto di analisi della chiesa di Le Corbusier a Firminy / James E. Miller, Peter Richard Saltini, *Problem Analysis*, 1968. Project analysis of Le Corbusier's church at Firminy

struzione»¹⁰.

Ma non basta affermare che c'è l'intenzione di indagare alcune tecniche compositive, perché questa è comune ad università come la Cooper Union di New York. In realtà Semerani pretende di trovare la genesi della forma¹¹ penetrando nella ragion d'essere dell'atto creativo, indagando l'efficacia che un linguaggio ha nel trasmettere una visione del mondo e la sua interpretazione, convinzione che sta dentro determinate esperienze.

Partendo da un'interpretazione iconologica dell'architettura, come faceva Erwin Panofsky¹², e procedendo su piani distinti oltre i confini del mondo astratto, del numero, della geometria, della proporzione, entrando nei territori della sintassi e della retorica, Semerani, in questi anni di lavoro, ha allargato l'orizzonte dell'analisi compositiva estendendola alla necessità di cercare nella dimensione simbolica le immagini di un vissuto che è conscio ed inconscio allo stesso tempo, privilegiando l'abbandono della pratica progettuale, per sviluppare un'analisi della coerenza interna al processo di progettazione di una singola opera di un singolo autore al fine di verificarne un «valore assoluto», da lui stesso definito come l'autenticità del linguaggio.

Queste ricerche lo hanno portato a prendere in considerazione quegli architetti che più hanno rappresentato questo modo di agire, come avviene ad esempio nelle opere di Bogdan Bogdanovic, così ricche di riferimenti alla cultura surrealista, al mondo dell'archetipo e alla riscoperta dei popoli slavi e delle loro radici etniche, differenti da quelle provenienti dalle aree culturali neolatine ed europee. «I memoriali garantiscono l'accesso ad una dimensione "altra", tracciano una soglia tra ciò che può essere memorabile (quindi rappresentabile) e indimenticabile. Sono la scelta organizzativa, il linguaggio adottato, il ritmo sapientemente sottolineato nei punti chiave (porta, soglia, conclusione finale) che conducono alla lettura del racconto architettonico senza predeterminarne gli esiti. La graduale immersione iniziale, l'avvolgimento-

that lie at the base of every construction»¹⁰.

However, it is not enough to state that there is an intention to investigate some compositional techniques, since this is common to universities like the Cooper Union of New York. In reality, Semerani expects to find the genesis of the form¹¹ penetrating the raison d'être of the creative act, investigating the efficacy of a language in transmitting a vision of the world and its interpretation, a conviction that lies within determined experiences.

Starting from an iconological interpretation of architecture, as Erwin Panofsky did¹², and proceeding along distinct planes beyond the confines of the abstract world of numbers, geometry, and proportions, entering the territories of syntax and rhetoric, during these working years Semerani broadened the horizon of compositional analysis extending it to the need to seek in the symbolic dimension, images of a past that is conscious and unconscious at the same time, favouring the abandonment of design practice, to develop an analysis of the coherence within the process of designing a single work by a single architect in order to verify an "absolute value", which he defined as the authenticity of language.

This research led him to take into consideration those architects who have most epitomized this behaviour, as for example in the works of Bogdan Bogdanovic, so abounding in references to surrealist culture, the world of the archetype and the rediscovery of the Slavs and their ethnic roots, which are different from those of neo-Latin and European cultural areas. «Memorials guarantee access to 'another' dimension, trace a threshold between what can be memorable (hence representable) and unforgettable. It is the organizational choice, the language adopted, the skilfully underlined rhythm at key points (door, threshold, final conclusion) that lead to an interpretation of the architectural tale without predetermining its outcome. The gradual initial immersion, the envelopment-containment inside an enclosure and the

Tommaso Brighenti

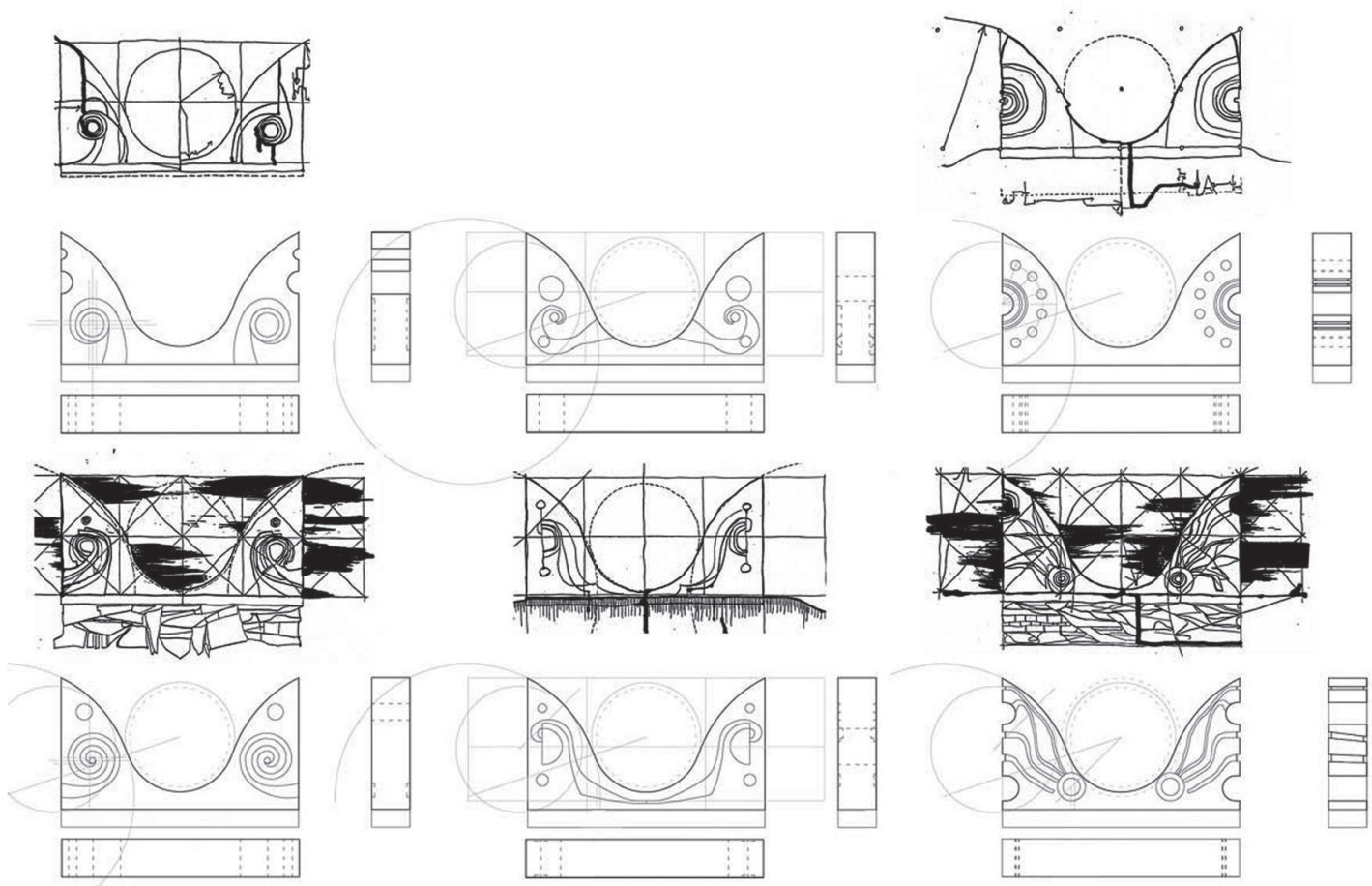
LUCIANO SEMERANI: "LA LAICA RELIGIO DEL FARE CON ARTE"

LUCIANO SEMERANI: "THE LAY RELIGIO IN DEALING WITH ART"



Bogdan Bogdanovic, Necropoli Simbolica di Šlobodište a Kruševac / *Bogdan Bogdanovic, Symbolic Necropolis of Šlobodište in Kruševac*

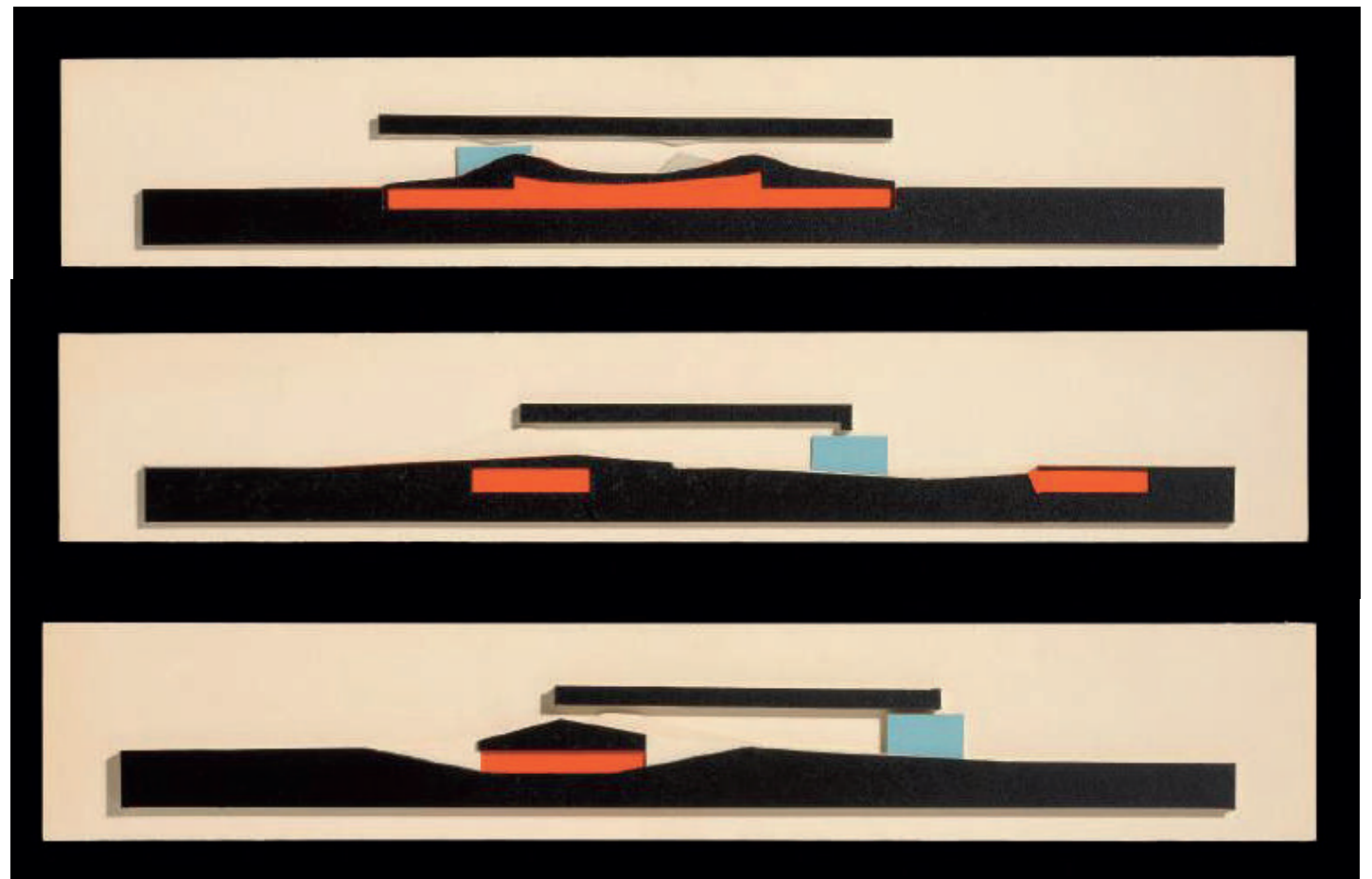
Disegni di progetto e ridisegno geometrico di Elena Re Dionigi delle "ali" grandi poste in piano e delle "ali" minori poste sul pendio della Necropoli Simbolica di Šlobodište a Kruševac di Bogdan Bogdanovic. Immagini tratte dalla tesi di Dottorato di Elena Re Dionigi dal titolo "Mito e archetipo in Bogdan Bogdanovic" discussa nel febbraio 2010 / *Drawings and geometric redesign of Elena Re Dionigi of the "wings" major issues at the top and the "wings" minor placed on the slope of Symbolic Necropolis Šlobodište Kruševac of Bogdan Bogdanovic. Images taken from the PhD thesis of Elena Re Dionigi entitled "Mito e archetipo in Bogdan Bogdanovic" discussed in February 2010.*



Tommaso Brighenti LUCIANO SEMERANI: "LA LAICA RELIGIO DEL FARE CON ARTE"

LUCIANO SEMERANI: "THE LAY RELIGIO IN DEALING WITH ART"

Tomografie di Carlo Gandolfi, bassorilievi interpretativi del padiglione del Brasile all'Expo di Osaka di Paulo Mendes da Rocha del 1969-1970. Lo scopo di queste ricerche interpretative è quello di evidenziare il rapporto tra la copertura (nero) e i volumi ipogei (arancio), in relazione con il profilo di terra e l'elemento costruttivo degli archi incrociati (azzurro). Immagini tratte dalla tesi di dottorato di Carlo Gandolfi "La sostenibile leggerezza dello spazio. Città e architettura in Paulo Archias Mendes da Rocha" discussa nel marzo del 2011 / *Tomography by Carlo Gandolfi, interpretative reliefs of the Brazilian pavilion at the Expo in Osaka by Paulo Mendes da Rocha of 1969-1970. The purpose of these interpretative research is to highlight the relationship between the coverage (black) and the hypogea volumes (orange), in relation with the ground profile and the constructive element of crossed arches (blue).* Images taken from the PhD thesis of Carlo Gandolfi "La sostenibile leggerezza dello spazio. Città e architettura in Paulo Archias Mendes da Rocha" discussed in March of 2011



contenimento all'interno del recinto e l'ascesi finale ottenute con diversi sistemi compositivi, divengono quindi le operazioni-percezioni fondanti l'opera»¹³.

Bogdan Bogdanovic, Jože Plečnik, Gunnar Asplund, Hans Scharoun, Kostantin Melnikov, Paulo Mendes da Rocha, sono tutte figure di margine, estranee al centro, al nocciolo dell'architettura, nelle quali è possibile però trovare le ragioni del «processo compositivo, di quella processualità, che puoi chiamare "divenire" o "vita" per cui da una forma ne nasce un'altra e dalla quale come diceva Wright, una forma ne prelude un'altra, ma anche la contraddice, la cancella oppure la incontra»¹⁴.

Per questo motivo le intenzioni di Plečnik o Bogdanovic non sono molto lontane da quelle del nordico

final ascesis obtained using different compositional systems, therefore become the operations-perceptions founding the work»¹³.

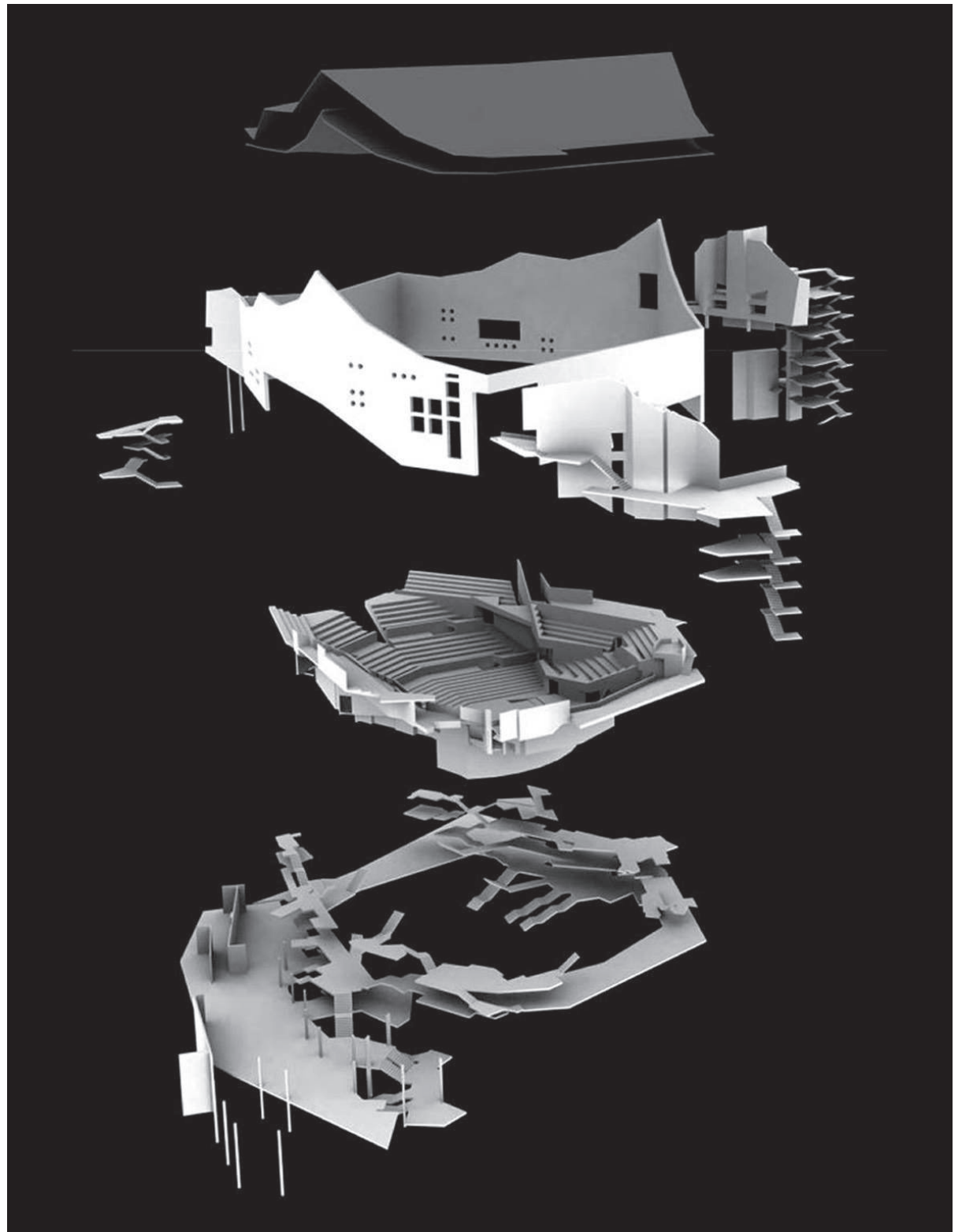
Bogdan Bogdanovic, Jože Plečnik, Gunnar Asplund, Hans Scharoun, Kostantin Melnikov, and Paulo Mendes da Rocha, are all marginal figures, extraneous to the centre, the nub of architecture, in which it is possible however to find the reasons for the "compositional process, that procedural approach, which you can call 'becoming' or 'life' through which one form is born from another and from which, as Wright said, one form precedes another, but also contradicts, cancels or encounters it»¹⁴.

For this reason, the intentions of Plečnik or Bogdanovic are not so far from those of the Nor-

Tommaso Brighenti LUCIANO SEMERANI: "LA LAICA RELIGIO DEL FARE CON ARTE"

LUCIANO SEMERANI: "THE LAY RELIGIO IN DEALING WITH ART"

Modello tridimensionale di Giorgia De Michiel della Philharmonie di Berlino di Hans Scharoun in cui si mostrano i vari "personaggi" di questo edificio: il tetto, il tamburo, l'imbuto e i ballatoi. Immagine tratta dalla tesi di dottorato di Giorgia De Michiel dal titolo "Hans Scharoun e la Philharmonie" presentata nel 2007 / *Three-dimensional model of Giorgia De Michiel Hans Scharoun Berlin Philharmonie of where she analyzes the various "characters" of this building: the roof, the drum, the funnel and the balconies. Image taken from the PhD thesis of Giorgia De Michiel entitled "Hans Scharoun e la Philharmonie" presented in 2007.*



Tommaso Brighenti LUCIANO SEMERANI: "LA LAICA RELIGIO DEL FARE CON ARTE"

LUCIANO SEMERANI: "THE LAY RELIGIO IN DEALING WITH ART"



Lina Bo Bardi, SESC-Pompéia, San Paolo

Lewerenz o del greco Pikionis, dacché hanno tutti «indagato nella dissonanza le proprietà simboliche di una figuratività archetipica»¹⁵, oppure John Soane, Saverio Muratori, Gunnar Asplund, architetti che hanno realizzato opere architettoniche profondamente diverse ma accumulati da un «pensiero che ha sempre la città come dimensione più ampia di riflessione»¹⁶.

La stessa Lina Bo Bardi ad esempio, una rivoluzionaria, non tanto per la sua posizione politica, ma perché le lezioni più illuminanti della filosofia, dell'antropologia culturale, della sociologia sono tutte ritrovabili nella sua opera in cui è presente la necessità di «comprendere dentro il progetto del mondo le emozioni, le passioni, i sogni, e, alla fine, l'inconscio»¹⁷.

L'approccio avviene quindi attraverso il manufatto architettonico con il fine di ricostruire i procedimenti progettuali, la «meccanica del processo», le tecniche di costruzione dell'oggetto architettonico e di trovare in profondità quella correlazione tra le scelte degli strumenti (le intenzioni) e gli effetti, quello che Semerani chiama «intenzionalità comunicativa e risultati», un'intenzionalità che solitamente è sempre stata esclusa in qualche modo dalle indagini puramente analitiche, che hanno privilegiato l'analisi delle forme e delle combinazioni formali mostrando un rapporto tra la struttura interna delle opere e la loro geometria.

Sarà questo il punto di svolta, perché il senso di questa analisi diventa quindi il comprendere, opera per opera, contesto per contesto, autore per autore, quali sono stati i mezzi scelti per giungere al risultato, i modi espressivi e le motivazioni poetiche soggettive o i rapporti tra le architetture e le pratiche sociali che stanno all'origine delle opere, indagine strutturalista, forse sì, ma orientata a riconoscere non solo «la grammatica ma anche la sintassi delle forme compositive», della loro anatomia, in grado di esprimere meglio, «caso per caso», un valore comunicativo «di una intenzione che c'è a monte».

«Quello che ho capito da questa esperienza del dottorato è che effettivamente si poteva andare in profondità dentro gli oggetti in modo quasi illimita-

*dic Lewerenz or the Greek Pikionis, since all of them "investigated in dissonance the symbolic properties of an archetypal figurativeness"*¹⁵, or John Soane, Saverio Muratori, and Gunnar Asplund, architects who created profoundly different architectural works but shared a "thought that always has the city as a broader dimension of reflection"¹⁶.

*For example, Lina Bo Bardi herself, a revolutionary, not so much for her political position, but because the most illuminating lessons of philosophy, cultural anthropology, and sociology can all be found in her work which features the necessity to "understand the emotions, passions, dreams, and, ultimately, the unconscious within the world project"*¹⁷.

Hence, the approach comes through the architectural construction with the aim of rebuilding the project approach, the "mechanics of the process", the techniques to construct the architectural object and find in its depths that correlation between the choice of tools (intentions) and the effects, what Semerani called "communicative intentionality and results", an intentionality that has usually always been excluded in some way from purely analytical investigations, which have preferred analysis of forms and formal combinations showing a relationship between the internal structure of the works and their geometry.

This must be the turning point, since the sense of this analysis therefore becomes the understanding, work by work, context by context, author by author, which methods were chosen to achieve the result, the expressive modes and the subjective poetic motivations or the relationships between works of architecture and the social practices that lie at the origin of the works, a structuralist investigation, conceivably, but aimed at recognizing not only "the grammar but also the syntax of the compositional forms", their anatomy, able to better express, "case by case", a commu-

Tommaso Brighenti LUCIANO SEMERANI: "LA LAICA RELIGIO DEL FARE CON ARTE"

LUCIANO SEMERANI: "THE LAY RELIGIO IN DEALING WITH ART"

to, e naturalmente da questa analisi della struttura dell'oggetto poi trovavi anche le ragioni di questo tipo di struttura. Bogdanovic lavora la terra piuttosto che alzarla o alza delle pietre, corrispondendo a un'idea che ha del modo di far incontrare la gente, o come oggi in quel momento lui può in quelle condizioni politiche e sociali fare incontrare la gente. Però quella cosa poi ti porta a capire tutte le relazioni che ha stabilito attraverso le sue letture e come ha costruito il suo modo di pensare. [...]L'architettura è spiegabile a partire dal suo interno, lui non fa questa architettura perché era comunista, ma dalla sua architettura capisci che era comunista»¹⁸.

Da un punto di vista metodologico Semerani, invece che creare una serie di generalizzazioni a partire da un approccio più astratto e più teorico, giunge ad una sorta di generalizzazione della risoluzione di problemi a partire da un problema specifico di un oggetto architettonico rapportato ad un preciso contesto. Questo tipo di ricerche e di studi costituiscono dei tentativi non inessenziali di razionalizzare gli strumenti, le procedure, le idee che, «forse più che dar luogo a delle tecniche ci mettono nella condizione di comprendere la logica di quella che potremmo chiamare una poetica»¹⁹, dilatando l'esperienza dell'architetto e mantenendo sempre al centro dell'attenzione il tema della forma e dello spazio cogliendo però la natura e il significato più profondo che l'architettura racchiude. Per questo il processo compositivo viene indagato attraverso il recupero di quelle leggi e di quelle regole che non sono quelle dell'Alberti, del Palladio o del settecento «garanzie della qualità dell'architettura, garanzie della bellezza o anche risposta ai fondamenti della disciplina»²⁰, ma studiato attraverso quelle figure dell'architettura, estranee al suo centro, al suo nucleo²¹.

nicative value «of an intention upstream».

«What I understood from this PhD experience is that effectively it was possible to delve deeply into the objects in an almost unlimited way, and naturally from this analysis of the structure of the object you can then also find the reasons for this type of structure. Bogdanovic works the earth rather than lifting it or raising stones, in line with an idea he has of the way to have people meet, or how today, at that moment he can in those political and social conditions have people meet. However, this then leads you to understand all the relationships he has established through his readings and how he has built his own way of thinking. [...]Architecture can be explained starting from its interior, he did not make this architecture because he was communist, however, from his architecture you can understand that he was communist»¹⁸.

From a methodological point of view, Semerani, instead of creating a series of generalizations starting from a more abstract and theoretical approach, reaches a sort of generalization of the resolution of problems starting from the specific problem of an architectural object related to a precise context. This type of research and study constitutes non-essential attempts to rationalize the tools, procedures and ideas which, «perhaps more than giving rise to techniques put us in the condition to understand the logic of what we might call a poetic»¹⁹, dilating the architect's experience and constantly focusing on the theme of the form and the space, while grasping the nature and deepest meaning that architecture embraces. For this reason, the compositional process is investigated through the recovery of laws and regulations which are not those of Alberti, Palladio or the 1700s, «guarantees of architecture's quality, guarantees of beauty or even an answer to the foundations of the discipline»²⁰, but studied through those figures of architecture who are extraneous to its centre, its nucleus²¹.

Tommaso Brighenti LUCIANO SEMERANI: "LA LAICA RELIGIO DEL FARE CON ARTE"

LUCIANO SEMERANI: "THE LAY RELIGIO IN DEALING WITH ART"

Notes

¹ Semerani, L. (2010). Introduzione a Colin Rowe e all'architettura come testo, in a cura di Marzo, M., *L'architettura come testo e la figura di Colin Rowe*. Venezia: Marsilio.

² «Il dottorato di ricerca è una istituzione post lauream dell'università italiana che ha preso avvio nell'anno accademico 1983-84. Il primo dottorato in Composizione architettonica, formatosi grazie al consorzio di tre facoltà di Architettura (Milano, Napoli, Venezia), ha trovato sede presso l'Istituto Universitario di architettura di Venezia, con il coordinamento di Francesco Tentori». Montuori, M. (1988). *10 maestri dell'architettura italiana. Lezioni di progettazione*. Milano: Electa.

³ Tafuri, M. (1983). Epistula ad Lucianum architectum in a cura di Rosa, C., Semerani+Tamaro. *La città e i progetti*. Roma: Edizioni Kappa, 5-7.

⁴ Semerani, L. (2013). La composizione e la cultura del XX secolo, in Semerani, L., *Incontri e Lezioni. Attrazione e contrasto tra le forme*. Napoli: Clean Edizioni, 171.

⁵ Cfr Semerani, L. (2007). *L'esperienza del simbolo. Lezioni di Teoria e Tecnica della Progettazione Architettonica*. Napoli: Clean Edizioni.

⁶ Rogers parlando degli elementi del fenomeno architettonico sosteneva che la parola elemento possiede due significati: «elemento vuol dire ciò che entra, come parte, nella composizione di un fatto unitario e concorre a formarlo; ma elemento vuol dire anche principio, fondamento della teoria di una determinata disciplina». Rogers, E.N. (a cura di de Seta, C.), (2006). *Gli elementi del fenomeno architettonico*. Milano: Christian Marinotti Edizioni.

⁷ Semerani, L., Gallo, A., De Michelis, G. (2011). *Tecniche di analisi e di composizione*. Padova: Il Poligrafo.

⁸ Semerani, L. (2012). Il Circolo di Malevic. La scuola UNOVIS, 1919-1922. Il dipartimento di Ricerca Formale e Teorica del Museo di Cultura Artistica di San Pietroburgo, 1923-1926, in AA. VV. a cura di Gallo, A., *The clinic of dissection of art*. Venezia: Marsilio, 13.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Semerani, L., Gallo, A., De Michelis, G. (2011). *Tecniche di analisi e di composizione*. Padova: Il Poligrafo.

¹¹ Cfr. Semerani, L. (2013). Un'idea sulla genesi della forma, in Semerani, L., *Incontri e Lezioni. Attrazione e contrasto tra le forme*. Napoli: Clean, 100-109.

¹² Panofsky, E. (1939). *Study of Iconology*. New York.

¹³ Re Dionigi, E. (2011). Bogdan Bogdanovic, Necropoli simbolica di Slobodište a Kruševac parco memoriale di Sremska Mitrovica, in Semerani, L., Gallo, A., De Michelis, G., *Tecniche di analisi e di composizione*. Padova: Il Poligrafo.

¹⁴ Dalla trascrizione di una conversazione con Luciano Semerani avvenuta il 25 ottobre 2013 Venezia.

Tommaso Brighenti LUCIANO SEMERANI: "LA LAICA RELIGIO DEL FARE CON ARTE"

Notes

¹ Semerani, L. (2010). Introduzione a Colin Rowe e all'architettura come testo, in a cura di Marzo, M., *L'architettura come testo e la figura di Colin Rowe*. Venezia: Marsilio.

² «The PhD is a post lauream institution of the Italian university system that began in the 1983-84 academic year. The first PhD in Architectural Composition, set up thanks to a consortium of three Faculties of Architecture (Milan, Naples, and Venice), found a home at the University Institute of Architecture in Venice, coordinated by Francesco Tentori». Montuori, M. (1988). *10 maestri dell'architettura italiana. Lezioni di progettazione*. Milano: Electa.

³ Tafuri, M. (1983). Epistula ad Lucianum architectum in a cura di Rosa, C., Semerani+Tamaro. *La città e i progetti*. Roma: Edizioni Kappa, 5-7.

⁴ Semerani, L. (2013). La composizione e la cultura del XX secolo, in Semerani, L., *Incontri e Lezioni. Attrazione e contrasto tra le forme*. Napoli: Clean Edizioni, 171.

⁵ Cfr Semerani, L. (2007). *L'esperienza del simbolo. Lezioni di Teoria e Tecnica della Progettazione Architettonica*. Napoli: Clean Edizioni.

⁶ Rogers maintained that the word element possesses two meanings when speaking of the elements of the architectural phenomenon: «element means what enters, as a part, in the composition of a unitary fact and helps to form it; but element also means beginning, the foundation of the theory of a determined discipline». Rogers, E.N. (a cura di de Seta, C.), (2006). *Gli elementi del fenomeno architettonico*. Milano: Christian Marinotti Edizioni.

⁷ Semerani, L., Gallo, A., De Michelis, G. (2011). Tecniche di analisi e di composizione. Padova: Il Poligrafo.

⁸ Semerani, L. (2012). Il Circolo di Malevic. La scuola UNOVIS, 1919-1922. Il dipartimento di Ricerca Formale e Teorica del Museo di Cultura Artistica di San Pietroburgo, 1923-1926, in AA. VV. a cura di Gallo, A., *The clinic of dissection of art*. Venezia: Marsilio, 13.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Semerani, L., Gallo, A., De Michelis, G. (2011). Tecniche di analisi e di composizione. Padova: Il Poligrafo.

¹¹ Cfr. Semerani, L. (2013). Un'idea sulla genesi della forma, in Semerani, L., *Incontri e Lezioni. Attrazione e contrasto tra le forme*. Napoli: Clean, 100-109.

¹² Panofsky, E. (1939). *Study of Iconology*. New York.

¹³ Re Dionigi, E. (2011). Bogdan Bogdanovic, Necropoli simbolica di Slobodište a Kruševac parco memoriale di Sremska Mitrovica, in Semerani, L., Gallo, A., De Michelis, G., *Tecniche di analisi e di composizione*. Padova: Il Poligrafo.

¹⁴ From the transcription of a conversation with Luciano

LUCIANO SEMERANI: "THE LAY RELIGIO IN DEALING WITH ART"

¹⁵ Semerani, L. (2013). La composizione e la cultura del XX secolo, in Semerani, L., *Incontri e Lezioni. Attrazione e contrasto tra le forme*. Napoli: Clean Edizioni, 173.

¹⁶ Mantese, E. (2008), Il valore urbano dell'architettura, in a cura di Mantese, E., *Carattere Narrazione Variazione. Studi sul valore urbano dell'architettura*. Venezia: Marsilio Editori, 9-41.

¹⁷ Semerani, L. (2004). L'origine archetipica della modernità, in a cura di Gallo A., *Lina Bo Bardi architetto*. Venezia: Marsilio Editori, 54-71.

¹⁸ Dalla trascrizione di una conversazione con Luciano Semerani avvenuta il 19 febbraio 2013 Venezia.

¹⁹ Dalla trascrizione di una lezione di Luciano Semerani e Antonella Gallo tenuta al corso Teorie e Tecniche della Progettazione architettonica al Politecnico di Milano.

²⁰ Dalla trascrizione di una conversazione con Luciano Semerani avvenuta 25 ottobre 2013, Venezia.

²¹ *Ibidem*.

Semerani on 25 October 2013 in Venice.

¹⁵ Semerani, L. (2013). La composizione e la cultura del XX secolo, in Semerani, L., *Incontri e Lezioni. Attrazione e contrasto tra le forme*. Napoli: Clean Edizioni, 173.

¹⁶ Mantese, E. (2008), Il valore urbano dell'architettura, in a cura di Mantese, E., *Carattere Narrazione Variazione. Studi sul valore urbano dell'architettura*. Venezia: Marsilio Editori, 9-41.

¹⁷ Semerani, L. (2004). L'origine archetipica della modernità, in a cura di Gallo A., *Lina Bo Bardi architetto*. Venezia: Marsilio Editori, 54-71.

¹⁸ *From the transcription of a conversation with Luciano Semerani on 19 February 2013 in Venice.*

¹⁹ *From the transcription of a lesson by Luciano Semerani and Antonella Gallo as part of a course on Teorie e Tecniche della Progettazione architettonica at the Politecnico di Milano.*

²⁰ *From the transcription of a conversation with Luciano Semerani on 25 October 2013 in Venice.*

²¹ *Ibidem*.



Tommaso Brighenti

Tommaso Brighenti (Parma, 1985) architetto, è docente a contratto presso il Politecnico di Milano. Nel 2015 ha conseguito il titolo di Dottore di Ricerca in Composizione architettonica al Politecnico di Milano, con la tesi dal titolo: *L'insegnamento della composizione architettonica*. Ha partecipato a concorsi e ricerche progettuali nazionali ed internazionali, collaborando con alcuni studi e Università italiane tra cui il Politecnico di Torino e l'Università di Parma.

LUCIANO SEMERANI: "LA LAICA RELIGIO DEL FARE CON ARTE"

Tommaso Brighenti (b. Parma, 1985) architect, is a lecturer at the Politecnico of Milan. In 2015, he took his PhD in Architectural Composition at the Politecnico of Milan, with a thesis entitled: *The Teaching of Architectural Composition*. He has taken part in national and international competitions and research projects, collaborating with various firms and Italian universities including the Politecnico of Turin and the University of Parma.

LUCIANO SEMERANI: "THE LAY RELIGIO IN DEALING WITH ART"

Marta Caldeira

LA FORMAZIONE DI UN “ARCHITETTO-URBANISTA”: MANUEL SOLÀ-MORALES E LA PEDAGOGIA URBANA PRESSO LA ETSAB

THE EDUCATION OF AN “ARCHITECT-URBANIST”: MANUEL SOLÀ-MORALES AND URBAN PEDAGOGY AT THE ETSAB

Abstract

In qualità di docente, fondatore e direttore del Laboratorio d'Urbanisme de Barcelona presso la ETSAB dal 1969 al 2012, l'architetto e urbanista spagnolo Manuel Solà-Morales ha curato la riforma chiave della pedagogia urbana della scuola di Barcellona. Deciso a superare la tendenza tecnocratica che aveva contraddistinto l'architettura e la pianificazione spagnola durante l'ultimo decennio del regime di Franco, l'obiettivo di Solà-Morales fu la formazione di quello che definì l'“architetto-urbanista” attraverso un programma propedeutico che accorpava architettura e urbanistica in un'unica disciplina. Sotto l'egida della morfologia urbana, il nuovo corso di *Urbanística* impartito dal corpo docente del LUB diede il via allo studio della città e della sua storia come base principale di ogni progetto architettonico e urbano.¹

Nel 1971 l'architetto e urbanista spagnolo Manuel Solà-Morales inaugurò il corso di *Urbanística I*, il nuovo insegnamento dedicato allo studio della forma urbana presso la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB). Dopo aver ottenuto la cattedra e aver fondato l'unità di ricerca Laboratori d'Urbanisme de Barcelona (LUB) nel 1969, Solà-Morales iniziò a collaborare con Manuel Ribas Piera, l'unico altro docente nel dipartimento di Urbanística della scuola. Solà-Morales arrivò al dipartimento di Urbanística in un momento di imminente transizione: la ETSAB era divenuta famosa alla fine degli anni Cin-

Abstract

As professor and founding director of the Laboratori d'Urbanisme at the ETSAB from 1969 to 2012, Manuel Solà-Morales oversaw the pivotal reform of urban pedagogy in the Barcelona school. Determined to overcome the technocratic tendency that marked Spanish architecture and planning in the final decade of Franco's regime, Solà-Morales' mission was to educate what he defined as the 'architect-urbanist' through a foundational program that unified architecture and studies of urban form as a single discipline. Under the aegis of urban morphology, the new course of *Urbanística* taught by LUB's team instituted the study of the city and its history as the primary ground for every architectural and urban project.¹

In 1971 Spanish architect and urbanist Manuel Solà-Morales inaugurated the class of *Urbanística I*, the new core course dedicated to the study of urban form at the Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB). After successfully defending his tenure and founding the research unit Laboratori d'Urbanisme of Barcelona (LUB) in 1969, Solà-Morales joined Manuel Ribas Piera as the only two professors in urbanism. Solà-Morales came to the department of urbanism in a moment of imminent transition: if the ETSAB had become famous in the late 1950s for what Oriol

quanta per quello che Oriol Bohigas aveva definito “nou realisme”, ma ora si attendeva da tempo una riforma della pedagogia urbana. Insieme, Solà-Morales e Ribas Piera decisero che il vecchio corso di studi di Urbanistica, che offriva all’ultimo anno pianificazione urbana come possibile area di specializzazione, doveva essere sostituito da un nuovo approccio pedagogico. I due docenti pensarono quindi di riformare interamente l’insegnamento di urbanistica e di riorganizzare il curriculum del corso di laurea in architettura: a loro avviso era necessario che urbanistica diventasse un corso propedeutico, obbligatorio per tutti gli studenti di architettura che iniziavano i loro studi presso la ETSAB².

Le direttive del dipartimento stabilivano che il nuovo programma doveva concentrare l’attenzione sugli aspetti di urbanistica più direttamente inerenti alla pratica architettonica, ispirando il famoso motto della ETSAB “urbanistica per architetti”³. Solà-Morales, però, propose una svolta significativa: anziché adattare il corso di studi in urbanistica in modo da soddisfare i bisogni degli architetti, il nuovo corso mirava a formare lo studente quale nuovo tipo di professionista, l’“architetto-urbanista”. Il corso messo a punto da Solà-Morales e dal corpo docente del LUB⁴ avrebbe d’ora in poi introdotto ogni nuovo studente allo studio della forma architettonica e urbana come bagaglio di conoscenze unico e accorpato. Con l’introduzione della sua interpretazione critica della morfologia urbana, il corso di Urbanística I del 1971 presso la ETSAB segnò pertanto l’istituzionalizzazione del discorso sull’architettura e la città nella pedagogia urbana iberica.

La profonda trasformazione pedagogica operata da Solà-Morales presso la ETSAB dopo un periodo di studio formativo all’estero consisteva nella sua personale risposta critica allo stato della pianificazione urbana spagnola. Le tappe del suo tirocinio e dei suoi studi universitari – l’ufficio romano di Ludovico Quaroni e il corso di progettazione urbana ad Harvard con

Bohigas called the “nou realisme”, a reform of urban pedagogy was now long overdue. Together, Solà-Morales and Ribas Piera determined that the old curriculum of Urbanology, the course that previously offered urban planning in the final year as an area of specialization, needed to be substituted with a new general pedagogic approach. The two professors thus planned to reform entirely the teaching of urbanism and restructure the core curriculum of architecture: in their view urbanism needed to become a foundational course, mandatory for all architecture students initiating their studies at the ETSAB².

The department’s directives stipulated that the new program should concentrate on the aspects of urban studies that related more directly to architectural practice, prompting the famous ETSAB motto “urbanism for architects”³. But Solà-Morales introduced a significant twist: more than shaping the urban curriculum to fit the architect’s needs, the new Urbanística course sequence was intended to shape the student into a new kind of professional, the “architect-urbanist.” The course prepared by Solà-Morales and his team at LUB⁴ would now introduce every new student to the study of architectural and urban form as a single, unified body of knowledge. Presenting its own critical interpretation of urban morphology, the 1971 Urbanística I class at the ETSAB thus marked the institutionalization of the discourse on architecture and the city in Iberian urban pedagogy.

Solà-Morales’ far-reaching transformation of pedagogy at the ETSAB after a formative period of studies abroad was his critical response to the state of Spanish planning. The sites of his internship and graduate studies—the Roman office of Ludovico Quaroni, and Harvard’s urban design program under Josep Lluís Sert—had exposed him to the core of urban planning debates in the

Marta Caldeira LA FORMAZIONE DI UN “ARCHITETTO-URBANISTA”: MANUEL SOLÀ-MORALES E LA PEDAGOGIA URBANA PRESSO LA ETSAB

THE EDUCATION OF AN “ARCHITECT-URBANIST”: MANUEL SOLÀ-MORALES AND URBAN PEDAGOGY AT THE ETSAB

Josep Lluís Sert – l’avevano messo a contatto con il centro dei dibattiti sulla pianificazione urbana nei primi anni Sessanta. Sia le idee di *Urbanistica* in Italia sia quelle di *Urban Design* di Harvard rappresentavano una disciplina in cui architettura, pianificazione e urbanistica convergevano in un’unica pratica, intrisa di valori sociali e saldamente fondato nella realtà. Subito dopo il suo ritorno in Spagna, Solà-Morales fu invece testimone della problematica distribuzione dei compiti nella pianificazione spagnola. Durante la lezione magistrale tenuta per l’ottenimento della docenza nel 1968, Solà-Morales attaccò la figura del “pianificatore-tecnico” come “colui che conosce i mezzi più adatti per ogni obiettivo” ma non ha voce in capitolo in merito ai “fini”⁵. Incluso nella lezione di Solà-Morales, tale attacco rappresentava una critica tagliente rivolta alla divisione tecnocratica tra i poteri ideologici e quelli esecutivi esercitata a quel tempo nella pianificazione spagnola. Sin dalla fine degli anni Cinquanta, le strategie adottate dall’amministrazione di Franco per lo sviluppo economico conosciute come “desarrollismo” avevano trasformato drasticamente il paesaggio demografico del paese. Nel quadro di queste politiche, lo stato franchista fu responsabile sia di una politica urbanistica aggressiva volta allo sviluppo economico, sia della gestione delle infrastrutture pubbliche⁶. “Ciò che accadde come conseguenza - osservò lo storico Javier Tusell - fu che la popolazione spagnola divenne urbanizzata”⁷.

Tuttavia, verso la fine degli anni Sessanta la realtà della maggior parte dei centri urbani spagnoli rispecchiava ben poco gli iniziali e ambiziosi obiettivi delle pianificazioni. Nonostante la crescente pressione demografica nelle aree urbane, nessuno dei nuovi piani territoriali e metropolitani venne attuato. Secondo il sociologo spagnolo Jordi Borja, il fallimento del “desarrollismo” fu una conseguenza del modello tecnocratico adottato dall’amministrazione: la ben intenzionata seppur difettosa pianificazione metropolitana - che, secondo Solà-Morales, mancava completamente di metodologia⁸ - alla fine favorì interventi

early 1960s. Both notions of *Urbanistica* in Italy and *Urban Design* at Harvard stood for a discipline where architecture, planning and urbanism converged in a single practice, imbued with social values and a stronghold on reality. Upon his return to Spain, Solà-Morales witnessed instead a problematic division of tasks in contemporary planning. In his 1968 tenure lecture, he attacked the figure of the ‘planner-technician’, as “the man that knows the most appropriate means to each goal” but has no say on the “ends”.⁵ Built into Solà-Morales’ exposé was a pointed critique of the technocratic division of ideological and executive powers currently practiced by Spanish planning. Since the late 1950s, and still under Franco’s administration, the strategies adopted for economic development known as ‘desarrollismo’ had drastically transformed the country’s demographic landscape. Under these policies, the Francoist state was responsible for both an aggressive urban policy for economic development and the management of public infrastructures.⁶ “What happened as a result,” historian Javier Tusell observed, “was that the Spanish population became urbanized”.⁷

And yet, by the late 1960s the reality of most Spanish urban centers reflected very little of the initial planning ambitions. In spite of the increasing demographic pressure in urban areas, none of the new territorial and metropolitan plans had been implemented. For Spanish sociologist Jordi Borja, this failure of ‘desarrollismo’ was a consequence of the administration’s technocratic model: the well-intended but flawed metropolitan planning—which, according to Solà-Morales, completely lacked methodology⁸—favored in the end partial interventions that transformed the urban territory into an ensemble of conflictive private interests.⁹ Solà-Morales’ ‘planner-technician’, then, in his technical excellence and abstained judgment, was the professional characterization

Marta Caldeira LA FORMAZIONE DI UN “ARCHITETTO-URBANISTA”: MANUEL SOLÀ-MORALES E LA PEDAGOGIA URBANA PRESSO LA ETSAB

THE EDUCATION OF AN “ARCHITECT-URBANIST”: MANUEL SOLÀ-MORALES AND URBAN PEDAGOGY AT THE ETSAB

parziali che trasformarono il territorio urbano in un insieme di interessi privati in conflitto tra di loro⁹. Dunque il “pianificatore-tecnico” di Solà-Morales, nella sua eccellenza tecnica e astensione dal giudizio, era la rappresentazione professionale di quell’apatia politica che contraddistingueva la tecnocrazia del “desarrollismo”. Secondo Solà-Morales, tale situazione richiedeva una riorganizzazione ideologica di fondo delle pratiche urbane: la nuova formazione dell’architetto e del pianificatore spagnolo come “architetto-urbanista” basata sul programma di morfologia urbana impartito presso la ETSAB.

L’iniziale modello pedagogico e di ricerca messo in pratica da Solà-Morales nel corso di Urbanística può essere fatto risalire alla trasposizione critica del modello di insegnamento di urbanistica adottato presso l’Istituto Universitario di Architettura di Venezia (IUAV) negli anni Sessanta. Nel metodo didattico centrato sul rapporto tipologia-morfologia proposto inizialmente da Saverio Muratori e sviluppato successivamente da Carlo Aymonino e Aldo Rossi, Solà-Morales trovò la desiderata combinazione tra metodo scientifico analitico e una chiara visione dell’architettura e della città: la morfologia urbana divenne presto la piattaforma concettuale del LUB su cui unire pedagogia, ricerca e pratica urbana. Nella sua interpretazione della morfologia urbana, Solà-Morales si mostrò particolarmente in linea con l’opera di Aymonino di cui aveva una buona conoscenza¹⁰. Nei suoi studi sui “fenomeni urbani”¹¹ e sulla città moderna, Aymonino presentò i primi come “... processi costitutivi della realtà urbana” che “producono determinate forme”¹², sostenendo che tali processi potevano essere compresi dal punto di vista storico attraverso studi sul rapporto tra tipologia edilizia e morfologia urbana - tra forme riconoscibili del tessuto urbano esistente (lottizzazione) e tipologie edilizie a cui davano luogo. Tale rapporto, per Aymonino, non era fisso: egli infatti affermava che “il rapporto quindi è mutevole e la storia di tali mutamenti è la storia urbana della città”¹³.

of the political apathy marking ‘desarrollismo’s technocracy. For Solà-Morales, this state of affairs required a fundamental ideological reprogramming of urban practices: the reeducation of the Spanish architect and planner as the ‘architect-urbanist’ based on the program of urban morphology taught at the ETSAB.

The initial pedagogic and research model that Solà-Morales implemented in Urbanística may be traced back to the critical translation of a teaching model in urban studies practiced at the Istituto Universitario di Architettura di Venezia (IUAV) in the 1960s. In the typology-morphology apparatus initially set up by Saverio Muratori and further developed by Carlo Aymonino and Aldo Rossi, Solà-Morales saw the desired combination of a scientific analytical method with a clear vision of architecture and the city: urban morphology soon became LUB’s conceptual platform for unifying urban pedagogy, research, and practice. In his interpretation of urban morphology, Solà-Morales revealed a particularly strong alignment with Aymonino’s work, which he knew only too well.¹⁰ In his studies of “urban phenomena”¹¹ and of the modern city, Aymonino introduced the former as the “... constitutive processes of urban reality” that “produce certain forms,”¹² arguing that these processes could be understood historically through studies of the relationship between building typology and urban morphology—between the identifiable forms of the existing urban fabric (land subdivision) and the building types that constituted them. This relationship was, for Aymonino, not permanent: in his words, “the relationship is therefore mutable and the history of such mutations is the urban history of the city”.¹³

With Aymonino, Solà-Morales shared an understanding of urban form where the spatial organization of production coincided with the formal structure of the city. As a sign of economic and

Marta Caldeira LA FORMAZIONE DI UN “ARCHITETTO-URBANISTA”: MANUEL SOLÀ-MORALES E LA PEDAGOGIA URBANA PRESSO LA ETSAB

THE EDUCATION OF AN “ARCHITECT-URBANIST”: MANUEL SOLÀ-MORALES AND URBAN PEDAGOGY AT THE ETSAB



Manuel Solà-Morales, Las Formas de Crecimiento Urbano, manuale di Urbanística I (edizione del 1997) / Manuel Solà-Morales, Las Formas de Crecimiento Urbano, textbook for Urbanística I (1997 edition)

Con Aymonino, Solà-Morales condivideva l'idea della forma urbana in cui l'organizzazione spaziale della produzione coincideva con la struttura formale della città. Come indice di ordine economico e sociale, poi, la struttura formale della città nel suo complesso registrava rapporti di produzione e cicli di distribuzione e consumo, così come le gerarchie sociali della società urbana in un dato contesto storico. Tuttavia, entrambi credevano che anche la città stessa partecipasse attivamente in questi processi: per loro l'idea della struttura urbana *rispecchiava* e allo stesso tempo *conferiva ordine* ai rapporti urbani. Aymonino e Solà-Morales credevano entrambi che attraverso l'urbanistica non solo avrebbero potuto mostrare le forze strutturali tracciate nelle forme urbane, ma sarebbero anche stati in grado di manipolare la stessa struttura urbana - almeno in una certa misura. In conclusione, ne erano sicuri, l'urbanista poteva alterare intenzionalmente la "natura" della città conferitale dalla storia: la morfologia urbana in questo modo poteva fornire all'architetto-urbanista lo strumento professionale che gli avrebbe permesso un approccio totale alla città e alla sua struttura urbana.

Mentre Solà-Morales si basava sull'approccio alla teoria urbana dello IUAV, ben presto si accorse anche dei suoi limiti. *The Forms of Urban Growth*, il manuale per il nuovo corso di Urbanística che ufficializzava il suo approccio pedagogico, aveva già chiaramente caratterizzato la diversa visione della morfologia urbana di Solà-Morales basata sulla sua critica alla metodologia italiana. Steso inizialmente nel 1971, il manuale del corso presentava una teoria urbana fondata sullo "studio della crescita urbana, da intendersi come processo sociale e da analizzarsi all'interno della sfera di interventi specifica per l'architetto"¹⁴. L'enfasi del titolo sulla "crescita" rese evidente l'intento di Solà-Morales di concentrare lo studio della forma urbana sui processi dinamici della produzione della città. Il risultato fu un programma che oscillava tra l'analisi delle forme di crescita e lo studio delle

social order, then, the formal structure of a city in its totality registered relations of production, cycles of distribution and consumption, as well as the social hierarchies of an urban society in a given historical frame. Yet, they both believed that the city itself also participated actively in these processes: the idea of urban structure reflected and at the same time gave order to urban relations. Aymonino and Solà-Morales believed that, through urban studies, not only they could reveal the structural forces inscribed in urban forms but they would also be able to manipulate the urban structure itself—at least to a certain degree. Ultimately, they were certain, the urban planner could intentionally interfere with the historically given "nature" of the city: urban morphology now gave the architect-urbanist the professional tool that allowed a total approach to the city and its urban structure.

While Solà-Morales built upon IUAV's approach to urban theory, he also became soon aware of its limits. Las Formas de Crecimiento Urbano (The Forms of Urban Growth), the course book for the new program of Urbanística that formalized his pedagogic approach, already marked clearly Solà-Morales' distinct vision of urban morphology based on his critique of the Italian methodology. Initially compiled in 1971, the course book presented an urban theory based on "the study of urban growth, understood as social process and analyzed within the field of intervention that is specific to the architect."¹⁴ The title's emphasis on "growth" made evident Solà-Morales' intention to focus the study of urban form on the dynamic processes of city production. The result was a program that oscillated between the analysis of forms of growth and the study of social and structural causes behind that growth, and extending through a broad range of urban scales. The "urban fact" was for Solà-Morales as much the street

Marta Caldeira

LA FORMAZIONE DI UN "ARCHITETTO-URBANISTA": MANUEL SOLÀ-MORALES E LA PEDAGOGIA URBANA PRESSO LA ETSAB

THE EDUCATION OF AN "ARCHITECT-URBANIST": MANUEL SOLÀ-MORALES AND URBAN PEDAGOGY AT THE ETSAB

cause sociali e strutturali dietro tale crescita, coprendo un ampio ventaglio di scale urbane: la “realità urbana” per Solà-Morales era tanto la strada quanto la città nel suo complesso, o perfino il territorio metropolitano circostante.

Ma, ancora più importante, Solà-Morales sosteneva che il metodo tipo-morfologico non era sufficiente per “una più completa spiegazione strutturale della forma urbana - nelle sue parti e nella sua interezza, nei progetti e nella storia, nei suoi momenti brillanti e nelle sue fasi ordinarie, nei suoi risultati ma anche nei suoi processi...”¹⁵. Solà-Morales aggiunse pertanto un terzo termine - infrastruttura - creando quella che sarebbe divenuta la formula degli studi urbani al LUB e del corso di urbanistica: “Il rapporto tra morfologia-infrastruttura-tipologia come effetto dei processi di parcellizzazione-urbanizzazione-edificazione del suolo [P-U-E]”¹⁶. Se la morfologia urbana chiariva i processi di lottizzazione e la tipologia edilizia giustificava l'edificazione, allora l'infrastruttura spiegava le reti indispensabili per la circolazione e i servizi come elemento di unificazione urbana a sostegno dell'organizzazione spaziale della produzione e del corpo sociale.

Fu proprio questo nuovo concetto chiave che Solà-Morales cercò di proporre con la sua formula, che denominò “scomposizione concettuale della forma”: la chiave per permettere il movimento senza discontinuità tra analisi urbana e progetto, tra storia e presente, pur conservando la specificità storica di ogni esempio. Secondo Solà-Morales, ciascuno dei tre processi [L-U-E] conteneva l'intersezione di una serie di variabili inerenti la città, compresa la logica disciplinare interna, il contesto storico e socio-economico, nonché la forma estetica. Una volta insieme, la combinazione di questi tre processi generava un'ampia serie di condizioni urbane che garantivano la specificità storica di ogni forma di città, mentre il metodo stesso assicurava la possibilità di confronto tra di esse. Per dimostrare chiaramente questo punto, Solà-Morales formulò la sua classificazione iconica delle forme di crescita urbana del LUB mediante una serie di casi

as the whole city, or even the surrounding metropolitan territory.

More importantly, the typological-morphological method, he pondered, was not enough for “a more complete structural explanation of urban form—in its parts and as a whole, in the projects and in history, in its brilliant moments and in its ordinary zones, in its results but also in its processes...”¹⁵ Solà-Morales thus added a third term—infrastructure—composing what was to become LUB and the course's go-to formula for urban studies: “The relationship morphology-infrastructure-typology as effect of the processes of land parceling-urbanization-edification [P-U-E]”¹⁶. If urban morphology explicated land parceling and building typology accounted for edification, then infrastructure construed the vital networks of circulation and services as the urban unifier that supported the spatiality of production and the social body.

It was precisely this new conceptual key that Solà-Morales attempted to put forth with his formula, which he called the “conceptual decomposition of form”: a key intended to allow the seamless movement between urban analysis and project, between history and the present, while keeping the historical specificity of each instance. For Solà-Morales, each of the three processes [P-U-E] contained the intersection of a set of variables pertaining the city, including internal disciplinary logic, historical socio-economic context and aesthetic form. When brought together, the combination of these three processes generated a broad range of urban conditions that guaranteed the historical specificity of each city form, while the method itself still ensured the possibility of comparison. In order to demonstrate this point clearly, Solà-Morales drafted LUB's iconic taxonomy of forms of urban growth with a series of case-studies—including polígono; ensanche; garden-city; suburban growth; informal urbaniza-

Marta Caldeira LA FORMAZIONE DI UN “ARCHITETTO-URBANISTA”: MANUEL SOLÀ-MORALES E LA PEDAGOGIA URBANA PRESSO LA ETSAB

THE EDUCATION OF AN “ARCHITECT-URBANIST”: MANUEL SOLÀ-MORALES AND URBAN PEDAGOGY AT THE ETSAB

esemplari, che includevano il *polígono* [distretto industriale], l'*ensanche* [ampliamento], la città-giardino, la crescita suburbana, l'urbanizzazione informale, le baraccopoli, e in cui ognuno era classificato secondo la specifica combinazione dei tre processi urbani¹⁷.

Solà-Morales definì tale metodo di classificazione “tipologie strutturali di crescita urbana”: tali tipologie strutturali, affermava, stavano in contrasto con altre forme di tipizzazione urbana, che in generale definiva come “tipologie descrittive di crescita urbana”. Nel tentativo di stabilire chiaramente la distinzione tra la propria interpretazione della morfologia urbana e quelle presentate dalle fonti italiane, Solà-Morales faceva dunque affidamento sulla distinzione categorica tra tipologie “descrittive” e “strutturali” della forma urbana. La scelta stessa del termine “descrittive” denotava passività, e cioè uno scollegamento dalla pratica che lui era deciso a superare. Aniché cogliere semplicemente i processi dietro le forme della città del passato, lo studio delle tipologie “strutturali” ora poteva fornire la giusta chiave per individuare la complessa intersezione di forze nei problemi urbani attuali ed eventualmente indicare le direzioni per la pianificazione di interventi. La classificazione strutturale di Solà-Morales mirava pertanto a rinforzare il ruolo dell'architetto-urbanista come attore attivo nella produzione della città.

Gli esercizi sviluppati per il corso di Urbanística I divennero il test per l'obiettivo del programma di integrare analisi e pratica. Subito dopo esercizi introduttivi basati sull'analisi storica della costruzione di una strada esistente e dello sviluppo della crescita residenziale urbana, l'esame finale presentava agli studenti un sito urbano reale e la sua storia - una storia che poneva l'accento sull'originale “conflitto tra diverse forme di crescita”¹⁸, oltre a successive contraddizioni introdotte da piani parziali di riassetto che, secondo Solà-Morales, avevano inevitabilmente portato il tessuto urbano esistente all'“invecchiamento e al degrado”. Agli studenti veniva poi chiesto di elaborare una proposta di lottizzazione del suolo re-immaginando

*tion; shantytown—where each was classified according to their specific combination of the three urban processes.*¹⁷

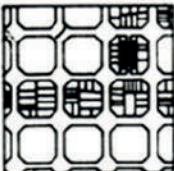
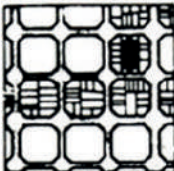
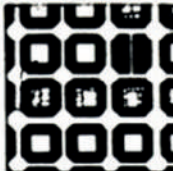
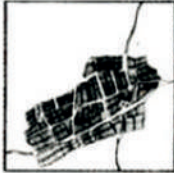
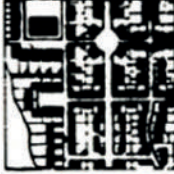
Solà-Morales termed this classification method “structural typologies of urban growth”: structural typologies, he argued, stood in contrast to other forms of urban typification, which he broadly construed as “descriptive typologies of urban growth”. In his effort to set clearly the distinction between his own interpretation of urban morphology and the ones presented by the Italian sources, Solà-Morales thus relied on the categorical distinction between “descriptive” and “structural” typologies of urban form. The choice itself of the term “descriptive” denoted passiveness, a disconnection from practice that he was determined to overcome. Rather than simply understanding the processes behind city forms of the past, the study of “structural” typologies could now provide a key for identifying the complex intersection of forces in present urban problems and potentially reveal courses for planning action. Solà-Morales’ structural taxonomy was therefore geared to reinforce the role of the architect-urbanist as an active player in city production.

The requirements for Urbanística I become evidence of the program’s ambition to integrate analysis and practice. Following initial exercises based on the historical analysis of the construction of an existing street and the development of urban residential growth, the final exam presented the students with a concrete urban site and its history—a history that stressed the original “conflict between different forms of growth”,¹⁸ as well as the subsequent contradictions introduced by planning remediations that, according to Solà-Morales, inevitably lead to “obsolescence and degradation” of the existing fabric. The students were then asked to develop a land-parceling proposal reimagining the site’s urban growth as a predominantly residential area. Solà-Morales’ presentation

Marta Caldeira

LA FORMAZIONE DI UN “ARCHITETTO-URBANISTA”: MANUEL SOLÀ-MORALES E LA PEDAGOGIA URBANA PRESSO LA ETSAB

THE EDUCATION OF AN “ARCHITECT-URBANIST”: MANUEL SOLÀ-MORALES AND URBAN PEDAGOGY AT THE ETSAB

Parcelación	Urbanización		Edificación		
Ensanche	P 	+	U 	+	E 
Crecimiento suburbano	U 	+	P 	+	E 
Urbanización marginal	P 	+	E 		
Ciudad-jardín	UP 	+	E 		
Barraca	E 				
Polígonos	PUE 				



Manuel Solà-Morales, tassonomia delle tipologie strutturali di crescita urbana in Las Formas de Crecimiento Urbano / Manuel Solà-Morales, taxonomy of structural typologies of urban growth, in Las Formas de Crecimiento Urbano

Manuel Solà-Morales, planimetria della zona per l'esame finale di Urbanística I situata lungo la Diagonal di Barcellona / Manuel Solà-Morales, site plan of area for Urbanística I final exam located along the Diagonal in Barcelona.

Marta Caldeira LA FORMAZIONE DI UN "ARCHITETTO-URBANISTA": MANUEL SOLÀ-MORALES E LA PEDAGOGIA URBANA PRESSO LA ETSAB

THE EDUCATION OF AN "ARCHITECT-URBANIST": MANUEL SOLÀ-MORALES AND URBAN PEDAGOGY AT THE ETSAB

la crescita urbana del sito come area prevalentemente residenziale. La presentazione da parte di Solà-Morales del sito attraverso la sua storia rispecchiava nuovamente il suo intento di introdurre, nella cultura della scuola, un approccio per lui irrinunciabile in ogni progetto basato sull'analisi storica: la sua insistenza su una visione della storia fatta di conflitti e sulle contraddizioni tra diverse forme di crescita urbana, a sua volta, rimarcava una storia che non doveva essere considerata come potenziale fonte di soluzioni, quanto piuttosto mezzo per comprendere i processi strutturali dietro i problemi urbani esistenti. Grazie a questo approccio materialista alla storia del sito, Solà-Morales garantiva che gli studenti avrebbero sviluppato i loro progetti urbani basandoli non sulla semplice continuità o trasformazione del tessuto urbano, ma sull'interpretazione critica e sulla risposta ai processi storici e strutturali che modellano la forma urbana.

Come metodo pedagogico, la teoria delle "tipologie strutturali" mostra l'intenzione di Solà-Morales di infondere un significato sociale e strutturale nelle operazioni urbanistiche di tipo tecnico, quale forma possibile di coscienza storica: una volta formati in modo da concepire la produzione della forma urbana come un intricato raccordo di "cause strutturali" e strategie di pianificazione, un raccordo che è specifico per ogni momento storico, i futuri architetti-urbanisti del suo corso sarebbero divenuti, nell'esercizio della professione, consapevoli della loro condizione storica. Proprio la consapevolezza del cambiamento storico, pietra angolare del pensiero di Solà-Morales e inscritta nel corso di Urbanística, è stata precisamente - e paradossalmente - la garanzia della continuità del suo programma: il suo testo pedagogico è rimasto in vigore per circa tre decenni, integrando nel frattempo ricerche, nuovi progetti e testi del LUB, evolvendosi infine nella pianificazione urbana strategica che ha modellato il pensiero urbano iberico e ha contraddistinto in modo particolare lo sviluppo di Barcellona mentre la Spagna transitava, e si consolidava, verso un sistema politico democratico.

of the site through its history reflected again his intent to institute, in the school culture, an imperative approach to every project through historical analysis: his insistence on a history made of conflicts and contradictions between forms of urban growth, in turn, underlined a history that was not to be seen as a potential source of solutions, but rather as means for understanding the structural processes behind existing urban problems. With this materialist approach to the site's history, Solà-Morales ensured that the students would develop their urban projects based not on a simple continuity or transformation of the city fabric, but on the critical interpretation of and response to the historical, structural processes shaping urban form.

As a pedagogic method, the theory of "structural typologies" reveals Solà-Morales' intent to infuse social and structural meaning into the technical urban operations as, perhaps, a form of historical consciousness: trained to conceive the production of urban form as an intricate junction of "structural causes" and planning strategies, a junction which is specific to each historical moment, the future architect-urbanists formed in his course would hopefully be aware of their own historical condition in professional practice. The awareness of historical change, keystone to Solà-Morales' thought and built into Urbanística, may have been precisely—and paradoxically—the guarantee of the program's continuity: its pedagogic script remained operative for nearly three decades, integrating LUB's new research, projects and writings along the way, and eventually developing into the strategic urban planning that shaped Iberian urban thought and marked Barcelona's development in particular as Spain transitioned into, and consolidated, a newly democratic political system.

Marta Caldeira

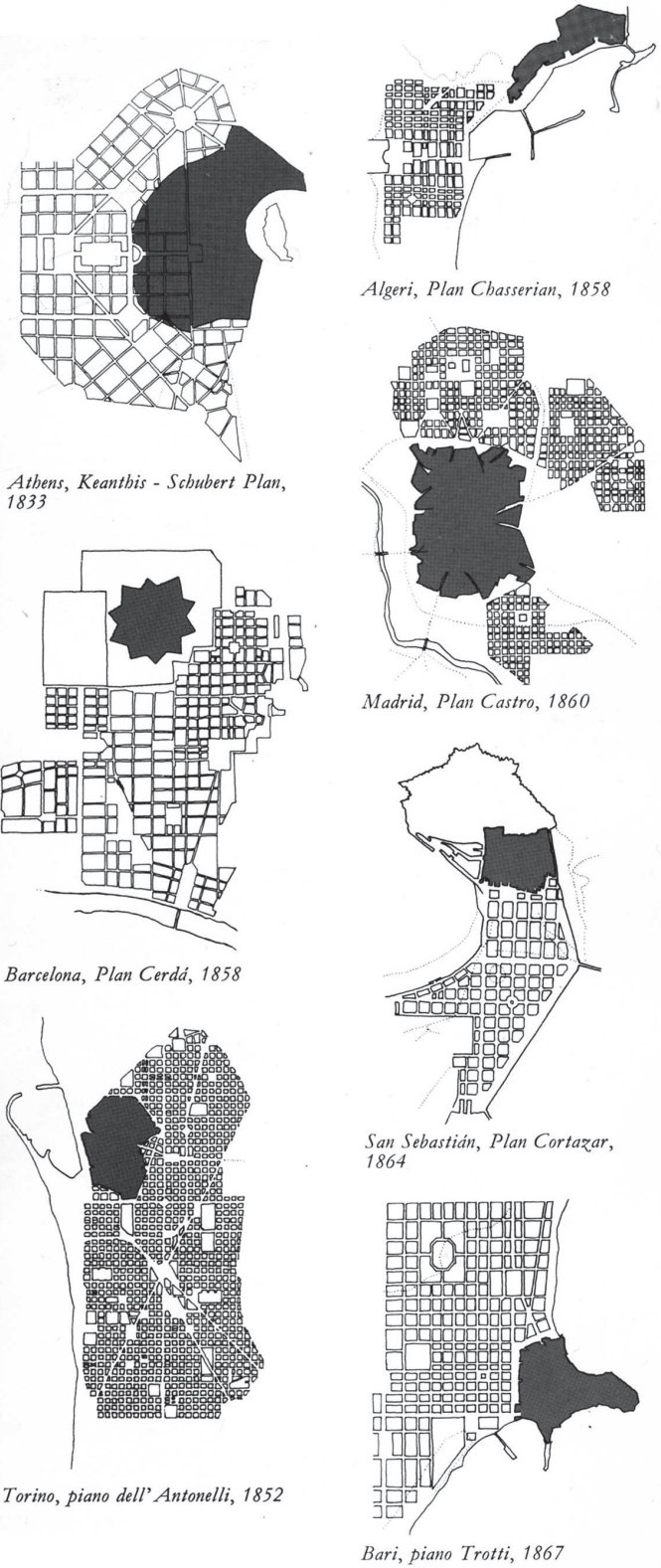
LA FORMAZIONE DI UN "ARCHITETTO-URBANISTA": MANUEL SOLÀ-MORALES E LA PEDAGOGIA URBANA PRESSO LA ETSAB

THE EDUCATION OF AN "ARCHITECT-URBANIST": MANUEL SOLÀ-MORALES AND URBAN PEDAGOGY AT THE ETSAB

Manuel Solà-Morales, analisi comparativa della crescita urbana nel XIX secolo / *Manuel Solà-Morales, comparative analysis of urban growth in the Nineteenth century*

Manuel Solà-Morales, Cuadriculas, Mallas y Reticulas (Grids, Meshes and Crosslinks), tabella comparativa / *Manuel Solà-Morales, Cuadriculas, Mallas y Reticulas (Grids, Meshes and Crosslinks), comparative chart*

CUADRICULAS, MALLAS Y RETICULAS		
LA MANZANA DEL ENSANCHE SE PUEDE ENTENDER ASI ...	... O ASI ...	... O ASI ...
CUADRICULAS QUE ATIENDEN A DEFINIR LA REFORMA CONSTRUIDA	MALLAS QUE TIENDEN A PARCELAR SUELO.	RETICULAS QUE ATIENDEN A LA CIRCULACION Y LOS SERVICIOS
SANTIAGO DE CHILE COMO EJEMPLO	EL TRAZADO DE MAZARINO EN AIX-EN-PROVENCE.	CHICAGO. LA ORDENACION DE BURNHAM
LA PARCELACION EN CUADRAS, SANTIAGO DE CHILE	ALINEACION DE FACHADA, AIX-EN-PROVENCE	EDIFICACION DE ESQUINA, CHICAGO.



Marta Caldeira LA FORMAZIONE DI UN "ARCHITETTO-URBANISTA": MANUEL SOLÀ-MORALES E LA PEDAGOGIA URBANA PRESSO LA ETSAB

THE EDUCATION OF AN "ARCHITECT-URBANIST": MANUEL SOLÀ-MORALES AND URBAN PEDAGOGY AT THE ETSAB

Note

- ¹ Il presente articolo è parte della mia tesi di Dottorato, che ha ottenuto il sostegno del Buell Center Oral History Prize della Columbia University e una borsa di studio da parte della Fundação para a Ciência e Tecnologia (Portogallo). Vorrei qui esprimere la mia gratitudine ai membri del LUB, Maria Rubert, Josep Parcerisa e Carles Crosas, per la loro assistenza presso gli archivi del LUB e le profonde conversazioni sulla sua storia. Sono inoltre estremamente grata a Manuel de Solà-Morales, con cui ho avuto l'opportunità di intervistare e discutere all'inizio della mia ricerca sul suo approccio alla teoria, pratica e pedagogia urbana.
- ² Alla riunione per la riforma degli studi di urbanistica presso la ETSAB parteciparono anche due studenti, Eduardo Leira e Antonio Font. Sia Leira sia Font si unirono presto a Solà-Morales presso il LUB, e divennero essi stessi docenti del dipartimento di urbanistica della scuola. Per ulteriori dettagli sulla riforma generale del corso di studi in urbanistica presso la ETSAB, si veda Manuel Ribas y Piera, *El viraje al paisajismo. Historia de una docencia*, in *Ciudades* (Valladolid, 1995); si veda anche *Manuel Ribas Piera*, in *Homenatge a Manuel de Solà-Morales* (Barcelona: Dur, 2012).
- ³ È importante menzionare qui l'ampio resoconto della trasformazione generale della teoria, pratica e pedagogia urbana in Spagna di Victoriano Sainz Gutiérrez in *El Proyecto Urbano en España. Génesis y Desarrollo de un Urbanismo de los Arquitectos* (Seville: Universidad de Sevilla, 2006).
- ⁴ A quel tempo, il corpo docente di Solà-Morales presso il LUB includeva Joan Busquets, Antonio Font, Miquel Domingo e José Luís Gómez Ordóñez, che sarebbero diventati tutti professori di urbanistica presso la ETSAB, ricercatori e professionisti di urbanistica rinomati a tutti gli effetti.
- ⁵ "I politici propongono i fini...; il pianificatore è il tecnico degli strumenti, colui che conosce i mezzi più adatti per ogni proposito". Manuel de Solà-Morales, *Algunas Consideraciones sobre Metodología Urbanística* (Barcelona: Departamento de Urbanística/ETSAB, 1969). Tradotto dall'originale in spagnolo.
- ⁶ Jordi Borja, "Elementos teóricos para el análisis de los movimientos reivindicativos urbanos", *Cuadernos de Arquitectura* (Barcelona, 1973).
- ⁷ Javier Tusell, *The Modernization of Spanish Society*, Spain: From Dictatorship to Democracy, 1939 to the present (Malden, MA, and Oxford: Blackwell Publishers, 2007).
- ⁸ Manuel Solà-Morales, *La metodología del Plan Director*, Cuadernos de arquitectura y urbanismo, n. 87 (Barcelona, 1972).
- ⁹ Jordi Borja valutò la pianificazione metropolitana spagnola nella lezione "I movimenti urbani in Spagna" tenuta in Italia, Francia e Toronto nel 1974. La lezione fu poi pubblicata con il titolo "I

Notes

- ¹ This article is part of my doctoral dissertation, which has been supported by a Buell Center Oral History Prize at Columbia University and a scholarship by Fundação para a Ciência e Tecnologia (Portugal). Here I would like to express my gratitude to LUB members Maria Rubert, Josep Parcerisa and Carles Crosas, for their guidance at LUB's archives and the insightful conversations on its history. I am also deeply thankful to Manuel de Solà-Morales, whom I had the opportunity to interview and discuss the early stages of my research on his approach to urban theory, practice and pedagogy.
- ² The meeting for the reform of urban studies at the ETSAB also included two students, Eduardo Leira and Antonio Font. Both Leira and Font soon joined Solà-Morales at LUB and eventually became faculty in the urbanism department at the school. For more details on the general reform of the curriculum of urbanism at the ETSAB, see Manuel Ribas y Piera, "El viraje al paisajismo. Historia de una docencia", in *Ciudades* (Valladolid, 1995); and also Manuel Ribas Piera, in *Homenatge a Manuel de Solà-Morales* (Barcelona: Dur, 2012).
- ³ It is important to acknowledge here Victoriano Saenz Gutierrez's extensive account of the general transformation of urban thought, practices and pedagogy in Spain in *El Proyecto Urbano en España. Genesis y Desarrollo de un Urbanismo de los Arquitectos* (Seville: Universidad de Sevilla, 2006).
- ⁴ At the time, Solà-Morales' team at LUB included Joan Busquets, Antonio Font, Miquel Domingo and José Luis Gómez Ordóñez, all who will become professors of urbanism at the ETSAB, researchers and renowned urban practitioners in their own right.
- ⁵ Translated from original in Spanish: "Los fines los proponen los políticos...; el planeador es el técnico de los instrumentos, el hombre que conoce los medios mas adecuados a cada propósito." Manuel de Solà-Morales, *Algunas Consideraciones sobre Metodologia Urbanistica* (Barcelona: Departamento de Urbanistica/ETSAB, 1969).
- ⁶ Jordi Borja, "Elementos teoricos para la analise de los movimientos reivindicativos urbanos", *Cuadernos de Arquitectura* (Barcelona, 1973).
- ⁷ Javier Tusell, Spain: From Dictatorship to Democracy, 1939 to the present (Malden, MA, and Oxford: Blackwell Publishers, 2007).
- ⁸ Manuel Solà-Morales, "La metodologia del Plan Director", Cuadernos de arquitectura y urbanismo, n.87 (Barcelona, 1972).
- ⁹ Jordi Borja assessed Spanish metropolitan planning in the lecture "I movimenti urbani in Spagna" delivered in Italy, France and Toronto in 1974. The lecture was later published

Marta Caldeira

LA FORMAZIONE DI UN "ARCHITETTO-URBANISTA": MANUEL SOLÀ-MORALES E LA PEDAGOGIA URBANA PRESSO LA ETSAB

THE EDUCATION OF AN "ARCHITECT-URBANIST": MANUEL SOLÀ-MORALES AND URBAN PEDAGOGY AT THE ETSAB

movimenti urbani in Spagna”, *Le contraddizioni dello sviluppo urbano* (Napoli, Italia: Liguori Editore, 1975).

¹⁰ L’opera di Aymonino costituì un importante punto di riferimento metodologico per gli studi di urbanistica del LUB e Solà-Morales fu responsabile della traduzione in castigliano e della pubblicazione di diversi suoi testi negli anni 1969-71. Ad esempio, il saggio di Aymonino “Il significato delle città”, pubblicato inizialmente negli annuari dello IUAV nel 1965, fu dapprima tradotto in castigliano attraverso le pubblicazioni del L.U.B. in *El significado de las ciudades* (Barcelona: ETSAB – LUB, 1969-70). Nel 1971, nel suo nuovo ruolo di direttore della collana di urbanistica dell’editore Gustavo Gili, Solà-Morales pubblicò la traduzione in castigliano del libro di Aymonino *Origini e sviluppo della città moderna* (Padova: Marsilio, 1965) con il titolo *Orígenes e desarrollo de la ciudad moderna* (Barcelona: Gustavo Gili, 1971).

¹¹ Carlo Aymonino, *Lo studio dei fenomeni urbani*, La città di Padova (Rome: Officina Edizioni, 1970); successivamente pubblicato come pubblicazione individuale, *Lo studio dei fenomeni urbani* (Rome: Officina Edizioni, 1977).

¹² “Nello studio dei fenomeni urbani l’analisi è tesa non tanto a prefigurare un futuro da organizzare secondo le premesse fornite dalle tendenze in atto, quanto a capire una serie di processi costitutivi della realtà urbana, intendendo questa come un insieme di fatti edilizi di volta in volta permanenti o mutevoli. E a capire perché tali processi, anche parziali, hanno prodotto determinate forme (di rappresentazione o di combinazione), constatabili e rilevabili nei loro significati generali o particolari”. Aymonino, *ibid*, 18 -19.

¹³ Aymonino, *ibid*, 60.

¹⁴ M. Solà-Morales, “Orientación del Curso” (1971), ristampato in *Las Formas de Crecimiento Urbano* (Barcelona: Edicions UPC, 1997), 11. Tradotto dall’originale in spagnolo.

¹⁵ “Nonostante nelle opere di Rossi e di Aymonino [...] queste due categorie sembrino sufficienti per analizzare l’architettura delle città, mi sembra, anche oggi, che una spiegazione strutturale più completa della forma urbana – nelle sue parti e nella sua interezza, nei progetti e nella storia, nei suoi momenti brillanti e nelle sue fasi ordinarie, nei suoi risultati ma anche nei suoi processi – abbia bisogno di riconoscere l’importanza delle forme infrastrutturali...”. Manuel Solà-Morales, “Introducción” (1991), *ibid*, 15. Tradotto dall’originale in spagnolo.

¹⁶ M. Solà-Morales, *ibid*, 76. Tradotto dall’originale in spagnolo.

¹⁷ Per la classificazione originale integrata nel manuale del corso, si veda “Las tipologías estructurales del crecimiento urbano”, M. Solà-Morales, *ibid*, 78; la classificazione fu successivamente rielaborata dal punto di vista grafico, con aggiunta di immagini e pubblicata all’interno dell’articolo di Solà-Morales “Spazio, tempo e città” in *Lotus International*, 51 (Milano: 1986).

as “*I movimenti urbani in Spagna*”, *Le contraddizioni dello sviluppo urbano* (Naples, Italy: Liguori Editore, 1975).

¹⁰ Aymonino’s work constituted an important methodological precedent for LUB’s urban studies, and Solà-Morales was responsible for the Castilian translation and publication of several of his texts in the years 1969-71. For instance, Aymonino’s essay “Il significato delle città”, originally published in IUAV year books in 1965, was first translated in Castilian by L.U.B.’s publications in *El significado de las ciudades* (Barcelona: ETSAB – LUB, 1969-70). In 1971, in his new role as director of the urban series at Gustavo Gili, Solà-Morales published the Castilian translation of Aymonino’s book *Origini e sviluppo della città moderna* (Padova: Marsilio, 1965) as *Orígenes e desarrollo de la ciudad moderna* (Barcelona: Gustavo Gili, 1971).

¹¹ Carlo Aymonino, “Lo studio dei fenomeni urbani”, La città di Padova (Rome: Officina Edizioni, 1970); later published as an individual publication, *Lo studio dei fenomeni urbani* (Rome: Officina Edizioni, 1977).

¹² Translated from original in Italian: “Nello studio dei fenomeni urbani l’analisi è tesa non tanto a prefigurare un futuro da organizzare secondo le premesse fornite dalle tendenze in atto, quanto a capire una serie di processi costitutivi della realtà urbana, intendendo questa come un insieme di fatti edilizi di volta in volta permanenti o mutevoli. E a capire perché tali processi, anche parziali, hanno prodotto determinate forme (di rappresentazione o di combinazione), constatabili e rilevabili nei loro significati generali o particolari.” Aymonino, *ibid*, 18-19.

¹³ Translated from original in Italian: “il rapporto quindi è mutevole e la storia di tali mutamenti è la storia urbana della città.” Aymonino, *ibid*, 60.

¹⁴ Translated from original in Spanish: “Este curso se orienta hacia el estudio del crecimiento urbano, entendido como proceso social y analizado en el campo de intervención específica del arquitecto.” M. Solà-Morales, “Orientación del Curso” (1971), reprinted in *Las Formas de Crecimiento Urbano* (Barcelona: Edicions UPC, 1997), 11.

¹⁵ Translated from original in Spanish: “Pero si en los trabajos de Rossi y de Aymonino [...] estas dos categorías parecían suficientes para analizar la arquitectura de las ciudades, me parece, todavía hoy, que una explicación estructural mas completa de la forma urbana—en sus partes y en conjunto, en los proyectos y en la historia, en sus momentos brillantes y en sus zonas vulgares, en sus resultados pero también en sus procesos—necesita reconocer la importancia de las formas infraestructurales...”. Manuel Solà-Morales, “Introducción” (1991), *ibid*, 15.

¹⁶ Translated from original in Spanish: “La relación mor-

Marta Caldeira LA FORMAZIONE DI UN “ARCHITETTO-URBANISTA”: MANUEL SOLÀ-MORALES E LA PEDAGOGIA URBANA PRESSO LA ETSAB

THE EDUCATION OF AN “ARCHITECT-URBANIST”: MANUEL SOLÀ-MORALES AND URBAN PEDAGOGY AT THE ETSAB

¹⁸ “La zona indicata nel piano [...] presentava intorno al 1945 un chiaro conflitto tra diverse forme di crescita”. M. Solà-Morales, *ibid*, 82. Tradotto dall’originale in spagnolo.

fología-infraestructura-tipología como efecto de los procesos de parcelación-urbanización-edificación...” M. Solà-Morales, *ibid*, 76.

¹⁷ For the original taxonomy integrated in the course book, see “Las tipologías estructurales del crecimiento urbano”, M. Solà-Morales, *ibid*, 78; the taxonomy was subsequently reworked graphically, with visual thumbnails added, and published with Solà-Morales’ article “Spazio, tempo e città” in Lotus International, 51 (Milan: 1986).

¹⁸ Translated from original in Spanish: “La zona señalada en el plano [...] presentaba hacia 1945 un claro conflicto entre diferentes formas de crecimiento:...” M. Solà-Morales, *ibid*, 82.



Marta Caldeira

Marta Caldeira è un architetto, storico e docente presso la Yale School of Architecture. La sua ricerca accademica indaga questioni legate all'architettura moderna e alla città, con particolare attenzione ai contesti storici di transizione politica. Prima di insegnare a Yale, ha lavorato per Peter Eisenman a New York, per Gonçalo Byrne di Lisbona e ha insegnato alla Columbia University. I suoi scritti sono apparsi in EAHN Newsletter, Log, Jornal dos Arquitectos, Il Progetto e Metamorfosi, così come in recenti antologie sull'architettura moderna e contemporanea. Ha ricevuto un diploma professionale in architettura alla Lisbona Technical University e un M.S.A.A.D. alla Columbia University, dove attualmente svolge un dottorato di ricerca in architettura.

LA FORMAZIONE DI UN “ARCHITETTO-URBANISTA”: MANUEL SOLÀ-MORALES E LA PEDAGOGIA URBANA PRESSO LA ETSAB

Marta Caldeira is an architect, historian, and lecturer at Yale School of Architecture. Her academic research investigates modern discourses of architecture and the city, with a particular focus on historical contexts of political transition. Before teaching at Yale, Ms. Caldeira worked for Peter Eisenman in New York, for Gonçalo Byrne in Lisbon, and taught at Columbia University. Her writings have appeared in EAHN Newsletter, Log, Jornal dos Arquitectos, Il Progetto and Metamorfosi, as well as recent anthologies on modern and contemporary architecture. Ms. Caldeira received a professional diploma in architecture from Lisbon Technical University and an M.S.A.A.D. from Columbia University, where she is currently a Ph.D. candidate in architecture.

THE EDUCATION OF AN “ARCHITECT-URBANIST”: MANUEL SOLÀ-MORALES AND URBAN PEDAGOGY AT THE ETSAB

Luca Cardani **“IT'S NOT JUST BUILDING
PER SE. IT'S BUILDING
WORLDS”. JOHN HEJDUK:
L'ARCHITETTURA E LA SUA
IDEA**

**“IT'S NOT JUST BUILDING
PER SE. IT'S BUILDING
WORLDS”. JOHN HEJDUK:
ARCHITECTURE AND ITS
IDEA**

Abstract

L'architettura per Hejduk è la forma di un pensiero sul mondo, che si manifesta nella realtà concreta. La missione dell'architetto è trovare le forme autentiche del proprio tempo attraverso la rifondazione dei suoi programmi, svolgendo il compito proprio di tutta l'arte: osservare l'intero mondo e offrirne una visione per il futuro. Questo scritto rappresenta il tentativo di delineare un pensiero unitario sul senso dell'architettura di Hejduk. Un'idea sotterranea che ha alimentato le fasi della sua carriera architettonica, intrecciando tra loro, sotto il tetto dell'impegno civile, la passione per la trasmissibilità della conoscenza dell'educatore, all'esaltazione delle implicazioni soggettive dell'artista-architetto.

Abstract:

Architecture is for Hejduk the form of thought, that manifest itself in the reality. Architect's mission is find the authentic forms of its own time through the refoundation of programs, carrying out the task of all arts: to watch the whole world and give a vision for the future. This written represent an attempt to outline a unitary thought about the meaning of architecture by Hejduk. A subterranean idea feed the phases of his architectural career, link to each other, under the civic engagement roof, the educator's passion for the transmissibility of knowledge, with the artist-architect's exaltation of subjective implication.

«Art, be it painting, literature or architecture, is the remaining shell of thought. Actual thought is of no substance. We cannot actually see thought, we can only see its remains. Thought manifest itself by its shucking or shedding of itself; it is beyond its confinement»

John Hejduk, 'Evening in Llano'¹

Con questa potente metafora John Hejduk racconta il valore e il senso che attribuisce all'architettura.

Le architetture sono gusci che custodiscono i pensieri dell'uomo sul mondo, conchiglie cariche di vissuto, che raccontano la vita anche dopo che il pensiero le ha abbandonate; ricche di senso proprio perché se ne riconosce il valore attraverso quel che resta.

«Art, be it painting, literature or architecture, is the remaining shell of thought. Actual thought is of no substance. We cannot actually see thought, we can only see its remains. Thought manifest itself by its shucking or shedding of itself; it is beyond its confinement»

John Hejduk, 'Evening in Llano'¹

Through this strong metaphor, John Hejduk explains the value and the meaning of architecture.

Architectures are shells keeping men thoughts on the world; architectures are shells filled with experiences; they narrate life even after the thought has abandoned it; architectures are meaningful

John Hejduk con Antonio Sanmartin, Elena Cànovas Mendez e Leonardo Rietti, Torres Hejduk, Santiago de Compostela, 2001-03 (Foto dell'autore) / *John Hejduk with Antonio Sanmartin, Elena Cànovas Mendez e Leonardo Rietti, Torres Hejduk, Santiago de Compostela, 2001-03 (Photo by the author)*



Luca Cardani “IT’S NOT JUST BUILDING PER SE. IT’S BUILDING WORLDS”. John Hejduk: l’architettura e la sua idea

“IT’S NOT JUST BUILDING PER SE. IT’S BUILDING WORLDS”. John Hejduk: architecture and its idea



John Hejduk, Ristrutturazione della Cooper Union, New York, 1969. Dettaglio dell'atrio centrale della biblioteca con le citazioni delle facciate di Villa Garches e Villa Stein (Foto dell'autore) / John Hejduk, *Renovation of Cooper Union, New York, 1969. Detail of the central atrium of the library with quotes of the facades of Villa Garches and Villa Stein* (Photo by the author)

Il pensiero è la facoltà umana attraverso cui si prende coscienza di sé nei confronti della realtà. In questo senso dunque l'architettura è il risultato di un processo conoscitivo, uno dei modi attraverso cui il *pensiero* prende *forma*, si manifesta e acquista così una presenza, una trasmissibilità e un valore di testimonianza che produce cultura.

Uno dei verbi più utilizzati da Hejduk nei suoi discorsi sull'architettura è appunto *to gather/gather up*, un verbo che può assumere molti significati², ma che in senso generale vuol dire proprio raccogliere, accumulare e collezionare conoscenza. Raccogliere i pensieri sul mondo per tramandarli attraverso la forma; per questo ogni pezzo di architettura rappresenta e costruisce un pezzo della conoscenza del mondo, ne è testimone.

Su questo credo si fonda l'idea di architettura e di insegnamento del preside della Cooper Union, che proviene dall'esperienza come giovane insegnante a metà degli anni '50 alla Scuola di Architettura di Austin, assieme ai colleghi Hoesli, Rowe, Slutzky, con i quali condivide appunto l'idea che: «Qualsiasi programma educativo di una scuola di architettura non può esser basato sulla meccanica dell'occupazione professionale, ma solo sul *contenuto intellettuale dell'architettura*»³.

Il “contenuto intellettuale dell'architettura” è l'essenza del programma architettonico, la concezione della sua idea come momento fondativo del progetto che riguarda l'interrogazione sul significato di ciò che si deve costruire, in relazione alle istanze della propria epoca e della società, rimarcando dunque come il giudizio guidi l'interrelazione tra finalità e strumenti, saldando tra loro la dimensione etica e quella estetica del lavoro.

L'architettura nasce dall'esperienza, dal mondo della vita, per trasformare in qualcosa di concreto la struttura di bisogni e desideri dell'uomo; un pensiero che deve molto al contributo della filosofia americana del primo '900, allo strumentalismo di Dewey secondo cui l'architettura ha il compito di influenzare il fu-

because one can recognize their value through what remains.

Thought is the human faculty through which one becomes aware of himself towards reality. In this sense, architecture is the result of a cognitive process, through which thought takes form, reveals and acquires existence, transmissibility and record value which produces culture.

One of the verbs most used by Hejduk's in his speeches about architecture is precisely 'to gather / gather up', which has many meanings², but, in general, means to accumulate and to collect knowledge. Indeed it means to gather thoughts on the world in order to transmit them through the form. For this reason, each piece of architecture represents and builds a piece of knowledge of the world and it is its record.

On this belief is built the idea of architecture and education of Hejduk, the Cooper Union's dean, which comes from his experience during the '50s as a young teacher at the Texas School of Architecture in Austin, carried out together with his colleagues Hoesli, Rowe, Slutzky, with whom he shares the idea that: «Any educational program of a School of Architecture cannot be based on the mechanics of the professional occupation but only on the content of architecture»³.

The “content of architecture” is the essence of his architectural program, is the conception of his idea conceived as the design founding moment, which concerns the question of the meaning of what to be built, with regard to the requests of his own epoch and of the society, underlining how the judgment drives the interrelationship between aims and instruments, by settling together the ethical and the aesthetic dimensions of the work.

Architecture comes from experience, from the world of life, in order to turn the needs and aspirations of human being into something real. This thought greatly owes to 20th century American philosophy, to Dewey's instrumentalism accord-

Luca Cardani

“IT'S NOT JUST BUILDING PER SE. IT'S BUILDING WORLDS”. John Hejduk: l'architettura e la sua idea

“IT'S NOT JUST BUILDING PER SE. IT'S BUILDING WORLDS”. John Hejduk: architecture and its idea

turo e ricordare il passato, «le cose per cui gli uomini hanno sperato e lottato, quello che hanno ottenuto e sofferto»⁴.

Riferirsi all'esperienza per tradurla in architettura significa dunque porsi come campo di indagine e fine la realtà.

In un saggio intitolato *The Flatness of depth*, guardando all'opera di Mondrian come paradigma dell'attività artistica, Hejduk scrive: «Reality is conceived, reality is represented, reality is realized. All are one and the same thing»⁵; concezione, rappresentazione e realizzazione sono per l'autore tre passaggi del progetto necessari e inseparabili, che affermano il realismo del lavoro dell'artista, la necessità di partire dalla critica della realtà, e porsi come fine la costruzione della realtà stessa, una realtà architettonica che ancora non c'è ma che inizia a preformarsi nel suo rapporto con l'immaginazione, come spiega qualche paragrafo più avanti: «...an architect has an architectural image inside his mind's eye. (...) There may be a series of images one after the other over a period of time, but that period of time, no matter how small, is a necessary ingredient for the evolution toward totality. It must be understood that so-called total architecture is ultimately made up of parts and fragments and fabrication»⁶.

Nell'immaginazione si imprimevano immagini e frammenti di cose e oggetti del vissuto, conservate dalla propria memoria, che vengono ricomposte per fabbricare la rappresentazione di un'idea.

Uno dei maggiori contributi di Hejduk viene proprio dal suo modo di pensare all'architettura attraverso un pensiero analogico che introduce nuovi significati all'interno della propria architettura, attraverso la capacità dell'immaginazione di creare nessi tra cose differenti, in cerca di una sintesi formale.

Ma come avviene il passaggio dalla concezione alla rappresentazione e poi alla sua realizzazione? Come si passa dall'idea alla sua forma rappresentativa?

Questo passaggio per l'architetto-insegnante Hejduk è affidato in gran parte alle capacità poetiche

ing to which architecture has to influence the future and remember the past, i.e. the «things that men have hoped and struggled, what they have achieved and suffered»⁴.

Turning experience into architecture means therefore to adopt reality as a field of research and as a goal.

Looking at Mondrian's work as a paradigm of the artistic activity, in the essay The Flatness of Depth, Hejduk writes: «Reality is conceived, reality is represented, reality is realized. All are one and the same thing»⁵. Conception, representation and realization are, for Hejduk, three necessary and inseparable steps of the design process which claim the realism of the artist work, the need to start from the critique of reality and to end with the construction of reality itself, considered as an architectural reality not yet existing but that begins to take form in its relationship with imagination, as Hejduk explains further on: «...an architect has an architectural image inside his mind's eye. (...) There may be a series of images one after the other over a period of time, but that period of time, no matter how small, is a necessary ingredient for the evolution toward totality. It must be understood that so-called total architecture is ultimately made up of parts and fragments and fabrication»⁶.

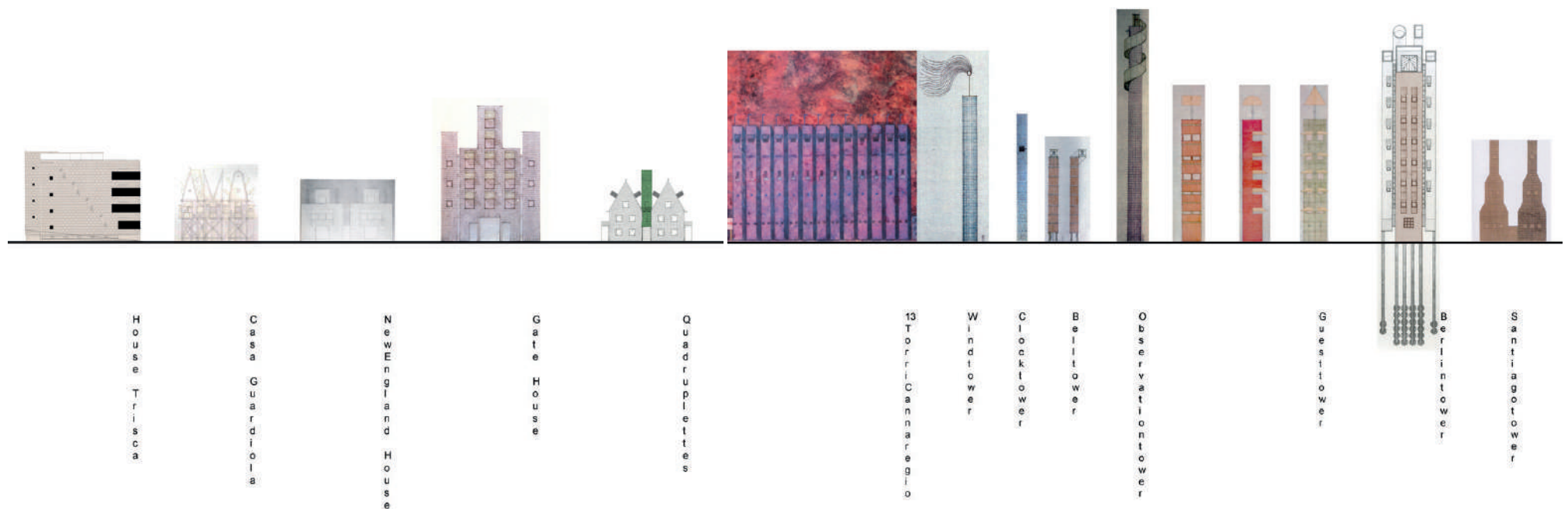
In the imagination images and fragments of things and objects from experience, preserved by memory, are imprinted and combined to produce the representation of an idea.

One of the greatest contributions of Hejduk is indeed his way of thinking about architecture, through an analogical thinking that introduce new meanings in architecture through the ability of the imagination to create links between different things, in search for a formal synthesis.

But how is the transition from conception to representation and to realization?

Luca Cardani "IT'S NOT JUST BUILDING PER SE. IT'S BUILDING WORLDS". John Hejduk: l'architettura e la sua idea

"IT'S NOT JUST BUILDING PER SE. IT'S BUILDING WORLDS". John Hejduk: architecture and its idea



John Hejduk, Prototipi di torri e case d'abitazione.
(Elaborazione digitale dell'autore) / John Hejduk,
Prototypes of towers and houses. (Author Digital
Processing)

del soggetto, per non dire al suo talento, ma non si esaurisce con esso, perché la “corrispondenza” delle forme necessita del metodo progettuale, di una logica dei passaggi compositivi in vista del fine da ottenere. Della ricerca di un metodo è testimonianza la sua stessa opera come fa notare a premessa della sua prima esposizione ospitata all'interno di Maison La Roche dalla Fondation Le Corbusier nel 1972: «I progetti seguenti sono il risultato di uno sforzo di 20 anni sulla ricerca dei principi della forma e dello spazio», nel tentativo di stabilire attraverso l'analisi e il progetto un punto di vista sull'architettura, «attraverso l'autoimposizione di una disciplina, attraverso un intenso studio del contenuto, attraverso un'estetica»⁷.

Questo metodo viene sperimentato con gli studenti alla Cooper Union, la cui pedagogia si fonda sull'analisi della composizione di alcune grandi opere del mondo dell'arte, per estrarre da esse una serie di principi di base, e sul progetto come sperimentazione delle questioni teoriche emerse⁸. Una vera e propria “educazione formale” che necessita di una intensa capacità critica dello studente, e si sviluppa attraverso un doppio movimento di estrazione dei si-

How is possible to turn the idea into its form?

For the architect-teacher Hejduk this is mostly entrusted to the individual poetic skills or inclination, but it does not end with it, because the correspondence of forms requires a design method and logic steps of composition according to the goal to achieve. Hejduk's work is indeed proof of his research of a method, as he points out in the forward to his first exposition hosted by Fondation Le Corbusier in Maison La Roche in 1972: «The following projects are the result of a twenty-year effort to search the generating principles of form and space», in the attempt to fix a point of view on architecture through the analysis and the design, «through a self-imposed discipline, through an in-depth study of the content, through an aesthetic»⁷.

Hejduk tests this method with students of the Cooper Union, whose pedagogy is based on analysis of the composition of some great art works in order to highlight some basic principles, and on the design conceived as test of the emerged theoretical issues⁸. This is a true “for-

Luca Cardani “IT'S NOT JUST BUILDING PER SE. IT'S BUILDING WORLDS”. John Hejduk: l'architettura e la sua idea

“IT'S NOT JUST BUILDING PER SE. IT'S BUILDING WORLDS”. John Hejduk: architecture and its idea



Inquadramento dei progetti urbani di Berlin Masque, Victims e dei progetti della Torre di Kreuzberg e della Gate House sulla pianta di Berlino del 1981 (Elaborazione digitale dell'autore) / *Classification of urban projects of Berlin Masque, Victims and projects of Kreuzberg Tower and the Gate House on the Berlin plant in 1981 (author's digital processing)*

gnificati dalle forme nella fase analitica e attraverso il riempirsi delle forme con questi significati in quella pratica. Il progetto è il risultato di una speculazione teorica che si svolge progettando, cioè acquistando consapevolezza delle decisioni prese con le mosse della composizione e delle loro conseguenze rispetto al fine, in un continuo movimento dialettico, per cui: «se l'evoluzione della forma continua o si ferma dipende dall'uso dell'intelletto, non come strumento accademico, ma come un elemento appassionato e vivente (...) Al fine di avere dei principi a priori ricchi di significato, e prender la via della rivelazione totale, che dovrebbe esserci nella forma ottenuta»⁹.

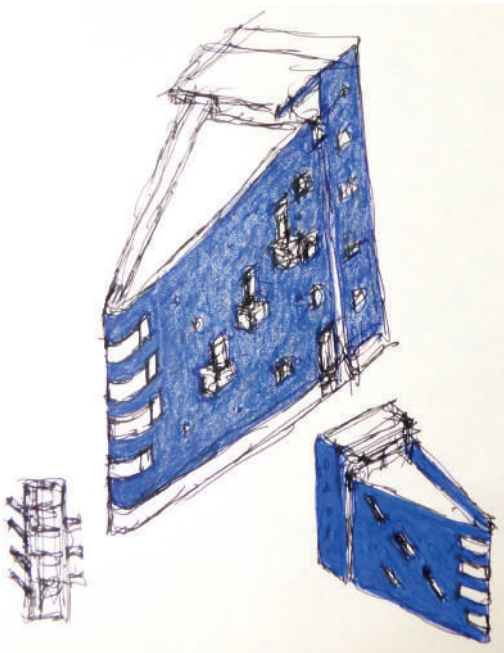
La finalità dell'architettura è dunque la trasmissione di un significato, raggiunta attraverso la sua capacità di

mal education" which needs the student to have a deep critical ability and it develops through a double movement of extraction of meanings from the forms in the analytic phase and through the filling of the forms with these meanings in that practice. The project is the result of a theoretical speculation that is developed through the design, that is through the acquisition of the awareness of the decisions taken through the architectural composition process and its consequences with respect to the goal, in a continuous dialectical movement: «whether the evolution of form continues or stops depends on the use of the intellect, not intended as an academic tool, but as a passionate living element. (...) In order to have meaningful a-priori

Luca Cardani

"IT'S NOT JUST BUILDING PER SE. IT'S BUILDING WORLDS". John Hejduk: l'architettura e la sua idea

"IT'S NOT JUST BUILDING PER SE. IT'S BUILDING WORLDS". John Hejduk: architecture and its idea



John Hejduk con Antonio Sanmartín, Elena Cànovas Mendez e Leonardo Rietti, Centro Sociocultural de Trisca, Santiago de Compostela, 1999-2003. (schizzi di John Hejduk) / *John Hejduk with Antonio Sanmartín, Elena Canovas Mendez and Leonardo Rietti, Sociocultural Centre de Trisca, Santiago de Compostela, 1999-2003. (Sketches of John Hejduk)*

emozionare, cioè trasportare fuori di noi il nostro spirito facendolo incontrare con il pensiero espresso nell'opera, generando una rivelazione. Incontrando nell'opera un pensiero lo riconosciamo, riconosciamo un'idea che diventa nostra, parte della nostra cultura, ma per far sì che ciò avvenga le forme per Hejduk devono raggiungere con la precisione del linguaggio l'espressività del pensiero che le ha generate, perché: «l'intelletto stesso è qualcosa di tattile, tangibile, una cosa sensuale, e, se riesci a catturarlo nelle forme, hai a che fare con qualcosa che respira, che non è morto. Molta architettura oggi è priva di vita perché non è capace di fare questo»¹⁰. «The fundamental issue of architecture is that does it affect the spirit, or doesn't it? If it doesn't affect the spirit, it's a building. If it affects the spirit, it's architecture»¹¹.

Questo spirito è costituito dai valori di un'epoca e alla rappresentazione di questo spirito deve tendere l'architettura, perché sia più della sua funzione pratica, perché superi la semplice costruzione e diventi un supporto per raccontare la vita degli uomini. Questo è il tentativo sviluppato in maniera esplicita attraverso la serie di opere denominate *Masques*¹²: trovare le maschere/forme per il proprio tempo attraverso la ricerca dell'autenticità dei programmi¹³, concentrandosi dunque sulla questione del carattere in architettura, del rapporto tra la forma e la sua destinazione.

Hejduk lega attraverso una analogia la città e i *Masques*¹⁴, perché intende il teatro come mezzo per dare regole alla società, per dare un ruolo, una maschera a ciascuno, all'interno della città che è spazio scenico, luogo delle relazioni con l'architettura¹⁵. Ogni architettura rappresenta un carattere, un personaggio, uno per ogni abitante, per ogni istituzione, e questi caratteri messi assieme compongono il carattere dell'urbanità, utilizzando la narrazione come mezzo per "far conoscere" il significato della città attraverso il racconto delle sue architetture.

Per rappresentare il tema di ogni edificio Hejduk parte dal valore della sua funzione, come espressione del legame tra la vita e l'architettura, e immagina una città composta di architetture rappresentative di

principles, and to take on the path towards a total revelation, which should be present in the obtained form»⁹.

The goal of architecture is thus the transmission of meanings, to be reached through its ability to excite, that is to carry out our spirit from us making it encounter with the thought expressed by the art work, generating a revelation. By finding a thought in the art work, we recognize it, we recognize an idea which becomes ours, a part of our culture. But, in order to achieve that, the forms should reach the expressivity of the thought generating them, through the precision of language, because: «the intellect is itself something tactile, tangible and sensual, and if you catch it into the forms, you come up with something that breathes, that is not dead. Much of architecture today is dead because it is not able to achieve this»¹⁰.

«The fundamental issue of architecture is that does it affect the spirit, or doesn't it? If it doesn't affect the spirit, it's a building. If it affects the spirit, it's architecture»¹¹.

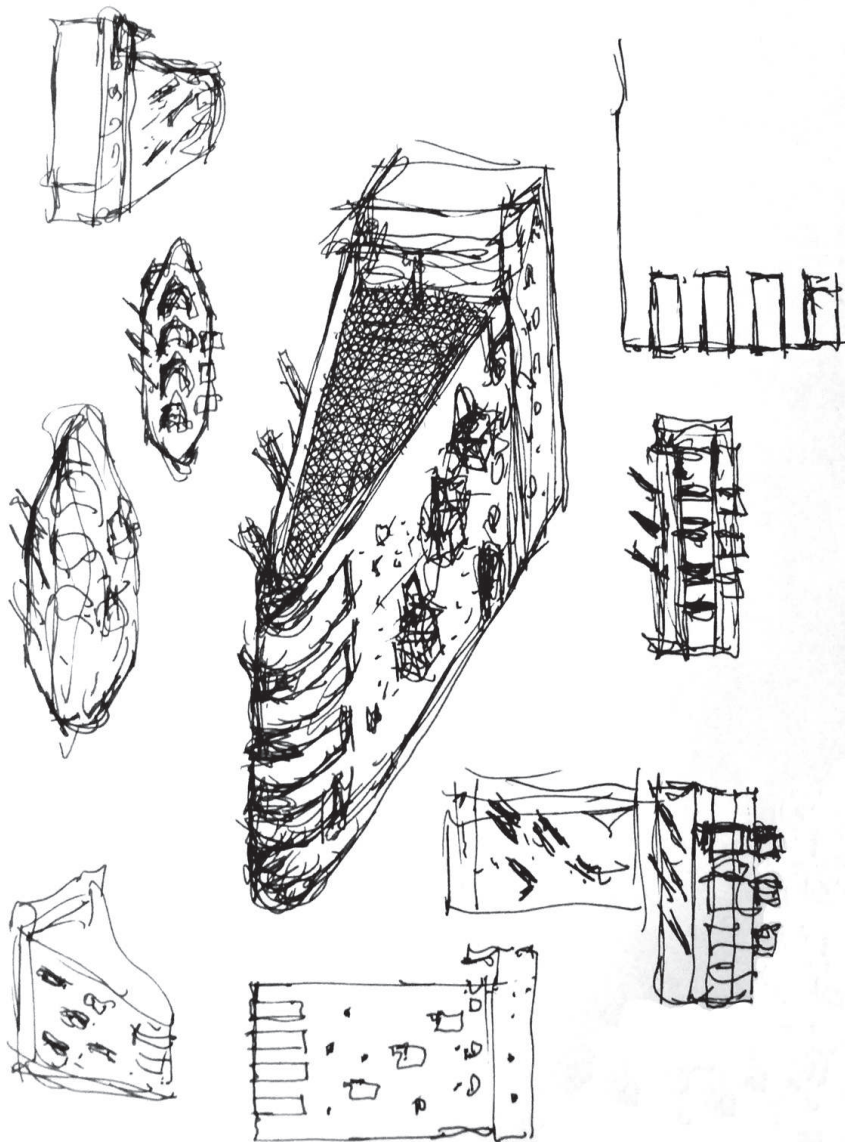
This spirit is made up of the values of an era. Architecture should aim at the representation of this spirit, to be more than its function and to exceed the simple construction and become the medium to describe the lives of men. This is the attempt developed in a clear way through the work series titled Masques¹²: to find masks/forms for his own time, through the search for authentic of programs¹³, focusing on the problem of the character in architecture, the relationship between the form and its own destination.

Hejduk analogically links town and Masques¹⁴, because he considers the theater as a tool to give rules to the society, to give roles and masks to every citizen in a town that is scenic space and the place where relationships with architecture are made possible¹⁵. Each architecture represents a character, one for each inhabitant, for each institution: all these characters compose together the

Luca Cardani

"IT'S NOT JUST BUILDING PER SE. IT'S BUILDING WORLDS". John Hejduk: l'architettura e la sua idea

"IT'S NOT JUST BUILDING PER SE. IT'S BUILDING WORLDS". John Hejduk: architecture and its idea



John Hejduk con Antonio Sanmartín, Elena Cànovas Mendez e Leonardo Rietti, Centro Sociocultural de Trisca, Santiago de Compostela, 1999-2003.
(Schizzi di John Hejduk; foto dell'autore) / *John Hejduk with Antonio Sanmartín, Elena Canovas Mendez and Leonardo Rietti, Sociocultural Centre de Trisca, Santiago de Compostela, 1999-2003. (Sketches of John Hejduk; photo by the author)*

Luca Cardani "IT'S NOT JUST BUILDING PER SE. IT'S BUILDING WORLDS". John Hejduk: l'architettura e la sua idea

"IT'S NOT JUST BUILDING PER SE. IT'S BUILDING WORLDS". John Hejduk: architecture and its idea

questo rapporto tra l'oggetto architettonico e il soggetto abitante.

In questa città teatro noi facciamo esperienza del "contratto sociale" che la regola attraverso il ruolo e le relazioni che le architetture stabiliscono tra di loro, attraverso la manifestazione del loro carattere.

Hejduk con questa "compagnia di architetture" fornisce un archivio di prototipi rappresentativi dei temi dell'architettura capaci «di fornire il codice genetico di tutte le costruzioni di tutte le possibili città future»¹⁶; dei canovacci per ogni edificio, come personaggi in cerca d'autore pronti a salire sul palco della città e recitar la loro parte. Il valore dei Masque consiste proprio nel riportare la questione dell'architettura al suo principio generativo: cosa un'architettura è, quale è il suo significato e quale la forma che lo rappresenta, rifondandone ogni volta il senso, attraverso un racconto sul destino della città.

«I cannot do a building without building a new repertoire of characters of stories of language and it's all parallel. It's not just building per se. It's building worlds»¹⁷

L'architettura come disciplina per la costruzione del mondo, ecco l'insegnamento dell'opera di Hejduk come educatore e artista. L'architetto è "builder of worlds", un fabbricatore di realtà che ancora non esistono, ma che attendono di esser costruite: l'autore del testo che interpreta le vicende umane, il regista che compone la sua complessa struttura, e lo scenografo che la esalta nelle forme.

L'architetto per Hejduk ha la responsabilità di "scavare in fondo alla natura del programma per ricercarne l'autenticità del suo tempo"¹⁸, per ricercare le forme capaci di catturarne il valore di verità e costruire l'architettura del proprio tempo, nella speranza che possa esser valida per tutti i tempi. Una ricerca continua e paziente da condursi in prima persona, armati della propria libertà di immaginazione, per creare orizzonti di senso rispetto al mondo che abbiamo, per immaginare il futuro della città e possibili alternative al suo sviluppo automatico.

city's character, by using the architectures narration as a tool to make evident the meaning of the city.

In order to represent the idea of each building, Hejduk starts with its functional value, intended as the expression of the link between life and architecture, and he conceives a city made of architectures representing the relationship between the object (architecture) and the subject (the inhabitant).

In this theater-like town we experience the social contract regulating it, through the roles and the relationships established between architectures and through the manifestation of their character.

With this family of architectures, Hejduk sets up an archive of architectural prototypes, able to «give the genetic code of all the buildings for every possible future town»¹⁶; he sets up a canovaccio for each building, as if they were characters in search for an author ready to play their own role on the city's stage. The value of the masque is indeed to bring back the issue of architecture to its generative principle: what is an architecture, what is its meaning is and which is the form who represent it, continuously rewriting it sense through a story about the fate of the city

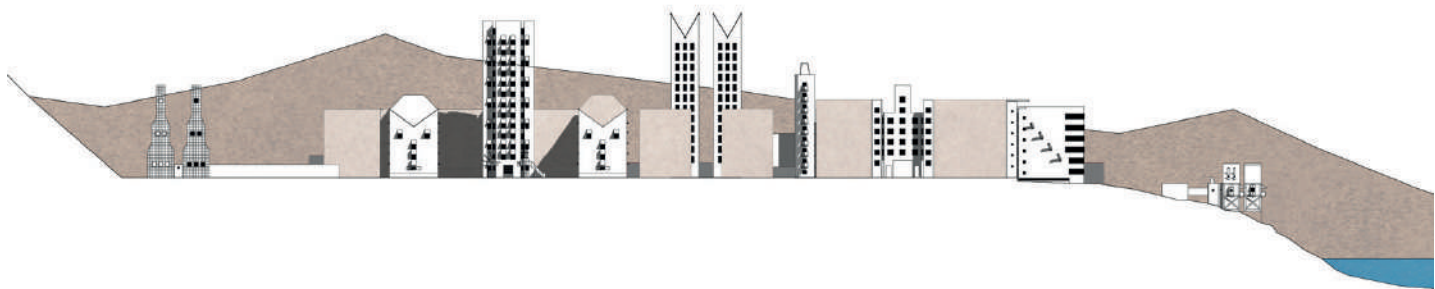
«I cannot do a building without building a new repertoire of characters of stories of language and it's all parallel. It's not just building per se. It's building worlds»¹⁷

Architecture as a discipline for the construction of the world: this is the lesson to be understood by Hejduk, the educator and the artist. The architect is a "builder of worlds", a builder of realities to be built, the author of the plot on human events, the director who composes its complex structure and the scenographer who exalts it in through forms.

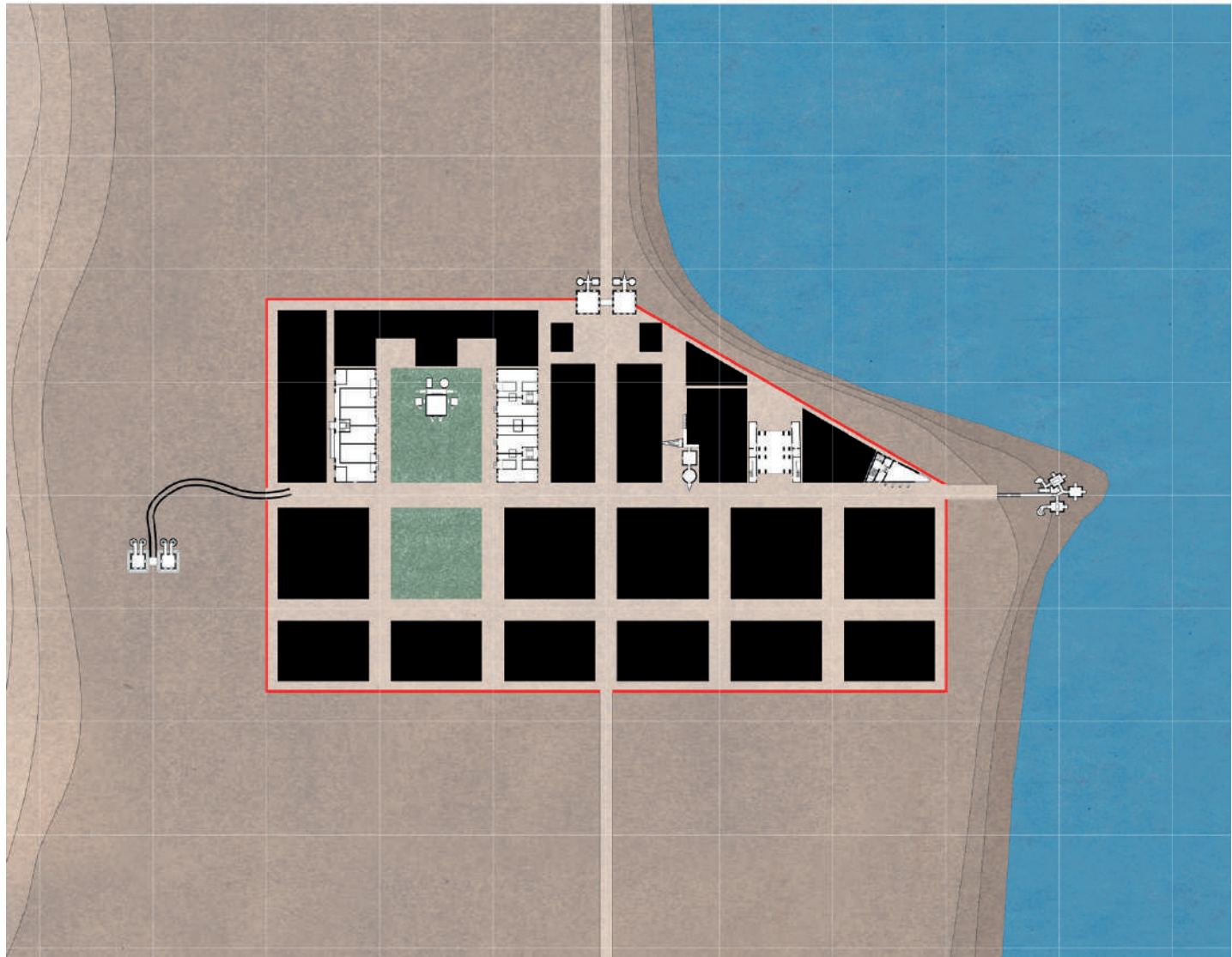
According to Hejduk, the architect has the responsibility to "dig up into the nature of the program to find the authenticity of its own time"¹⁸, in order to search for forms and shapes able to

Luca Cardani "IT'S NOT JUST BUILDING PER SE. IT'S BUILDING WORLDS". John Hejduk: l'architettura e la sua idea

"IT'S NOT JUST BUILDING PER SE. IT'S BUILDING WORLDS". John Hejduk: architecture and its idea



Hejduk's city. Impianto di invenzione con 'caratteri' del repertorio hejdukiano(disegno dell'autore) / *Hejduk's city. The invention system with 'character' of Hejduk's repertoire (author's drawing)*



Luca Cardani “IT'S NOT JUST BUILDING PER SE. IT'S BUILDING WORLDS”. John Hejduk: l'architettura e la sua idea

“IT'S NOT JUST BUILDING PER SE. IT'S BUILDING WORLDS”. John Hejduk: architecture and its idea

La concezione di un pensiero sul mondo che si forma lentamente nella nostra interiorità, come una “città analoga” a quella reale, costruita giorno dopo giorno, mattone su mattone, in cerca dell’occasione per emergere finalmente dalle sue profonde fondamenta.

Note

¹ Hejduk J. (1988). *Evening in Llano*. In AA.VV. *Education of an architect: The Irwin S. Chanin School of architecture of the Cooper Union*, John Hejduk, Richard Henderson, editors Elizabeth Diller, Diane Lewis, Kim Shkapich. New York: Rizzoli. 1988

² gather is the general term for a bringing or coming together [to *gather* scattered objects, people *gathered* at the corners]; collect¹ usually implies careful choice in gathering from various sources, a bringing into an orderly arrangement, etc. [he *collects* coins]; assemble applies especially to the gathering together of persons for some special purpose [*assemble* the students in the auditorium]; muster applies to a formal assembling, especially of troops for inspection, roll call, etc. gather up: to pick up and assemble. Si ricorda a tal proposito il discorso tenuto da Hejduk in ricordo di Alvin Boyarsky, preside della AA Scuola di Architettura di Londra, nella introduzione del quale elenca tutti possibili significati di *to gather*, e il senso di testimonianza.

³ Si fa riferimento allo scritto “A new curriculum” firmato da C. Rowe e B. Hoesli nel *Manuale per la conduzione del progetto* della Scuola di Architettura di Austin; estratto da: Caragonne A. (1995). *The Texas Rangers: notes from an architectural underground*. Cambridge (Mass). London: MIT.

⁴ Dewey J. (1934). *Art as Experience*. New York: Minton, Balch & Company; trad. it. *L’arte come esperienza*, a cura di C.Maltese. Firenze.1951.

⁵ Hejduk J. *The flatness of depth*, in Hejduk J. *Mask of Medusa: works 1947-1983*. New York: Rizzoli. 1985 p.68-69.

⁶ Ibid, p.69.

⁷ Trad. «The following projects are the result of a twenty-year effort to search the generating principles of form and space (...) through a self-imposed discipline, through an in-depth study of the content, through an aesthetic». Hejduk J. (1972), *Statement*, dal catalogo della mostra *Projects – John Hejduk, Architects an exhibition at the Fondation Le Corbusier, Paris. October 1972*.

⁸ Si rimanda al catalogo della mostra tenuta al MOMA nel 1971 in cui vennero esibiti i lavori dei cinque anni di corsi della Cooper Union e all’articolo scritto da Robert Slutzky che spiega il punto di vista metodologico adottato in quegli anni nella scuola: AA.VV. (1971) *Education of an Architect: a point of view. The Cooper Union School of Art and Architecture 1964-1971*. New York: The

capture the truth value and to build the architecture of his time, in the hope that this will be for all times. This is an individual continuous in-depth research driven by personal imagination, able to set up new horizons and to imagine the future of the city and possible alternatives to the automatic development.

The conception of a thought about the world which grows up slowly in our inner, like an analogous city to the real one, built day by day, brick upon brick, looking for an occasion to arise from its deep foundations.

Notes

¹ Hejduk J. (1988). *Evening in Llano*. In AA.VV. *Education of an architect: The Irwin S. Chanin School of architecture of the Cooper Union*, John Hejduk, Richard Henderson, editors Elizabeth Diller, Diane Lewis, Kim Shkapich. New York: Rizzoli. 1988.

² *gather is the general term for a bringing or coming together [to gather scattered objects, people gathered at the corners]; collect¹ usually implies careful choice in gathering from various sources, a bringing into an orderly arrangement, etc. [he collects coins]; assemble applies especially to the gathering together of persons for some special purpose [assemble the students in the auditorium]; muster applies to a formal assembling, especially of troops for inspection, roll call, etc. gather up: to pick up and assemble. In this regard it is recalled Hejduk’s speech in memory of Alvin Boyarsky, the dean of AA School of Architecture of London, in whose introduction he makes a list of all meanings of the verb to gather.*

³ *It refers to the written “A new curriculum” by C. Rowe e B. Hoesli for the School of Architecture of Austin; selected from: Caragonne A. (1995). The Texas Rangers: notes from an architectural underground. Cambridge (Mass). London: MIT.*

⁴ Dewey J. (1934). *Art as Experience*. New York: Minton, Balch & Company; trad. it. *L’arte come esperienza*, a cura di C.Maltese. Firenze.1951.

⁵ Hejduk J. *The flatness of depth*, in Hejduk J. *Mask of Medusa: works 1947-1983*. New York: Rizzoli. 1985 p.68-69

⁶ Ibid, p.69.

⁷ Hejduk J. (1972), *Statement*, from exhibition catalogue *Projects – John Hejduk, Architects an exhibition at the Fon-*

Luca Cardani “IT’S NOT JUST BUILDING PER SE. IT’S BUILDING WORLDS”. John Hejduk: l’architettura e la sua idea

“IT’S NOT JUST BUILDING PER SE. IT’S BUILDING WORLDS”. John Hejduk: architecture and its idea

Monacelli Press ; e Slutzky R. *Introduzione alla Cooper Union. Una pedagogia della forma*, in Lotus International n.27, 1980.

⁹ Trad. «whether the evolution of form continues or stops depends on the use of the intellect, not intended as an academic tool, but as a passionate living element. (...) In order to have meaningful a-priori principles, and to take on the path towards a total revelation, which should be present in the obtained form», Hejduk J. (1972), *Statement*, dal catalogo della mostra *Projects – John Hejduk, Architects an exhibition at the Fondation Le Corbusier, Paris. October 1972*.

¹⁰ Trad. «the intellect is itself something tactile, tangible and sensual, and if you catch it into the forms, you come up with something that breathes, that is not dead. Much of architecture today is dead because it is not able to achieve this», *Interview with Don Wall*; in Hejduk J. *Mask of Medusa: works 1947-1983*. New York: Rizzoli. 1985. p.125.

¹¹ Hejduk. J. (1993) *Education of An Architect. Voices from the Cooper Union*, directed by Michael Blackwood Production.

¹² Possono essere raggruppate sotto questo nome le seguenti opere (denominazioni e date sono riferite all'elenco dell'archivio Hejduk redatto dal CCA): Theater Masque (1979-1983), The Lancaster/Hanover Masque (1979-1983), Berlin Masque (1981), New England Masque (1984), Victims I (1984).

¹³ «The Masques have to do with a search for new, authentic programs. ... I am looking for those programs that are authentic. And I'm not so far from Kahn again, in that way. He said that you have to invent the program, that the needs come out of the design, not the other way around. You create a need by creating something that's new», Hejduk J. (1983) in *John Hejduk-WORKS 1950-1983*, konzeption Boga T. Zurich: ETH Zurich.

¹⁴ Gli intermezzi teatrali inglesi del XVI e XVII secolo, il più delle volte scritti dalla mano di Ben Johnson e rappresentati con i costumi e le spettacolari scenografie di Inigo Jones alla corte degli Stuart, per celebrare eventi o personaggi attraverso una rappresentazione allegorica di danza, musica e maschere. Vedi anche la voce “I masques alla corte degli Stuart” da: Brockett O.G.(1988). *Storia del teatro*. Venezia: Marsilio editori. pp. 210-213. “Il masque presentava dei tratti comuni agli intermezzi italiani. In entrambi si raccontava una storia allegorica che poneva in luce numerose analogie tra la persona cui lo spettacolo era dedicato, o l'occasione che era celebrata, e alcuni personaggi o episodi mitologici. La storia e i riferimenti allegorici erano espressi principalmente in forme visive: tramite le scene, i costumi, gli oggetti, la mimica e la danza”.

¹⁵ «Masque is theater and ritual theater has been intimately related to the historic regulation of the social structure. Theater is a manifestation, which is capable of keeping society balanced, and that is the point of *communitas*. In theater we can begin to undertake an investigation of the phenomena on which our

dation Le Corbusier, *Paris. October 1972*.

⁸ See the catalogue of the exhibition at MOMA in 1971 about the students' works of Cooper Union and the essay by Robert Slutzky who explain the educational methodology adopted in those years: AA.VV. (1971) *Education of an Architect: a point of view. The Cooper Union School of Art and Architecture 1964-1971*. New York: The Monacelli Press ; e Slutzky R. *Introduzione alla Cooper Union. Una pedagogia della forma*, in Lotus International n.27, 1980.

⁹ Hejduk J. (1972), *Statement*, from exhibition catalogue *Projects – John Hejduk, Architects an exhibition at the Fondation Le Corbusier, Paris. October 1972*.

¹⁰ Interview with Don Wall; in Hejduk J. *Mask of Medusa: works 1947-1983*. New York: Rizzoli. 1985. p.125

¹¹ Hejduk. J. (1993) *Education of An Architect. Voices from the Cooper Union*, directed by Michael Blackwood Production.

¹² *Gathered together these works (names and dates refers to Hejduk's collection list made by CCA): Theater Masque (1979-1983), The Lancaster/Hanover Masque (1979-1983), Berlin Masque (1981), New England Masque (1984), Victims I (1984)*.

¹³ «The Masques have to do with a search for new, authentic programs. ... I am looking for those programs that are authentic. And I'm not so far from Kahn again, in that way. He said that you have to invent the program, that the needs come out of the design, not the other way around. You create a need by creating something that's new», Hejduk J. (1983) in *John Hejduk-WORKS 1950-1983*, konzeption Boga T. Zurich: ETH Zurich.

¹⁴ *16th and 17th century English interludes often written by Ben Johnson with Inigo John's dresses and set designs, played at the Stuart's royal court to celebrate particular events or celebrities through an allegorical representation made of dance, music and masks. See also “I masques alla corte degli Stuart” da: Brockett O.G.(1988). Storia del teatro. Venezia: Marsilio editori. pp. 210-213. “Il masque presentava dei tratti comuni agli intermezzi italiani. In entrambi si raccontava una storia allegorica che poneva in luce numerose analogie tra la persona cui lo spettacolo era dedicato, o l'occasione che era celebrata, e alcuni personaggi o episodi mitologici. La storia e i riferimenti allegorici erano espressi principalmente in forme visive: tramite le scene, i costumi, gli oggetti, la mimica e la danza”.*

¹⁵ «Masque is theater and ritual theater has been intimately related to the historic regulation of the social structure. Theater is a manifestation, which is capable of keeping society balanced, and that is the point of *communitas*. In theater we can begin to undertake an investigation of the phenomena on which our present society rests. We can

Luca Cardani “IT'S NOT JUST BUILDING PER SE. IT'S BUILDING WORLDS”. John Hejduk: l'architettura e la sua idea

“IT'S NOT JUST BUILDING PER SE. IT'S BUILDING WORLDS”. John Hejduk: architecture and its idea

present society rests. We can ask such questions as ‘Is a hospital good, an acceptable instrument, as we conceive it today, by which the ends of society are reached? Is a school acceptable? Is high rise? Architecture is touched, transformed, bu such study, thus inextricably connecteed to it», virgolettato di J.Hejduk estratto da: *John Hejduk by Franz Schulze*, in *MASQUES, John Hejduk*, The Renaissance Society at The University of Chicago, 1981.

¹⁶ Semerani L. (2007). *L’esperienza del simbolo. Lezioni di Teoria e Tecnica della Progettazione architettonica*, Teca1. Napoli: Clean.

¹⁷ *Conversation between David Shaphiro and John Hejduk*. In *A+U*, 01/1991, n. 244.

¹⁸ «... una ricerca a fondo nella “natura” del programma... una ricerca delle possibilità di rinnovamento... un programma che forse ha qualcosa a che fare con lo “spirito del nostro tempo”» estratto da: Hejduk J. *Berlin Masque* in *Lotus International* n.33, 1981.

ask such questions as ‘Is a hospital good, an acceptable instrument, as we conceive it today, by which the ends of society are reached? Is a school acceptable? Is high rise? Architecture is touched, transformed, bu such study, thus inextricably connecteed to it», virgolettato di J.Hejduk estratto da: John Hejduk by Franz Schulze, in MASQUES, John Hejduk, The Renaissance Society at The University of Chicago, 1981.

¹⁶ Semerani L. (2007). *L’esperienza del simbolo. Lezioni di Teoria e Tecnica della Progettazione architettonica*, Teca1. Napoli: Clean.

¹⁷ *Conversation between David Shaphiro and John Hejduk*. In *A+U*, 01/1991, n. 244.

¹⁸ «... a deep search into the “nature” of program might perhaps be attempted... a search towards the possibility of renewal... a program that perhaps had something to do with the spirit of our times» estratto da: Hejduk J. *Berlin Masque* in *Lotus International* n.33, 1981.



Luca Cardani

Luca Cardani laureato in Architettura alla Scuola di Architettura Civile del Politecnico di Milano nel 2013 con una tesi di progettazione architettonica per la Fortezza Alborno e il Colle delle Vigne nel centro storico di Urbino. Dottorando dal 2013 in Composizione Architettonica presso lo IUAV con una tesi sull’opera di John Hejduk dal titolo “John Hejduk. La fabbricazione del carattere”. Cultore della materia al Politecnico di Milano. Collabora con lo studio Monestiroli Architetti Associati.

“IT’S NOT JUST BUILDING PER SE. IT’S BUILDING WORLDS”. John Hejduk: l’architettura e la sua idea

Luca Cardani graduated in Architecture in 2013 at Politecnico di Milano School of Architecture with a design thesis about Fortezza Alborno and Colle delle Vigne in the historical center of Urbino. Ph.D. candidate in Architectural Composition at luav University with a thesis on John Hejduk’s works with the title “John Hejduk. The fabrication of character”. Teaching assistant at Politecnico di Milano. He collaborates with Monestiroli Architetti Associati studio.

“IT’S NOT JUST BUILDING PER SE. IT’S BUILDING WORLDS”. John Hejduk: architecture and its idea

Elvio Manganaro

LO STATO DELLE COSE E LA NOSTRA FORMAZIONE

THE STATE OF THINGS AND OUR TRAINING

Abstract

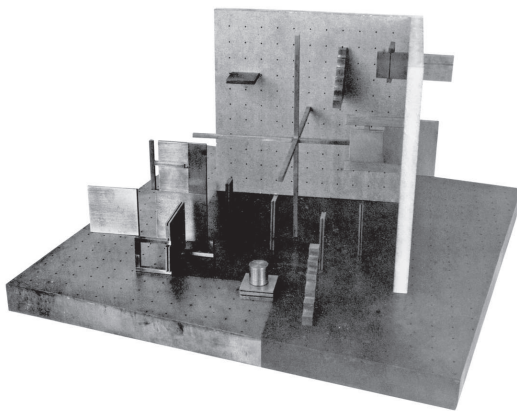
È possibile applicare strategie di scomposizione formale al patrimonio figurativo lasciato in eredità dalla generazione dei Canella, Rossi, Aymonino, Semerani e compagni? O meglio, non è forse l'unica strada percorribile, una volta ammesso che le condizioni storiche e dialettiche in cui quelle architetture e i loro autori operavano non possono essere ripristinate? E anche, siamo sicuri che certe figure, prelevate dal loro ambito naturale e rimesse in circolazione, non conservino ancora qualcosa del significato originario? E per quanto? Dunque, è solo attraverso il tradimento "storico" di quel mondo che oggi è possibile liberare le valenze formali e semantiche, che invece, per loro natura, godono di molte vite. Forse, per chi ha amato certe forme, l'unico lavoro da fare.

Viene da chiedersi cosa rimanga oggi, dieci anni dopo, di tutto lo sbracciarsi e confondersi intorno ai circuiti generazionali e alle linee di discendenza. Non era proprio qui a Parma che si era avuto l'ardire di stendere la mappa delle cosiddette genealogie? Doveva essere il 2005, comunque ci sono due numeri di «d'Architettura» (28/2005 e 29/2006) ad aiutare la memoria. Che bella continuità! Maestri che indicano allievi e i più giovani a gonfiare il petto per mostrarsi all'altezza della segnalazione. Vengono in mente queste cose, perché nell'idea di chi ha ideato e curato questo numero monografico di «FAMagazine», dedicato alla ricerca compositiva nelle scuole di architettura.

Abstract

Is it possible to apply strategies of formal decomposition to the figurative patrimony left in heritage by the generation of Canella, Rossi, Aymonino, Semerani and companions? Or better, isn't it the only way accessible, after acknowledging that the historical and dialectical conditions in which those architectures and their authors took place can't be repeated? And even, are we sure that certain figures, taken away from their natural environment and reput in circulation, still don't preserve something of their original meaning? And how much? Therefore, it's only by the "historical" betrayal of their world that today it's possible to release the formal and semantic values, that instead, for their nature, benefit of several lives. Maybe, for does who loved certain forms, it's the only work to do.

One might well wonder, ten years later, what remains of all the gesticulating and muddle over generational handovers and lines of descent. Wasn't it right here in Parma that someone had the gall to draft a map of the self-styled genealogies? It must have been 2005, at any rate there are two issues of "d'Architettura" (28/2005 and 29/2006) to jog the memory. What lovely continuity! Maestros suggesting students and the youngest ones puff out their chests to show themselves equal to the commendation. These things come to mind because in the idea of those who dreamed up



Brad Lipets, The Cartesian House, dal Corso Architectonics (primo anno) di Raimund Abraham, Cooper Union, New York, 1983-84 / Brad Lipets, The Cartesian House, Architectonics Course (first year) of Raimund Abraham, Cooper Union, New York, 1983-84

tura, mi sarei dovuto occupare dei progetti didattici di Guido Canella. Che dire, è sotto gli occhi di tutti: oggi Canella, Semerani, la Cooper Union, la scuola di Valparaíso, la scuola di Porto e le loro didattiche agiscono su un terreno scarico, ideologicamente scarico d'accordo, ma anche dove, per restare ai fatti di casa nostra, è saltato l'equilibrio tra tradizioni di insegnamento e potere accademico. Questo in fondo mi sembra il dato storico.

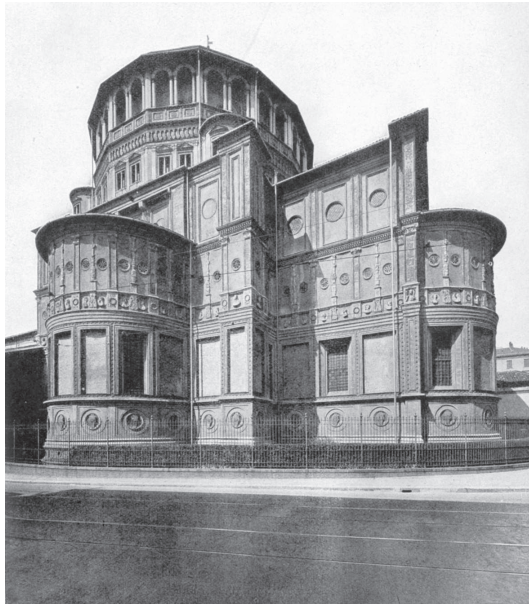
Così, venuta meno la convenienza, diluita la saturazione intorno a certi "nodi", se si torna a guardare a quelle ricerche e didattiche è per due motivi: storiografico o operativo. Lasciamo stare l'aspetto storiografico e occupiamoci del corno operativo. Innanzitutto occorre distinguere tra tradizioni esterne e interne. Per quanto riguarda le tradizioni di importazione di sicuro si dirà che tirare fuori Hejduk nel duemilasedici è fuori tempo massimo e la contemporaneità è già da un'altra parte. Verissimo; tuttavia un conto è lasciare a storici e critici il compito di aggiornarci, un conto è guardare a certe pratiche nella misura in cui queste possono rispondere a un nostro personalissimo rovello, a un qualche salto o vuoto nei meccanismi di trasmissione della disciplina impiegati fino a ieri. Pure la remora che traslare una pratica, una didattica, da una parte all'altra dell'oceano sia operazione un po' artificiale e provinciale a me pare cadere. Perché, certo, una didattica sarà sempre espressione di un'idea di mondo, di una specifica ideologia, ma lo sono anche le forme. E tuttavia queste sono state sempre libere di muoversi, di attraversare i mari, le Alpi. Lo hanno sempre fatto e persino Saverio Muratori doveva ammettere una certa ibridazione per via culturalistica intorno alle fabbriche "speciali", dacché la coerenza tra ambiente e tipo era verificata solo a livello di tessuto. Perciò non farei troppo lo schizzinoso se qualche giovane mostrasse interesse per certi meccanismi di origine newyorkese e volesse servirsene, e anche non misurerei tale opzione sulla scala dell'attualità. Se c'è una cosa che questi anni di post-modernismo hanno lasciato è che davvero la storia

and edited this special edition of "FAMagazine", dedicated to compositional research in schools of architecture, I was supposed to deal with Guido Canella's teaching schemes. What can I say, it's plain for all to see: nowadays Canella, Semerani, the Cooper Union, the Valparaíso and Porto schools and their teaching methods are acting on dead ground, ideologically wanting in agreement, but also where, to stay with our own case, the balance between teaching traditions and academic power has come unstuck. This, it seems to me, is the historical reality.

And so, with the convenience waning, the saturation around certain "focal points" watered down, there are two reasons why we might go back to examining those academic studies and teachings: historiographic or operational. Let's leave aside the historiography and deal with the operational bit. First off, we need to distinguish between external and internal traditions. As regards imported traditions, it will surely be said that plucking out Hejduk in two thousand and sixteen is way past the sell-by date and that the contemporary situation is already elsewhere. I couldn't agree more; nonetheless, it's one thing to let historians and critics keep us up to date, quite another to look at how much certain practices can meet our own highly personal obsessions, some oversight or gap in the subject's transmission mechanisms used until the other day. With more qualms over transferring a practice or a teaching approach from one side of the ocean to the other, which seems to me a rather artificial and provincial operation. Sure, a teaching approach will always be the expression of an idea of the world, of a specific ideology, but then so are forms. And yet these have always been free to move, to cross the seas or the Alps. They've always done so and even Saverio Muratori had to admit a certain hybridization when it came to the "special" factories due to cultural questions, given that consistency

Elvio Manganaro LO STATO DELLE COSE E LA NOSTRA FORMAZIONE

THE STATE OF THINGS AND OUR TRAINING



Sopra / Above

Donato Bramante, Tribuna della chiesa di Santa Maria delle Grazie, Milano, 1492-98 / *Donato Bramante, Tribune of the church of Santa Maria delle Grazie, Milan, 1492-98*

Sotto / Below

Franco Angeli, La lupa, 1964. / *Franco Angeli, She-wolf, 1964.*

Elvio Manganaro

mai procede secondo una linea retta e il passato è sempre a disposizione. Anzi, a dare retta a Pasolini, il passato sempre possiede una valenza contestativa nei confronti dell'attualità. E anche questo è concetto che dovremmo tenere a mente, mentre cerchiamo affannosamente di aggiornarci.

Poi, ammettiamolo, una cosa è lavorare con forme e figure cariche di segni e simboli e avviare con le medesime un processo di decantazione o sovrascrittura o eccitazione o parodia (i modi sono infiniti), altro è lavorare su procedure, che certo non sono neutre e inducono alcuni risultati anziché altri, ma alla fine mantengono uno statuto strumentale. Quindi siano benedetti questi travasi didattici se contribuiscono a rigenerare i fattori di partenza. Perché poi il fatto è che quelli, invece, non si cambiano, restano fissi e solo si aggiustano molto lentamente e Bramante a Milano non sarà mai i Solari, così come per gli Schifano, i Festa o i Franco Angeli sarà proprio quel fiato malavitoso e insieme arcaico che esala da Piazza del Popolo a corrompere felicemente il modello di importazione. Quindi, pur comprendendo la naturale inerzia con cui si tendono a perpetrare le tradizioni didattiche, siamo proprio sicuri che il legame tra procedure e forme non possa essere sganciato? Che certe prassi non possano spregiudicatamente rinnovare tradizioni consolidate?

Ma il problema non sono le didattiche, sono le forme, perché queste sì, davvero, racchiudono un'idea di mondo e anche quando le didattiche hanno cessato da un pezzo di essere produttive e nessuno più è in grado di ricostruire attraverso quali esercitazioni o passaggi Luciano Semerani formava i suoi studenti, le forme rimangono e continuano a lavorare.

Ecco, il vero nodo è quello delle forme e lo è ancora di più in Italia, dove, in fondo, non abbiamo avuto una tradizione di insegnamento di tipo formale e anzi le forme e le figure, per quanto ricchissime in termini compositivi, sempre hanno dovuto trovare una qualche ragione altrove: fosse ideologica, politica, tipologica, disciplinare o storica. Mai processi formali, mai

between environment and type only occurred at the fabric level. And so I wouldn't get too choosy if some youngster showed interest in certain mechanisms from New York and wanted to use them, and I wouldn't even measure such an option against today's benchmark. If there's one thing that these years of post-modernism have left us it's the fact that history never follows a straight line and that the past is always there for the picking. In fact, to take Pasolini to heart, the past always possesses a contestational value compared to the current situation. And this too is a concept that we should bear in mind while we're struggling to keep ourselves up to date.

Then, let's admit it, it's one thing to work with forms and figures loaded with signs and symbols and use these in a process of decanting, overwriting, excitation or parody (the ways are infinite), it's quite another to work on procedures that are anything but neutral and bring about certain results rather than others, but in the end maintain their instrumental status. And so blessed be these decanted teachings if they help regenerate the departure factors. Because the fact that those never change, remained fixed and only adjust very slowly, and that Bramante in Milan will never be the Solari, just as Schifano, the Festa or Franco Angeli will remain that gangland and antiquated whiff rising from Piazza del Popolo to cheerfully corrupt the importation model. So, while understanding the natural inertia with which teaching traditions tend to be perpetrated, are we really sure that the link between procedures and forms can't be unfastened? That certain practises can't daringly renew consolidated traditions?

However, the real problem is not the teachings, but the forms, because these really do embrace an idea of the world, and even when teachings have long ceased being productive and no one can piece together which exercises or steps Luciano Semerani trained his students with any

THE STATE OF THINGS AND OUR TRAINING

svelamenti dei meccanismi compositivi, piuttosto rimandi alla città, alla società e, per coloro con le spalle più grandi, alla propria autobiografia – però come non ricordare che per giungere all'autobiografia si è dovuti passare attraverso una teoria della città e dell'architettura? Eppure, per tanti anni, nei dottorati di Venezia e di Milano si andava sostenendo che lo specifico di ricerca dovesse essere proprio la composizione! Che solo la composizione si poteva insegnare con una certa oggettività, senza cadere nell'intricato labirinto dei linguaggi personali. Sebbene, una cosa è smontare i meccanismi compositivi di un autore, un'altra imbastire procedure per giungere alla forma e questo in Italia non mi pare sia mai avvenuto, almeno tra i campioni della generazione del Trenta. Perché? Semplicemente perché le forme e le figure non avevano un'origine formale e dunque non potevano ipotizzarsi processi formali in quella direzione, ma attingevano da trasfigurazioni storiche, letture personalissime, la cui forza espressiva era tale da imporre una scuola. E le scuole – suppongo che molti non saranno d'accordo, ma è così – si affermano e si costituiscono più sulla forza delle rappresentazioni che su quella della coerenza tra teoria e prassi. È la forza persuasiva di immagini che divengono condivise a cementare una scuola, non l'efficacia degli strumenti analitici adottati. Forse ciò era già chiarissimo venti anni fa, ma occorreva poter guardare a quella stagione da un punto di vista più esterno, perché, all'interno, i nessi tra assunti teorici, prospettive ideologiche, forme e personalità dei maestri erano per niente lenti. E gli etimi dei maestri si adottavano non per pigrizia o piaggeria, come possono insinuare le anime belle, ma per partecipazione a una precisa idea di mondo.

Allora, ci fosse qualche giovane dottorando interessato a questi fatti, lo spingerei a provare, partendo dalle sintassi e dai vocabolari originari dei cosiddetti maestri, a ricostruire come nella scuola questi si allentano e si addomesticano in certe componenti, per irrigidirsi in altre e poi valutare gli apporti dei diversi allievi, quali alterazioni portano con sé, quali ibridazioni.

more, the forms will remain and carry on working.

Here we are then. The real point is that of the forms and even more so in Italy, where, when all is said and done, we haven't had a formal teaching tradition, on the contrary, forms and figures, as rich as they may be in compositional terms, have always had to find their raison d'être elsewhere: whether ideological, political, typological, disciplinary or historical. Never formal processes, never revelations of compositional mechanisms, but references to the city, to society and, for the tougher-skinned, to their own autobiography – but how can we not forget that to achieve an autobiography meant passing through a theory of the city and architecture? And yet, for many years, on the PhD courses in Venice and Milan it was maintained that the peculiarity of research must be none other than composition! That only composition could be taught with a certain objectivity, without tumbling into the intricate labyrinth of personal languages. Even if it's one thing to dismantle the compositional mechanisms of a creator, but it's quite another to sketch out procedures to arrive at the form, and it seems to me that this has never happened in Italy, at least among the champions of the Thirties Generation. How come? Quite simply because the forms and figures had no formal origin and as a result formal processes in that direction could not be hypothesized, but drew on historical transfigurations, highly personal interpretations, whose expressive strength was enough to impose a school. And these schools – I suppose many will disagree, but it's true – become established and are founded more on the strength of representation than on consistency between theory and practice. It's the persuasive power of images which end up being shared that consolidate a school, not the efficacy of the analytical tools adopted. This might already have been clear twenty years ago, but it was necessary to be able to look at that era from a more external

Non è in gioco la qualità dell'etimo, attenzione, ma la sua trasmissibilità, la sua capacità di adattamento. Nemmeno è in questione se Canella o Rossi alimentassero tale estensione linguistica o ciò avvenisse naturalmente o lasciassero il compito ai loro luogotenenti (anche questi sono interrogativi capziosi), ma nei fatti ciò è avvenuto, è un dato che si rinviene con un minimo di sforzo sfogliando le riviste e le pubblicazioni didattiche di allora. Tuttavia solo chi è in malafede può ignorare le gratificazioni date dal parlare una lingua comune, dal possedere i codici linguistici attraverso cui vogliamo riconoscerci.

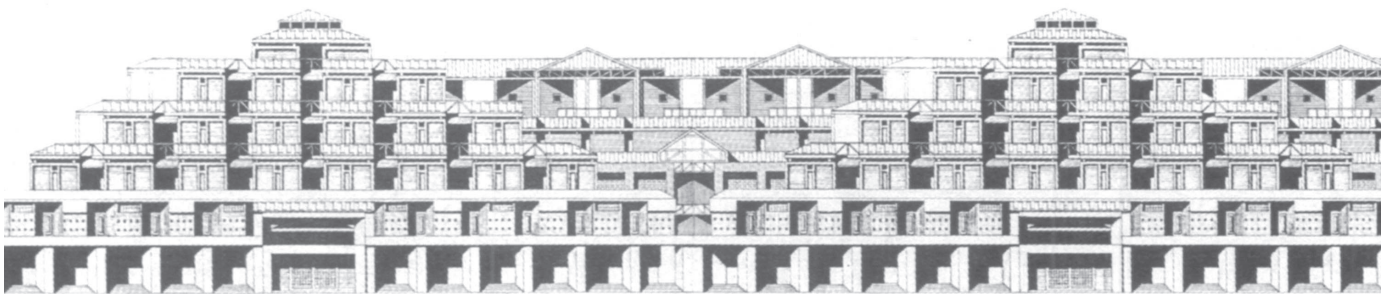
Prendete questo disegno di Umberto Bloise, che si è laureato con Guido Canella nel 1990. Non racconta della volontà di partecipare a una lingua e insieme delle manipolazioni a cui l'allievo fatalmente la costringe? Ho rubato a piene mani da quei prospetti per la mia tesi, in qualche modo subendo più il fascino della trascrizione volgare, dello stilema imbastardito che dell'originale. Forse perché mi sembrava più suscettibile di essere modificato, di ammettere ulteriori alterazioni. So bene che il docente coscienzioso raccomanda agli studenti di attenersi alla fonte originale, ma allora, in qualche modo, il problema non era imparare direttamente dal maestro, ma far parte della sua scuola, quindi parlare la lingua da lui derivata, attingendo alle forme gergali, in quanto più prossime e vivaci. Infatti ho sempre guardato con stupore e invidia all'esplosione tutta di maniera che fuoriusciva prorompente dai laureandi e studenti di Antonio Acuto, che di Canella, per chi non lo sapesse, è stato tra i primissimi allievi.

Mi parrebbe una ricerca assai interessante ricostruire questi oscillamenti linguistici tra le mura scolastiche e anche contribuirebbe a spostare i riflettori su una dinamica più testuale. E ciò non tanto per una preminenza dell'analisi strutturale *tout court*, ma perché ho l'impressione che un tale tipo di lavoro vada nella direzione di allentare ulteriormente i nessi storici consolidati, permettendo a un patrimonio figurativo originalissimo di tornare a divenire materiale di lavoro.

point of view, since, internally, the links between theoretical assumptions, ideological standpoints, forms, and the personalities of the teachers were anything but loose. And the teacher's etymons came to be adopted not out of laziness or adulation, as the misguided might insinuate, but to participate in a precise idea of the world.

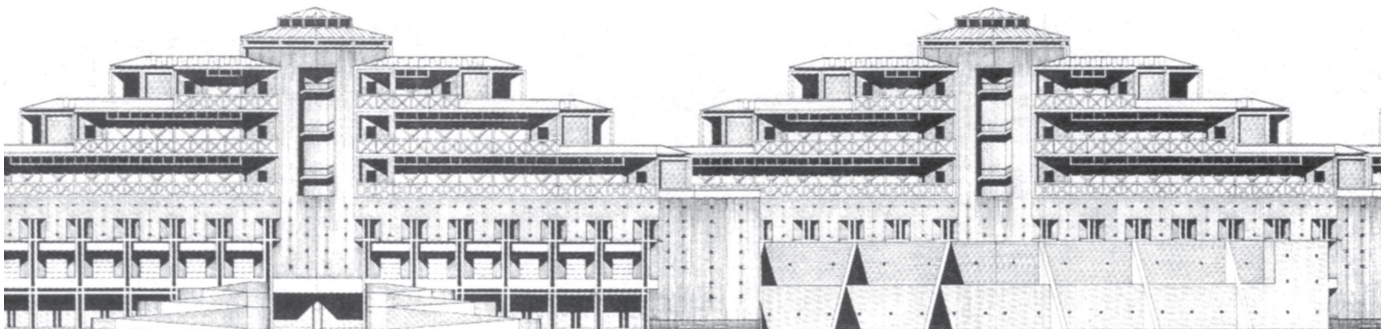
And so, should some young PhD student be interested in these facts, I would urge him or her to try, starting from the original syntax and vocabulary of these so-called maestros, to reconstruct how at school they slacken and manipulate certain components, stiffen in others and then assess the contributions of various students, which distortions and hybridizations they have brought. But beware – it's not the quality of the etymon that's at stake, but its transmissibility, its capacity for adaptation. Nor is there a question mark whether Canella or Rossi fuelled this linguistic extension, if this came about naturally or they left the task to their underlings (other specious doubts), but this is exactly what happened, it's a fact that can be rediscovered with negligible effort by leafing through magazines and teaching publications of the time. Nonetheless, only the devious can ignore the gratification given by speaking a common language, by possessing the linguistic codes we wish to recognize one another through.

Take this drawing by Umberto Bloise, who graduated under Guido Canella in 1990. Does it not tell of the desire to share a language and at the same time the manipulation forced upon the student? I've copiously rifled those drawings for my degree thesis, in a certain sense more bewitched by the vulgar transcription and bastardized stylistic traits than the original. Perhaps because they seemed to me more susceptible to being modified, to allowing further alterations. I'm well aware that conscientious teachers advise their students to draw on the original source, but at that time, in some way, the problem was not to learn directly from

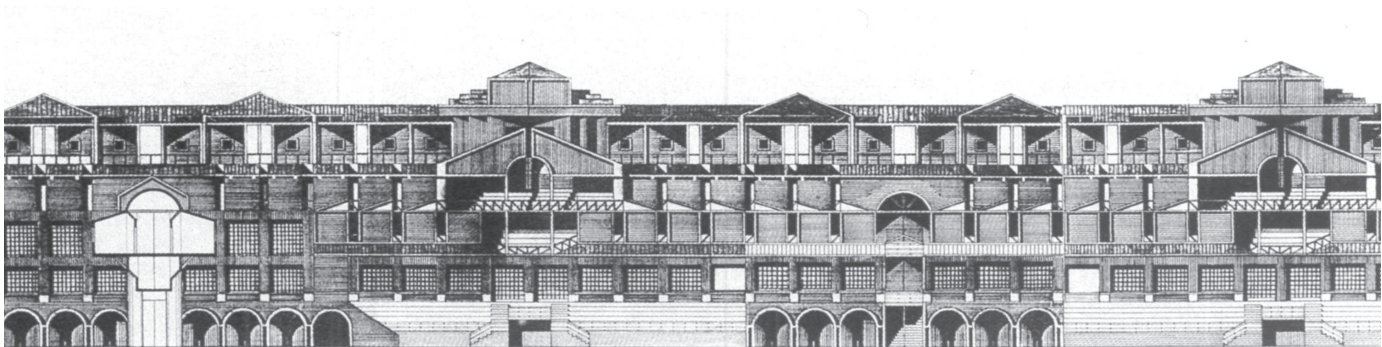


FRONTE EST

Umberto Bloise, Il sistema fieristico e universitario nell'ambito della sibaritide, tesi di laurea, relatori Guido Canella e Lucio Stellario d'Angiolini, Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, 1989-90
/ *Umberto Bloise, The trade fair and university system as part of Sybaris, dissertations, speakers Guido Canella and Lucio Stellario d'Angiolini, Faculty of Architecture of the Politecnico di Milano, 1989-90.*



FRONTE OVEST



SEZIONE E-E



Renzo Piano, Richard Rogers, Centre Pompidou,
Parigi, 1972-77 / Renzo Piano, Richard Rogers,
Centre Pompidou, Paris, 1972-77.

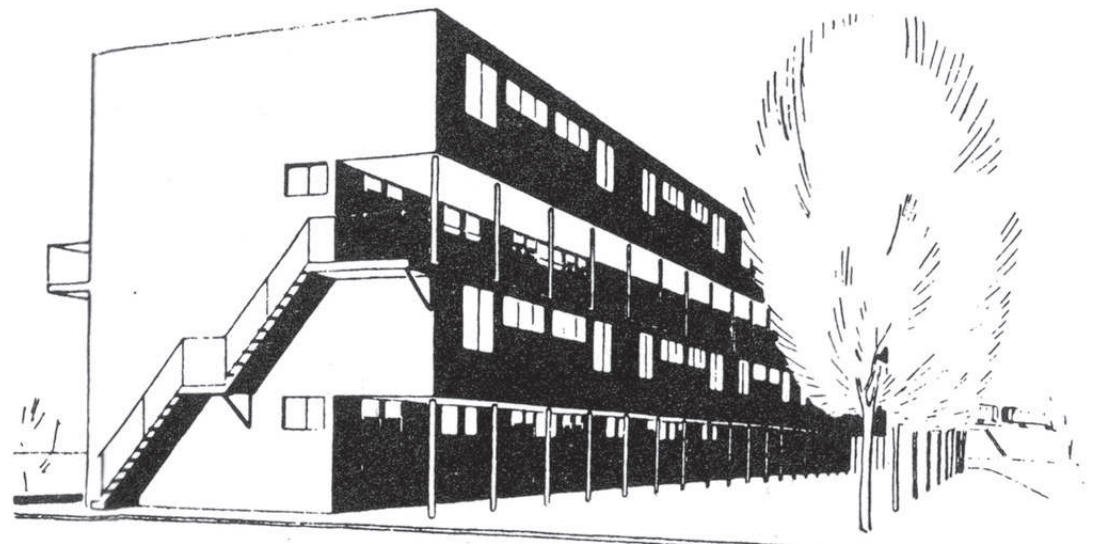
Anche si potrebbe dire, ricorrendo a una terminologia dedotta dalla linguistica, di voler lavorare in quella zona di relazioni compresa tra significato e significante. Che è una zona sempre mobile e anzi per l'artista o l'architetto dovrebbe costituire il campo di lavoro privilegiato, mentre naturalmente è compito dello storico inchiodare i due termini uno sopra l'altro, in corrispondenza di una determinata sezione storica. Ora, va detto che il travaso di concetti dalla linguistica all'architettura è fonte di infinite speculazioni e se qualcuno ha voglia di toccare con mano l'aggravarsi del problema c'è ancora *Il significato in architettura* di Jencks e Baird quale efficacissimo compendio. Tuttavia a me pare che forse la questione possa essere ricondotta alla constatazione che ogni forma architettonica rimanda a un significato o a più contemporaneamente, con uno spettro che può andare dal significato tecnico, funzionale, distributivo a quello simbolico e che proprio la percezione di tali rapporti sia destinata a modificarsi nel corso del tempo e ciò che semplicemente era l'assolvimento di questioni distributive può anche assumere a posteriori una valenza ideologica non prevista. Voglio provare a fare due esempi: a quasi quarant'anni di costruzione del Beaubourg, le budella tecnologiche e i tubi dell'aria condizionata esibiti in facciata con tanta radicalità e il cui parossismo tecnologico, all'epoca, poteva oscillare tra la fiducia nella razionalità tecnica o la sua parodia – a seconda se letto o meno attraverso la lente Archigram –, oggi, in anni di tecnologia *smart*, fanno quasi tenerezza, come i camini delle locomotive al museo della Scienza e della Tecnica; tanto che davvero non saprei dire se quei tuboni colorati ancora riescono ad affermare che la legge tecnologica vale almeno quanto il *genius loci* o la storia. Ma anche, in questi anni Dieci, quanta ragione funzionale è rimasta attaccata alle opere del razionalismo? O piuttosto si dovrà prendere atto di come queste abbiano accentuato la loro dimensione stilistica, raggelandosi a involontari capisaldi di ogni presunta tendenza minimalistica.

Dunque, non scorgendosi all'orizzonte alcuno

the maestro, but to belong to his school, therefore to speak the language derived from him, tapping into the jargon, as something more intimate and intense. In fact, I've always looked on with astonishment and envy at the mannered outburst that issued forth from the graduates and students of Antonio Acuto, who, for those in the dark, was one of Canella's very first students.

It seems to me a rather interesting piece of research to reconstruct these linguistic oscillations between the school walls, while it would also help to shift the spotlight onto a more textual dynamic. And this is not so much because of a pre-eminence of structural analysis tout court, but because I have the impression that work of this type tends to further loosen the consolidated historical connections, allowing a highly original figurative legacy to become working material once again.

We might also say, turning to terminology taken from linguistics, wishing to work in that area of relationships between signified and signifier. Which is an area that is constantly shifting, and in fact, for the artist or architect should constitute the main field of work, while it naturally falls to the historian to nail the two terms on top of one another to correspond to a determined historical section. At this point, it should be said that the decanting of concepts from linguistics to architecture is a source of infinite speculation, and if anyone fancies experiencing first hand all the entanglements of the problem there is still Meaning in Architecture by Jencks and Baird as a highly methodical compendium. Nevertheless, it seems to me that perhaps the question can be traced to the realization that every architectural form harks back to a meaning or several simultaneous meanings, with a spectrum ranging from a technical, functional, distributional meaning to a symbolic one, which in the very perception of these relationships is destined to be modified over time, and what was simply the accomplishment of distribution issues can



Hans Schmidt, Quartiere per famiglie numerose della città di Basilea, 1927 / *Hans Schmidt, District of large families in the city of Basel, 1927.*

Zeitgeist montante, perché non lavorare proprio sul terreno, storicamente ormai ampissimo, apertosi tra significati e significanti? Sia ben inteso, non in termini critici o ermeneutici ma da architetti, ovvero consapevoli che il gioco può essere continuamente alimentato e che quindi ogni mossa può andare nella direzione di accentuare o diminuire o ribaltare il significato originario residuo, procedendo per giustapposizione o sovrascrittura o elisione, fino a ridurlo a puro morfema, suscettibile a sua volta di essere rimesso nella danza dei significati e anche coscienti che ogni mossa lavora in modo diverso a seconda del contesto.

Tutto questo può a ragione essere applicato al patrimonio di forme e figure lasciatoci in eredità dalla generazione del Trenta. Basta aspettare e avverrà naturalmente. Già per gli studenti di oggi, nati negli anni Novanta, dire Aldo Rossi o Guido Canella o Luciano Semerani o Gianugo Polesello, piuttosto che Le Corbusier, Aalto o Mies è la stessa cosa, ancora qualche anno e varrà pure per i Koolhaas e i Libeskind. Quindi il problema è solo di coloro che dei Rossi o Canella o Semerani o Polesello sono stati allievi. Ed è proprio a questo proposito che penso che pratiche testuali di scomposizione formale vadano incoraggiate. Sarà quasi impossibile ripristinare le condizioni storiche e dialettiche attraverso cui i plessi scolastici di Canella

later take on an unexpected ideological value. I'll try to give two examples: almost forty years after the building of Beaubourg, its technological guts and air conditioning tubes so very radically paraded on the façade, and whose technological paroxysm, at the time, could oscillate between faith in technical rationality or a parody of it – depending on whether it was read through the Archigram lens or not. Nowadays, in these years of smart technology, it almost inspires endearment, like the smokestacks of the locomotives at the Museum of Science and Technology; to the extent that I really can't say whether those coloured tubes can still claim that technological law is worth almost as much as the genius loci or history. Then again, in the 2010s, how much functional reasoning still attaches to works of rationalism? Or better, we must note how these have accentuated their stylistic dimension, freezing into involuntary landmarks of every presumed minimalist trend.

Consequently, not glimpsing any ascending Zeitgeist on the horizon, why not work on the terrain, by now historically vast, that has opened up between signifieds and signifiers? Let there be no mistake, not in critical or hermeneutic terms but as architects, i.e. aware that the game can be continuously



Guido Canella, Scuola elementare al villaggio Incis di Pieve Emanuele, Milano, 1968-73 / *Guido Canella, Incis Elementary School in the village of Pieve Emanuele, Milan, 1968-73*

provavano a alterare epicamente un hinterland milanese violentato dalla speculazione, eppure qualcosa dell'originario significato resta come "appiccicato" a quelle forme e non si estingue meccanicamente una volta rescissi i legami con i compiti originari, no, resta ancora vivo. Per quanto non saprei, dipende da molti fattori. Tuttavia mi sembra che solo attraverso il tradimento "storico" di quel mondo è possibile liberare da subito le valenze formali, che invece godono di molte vite e sono per natura polisemiche (qualcosa del genere lo diceva Galvano della Volpe) e possono essere riorganizzate: dunque tradire, ovvero recidere, innestare, alterare, capovolgere, reiterare; sperimentarne prossimità, intolleranze, resistenze, accop-

bolstered and that, as a result, every move can go towards accentuating or diminishing or overturning the remaining original meaning, proceeding by juxtaposition or overwriting or elision, until reduced to a pure morpheme, susceptible in turn to being put back into the dance of meanings, and equally conscious that every move works in a different way according to context.

All of this can reasonably be applied to the legacy of forms and figures bequeathed to us by the Thirties Generation. Suffice to wait and it will occur naturally. Already for today's students, born in the nineties, to mention Aldo Rossi or Guido Canella or Luciano Semerani or Gianugo Polesello, rather

Elvio Manganaro LO STATO DELLE COSE E LA NOSTRA FORMAZIONE

THE STATE OF THINGS AND OUR TRAINING

piamenti, tanto osceni quanto giudiziosi. Forse, per chi ha amato certe forme, l'unico lavoro da fare; che anche vuol dire pagare fino in fondo per quello che si è e per quelli che sono stati i miti della nostra formazione. Poi, in ogni caso, «la partecipazione alla vicenda moderna accadrà inevitabilmente». Queste però sono parole di Arcangeli.

than Le Corbusier, Aalto or Mies amounts to the same thing; just a few more years and it will also hold good for the Koolhaas and Libeskind. And so the problem is only for those who were students of Rossi, Canella, Semerani, or Polesello. And it's precisely in this connection that I believe that textual practices of a formal breaking down need to be encouraged. It will be almost impossible to restore the historical and dialectic conditions through which Canella's school complexes tried to epically alter a hinterland of Milan raped by speculation, and yet something of the original meaning remains "stuck" to those forms and is not mechanically extinguished once the links with the original task have been torn apart, but remains operative. For how long I've no idea, it depends on many factors. However, it seems to me that only through the "historical" betrayal of that world will it be possible to immediately liberate the formal values, which instead enjoy many lives and are, by nature, polysemic (Galvano della Volpe said something of this sort) and can be re-organized: betraying therefore, or better, severing, grafting, altering, overturning, reiterating; testing proximity, intolerance, resistance, couplings, as obscene as they are judicious. Conceivably, for those who have loved certain forms, the only work to be done; which also means paying through the nose for what we are and for those who were the legends of our training. Then, in any case, "participation in modern events will happen inevitably". These, however, are words of Arcangeli.



Elvio Manganaro

Elvio Manganaro (Pavia, 1976) è dottore di ricerca in Composizione architettonica e svolge attività didattica presso il Politecnico di Milano e di Torino. Ha pubblicato *Funzione del concetto di tipologia edilizia in Italia* (Bruno Mondadori, 2013); *Scuole di architettura. Quattro saggi su Roma e Milano* (Unicopli, 2015); *Warum Florenz? o delle ragioni dell'espressionismo di Michelucci, Ricci, Savioli e Dezzi Bardeschi* (Libria, 2016).

LO STATO DELLE COSE E LA NOSTRA FORMAZIONE

*Elvio Manganaro (Pavia, 1976) has a PhD in Architectural composition and conducts educational activity at Polytechnic University of Milan and Turin. He published *Funzione del concetto di tipologia edilizia in Italia* (Bruno Mondadori, 2013); *Scuole di architettura. Quattro saggi su Roma e Milano* (Unicopli, 2015); *Warum Florenz? O delle ragioni dell'espressionismo di Michelucci, Ricci, Savioli e Dezzi Bardeschi* (Libria, 2016).*

THE STATE OF THINGS AND OUR TRAINING