

john s. margolies
peter eisenman
jean-luc godard
marcel duchamp
giuseppe terragni
raymond roussel
john hejduk
edgar allan poe
aldo van eyck
heinrich von kleist
étienne-louis boullée
jorge luis borges
cristina grau

alessandro rocca
andrea gritti

Fuoco Amico



ISSN 2385-2291

Fuoco Amico

Dicembre 2018

il piacere del testo



07

MMXII Press

07

07



ISSN 2385-2291

Fuoco Amico
dicembre 2018

FUOCO AMICO
Architectural Review
ISSN 2385-2291

Scientific Board

Giovanni Corbellini (Università di Trieste)

Luis Antonio Jorge (Universidade de Sao Paulo)

Sébastien Marot (École Nationale d'Architecture & des Territoires
à Marne-la-Vallée)

Alessandro Rocca (Politecnico di Milano)

Teresa Stoppani (London South Bank University)

Editor in Chief

Alessandro Rocca

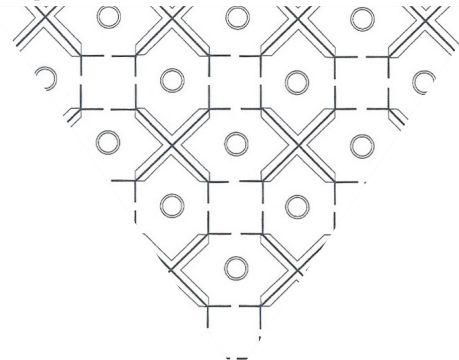
©2018 MMXII Press

piazza Leonardo da Vinci, 7

20133 - Milano

MMXIIPress@gmail.com

il piacere del testo



07

This page
intentionally

left
blank

Bonheur de Proust : d'une lecture à l'autre, on ne saute jamais les mêmes passages

(Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, 1975)

This page
intentionally

left
blank

Chez moi l'imagination est tout.

(Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, 1935)

This page
intentionally

left
blank

I prefer commencing with the consideration of an effect.

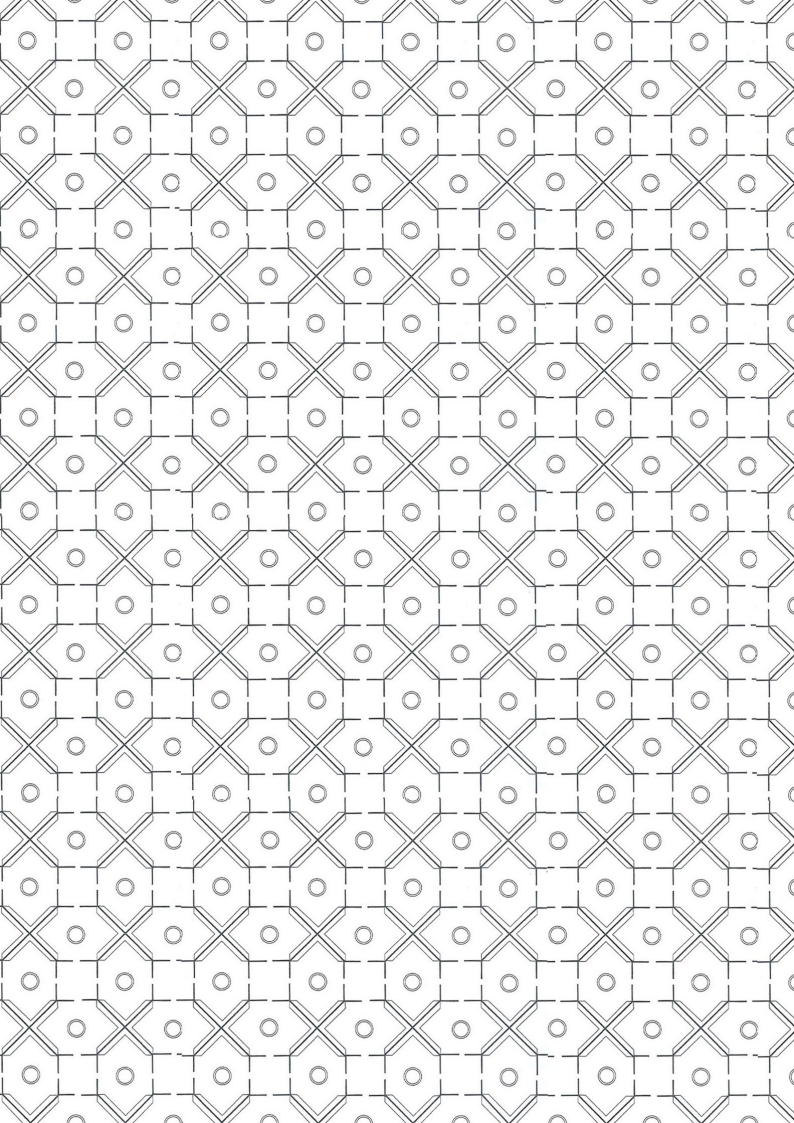
(Edgar Allan Poe, *The Philosophy of Composition*, 1846)

This page
intentionally

left
blank

El universo (que otros llaman la Biblioteca)

(Jorge Luis Borges, *La biblioteca de Babel*, 1941)



il piacere del testo

13

alessandro rocca

il piacere del testo

17

andrea gritti

retoriche inconciliabili

45

john s. margolies
design quarterly 78/79 72

notes on conceptual architecture 79

jean-luc godard
la chinoise 86
le mépris 88

porte, 11 rue larrey 90

danteum 92

raymond roussel
comment j'ai écrit certains de mes livres 95

victims 121

edgar allan poe
the philosophy of composition 131

sonsbeek pavilion 156

heinrich von kleist
on the gradual construction of thoughts 159

second projet pour la bibliothèque royale 173

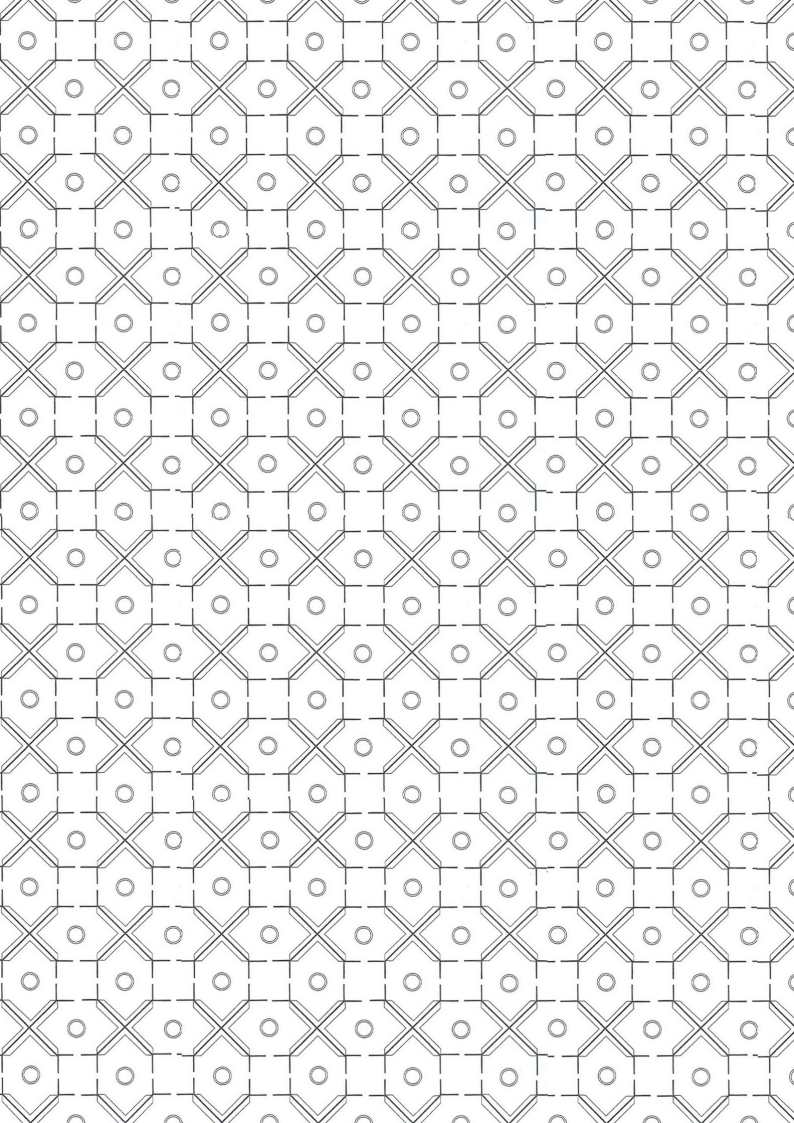
jorge luis borges
la biblioteca de babel 175

planta de la biblioteca de babel 191

aldo van eyck

étienne-louis boullée

cristina grau



alessandro
rocca

il
piacere
del
testo

Scrivere di architettura è tanto pericoloso quanto necessario. Il piacere, il potere, l'autonomia del testo esercitano una funzione seduttiva irrinunciabile, per lo scrivente e per il lettore. Nello stesso tempo, la scrittura è immateriale, aleatoria, e, nel confronto con l'autorevolezza tecnica del progetto e con la realtà fisica del costruito, può dissolversi in un soffio impalpabile.

I libri e le riviste di architettura hanno usato, e abusato in ogni modo, della scrittura; l'hanno svilita, nelle ricorrenti semplificazioni gergali, e l'hanno esaltata, eleggendola a veicolo indispensabile, e, spesso, principale, dell'espressione del pensiero architettonico.

Del resto, dobbiamo accettare la scrittu-

ra come un mezzo inevitabile: anche noi, architetti, possiamo e dobbiamo scrivere, perché è questo il canale di comunicazione che ci mette in rapporto con gli altri.

Un'altra volta ci dedicheremo al disegno, lo strumento che, inteso in tutte le sue molte coniugazioni, esalta lo specifico disciplinare e, più di ogni altro mezzo, mette in chiaro le peculiarità irrinunciabili, e insostituibili, dell'architettura. Il disegno ne rappresenta compiutamente la complessità processuale, che si distende attraverso le varie fasi progettuali e, eventualmente, negli ulteriori passaggi che portano alla determinazione del documento finale e alla costruzione. Per questa volta, limitiamoci a scrivere e, soprattutto, a leggere.

Il disegno pone l'architettura in un campo largo, ma ben delimitato, compreso tra i due estremi dell'arte figurativa e del documento grafico tecnico e ingegneristico, due polarità materiali e culturali che rappresentano plasticamente i margini di una disciplina che si costituisce nella doppia natura di arte e tecnica, sempre compresa tra espressione e prestazione, tra simbolico e pratico, tra sociale e individuale.

La scrittura, invece, ha lo statuto opposto, è lo strumento che l'architettura condivide con le scienze umane e perciò, per la sua accessibilità ai non architetti, diventa il principale terreno di scambio, di comunicazione e di ibridazione tra l'architettura e i saperi, le pratiche e le tecniche estranee, esterne al suo specifico disciplinare.

Architetti che scrivono di architettura, o perlomeno che scrivono in quanto, nella veste di, architetti... quanti architetti avrebbero voluto scrivere un romanzo come *La vita. Istruzioni per l'uso?* Credo che siano davvero molti quelli che avrebbero voluto trovare il bandolo di quella matassa, dipanata da Georges Perec nel 1978, che teneva insieme parole e spazi, capitoli e personaggi, con piante e sezioni; e il fluire del tempo e dei sentimenti con la distribuzione degli alloggi; cioè, finalmente,

l'appagamento di un sogno irrealizzabile: fondere vita e architettura in un manufatto unico, in un romanzo che è anche un progetto.

Si può quindi guardare a Perec come a un maestro, come a qualcuno che è riuscito a superare la prova, impervia, di rendere l'architettura protagonista, scenario e contesto di un romanzo. Forse il suo messaggio più esplicito, e il suo insegnamento più rilevante, sta nel sistematico ricorso alla mossa del cavallo, quel procedere saltando sempre la casella più prossima, lo spazio adiacente, per ricollocarsi ogni volta più lontano, con un effetto di discontinuità e spiazzamento. Adottando questa andatura a singhiozzo, Perec sottolinea l'autonomia e l'unicità di ogni spazio, ed è una chiara indicazione progettuale, di metodo: ogni luogo, ogni interno, deve guadagnare una propria totalità definita dal carattere, dalla forma, dagli usi, da tutto ciò che ne costruisce le proprietà e i limiti.

Nello stesso tempo, la mossa del cavallo consente di indagare liberamente le potenzialità dello spazio labirintico, di costruire percorsi oppure, tema anche più interessante, di sciogliere le relazioni tra spazi e movimento, immaginando ogni accesso come una sorpresa e una scoperta, procedendo secondo le leggi

anarchiche dell'accostamento casuale e del montaggio. La fatica che Perec impone al lettore, sempre spiazzato dall'imprevedibile intervallo che separa due capitoli contigui, non è che una versione addolcita di un diagramma basato sulla perdita di orientamento, e sulla conseguente vertigine, che colpisce chi viene dislocato in uno spazio imprevisto e, per qualche specifico aspetto, improprio, incongruente, sbagliato. Come nello specchio di Alice, nella casa Usher di Edgar Allan Poe, nella casa pendente di Bomarzo (Freud, Vidler). Questo processo si costituisce, nel dispiegamento narrativo, in una vera e propria macchina produttrice di angoscia, costruendo enigmi apparentemente insolubili.

La logica dello scarto consente di, e talvolta costringe a, passare negli stessi luoghi più volte seguendo però percorsi sempre diversi, e quindi impone di cambiare il significato della stessa casella, dello stesso spazio, in funzione della sequenza in cui è stata inserita. Vince perciò, sulle caratteristiche intrinseche, il coefficiente relazionale spaziale, di prossimità, e temporale, dinamico, di successione e sequenza. Ogni spazio è colto nella sua doppiezza, come unicum indipendente e autonomo e come elemento di una serie inserito in un

contesto relazionale, due caratteri fondanti per analizzare e comprendere qualsiasi architettura.

1. Separare, dividere

L'applicazione più rigorosa di questa strategia del disorientamento si trova nel romanzo *Doctor Jekyll and Mr. Hyde*, di Robert Luis Stevenson, dove la patologica duplicazione dell'io produce una realtà enigmatica basata su un ingegnoso dispositivo architettonico. La casa di Jekyll è un complicato appartamento, situato in uno dei più eleganti quartieri di Londra, che si inoltra nella profondità dell'isolato con una serie di spazi che sono dedicati a varie attività. Alla parte residenziale, direttamente accessibile dalla pubblica via, seguono laboratori, studi, biblioteche, aule e addirittura un teatro: la casa di Jekyll è un diagramma delle attività e delle passioni del proprietario, un mondo che ruba alla realtà esterna, sociale, luoghi e funzioni per riprodurle introiettate in una dimensione assolutamente personale e intima: Sigmund Freud descrive questa operazione, che è alla base della costruzione del sogno, come la somma di due azioni, la condensazione e lo spostamento. Nella narrazione proto-freudiana di Stevenson, la casa-ritratto

è così articolata e profonda che, inoltrandosi di stanza in stanza, gradualmente la fisionomia del proprietario cambia e diventa irricognoscibile: gradualmente, il rimosso, inaccettabile e disgustoso, emerge e soverchia i tratti levigati della persona pubblica.

Evidente trasposizione architettonica dell'inconscio, l'ultima parte della casa è il rifugio dei lineamenti e delle pulsioni inconfessabili, profondamente e irrimediabilmente negativi, della personalità del proprietario. Un alter ego totalmente dissimile, opposto, un sé alternativo che al povero Jekyll risulta inconfessabile e intollerabile. L'ultima parte della casa, quindi, dimora dell'ignobile Mr. Hyde, è diversa ed estranea, è la più profonda e remota, sepolta nella profondità del blocco edilizio. La tragedia avviene quando la penetrazione dell'inconscio, fuori controllo, di Jekyll, oltrepassa la capacità dell'architettura, raggiunge gli antipodi della costruzione e trova un nuovo accesso diretto verso l'esterno. Una piccola porta, quasi invisibile, si apre su un retro oscuro, in un contesto che appare affatto diverso da quello della residenza di Jekyll, e consente a Hyde di accedere al mondo, di agire e di compiere il male al di fuori della volontà del soggetto sociale, Jekyll, che

controlla la parte nobile e l'ingresso principale.

2. Scrivere

Il libro che si pone all'origine di questa breve riflessione è *Il piacere del testo* di Roland Barthes, uno scritto (pubblicato nel 1973) discontinuo, pieno di eccezioni e di sconessioni, un atto di decostruzione ante litteram, un'opera di vivisezione, un intervento senza anestesia che ci mostra gli ingranaggi o, se si preferisce, l'analogia organica, le viscere della scrittura, il modo in cui l'ordine del discorso si organizza e si disperde, si chiarisce e si complica, il modo in cui sia avvia e il modo in cui ci lascia.

È un testo breve, circa 50 mila caratteri spazi inclusi, che è un esempio di non-libro, cioè di un testo che rifiuta la compiutezza formale del libro, che usa il libro come un contenitore labile, provvisorio, evidentemente inadatto al carattere del testo che è, e vuole essere, inafferrabile, aleatorio, alieno alle categorie implicite nella forma del libro. Si tratta di una dimostrazione al vero, da parte di Barthes, in cui la potenza del testo è sottolineata ed esibita proprio attraverso il disagio imposto da una forma preconstituita, grazie all'evidente inadeguatezza del

suo contenitore la cui ideologia implicita è smascherata e irrisa dal testo: come chiudere un metro cubo di gas dentro una scatola di cartone. Questo non significa che il libro non conti, anzi, l'attraversamento obliquo e spericolato dei generi e degli stili produce un risalto maggiore: mettendo in chiaro la separazione tra testo e libro, tra parola e pagina, li specifica li potenzia entrambe. Inoltre, le differenze che separano il testo dal libro sono anche le distanze che separano la scrittura dalla lettura e, forse, dalla letteratura.

L'esempio di Barthes, in un testo che è un esplicito manifesto e un saggio esemplificativo, ci indica un'alternativa al funzionalismo ingenuo, all'idea che si scriva per dire, per comunicare qualcosa di specifico e di utile. Secondo Barthes, è vero il contrario: il valore del testo si annida proprio nella sua entropia, in tutto quello che contrasta con l'obiettivo comunicativo, che fa resistenza e produce un calore, un'energia, che sormonta il messaggio apparente con una propria comunicazione indipendente che deve essere più forte, prevalente. Se vogliamo che lo scritto non sia un bollettino di istruzioni, un veicolo passivo rispetto a un messaggio dato, ma un testo. Il piacere del testo risiede, si coltiva e si manifesta,

nella costruzione di un'autonomia, nella sua ribellione al vincolo del messaggio, nella sua aspirazione a esistere, a esserci anche quando, come nella dimostrazione di Barthes, non parla che di se stesso.

Un altro aspetto che incrementa l'interesse verso questo libro, e che, in quanto architetti, ci riguarda, è la dissipazione dello sviluppo logico della scrittura, che è sempre legata all'idea di sequenza, di successione – di parole, righe, pagine – per consentire la percezione della scrittura come territorio, come ambito pluridirezionale e rizomatico (Deleuze Guattari), come sistema di relazioni aperte, interdipendenti e fluttuanti in un ambiente che non possiamo definire in altro modo se non come spazio (Blanchot), sia che intendiamo questa parola come un sistema tridimensionale di coordinate geometriche sia che lo intendiamo, alla maniera orientale, come tensione, energia, rapporto che si stabilisce tra corpi – materiali o ideali – che entrano in relazione tra loro.

3. (tra)Scrivere

Rem Koolhaas ama lavorare insieme a Hans-Ulrich Obrist che, a sua volta, ama allestire interviste maratona, che durano settimane intere, collezionando infiniti flussi

di parole, affabulazioni illimitate che trasferiscono poi sulla carta stampata il fluire irregolare, continuo e spesso confuso di una performance collettiva, di una tranche di vita reale. Koolhaas non solo partecipa a queste sedute, per esempio alla Serpentine Gallery di Londra, ma anche pratica l'idea del libro come specchio della vita. *Delirious New York* era un testo inventivo, ibrido, destabilizzato dalle visioni freudiane di Madelon Vriesendorp, ma pur sempre ancora rispettoso della forma del saggio teorico. *S,M,L,XL*, invece, è un contenitore in presa diretta con la vita dello studio e anche con la vita di Koolhaas, un flusso smodato e incontenente dove il freudismo proiettato sui fallici grattacieli di Manhattan evolve in un autovoyeurismo scientifico e professionale apparentemente privo di risvolti narcisisti. A salvare Koolhaas, di nuovo, il metodo sistematico, disumanizzante, che piassa le emozioni e traduce tutto, ma proprio tutto, in materiale architettonico.

Il libro è un diario di bordo, un panottico sull'attività professionale e personale, ed è anche un registratore di cui il microfono è stato dimenticato aperto. È come se una telecamera fissa - come quella puntata da Andy Warhol sull'Empire State Building, ma anche come le

telecamere della sicurezza che registrano una realtà in bianco e nero, segmentata in fotogrammi ben distanziati - fosse lasciata attiva per anni, appesa al soffitto dello studio, per produrre questo magma ininterrotto della vita quotidiana. E oggi il nastro, decrittato e proiettato sulle pagine del libro, restituisce in maniera indifferenziata, monotona, informe, le tracce delle molte attività, dei pensieri, dei disegni, delle riflessioni che avvengono nella dimensione professionale di Oma.

Questa scrittura automatica e spersonalizzata apre un canale diretto con l'oralità, con la lingua parlata, che oggi imperversa su Youtube ma anche attraverso i video che accompagnano qualsiasi mostra. Hans-Ullrich Obrist ha usato il parlato come un'energia primaria, un carburante che produce senso, evento, luogo. Nella Biennale di Venezia del 2010, la sua installazione nelle corderie dell'Arsenale mette in rapporto la lingua parlata (il medium), lo spazio (il contesto delle corderie), l'architettura (il contesto culturale della Biennale di architettura), e i media elettronici, perché tutti gli intervistati appaiono, ad libitum, su video. Camminando tra le sedie vuote, il corpo assente dell'installazione di Obrist, ciascuna collocata dirimpetto a un video (e

quindi a un singolo oratore/interlocutore), ascoltiamo le diverse intonazioni, gli accenti, la babele delle lingue che si accavallano e riempiono lo spazio con la loro sonorità discorde.

Ancora più vitalistica è la scrittura di un libro di pura ricerca storica, come è *Metabolism Talk*, dove l'indagine su una fase specifica del modernismo giapponese procede dagli incontri con i personaggi che componevano quella avanguardia. Per esempio, è memorabile il ritratto di Kisho Kurokawa, dandy internazionale e ambasciatore all'estero del nuovo Giappone postbellico. È proprio qui, nel suo libro più storico, più di ricerca, Koolhaas aggiunge all'architettura dati personali, notazioni di costume, riflessioni politiche ed estetiche di varia natura, in una ricerca condotta sul campo, alla maniera etnografica, ma anche sempre, di nuovo, come già a Manhattan, spudoratamente mirata alla costruzione di nuove mitologie architettoniche.

Come ha detto recentemente Jean-Louis Cohen in una presentazione, a Milano, del suo *The Future of Architecture. Since 1889*, i migliori libri di storia non li scrivono gli storici, ma gli architetti. A Cohen, se non fossi stato frenato dal timore di apparire irriverente, mi

sarebbe piaciuto fare questa domanda: “non pensa che i libri di storia dell'architettura siano diventati inutili?” o, meglio ancora, gli avrei chiesto come mai i libri di storia dell'architettura sono diventati inutili, perché la premessa era già asseverata, implicitamente, dalla sua affermazione. Le storie dell'architettura di Manfredo Tafuri e Francesco Dal Co, Bruno Zevi, Leonardo Benevolo, Kenneth Frampton, sono state fondamentali per più di una generazione. E, a traghettare ex liceali diciannovenni nel mondo dell'architettura, non sono state solo le immagini, spesso sgranate, in bianco e nero, e dopotutto poche e ripetitive, spesso corredate da disegni mal riprodotti, stampati piccoli o troppo schematici. No, il primo veicolo, il medium più efficace era la loro scrittura, i titoli dei capitoli e dei capoversi, il tenore avanguardistico di Zevi, la logica progressista di Benevolo, la problematicità programmatica di Tafuri e Dal Co, l'abile discorsività di Frampton.

Il fluire di quei testi, soprattutto di quelli italiani, formava una grande narrazione seducente e convincente, un discorso che si poteva fraintendere, capire a metà, dimenticare, ma che comunque si è depositato negli architetti cresciuti in quegli anni come un sistema

operativo efficace per organizzare impressioni e ricordi. Ma, soprattutto, la loro scrittura generava un epos, delineava un campo relativamente aperto, alla critica e al dibattito, ma comunque molto ben definito, un sapere consistente e spesso punteggiato di imprese eroiche, di funambolismi, di spregiudicate avventure ideali e materiali, tutte in chiaro ed esplicito rapporto tra loro. Questa tessitura oggi ha perso l'autorità, che indubbiamente aveva, e la forza seduttiva che ne era una diretta conseguenza. Oggi, sembra che quella "Storia" non interessi più a nessuno, troppo datata e vincolata a ideologie e linguaggi fuori corso.

Fine della storia, fine delle storie? Sembra proprio di sì. Gli affezionati resistono e continuano a scriverne, di storie, ma la storia con la "s" maiuscola sembra ormai sostituita da un altro centro critico e propulsivo, la teoria dell'architettura. Perché, bisognerà pur rassegnarsi, l'altro grande assente, sulla scena della cultura architettonica, è la critica, che non c'è e che, quando sembra che ci sia, è solo un fenomeno apparente che non incide, non serve, non conta niente, in un internet delle immagini che non regala tempo e attenzione a nessuno.

La teoria, invece, si può fare, è un terreno ampio e ibrido

da esplorare in tanti modi, con l'insegnamento e con la scrittura, con i disegni e con le mostre, con i blog, con i post su Facebook, molto utilizzati, e volendo, provare per credere, persino con gli sms, con whatsapp (potrei citare più di un conoscente dedito a questa insana abitudine) e con i cinguettii su Twitter.

Mi sembra quindi che stiamo assistendo a una rivoluzione copernicana della cultura architettonica dove la storia, appena viene toccata e coinvolta nel progetto, si trasforma in teoria. In un certo senso, è il compimento del progetto postmoderno, è il Postmodernismo reale dove la storia agisce non più solo come immaginario, reminiscenza e mito, ma come solido materiale da costruzione per la teoria della progettazione architettonica.

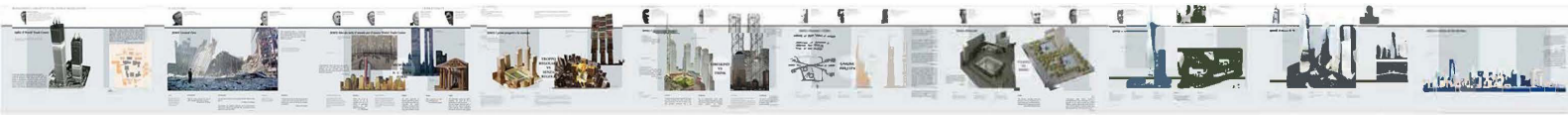
4. Dalla storia alla teoria, dimenticando la critica

La storia non serve e la critica non c'è. Quando Albena Yaneva (2012) fa una mappatura delle controversie celebri, prima su tutte quella intorno alla progettazione della Sydney Opera House, compie un'operazione suggestiva e storiograficamente molto utile ma corre il rischio di inaugurare un filone che nasce anacronistico, già fuori tempo perché oggi la discussione, gli scontri, le opposte

fazioni, non esistono più. In una ricerca elaborata in una tesi di laurea magistrale (Alessia Reinach, 2015) abbiamo provato a rintracciare le discussioni intorno al più discusso intervento di trasformazione urbana dell'ultimo decennio, il World Trade Center a Manhattan, e ci siamo resi conto che la cultura architettonica internazionale aveva veramente molto poco da dire, e che le polemiche erano tutte legate a fatti e interessi piuttosto locali e occasionali, oppure erano determinati da una pura questione di interessi economici e politici. La critica, evidentemente orfana di una prospettiva forte da difendere o da combattere, scivola sul terreno infido del gusto e, soprattutto, degli interessi di parte, e soffre della sua marginalità, della sua mancanza di peso, rispetto alla comunicazione pilotata che sa influire sui mercati degli incarichi professionali e degli investimenti immobiliari. Perché l'architettura, a differenza dell'arte, è uno di quei terreni dove l'opinione la fa ancora il pubblico, l'uomo della strada, il passa parola, e quindi i mass media, nelle questioni urbane rilevanti, giocano ancora un ruolo importante, naturalmente sempre più affiancati e insidiati dai social network. A Milano, l'opinione corrente sui nuovi grattacieli

spuntati a Garibaldi – Repubblica e nel quartiere della fiera deve ancora stabilizzarsi e la critica dimostra, ancora una volta, la propria evanescenza totale. E d'altronde è evidente che della critica non c'è bisogno, che un atteggiamento critico oggi può solo essere pregiudiziale, ideologico e quindi destinato a finire inesorabilmente fuori gioco.

Una lezione significativa l'abbiamo ricevuta, in tempi recenti, con la nomina a presidente della commissione edilizia di Milano (rinominata Commissione paesaggio) di Pierluigi Nicolin, architetto, docente del Politecnico di Milano e direttore da tempo immemore della autorevole rivista *Lotus*. Nicolin è senza dubbio uno dei critici più navigati e più acuti del nostro paese, anzi, a mio avviso il migliore, e la sua nomina a un incarico che, tradizionalmente, spettava a un rappresentante della lobby dei costruttori, ha suscitato speranze di cambiamento, nella direzione di una maggior intelligenza dell'amministrazione pubblica in una fase di forti trasformazioni. In effetti, il comune ha gestito questa fase con equilibrio e competenza, almeno questa è la mia opinione, ma il ruolo svolto dalla commissione di Nicolin non ha avuto alcuna risonanza e, in una fase



Alessia Reinach, *Ground Zero. A Map of Controversies about the reconstruction of the World Trade Center*, Supervisor Alessandro Rocca. MSc of Architecture Thesis Project, Politecnico di Milano, 2015.

storica in cui avvenivano le trasformazioni più clamorose degli ultimi cinquant'anni, non ha saputo offrire alla città un solo argomento di riflessione, di discussione e di analisi critica, rispetto a quello che stava accadendo. Ad esempio, risulta da fonti orali una sintomatica controversia tra Nicolini e Peter Eisenman che, autore di un isolato residenziale collocato nella trama regolare del quartiere di Città Studi, si sarebbe permesso di contravvenire al rispetto degli allineamenti stradali. Una diatriba tra protagonisti del secondo Novecento che sembra echeggiare, da parte di Nicolini, le teorie della ricostruzione critica berlinese, condotta prima da Joseph Paul Kleihues e Vittorio Magnago Lampugnani, con l'IBA, e proseguita dopo la riunificazione germanica. La trasformazione di Berlino capitale, prima e dopo la riunificazione, era uno dei due modelli a cui fare riferimento, insieme al celeberrimo caso di Barcellona, ma oggi quegli argomenti sembrano logori, inadatti a interagire con i temi in gioco nella elaborazione di un nuovo rapporto, in questo caso, tra progetto architettonico e morfologia urbana. I temi della continuità, dell'integrazione e del completamento sono accantonati dal modello Milano

che è più simile, per la centralità dell'architettura iconica e firmata, ai Grands Travaux parigini dell'epoca di Mitterrand, ma che in ogni caso rappresenta un ibrido originale e interessante che, mettendo insieme e interpretando modelli diversi, ha prodotto scenari urbani bene ancorati alla contemporaneità e capaci di suscitare una nuova idea di città.

4. Testo e immagini

Non c'è un libro moderno in cui testo e immagini siano legati meglio che in *Learning from Las Vegas* (1972), un saggio che, soprattutto nella prima parte, ha una coerenza e una compattezza inarrivabile, e che resta a mio avviso un esempio di ricerca perfetta, in cui concetti molto complessi e sofisticati, apertamente interdisciplinari, sono resi immediatamente comprensibili attraverso gli strumenti propri dell'architettura. C'è quasi, in LFLV, una premonizione di ipertestualità, e c'è una base di appoggio forte ed esplicita: gli studi di Kevin Lynch (*The View from the Road*), le rappresentazioni di Ed Ruscha (*Parking Lots, Gas Stations*), la semiologia emergente in quegli anni, la capacità di leggere e di rappresentare la realtà fisica di una città e, soprattutto, di comprendere

Bibliografia

Roland Barthes, *Le plaisir du texte* (Paris: Éditions du Seuil, 1973).
 Maurice Blanchot, *L'espace littéraire* (Paris: Gallimard, 1955).
 Jean-Louis Cohen, *The Future of Architecture. Since 1889* (London: Phaidon, 2012).
 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux* (Paris: Éditions de Minuit, 2008).
 Sigmund Freud, 'Das Unheimliche', *Imago* 5-6, 1919.
 Dieter Hoffmann-Axthelm, 'Un caso estremo di crisi urbana europea / An Extreme Case of European Urban Crisis' *Lotus*, 80, 1994.
 Jane Jacobs, *The Death and Life of Great American Cities* (New York: Vintage Books, 1961).
 Rem Koolhaas, *Delirious New York* (Oxford University Press, 1978).
 Rem Koolhaas, Bruce Mau, *S,M,L,XL* (New York: The Monacelli Press, 1995).
 Rem Koolhaas, Hans-Ullrich Obrist, *Metabolism Talk* (Berlin: Taschen, 2011).
 Brian Ladd, *The Ghosts of Berlin: Confronting German History in the Urban Landscape* (University of Chicago Press, 1997).
 David Appleyard, Kevin Lynch, John R. Myer, *The View from the Road* (Cambridge: M.I.T. Press, 1964).
 Georges Perec, *La Vie mode d'emploi* (Paris: Hachette, 1978).
 Alessia Reinach, *Ground Zero. A Map of Controversies about the reconstruction of the World Trade Center*, Supervisor Alessandro Rocca (Politecnico di Milano: MSc of Architecture Thesis Project, 2015).
 Edward Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations* (Hollywood: National Excelsior Press, 1962).
 Edward Ruscha, *Thirtyfour Parking Lots* (Venice: Heavy Industry Publications, 1967).

Robert Louis Stevenson, *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (London: Longmans, Green, and Co, 1886).
 Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny* (Cambridge: The MIT Press, 1992).
 Andy Warhol, *Empire*, 1964.
 Albena Yaneva, *Mapping Controversies in Architecture* (Farnham: Ashgate, 2012).

andrea
gritti

retoriche
inconciliabili

Per quanto mi sforzi, non mi riescono due cose: separare l'azione di scrivere da quella di leggere l'architettura; negare tra le due l'ineffabile supremazia della prima. Eppure, sono tra coloro che riconoscono e sperimentano sia i risvolti edonistici della lettura sia le sofferenze della scrittura, dando ragione sull'argomento tanto a Ohran Pamuk¹ quanto a Roland Barthes². Forse per mettere alla prova queste convinzioni, i primi laboratori di progettazione architettonica che ho tenuto come docente al Politecnico di Milano erano strutturati su tre fasi consecutive e integrate. Quella finale era dedicata al comporre, quella intermedia allo scrivere, quella inaugurale al leggere l'architettura.

Ho sempre pensato che, in questa triade elementare, la centralità della scrittura fosse, per certi aspetti, dirimpente. Per essere letta l'architettura deve essere già scritta. Per essere composta deve essere scrivibile.

Le pagine su cui si scrive l'architettura, ovvero i suoi testi primari, sono i progetti. I progetti di architettura si possono scrivere in due modi: registrando, tramite segni e codici astratti, le informazioni necessarie a prefigurare le trasformazioni di luoghi virtuali; utilizzando queste stesse informazioni per costruire e disporre, secondo un ordine prestabilito, oggetti concreti all'interno di luoghi reali.

1.
Ohran Pamuk, *La valigia di mio padre* (Torino, Einaudi, 2007).
2.
Roland Barthes, *Variazioni sulla scrittura e il piacere del testo* (Torino, Einaudi, 1997).
3.
André Corboz, 'Il territorio come palinsesto' *Casabella* 516, 1985, pp. 22-27.

Nel primo caso l'architettura viene scritta su un supporto materiale deperibile, analogico o digitale, dove può conservarsi, per un certo intervallo di tempo, integra. Nel secondo caso l'architettura viene scritta, o meglio sovra-scritta, su un supporto materiale non rinnovabile, il suolo, dove, dopo un certo intervallo di tempo, è destinata a deperire.

Questi due modi di scrivere l'architettura possono essere disgiunti e, persino, condotti separatamente; la transizione tra l'uno e l'altro, poi, può essere prolungata, interrotta, compromessa, tradita.

Reali o virtuali che a, i luoghi richiamati dal progetto di architettura sono contesti, ovvero sono insiemi di elementi che intrattengono relazioni con i testi architettonici scritti o sovra-scritti. Per essere compresenti ai testi, questi contesti devono essere interpretati e, dunque, letti; ma dal momento che nessuna lettura si dà senza una precedente scrittura, si deve convenire che essi sono il risultato di precedenti esercizi di scrittura, o di sovra-scrittura, progettuale.

Su questa ciclicità si sono soffermati André Corboz, che ha interpretato il "territorio come palinsesto"³, e Ignasi de Solà-Morales, che ha descritto la "dimensione narrativa

4. Ignasi de Solà-Morales, *Diferencies: topographies of contemporary architecture* (Cambridge: MIT Press, 1999).

5. "It is true that a project in the city is a text that is added to a large number of stories that already exist. Thus people have spoken of the city as a palimpsest, and of the narrative form of good urban design. In light of the claim that a project is the 'totality' of a work, the 'solution' of a problem or the 'unitary intervention' [...] designing in the city is a question of adhering to the dynamics proper to urban events. What the architect can do in the city lies above all in adding, much less in solving. But if we accept the city as text and not just as context – or pretext, which is far more common – then it becomes possible to defend even an experimental and hesitant way of designing, with shift of direction and perspective, but as linear in its wandering as a narration", *Idibem*.

6. Mi riferisco ai corsi tenuti presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, tra gli altri, da Luciano Patetta, Dario Borradori, Ernesto d'Alfonso, Sergio Crotti, citati qui a solo titolo d'esempio di un folto gruppo di docenti che nutrivano sinceri interessi per la ricerca semiologica in architettura.

del progetto"⁴. Entrambi questi autori hanno fatto ampio uso nei loro saggi di metafore linguistiche. Solà Morales, in particolare, ha descritto e interpretato il progetto di architettura come un testo, il luogo in cui si insedia come un contesto, e la domanda sociale che lo esprime come un pretesto⁵.

Questa tesi stabilisce una simmetria tra due trinomi contrapposti: da una parte testo/contesto/pretesto, dall'altra progetto/luogo/programma. In questa camera degli specchi, l'azione di scrivere l'architettura sembra prestare i propri strumenti al leggere e al comporre che, al limite, li restituiscono in una versione più efficiente e perfezionata o, al contrario, più corrotta e degradata.

Devo riconoscere che l'interesse per i testi di Corboz e Solà-Morales è stata la naturale prosecuzione di quello che avevo riservato, durante gli studi universitari, ad altri autori. Nella seconda metà degli anni '80 del Novecento, alcuni docenti del Politecnico di Milano ragionavano sul fatto che in architettura, come in altre forme linguistiche, chi scrive contribuisce a "fissare il significato in una forma esterna mediante una rappresentazione grafica" basata su regole definite⁶.

Questa osservazione consentiva di rivolgere l'attenzione

7. Umberto Eco, *La struttura assente* (Milano: Bompiani, 1968); Cesare Brandi, *Struttura e architettura* (Torino: Einaudi, 1971).

8. Renato De Fusco, *Segni, storia e progetto dell'architettura* (Bari: Laterza, 1983).

9. Jacques Le Goff, 'Documento/Monumento', *Enciclopedia Einaudi*, (Torino: Einaudi, 1978), vol. V, pp. 38-43.

10. Mi riferisco qui ai corsi tenuti presso il Politecnico di Milano da Amedeo Bellini e, soprattutto, Marco Dezzi Bardeschi.

verso le molte interpretazioni semiologiche, di opere e progetti di architettura, che in Italia si erano basate sull'ampiezza semantica del concetto di struttura⁷ e sulla corrispondenza tra "segni, storia e progetto"⁸.

Per quanto affascinanti, queste esplorazioni praticavano un terreno rischioso, dove non era difficile restare vittima degli argomenti proposti a fondamento di nuove teorie. Così, durante e dopo gli studi, sono stato sensibile anche ai numerosi richiami alla concretezza che altri autori avevano rivolto alle sofisticate analisi del linguaggio architettonico proposte da Umberto Eco, Cesare Brandi, Renato De Fusco. Allo stesso tempo, ero rimasto suggestionato dal modo con cui la cultura della conservazione aveva saputo appropriarsi della dialettica documento/monumento⁹, usandola come bussola per indirizzare gli interventi e gli studi sulle materie e sui materiali dell'architettura¹⁰.

Preso per lungo tempo tra questi due fuochi, più tardi ho maturato la convinzione che prima di descrivere e interpretare, con gli strumenti della linguistica, opere e progetti di architettura scritti, direttamente, su supporti deperibili o non rinnovabili, sia necessario esplorare come si scrive, indirettamente, di opere e progetti di

11. Adrian Forty, *Words and buildings. A Vocabulary of Modern Architecture* (London: Thames & Hudson Ltd, 2000); Giovanni Corbellini, *Ex libris: 16 parole chiave dell'architettura contemporanea* (Milano: 22publishing, 2007); Sara Marini, Giovanni Corbellini (a cura di), *Recycled theories: Dizionario Illustrato / Illustrated Dictionary* (Macerata: Quodlibet, 2016).

architettura, facendo uso di forme linguistiche verbali. In definitiva, ora ritengo che una riflessione compiuta sulla struttura linguistica dei testi architettonici primari debba essere introdotta da una dedicata a quelli secondari.

Nel loro insieme, questi testi alimentano il corpus della letteratura architettonica che, per quanto possa sembrare discontinuo e lacunoso nel passato o esasperato e ridondante nel presente, rappresenta un formidabile oggetto di studio, come dimostrano le recenti attenzioni per le parole chiave che lo costituiscono¹¹.

Inevitabilmente, gli scritti di architettura si differenziano non solo per i temi che trattano, ma anche per il pubblico a cui si rivolgono. Committenti, istituzioni, utenti, comunità scientifiche e professionali reclamano, infatti, linguaggi diversi. Questa diversità di contenuti e di stili non produce solo una disordinata accumulazione. Analogamente a quanto avviene in letteratura, i testi che hanno per oggetto l'architettura, progettata o realizzata, possono essere classificati in base a generi di appartenenza.

Per mettere alla prova quest'ultima osservazione, le brevi note che seguono sono dedicate alla relazione di progetto, al saggio critico e alla rassegna monografica,

e al tipo di pubblicazione in cui è facile che si ritrovino raccolti: la rivista di architettura. Tra quelli che potevano essere indagati – il trattato e il manuale innanzitutto – questi tre generi della letteratura architettonica mi sembrano particolarmente interessanti per due motivi: il primo è che risultano caratterizzati da livelli progressivi di complessità testuale in ragione della distanza, spaziale e temporale, con le opere e i progetti di architettura cui si riferiscono; il secondo è che, in quanto testi secondari, questi generi della letteratura architettonica trascrivono, riscrivono e inscrivono i testi primari in nuovi, ma sempre provvisori, orizzonti di senso.

1. Testi trascritti: le relazioni di progetto

La relazione di progetto si situa, spazialmente e temporalmente, tra i livelli primari di scrittura architettonica: quello che registra segni e codici grafici su supporti deperibili e quello che li traspone al suolo. Malgrado l'invidiabile collocazione, questo genere testuale è considerato un sottoprodotto della letteratura architettonica, avaro di contenuti significativi e scarsamente influente nel processo di valorizzazione delle opere e dei progetti, che pur è chiamato a sostenere

e documentare. Nella grande maggioranza dei casi, la relazione di progetto è infatti un testo “a perdere”, quasi esclusivamente destinato a incrementare la sovrapproduzione di documenti che contraddistingue, da qualche decennio, la deriva burocratica dell'architettura come “mestiere”.

Eppure, questo genere della letteratura architettonica è quello che intrattiene le relazioni più intime con le scritture dirette e originarie, se non altro perché con loro condivide, in tutto o in parte, gli autori. Probabilmente, questa intimità è anche un fattore condizionante: la ricerca di segni e significati verbali corrispondenti a quelli già espressi nelle opere e nei progetti si configura, infatti, come un esercizio di trascrizione che non sempre viene ritenuto efficace e coerente quanto gli originali. Tuttavia, io credo che questo genere della letteratura architettonica vada rivalutato. Nella storia recente dell'architettura moderna e contemporanea non mancano gli esempi a cui riferirsi. Tra i molti che si potrebbero citare, ce ne sono tre a cui sono particolarmente affezionato: la narrazione del sogno dell'architetto con cui Le Corbusier cercava di persuadere Madame Meyer della bontà delle sue scelte progettuali¹²; l'evocazione

12.
Le Corbusier, Pierre Jeanneret, *Oeuvre complète*, vol.1, 1910-1929 (Zurich: Editions H. Girsberger, 1937).

13.
Aldo Rossi, Luigi Ghirri, *Aldo Rossi. Architetture padane* (Modena: Panini, 1984).

14.
Patrice Goulet (a cura di), *Lille OMA* (Paris: Institut Français d'Architecture, 1990).

delle “architetture padane” con cui Aldo Rossi rendeva omaggio alla Mantova virgiliana nel progetto per Fiera Catena¹³; la versione fumettistica delle trasformazioni ipotizzate da OMA per il nodo di Euralille¹⁴.

Perché un genere della letteratura architettonica, praticato universalmente e rappresentato da alcuni autentici capolavori, sia così ampiamente sottovalutato rimane un argomento che meriterebbe di essere approfondito. Qui mi limito a osservare che la concezione, la redazione e l'impaginazione di una relazione di progetto non sono temi frequenti nelle pratiche di insegnamento delle scuole di architettura, dove si preferisce far esercitare gli studenti intorno a generi della letteratura architettonica considerati più nobili, come il saggio critico o l'articolo per rivista.

Se dunque le scuole evitano di insegnare come si scrive una relazione di progetto, nonostante siano indubbie le sue valenze comunicative e amministrative, è inevitabile che questo genere della letteratura architettonica sia destinato a essere caratterizzato dal diletterantismo e dall'autodidattica. Chiunque abbia partecipato ai lavori di una commissione, chiamata a giudicare un concorso di progettazione architettonica, sa bene quanto l'uno e

15.
Johann Wolfgang Goethe, Friederich Schiller, *Il dilettante*, a cura di
Enrico De Angelis (Roma: Donzelli, 1993).

l'altro siano, nel caso in questione, ampiamente praticati. Ma forse è proprio dalla posizione marginale in cui pare confinata che la relazione di progetto, intesa come genere della letteratura architettonica, potrebbe offrire piacevoli sorprese. Come è spesso successo, l'innovazione nell'arte passa attraverso l'ingenua e sincera rielaborazione di teorie e pratiche consolidate, che altro non è se non la principale occupazione del "dilettante"¹⁵.

2. Testi riscritti: i saggi critici

Quando chi scrive di un'opera o di un progetto di architettura non ne è l'autore, il testo prodotto appartiene a un altro genere della letteratura architettonica: il saggio critico.

A questo livello di scrittura la relazione di progetto e le parole dette o scritte dall'autore sulla sua opera sono trattate alla stregua di fonti. Nel saggio critico, tuttavia, le fonti sono oggetto di estese pratiche selettive che lasciano sopravvivere solo pochi frammenti di quello che, con una certa approssimazione, si potrebbe considerare il discorso architettonico originale. Questi frammenti sono normalmente interpretati come reperti e il loro valore può essere artificiosamente inflazionato:

16.

Renato De Fusco, *Artifici per la storia dell'architettura* (Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1998).

17.

Un caso esemplare in questo senso è costituito dalle monografie della Serie Architettura, edite da Zanichelli a cavallo tra gli anni '70 e '80 del Novecento. In molti di questi libri, di formato quasi tascabile e dedicati alla consultazione rapida, le opere e i progetti di architettura venivano presentati come oggetti solitari, con pochissime concessioni ai luoghi cui appartenevano.

il loro riconoscimento come elementi persistenti è infatti un atto che deriva dalla scelta dell'autore di privilegiare solo le parti della scrittura diretta e originaria ritenute più significative¹⁶.

Detto altrimenti, i testi che appartengono a questo genere della letteratura architettonica necessitano di due operazioni: la sostituzione di chi ha scritto direttamente l'architettura con chi ne sta scrivendo indirettamente; la cancellazione della gran parte dei segni riferibili alla scrittura originale. Queste operazioni ricordano la preparazione del terreno che precede la costruzione. Estendendo la metafora al campo letterario, si può legittimamente affermare che, attraverso il saggio critico, un'opera e un progetto di architettura si scrivono di nuovo. Detto altrimenti: si riscrivono.

Questa ulteriore scrittura di solito pretende il sacrificio del contesto, reale o virtuale, con il quale il testo architettonico primario aveva interagito. Non è infatti un caso che, nel saggio critico, la parte più complessa e di solito più lacunosa sia quella dedicata alla descrizione e all'interpretazione del contesto che, per essere riscritto, dovrebbe anche essere, preventivamente, riletto¹⁷. Così, nel testo architettonico riscritto non si assiste solo alla

sostituzione dell'autore e alla cancellazione delle scritture originarie ma, anche, alla trasfigurazione del contesto. Non più compresenti agli elementi spaziali con cui avevano interagito, i testi architettonici riscritti vengono quindi ricollocati in uno spazio che li rende universali, pubblici e condivisi. In questo ulteriore contesto, la Chandigarh corbusiana o la Dacca kahniana sono la proiezione letteraria dei luoghi reali che ruotano intorno al ruolo protagonista del loro Campidoglio e del loro Parlamento. Allo stesso modo, la Venezia che avrebbe dovuto ospitare un Ospedale e un Palazzo dei Congressi, non è una città unica, ma la rappresentazione, in forma letteraria, di almeno due sue versioni distinte, entrambe indispensabili per comprendere l'eccezionale differenza dei progetti che le avevano scelte come scenari.

L'insieme dei saggi critici, dedicati a opere e progetti di architettura, genera pertanto una sorta di universo parallelo nel quale i testi riscritti si trovano all'interno di una rete di spazi costituita dalle proiezioni tanto dei contesti reali delle opere quanto dei contesti virtuali dei progetti. Esplorare questo parallelismo sarà probabilmente un'occupazione del futuro, di cui già si rivelano alcuni segni premonitori¹⁸.

18.

Un interessante terreno di sperimentazione è quello in cui l'architetto progettista scrive testi critici su altre architetture a partire da precisi spunti progettuali. Spesso laconici, questi testi si rivelano straordinariamente esatti e precisi, trovandosi in formidabile tensione con le immagini, che li documentano. Al riguardo è utile mettere a confronto due testi ispirati dalla logica di comprendere le ragioni dei progetti elaborati da "qualcun altro": Peter Eisenman, *Contropiede*, a cura di Silvio Cassarà (Milano: Skira, 2005); Martin Boesch, Laura Lupini, João F. Machado, *Yellowred. On reused architecture* (Milano: Silvana Editoriale, 2017).

3. Testi iscritti: le rassegne monografiche e le riviste
 Il genere della letteratura architettonica nei quali si moltiplicano i saggi critici e, a volte, gli autori che scrivono indirettamente di opere e progetti sono le rassegne monografiche che, trascendendo la relazione biunivoca tra scrittura primaria e secondaria, sono obbligate a organizzare i testi raccolti secondo specifiche strutture. Di solito, le rassegne monografiche prendono a prestito i registri testuali che derivano dalle enciclopedie e dagli atlanti, a seconda che nelle loro raccolte risultino prevalenti temi e argomenti rispetto a luoghi e ambienti. Illustrando e commentando opere e progetti di architettura e le biografie dei loro autori, le rassegne monografiche appaiono sotto forma di ipertesti le cui chiavi di lettura sono custodite dagli indici e dai sommari e sono rivelate dalle premesse e dalle introduzioni. Al loro interno i contesti, reali e virtuali, trasfigurati dai singoli saggi critici, si ricostituiscono in modo rizomatico, come testi iscritti, facilmente riconoscibili all'interno di quegli apparati descrittivi che vengono prodotti per surrogare le relazioni originarie tra opere, progetti, territori e paesaggi. Nelle riviste, questo tipo di iscrizione, spesso, è duplice. I testi infatti devono anche

legittimare la relazione con gli eventi che caratterizzano o orientano il dibattito disciplinare¹⁹.
 In questo modo si genera una particolare complessità – al contempo ipertestuale e ipercontestuale – che finisce per configurarsi come uno stimolo alla lettura. Il meccanismo è simile a quello che avvince il lettore di fronte a certi racconti fantastici, come nel caso del più celebre romanzo di Lewis Carroll. Wonderland è, infatti, il caleidoscopico approdo di un viaggio fantastico, alla fine del quale Alice ritrova, quasi senza sforzo, la misura della realtà, semplicemente “rimescolando le carte”. Allo stesso modo, il lettore delle riviste viene trascinato, per il tempo che si concede, in un Paese delle Meraviglie, nel quale assapora i “piaceri del testo” architettonico, ma dalle cui lusinghe può sottrarsi semplicemente chiudendo il fascicolo che tiene tra le mani.

4. Le retoriche dei testi iscritti: empori ed empirei
 Wonderland sta in un luogo metaforicamente indicato come “il sottosuolo” e si nutre di retoriche concorrenti derivate dalla logica, dalla linguistica, dalla fisica e dalla matematica. Metafora e retoriche erano funzionali a trasmettere con più efficacia il significato essenziale delle

19. Le riviste di architettura hanno spesso dedicato specifici itinerari, un genere della letteratura architettonica di grande fascino e utilità. Itinerari e mappe compaiono diffusamente anche nella collana "Architettura e Interni Urbani", pubblicata da RCS, Abitare e Politecnico di Milano, nel 2017.

20. Per indagare alcune delle metafore e delle retoriche del romanzo di Lewis Carroll si veda: Gilles Deleuze, *Logique du sens* (Paris: Éditions de Minuit, 1969).

21. Roland Barthes, *La retorica antica* (Milano: Bompiani, 1972); Roland Barthes, 'Retorica dell'immagine' in *Lovvio e lottuso* (Torino: Einaudi, 1988).

22. Per qualche tempo ho contribuito a dirigere ARK, un trimestrale, che ha affrontato il tema della divulgazione culturale dell'architettura a partire dal riconoscimento di un legame sostanziale con il territorio di Bergamo, dove è ampio il campionario di opere e progetti moderni e contemporanei. In modo implicito, i numeri di ARK che ho co-diretto intendevano stabilire una relazione, con un illustre predecessore. Emporium è stata una rivista italiana di arti e grafica, stampata a Bergamo dall'Istituto italiano di arti grafiche, tra il 1895 e il 1964. Per molti decenni Emporium ha rappresentato un punto di riferimento importante per l'arte italiana, che oggi è pienamente documentato dai suoi cataloghi, analogico (Giorgio Bacci, Massimo Ferretti, Miriam Fileti Mazza (a cura di), *Emporium. Parole e figure tra il 1895 e il 1964* (Pisa: Edizioni della Normale, 2009) e digitale (http://www.artivisive.sns.it/progetto_emporium.html).

avventure di Alice²⁰.

Per definizione la retorica è la "disciplina che studia la composizione dei discorsi secondo un criterio per il quale a una proposizione segua una conclusione"; Barthes la considerava un «discorso sul discorso» e, dunque, un metalinguaggio²¹.

Dal momento che l'obiettivo della retorica è la persuasione, Carroll vi ricorreva per suggestionare il lettore e indurlo ad accettare come verosimili i fatti narrati, assunte certe condizioni. Come il romanzo di Carroll, le riviste ricorrono a retoriche persuasive per amplificare la portata dei messaggi che intendono veicolare. A mio avviso, nelle riviste di architettura ricorrono metafore che si praticano in luoghi tra loro molto diversi: il mercato e il paradiso o, detto in altro modo, l'emporio e l'empireo.

Anticamente, il termine emporio indicava una località marittima adibita allo scarico, al deposito e alla vendita di merci. In greco antico, dal verbo pèiro (attraverso, oltrepasso) derivava il sostantivo pòros (passaggio, specialmente marittimo) da cui aveva origine èmporos (passeggero, viaggiatore, specialmente con finalità commerciali) e quindi empòrion, che indicava

precisamente il luogo di approdo di un viaggiatore marittimo. Emporio quindi era il luogo ampio e frequentato dal pubblico dove si radunavano, e poi si esponevano, le merci più varie. Il termine, caduto per lungo tempo in disuso nella lingua italiana, è stato riciclato dalle strategie di marketing di Giorgio Armani. Dunque, per un verso le riviste di architettura sono empori che presentano al lettore una gran varietà di opere e progetti, facendo ampio uso delle retoriche persuasive, accattivanti e popolari, tipiche della piazza di scambio: l'imbonimento e l'annuncio, la trattativa e l'accordo.

Per altro verso, però, le riviste di architettura sono empirei. Empireo è letteralmente un "luogo ardente" che, nella cosmologia medievale, era anche la sede dei beati. Al contrario dell'emporio, l'empireo è un luogo elitario, infuocato e celeste: lo scenario ideale sia per radunare le cerchie delle archi-star sia per accendere i "falò delle vanità". Inevitabilmente per sostenere retoriche appropriate ai luoghi, negli empori e negli empirei si fa ricorso a linguaggi specifici, essendo diversi i modi espressivi con cui si tratta al mercato o si cerca di introdursi presso le più "alte sfere".

Le diversità dei registri comunicativi tuttavia, alla lunga,

risultano logoranti, soprattutto se si è costretti a farne esperienza nello stesso luogo. È quello che è avvenuto, o sta avvenendo, nella redazione di molte celebri riviste. Concepite come piazze virtuali – patrizie e plebee allo stesso tempo – dove l'architettura doveva essere negoziata e sublimata, le riviste hanno finito per diventare esse stesse vittima di retoriche inconciliabili che ne hanno eroso il valore e il ruolo, in modo così profondo che qualunque riscatto appare temerario e tardivo.

Per fortuna, però, la crisi delle riviste non è per forza la crisi dei generi della letteratura architettonica, ma solo dei modi in cui, fino ad ora, sono stati ricomposti per compiacere la critica e il pubblico. Ripensare questi modi è un compito a cui, chi scrive di architettura, non dovrebbe sottrarsi²².

john
s.
margolies

design
quarterly
78/79

Re: DESIGN QUARTERLY 78/79 - a special double issue on "conceptual architecture"

To: ANT FARM, ARCHIGRAM, ARCHIZOOM, FRANCOIS DALLEGRET, PETER EISENMAN, HAUS-RUCKER-COMPANY, CRAIG HODGETTS, LES LEVINE, ONYX, ED RUSCHA, SUPERSTUDIO

From: JOHN S. MARGOLIES, 299 West 12th Street, New York, New York 10014

I am an architectural writer (among other things) and have been asked to prepare a double issue (about 68 pages) of DESIGN QUARTERLY published by Walker Art Center. I am devoting the majority of this issue to direct expression of "conceptual architecture." The overall theme of the issue will be related to the following concepts: the communications environment; the psychological environment; the entertainment environment

I have come to realize that too often my editorial function has been to tamper with or subvert other peoples' ideas. I am therefore asking several people and groups to prepare a number of pages to directly communicate their ideas. These pages belong entirely to those assigned them, including the layout.

Your contribution should deal with recent material, can be somewhat abstract and definitely must be unpublished in America. Perhaps you would like to prepare special material for this issue. Contributions may be any combination of the following: photos, drawings, text, type. I am not interested in a traditional magazine format of ordered text and pictures. I am, rather, looking for a more general and less specific type of communication. Please enclose a glossy photograph of yourself (or selves) along with biographical material.

Thank you for your cooperation in this experimental venture and I anxiously look forward to seeing what you come up with.

Those contributing to this issue are: PETER EISENMAN who has been asked to prepare an opening essay on "conceptual architecture" (pages 1-5); ANT FARM (pages 6-10); ARCHIGRAM (pages 11-16); ARCHIZOOM (pages 17-21); FRANCOIS DALLEGRET (pages 22-28); HAUS-RUCKER-COMPANY (pages 29-33); CRAIG HODGETTS (pages 34-36); LES LEVINE (pages 37-41); ONYX (pages 42-46); ED RUSCHA (pages 47-53); and SUPERSTUDIO (pages 54-58).

Additional material to be included in this issue: a special section devoted to documenting the Minneapolis conference, HENNEPIN: THE FUTURE OF AN AVENUE -- including photographs of Hennepin Avenue and newspaper articles about the conference (pages 59-63) and a spread specially prepared by TONY SMITH (pages 64-66).

peter
eisenman

notes
on
conceptual
architecture

NOTES ON CONCEPTUAL ARCHITECTURE:

Towards a Definition

Peter D. Eisenman

1. For an example of the use of the term architecture of 'environment' as an over-simplified metaphor, see Benedikt, Michael, "Sculpture as Architecture: New York Letter, 1966-67," ed. by Battcock, Gregory, *Minimal Art: A Critical Anthology*, E. P. Dutton and Co., Inc., New York, 1968.
2. For an example of such a text, see Panofsky, Erwin, *Idea, A Concept in Art Theory*, University of South Carolina Press, Columbia, S.C., 1968.
3. For example, it is debatable in terms of a conceptual art whether there has been much change in the last fifty years. If one were to, say, compare the work of Mondrian with, say, a Sol Lewitt.
4. See Kriehahn, Donald, "The Seventies: Post-Object Art," insert in catalogue, *Conceptual Art and Conceptual Aspects*, Kriehahn, Donald, The New York Cultural Center, New York, 1970.
5. Lipard, Lucy R. and Chandler, John, "Thus the difficulty of abstract conceptual art lies not in the idea but in finding the means of expressing that idea so that it is immediately apparent to the spectator" can be considered similar in intention. "The Dematerialization of Art," *Art International*, Volume XII, No. 2, February, 1968.

EISENMAN 1

.6

.7

.8

.9

6. It is possible to make this same point in another way: to say that while a conceptual art and a conceptual architecture could be similar in an idea state, there is an inherent difference when it comes to the realized object. Where a conceptual art object can remain in a more pure state; for example, as a mathematical notation, built architecture takes on cultural, pragmatic and semantic references. Thus the conceptual aspect of an architecture cannot be defined by what is conceptual in, say, painting and sculpture.
7. For a more detailed explanation of this point, see Richard Wolheim's discussion of common structure in his article, "Minimal Art," reprinted in *Minimal Art: A Critical Anthology*, ed. by Battcock, Gregory, E. P. Dutton and Co., Inc., New York, 1968.
8. For an explanation of deep and surface structure, see any number of texts by Noam Chomsky. For a less technical, in a linguistic sense, description, see his *Language and Mind*, Harcourt, Brace and World, Inc., New York, 1965.
9. It would seem that modern technology has provided architecture with the means for disassociating pragmatic limitations from semantic or syntactic concerns. See my article, "From Object to Relationship: Giuseppe Terragni," *Casabella*, No. 244, Milano, January 1970.

.10

.11

.12

.13

10. This taxonomy has been criticized by Emilio Ambasz as failing to take into account another aspect: the discourse between matter and process. While acknowledging this criticism, the intention here is to limit the discussion and to focus on the distinction between images which are retrieved primarily for their meaning and those which are retrieved primarily for their form, so as to clarify semantic and syntactic issues, as well as to articulate the difference between the semantic and conceptual realm.
11. Thus it is possible to suggest a re-evaluation of the work of such groups as Archigram and Superstudio in this context to see which aspects are truly conceptual and which aspects are merely perceptual-semantic, and thus possibly not conceptual at all.
12. For an example of this, see the Superstudio project for Kallorrien, the Trigon '96, catalogue, Kunsterhaus, Graz, 4 October bis 18 November, 1999.
13. This is a revised form of this comparison which was first made in my forthcoming article, "From Object to Relationship. II," in *Parasite 13/14*. This revision now takes into account the elaboration of my taxonomy to include a conceptual-semantic and a conceptual-syntactic aspect. This replaces my former conceptual category which was only syntactic.

3

.14

.15

14. See Morris, Robert, "Beyond Objects," *Artforum*, Volume VII, No. 8, April, 1969, pp. 50-54.

15. Because the distinction between deep and surface, conceptual and perceptual have not been clearly made, there remains a confusion between aesthetic and formal considerations. Thus Joseph Kosuth can attack "formalist" art as essentially empty at conceptual levels, and that which does exist being accepted by their critics. See footnote 11, p. 6, Karshan, Donald, *Conceptual Art and Con-Aspects*, The New York Cultural Center, New York, 1970. But further, the problem remains as to what *are* these formal syntactic considerations must play if there is to be a conceptual aspect to an architecture in its realized form.

4 EISENMAN

Footnotes of *Notes on Conceptual Architecture*, page 1

1. For an example of the use of the term architecture or 'environment' as an over-simplified metaphor, see Benedikt, Michael, "Sculpture as Architecture: New York Letter, 1966-67," ed. by Battcock, Gregory, **Minimal Art: A Critical Anthology**, E. P. Dutton and Co., Inc., New York, 1968.
2. For an example of such a text, see Panofsky, Erwin, **Idea, A Concept in Art Theory**, University of South Carolina Press, Columbia, S.C., 1968.
3. For example, it is debatable in terms of a conceptual art whether there has been much change in the last fifty years, if one were to, say, compare the work of Mondrian with, say, a Sol Lewitt.
4. See Karshan, Donald, "The Seventies: Post-Object Art," insert in catalogue, **Conceptual Art and Conceptual Aspects**, Karshan, Donald, The New York Cultural Center, New York, 1970.
5. Lippard, Lucy R. and Chandler, John, "Thus the difficulty of abstract conceptual art lies not In the Idea but In finding the means of expressing that Idea so that it is immediately apparent to the spectator " can be considered similar in intention. "The Dematerialization of Art," **Art International**, Volume XII, No. 2, February, 1968.

Footnotes of *Notes on Conceptual Architecture*, page 2

6. It is possible to make this same point in another way: to say that while a conceptual art and a conceptual architecture could be similar in an idea state, there is an inherent difference when it comes to the realized object. Where a conceptual art object can remain in a more pure state, for example, as a mathematical notation, built architecture takes on cultural, pragmatic and semantic references. Thus the conceptual aspect of an architecture cannot be defined by what is conceptual in, say, painting and sculpture.
7. For a more detailed explanation of this point, see Richard Wollheim's discussion of common structure in his article, "Minimal Art," reprinted in **Minimal Art: A Critical Anthology**, ed. by Battcock, Gregory, E. P. Dutton and Co., Inc., New York, 1968.
- B. For an explanation of deep and surface structure, see any number of texts by Noam Chomsky. For a less technical, in a linguistic sense, description, see his **Language and Mind**, Harcourt, Brace and World, Inc., New York, 1968.
9. It would seem that modern technology has provided architecture with the means for disassociating pragmatic limitations from semantic or syntactic concerns. See my article, "From Ob/ect to Relationship: Giuseppe Terragni," **Casabella**, No. 344, Milano, January 1970.

Footnotes of *Notes on Conceptual Architecture*, page 3

10. This taxonomy has been criticized by Emilio Ambasz as failing to take into account another aspect: the discourse between matter and process. While acknowledging this criticism, the intention here is to limit the discussion and to focus on the distinction between images which are retrieved primarily for their meaning and those which are retrieved primarily for their form, so as to clarify semantic and syntactic issues, as well as to articulate the difference between the semantic and conceptual realm.

11. Thus it is possible to suggest a re-evaluation of the work of such groups as Archigram and Superstudio in this context to see which aspects are truly conceptual and which aspects are merely perceptual-semantic, and thus possibly not conceptual at all.

12. For an example of this, see the Superstudio project for Calabria, the **Trigon '69**, catalogue, Kunstlerhaus, Graz, 4 Oktober bis 15 November, 1969.

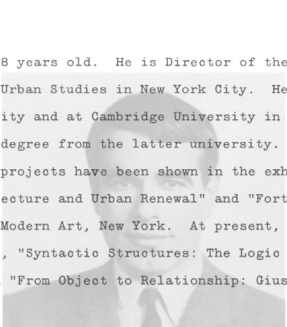
13. This is a revised form of this comparison which was first made in my forthcoming article, "From Object to Relationship II," in **Perspecta 13/14**. This revision now takes into account the elaboration of my taxonomy to include a conceptual-semantic and a conceptual-syntactic aspect. This replaces my former conceptual category which was only syntactic.

Footnotes of *Notes on Conceptual Architecture*, page 4

14. See Morris, Robert, "Beyond Objects," **Artforum**, Volume VII, No. 8, April, 1969, pp. 50-54.

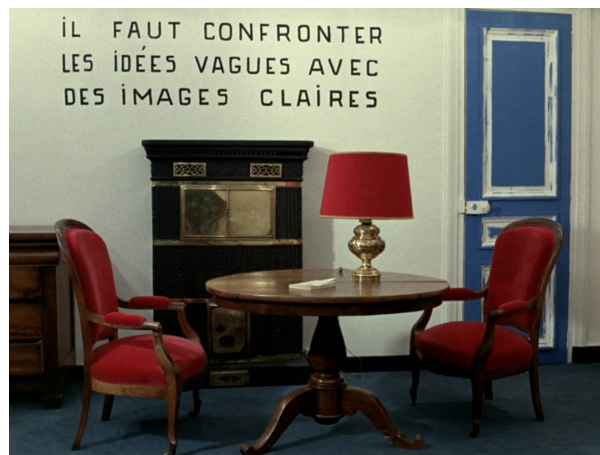
15. Because the distinction between deep and surface, conceptual and perceptual have not been clearly made, there remains a confusion between aesthetic and formal considerations. Thus Joseph Kosuth can attack 'formalist' art as essentially empty of conceptual levels, and that which does exist being supplied by their critics. See footnote 11, p. 8, Karshan, Donald, **Conceptual Art and Con-Aspects**, The New York Cultural Center, New York, 1970. But further, the problem remains as to what rôle these formal syntactic considerations must play if there is to be a conceptual aspect to an architecture in its realized form.

PETER D. EISENMAN

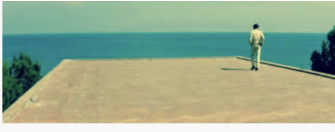


Mr. Eisenman is 38 years old. He is Director of the Institute for Architecture and Urban Studies in New York City. He has taught at Princeton University and at Cambridge University in England. He also holds a doctor's degree from the latter university. His architecture and urban design projects have been shown in the exhibitions, "The New City: Architecture and Urban Renewal" and "Forty Under Forty," at the Museum of Modern Art, New York. At present, Mr. Eisenman is at work on two books, "Syntactic Structures: The Logic of Form in Architecture" and "From Object to Relationship: Giuseppe Terragni."

Copies of the article can be obtained by writing to Mr. Eisenman at The Institute for Architecture and Urban Studies, 8 West 40th Street, New York City, 10018.



Jean-Luc Godard, *La Chinoise*, 1967.



jean-luc-godard-le-mepris | La République Des Livres par Pie...
larepubliquedeslivres.com



Dans Le Mépris De Godard — Astrofizika
astrofizika.info



CinéArchi - 2ème édition - l'arbre, le maire et la médiathèque...
archiect.canalblog.com



Le Mépris – "A beautiful landscape sets the scene for an inte...
simoncolumb.com



Best Le Mepris GIFs | Find the top GIF on Gfycat
gfycat.com



Le Mepris (Contempt), Jean-Luc Godard, 1963 | Brigitte Bard...
flickr.com



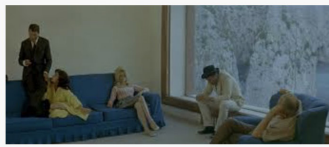
Les Mepris | www.picswe.com
picswe.com



Godard Le Mépris | Kanada Versicherung
kanada-versicherung.info



Critique : Le Mépris, de Jean-Luc Godard - kritik.at.com - le si...
kritik.at.com



Diary of A Screenwriter: Jean-Luc Godard on 'Contempt' (Le ...
diaryofascreenwriter.blogspot.com



Le Mépris (Jean-Luc Godard, 1963) - La Cinémathèque...
cinematheque.fr



Critique] Le mépris (Jean-Luc Godard - 1963) | SERIOUS MO...
seriousmovies.com



Le Mépris (1963) | Jean-Luc Godard's stylish masterpiece...
whatsonstv.co.uk



Le Mépris de Jean-Luc Godard - Olivier Père
arte.tv



Il Disprezzo di Jean-Luc Godard è tornato al cinema. Fi...
artslife.com



Le Mépris: Jean-Luc Godard's satirical stab at Hollywood
methodsounds.com

Jean-Luc Godard, *Le Mépris* (1963).

Original Version: 1927, New York
wooden door, readymade?, 220 x 62.7 cm

Originally part of the artist's studio at 11 rue Larrey, Paris, this one door serves two doorways. As a result, when it swings on its hinges to close entrance to one room, it opens another, therefore defying the French proverb "A door must be either open or shut."

In 1963, the original version of this piece was removed from its on-site context and began to be shown as an independent piece of artwork.

Replicas:

1961, Amsterdam, made by K. G. Pontus Hulten and Daniel Spoerri. Destroyed at the end of the exhibition.

1963, Milan, Collection of Alexina Duchamp, France.
Collection of Arturo Schwarz, Milan.

1963, Paris. Made by carpenter. Wood door, replacing original version (purchased by Cordier and Ekstrom, New York)

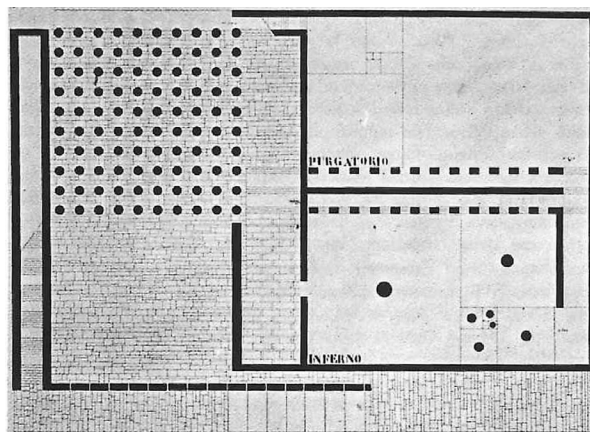


Marcel Duchamp, *Porte, 11, rue Larrey* (1927).

Belying the French proverb "A door must be open or shut", when it opens one entrance, it shuts the other.

Monumento Architettonico e Opera Letteraria possono aderire in un unico schema, senza perdere in quest'unione nessuna delle loro prerogative, qualora ciascuno dei due fatti spirituali abbia una costruzione e una legge armonica che possano confrontarsi e leggersi in relazione geometrica o matematica di parallelismo o subordinazione.

Giuseppe Terragni



Giuseppe Terragni e Pietro Lingeri, *Danteum*, Roma (1938).

raymond
rousseau

Comment j'ai
écrit certains de
mes livres

(1935, Recueil)

Je me suis toujours proposé d'expliquer de quelle façon j'avais écrit certains de mes livres (*Impressions d'Afrique*, *Locus Solus*, *l'Étoile au Front* et *la Poussière de Soleils*).

Il s'agit d'un procédé très spécial. Et, ce procédé, il me semble qu'il est de mon devoir de le révéler, car j'ai l'impression que des écrivains de l'avenir pourraient peut-être l'exploiter avec fruit.

Très jeune j'écrivais déjà des contes de quelques pages en employant ce procédé. Je choisissais deux mots presque semblables (faisant penser aux métagrammes). Par exemple *billard* et *pillard*. Puis j'y ajoutais des mots pareils mais pris dans deux sens différents, et j'obtenais

ainsi deux phrases presque identiques.

En ce qui concerne *billard* et *pillard* les deux phrases que j'obtins furent celles-ci :

1° Les lettres du blanc sur les bandes du vieux *billard*...

2° Les lettres du blanc sur les bandes du vieux *pillard*.

Dans la première, « lettres » était pris dans le sens de « signes typographiques », « blanc » dans le sens de « cube de craie » et « bandes » dans le sens de « bordures ». Dans la seconde, « lettres » était pris dans le sens de « missives », « blanc » dans le sens d' « homme blanc » et « bandes » dans le sens de « hordes guerrières ».

Les deux phrases trouvées, il s'agissait d'écrire un conte pouvant commencer par la première et finir par la seconde. Or c'était dans la résolution de ce problème que je puisais tous mes matériaux.

Dans le conte en question il y avait un blanc (un explorateur) qui, sous ce titre « Parmi les noirs », avait publié sous forme de lettres (missives) un livre où il était parlé des bandes (hordes) d'un pillard (roi nègre).

Au début on voyait quelqu'un écrire avec un blanc (cube de craie) des lettres (signes typographiques) sur les bandes (bordures) d'un billard. Ces lettres, sous une forme cryptographique, composaient la phrase finale : « Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard », et le conte tout entier reposait sur une histoire de rébus basée sur les récits épistolaires de l'explorateur.

Je montrerai tout à l'heure qu'il y avait dans ce conte toute la genèse de mon livre « Impressions d'Afrique » écrit une dizaine d'années plus tard.

On trouvera trois exemples très clairs de ce procédé de création basé sur deux phrases presque semblables à sens différent

1° Dans *Chiquenaude*, un conte qui a paru chez Alphonse Lemerre vers 1900.

2° Dans *Nanon*, un conte qui a paru dans le Gaulois du Dimanche vers 1907.

3° Dans *Une page du Folklore breton*, un conte qui a paru dans le Gaulois du Dimanche vers 1908.

En ce qui concerne la genèse d'Impressions d'Afrique, elle consiste donc dans un rapprochement entre le mot billard et le mot pillard. Le pillard, c'est Talou ; les bandes, ce sont ses hordes guerrières ; le blanc, c'est Carmichaël (le mot lettres n'a pas été conservé).

Amplifiant ensuite le procédé, je cherchai de nouveaux mots se rapportant au mot billard, toujours pour les prendre dans un sens autre que celui qui se présentait tout d'abord, et cela me fournissait chaque fois une création de plus.

Ainsi queue de billard me fournit la robe à traîne de Talou. Une queue de billard porte parfois le chiffre (initiales) de son propriétaire ; de là le chiffre (numéro) marqué sur ladite traîne.

Je cherchai un mot à ajouter au mot bandes et je pensai à des bandes vieilles où l'on aurait fait des reprises (sens d'ouvrage à l'aiguille). Et le mot reprises, dans son sens musical, me fournit la Jérourke, cette épopée que chantent les bandes (hordes guerrières) de Talou, et dont

la musique consiste dans des reprises continues d'un court motif.

Cherchant un mot à ajouter au mot blanc, je pensai à la colle qui fixe le papier à la base du cube de craie. Et le mot colle pris dans le sens (qu'il a en argot de collègue) de consigne ou de retenue, me fournit les trois heures de consigne infligées au blanc (Carmichaël) par Talou.

Abandonnant dès lors le domaine du mot billard, je continuai suivant la même méthode. Je choisissais un mot puis le reliais à un autre par la préposition à ; et ces deux mots, pris dans un sens autre que le sens primitif, me fournissaient une création nouvelle. (C'est d'ailleurs cette préposition à qui m'avait servi pour ce dont je viens de parler : queue à chiffre, bandes à reprises, blanc à colle.) Je dois dire que ce premier travail était difficile et me prenait déjà beaucoup de temps.

Je vais citer des exemples :

Je prenais le mot palmier et décidais de le considérer dans deux sens : le sens de gâteau et le sens d'arbre. Le considérant dans le sens de gâteau, je cherchais à le marier par la préposition à avec un autre mot susceptible lui-même d'être pris dans deux sens différents ; j'obtenez ainsi (et c'était là, je le répète, un grand et long travail) un

palmier (gâteau) à restauration (restaurant où l'on sert des gâteaux) ; ce qui me donnait d'autre part un palmier (arbre) à restauration (sens de rétablissement d'une dynastie sur un trône). De là le palmier de la place des Trophées consacré à la restauration de la dynastie des Talou.

Voici d'autres exemples :

1° Roue (sens de roue de voiture) à caoutchouc (matière élastique) ; 2° roue (sens de personne orgueilleuse qui fait la roue) à caoutchouc (arbre). D'où le caoutchouc de la place des Trophées où Talou vient faire la roue en posant le pied sur le cadavre de son ennemi.

1° Maison (édifice) à espagnolettes (poignées de fenêtre) ; 2° maison (sens de maison souveraine) à espagnolettes (petites Espagnoles). D'où les deux jeunes jumelles espagnoles dont descend la race des Talou-Yaour.

1° Baleine (mammifère marin) à îlot (petite île) ; 2° baleine (lamelle) à ilote (esclave spartiate [1]) ; 1° duel (combat à deux) à accolade (deux adversaires se réconciliant après le duel et se donnant l'accolade sur le terrain) ; 2e duel (temps de verbe grec) à accolade (signe typographique) ; 1° mou (individu veule) à raille (ici je pensai à un collégien paresseux que ses camarades raillent pour son

incapacité) ; 2° mou (substance culinaire) à rail (rail de chemin de fer). Ces trois derniers accouplements de mots m'ont donné la statue de l'ilote, faite en baleines de corset, roulant sur des rails en mou de veau et portant sur son socle une inscription relative au duel d'un verbe grec. 1° Revers (revers d'habit) à marguerite (fleur que l'on met à une boutonnière, à un revers d'habit) ; 2° revers (défaite militaire) à Marguerite (nom de femme) ; d'où la bataille du Tez perdue par Yaour costumé en Marguerite de Faust.

1° Métier (profession) à aubes (aurores). J'ai pensé à un métier qui force à se lever de grand matin ; 2° métier (à tisser) à aubes (palettes de roue hydraulique) ; d'où le métier à tisser installé sur le Tez.

1° Cercle (rond) à rayons (traits géométriques) ; 2° cercle (club) à rayons (rayons de gloire) ; d'où le Club des Incomparables.

1° Veste (vêtement) à brandebourgs (passementeries) ; 2° veste (insuccès) à Brandebourg (Électeurs de Brandebourg) ; d'où la conférence de Juillard (ici j'ai abandonné le sens d'insuccès).

1° Parquet (plancher) à chevilles (chevilles de pied) ; 2° parquet (d'agents de change) à chevilles (de vers) ; d'où

la petite Bourse où les ordres doivent être écrits en vers. 1° Étalon (mètre étalon) à platine (métal). On sait que le mètre étalon est en platine) ; 2° étalon (cheval) à platine (langue en argot) ; d'où le cheval présenté sur la scène des Incomparables.

1° Dominos (personnes qui portent un domino) à révérences (saluts) ; 2° dominos (d'un jeu de dominos) à révérences (prêtres) ; 1° cure (cure d'eau) à réussite (guérison) ; 2° cure (habitation) à réussite (de cartes) ; d'où le travail exécuté par le clown Whirligig ; en ce qui concerne la tour qu'il édifie avec des sous, ma mémoire me fait défaut quant au mot qui m'a servi de point de départ ; le second mot devait être tourbillon (une tour faite en billon).

1° Tronc (d'église) à ouverture (fente par où l'on met l'argent) ; 2° tronc (homme-tronc) à ouverture (d'opéra) ; d'où l'homme-orchestre Tancre de Boucharessas.

1° Postillons (cavaliers) à raccourci (chemin plus court) ; 2° postillons (gouttes de salive) à raccourci (décapité) ; d'où le nain Philippo.

1° Paravent (meuble) à jour (trou existant dans un paravent) ; 2° paravent (femme servant de paravent) à jour (jour de réception) ; d'où Djizmé qui sert de paravent

et a des jours de réception.

1° Natte (tresse qu'une femme fait avec ses cheveux) à cul (j'ai pensé à une natte très longue) ; 2° natte (tissu de jonc) à culs (culs-de-lampe) ; d'où la natte pleine de petits dessins que Naïr donne à Djizmé.

1° Favori (touffe de barbe) à collet (d'habit) ; 2° favori (amant) à collet (piège) ; d'où Naïr, amant de Djizmé, dont le pied se prend dans un collet.

1° Louche (grosse cuiller) à envie (envie que la soupe fait à un gourmand) ; 2° louche (personne qui louche) à envie (tache sur la peau) ; d'où Sirdah qui louche et a une envie sur le front.

1° Melon (fruit) à pincée (de sel) ; 2° melon (chapeau) à pincée (mot écrit sur le chapeau melon) ; d'où le chapeau de Naïr.

1° Suède (pays) à capitale (ville) ; 2° suède (gant de suède) à capitale (lettre) ; d'où le gant de Djizmé où se trouve marquée une lettre.

1° Jardinière (meuble) à œillets (fleurs) ; 2° jardinière (femme qui jardine) à œillets (trous à lacet) ; d'où Rul qui travaille comme esclave dans le Béhuliphruen et subit un supplice où figurent des œillets de corset.

1° Mollet (partie de la jambe) à gras (gras du mollet) ; 2°

mollet (œuf mollet) à gras (fusil Gras) ; d'où l'exercice de tir de Balbet.

1° Toupie (jouet) à coup de fouet (coup de fouet que l'enfant donne à la toupie appelée sabot) ; 2° toupie (vieille femme) à coup de fouet (douleur soudaine) ; d'où Olga Tcherwonenkoff foudroyée en scène par un coup de fouet.

1° Dragon (bête fabuleuse) à élan (un dragon prenant son élan) ; 2° dragon (femme d'aspect peu séduisant — même genre que toupie) à élan (animal) ; d'où l'élan Sladki appartenant à Olga Tcherwonenkoff.

1° Pistolet (arme) à canon (tube) ; 2° pistolet (homme drôle) à canon (morceau de musique) ; d'où le chanteur Ludovie.

1° Sabot (chaussure) à degrés (d'un escalier) ; 2° sabot (instrument de musique) à degrés (d'un thermomètre) ; d'où l'instrument de musique de Bex.

1° Aiguillettes (morceaux de viande) à canard (comestible) ; 2° aiguillettes (d'uniforme) à canards (notes de musique) ; d'où les aiguillettes musicales de Louise Montalescot.

1° Théorie (livre) à renvois (indications typographiques) ; 2° théorie (groupe de personnes) à renvois (éruclations)

; d'où la danse — la Luenn' chétuz — exécutée par les femmes de Talou.

1° Phalange (de doigt) à dé (à coudre) ; 2° phalange (troupe) à dé (à jouer) ; d'où la troupe des fils de Talou et leur dé à jouer.

1° Marquise (dame) à illusions (une marquise ayant gardé des illusions) ; 2° marquise (toit en saillie) à illusions (mirages) ; d'où la marquise sous laquelle Séil-Kor voit défiler toutes sortes d'images.

1° Loup (animal) à griffes (ongles) ; 2° loup (masque) à griffes (signatures) ; d'où le masque de Séil-Kor.

1° Fraise (fruit) à nature (la belle nature) ; 2° fraise (col plissé) à nature (le journal la Nature) ; d'où la fraise de Séil-Kor.

1° Feuille (végétale) à tremble (arbre) ; 2° feuille (de papier) à tremble (verbe) ; d'où la toque de Séil-Kor taillée dans une feuille de papier.

1° Marine (forces navales) à torpille (engin) ; 2° marine (robe bleu marine) à torpille (poisson) ; d'où l'accident arrivé à Nina en robe bleu marine.

1° Boléro (corsage) à remise (rabais fait sur le prix d'un corsage) ; 2° boléro (danse) à remise (abri pour voiture) ; d'où le boléro dansé par Séil-Kor et Nina.

1° Tulle (tissu léger) à pois (pois d'une voilette) ; 2° Tulle (ville) à pois (large point) ; d'où la carte de la Corrèze où Tulle est marqué par un pois.

1° Martingale (bande d'étoffe) à tripoti (substance à polir les boutons d'une martingale) ; 2° martingale (système de jeu) à Tripoli (ville) ; d'où la martingale dont use Séil-Kor au casino de Tripoli.

1° Mousse (jeune marin) à avant (d'un navire) ; 2° mousse (végétal) à Avent (religion) ; d'où le lit de mousse où Nina dort pendant la première nuit de l'Avent.

1° Quinte (musique) à résolution (musique) ; 2° quinte (de toux) à résolution (d'analyse de catéchisme) ; d'où la quinte de toux qui secoue Nina pendant qu'elle prend une résolution.

1° Pratique (acheteur) à monnaie (argent) ; 2° pratique (petit instrument de fer blanc) à Monnaie (théâtre de la Monnaie à Bruxelles) ; d'où la pratique de Cuijper.

1° Guitare (titre d'une poésie de Victor Hugo) à vers (poésie) ; 2° guitare (instrument — que j'ai remplacé par cithare) à ver (de terre) ; d'où le ver de Skarioffszky.

1° Meule (champs) à bottes (de foin) ; 2° meule (de rémouleur) à bottes (escrime) ; d'où l'appareil de La Billaudière-Maisonniel.

1° Portée (musique) à barres (de mesure) ; 2° portée (de chats) à barres (jeu) ; d'où les chats qui jouent aux barres.
 1° Plante (végétal) à faux (de faucheur) ; 2° plante (de pied) à faux (de faussaire) ; d'où le supplice subi par Mossem.

1° Arlequin (personnage carnavalesque) à salut (salutation) ; 2° arlequin (mets) à Salut (office religieux) ; d'où l'arlequin servi au zouave au moment du Salut.

1° Châtelaine (dame) à morgue (air hautain) ; 2° châtelaine (chaîne à bijoux) à morgue (lieu à exposer les cadavres) ; d'où le cadavre à châtelaine dans l'épisode du zouave.

1° Crachat (flaque de salive) à delta (formé par le crachat comme par un fleuve) ; 2° crachat (décoration) à delta (lettre grecque) ; d'où l'ordre du Delta.

Mais je ne puis tout citer ; je m'en tiendrai donc là en ce qui concerne la création basée sur l'accouplement de deux mots pris dans deux sens différents.

Le procédé évolua et je fus conduit à prendre une phrase quelconque, dont je tirais des images en la disloquant, un peu comme s'il se fût agi d'en extraire des dessins de rébus.

Je prends un exemple, celui du conte Le Poète et ta

Moresque (page 121 et page 253). Là je me suis servi de la chanson « J'ai du bon tabac ». Le premier vers : « J'ai du bon tabac dans ma tabatière » m'a donné : « Jade tube onde aubade en mat (objet mat) a basse tierce. » On reconnaîtra dans cette dernière phrase tous les éléments du début du conte.

La suite : « Tu n'en auras pas » m'a donné : « Dune en or a pas (a des pas). » D'où le poète baisant des traces de pas sur une dune. — « J'en ai du frais et du tout râpé » m'a donné : « Jaune aide orfraie édite oracle paie. » D'où l'épisode chez le Chinois. — « Mais ce n'est pas pour ton fichu nez » m'a donné : « Mets sonne et bafoue, don riche humé. » D'où le mets à sonnerie que hume Schahnidjar. Je continuai le conte avec la chanson « Au clair de la lune ».

1° « Au clair de la lune mon ami Pierrot » ; 2° « Eau glaire (cascade d'une couleur de glaire) de là l'anémone à midi négro. » D'où l'épisode dans l'éden éclairé par le soleil de midi.

Quant à la façon dont j'usai des autres vers de la chanson, ma mémoire est en défaut. Je ne me rappelle nettement que ceci : « Ma chandelle est... » me donna « Marchande zélée ».

Voici un autre exemple de l'application du procédé évolué :

1° « Napoléon premier empereur » ; 2° « Nappe ollé ombre miettes hampe air heure. » D'où les danseuses espagnoles montées sur la table et l'ombre des miettes visible sur la nappe — puis l'horloge à vent du pays de Cogne : hampe (du drapeau) air (vent) (pages 95, 96 et 97). — Quant à l'anecdote sur le prince de Conti, mes souvenirs sont moins précis ; un mot a dû servir de point de départ et ce mot me manque ; ceci seulement me reste : 1° « ... à jet continu » ; 2° « ... à geai Conti nu » (page 97).

J'usais de n'importe quoi. Ainsi on voyait partout à ce moment une réclame pour je ne sais quel appareil nommé « Phonotypia » ; cela me donna « fausse note tibia », d'où le Breton Lelgoualch (page 66).

Je me servis même du nom et de l'adresse de mon cordonnier : « Hellstern, 5, place Vendôme », dont je fis « Hélice tourne zinc plat se rend (devient) dôme » (Voir pages 127 et 128). Le chiffre cinq avait été pris au hasard ; je ne crois pas qu'il était exact.

J'avais vu dans un album de Caran d'Ache une très amusante série de dessins intitulée « Variations sur le

thème Patientez un peu ». L'un d'eux, portant pour titre particulier « Antichambre ministérielle », montrait un pauvre homme attendant (depuis fort longtemps, on le devinait à sa mine), assis non loin d'un huissier. J'en tirai Ceci : 1° « Patience (se rapportant à l'attente) à antichambre ministérielle » ; 2° « Patience (à astiquer) à entiche ambre mine hystérique (mine qui se précipite vers... ambre, qui s'entiche de...) ». D'où l'appareil décrit de la page 45 à la page 53.

Les tableaux vivants (pages 75 et suivantes) sont construits sur des vers du Napoléon II de Victor Hugo. Mais ici il y a dans ma mémoire beaucoup de lacunes qui m'obligeront à mettre des points de suspension.

1° Oh revers oh leçon quand l'enfant de cet homme

2° Or effet herse oh le son séton

1° Eut reçu pour hochet la couronne de Rome

2° Ursule brochet lac Huronne drome (hippodrome)

1° Quand on l'eut revêtu d'un nom qui retentit

2° Carton hure œuf fêtu

1° Quand on eut pour sa soif posé devant la France

2° pourchasse oie rose aide vent. . .

1° Un vase tout rempli du vin de l'espérance

2° sept houx rampe lit Vesper

D'où les « Ensorcelés du lac Ontario » et « Haendel écrivant sur sa rampe ».

Voici ce que je retrouve encore en fouillant dans ma mémoire :

1° « Rideau cramoisi » (titre d'une nouvelle de Barbey d'Aurevilly) ; 2° « Rit d'ocre à moisi » (Voir page 112).

1° « Les Inconséquences de monsieur Drommel » (titre d'un livre de Cherbuliez) ; 2° « Raisin qu'un Celte hante démon scie Eude Rome elle » (Voir pages 114 et 115).

1° « Charcutier » ; 2° « char qu'ut y est » (Voir page 106).

1° « Valet de pied » ; 2° « Va laide pie » (Voir page 26). Ces deux mots avaient été amenés, avec la préposition « à », par deux mots initiaux que j'ai oubliés.

Dans l'épisode de Fogar je me rappelle avoir employé « Mane Thecel Pharès » dont j'ai fait « manette aisselle phare » ; d'où le phare à manette qu'allume Fogar. Je me rappelle aussi que le mot Lupus (loup) était venu du mot Lupus (maladie).

Ce procédé, en somme, est parent de la rime. Dans les deux cas il y a création imprévue due à des combinaisons phoniques.

C'est essentiellement un procédé poétique.

Encore faut-il savoir l'employer. Et de même qu'avec des

rimes on peut faire de bons ou de mauvais vers, on peut, avec ce procédé, faire de bons ou de mauvais ouvrages.

Locus Solus a été écrit ainsi. Mais là je ne me suis plus guère servi que du procédé évolué. C'est-à-dire que je tirais une suite d'images de la dislocation d'un texte quelconque, comme dans les exemples d'Impressions d'Afrique que j'ai cités en dernier. Une fois, le procédé y reparaît dans sa forme primitive avec le mot demoiselle considéré dans deux sens différents ; encore le second mot a-t-il subi une dislocation qui se rattache au procédé évolué :

1° Demoiselle (jeune fille) à prétendant ; 2° demoiselle (hie) à reître en dents.

Je me trouvais donc en face de ce problème : l'exécution d'une mosaïque par une hie. D'où l'appareil si compliqué décrit pages 35 et suivantes. C'était d'ailleurs le propre du procédé de faire surgir des sortes d'équations de faits (suivant une expression employée par Robert de Montesquiou dans une étude sur mes livres) qu'il s'agissait de résoudre logiquement. (On a fait beaucoup de jeux de mots sur *Locus Solus* ; *Loufocus Solus*, *Cocus Solus*, *Blocus Solus* ou les bâtons dans les Ruhrs, *Lacus Salus* (à propos du Lac Salé de Pierre Benoit), *Locus*

Coolus, Coolus Solus (à propos d'une pièce de Romain Coolus), Gugus Solus, Locus Saoulus [2], etc. Il y en a un qui manque et qui, il me semble, méritait d'être fait, c'est Logicus Solus.)

Je sais que j'ajoutai à prétendant des mots dont je tirai tout ce qui se rapporte au reître ; je ne me souviens que du premier : prétendant refusé, dont je fis rêve usé (rêve flou) ; d'où le rêve du reître.

Je me rappelle aussi que je me suis servi de plusieurs vers de mon poème la Source (du volume la Vue). Mais ceci seulement est resté précis dans mon souvenir :

Elle commence tôt sa tournée asticote

Ailé coma . . Saturne Élastique hotte

Avec un parti pris de rudesse ses gens

Ave cote part type rit des rues d'essai sauge. En

(type des rues rit d'essai sauge)

Qui tous seraient

Qui toux sert

On trouvera dans l'épisode du coq Mopsus (pages 430 et suivantes) : ailé (le coq ailé) coma (immobile comme dans le coma) ; Saturne (mis en communication avec Saturne) ; puis la hotte élastique, l'ave ; puis (fin de la page 441) le rire provoqué chez Noël par Mopsus offrant

une fleur de sauge à Faustine.

Le dé orné des inscriptions « L'ai-je eu, l'ai-je, l'aurai-je » vient du mot déluge (dé l'eus-je). Ici je mis « l'ai-je eu » au lieu de « l'eus-je », craignant que dé l'eus-je ne laissât transparaître le procédé.

Je ne me rappelle rien d'autre touchant *Locus Solus*.

Comme je l'ai dit, mes deux livres l'Étoile au Front et la Poussière de Soleils sont construits d'après ce même procédé. Je me rappelle notamment que, dans l'Étoile au Front, les mots « singulier » et « pluriel » m'ont donné « Saint Jules » et « pelure » dans l'épisode du pape saint Jules. (On pourrait d'ailleurs trouver dans mes papiers quelques feuilles où se trouve l'explication très claire de la façon dont j'ai écrit l'*Étoile au Front* et la *Poussière de Soleils*. On pourrait trouver aussi un épisode écrit tout de suite après *Locus Solus* et interrompu par la mobilisation de 1914 où il est question notamment de Voltaire et d'un site plein de lucioles ; ce manuscrit mériterait peut-être d'être publié.)

Il va sans dire que mes autres livres *La Doublure*, *La Vue* et *Nouvelles Impressions d'Afrique* sont absolument étrangers au procédé.

Est également construit d'après le procédé un début de

livre dont la composition existe à l'imprimerie Lemerre, 6, rue des Bergers (un épisode ayant Cuba pour théâtre [3]).

Étrangères au procédé sont les poésies « l'Inconsolable » et « Têtes de carton du Carnaval de Nice » ainsi que la poésie « Mon Âme » écrite à dix-sept ans et publiée dans le Gaulois du 12 juillet 1897.

Il ne faut pas chercher de rapports entre le livre « la Doublure » et le conte « Chiquenaude » ; il n'y en a aucun.

Je voudrais signaler ici une curieuse crise que j'eus à l'âge de dix-neuf ans, alors que j'écrivais *la Doublure*. Pendant quelques mois j'éprouvai une sensation de gloire universelle d'une intensité extraordinaire. Le docteur Pierre Janet, qui m'a soigné pendant de longues années, a fait une description de cette crise dans le premier volume de son ouvrage *De l'Angoisse à l'Extase* (pages 132 et suivantes) ; il m'y désigne sous le nom de Martial, choisi à cause du Marhal Canterel de *Locus Solus*.

Je voudrais aussi, dans ces notes, rendre hommage à

l'homme d'incommensurable génie que fut Jules Verne. Mon admiration pour lui est infinie.

Dans certaines pages du *Voyage au centre de la terre*, de *Cinq Semaines en ballon*, de *Vingt mille lieues sous les mers*, de *De la Terre à la Lune* et de *Autour de la Lune*, de *l'Île mystérieuse*, d'*Heclor Servadac*, il s'est élevé aux plus hautes cimes que puisse atteindre le verbe humain. J'eus le bonheur d'être reçu une fois par lui à Amiens où je faisais mon service militaire et de pouvoir serrer la main qui avait écrit tant d'œuvres immortelles.

Ô maître incomparable, soyez béni pour les heures sublimes que j'ai passées toute ma vie à vous lire et à vous relire sans cesse.

Il faut encore que je parle ici d'un fait assez curieux. J'ai beaucoup voyagé. Notamment en 1920-21 j'ai fait le tour du monde par les Indes, l'Australie, la Nouvelle-Zélande, les archipels du Pacifique, la Chine, le Japon et l'Amérique. (Pendant ce voyage je fis une halte assez longue à Tahiti, où je retrouvai encore quelques personnages de l'admirable livre de Pierre Loti.) Je connaissais déjà les

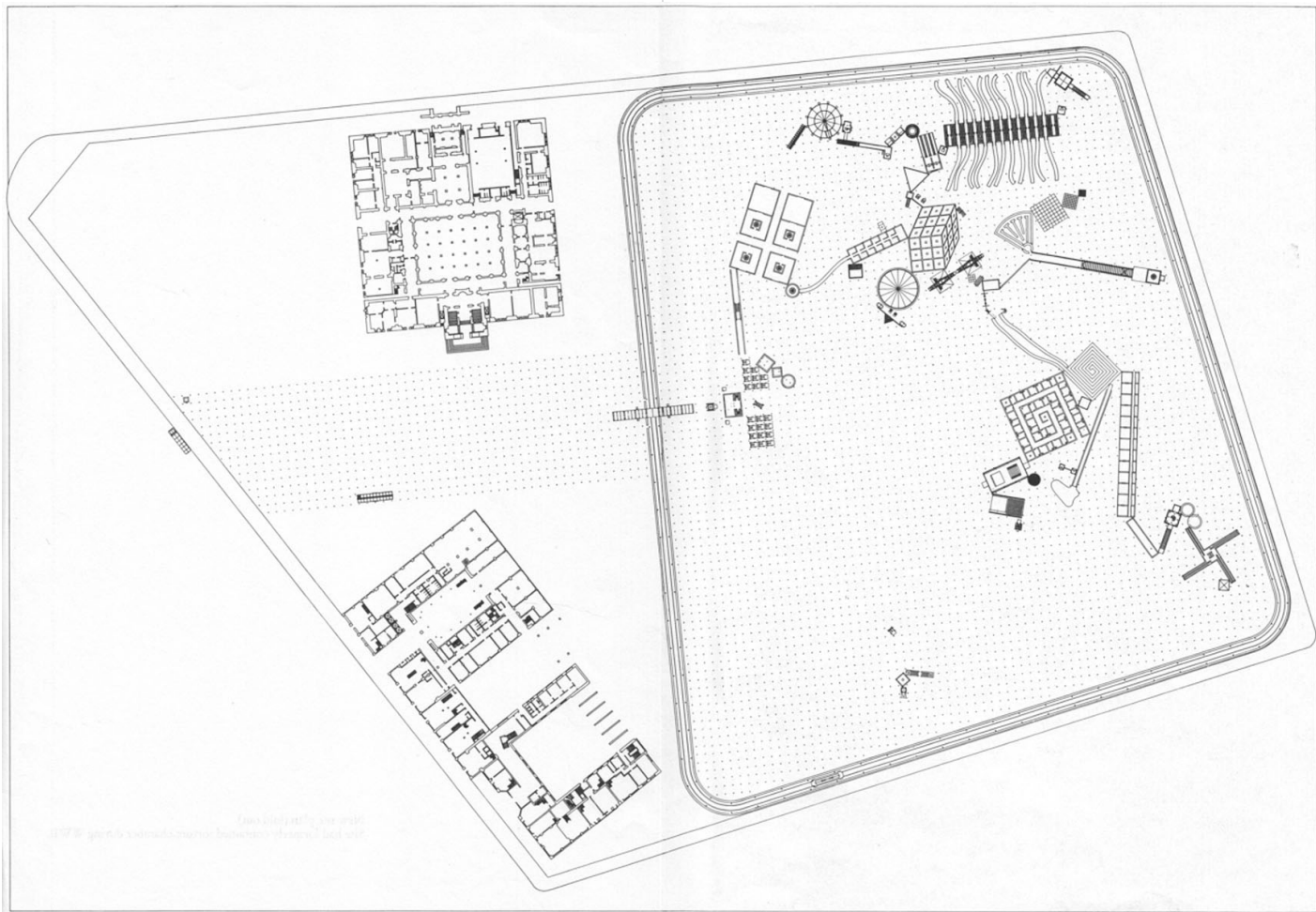
principaux pays de l'Europe, l'Égypte et tout le nord de l'Afrique, et plus tard je visitai Constantinople, l'Asie-Mineure et la Perse. Or, de tous ces voyages, je n'ai jamais rien tiré pour mes livres. Il m'a paru que la chose méritait d'être signalée tant elle montre clairement que chez moi l'imagination est tout.

hejduk

john

victims

1986



© 2000 by the American Institute of Physics
All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or by any information storage and retrieval system, without permission in writing from the American Institute of Physics.

25 *Soloist*

At the heart of the matter.

A labyrinth

A corridor off which are small rooms: each room is separated by a door with a window in it. Each room has hung, suspended on the wall, a chair. A funnel-shaped speaker extends through the roof of each room (for the transmission of sound to the outside).

The Musicians of Berlin pledge that all through the day and night there will be someone playing music, in at least one of the rooms. In fact, there is the possibility of all of the rooms being occupied by a Musician playing his or her instrument. The pieces played will always be different. One can imagine the park being filled (through the loudspeakers) with a cacophony of different compositions.

The visitors who move through the labyrinthian corridor are able to peer into the music rooms. They can see the Musicians playing but they cannot hear the music while inside the structure.

The Musician receives a key from the Giver of the Keys, goes into the corridor, inserts the key into the door of one of the locked rooms, opens the door, closes it, locks it from the inside, takes down the suspended chair from its wall, sits, tunes his instrument, and begins to play. The room is filled with sound which escapes through the funnel loudspeaker into the park. The end room of the corridor is reserved for a composer who uses a synthesizer.

26 *Musicians*

Throughout the park are scattered little separate units. They actually are the parts of a full orchestra. Once during the week the Musicians assemble and take their positions in the separated units and play a score (the same piece). They begin the work at an appointed time, play it through, put away their instruments and leave the park until the next performance.

27 *Dancer*

The Dance platform is for anyone's use. The dance must be performed in silence. One phrase can be whispered.

A Miniature Volume

*how much does
your heart weigh
I don't know
perhaps as much as
a miniature volume
I would have to turn
it inside out
like a leather glove
my grandfather gave
me a sea conch
to hold I dropped it
stuck like a top
under the drift log
an armadillo shed tears
he held the fishing knife
and split the violin
down the middle
put his hand inside
and removed the air
the limp gut strings
entangled jelly fish
nets slipped and
smothered the swells
a dead sailor
filled with water
like a glass vessel
a widow walked
exhaling iris aromas*

*she reached out
and bugged the fog
to her breasts
light beams caressed
moist surfaces
night lips blow
sound Nantucket horns*

Librarian

She has made the following observations:

There are three kinds of detectives

1 *The Fiction Detective*

2 *The Non-fiction Detective*

3 *The Semi-fiction Detective*

1 The Fictional Detective departs from his office in search of the fictional murderer.

2 The Non-fictional (Real?) Detective departs from his office in search of the non-fictional (real?) murderer.

3 The Semi-fictional Detective (Newspaper Reporter) departs from his office in search of the semi-fictional (newspaper report) murderer.

ALL are Detectives and Murderers.

Typesetter

Sets type for Researcher (Office 1), Identity Card Man (Identity Card Unit), Stampman (Stamp Place), Accountant (Office 2), Keeper of the Records (Record Hall), Zoologist (Copies of Recaptured Animals), Librarian (Book Towers).

He uses mechanical and electrical devices.

Poem

A cube, half made of granite, half made of steel. The upper half is steel, the lower half granite. The cube is split along the diagonal in a series of stepped cuts. The upper part of the cube is able to slide off of the lower section. On each of the stepped faces is an incised poem – the same poem. One is cut into the granite the other cut into steel.

*The unacceptability of the
crises
and of the unaccountable
disappearances
wherever and whenever
throughout the world.*

The cube is opened in the day and closed at night.

Mask Repairman

The only known shop for the repairing of masks. The Mask Repairman knows the secrets of the masks. The common types of masks are:

1 *The Eye Mask*

2 *The Eye and Nose Mask*

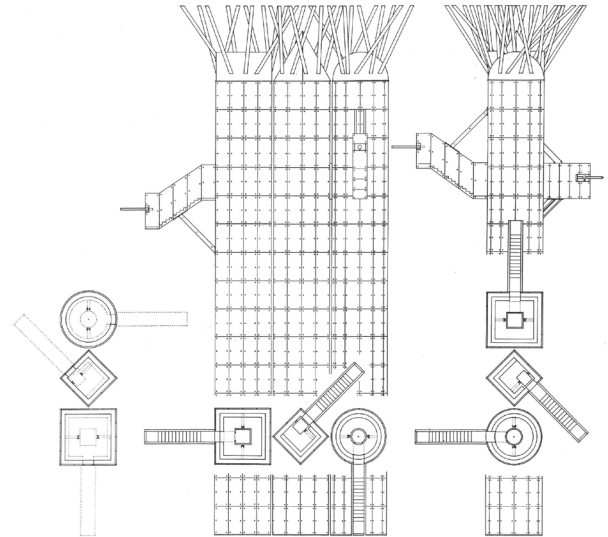
3 *The Full Face Mask*

He collects and saves discarded masks. His prime interest is in the space created between the outside surface of the face and the inside surface of the mask.

Watch Repairman

His prime objective is to repair time.

24 Poet - Studio C



28 Librarian - Book Towers/Fiction/Semi-Fiction/Non-Fiction

John Hejduk, *Victims*, Architectural Association, London, 1986.

Victims*

John Hejduk began his theatre masque series two years after Ungers's "Berlin as Green Archipelago". Named after rituals of Carnival, the masque series forwarded a theatrical model for the city whereby buildings were scripted as characters that played out their respective roles. Starting with the "Berlin Masque" of 1979, the series developed into the "Lancaster / Hanover Masque" of 1982 and finally culminated in the 1984 project entitled "Victims".

"Victims" was designed for the Prinz-Albrecht-Palais competition for a memorial park on an old Gestapo site in Berlin. Planned as an incremental piece to be created over two thirty-year periods, the project tested the transferability of the islands-within-an-island model from the urban scale in Ungers's "Green Archipelago" to an architectural scale and, in many ways, became a microcosm of Ungers's project.

In "Victims", Hejduk defined and enclosed the site with two layers of tall hedges, between which a tram circulates. Not unlike the double-tiered Berlin Wall with limited checkpoints, the site for "Victims" is entered through a controlled entry point by way of a bus stop from which visitors proceed over a drawbridge and through a gatehouse. Within the hedges the site is colonized by a grid of young evergreens, which was to reach full maturity over the course of the first thirty-year cycle. Over the second thirty-year cycle, Hejduk offered the citizens of Berlin the opportunity to insert any

number of his sixty-seven anthropomorphic structures, or "Victims", into the site, as well as the opportunity to decide upon the time sequence of their construction and their relationships with one another.

As with his earlier "masques", Hejduk emphasized the individual, discrete buildings by employing elemental biomorphism and typological variations to create the mythologized structures. Often situated on motorized wheels or limb-like supports, the structures are characterized by a lack of stability or permanence. Each structure is complete and figural; each structure is an island in its own right. But unlike Hejduk's previous masques, in which the transient individual structures are isolated, most of the structures in "Victims" are precariously connected to one another, touching one another without interlocking. The "Victims" maintain their autonomy while implying a loosely held together network.

While Aldo Rossi's "Analogous City" treated the city as a static stage set and backdrop for theatrical life, Hejduk's version treated the city itself as the accumulation of dynamic individuals. Whereas Ungers provided stability in an unstable scene by treating the city as a museum of islands, Hejduk injected instability into a stable and quarantined city in which his "Victims" oscillate between the roles of contemplation and participation within a walled island.

*Mark Lee, 'Two Deserted Islands', *San Rocco* #1, 2011.

edgar
allan
poe

the
philosophy
of
composition

1846

CHARLES DICKENS, in a note now lying before me, alluding to an examination I once made of the mechanism of "Barnaby Rudge," says- "By the way, are you aware that Godwin wrote his 'Caleb Williams' backwards? He first involved his hero in a web of difficulties, forming the second volume, and then, for the first, cast about him for some mode of accounting for what had been done."

I cannot think this the precise mode of procedure on the part of Godwin- and indeed what he himself acknowledges, is not altogether in accordance with Mr. Dickens' idea- but the author of "Caleb Williams" was too good an artist not to perceive the

advantage derivable from at least a somewhat similar process.

Nothing is more clear than that every plot, worth the name, must be elaborated to its denouement before anything be attempted with the pen. It is only with the denouement constantly in view that we can give a plot its indispensable air of consequence, or causation, by making the incidents, and especially the tone at all points, tend to the development of the intention.

There is a radical error, I think, in the usual mode of constructing a story. Either history affords a thesis- or one is suggested by an incident of the day- or, at best, the author sets himself to work in the combination of striking events to form merely the basis of his narrative- designing, generally, to fill in with description, dialogue, or aurtorial comment, whatever crevices of fact, or action, may, from page to page, render themselves apparent.

I prefer commencing with the consideration of an effect. Keeping originality always in view for he is false to himself who ventures to dispense with so obvious and so easily attainable a source of interest- I say to myself, in the first place, "Of the innumerable effects, or impressions, of which the heart, the intellect, or (more generally) the soul is susceptible, what one shall I, on the present occasion, select?" Having chosen a novel, first, and secondly a vivid effect, I consider whether it can be best wrought by incident or tone whether by ordinary incidents and peculiar tone, or the converse, or by peculiarity both of incident and tone- afterward looking about me (or rather within) for such combinations of event, or tone, as shall best aid me in the construction of the effect.

I have often thought how interesting a magazine paper might be written by any author who would- that is to say, who could- detail, step by step, the processes by which any one of his compositions attained its ultimate point of completion. Why such a paper has never been given to the world, I am much at a loss to say- but, perhaps, the aurtorial vanity has had more to do with the omission than any one other cause. Most writers- poets in especial- prefer having it understood that they compose by a species of fine frenzy- an ecstatic intuition- and would positively shudder at letting the public take a peep behind the scenes, at the elaborate and vacillating crudities of thought- at the true purposes seized only at the last moment- at the innumerable glimpses of idea that arrived not at the maturity of full view- at the fully-matured fancies discarded in despair as unmanageable- at the cautious selections and rejections- at the painful erasures and interpolations- in a word, at the wheels and pinions- the tackle for scene-shifting- the step-ladders, and demon-traps- the cock's feathers, the red paint and the black patches, which, in ninety nine cases out of a hundred, constitute the properties of the literary histrio. I am aware, on the other hand, that the case is by no

means common, in which an author is at all in condition to retrace the steps by which his conclusions have been attained. In general, suggestions, having arisen pell-mell are pursued and forgotten in a similar manner.

For my own part, I have neither sympathy with the repugnance alluded to, nor, at any time, the least difficulty in recalling to mind the progressive steps of any of my compositions, and, since the interest of an analysis or reconstruction, such as I have considered a desideratum, is quite independent of any real or fancied interest in the thing analysed, it will not be regarded as a breach of decorum on my part to show the *modus operandi* by which some one of my own works was put together. I select 'The Raven' as most generally known. It is my design to render it manifest that no one point in its composition is referable either to accident or intuition- that the work proceeded step by step, to its completion, with the precision and rigid consequence of a mathematical problem.

Let us dismiss, as irrelevant to the poem, *per se*, the circumstance- or say the necessity which, in the first place, gave rise to the intention of composing a poem that should suit at once the popular and the critical taste.

We commence, then, with this intention.

The initial consideration was that of extent. If any literary work is too long to be read at one sitting, we must be content to dispense with the immensely important effect derivable from unity of impression- for, if two sittings be required, the affairs of the world interfere, and everything like totality is at once destroyed. But since, *ceteris paribus*, no poet can afford to dispense with anything that may advance his design, it but remains to be seen whether there is, in extent, any advantage to counterbalance the loss of unity which attends it. Here I say no, at once. What we term a long poem is, in fact, merely a succession of brief ones that is to say, of brief poetical effects. It is needless to demonstrate that a poem is such only inasmuch as it intensely excites, by elevating the soul; and all intense excitements are, through a psychal necessity, brief. For this reason, at least, one-half of the "Paradise Lost" is essentially prose- a succession of poetical excitements interspersed, inevitably, with corresponding depressions- the whole being deprived, through the extremeness of its length, of the vastly important artistic element, totality, or unity of effect. It appears evident, then, that there is a distinct limit,

as regards length, to all works of literary art- the limit of a single sitting- and that, although in certain classes of prose composition, such as "Robinson Crusoe" (demanding no unity), this limit may be advantageously overpassed, it can never properly be overpassed in a poem. Within this limit, the extent of a poem may be made to bear mathematical relation to its merit- in other words, to the excitement or elevation-again, in other words, to the degree of the true poetical effect which it is capable of inducing; for it is clear that the brevity must be in direct ratio of the intensity of the intended effect- this, with one proviso- that a certain degree of duration is absolutely requisite for the production of any effect at all. Holding in view these considerations, as well as that degree of excitement which I deemed not above the popular, while not below the critical taste, I reached at once what I conceived the proper length for my intended poem- a length of about one hundred lines. It is, in fact, a hundred and eight.

My next thought concerned the choice of an impression, or effect, to be conveyed: and here I may as well observe that throughout the construction, I kept steadily in view the design of rendering the work universally appreciable.

I should be carried too far out of my immediate topic were I to demonstrate a point upon which I have repeatedly insisted, and which, with the poetical, stands not in the slightest need of demonstration- the point, I mean, that Beauty is the sole legitimate province of the poem. A few words, however, in elucidation of my real meaning, which some of my friends have evinced a disposition to misrepresent. That pleasure which is at once the most intense, the most elevating, and the most pure is, I believe, found in the contemplation of the beautiful. When, indeed, men speak of Beauty, they mean, precisely, not a quality, as is supposed, but an effect- they refer, in short, just to that intense and pure elevation of soul- not of intellect, or of heart upon which I have commented, and which is experienced in consequence of contemplating the "beautiful." Now I designate Beauty as the province of the poem, merely because it is an obvious rule of Art that effects should be made to spring from direct causes- that objects should be attained through means best adapted for their attainment no one as yet having been weak enough to deny that the peculiar elevation alluded to is most readily attained in the poem. Now the object Truth, or the satisfaction of

the intellect, and the object Passion, or the excitement of the heart, are, although attainable to a certain extent in poetry, far more readily attainable in prose. Truth, in fact, demands a precision, and Passion, a homeliness (the truly passionate will comprehend me), which are absolutely antagonistic to that Beauty which, I maintain, is the excitement or pleasurable elevation of the soul. It by no means follows, from anything here said, that passion, or even truth, may not be introduced, and even profitably introduced, into a poem for they may serve in elucidation, or aid the general effect, as do discords in music, by contrast but the true artist will always contrive, first, to tone them into proper subservience to the predominant aim, and, secondly, to enveil them, as far as possible, in that Beauty which is the atmosphere and the essence of the poem.

Regarding, then, Beauty as my province, my next question referred to the tone of its highest manifestation- and all experience has shown that this tone is one of sadness.

Beauty of whatever kind in its supreme development invariably excites the sensitive soul to tears. Melancholy is thus the most legitimate of all the poetical tones.

The length, the province, and the tone, being thus

determined, I betook myself to ordinary induction, with the view of obtaining some artistic piquancy which might serve me as a key-note in the construction of the poem- some pivot upon which the whole structure might turn. In carefully thinking over all the usual artistic effects- or more properly points, in the theatrical sense- I did not fail to perceive immediately that no one had been so universally employed as that of the refrain. The universality of its employment sufficed to assure me of its intrinsic value, and spared me the necessity of submitting it to analysis. I considered it, however, with regard to its susceptibility of improvement, and soon saw it to be in a primitive condition. As commonly used, the refrain, or burden, not only is limited to lyric verse, but depends for its impression upon the force of monotone- both in sound and thought. The pleasure is deduced solely from the sense of identity- of repetition. I resolved to diversify, and so heighten the effect, by adhering in general to the monotone of sound, while I continually varied that of thought: that is to say, I determined to produce continuously novel effects, by the variation of the application of the refrain- the refrain itself remaining for the most part, unvaried.

These points being settled, I next bethought me of the nature of my refrain. Since its application was to be repeatedly varied it was clear that the refrain itself must be brief, for there would have been an insurmountable difficulty in frequent variations of application in any sentence of length. In proportion to the brevity of the sentence would, of course, be the facility of the variation. This led me at once to a single word as the best refrain. The question now arose as to the character of the word. Having made up my mind to a refrain, the division of the poem into stanzas was of course a corollary, the refrain forming the close to each stanza. That such a close, to have force, must be sonorous and susceptible of protracted emphasis, admitted no doubt, and these considerations inevitably led me to the long o as the most sonorous vowel in connection with r as the most producible consonant.

The sound of the refrain being thus determined, it became necessary to select a word embodying this sound, and at the same time in the fullest possible keeping with that melancholy which I had pre-determined as the tone of the poem. In such a search it would have been absolutely impossible to overlook the word "Nevermore." In fact it

was the very first which presented itself.

The next desideratum was a pretext for the continuous use of the one word "nevermore."

In observing the difficulty which I had at once found in inventing a sufficiently plausible reason for its continuous repetition, I did not fail to perceive that this difficulty arose solely from the preassumption that the word was to be so continuously or monotonously spoken by a human being- I did not fail to perceive, in short, that the difficulty lay in the reconciliation of this monotony with the exercise of reason on the part of the creature repeating the word. Here, then, immediately arose the idea of a non-reasoning creature capable of speech, and very naturally, a parrot, in the first instance, suggested itself, but was superseded forthwith by a Raven as equally capable of speech, and infinitely more in keeping with the intended tone.

I had now gone so far as the conception of a Raven, the bird of ill-omen, monotonously repeating the one word "Nevermore" at the conclusion of each stanza in a poem of melancholy tone, and in length about one hundred lines. Now, never losing sight of the object- supremeness or perfection at all points, I asked myself- "Of all

melancholy topics what, according to the universal understanding of mankind, is the most melancholy?" Death, was the obvious reply. "And when," I said, "is this most melancholy of topics most poetical?" From what I have already explained at some length the answer here also is obvious- "When it most closely allies itself to Beauty: the death then of a beautiful woman is unquestionably the most poetical topic in the world, and equally is it beyond doubt that the lips best suited for such topic are those of a bereaved lover."

I had now to combine the two ideas of a lover lamenting his deceased mistress and a Raven continuously repeating the word "Nevermore." I had to combine these, bearing in mind my design of varying at every turn the application of the word repeated, but the only intelligible mode of such combination is that of imagining the Raven employing the word in answer to the queries of the lover. And here it was that I saw at once the opportunity afforded for the effect on which I had been depending, that is to say, the effect of the variation of application. I saw that I could make the first query propounded by the lover- the first query to which the Raven should reply "Nevermore"- that I could make this first query

a commonplace one, the second less so, the third still less, and so on, until at length the lover, startled from his original nonchalance by the melancholy character of the word itself, by its frequent repetition, and by a consideration of the ominous reputation of the fowl that uttered it, is at length excited to superstition, and wildly propounds queries of a far different character- queries whose solution he has passionately at heart- propounds them half in superstition and half in that species of despair which delights in self-torture- propounds them not altogether because he believes in the prophetic or demoniac character of the bird (which reason assures him is merely repeating a lesson learned by rote), but because he experiences a frenzied pleasure in so modelling his questions as to receive from the expected "Nevermore" the most delicious because the most intolerable of sorrows.

Perceiving the opportunity thus afforded me, or, more strictly, thus forced upon me in the progress of the construction, I first established in my mind the climax or concluding query that query to which "Nevermore" should be in the last place an answer- that query in reply to which this word "Nevermore" should involve the

utmost conceivable amount of sorrow and despair. Here then the poem may be said to have had its beginning- at the end where all works of art should begin- for it was here at this point of my preconsiderations that I first put pen to paper in the composition of the stanza:

"Prophet!" said I, "thing of evil! prophet still if bird or devil!
By that Heaven that bends above us- by that God we both adore,
Tell this soul with sorrow laden, if, within the distant Aidenn,
It shall clasp a sainted maiden whom the angels name Lenore-
Clasp a rare and radiant maiden whom the angels name Lenore."
Quoth the Raven- "Nevermore."

I composed this stanza, at this point, first that, by establishing the climax, I might the better vary and graduate, as regards seriousness and importance, the preceding queries of the lover, and secondly, that I might definitely settle the rhythm, the metre, and the

length and general arrangement of the stanza, as well as graduate the stanzas which were to precede, so that none of them might surpass this in rhythmical effect. Had I been able in the subsequent composition to construct more vigorous stanzas I should without scruple have purposely enfeebled them so as not to interfere with the climacteric effect.

And here I may as well say a few words of the versification. My first object (as usual) was originality. The extent to which this has been neglected in versification is one of the most unaccountable things in the world. Admitting that there is little possibility of variety in mere rhythm, it is still clear that the possible varieties of metre and stanza are absolutely infinite, and yet, for centuries, no man, in verse, has ever done, or ever seemed to think of doing, an original thing. The fact is that originality (unless in minds of very unusual force) is by no means a matter, as some suppose, of impulse or intuition. In general, to be found, it must be elaborately sought, and although a positive merit of the highest class, demands in its attainment less of invention than negation.

Of course I pretend to no originality in either the rhythm or metre of the "Raven." The former is trochaic- the latter

is octametre acatalectic, alternating with heptametre catalectic repeated in the refrain of the fifth verse, and terminating with tetrametre catalectic. Less pedantically the feet employed throughout (trochees) consist of a long syllable followed by a short, the first line of the stanza consists of eight of these feet, the second of seven and a half (in effect two-thirds), the third of eight, the fourth of seven and a half, the fifth the same, the sixth three and a half. Now, each of these lines taken individually has been employed before, and what originality the "Raven" has, is in their combination into stanza; nothing even remotely approaching this has ever been attempted. The effect of this originality of combination is aided by other unusual and some altogether novel effects, arising from an extension of the application of the principles of rhyme and alliteration.

The next point to be considered was the mode of bringing together the lover and the Raven- and the first branch of this consideration was the locale. For this the most natural suggestion might seem to be a forest, or the fields- but it has always appeared to me that a close circumscription of space is absolutely necessary to the effect of insulated incident it has the force of a frame to

a picture. It has an indisputable moral power in keeping concentrated the attention, and, of course, must not be confounded with mere unity of place.

I determined, then, to place the lover in his chamber- in a chamber rendered sacred to him by memories of her who had frequented it. The room is represented as richly furnished this in mere pursuance of the ideas I have already explained on the subject of Beauty, as the sole true poetical thesis.

The locale being thus determined, I had now to introduce the bird- and the thought of introducing him through the window was inevitable. The idea of making the lover suppose, in the first instance, that the flapping of the wings of the bird against the shutter, is a "tapping" at the door, originated in a wish to increase, by prolonging, the reader's curiosity, and in a desire to admit the incidental effect arising from the lover's throwing open the door, finding all dark, and thence adopting the half-fancy that it was the spirit of his mistress that knocked.

I made the night tempestuous, first to account for the Raven's seeking admission, and secondly, for the effect of contrast with the (physical) serenity within the chamber. I made the bird alight on the bust of Pallas, also for the

effect of contrast between the marble and the plumage- being understood that the bust was absolutely suggested by the bird- the bust of Pallas being chosen, first, as most in keeping with the scholarship of the lover, and secondly, for the sonorousness of the word, Pallas, itself. About the middle of the poem, also, I have availed myself of the force of contrast, with a view of deepening the ultimate impression. For example, an air of the fantastic approaching as nearly to the ludicrous as was admissible- is given to the Raven's entrance. He comes in "with many a flirt and flutter."

Not the least obeisance made he- not a moment stopped or stayed he,
But with mien of lord or lady, perched above my chamber door.

In the two stanzas which follow, the design is more obviously carried out:-

Then this ebony bird, beguiling my sad fancy into smiling
By the grave and stern decorum of the countenance it wore,

"Though thy crest be shorn and shaven, thou," I said, "art sure no craven,
Ghastly grim and ancient Raven wandering from the Nightly shore-
Tell me what thy lordly name is on the Night's Plutonian shore?"
Quoth the Raven- "Nevermore."

Much I marvelled this ungainly fowl to hear discourse so plainly,
Though its answer little meaning- little relevancy bore;
For we cannot help agreeing that no living human being
Ever yet was blessed with seeing bird above his chamber door-
Bird or beast upon the sculptured bust above his chamber door,
With such name as "Nevermore."

The effect of the denouement being thus provided for, I immediately drop the fantastic for a tone of the most profound seriousness- this tone commencing in the stanza directly following the one last quoted, with the

line,

But the Raven, sitting lonely on that placid bust, spoke only, etc.

From this epoch the lover no longer jests- no longer sees anything even of the fantastic in the Raven's demeanour. He speaks of him as a "grim, ungainly, ghastly, gaunt, and ominous bird of yore," and feels the "fiery eyes" burning into his "bosom's core." This revolution of thought, or fancy, on the lover's part, is intended to induce a similar one on the part of the reader- to bring the mind into a proper frame for the denouement- which is now brought about as rapidly and as directly as possible.

With the denouement proper- with the Raven's reply, "Nevermore," to the lover's final demand if he shall meet his mistress in another world- the poem, in its obvious phase, that of a simple narrative, may be said to have its completion. So far, everything is within the limits of the accountable- of the real. A raven, having learned by rote the single word "Nevermore," and having escaped from the custody of its owner, is driven at midnight, through the violence of a storm, to seek admission at a window

from which a light still gleams- the chamber-window of a student, occupied half in poring over a volume, half in dreaming of a beloved mistress deceased. The casement being thrown open at the fluttering of the bird's wings, the bird itself perches on the most convenient seat out of the immediate reach of the student, who amused by the incident and the oddity of the visitor's demeanour, demands of it, in jest and without looking for a reply, its name. The raven addressed, answers with its customary word, "Nevermore"- a word which finds immediate echo in the melancholy heart of the student, who, giving utterance aloud to certain thoughts suggested by the occasion, is again startled by the fowl's repetition of "Nevermore." The student now guesses the state of the case, but is impelled, as I have before explained, by the human thirst for self-torture, and in part by superstition, to propound such queries to the bird as will bring him, the lover, the most of the luxury of sorrow, through the anticipated answer, "Nevermore." With the indulgence, to the extreme, of this self-torture, the narration, in what I have termed its first or obvious phase, has a natural termination, and so far there has been no overstepping of the limits of the real.

But in subjects so handled, however skillfully, or with however vivid an array of incident, there is always a certain hardness or nakedness which repels the artistical eye. Two things are invariably required- first, some amount of complexity, or more properly, adaptation; and, secondly, some amount of suggestiveness- some under-current, however indefinite, of meaning. It is this latter, in especial, which imparts to a work of art so much of that richness (to borrow from colloquy a forcible term), which we are too fond of confounding with the ideal. It is the excess of the suggested meaning- it is the rendering this the upper instead of the under-current of the theme- which turns into prose (and that of the very flattest kind), the so-called poetry of the so-called transcendentalists. Holding these opinions, I added the two concluding stanzas of the poem- their suggestiveness being thus made to pervade all the narrative which has preceded them.

The under-current of meaning is rendered first apparent in the line-

"Take thy beak from out my heart, and take thy form from off my door!"

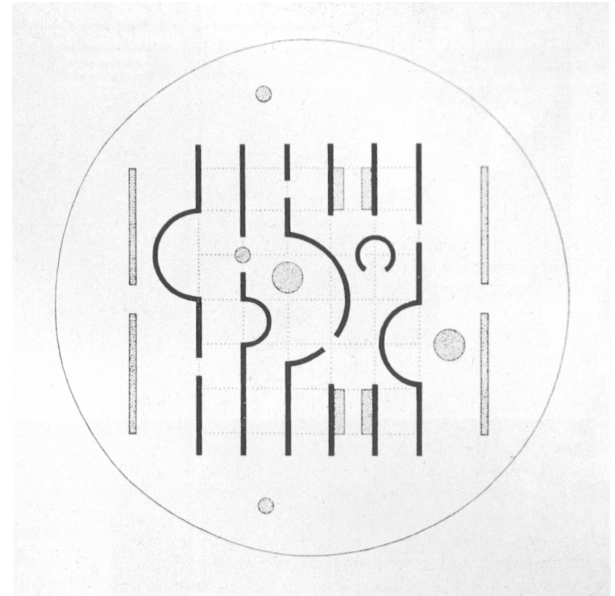
Quoth the Raven "Nevermore!"

It will be observed that the words, "from out my heart," involve the first metaphorical expression in the poem. They, with the answer, "Nevermore," dispose the mind to seek a moral in all that has been previously narrated. The reader begins now to regard the Raven as emblematical- but it is not until the very last line of the very last stanza that the intention of making him emblematical of Mournful and never ending Remembrance is permitted distinctly to be seen:

And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting,
 On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
 And his eyes have all the seeming of a demon that is dreaming,
 And the lamplight o'er him streaming throws his shadow
 on the floor;
 And my soul from out that shadow that lies floating on
 the floor
 Shall be lifted- nevermore.

The Sonsbeek Pavilion consists of a simple labyrinth of seven walls supporting a translucent roof. Some walls have semicircular niches. Occasional doorways lead from one space between the walls to the next. There is one small enclosed circular room. Visitors, sharing the space with the sculptures, explore the pavilion as a maze; not one of confusion but of what van Eyck termed 'Labyrinthian Clarity', where Euclidean space and architectural 'place' work together in harmonious ways to (using van Eyck's own words) 'assist man's homecoming'.

Simon Unwin, *The Ten Most Influential Buildings in History: Architecture's Archetypes* (London: Routledge, 2017), p. 196.



Aldo Van Eyck, *Sonsbeek Pavilion*, Arnhem (1966).

heinrich
von
kleist

on the gradual
construction of
thoughts during
speech

1805

translated by Michael Hamburger, 1951

If there is something you want to know and cannot discover by meditation, then, my dear, ingenious friend, I advise you to discuss it with the first acquaintance whom you happen to meet. He need not have a sharp intellect, nor do I mean that you should question him on the subject. No! Rather you yourself should begin by telling it all to him.

I can see you opening your eyes wide at this and replying that in former years you were advised never to talk about anything that you do not already understand. In those days, however, you probably spoke with the pretentious purpose of enlightening others – I want you to speak with the reasonable purpose of enlightening yourself, and it is possible that each of these

rules of conduct, different as they are, will apply in certain cases. The French say: *l'appetit vient en mangeant* and this maxim holds true when parodied into: *l'idée vient en parlant*.

Often I sit at my desk, poring over documents and trying to discover the point of view from which some complicated controversy might be judged. Then, when my inmost being is involved in the endeavour to arrive at the truth, I usually stare into the light, the brightest point in the room. Or when an algebraic problem arises, I look for the first preliminary statement, the equation, which expresses the given circumstances and from which later the solution can be easily deduced by calculation.

But, lo and behold, if I mention it to my sister, who is sitting behind me and working, I discover facts which whole hours of brooding, perhaps, would not have revealed. Not that she literally tells them to me; for neither does she know the book of rules, nor has she studied Euler or Kästner. Nor is it that her skilful questioning leads me on to the point which matters, though this may frequently be the case. But since I always have some obscure preconception, distantly connected in some way with whatever I am looking for, I have only to begin boldly and the mind, obliged to find an end for this beginning, transforms my confused concept as I speak into thoughts that are perfectly clear, so that, to my surprise, the end of the sentence coincides with the desired knowledge. I interpose inarticulate sounds, draw out the connecting words, possibly even use an apposition when required and employ other tricks which will prolong my speech in order to gain sufficient time for the fabrication of my idea in the workshop of reason.

During this process nothing is more helpful to me than a sudden movement on my sister's part, as if she were about to interrupt me; for my mind, already tense, becomes even more excited by this attempt to deprive it

of the speech of which it enjoys the possession and, like a great general in an awkward position, reaches an even higher tension and increases in capacity.

In this sense I understand the extent to which Molière could make use of his servant girl; for when, as he claims, he trusted her to make a judgment sound enough to correct his own, this is a kind of modesty which I do not believe to have existed in his heart. The human face confronting a speaker is an extraordinary source of inspiration to him and a glance which informs us that a thought we have only half expressed has already been grasped often saves us the trouble of expressing all the remaining half. I believe that, at the moment when he opened his mouth, many a great orator did not know what he was going to say. But the conviction that the necessary wealth of ideas would be provided by the circumstances and by the resulting excitement of his mind, made him bold enough to pick the opening words at random.

Take Mirabeau's 'thunderbolt', with which he silenced that Master of Ceremonies who – after the adjournment of the King's last Royal Session on June 23rd in which he had commanded the Three Orders to vote separately –

returned to the assembly hall, where the Three Orders still lingered together, and asked them whether they had heard the King's command. 'Yes,' Mirabeau replied, 'we have heard the King's command.' I am sure that during this humane opening he was not yet thinking of the bayonet with which he concluded: 'yes, sir,' he repeated, 'we have heard it.' One can see that he still does not really know what he wants. 'But what entitles you' – he continued, and now suddenly a well of immense possibilities breaks through to his consciousness – 'to draw our attention to commands in this place? We are the representatives of the Nation.' That was what he needed: 'The Nation gives orders and does not take them' – only to hoist himself at once on to the peak of audacity. 'And to ensure that I am making myself perfectly clear to you' – and only now he finds the words to express all the resistance for which his soul is armed: 'go and tell your King that nothing but the bayonet's power will force us to leave our seats' – whereupon, satisfied with himself, he sat down on a chair.

If one thinks of the Master of Ceremonies, it is impossible to imagine him during this scene other than in a state of utter mental bankruptcy; according to a similar law, a

body void of electricity, when placed in the atmosphere of a body electrically charged, suddenly acquires a corresponding charge. And just as, in the electrically active body, the inherent electric charge is renewed after the interaction, so our orator's courage was heightened to the most reckless enthusiasm by the destruction of his opponent. In this way it is possible that in the end it was the twitching of an upper lip or the ambiguous flicking of a cuff that caused the collapse of the whole social order in France.

The books tell us that as soon as the Master of Ceremonies had left, Mirabeau got up and proposed (1) that they should immediately set themselves up as the National Assembly (2) as being inviolable. For by releasing his energy in the manner of a Kleistian flask he had now become neutral once more and, alighting from his reckless flight, re-admitted caution and fear of the Châtelet.

This is a curious parallel between the phenomena of the physical and the moral worlds and, if pursued, would be found to apply even to minor details. But I shall leave the analogy and return to my theme. La Fontaine too, in his fable: *Les animaux malades de la peste*, in which the

fox is forced to compose an apology for the lion without knowing where to find the material for it, provides a striking example of the gradual formation of thought out of a beginning made under stress.

The fable is well known. The plague is rife in the animal kingdom, the lion convokes its most powerful representatives and discloses to them that if heaven is to be appeased they must offer up a sacrifice. There are many sinners among the people, he says, and the worst of these must die to save the others. They must therefore confess their sins with perfect candour. He, for his part, admits that under the stress of hunger he has done away with many a sheep; even the dog, if it got in his way; indeed, in his moments of greed it has even been his misfortune to gobble up the shepherd. If no one has been guilty of greater weaknesses he is ready to die.

'Sire', says the fox, who wants to divert the thunderstorm from himself, 'you are too generous. Your noble zeal leads you to extremes. What is it, after all, to strangle a sheep! or a dog, that unworthy beast! And *quant au berger*,' he continues, for this is the crux of the matter, '*on peut dire*', although he does not yet know what, '*qui'il méritoit tout mal*'; he takes a chance, and now he has

committed himself; '*étant*', a bad phrase, but one which gives him time; '*de ces gens-la*' and only now does he hit upon the idea which will save him from his plight: '*Qui sur les animaux se font un chimérique empire*'.

And now he proves that the ass, the most bloodthirsty of animals (because he nibbles at every plant), is the most suitable for sacrifice, whereupon they fall upon him and tear him to pieces. – This kind of speech is nothing less than articulated thought. The chains of ideas and of their designations proceed together at the same speed, and the mental documents for the one and for the other agree. Then speech is not an impediment, a sort of brake on the wheel of intellect, but like a second wheel running parallel with it on the same axle.

It is quite a different matter when the mind has already finished off the thought before speech begins. For then the mind must pause at the mere expression, and this business, far from exciting it, has indeed no other effect than to provide relaxation from excitement.

Therefore, when an idea is expressed in a disorderly manner, it does not follow at all that it was also thought in a disorderly manner; rather it could easily be that the least clearly expressed ideas are just the most clearly

thought. At social gatherings where minds are continually fertilized with ideas by a lively conversation, one can often see persons who as a rule are reticent, because they feel that they have no command of language, suddenly break out with a jerking movement, take hold of speech and give birth to something unintelligible. Indeed, now that they have attracted everyone's attention, they seem to intimate by their embarrassed gestures that they are no longer quite sure what it is they want to say. It is likely that these persons thought of something most striking, and thought it clearly. But the sudden change of occupation, the transition in their minds from thought to expression, soon neutralized all the excitement required for the holding fast of thought and, even more so, for its expression.

In such cases it is all the more indispensable that language should be within easy reach of our minds, so that those concepts which we have thought synchronously, but cannot express synchronously, may at least succeed one another as quickly as possible. And altogether, anyone who can talk faster than his opponent with equal clarity will have an advantage over him, because he has more troops, as it were, to lead on to the battlefield.

How necessary a certain mental stimulus really is, if only to reproduce concepts which have already occurred to us, can often be seen when persons with open and educated minds are examined and are suddenly confronted with such unexpected questions as these: what is the State? or what is property? or something of the kind. If these young people had just come from a party in which the State or property had been discussed for some time, perhaps they would easily have found the definition by the comparison, abstraction and recapitulation of ideas. But here, where this preparation of the mind is wholly absent, they are seen to falter, and only an examiner lacking in understanding would conclude that they do not *know* anything. For it is not we who know, but at first it is only a *certain state of mind* of ours that knows. Only very vulgar intellects, people who yesterday learned by heart what the State is and by tomorrow will have forgotten it, are likely to come out with the right answer here.

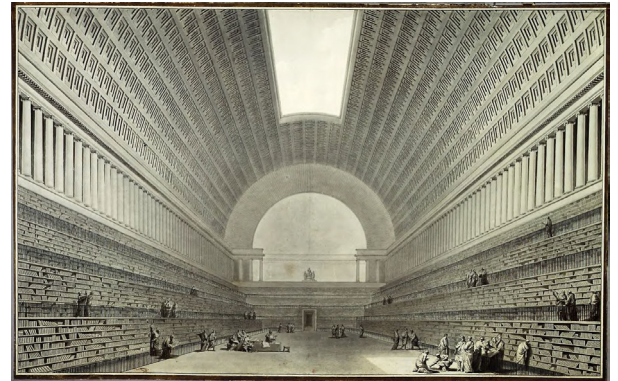
Perhaps there is no occasion on which it is more difficult to reveal one's good points than in a public examination. Apart from the fact that is repulsive, irritating and that it offends one's finer feelings to be continually on the

alert while one of those learned horse dealers probes our acquirements and, according to whether there are five or six of them, buys or dismisses us; – it is difficult to play on a human mind and induce it to yield its peculiar sound: clumsy hands so easily disturb its pitch that even the most experienced observer of men, practised in the art of mental midwifery, as Kant calls it, to a masterly degree, could go wrong in this case owing to unfamiliarity with his patient.

There is one circumstance, however, which in most cases gains such young people, even the most ignorant, a good report; it is that, if the examination takes place in public, the examiners themselves are too embarrassed to be able to judge freely. For not only are they frequently conscious of the indecency of this whole procedure – we should be ashamed to order another person to empty his purse in front of us, let alone his soul – but their own intelligence must pass a strict mustering here, and they may often thank their stars if they themselves can leave the examination without having exposed themselves, more disgracefully perhaps than the young man fresh from the university whom they have been examining.

Boullée intended to build the grand interior of the Library in three zones: the basic zone of the bookstacks in three receding steps echoing the semi-cylindrical ceiling; the intruding zone of Ionic columns in solemn array; and the lofty zone of the coffered barrel vault opening into an enormous skylight 384. The three zones are set off against each other in size and shape, and contrast in texture. The ground zone is agitated, its texture derived from the display of the books. The middle zone presents the rigidity and coolness of unfluted shafts. The top zone with its caissons is full of explosiveness which finds an outlet in the light-giving cleavage. Boullée populates the hall with readers in various poses, reaching for books or conversing. He wants to exalt the work of stone over the human activity—the enduring over the temporal. It matters little that the Library is full of practical shortcomings. The drawing is the direct expression of Boullée's artistic will; is an end in itself. We should look at all the designs of the revolutionary architects from this point of view: their true meaning is form for form's sake.

Emil Kaufmann, *Three Revolutionary Architects: Boullée, Ledoux, and Lequeu* (Philadelphia: The American Philosophical Society, 1952), pp. 466-467.



Étienne-Louis Boullée, *Second projet pour la Bibliothèque royale* (1786).

jorge
luis
borges

la
biblioteca
de
babel

1941

El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas. Desde cualquier hexágono se ven los pisos inferiores y superiores: interminablemente. La distribución de las galerías es invariable. Veinte anaqueles, a cinco largos anaqueles por lado, cubren todos los lados menos dos; su altura, que es la de los pisos, excede apenas la de un bibliotecario normal.

Una de las caras libres da a un angosto zaguán, que desemboca en otra galería, idéntica a la primera y a todas. A izquierda

y a derecha del zaguán hay dos gabinetes minúsculos. Uno permite dormir de pie; otro, satisfacer las necesidades finales. Por ahí pasa la escalera espiral, que se abisma y se eleva hacia lo remoto. En el zaguán hay un espejo, que fielmente duplica las apariencias. Los hombres suelen inferir de ese espejo que la Biblioteca no es infinita (si lo fuera realmente ¿a qué esa duplicación ilusoria?); yo prefiero soñar que las superficies bruñidas figuran y prometen el infinito... La luz procede de unas frutas esféricas que llevan el nombre de lámparas. Hay dos en cada hexágono: transversales. La luz que emiten es insuficiente, incesante.

Como todos los hombres de la Biblioteca, he viajado en mi juventud; he peregrinado en busca de un libro, acaso del catálogo de catálogos; ahora que mis ojos casi no pueden descifrar lo que escribo, me preparo a morir a unas pocas leguas del hexágono en que nací. Muerto, no faltarán manos piadosas que me tiren por la baranda; mi sepultura será el aire insondable; mi cuerpo se hundirá largamente y se corromperá y disolverá en el viento engendrado por la caída, que es infinita. Yo afirmo que la Biblioteca es interminable. Los idealistas arguyen que las salas hexagonales son una forma necesaria del espacio absoluto o, por lo menos, de nuestra intuición del espacio. Razonan que es inconcebible una sala triangular o pentagonal. (Los místicos pretenden que el éxtasis les revela una cámara circular con un gran libro circular de lomo continuo, que da toda la vuelta de las paredes; pero su testimonio es sospechoso; sus palabras, oscuras. Ese libro cíclico es Dios.) Básteme, por ahora, repetir el dictamen clásico: La Biblioteca es una esfera cuyo centro cabal es cualquier hexágono, cuya circunferencia es inaccesible.

A cada uno de los muros de cada hexágono corresponden cinco anaqueles; cada anaquel encierra

treinta y dos libros de formato uniforme; cada libro es de cuatrocientas diez páginas; cada página, de cuarenta renglones; cada renglón, de unas ochenta letras de color negro. También hay letras en el dorso de cada libro; esas letras no indican o prefiguran lo que dirán las páginas. Sé que esa inconexión, alguna vez, pareció misteriosa. Antes de resumir la solución (cuyo descubrimiento, a pesar de sus trágicas proyecciones, es quizá el hecho capital de la historia) quiero rememorar algunos axiomas.

El primero: La Biblioteca existe ab aeterno. De esa verdad cuyo colorario inmediato es la eternidad futura del mundo, ninguna mente razonable puede dudar. El hombre, el imperfecto bibliotecario, puede ser obra del azar o de los demiurgos malévolos; el universo, con su elegante dotación de anaqueles, de tomos enigmáticos, de infatigables escaleras para el viajero y de letrinas para el bibliotecario sentado, sólo puede ser obra de un dios. Para percibir la distancia que hay entre lo divino y lo humano, basta comparar estos rudos símbolos trémulos que mi falible mano garabatea en la tapa de un libro, con las letras orgánicas del interior: puntuales, delicadas, negrísimas, inimitablemente simétricas.

El segundo: El número de símbolos ortográficos

es veinticinco. Esa comprobación permitió, hace trescientos años, formular una teoría general de la Biblioteca y resolver satisfactoriamente el problema que ninguna conjetura había descifrado: la naturaleza informe y caótica de casi todos los libros. Uno, que mi padre vio en un hexágono del circuito quince noventa y cuatro, constaba de las letras MCV perversamente repetidas desde el renglón primero hasta el último. Otro (muy consultado en esta zona) es un mero laberinto de letras, pero la página penúltima dice «Oh tiempo tus pirámides». Ya se sabe: por una línea razonable o una recta noticia hay leguas de insensatas cacofonías, de fárragos verbales y de incoherencias. (Yo sé de una región cerril cuyos bibliotecarios repudian la supersticiosa y vana costumbre de buscar sentido en los libros y la equiparan a la de buscarlo en los sueños o en las líneas caóticas de la mano... Admiten que los inventores de la escritura imitaron los veinticinco símbolos naturales, pero sostienen que esa aplicación es casual y que los libros nada significan en sí. Ese dictamen, ya veremos no es del todo falaz.)

Durante mucho tiempo se creyó que esos libros impenetrables correspondían a lenguas pretéritas o

remotas. Es verdad que los hombres más antiguos, los primeros bibliotecarios, usaban un lenguaje asaz diferente del que hablamos ahora; es verdad que unas millas a la derecha la lengua es dialectal y que noventa pisos más arriba, es incomprensible. Todo eso, lo repito, es verdad, pero cuatrocientas diez páginas de inalterables MCV no pueden corresponder a ningún idioma, por dialectal o rudimentario que sea. Algunos insinuaron que cada letra podía influir en la subsiguiente y que el valor de MCV en la tercera línea de la página 71 no era el que puede tener la misma serie en otra posición de otra página, pero esa vaga tesis no prosperó. Otros pensaron en criptografías; universalmente esa conjetura ha sido aceptada, aunque no en el sentido en que la formularon sus inventores.

Hace quinientos años, el jefe de un hexágono superior dio con un libro tan confuso como los otros, pero que tenía casi dos hojas de líneas homogéneas. Mostró su hallazgo a un descifrador ambulante, que le dijo que estaban redactadas en portugués; otros le dijeron que en yiddish. Antes de un siglo pudo establecerse el idioma: un dialecto samoyedo-lituano del guaraní, con inflexiones de árabe clásico. También se descifró el

contenido: nociones de análisis combinatorio, ilustradas por ejemplos de variaciones con repetición ilimitada. Esos ejemplos permitieron que un bibliotecario de genio descubriera la ley fundamental de la Biblioteca. Este pensador observó que todos los libros, por diversos que sean, constan de elementos iguales: el espacio, el punto, la coma, las veintidós letras del alfabeto. También alegó un hecho que todos los viajeros han confirmado: No hay en la vasta Biblioteca, dos libros idénticos. De esas premisas incontrovertibles dedujo que la Biblioteca es total y que sus anaqueles registran todas las posibles combinaciones de los veintitantos símbolos ortográficos (número, aunque vastísimo, no infinito) o sea todo lo que es dable expresar: en todos los idiomas. Todo: la historia minuciosa del porvenir, las autobiografías de los arcángeles, el catálogo fiel de la Biblioteca, miles y miles de catálogos falsos, la demostración de la falacia de esos catálogos, la demostración de la falacia del catálogo verdadero, el evangelio gnóstico de Basilides, el comentario de ese evangelio, el comentario del comentario de ese evangelio, la relación verídica de tu muerte, la versión de cada libro a todas las lenguas, las interpolaciones de cada libro en todos los libros, el

tratado que Beda pudo escribir (y no escribió) sobre la mitología de los sajones, los libros perdidos de Tácito. Cuando se proclamó que la Biblioteca abarcaba todos los libros, la primera impresión fue de extravagante felicidad. Todos los hombres se sintieron señores de un tesoro intacto y secreto. No había problema personal o mundial cuya elocuente solución no existiera: en algún hexágono. El universo estaba justificado, el universo bruscamente usurpó las dimensiones ilimitadas de la esperanza. En aquel tiempo se habló mucho de las Vindicaciones: libros de apología y de profecía, que para siempre vindicaban los actos de cada hombre del universo y guardaban arcanos prodigiosos para su porvenir. Miles de codiciosos abandonaron el dulce hexágono natal y se lanzaron escaleras arriba, urgidos por el vano propósito de encontrar su Vindicación. Esos peregrinos disputaban en los corredores estrechos, proferían oscuras maldiciones, se estrangulaban en las escaleras divinas, arrojaban los libros engañosos al fondo de los túneles, morían despeñados por los hombres de regiones remotas. Otros se enloquecieron... Las Vindicaciones existen (yo he visto dos que se refieren a personas del porvenir, a personas acaso no imaginarias)

pero los buscadores no recordaban que la posibilidad de que un hombre encuentre la suya, o alguna pérfida variación de la suya, es computable en cero.

También se esperó entonces la aclaración de los misterios básicos de la humanidad: el origen de la Biblioteca y del tiempo. Es verosímil que esos graves misterios puedan explicarse en palabras: si no basta el lenguaje de los filósofos, la multiforme Biblioteca habr a producido el idioma inaudito que se requiere y los vocabularios y gramáticas de ese idioma. Hace ya cuatro siglos que los hombres fatigan los hexágonos... Hay buscadores oficiales, inquisidores. Yo los he visto en el desempeño de su función: llegan siempre rendidos; hablan de una escalera sin peldaños que casi los mató; hablan de galerías y de escaleras con el bibliotecario; alguna vez, toman el libro más cercano y lo hojean, en busca de palabras infames. Visiblemente, nadie espera descubrir nada.

A la desaforada esperanza, sucedió, como es natural, una depresión excesiva. La certidumbre de que algún anaquel en algún hexágono encerraba libros preciosos y de que esos libros preciosos eran inaccesibles, pareció casi intolerable. Una secta blasfema sugirió que cesaran las buscas y que todos los hombres barajaran letras y

símbolos, hasta construir, mediante un improbable don del azar, esos libros canónicos. Las autoridades se vieron obligadas a promulgar órdenes severas. La secta desapareció, pero en mi niñez he visto hombres viejos que largamente se ocultaban en las letrinas, con unos discos de metal en un cubilete prohibido, y débilmente remedaban el divino desorden.

Otros, inversamente, creyeron que lo primordial era eliminar las obras inútiles. Invad an los hexágonos, exhibían credenciales no siempre falsas, hojeaban con fastidio un volumen y condenaban anaqueles enteros: a su furor higiénico, ascético, se debe la insensata perdición de millones de libros. Su nombre es execrado, pero quienes deploran los «tesoros» que su frenesí destruyó, negligencian dos hechos notorios. Uno: la Biblioteca es tan enorme que toda reducción de origen humano resulta infinitesimal. Otro: cada ejemplar es único, irremplazable, pero (como la Biblioteca es total) hay siempre varios centenares de miles de facsímiles imperfectos: de obras que no difieren sino por una letra o por una coma. Contra la opinión general, me atrevo a suponer que las consecuencias de las depredaciones cometidas por los Purificadores, han sido exageradas

por el horror que esos fanáticos provocaron. Los urgía el delirio de conquistar los libros del Hexágono Carmesí: libros de formato menor que los naturales; omnipotentes, ilustrados y mágicos.

También sabemos de otra superstición de aquel tiempo: la del Hombre del Libro. En algún anaquel de algún hexágono (razonaron los hombres) debe existir un libro que sea la cifra y el compendio perfecto de todos los demás: algún bibliotecario lo ha recorrido y es análogo a un dios. En el lenguaje de esta zona persisten aún vestigios del culto de ese funcionario remoto. Muchos peregrinaron en busca de Él. Durante un siglo fatigaron en vano los más diversos rumbos. ¿Cómo localizar el venerado hexágono secreto que lo hospedaba? Alguien propuso un método regresivo: Para localizar el libro A, consultar previamente un libro B que indique el sitio de A; para localizar el libro B, consultar previamente un libro C, y así hasta lo infinito... En aventuras de éstas, he prodigado y consumido mis años. No me parece inverosímil que en algún anaquel del universo haya un libro total; ruego a los dioses ignorados que un hombre - ¡uno solo, aunque sea, hace miles de años! - lo haya examinado y leído. Si el honor y la sabiduría y la felicidad

no son para mí, que sean para otros. Que el cielo exista, aunque mi lugar sea el infierno. Que yo sea ultrajado y aniquilado, pero que en un instante, en un ser, Tu enorme Biblioteca se justifique.

Afirman los impíos que el disparate es normal en la Biblioteca y que lo razonable (y aun la humilde y pura coherencia) es una casi milagrosa excepción. Hablan (lo sé) de «la Biblioteca febril, cuyos azarosos volúmenes corren el incesante albur de cambiarse en otros y que todo lo afirman, lo niegan y lo confunden como una divinidad que delira». Esas palabras que no sólo denuncian el desorden sino que lo ejemplifican también, notoriamente prueban su gusto pésimo y su desesperada ignorancia. En efecto, la Biblioteca incluye todas las estructuras verbales, todas las variaciones que permiten los veinticinco símbolos ortográficos, pero no un solo disparate absoluto. Inútil observar que el mejor volumen de los muchos hexágonos que administro se titula «Trueno peinado», y otro «El calambre de yeso» y otro «Axaxaxas mlo». Esas proposiciones, a primera vista incoherentes, sin duda son capaces de una justificación criptográfica o alegórica; esa justificación es verbal y, ex hypothesi, ya figura en la Biblioteca. No puedo combinar

unos caracteres dhcmrlchtdj que la divina Biblioteca no haya previsto y que en alguna de sus lenguas secretas no encierren un terrible sentido. Nadie puede articular una sílaba que no esté llena de ternuras y de temores; que no sea en alguno de esos lenguajes el nombre poderoso de un dios. Hablar es incurrir en tautologías. Esta epístola inútil y palabarrera ya existe en uno de los treinta volúmenes de los cinco anaqueles de uno de los incontables hexágonos, y también su refutación. (Un número n de lenguajes posibles usa el mismo vocabulario; en algunos, el símbolo biblioteca admite la correcta definición ubicuo y perdurable sistema de galerías hexagonales, pero biblioteca es pan o pirámide o cualquier otra cosa, y las siete palabras que la definen tienen otro valor. Tú, que me lees, ¿estás seguro de entender mi lenguaje?).

La escritura metódica me distrae de la presente condición de los hombres. La certidumbre de que todo está escrito nos anula o nos afantasma. Yo conozco distritos en que los jóvenes se prosternan ante los libros y besan con barbarie las páginas, pero no saben descifrar una sola letra. Las epidemias, las discordias heréticas, las peregrinaciones que inevitablemente degeneran en bandolerismo, han diezmado la población. Creo haber

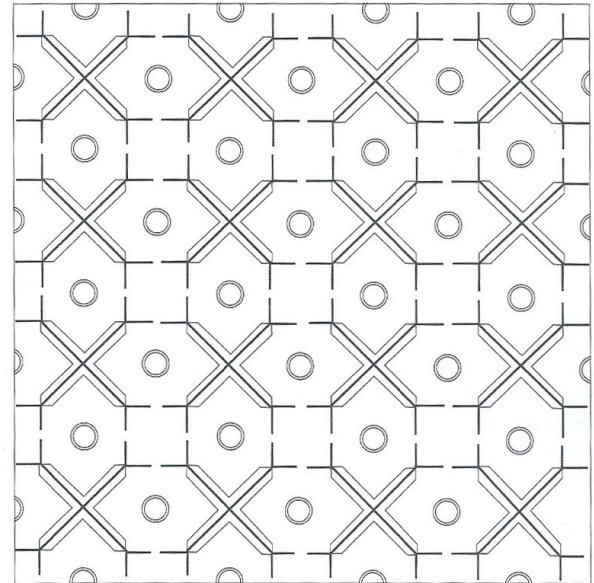
mencionado los suicidios, cada año más frecuentes. Quizá me engañen la vejez y el temor, pero sospecho que la especie humana - la única - está por extinguirse y que la Biblioteca perdurará: iluminada, solitaria, infinita, perfectamente inmóvil, armada de volúmenes preciosos, inútil, incorruptible, secreta.

Acabo de escribir infinita. No he interpolado ese adjetivo por una costumbre retórica; digo que no es ilógico pensar que el mundo es infinito. Quienes lo juzgan limitado, postulan que en lugares remotos los corredores y escaleras y hexágonos pueden inconcebiblemente cesar, lo cual es absurdo. Quienes la imaginan sin límites, olvidan que los tiene el número posible de libros. Yo me atrevo a insinuar esta solución del antiguo problema: La biblioteca es ilimitada y periódica. Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden). Mi soledad se alegra con esa elegante esperanza.

FIN

Borges' description of a hexagon and its spatial connections in the opening paragraph is so detailed and clear that a drawing of the layout must have assisted him in the development of the story... Constructing an image of three-dimensional tassellations Borges enables us to perceive the Library all at once, as a total formation.

Sophia Psarra, *Architecture and Narrative. The formation of space and cultural meaning* (London: Routledge, 2009), pp. 89-90.



Planta de la biblioteca de Babel; Cristina Grau, *Borges y la arquitectura* (Madrid: Catedra, Ensayos Arte, 1989).

