

Politecnico di Milano
Scuola di Architettura Civile - Milano Bovisa

Materiali di ricerca su Aldo Rossi

Fascicolo 1

Aldo Rossi

Architettura per i musei

Architecture for museums

Milano, ottobre 2013
Fascicolo a cura di Chiara Occhipinti

INDICE

- 5 CHIARA OCCHIPINTI
Introduzione al testo
- 7 ALDO ROSSI
Architettura per i musei
- 25 ALDO ROSSI
Architecture for museums

Introduzione al testo

Architettura per i musei è uno dei più importanti testi giovanili di Aldo Rossi. Tra le parole di questo saggio è racchiusa una speranza per l'architettura, enfatizzata dalla prosa atipica e dalle numerose analogie che corrono parallele alle intenzioni divulgative. Rossi vuole dimostrare il carattere generale della sua teoria della progettazione, attraverso numerosi esempi, estrapolati da scenari diversi e lontani, apparentemente slegati tra loro ma che tuttavia concorrono alla formulazione dell'insieme dei suoi riferimenti architettonici. Questa teoria dell'architettura sembra possedere una struttura precisa e razionale, affine a quella letta in trasparenza a *L'architettura della città*: in realtà, al carattere oggettivo e analitico che hanno i principi generali, si oppone, in modo esplicito, il dato soggettivo, indispensabile alla spiegazione di quello stesso immaginario di figure e forme scelte.

Il saggio di Rossi, nasce dalla trascrizione di una lezione che egli tenne all'interno di un ciclo di conferenze per il corso di Giuseppe Samonà a Venezia nel 1966. Quel ciclo di conferenze a cui partecipano anche altri giovani progettisti e professori, è raccolto nel testo *Teorie della progettazione*, in cui Rossi emerge per la sua singolarità poiché mentre il dibattito coevo si rivolge alle grandi infrastrutture, ai centri direzionali, ai grandi piani di sviluppo per il territorio, egli riparte dal Pantheon, in modo quasi provocatorio; *L'architettura per i musei* si può invece leggere come un approfondimento del terzo capitolo sull'architettura all'interno de *L'architettura della città*, proprio per il tentativo di definire i principi che determinano la scelta dei riferimenti per la costruzione del progetto.

Il testo si potrebbe rileggere come il tentativo di Rossi di colmare il passaggio dalla teoria alla progettazione concreta anche se, proprio cercando di riportare anche questo pensiero a logiche deduttive, fallisce l'occasione di mostrare un ragionamento basato invece su un procedimento surrealista e soggettivo che introduce nel racconto progettuale il dato biografico.

Architettura per i musei

1. La formazione di una teoria della progettazione costituisce l'obiettivo specifico di una scuola di architettura e la sua priorità su ogni altra ricerca è incontestabile. Una teoria della progettazione rappresenta il momento più importante, fondativo, di ogni architettura, e quindi un corso di teoria della progettazione dovrebbe porsi come l'asse principale di una scuola di architettura. Ora noi tutti constatiamo come non esistano o siano rare teorie di progettazione, o in altri termini, spiegazioni razionali sul come procedere nel fare un'architettura. Capita che noi leggiamo qualcosa su questo da parte dei più ingenui o da parte dei più grandi; ma soprattutto constatiamo come coloro che sostengono in linea teorica qualche principio siano poi tanto incerti su queste pseudo-teorie dal non voler mai verificare quello che pure è il momento più importante della teoria stessa: cioè il rapporto che esiste tra visione teorica della architettura e il fare architettura.

Infine si può dire questo: che per molti la teoria è soltanto una razionalizzazione a posteriori di una certa azione. E da qui la tendenza a una normazione piuttosto che a una teoria.

Io mi propongo, a costo di essere messo fra i più ingenui, di tracciare in qualche modo una teoria della progettazione vera e propria; o meglio una teoria della progettazione come momento di una teoria dell'architettura.

Quindi per parlare di una teoria della progettazione io vi dirò in primo luogo che cosa intenda per architettura, quindi cercherò di dare delle definizioni dell'architettura, dirò poi a quali criteri si deve ispirare una progettazione architettonica e quali siano i suoi rapporti con la storia della architettura e infine quali considero essere termini concreti dell'architettura; la città, la storia, i monumenti.

Dovrò parlare delle questioni della forma; qui il discorso è più difficile se vogliamo condurlo dal punto di vista architettonico. Per quanto io ritenga tutta l'architettura come un fatto positivo, un argomento concreto, penso che alla fine noi ci scontriamo con qualcosa che non può essere del tutto razionalizzato: questo qualcosa è in gran parte l'elemento soggettivo. L'elemento soggettivo ha un'enorme importanza nell'architettura come l'ha nella politica; architettura e politica infatti possono e devono essere intese come scienze ma il loro momento creativo è basato su elementi decisionali.

Dirò ancora, per l'importanza che do a un corso di teoria della progettazione, che personalmente non ho mai distinto tra un prima e un dopo, tra un pensare l'architettura e il progettarla, e che ho sempre pensato che gli artisti più importanti si siano soffermati piuttosto sulla teoria che sul fare, e che in alcune epoche, come la nostra, si senta l'esigenza di stabilire una teoria considerata soprattutto come fondamento del fare, come un inizio di certezza per quello che stiamo compiendo. So che da parte di molti non si vuole una teoria: parte del movimento moderno ha affermato che la teoria era superata dal metodo e che la stessa architettura moderna era nel metodo. Mi riferisco, come vedete, all'insegnamento di Gropius in particolare; in realtà quel metodo che si pretendeva come elemento generalizzabile ha portato all'eclettismo.

Del metodo si è intesa la lezione del tutto empirica che pretende di risolvere i problemi che via via si pongono senza un ordine logico; ma questo si risolve in gran parte nel *professionismo*. Queste posizioni, compresa quella del *raptus* artistico, non possono essere spacciate come teorie.

Il primo principio di una teoria credo che sia l'ostinazione su alcuni temi e che sia proprio degli artisti e degli architetti in particolare il fatto di centrare un tema da svolgere, di operare una scelta all'interno dell'architettura e di cercare di risolvere sempre quel problema.

Questa ostinazione è anche il segno più evidente della validità e della coerenza autobiografica di un artista; così come Seneca affermava che lo stolto è colui che ricomincia sempre da capo e che si rifiuta di svolgere in modo continuo il filo della propria esperienza.

In realtà se dovessimo scrivere la storia dell'ultima architettura e della architettura italiana in particolare potremmo scrivere della *miseria dell'architettura*, per questo continuo

ricominciare da capo che è sempre tipico dei minori, questo rivolgersi a qualcosa di estraneo dall'esperienza reale che si compie, che è un segno di debolezza e di estrema fragilità culturale.

Se dovessi dirvi, in forma diretta e personale, qual è il principio base di una teoria dell'educazione architettonica e quindi della progettazione dovrei parlarvi di questa ostinazione su un unico problema.

E questa regola sembra talmente semplice che tutti noi finiamo per non applicarla. Bisogna arrivare a parlare delle nostre opere, del segno della nostra esperienza; penso sempre tra gli artisti e gli interpreti della cultura moderna che più mi hanno formato, al libro di Raymond Roussel *Comment j'ai écrit certains de mes livres*; questo libro è fondamentale in quanto teoria della composizione che vuole dominare tutti gli aspetti della creazione artistica. Così tutti coloro che si cimentano seriamente nell'architettura, e che progettano e pensano edifici a un tempo, dovrebbero dirci: come ho fatto certe mie architetture.

E questo mi propongo di fare nel prossimo futuro.

L'interessante di quello che vi dico oggi può risiedere nel fatto che io cerco di partire da premesse e da questioni interne all'architettura e che riguardano il significato dell'architettura e del fare architettura. Cerco cioè di superare il più o meno dichiarato *funzionalismo* che percorre, a partire da Vitruvio, tutto l'iter del pensiero architettonico. È probabile che, così facendo e abbandonando degli schemi apparentemente certi, io lasci aperto e incompiuto il mio discorso.

2. Vi dirò ora brevemente quale intendo sia l'architettura. Intendo l'architettura in senso positivo come una creazione inscindibile dalla vita e dalla società in cui si manifesta; essa è in gran parte un fatto collettivo. I primi uomini nel costruirsi delle abitazioni, realizzarono un ambiente più favorevole alla loro vita, nel costruirsi un clima artificiale costruirono secondo un'intenzionalità estetica. Essi iniziarono l'architettura a un tempo con le prime tracce della città: l'architettura è così connaturata al formarsi della civiltà ed è un fatto permanente, universale e necessario. I suoi caratteri stabili sono la creazione di un ambiente più propizio alla vita e l'intenzionalità estetica. In questo senso i trattatisti illuministi si riferiscono alla primitiva capanna come al fondamento positivo dell'architettura. L'architettura si costituisce quindi con la città e con la città si

costituiscono nel tempo le abitazioni e i monumenti. Abitazioni e monumenti, fatti privati e fatti collettivi sono i termini di riferimento per lo studio della città che si impongono dall'inizio. Essi costituiscono i principi di classificazione dell'analisi aristotelica della città. L'architettura e la città si distaccano da qualsiasi altra arte o scienza perché si pongono come trasformazione della natura essendo, a un tempo, elementi naturali. Questo tipo di definizione ha percorso tutta la storia del pensiero dell'architettura e si può riassumere nella definizione di Viollet-le-Duc dell'architettura come *création humaine* e in quella più recente di Lévi-Strauss che parla della città come della *chose humaine par excellence*. Effettivamente niente ci colpisce come i grandi manufatti che attraversano la campagna, come l'architettura che si pone quale segno concreto della trasformazione della natura ad opera dell'uomo. Allora tutta la città e il territorio si pongono come una parte di questa costruzione. Esse sono una parte dell'architettura. In questo senso Carlo Cattaneo parlava della natura e della città a un tempo come della patria artificiale dell'uomo e affermava che non si può conoscere la realtà della campagna, dei territori, delle città senza pensare che esse sono un enorme deposito di fatiche: questo deposito di fatiche rappresenta nel tempo il concreto farsi della città. Quando Milizia affronta la definizione della città (cito il Milizia proprio per quel suo caratteristico atteggiamento che è del pensiero illuministico verso l'architettura) si pone la questione della definizione dell'architettura rispetto alle altre arti e riportando la definizione al naturalismo settecentesco, scrive: «[...] all'architettura manca in verità il modello formato dalla natura; ma ne ha un altro formato dagli uomini, seguendo l'industria naturale in costruire le loro prime abitazioni». Così nel considerare l'architettura è costretto a staccarsi da un'immagine d'imitazione naturalistica e si riporta all'interno di una visione storica.

Ho esposto i principi della teoria dell'architettura, che altrove ho sviluppato. Noi ci dobbiamo ora chiedere quali sono le implicazioni di questo processo conoscitivo, di questa analisi, e quali sono in generale i contributi che una teoria dell'architettura reca alla progettazione. In altri termini qual è la rilevante, il valore che la conoscenza di alcuni principi ha per progettare? Io credo che si possa rispondere, in prima approssimazione, trattarsi di due momenti dello stesso processo, e cioè che effettivamente quando noi progettiamo, conosciamo, e quando noi ci avviciniamo a una teoria della progettazione tanto più definiamo una teoria dell'architettura. In questo senso tutti gli architetti antichi

e moderni hanno portato avanti analisi e progettazione nei loro scritti e nei loro progetti a un tempo.

Ma se i principi dell'architettura sono permanenti e necessari come si pongono all'interno del divenire storico, delle diverse e concrete architetture? Io penso si possa dire questo, che i principi dell'architettura, in quanto fondamenti, non hanno storia, essi sono fissi e immutabili ma continuamente diverse sono le soluzioni concrete, le risposte che gli architetti danno a questioni concrete.

Qui sarà bene distinguere tra il diverso carattere di queste questioni e di queste risposte.

Bisogna distinguere tra la città e l'architettura della città come manufatto collettivo e l'architettura in sé, l'architettura come tecnica e come arte che si ordina e si tramanda razionalmente. Nel primo caso si tratta di un processo collettivo, lento e rilevabile in tempi lunghi, a cui partecipa tutta la città, la società, l'umanità associata nelle sue diverse forme. In questo senso l'evoluzione urbana, la modificazione del volto della città è un processo lento e mediato; esso richiede di essere studiato secondo le sue leggi e le sue particolarità. Pensate ai diversi strati che costituiscono una città: alle sue permanenze e alle reazioni che provocano alcuni elementi nuovi.

Così lo studio della città può essere paragonato a quello della lingua: è particolarmente evidente come lo studio della città presenti delle analogie con quello della linguistica soprattutto per la complessità dei processi delle modificazioni e delle permanenze. Mi riferisco ai punti fissati da De Saussure per lo sviluppo della linguistica. Intesa in questo modo una teoria della città, una scienza urbana, può essere difficilmente distinta da una teoria dell'architettura; soprattutto se noi accettiamo la prima ipotesi che l'architettura nasce ed è tutt'uno con le prime tracce della città. Ma in questa sua formazione e nel continuo verificarsi con il contesto urbano pure l'architettura elabora dei principi, si trasmette secondo certe leggi, che la rendono autonoma.

Essa elabora un proprio *corpus* dottrinale.

3. Osserviamo ora un monumento: il Pantheon. Prescindiamo dalla complessità urbana che presiede a quest'architettura. In certo senso noi possiamo riferirci al progetto del Pantheon o addirittura ai principi, agli enunciati logici, che presiedono alla sua progettazione. Io credo che la lezione che posso prendere da questi enunciati sia del tutto attuale quanto la lezione che noi riceviamo da un'opera dell'architettura moderna;

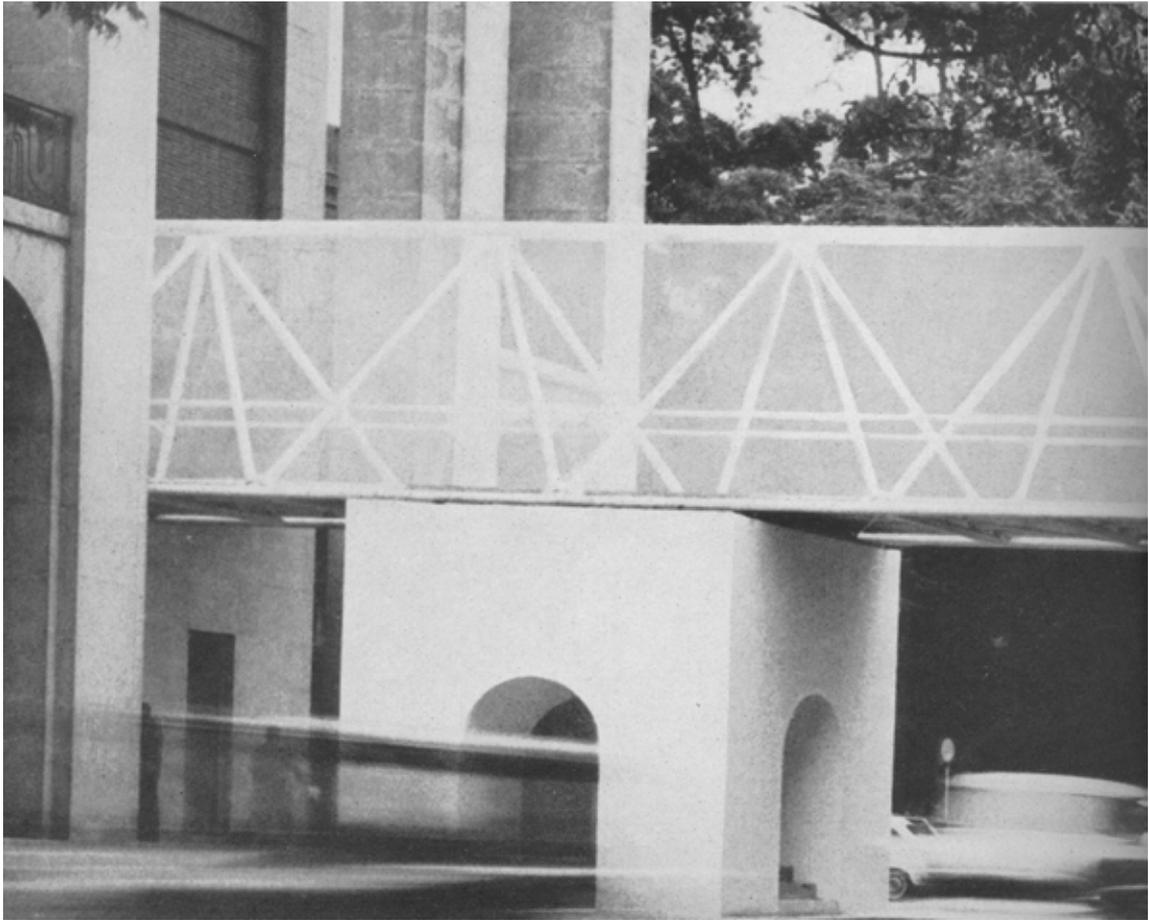
o possiamo confrontare due opere, e vedere come tutto il discorso della architettura, per quanto complesso, possa essere compreso in un solo discorso, ridotto a degli enunciati base.

Allora l'architettura si presenta come una meditazione sulle cose, sui fatti; i principi sono pochi e immutabili ma moltissime sono le risposte concrete che l'architetto e la società danno ai problemi che via via si pongono nel tempo. L'immutabilità è data dal carattere razionale e riduttivo degli enunciati architettonici. «Se dunque l'unità deve esistere nell'arte dell'architettura essa non può avvenire applicando questa o quella forma ma nel cercare quella forma che è l'espressione di ciò che prescrive la ragione!».

Sono parole di Viollet-le-Duc, ma potrebbero essere di qualsiasi altro architetto razionalista, poiché nella storia della architettura questa posizione emerge tanto da potersi definire come caratteristica.

Questa caratteristica è ciò che rende tipico il lavoro dell'architetto. Nella sua opera consacrata ai monumenti della Francia del 1816, Alexandre de Laborde lodava, come Quatremère de Quincy, gli artisti della fine del XVIII secolo e dell'inizio del XIX per essersi recati a Roma a studiare e a cogliere gli immutabili principi degli studi superiori, percorrendo così le grandi strade dell'antichità. Gli architetti della nuova scuola si presentavano come degli studiosi attenti ai fatti concreti della loro scienza: l'architettura. Questa percorreva quindi un cammino sicuro perché i suoi maestri erano preoccupati di stabilire una logica dell'architettura basata su dei principi essenziali «[...] Ils sont à la fois des artistes et des savants; ils ont pris l'habitude de l'observation et de la critique [...]».

Noi raccogliamo questa strada dell'architettura come scienza, della formulazione logica dei principi, della meditazione sui fatti architettonici e quindi principalmente sui monumenti e pensiamo di verificarla attraverso una serie di architetti e di opere antiche e moderne che noi scegliamo, su cui operiamo un certo tipo di scelta. Architettura, ha scritto Le Corbusier, significa formulare con chiarezza i problemi, tutto dipende da questo, questo è il momento decisivo. Così quest'architettura pensata ritorna continuamente nei maestri antichi e moderni, ritorna quasi ossessivamente negli scritti di Adolf Loos che dichiara che l'architettura la si può descrivere ma non può essere disegnata: anzi questo carattere di formulazione logica che ne permette la descrizione è caratteristico della grande architettura: il Pantheon lo si può descrivere, le costruzioni della Secessione no.



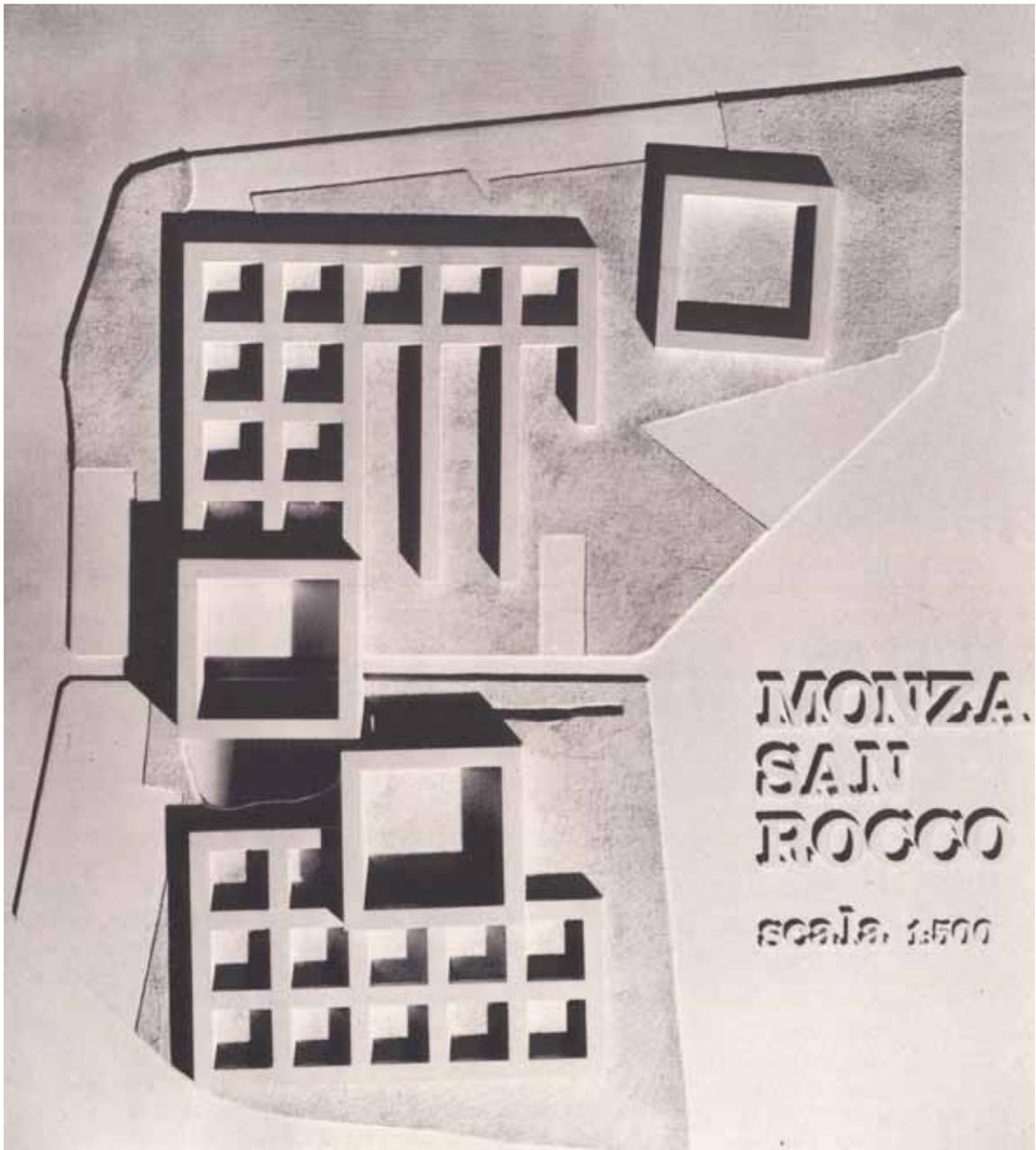
ALDO ROSSI, LUCA MEDA, *Il ponte sul parco alla XIII Triennale di Milano*, 1964.

Ora mi chiedo: in che modo è possibile formalizzare tutto questo, come possiamo arrivare da questa serie di enunciati che costituiscono i fondamenti di una teoria dell'architettura a una teoria della progettazione? In primo luogo, come ho detto, penso che tutto questo pretenda un discorso autonomo, in altri termini che l'architettura debba essere ricondotta a se stessa. Mi riferisco a tutte quelle questioni che vogliono stabilire se l'architettura sia arte o scienza e altre questioni di questo tipo: queste impostazioni costituiscono in larga misura un falso problema e non hanno soluzione. D'altra parte non bisogna neanche cercare di spiegare l'architettura con qualche presunto sapere estraneo ad essa. Una delle cose più squallide della recente storia dell'architettura italiana e che costituisce in gran parte quella *miseria dell'architettura* a cui accennavo all'inizio è l'invenzione e l'applicazione di qualche teoria presa da una disciplina estranea (si tratta a volte, dell'economia, della sociologia, della linguistica) pretendendo di estrarre da qualche enunciato in sé chiarissimo per quella disciplina una applicazione e una spiegazione, necessariamente meccanica, del fatto architettonico. Voi sapete come procedimenti di questo tipo abbiano avuto il più smaccato fallimento negli ultimi anni e il loro carattere di moda e segno della loro intrinseca debolezza. Pensate, per esempio, alle rozze e infine ridicole trasposizioni dei principi della teoria marxiana fatte nella pittura e nella stessa architettura. Sono convinto che le verifiche e le relazioni siano importanti e che noi dobbiamo sempre cercare di istituire qualche relazione di campo tra quello che andiamo facendo, ma sono altresì convinto che questo è possibile e scientificamente produttivo solo quando noi sappiamo di che cosa ci stiamo occupando.

4. Ora, senza voler passare rapidamente da una teoria dell'architettura a una teoria della progettazione, dirò quali considero essere i punti fondamentali di una teoria della progettazione.

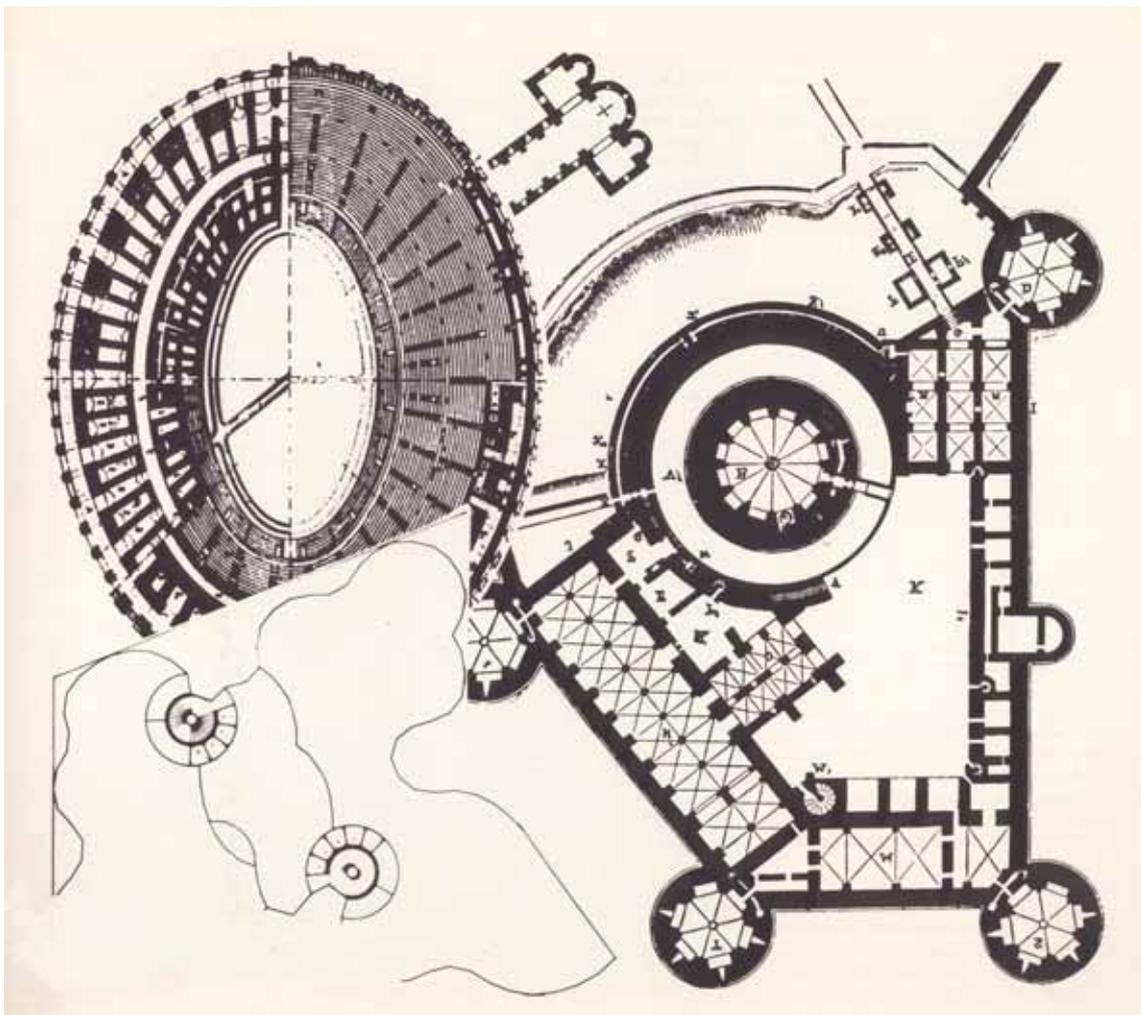
Essi sono in primo luogo la lettura dei monumenti, in secondo luogo il discorso sulla forma dell'architettura e del mondo fisico, infine la lettura della città, cioè la concezione per molti versi nuova e nostra dell'architettura urbana.

Sul primo punto, la lettura dei monumenti, si è creato un tal grado di terrorismo da parte del movimento moderno, ma non dei maestri del movimento moderno, che sembra difficile addirittura parlarne. A questo proposito Tafuri ha osservato molto giustamente che i maestri come Le Corbusier, Loos e altri hanno sempre parlato dei monumenti e dell'importanza del loro studio, mentre sono stati proprio gli accademici, in particolare



ALDO ROSSI, GIORGIO GRASSI, *Progetto di Concorso per una unità residenziale a Monza*, 1966.

autori come il Giovannoni, che hanno proposto l'ambiente come alternativa al monumento. Ammetto che vi è stata nei primi decenni del nostro secolo una giusta reazione contro uno sciocco storicismo, contro la cosiddetta imitazione dell'antico, contro l'uso eclettico degli stili storici: ma oggi possiamo riproporci chiaramente il discorso dello studio dei monumenti senza cadere in questi equivoci. Con studio dei monumenti mi riferisco alla formazione dell'architetto sull'architettura, cioè alla meditazione sui fatti architettonici; non quindi propriamente alla storia dell'architettura, ma piuttosto a quello che, dal punto di vista disciplinare, si chiamava e si chiama il rilievo architettonico. Il rilievo architettonico del monumento costituisce infatti il principale se non l'unico modo di appropriarsi delle caratteristiche di una certa architettura. Possiamo discutere in che modo debba realizzarsi e cosa si debba intendere per rilievo, ma non potremo in nessun modo stabilire che questo rilievo si debba rivolgere a qualcos'altro che non sia il fatto architettonico. Questo tipo di impostazione è in realtà l'impostazione seguita non già dai professori accademici degli ultimi anni, come si è detto, ma proprio da quegli architetti che hanno preteso di dare una nuova fondazione alla architettura moderna. Se voi prendete i libri pubblicati da Le Corbusier, vedete quale parte fondamentale, proprio per un'analisi linguistica della sua opera, per la formazione teorica di quest'artista abbia lo studio dei monumenti, lo studio della città e le continue insistenze, le ripetute notazioni su alcune architetture che diventano dei richiami continui. Mi riferisco particolarmente ad opere dell'antichità che ritornano in tutta l'arte moderna come ad esempio il Battistero e il Duomo di Pisa. È naturale che per intere generazioni di architetti la lettura di questi monumenti non abbia prodotto nulla e che in artisti come Le Corbusier e Paul Klee siano invece diventati dei veri e propri elementi compositivi. Questa particolare emergenza che alcune opere hanno nella storia della tecnica e dell'arte è certamente dovuta al cosiddetto spirito dei tempi e alla necessità, spesso di carattere autobiografico, che ha un artista nel corso della sua vita di riferirsi a qualcosa che esprime già in forma compiuta un universo di aspirazioni che egli intende seguire. Vi è quindi una larga parte di quell'elemento personale, di quell'importanza della scelta, del carattere autobiografico di una persona e di una nazione a cui ho accennato all'inizio e su cui cercherò di concludere. In questo senso opere come i monumenti di Pisa si propongono in tutti i loro aspetti linguistici e con tutte le loro caratteristiche tecniche come elementi di formazione del linguaggio della architettura moderna. D'altra parte pensate, sempre a proposito di Le Corbusier, e mi riferisco particolarmente a questo artista non solo per la sua grandezza ma per il carattere



ALDO ROSSI, *Composizione di forme architettoniche* (si riconoscono le piante dell'anfiteatro di Nimes, del Castello di Couchy, di un progetto per un grattacielo in vetro di Ludwig Mies van der Rohe), 1966.

singolare e razionale a un tempo della sua opera, alla insistenza e alla trasposizione dei suoi schizzi relativamente al paesaggio gotico francese. Le Corbusier disegna i paesi gotici intorno alla cattedrale, vede la natura che entra in questi paesi e vede elevarsi le grandi torri del gotico con gli occhi degli antichi costruttori, di quando appunto «le cattedrali erano bianche» e attraverso queste vede i moderni bianchi edifici, le *Unités d'habitation* che sono già progetto in quel modo di conoscere, di studiare e di vivere la realtà architettonica e la natura che la circonda.

Profonde analisi di questo tipo sono state fatte nella storia dell'architettura: è illuminante l'analisi che Hempel fa del rapporto tra l'architettura del Borromini e la visione continua che egli ha delle due massime opere milanesi: il San Lorenzo e il Duomo. Questa visione del Borromini diventa una sorta di meditazione o di rilievo attraverso schizzi e annotazioni che mettono in risalto l'aspetto della costruzione tardo-romana e barbarica da una parte e il verticalismo gotico dall'altra. Questi due aspetti diventano in altri termini nella sintesi storica e personale del Borromini i caratteri essenziali del suo straordinario barocco. Così, guardando queste opere mi capita sempre di vederle come scheletro e come sovrapposte a un tempo alle architetture barocche romane del Borromini.

Sono convinto che questo tipo di studio e di analisi dei monumenti dovrebbe essere esteso e che la sua importanza sia fondamentale: una posizione di questo tipo dovrebbe illuminare i nostri stessi progetti e dovremmo essere in grado di formulare con chiarezza da quale architettura nasce la nostra architettura. È qui compreso anche il problema della scelta che costituisce il carattere decisivo della progettazione.

Voi potete educare un giovane architetto a una forma compiuta di composizione architettonica ma dovete necessariamente lasciarlo di fronte alla personale responsabilità della scelta. Questa personale responsabilità, che è ciò che manca ai mediocri, diventa nell'artista una necessità e l'elemento che permette di portare in primo piano l'accezione personale dell'esperienza.

La scelta presuppone dei termini fissi dell'architettura, degli elementi definiti che costituiscono un discorso obiettivo; i monumenti romani, i Palazzi del Rinascimento, i castelli, le cattedrali gotiche, costituiscono l'architettura; sono parti della sua costruzione. Come tali ritorneranno sempre non solo e tanto come storia e memoria ma come elementi della progettazione.

Si potrebbero distruggere e ricostruire, si possono ridisegnare o inventare; sono i frammenti di una realtà sicura.

Gli stessi grandi progetti dell'architettura moderna (quelli a cui continuamente ci riferiamo di Le Corbusier, di Loos, di Mies van der Rohe, dei costruttivisti), offrono dei frammenti certi per una ricostruzione delle città. Così a volte guardo con occhio archeologico le città moderne.

Difficile, piena di possibili equivoci è la discussione sul secondo punto a cui ho accennato, il problema della forma. Dirò semplicemente che intendo la forma come un segno preciso che si colloca nella realtà ed è la misura di un processo di trasformazione. In questo modo la forma architettonica è qualcosa di chiuso e di compiuto, ancora una volta strettamente legata a un enunciato logico. In questo senso penso che forma e segno siano per esempio gli acquedotti romani, i quali modificano precisamente un certo tipo di realtà e definiscono l'immagine che noi abbiamo di quella realtà. Naturalmente nel riferirmi a un acquedotto romano piuttosto che a un'altra opera compio una certa scelta, e questa scelta fa parte della mia poetica. È naturale che potremmo sostituire al ponte romano un altro tipo di manufatto ma un esempio come questo mi sembra interessante perché si riferisce a una inserzione nel mondo naturale di particolare importanza e ci avverte anche del particolare significato che ha la forma dal punto di vista dell'evento storico. È evidente che nel vedere con tanta insistenza la forma come forma chiusa e generatrice sono personalmente affascinato dallo sviluppo del pensiero tardo-illuminista, anche nelle sue forme più moderne, della polemica sul finito e sul finitissimo, sulla forma che si propone come segno della mobilità delle cose, dalla tematica classica e neoclassica, fino ai più recenti sviluppi della logica formale e del pensiero neo-aristotelico. Ma accennerò, in questo quarto punto relativo alla forma a un campo nuovo e nostro che appartiene a buon diritto alla teoria della progettazione, e dalla quale colui che progetta non può prescindere: mi riferisco alla città, alla studio e alla costruzione della città. Ho chiamato tutto questo anche come architettura della città.

Mi riferisco ancora una volta alla forma fisica della città, alla sua costruzione, alla città come manufatto, Non si tratta solo di problemi del contesto urbano; noi abbiamo tentato una lettura analitica della città, del suo formarsi, dei suoi fenomeni più importanti, della natura dei fatti urbani.

Non è qui il luogo dove io possa riassumere tutto questo che d'altronde ho esposto in forma sistematica nel mio libro; qui mi interessa piuttosto vedere in che modo i fondamenti di una teoria della città possono essere anche i fondamenti di una nuova architettura. Credo che prima di impostare questo problema dovremmo vedere bene come il problema della città, del contesto urbano ecc. sia sorto nell'architettura italiana come problema di fondo. Questo ci serve a vedere la sua autentica importanza e anche a vedere le distorsioni o il doppio aspetto con cui esso si è posto; da una parte noi infatti abbiamo il problema della costruzione della città nuova, della comprensione dell'antica, dei fondamenti dell'architettura: dall'altra e si tratta di qualcosa di completamente diverso, abbiamo i problemi dell'ambiente, della conservazione ecc. Finita la guerra noi ci trovammo nell'università di fronte a un aspetto particolare della crisi del movimento moderno; questo aspetto riguardava appunto i problemi della progettazione, l'insegnamento della progettazione.

Il movimento moderno aveva basato le sue teorie della progettazione su alcuni punti fissi; essi erano il metodo e la funzione. Su questi punti era ed è stato scritto molto; voi ne sapete l'importanza, specialmente del secondo, e la vastità dei problemi che essi comprendevano. La crisi del funzionalismo divenne presto la crisi delle stesse poetiche del razionalismo e dell'architettura organica.

D'altra parte si sviluppavano gli studi di urbanistica; l'urbanistica prima ancora di porsi con aspetti scientifici era quasi uno stato d'animo e non si sapeva bene a quali opere e a quali autori riferirla; alcune esperienze come quella di Le Corbusier erano abbastanza ignorate dal punto di vista globale, se ne aveva una esperienza frammentaria.

A questo punto uscì un libro molto importante (mi riferisco alla situazione italiana, ma se questa situazione non fosse ancora oggi abbastanza isolata potrebbe valere per l'Europa): *L'urbanistica e l'avvenire della città*.

Mi rivolgo inoltre a tutte quelle opere che per la prima volta ci hanno proposto qualcosa di diverso; opponendosi a una situazione statica e indicando un diverso fondamento dei nostri studi. Questo fondamento era la città vista per la prima volta nella sua interezza, vista nella sua linea continuativa di evoluzione: si dava un colpo decisivo al moralismo angusto che presiedeva e purtroppo presiede a gran parte degli studi urbani. La città diventava un fatto e un fatto di una tale importanza da doverne fare i conti continuamente;

anche e soprattutto dal punto di vista dell'architettura.

Se voi guardate i numeri di «Casabella continuità» vedete lo sviluppo di questa polemica e il riesame condotto da un gruppo di giovani architetti italiani e da Ernesto N. Rogers che non si è mai richiuso davanti agli aspetti più problematici dell'architettura.

A questo rinnovato interesse per la città corrispondeva un esame più vasto ma anche condotto dall'interno della nostra architettura, dell'architettura stessa delle nostre città. A me sembrò necessario studiare e indicare gli aspetti principali del Neoclassicismo quale momento fondativo dello sviluppo di una città italiana in senso europeo: Milano.

Alcuni progetti del piano napoleonico di Milano, il piano stesso, si configuravano con caratteri preminenti per l'architettura stessa; la città e la sua architettura erano tutt'uno nel momento che una scelta politica di carattere progressivo s'incontrava con un'architettura razionale e trasmissibile da una società all'altra, da un paese all'altro.

Così, andava precisandosi un nuovo apporto alla cultura architettonica, ma forse andava anche costituendosi una nuova architettura.

Da tutto questo nacque questa idea di città dove i monumenti rappresentano i punti fissi della creazione umana, i segni tangibili dell'azione della ragione e della memoria collettiva; dove la residenza diventa il problema concreto dell'abitare dell'uomo che via via organizza e migliora lo spazio in cui abita secondo la sua antica necessità: e così la struttura urbana, secondo le leggi della dinamica della città, si dispone in modi diversi ma sempre con questi elementi fissi; la casa, gli elementi primari, i monumenti. Queste diversificazioni all'interno della città non corrispondono semplicemente a delle funzioni, anche se esse comprendono delle funzioni; si tratta di fatti urbani di natura diversa che hanno una vita diversa e sono concepiti in modo diverso.

Credo che questa concezione sia già un modo di fare architettura così come è un modo di intenderla. Credo che da questa distinzione possano scendere regole diverse per la progettazione stessa; e non solo progettando per pezzi di città, ma relativamente all'architettura in sé.

E il momento massimo della misura dell'architetto sarà ancora il monumento proprio perché il monumento è il segno ultimo di una realtà più complessa; esso è la cifra con cui leggiamo ciò che altrimenti non può essere detto; esso appartiene alla biografia

dell'artista e alla storia della società.

La concezione funzionalista viene rovesciata; la funzione non è che uno strumento di fronte all'esperienza dell'architettura. Credo ancora di poter costruire un sistema nell'insegnamento della progettazione dallo sviluppo di questa teoria dell'architettura e della città.

5. Ma non posso terminare questa lezione senza accennare a un problema che ritengo fondamentale proprio per noi architetti e per una teoria della progettazione; mi riferisco all'elemento soggettivo.

Così come abbiamo visto i rapporti tra teoria dell'architettura e teoria della progettazione dobbiamo vedere i rapporti che esistono tra una teoria della progettazione e l'apporto soggettivo, se volete l'autobiografia dell'artista.

In altri termini se noi mettessimo in pratica quanto ho detto all'inizio, parafrasando Raymond Roussel, *Come ho fatto alcune mie architetture*, finiremmo per affrontare questo argomento; è infatti impensabile che nel fare questa o quella architettura determinata noi non vogliamo esprimere anche qualcosa d'altro, qualcosa di nostro. Questo almeno se non siamo mediocri del tutto. Ma come si concilia questo apporto con quei principi razionali e trasmissibili su cui ho insistito, con la matrice di una architettura classico-razionale? Certamente in un modo più complesso di quanto si possa configurare in quelle teorie dove solo la soggettività costituisce la possibilità del fare, e dove il carattere ambiguo dell'arte assurge a sistema.

D'altra parte se nei principi di un'architettura razionale cerchiamo l'elemento di una poetica non possiamo staccarci dalla frase di Lessing, «la maggiore chiarezza è sempre stata per me la maggiore bellezza». E ancora potremmo avere per divisa la celebre frase di Cézanne, «*io dipingo solo per i musei*». Con questa frase Cézanne, in modo chiarissimo, dichiara la necessità di una pittura che prosegue un suo sviluppo logico rigoroso e che si pone all'interno della logica della pittura che, appunto, viene verificata nei musei.

Ma lo sviluppo e la verifica dei musei non modificano la qualità soggettiva dell'opera; che appartiene a una qualità umana.

Lessing, «moderno aristotelico» come è stato definito, scriveva che «ogni genio è un critico nato [...] E asserire che le regole e la critica possono deprimere il genio è asserire

in altri termini, che possono far questo gli esempi e la pratica! Significa non solo isolare il genio in se stesso, ma persino imprigionarlo nei suoi primi tentativi; chi ragiona giusto è anche in grado di inventare; e chi vuole inventare, deve essere capace di ragionare [...] e solo credono separabile l'una cosa dall'altra coloro che sono incapaci di entrambe». Intelligenza e tecnica (gli esempi e la pratica) sono quindi ciò che rende possibile il fare e con questo la liberazione dell'elemento personale.

Ho voluto far emergere da questo argomento la questione della tecnica; questione su cui si potrebbe di nuovo aprire il discorso sulla teoria della progettazione.

Per questo rapporto tra tecnica ed elemento psicologico vi riassumo un articolo molto interessante che è stato scritto negli anni passati sull'architettura di Wittgenstein; l'autore pubblicava la casa costruita a Vienna da Wittgenstein e impostava il discorso del rapporto tra questa grande personalità e l'architettura. Vi era un rapporto di tipo interno, l'architettura come costruzione del mondo, come essere e quindi arte particolarmente significativa, e un rapporto di tipo esterno, l'ammirazione di Wittgenstein per Adolf Loos e per la sua architettura.

Così la casa del filosofo, coerente con il suo pensiero, diventa a un tempo una casa loosiana; l'autore dell'articolo identificava in quest'architettura l'emergere dell'interesse geometrico, e in particolare il comporre per cubi. (Che d'altra parte come sapete appartiene alla componente classico-purista dell'architettura di Adolf Loos). Ma l'autore dell'articolo riportava questo comporre per cubi a un test psicologico, quello di Von Raab, per cui se a dei bambini si fanno costruire delle forme con la cera, coloro che modellano solo cubi sono pervasi da una profonda angoscia. (Il test vale anche per gli adulti). Esprime l'architettura di Wittgenstein una profonda angoscia? E anche quella di Loos allora?

Ma se per esempio Hegel avesse costruito una sua architettura quale sarebbe stata? Probabilmente un'architettura neoclassica alla maniera di Schinkel.

Con tutto questo volevo dire che è molto difficile valutare semplicemente la componente psicologica di una architettura o che quella componente si esprime attraverso un certo stile, una certa tecnica. E allora che solo il possesso completo di quella tecnica può permettere un'espressione originale, e questo massimo nell'architettura.

Considerazioni analoghe si possono fare sulla questione dei contenuti.

Concludo. Un discorso rigoroso sulla progettazione architettonica deve basarsi su dei fondamenti logici.

Ed è questo nella sua forma più generale l'atteggiamento razionalista rispetto all'architettura e alla sua costruzione: credere nella possibilità di un insegnamento che è tutto compreso in un sistema e dove il mondo delle forme è tanto logico e precisato quanto ogni altro aspetto del fatto architettonico e considerare questo come significato trasmissibile dell'architettura come di ogni altra forma di pensiero.

L'architettura, nata dalla necessità, è ora autonoma; nella sua forma più elevata essa crea dei pezzi da Museo a cui si rifaranno i tecnici per trasformarli e adattarli alle molteplici funzioni e esigenze a cui devono essere applicati. Così dobbiamo educarci sull'analisi dei caratteri costitutivi di un progetto; ed è questo che deve proporsi un corso di teoria della progettazione.

Architecture for museums

The creation of a design theory is the first objective of an architectural school before all other types of research. A design theory is the most important and creative moment of every architecture, thus in an architectural school, a theory of design course should be its driving force.

One could remark on the rarity of existence of design theories, or in other words, rational explanations of how to make architecture. One stumbles across some writings on this matter, perhaps by the most naïve or the greatest of men. Above all one notices how these people who take a few principles of a theoretical line become so uncertain of those theories as to never wish to verify them, in what is the most important moment of any theory. In other words, the relation between a theoretical vision of architecture and the making of architecture. In the end one can only say this: that for some a theory is only a rationalization of a previous action — therefore it tends to be a norm rather than a theory. At the risk of appearing naïve, I propose to trace a truthful and appropriate theory of design, in other words forming a theory of design as an integral part of a theory of architecture.

To talk about a theory of design I have to say first what I think architecture is. I shall give some definitions of the term “architecture”; I shall then go on to say by which criteria architectural design should be inspired, and what are its relations with architectural history. I shall end by saying what I consider to be the essential terminology of architecture, the city, history, the monument.

I shall have to talk about form; here the argument becomes more complicated, if one wants to discuss it from an architectural point of view.

Although I believe in architecture as a positive event (a real argument) I believe that

in the end one finds oneself against something that cannot altogether be rationalized: a great deal of which is the subjective element. The subjective element in architecture has the same tremendous importance it has in politics. Both architecture and politics can be and have to be understood as sciences, but their creative moment is based on decisional elements.

I shall add that for all the importance I give to a course of design, a before and afterwards, between a thinking about architecture and the designing of it — which personally I have never distinguished between — I have always thought that the most important artists have devoted themselves more to theory than creation. It is in certain periods, like ours, that one senses the need of building up a theory which is then taken up as the basis of the creative process, as the basis for what one is doing. I know that for many there is no need for a theory: a part of the Modern Movement has stated that theory had been overcome by method and that modern architecture has to be found in method. As one can see I here refer to the teaching of Gropius, particularly that method that pretended to be the overriding element which has taken us to eclecticism.

One has taken method to mean an empirical lesson which pretended to solve problems as they arose, without a logical order; but a great deal of this has been resolved by professionalism. These positions, including that of an artistic nature, cannot be regarded as theories. The beginning of a theory is, I believe, the insistence on certain themes, on the part of architects and artists; in particular, the ability to hit the centre of a theme to follow, to operate a choice inside architecture and to always try to solve that problem. This insistence is also the clearest sign of an evident and valid autobiographical coherence of an artist. As Seneca affirmed, it is the fool that always starts back at the beginning and who refuses to follow, in a continuous fashion, the path of his own experience.

If one had to write truthfully about the history of today's architecture, Italian architecture in particular, one could write about the *misery of architecture*, simply because of this wish to begin again from scratch. That is typical of the second rate, this need to turn to something external from the real experience one is going through, a sign of weakness and extreme cultural fragility. If I had to talk from a direct and personal point of view about what is the basic principle of an architectural education and, therefore, of design, I would have to insist upon this sole problem.

This rule seems so simple that none of us end up applying it. One has to reach the stage

where one talks about one's dreams, one's works and one's experience. I always think that of all the artists and interpreters of modern culture that have shaped me, the book by Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, is a fundamental one in treating the theory of composition which wants to dominate every aspect of artistic creation.

So, all those who imbed themselves seriously in architecture and design and sometimes think of buildings should tell us how they have created certain pieces of their architecture. I will now briefly state what I mean by "architecture". I mean "architecture" in a positive sense, as a creation inseparable from life and society, a great deal of which is a collective happening. The first men in building themselves dwellings, created a more favourable space for their existence. In building themselves an artificial climate, they followed an aesthetic intention. They began architecture by creating the rudiments of a city. Architecture is therefore integral with the forming of a civilization, and is a lasting necessity and universal happening. The basics of architecture lie in the creation of a space for comfortable life, together with aesthetic intention. Enlightenment writers take up this view when they refer to the primitive hut as the positive foundation of architecture. Therefore architecture is created with the forming of the city and in time dwellings and monuments are created. Dwellings and monuments, private and public events, are the reference terminology for the study of the city which have imposed themselves from the beginning and constitute the principles of classification of an Aristotelian analysis of the city. Architecture and the city detach themselves from any other science because they propose themselves as an adaptation of nature, having been once natural elements. This type of definition runs the length of the history of architectural thought and can be summed up in the definition of Viollet le Duc as a *creation humaine* and in the more recent one of Levi-Strauss that describes the city as *chose humaine par excellence*. On reflection, nothing stuns one more than those great man-made objects that run across the countryside, as architecture that sets itself up as a transformation from nature to man-made work. The whole of the city and its surroundings then play a part in this construction. They are part of architecture. Carlo Cattaneo once talked in this way of the city as an artificial homeland for man and stated that one cannot understand the reality of the countryside or the surroundings of cities without realizing that they are an enormous deposit of spent energy. This deposit of spent energy represents, in time, the real formation of a city. When Francesco Milizia attempted to make a definition of the city (I quote Milizia because of his characteristic

enlightenment approach towards architecture) he took up the question of the definition of architecture in relation to other art forms by taking his definition back to the eighteenth century naturalism, and wrote: «Architecture lacks that model formed by nature, but it has another formed by man, by following natural industry in the building of the first dwellings». By considering architecture in this manner he is forced to discard the image of naturalistic imitation and returns to a historical vision.

I have described the principles of an architectural theory which I have already developed in other writings. One has now to ask oneself what are the implications of an informative process of this analysis, and what are, in general, the forms of contributions that architectural theory makes to design. In other words, what is the relevance, what worth has the knowledge of certain principles for design? I think one can answer, in the first instance, that they are tournaments of the same process, and effectively when one is designing one has knowledge; therefore one comes close to a theory of design the more that one defines a theory of architecture. In this way all ancient and modern architects have taken up, at a time, analysis and design in their writings.

But, if architectural principles are permanent and necessary, how can they then become the history of different and real architectures? I think one can only say this: that principles in architecture, insofar as their foundations are concerned, have no history, they are fixed and unchangeable; but solutions are constantly changing, and so do the answers that architects give to these real solutions. I had better make a distinction between the difference in character of the questions and answers.

One has to distinguish between the city and the architecture of the city as a collectively made object, and architecture for its own sake, architecture as a technique, as an art form that is ordered and passed on in a traditional way. In the first instance it is a collective process, slow and traceable over a length of time, in which the whole of the city, society and humanity with all its different forms play a part. In this way the urban evolution, the changing face of the city, is a slow and indirect process which needs to be studied by following its laws and peculiarities. Think about the different layers that constitute a city in its coherence and to those reactions that create new elements.

In this way the study of a city can be compared to the study of a language: in particular it is clear that the study of a city sheds light on analogies with the study of a language, especially in the complexity of the process of modification and permanence. I am referring to de Saussure on the development of linguistics. A theory of the city, an urban science,

treated in these terms, can only be separated with difficulty from an architectural theory; especially if one accepts the first hypothesis: that architecture is born out of, and is one with, the traces of a city. But by this formation, and by its continuous involvement with the urban context, even architecture elaborates certain principles, and transmits itself by certain laws, that make it autonomous. It elaborates a doctrinal body.

Let us look for a moment at a monument, the Pantheon. Let us leave behind the urban complexity that precedes this architecture, for in a way one can refer to the project of the Pantheon, or directly to the principles, to the logistical terminology, that precedes its design. I believe that the lesson one can learn from this terminology is as much a part of the present as the lesson learnt from a modern architectural work. For one can compare two works and see how the whole of the architectural argument, in all its complexities, reduced to its basic terms, can be incorporated into a single argument.

Architecture then presents itself as a mediation of events and happenings; the unalterable principles are few, but the answers that the architect and society give to the problems encountered in the course of time are many. The unalterability is due to the rational and seducing character of architectonic terms. «If unity has to exist in architecture, it cannot happen by applying a number of different forms to it, but only in the search for that form that is the expression of — and is prescribed by reason». These are the words of Viollet le Duc, but they could be from any other rational architect, for in architectural history this situation is so apparent as almost to be defined as a characteristic.

Alessandre Laborde, in his work consecrated to the French monument, like Quatremère de Quincy, praised artists of the late eighteenth century and early nineteenth century for having gone to Rome to study and experience the unalterable principles of those more advanced studies, thus following the footsteps of antiquity. The architects of the new school presented themselves as scholars perceptive to the real events of their science, architecture.

Architecture then followed a steady path because its teachers were concerned with the forming of a logic of architecture based on essential principles. «There are both artists and servants; artists are used to observation and criticism». One takes this approach to architecture as a science of logically formed principles, of a compromise of architectural events; and therefore, basing it principally on monuments, one tries to verify by means of certain chosen architects both ancient and modern. Architecture, Le Corbusier wrote, means the formulation of clear problems, everything depends on this, and this

is the decisive moment. This idea can be found in the thoughts of both ancient and modern masters, and is almost obsessive in the writings of Adolf Loos who declared that architecture can only be described and not drawn. This type of logical formulation permits a characteristic description of great architecture. The Pantheon can be described, the buildings of the Secession cannot. Now, I ask myself, how is it possible to formalize all this, how can one arrive at a theory of design from a series of terms that form the basis of an architectural theory? Architecture has to be brought back to itself. I refer to all those statements and arguments that wish to establish whether architecture is an art or a science: of these many create false problems for they have no solution. On the other hand, one must not explain architecture on borrowed knowledge external to it.

Now, without wishing to pass quickly from a theory of architecture to a theory of design, I shall state what I consider to be the fundamental points of a design theory.

They are firstly the study of monuments, secondly the argument on form and the physical world, and lastly the study of the city; or better a new bilateral conception of urban architecture.

On the first point, the study of monuments, the Modern Movement, but not its masters, has created a kind of terrorism against it, as if it is almost impossible to talk about it. Tafuri, because of this, has stated that masters such as Le Corbusier, Loos and others have always talked about monuments and the importance of their study, whilst the scholars, in particular such authors as Giovannoni, have been responsible for proposing an environment as the alternative to the monument. I have to admit that in the first decades of the twentieth century there was a justified reaction against that stupid historicism, that so-called imitation of the antique, and the eclectic use of historical styles; but today one can clearly resubmit oneself to the study of monuments without compromising one's position.

By the study of monuments I am referring to architectural education of the architect based on architecture; in other words, at the mediation of architectural events; therefore not completely the history of architecture, but rather from a disciplinary point of view, architectural survey. The architectural survey of a monument constitutes the only way of comprehending the characteristics of a certain type of architecture. One can argue in what way this can be realized, or what is meant by the survey; but one cannot establish that this survey refers to anything other than the architectural event.

This type of approach is really not just followed by the professors and scholars of the last decades, but also by those architects that have pretended to give a new foundation to modern architecture. If one takes those books published by Le Corbusier, one sees, as a fundamental part of the theoretical formation of this artist, because of the linguistic analysis in his work, the importance of the study of the monument, the study of the city and its continuous insistence, when the repeating of certain notions of some architectures become contentious references. I am referring in particular to work from antiquity that relate to the whole of modern art such as the Cathedral and Baptistry at Pisa. It is natural that for entire generations of architects the study of these buildings did not have any results and that instead in the work of such artists as Le Corbusier and Paul Klee they became real compositional elements. This particular emergence of certain works in the history of technology and art is certainly due to that so-called spirit of the age. According to the needs, often of an autobiographical nature, the artist feels during the course of his life, the need to refer to something that expresses in creative form that immense universe of aspirations he intends to follow. Therefore personal choice and autobiographical character play a large part in the notion I have outlined at the beginning and upon which I will try to conclude. In this way such works as the monuments of Pisa show themselves, in all their linguistic aspects and with all their technical characteristics, as elements which form the language of modern architecture. After all, think of Le Corbusier, and I am not particularly referring to his greatness but to the singular quality of his work at the time, at his insistence and at the transposition of his sketches of the French Gothic scenery. Le Corbusier drew those Gothic villages surrounding the Cathedral, saw nature entering these villages, and perceived those elevating towers with the eyes of a builder, *the cathedrals were white* and through them he saw modern white buildings. The Unité d'Habitation is an example of a project finished through this way of learning, of studying, of living the architectural reality and the nature that surrounds it.

Deep analyses have been made. in the history of architecture: the drawn analyses that Hempel made between the relation of the architecture of Borromini and his vision of continuity with the two great Milanese works, the Duomo and San Lorenzo. This vision of Borromini becomes a kind of mediation or survey by means of sketches and notes with on the one hand late Roman and Barbarian construction and, on the other, the verticality of Gothic. These two aspects become, in other terms, the historical and personal synthesis of Borromini and the essential character of his extraordinary Baroque.

I am sure that this type of study and analysis of monuments should be extended and its importance is fundamental; a position of this type should light up one's own projects and one should be able to clearly formulate the roots of our own architecture; and here is the problem of choice that constitutes the decisive character of design.

One can educate a young architect by an established form of architectural composition but has to leave him alone when faced with the personal responsibility of choice. This personal responsibility is what the second rate lack. In the artist it becomes a necessity, it is the element that permits the personal meaning. of experience to be brought out.

Choice in architecture presumes a fixed terminology, some specified elements, that constitute an objective argument; Roman monuments, Renaissance Buildings, Gothic cathedrals, constitute architecture and are part of its construction. As such they will not come back as history and memory, but as elements of design. They could be destroyed or rebuilt, redrawn or reinvented; they are the fragments of a certain reality.

The great projects of modern architecture (those to which one keeps referring to of Le Corbusier, of Loos, of Mies van der Rohe, of the Constructivists) undoubtedly offer fragments for a reconstruction of the city. Thus, sometimes I look with an archaeological eye at modern cities.

The discussion on the second point I mentioned, on the problem of form is a difficult one, full of ambiguities. I will simply say that by form I mean a precise sign that is found in reality and is the measure of a process of transformation. In this way architectural form is something closed and perfect, still part of a logical terminology. Because of this I believe that the Roman aqueducts, for example, are form and sign, which precisely modify a type of reality and define the image that we have of that reality. Naturally, in referring to a Roman aqueduct, rather than another work, I am making a certain choice and this choice is part of my poetry. It is natural that one could substitute for a Roman bridge another man-made work, but an example such as this seems to me an interesting one for it refers to an insertion in a natural world, and points out the particular meaning of an historical event. I am personally fascinated by the development of late enlightenment thought. Even in its more modern forms, as the polemic of the finished and completely finished, form proposes itself as a sign of mobility of events as classical and neoclassical thoughts, or more recently developments of formal logic in neo-Aristotelian thought. But on this third point, form has a new field which rightly belongs to the theory of design, which the designer cannot forget. I am referring to the city, to the study of the construction of

the city. I have called all this “architecture of the city”, and I am again referring to the physical form of the city, to its construction and to the city as a man-made object.

These are not only problems of urban context. We have attempted an analytical study of the City, of its formation, of its most important phenomena, and the nature of urban events.

I believe that before setting out how the foundation of a theory of the city can also be the basis for a new architecture one should closely look at how the problem of the City, the urban context, etc., has come up in Italian architecture as an overriding problem. This is necessary to see the real importance, and also to see the distortion or the double aspect which it has taken, on the one hand with the problem of the construction of the new City, of the understanding of the ancient one, of the basis of architecture and, on the other, with the problems of environment, of conservation, etc.

At University at the end of the war, we found ourselves faced with a particular aspect of the crisis of the Modern Movement; this aspect regarded the problems of designs and the teaching of design. The Modern Movement had based its theories of design on certain fixed points: they were method and function. On these points much had been written; one knew its importance, especially of function, and the vastness of the problems that they encompassed. The crisis of functionalism soon became the crisis of that same poetry of rationalism and of organic architecture.

On the other hand urban studies were being undertaken before attempting to look at the scientific aspects of the problem; it was almost a state of mind, one did not know to which work and what writer to refer. Certain experiences, like those of Le Corbusier, were almost ignored. At this point a very important book came out (I am referring to the Italian context, but if this context wasn't still today a little isolated, it could also apply to the rest of Europe) — «L'Urbanistica e l'avvenire della città».

I now refer to all those works that for the first time proposed something different: going against a static situation and showing a different basis for our studies. This basis was the city, seen for the first time in its entirety, as a continuous line of evolution. It gave a decisive shove to the petty moralism that unfortunately still presides in urban studies. The city became an event of such importance that we must come to terms with it, even and especially from the architectural point of view.

If one looks at the issues of «Casabella Continuità» of the time, one sees the development of this polemic, and the re-examination, made by a group of young Italian architects and

Ernesto Nathan Rogers which never turned away from the more problematic aspects of architecture. A larger examination runs parallel with this renewed interest in the city, conducted from inside architecture, but of the same architecture which makes up our cities. To me it seems necessary to study and indicate the principal aspects of neoclassicism as the formative moment of an Italian city in a European sense: Milan.

Certain projects of the Napoleonic plan of Milan, and the plan itself, were recognizable by certain pre-eminent architectural characteristics. These projects were a unity at a time when a political choice of a progressive nature encountered a rational architecture, transmittable from one society to another, and from one country to another. Thus a new value to an architectural culture was being stated, but maybe also a new architecture was being constituted.

From all this stems the idea of a city where the monuments represent fixed points of human creation; tangible signs of the action of reason, and collective memory. When the dwelling becomes the real problem for man's way of life then day by day he improves and organizes the space in which he lives according to his basic necessity. Thus, the structure lays itself out in different ways by following the laws of dynamics of a city, but always with these fixed elements, the dwelling and those primary elements, the monuments. These differentiations inside the city do not correspond simply to specific functions even if they include some of them. A city is made up of urban events of different natures, which are conceived differently.

I believe that this conception is already a way of making architecture as much as a way of understanding it. I believe that differences of design in themselves can be taken out of this distinction and not only by designing fragments of a city, but concerned with architecture in itself.

The highest measure of an architect will still be the monument, just because the monument is the final sign of a more complex reality; it is the sign upon which one reads something that cannot otherwise be said, for it belongs to the biography of the artist and the history of society.

The functionalist conception is overturned; function is an instrument in architectural experience. I still believe in the ability of building a system in the teaching of design from the development of this theory of the city.

But I cannot end this study without mentioning the problem which I believe to be fundamental for us architects and for a theory of design — I am referring to the subjective

element.

Just as one sees the relations between a theory of architecture and a theory of design we have to see the relations that exist between a theory of design and the subjective contribution, if one wants an autobiography of an artist.

In other words, if one was to put into practice what was stated at the beginning, quoting Raymond Roussel, *How I have made some of my architecture* in fact it is indispensable that in making this or that determinate architecture one does not wish to express to someone else something of his — at least if one is not completely second rate. But how does one reconcile this contribution with those rational principles, upon which I have insisted, with a classical-rational matrix? Certainly in a more complex way than can be brought together by those theories where subjectivity is the only way of producing and where a system is ambiguously produced.

On the other hand, he who looks for poetic elements of rationalist architecture cannot detach himself from what Lessing said: «Increase in clarity has always been, for me, an increased beauty, and still one could take the famous statement of Cezanne as a manifesto, *I paint only for museums*. In this statement Cezanne clearly declared the need for a painting style, following a logical and rigorous development, and placing itself inside the logic of painting verified in museums.

But the development and the verification offered by museums does not alter the subjective element of a work; that belongs to human quality. One can be detached from what Lessing, described as a “Modern Aristotelian”, wrote

Any genius is a born critic ... and establishing that criticism and regulations can repress the genius is to agree that examples and practice can do the same. This not only means to isolate the genius in himself, but to shut him up at his first attempts; he who reasons in the right way is also capable of invention ... he who wants to invent has to be capable of reason, and it is only the ones that are unable to do both that believe the two can be separated.

Intelligence and technique (example and practice) are what makes *making* possible, the outcome is the liberation of the personal element.

I have wanted the question of technique to emerge from this argument on which a whole new argument for the theory of design could be opened. Because of this relation between technique and the psychological element I shall end by discussing an interesting article that was written years ago on the architecture of Wittgenstein; the author was publishing

(the house built in Vienna by Wittgenstein, and argued a relation between this great personality and architecture. There was a kind of internal relation, architecture as the building of the world, thus being a particularly significant art as well as an external kind of relation, the admiration of Wittgenstein for Adolf Loos and his architecture.

Thus the house of the philosopher, coherent with his thoughts, becomes for a time a Loosian house; the author of the article identifies in this architecture the emergence of a geometric interest in particular with the composition of the cube (which on the other hand, belongs to the neoclassical component of the architecture of Adolf Loos). But the author of the article related this composition by cubes to a psychological test of Von Raab, in which some children are allowed to build wax forms. Those that model only cubes are full of anguish (the test also applies to adults). Does the architecture of Wittgenstein express a deep anguish? And that of Loos then? But if Hegel had built an architecture of his own, what would it have been? Probably a neoclassical one like that of Schinkel.

With all this I wanted to say that it is difficult to evaluate simply the psychological components of an architecture in which the component expresses itself with a certain style and technique and that therefore only a complete mastering of that technique can permit an original expression at this highest point of architecture. Analogous considerations can be brought to bear on the question of content.

To conclude: rigorous argument about architectural design has to be based upon a logical foundation; and it is this, in its most general form, which is the rationalist position towards architecture and its building. I believe in the possibility of an education which is covered by a system where the world of form is as logically clear as any other architectural notion, by considering this as meaning as transmittable in architecture as in any other form of thought.

Architecture was born out of need, now it is autonomous; in its highest form it creates museum places which are drawn upon by technicians to be transformed and adapted to the multiple functions and needs to which they have to be applied.

Thus one has to educate oneself about the analysis of the basic constructive character of a project and this is how a design theory must propose itself.

Translated from the Italian by Luigi Beltrandi.