



Università degli Studi di Trieste

XXVIII ciclo del dottorato di ricerca

scienze dell'ingegneria e architettura - indirizzo ingegneria civile e architettura

LA TRASPARENZA INTERROTTA

Considerazioni da e intorno al terzo saggio

di Colin Rowe e Robert Slutzky

settore scientifico-disciplinare icar/14 composizione architettonica e urbana

Dottoranda

Paola Limoncin

Relatori

Prof. Giovanni Fraziano

Prof. Guido Zuliani

Coordinatore del dottorato di ricerca

Prof. Paola Di Biagi

Paola Di Biagi

Prof. Giuseppina Scavuzzo

Giuseppina Scavuzzo

LA TRASPARENZA INTERROTTA

CONSIDERAZIONI DA E INTORNO AL TERZO SAGGIO
DI COLIN ROWE E ROBERT SLUTZKY

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRIESTE

XXVIII ciclo del dottorato di ricerca in
scienze dell'ingegneria e architettura
indirizzo ingegneria civile e architettura

a.a. 2014 / 2015

settore scientifico-disciplinare icar/14
composizione architettonica e urbana

dottoranda: Paola Limoncin

coordinatore del dottorato di ricerca: Prof. Paola Di Biagi

supervisore di tesi: Prof. Giovanni Fraziano
co-supervisore di tesi: Prof. Guido Zuliani
co-supervisore di tesi: Prof. Giuseppina Scavuzzo

INDICE

SOMMARIO

ABSTRACT

PREMESSA

L'INTERESSE PER UN DIBATTITO CONTEMPORANEO

IL TEMA DELLA RICERCA

LE *MODALITÀ* DELLA RICERCA

LA STRUTTURA DELLA TESI

PRIMA PARTE – PRIMA DELLA TRASPARENZA

1. LA FIGURA DI COLIN ROWE

1.1 COMPENDIO COLIN ROWE

1.1.1 COLIN ROWE TRA EUROPA E AMERICA

1.1.2 IL PERCORSO FORMATIVO

1.1.3 LA DIDATTICA

1.2 LE QUESTIONI RICORRENTI

1.2.1 DIAGRAMMA

1.2.2 COLLAGE

1.2.3 TRASPARENZA

1.3 ROWE E LE TEORIE DELLA GESTALT

2. L'ALTRO AUTORE: ROBERT SLUTZKY

- 2.1 COMPENDIO ROBERT SLUTZKY
- 2.2 I TEMI COMPOSITIVI
- 2.3 SLUTZKY: PITTURA E ARCHITETTURA

SECONDA PARTE – QUESTIONI DI TRASPARENZA

3. GLI SCRITTI SULLA TRASPARENZA

- 3.1 TRANSPARENCY PART I - CARATTERISTICA OTTICA VS PERCEZIONE SPAZIALE
- 3.2 TRANSPARENCY PART II - L'EFFETTO FENOMENICO NELLA BIDIMENSIONALITÀ
- 3.3 TRANSPARENCY: PRIMITIVE AND MODERN

4. LA TRASPARENZA INTERROTTA

- 4.1 CONSIDERAZIONI SUL DIVERSO APPORTO DEGLI AUTORI
- 4.2 TRANSPARENCY PART III
- 4.3 VERSO UNA VISIONE METAFORICA?

5. AQUEOUS HUMOR

- 5.1 L'INTERESSE PER LE CORBUSIER
- 5.2 CAMPI DI FORZE IDRODINAMICHE E ANTROPOMORFE
- 5.3 NUOVE FORME DI TRASPARENZA

TERZA PARTE - TEORIE IN COLLISIONE

6. SLUTZKY VS ROWE

- 6.1 IL CASO *LA TOURETTE*
- 6.2 UNA FACCIATA *PROVOCATORIA*
- 6.3 COLLAGE/MONTAGE

7. SLUTZKY VS HEJDUK

- 7.1 THE NINE SQUARE GRID
- 7.2 JUAN GRIS

8. SLUTZKY VS HOESLI

- 8.1 METODO DI ANALISI E STRUMENTO DI PROGETTO
- 8.2 TRANSPARENZ: IL COMMENTARIO

CONCLUSIONI

ARCHITETTURA DIMORA METAFORICA

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA GENERALE
TESI DI DOTTORATO
SITOGRAFIA

ARCHIVI

ALLEGATI

- AQUEOUS HUMOR
- TEXAS RANGERS AND THE UNIVERSITY OF TEXAS
- LETTERE
- INTERVISTE
 - PETER EISENMAN
 - GUIDO ZULIANI

ABSTRACT

La ricerca intende approfondire una lettura critica dei due saggi sulla trasparenza di Colin Rowe e Robert Slutzky, allo scopo di ricostruire i motivi della mancata stesura di un terzo scritto inizialmente previsto. L’atteggiamento del “presumere”, centrale nell’approccio roweiano, sta alla base delle riflessioni di questa ricerca per indagare quale sarebbe stato il contenuto di questo terzo testo, attraverso un percorso tra varie declinazioni di trasparenza, dall’arte all’architettura, che Rowe e Slutzky attribuiscono all’effetto dell’opera sull’osservatore. Le analisi della scelta e collocazione degli elementi compositivi, in un gioco di percezione tra figura-sfondo, piani sovrapposti e campi di forze idrodinamiche, determinano l’emergere di concezioni diverse di trasparenza, che rappresentano posizioni differenti rispetto al ruolo della composizione nel progetto architettonico e che avrebbero determinato l’abbandono della stesura dell’ultimo saggio.

PREMESSA

L'INTERESSE PER UN DIBATTITO CONTEMPORANEO

What is the state of architecture today?

Reyner Banham, *Stocktaking*, 1960

Nel 1960, Reyner Banham, solleva una questione: *qual è lo stato dell'architettura oggi?* Il tema è affrontato in alcuni articoli pubblicati in *The Architectural Review* sotto il titolo di *Stocktaking* (il Bilancio). La frattura tra tradizione e tecnologia in architettura, secondo Banham si sta ampliando sempre più e attraverso questi articoli spiega ciò che per lui rappresentano le condizioni della teoria e della pratica della *next machine age*.

Qual è lo stato attuale dell'architettura? La domanda è riproposta quasi cinquant'anni più tardi ad alcuni architetti e teorici contemporanei (tra cui Eisenman, Vidler e Tschumi) in occasione della pubblicazione del n. 28 della rivista *Log*¹. I loro saggi, che comprendono una molteplicità di temi, sono la risposta all'invito di confrontarsi sull'attuale condizione della pratica, teoria, pedagogia e critica in architettura.

La riflessione sullo stato della disciplina è basilare se si considera la diffusa situazione di crisi in cui versa la società contemporanea. Molti sono gli argomenti che possono essere oggetto di analisi: il digitale e il suo ruolo nella progettazione (e nella costruzione); l'ecologia e la sua integrazione nel progetto per far fronte alle problematiche ambientali sempre più urgenti, o più in generale, la natura della professione dell'architetto, impegnato in un sistema multidisciplinare e tecnologicamente avanzato, il cui ruolo di intellettuale tende ad assumere una posizione passiva nella caratterizzazione² dell'opera di architettura, dove spesso la soluzione finale è svincolata o emancipata dalle scelte fatte in sede progettuale, perché il suo risultato è, in prevalenza, determinato da un dato normativo, da una soluzione tecnologica o da un interesse commerciale.

La figura dell'architetto, come progettista e come intellettuale, ha sempre contribuito alla riformulazione della disciplina: l'atteggiamento critico (legato ad una data situazione economica, politica, sociale) porta alla

definizione di determinati paradigmi che diventano poi ciò che a sua volta definisce l'architettura stessa. Se pensiamo ai trattati di architettura, le parole sono usate per decodificare il linguaggio architettonico. Prima sono incentrati sulla spiegazione delle pratiche, dei materiali e del loro uso, successivamente l'uomo assume un ruolo centrale rispetto a Dio e questo si riflette nella necessità di comprensione dei principi dell'architettura e della sua interpretazione e, con l'introduzione della prospettiva, coincide anche una nuova idea di rappresentazione.

Nel XV secolo vi è uno spostamento di attenzione da una verità obiettiva dell'edificio ad una verità soggettiva dell'individuo che lo percepisce, da questo momento in poi le condizioni sociali, politiche e addirittura psicologiche entrano a far parte della caratterizzazione dell'oggetto architettonico riflettendosi anche sulla produzione teorica.

Nei primi del Novecento le Avanguardie attraverso i loro manifesti si rivolgono ad un pubblico più ampio e non solo professionale. In *Vers une Architecture*, per esempio, i paragrafi sono brevi, strettamente correlati con l'immagine, la forma comunicativa è più diretta e il testo diventa il mezzo per comunicare una nuova architettura.

La discussione sul rapporto tra architettura e società è ardente negli anni '60, quando le numerose contestazioni giovanili sul sistema politico e di studio, le manifestazioni contro la guerra in Vietnam o l'impegno contro il razzismo, influenzano la

società e di conseguenza tutti i suoi "prodotti" tra cui l'architettura. La critica rimane "sospesa" tra soluzioni tecniche, tradizioni culturali e di linguaggio, implicazioni sociali e pratica artistica, nel tentativo di farsi interprete dei valori condivisi e diventare forma in cui ci si possa riconoscere. La produzione di numerosi testi mantiene viva la discussione su questi temi fungendo da arena in cui confrontarsi e discutere sulla posizione critica che deve assumere l'architetto, e di conseguenza l'architettura, rispetto al suo contemporaneo. Ne conseguono proposte che spesso si aprono al confronto con altre discipline, dall'arte alla filosofia, alla psicologia, sociologia ed economia.

L'architetto intellettuale riformula le sue teorie per soddisfare l'"inquietudine" di fondo della società in cui vive e che lo induce a pensare l'architettura in un dato modo. Ciò che determina questo pensiero può essere la ricerca del miglioramento della vita dell'uomo, lo stare al passo col progresso, il mantenimento o meno di un rapporto con la tradizione. Per far fronte alla necessità di ridefinire nuove premesse e nuovi obiettivi, il testo diventa un nuovo paradigma attraverso cui l'architetto può discutere e riflettere sull'architettura, in relazione alle nuove condizioni che lo circondano, ridefinendo i confini disciplinari e quelli legati alla professione.

Il dibattito teorico degli anni '70 è arricchito da uno scambio critico importante tra Europa e America³. Il contributo italiano che ha maggiormente favorito

il confronto tra i due continenti è la XV Triennale di Milano del 1973, quando Aldo Rossi, curatore della sezione internazionale d'architettura, invita alcuni architetti americani a parteciparvi. Tra questi i nomi di John Hejduk e Peter Eisenman. L'impatto di tali incontri è notevole sia per la produzione teorica che per quella progettuale, e questo si riscontra facilmente nel lavoro di John Hejduk. Affascinato dalla figura di Aldo Rossi e da Venezia, che aveva visitato l'anno prima, attraversa una dimensione di sensibilità che lo porta a liberare il pensiero precedentemente legato all'analisi delle strutture del linguaggio ad un immaginario di dimensione simbolica.

Il dialogo tra Europa e America è favorito, inoltre, da un "canale" che si apre grazie alla rivista *Oppositions*, di cui Eisenman è uno dei fondatori, che dà spazio ad architetti e teorici americani ed europei di esprimere le loro questioni e le loro diverse posizioni ideologiche. Tra gli anni '80 e '90 il divario tra teoria e pratica progettuale cresce. L'architettura è intesa più come pratica culturale che può trovare la propria espressione nei giornali, nelle installazioni piuttosto che negli edifici. La critica si allinea, infatti, maggiormente ai nuovi media, alle installazioni d'arte e a studi di modelli teorici, minimizzando l'operatività e la capacità tecnica della disciplina.

Lo sviluppo tecnologico digitale di quegli anni porta a una società caratterizzata dalla velocità dello scambio di informazioni, che rende la disciplina architettonica "globale".

Sono gli anni in cui Frank Gehry inizia il progetto del Guggenheim di Bilbao (1991) che completa nel 1997 e dà avvio a quello che verrà chiamato il "Bilbao effect". Il termine è usato dai media per descrivere l'evoluzione che travolge Bilbao dopo questo progetto: da area degradata di una città in declino economico diventa una città di prestigio con una crescita finanziaria enorme. Il risultato di questo "effetto" è che l'opera architettonica inizia ad assumere il valore di icona, ha attrattiva a livello mondiale, attira investimenti, marchi e turismo. Gli edifici iniziano così ad essere considerati un'opportunità di profitto e parallelamente il ruolo dell'intellettuale passa in secondo piano perché diventa dominante il valore del denaro e l'architettura il suo simbolo. L'avvento del digitale e la tecnologia contribuiscono a creare oggetti complessi e scenografici, basati su sequenze numeriche che permettono e stimolano la ricerca dell'in-forme e dell'inedito che deve stupire, dove un pensiero critico è spesso assente perché costituirebbe un freno a questo tipo di scelte.

E' necessaria, dunque, una riflessione che non sia animata da una volontà di ritornare al passato, ma parta dalla constatazione della mancanza di visioni critiche per il futuro, poiché l'impressione è quella di una assenza attuale di specificità della disciplina, fatta di forme autoreferenziali e accattivanti dove le parole "comunicazione", "sostenibilità", "partecipazione" diventano pretesti per giustificare delle forme

arbitrarie.

Per fare in modo che il pensiero critico rimanga vivo, bisogna mantenere viva la possibilità di apprendere e trasmettere il sapere. L'analisi dei confronti sulle teorie del progetto, avvenuti in vari momenti della storia dell'architettura diviene allora qualcosa che riguarda direttamente il nostro agire.

IL TEMA DELLA RICERCA

A metà degli anni '50, in Texas, il tentativo di rinnovare il metodo di insegnamento dell'università di Austin, diventa l'occasione per alcuni giovani architetti provenienti dall'America e dall'Europa, di conoscersi e di iniziare un percorso didattico e progettuale congiunto. Il loro lavoro riesce a calamitare l'attenzione degli studenti delle scuole di architettura e la loro opera è oggetto di discussione e di interesse ancora oggi.

Il contributo di Colin Rowe è emblematico per il suo approccio critico alla disciplina. La sua ricerca coinvolge due ambiti: quello dell'architettura, la cui critica è sviluppata in due raccolte di saggi, *The Mathematics of Ideal Villa* (1976) tradotto in italiano solo nel 1990 e *The Architecture of Good Intentions* (1994) che raccoglie una serie di conferenze tenute negli anni '80 e quello del progetto urbano, che lo coinvolge nella sua attività didattica alla Cornell University e i cui esiti sono raccolti in *Collage City* (1978) scritto insieme a Fred Koetter e tradotto in italiano nel 1981.

Rispetto a questa sua attività, la presente ricerca si concentra in particolare sul concetto di trasparenza sviluppata in due saggi *Transparency: Literal and Phenomenal part I e part II* scritti assieme al pittore e collega Robert Slutzky.

Lo scopo è di ricostruire i motivi della mancata stesura di un terzo scritto inizialmente previsto.

Dagli esordi di Austin ai momenti di allontanamento e diversificazione delle loro ricerca, la tesi mette in risalto le questioni affrontate sul tema della trasparenza, sulla percezione del manufatto architettonico e sulla sua interpretazione, seguendo i percorsi delle principali figure prese in considerazione: Colin Rowe, che sposta il suo interesse dall'oggetto architettonico alla città; Robert Slutzky, che assume il concetto di trasparenza in modo sempre più metafisico; John Hejduk che, una volta individuata ed evidenziata l'importanza del valore sintattico di elementi formali, affronta il tema della dimensione simbolica in architettura; e Bernard Hoesli, che traduce in pratica i concetti sulla trasparenza trasformandoli in uno

strumento di progettazione vero e proprio.

L'interesse per queste figure e per quel loro momento di confronto si è dimostrato ancora vivo: nel giugno del 2014 si è tenuta una Conferenza Internazionale su Colin Rowe a Roma, *Urban Design and the Legacy of Colin Rowe*, che è stata un'occasione per conoscere da vicino alcuni colleghi e allievi dei protagonisti di questa ricerca. Le conversazioni intercorse hanno confermato che, nonostante siano stati già condotti numerosi studi sull'opera di Rowe, esistano ancora ambiti da approfondire, e che le riflessioni che il suo lavoro suscita siano potenzialmente utili al dibattito contemporaneo.

In occasione del viaggio effettuato in America e finalizzato alla ricerca, è stato possibile inoltre scoprire quanto sia ancora forte l'interesse per questi temi all'interno della scuola americana. Grazie alla conoscenza diretta di coloro che hanno conosciuto da vicino i protagonisti di questa ricerca è stato possibile riconoscere il segno profondo ancora presente oggi nella loro cultura.

LE MODALITÀ DELLA RICERCA

Centrale nell’approccio roweiano è il “presumere”: Rowe interpreta liberamente un soggetto allo scopo di sviluppare una sua argomentazione. Un atteggiamento simile si ha, per esempio, in *Roma Interrotta*, dove, per proporre un nuovo progetto per la città di Roma, racconta la storia di un padre gesuita irlandese creando un contesto probabilmente poco rispondente alla realtà storica. Anche la sua tesi di laurea *The Theoretical Drawings of Inigo Jones* ha come presupposto la presunzione della volontà dell’architetto Jones di scrivere un trattato, mai completato, che Rowe ricostruisce.

Allo stesso modo, la mia ricerca è partita dal “presumere” quello che avrebbe dovuto essere il terzo scritto sulla trasparenza, mai pubblicato perché mai concluso. Questo è stato possibile attraverso l’applicazione di un procedimento tipico di Rowe nelle sue analisi ed interpretazioni delle opere di architettura, il presumere, appunto, dove la verità storica diviene il pretesto per un discorso più ampio sull’architettura.

La raccolta di appunti, note e lettere mai pubblicate, ha permesso di desumere informazioni utili e necessarie a “presumere” quali potessero essere i contenuti del terzo saggio.

L’altro metodo di ricerca proprio di Rowe è quello comparativo, che è stato applicato in questa tesi per confrontare le diverse posizioni assunte dai protagonisti di tale vicenda.

LA STRUTTURA DELLA TESI

La tesi è costituita da tre parti tematiche, in ognuna delle quali viene approfondito un aspetto fondamentale della ricerca, a cui è correlata una parte dedicata agli allegati.

PRIMA DELLA TRASPARENZA

Approfondimento sui due autori del saggio *Transparency: Literal and Phenomenal*, attraverso un compendio, che va dalla formazione alla maturità professionale, che cerca di individuare questioni ricorrenti, al fine di stabilire quali legami abbiano influenzato la loro posizione intellettuale.

QUESTIONI DI TRASPARENZA

Approfondimento del concetto di trasparenza come affrontato nei due saggi di Rowe e Slutzky attraverso un’analisi critica dei testi. Seguono le considerazioni e ipotesi sul terzo scritto incompiuto. E’ messa inoltre in evidenza la rilevanza dei saggi redatti dai due autori successivamente a *Transparency* suggerendo

l’ipotesi che in essi possano essere riscoperti concetti importanti per l’ipotetico terzo scritto.

TEORIE IN COLLISIONE

Considera i rapporti personali e professionali dei due autori con altre figure che sono state importanti e influenti nella loro formazione, nell’attività progettuale e anche nella stesura del testo sulla trasparenza.

ALLEGATI

Comprendono i materiali utili per lo svolgimento della ricerca, ma marginali rispetto al tema principale. Tali documenti aiutano ad approfondire alcuni aspetti affrontati nello svolgimento del discorso della tesi e sono costituiti da:

- 1. La traduzione dell’intero articolo di Robert Slutzky, *Aqueous Humor*, considerato fondamentale per le ipotesi sul terzo saggio;
- 2. Un approfondimento sull’esperienza didattica

texana e i sui Texas Rangers;

3. Alcuni documenti e lettere inedite che rappresentano delle fasi importanti/determinanti di questa vicenda, come ad esempio le lettere di incarico dei Texas Rangers all'università di Austin, o la corrispondenza tra Colin Rowe e Robert Slutzky, che dimostra la volontà di scrivere il terzo testo sulla trasparenza.

4. Due⁴ interviste fatte in America che hanno come oggetto il rapporto dell'intervistato con i personaggi protagonisti della tesi e i temi affrontati: la prima a Peter Eisenman, svoltasi nel suo studio a New York e la seconda a Guido Zuliani, iniziata nel suo studio alla Cooper Union e condiviso con Anthony Vidler, e conclusasi passeggiando tra la Cooper Square e la Settima Strada.

NOTE

1. *Log* n. 28, 2013

2. Intesa come idea architettonica intrinseca all'oggetto tale da attribuirgli una sua qualità propria.

3. Già negli anni '60, Eisenman compie un viaggio in Italia, assieme al suo maestro Colin Rowe, per studiare le architetture del Palladio e scoprire quelle di Terragni.

4. Le interviste effettuate sono state tre, una anche a Joan Ockman, editrice e moglie di Robert Slutzky, che ha esplicitamente chiesto di non divulgare i suoi racconti sotto forma di intervista. Il suo contributo al testo è comunque costante e sempre indicato con note.



ALDO ROSSI, L'ARCHITECTURE ASSASSINÉE, 1975
(TRATTO DA M. HAYS, *ARCHITECTURE THEORY SINCE 1968*)

PRIMA PARTE

PRIMA DELLA TRASPARENZA



COLIN ROWE IN TEXAS
(TRATTO DA A. CARAGONNE, *THE TEXAS RANGERS*)

CAPITOLO 1. LA FIGURA DI COLIN ROWE

(Rotherham, Inghilterra 1920 – Contea di Arlington, Usa 1999)

Colin Rowe è una figura complessa; architetto e teorico dell’architettura, i suoi testi sono costruzioni articolate basate su diagrammi e appaiamenti iconografici e le sue interpretazioni del manufatto architettonico sono riconducibili ad un’esegesi narrativa piuttosto che ad un lavoro di archivio. All’inizio della sua carriera, l’interesse è incentrato principalmente sull’indagine critica della forma architettonica, da smontare, rimontare e sviscerare; a partire dagli anni Sessanta la sua attenzione è sempre più rivolta alla città.

1.1 COMPENDIO COLIN ROWE

1.1.1 Colin Rowe tra Europa e America

Rowe è un architetto inglese, ma abbandona presto la professione a causa di un infortunio avvenuto durante il servizio militare. Una caduta col paracadute gli procura, infatti, una rottura alla spina dorsale ed

una successiva paraplegia alla gamba sinistra, motivo per cui non potrà più stare appoggiato al tavolo da disegno diventando ***an architect manqué***¹. Rowe si dedica dunque principalmente all’attività di teorico e di insegnante, occupazioni che gli permettono di viaggiare molto tra l’Europa e l’America. Il frequente spostamento tra i due continenti è un fatto fondamentale della sua biografia; in *Oppositions in the thought of Colin Rowe*, George Baird sottolinea come l’influenza di questo migrare sia un fenomeno che va in profondità nel suo lavoro e che pervade la sua posizione critica. Questo è particolarmente evidente nel saggio *Lockhart, Texas*, scritto da Rowe nel 1955-56² e pubblicato l’anno successivo in *Architectural Record*, in cui continui rimandi e comparazioni descrivono i luoghi che lui visita. Nella descrizione del paesaggio dell’Ovest, ***dove intere città fondate non prima degli anni Sessanta trasudano un’italiana prova di età***³, il viaggiatore che si trova in Utah può ricordare la Toscana, quando è in Nevada gli sembra di stare nell’ottocentesca Urbino e il passaggio in Arizona e Colorado gli fa

venire in mente Gubbio o Siena. Nei suoi scritti è presente un continuo rimando tra Europa e America, una continua *opposizione* come scrive Baird, non solo tra i luoghi che visita, ma anche mettendo a confronto le personalità di architetti originari di continenti diversi, o nei continui collegamenti tra le produzioni architettoniche dell'Europa e quelle del Nuovo Mondo.

1.1.2 Il percorso formativo

Rowe riceve la sua formazione di architetto alla University of Liverpool dove ha come compagni di studio Robert Maxwell e James Stirling; sarà il relatore di entrambi per la tesi di progettazione e i due diventeranno suoi grandi amici. Si iscrive poi ad un master in Storia dell'architettura alla University of London e, come unico studente di Rudolf Wittkower, prepara la tesi *The Theoretical Drawings of Inigo Jones*. Attraverso un'approfondita analisi dei disegni di Jones, Rowe è in grado di ricostruire il trattato che l'architetto non era riuscito a concludere a causa della sua morte. E' stato lo stesso Wittkower ad ipotizzare che Inigo Jones volesse scrivere questo trattato, con caratteristiche paragonabili a quelle di altri trattati architettonici rinascimentali, e con la sua tesi Rowe riesce a ricomporlo e concluderlo. In realtà si crede che questo lavoro di Rowe sia più che altro un'argomentazione teorica di supposizione

o, per alcuni come ad esempio Anthony Vidler, una probabile invenzione di quello che sarebbe potuto essere tale trattato: Inigo Jones lasciò pochissimi testi, disegni e qualche annotazione che sono stati considerati studi preliminari e preparatori per un ipotetico scritto che Rowe **convalida**⁴ con la sua tesi. Come già accennato nella premessa, lo stesso atteggiamento del presumere guida la scrittura di queste pagine nel recupero e analisi dell'ipotetico testo previsto per *Transparency part III*.

Nel periodo di studio con Wittkower iniziano i primi viaggi di Rowe in Italia, una meta che diventa molto frequentata in tutto l'arco della sua vita. Scrive anche un memorandum nel 1988 su due di questi viaggi.

Dal suo maestro, che studia storia dell'arte con Heinrich Wölfflin⁵, deriva il metodo di analisi di Rowe, analitico e critico sulla forma architettonica, sviluppato attraverso il confronto di coppie di immagini contrapposte, allo scopo di trarre delle considerazioni di ordine compositivo. Lo strumento usato da entrambi e che permette di leggere queste architetture è il diagramma.

Nel corso della sua formazione, Rowe si distanzia dal suo maestro e dalla dottrina tedesca, perché nasce in lui un crescente interesse per l'architettura moderna, che Wittkower non prende molto in considerazione, provocando insoddisfazione per Rowe. All'epoca il progetto del Nostro era stabilire i collegamenti tra studi storici e pratiche architettoniche contemporanee, comparazione trans-storica non

condivisa dal suo maestro. Proprio questo interesse lo porta a continuare la sua formazione in America, proseguendo gli studi post laurea alla Yale University con Henry-Russell Hitchcock⁶. Nel 1929 Hitchcock pubblica un testo intitolato *L'architettura moderna*, libro considerato da Rowe il suo miglior scritto tanto da diventare uno dei motivi del suo trasferimento a Yale. Pubblica inoltre un altro testo importante per Rowe e cioè *Painting toward Architecture*, che, analizzato insieme al pittore Robert Slutzky, è fonte di stimolo e punto di partenza per lo sviluppo delle loro considerazioni sull'implicazione dell'arte nell'architettura e viceversa, che trovano poi forma nel saggio *Transparency: Literal and Phenomenal*.

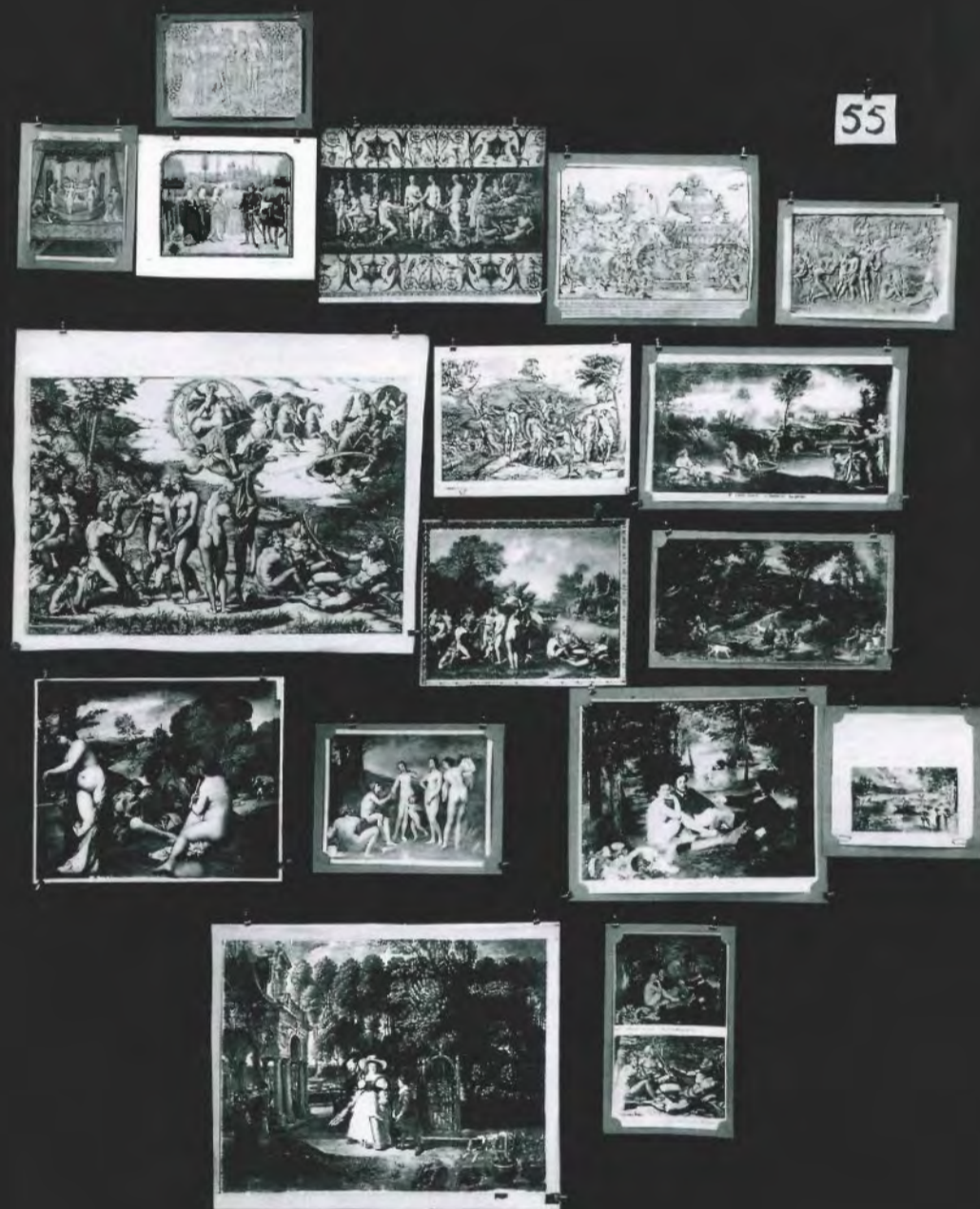
1.1.3 La didattica

La didattica con Rowe, era costituita da un processo di insegnamento simile ad una danza sofisticata, egli si muoveva con lo studente attraverso una serie intricata di manovre che conducevano ad una maggior consapevolezza e chiarezza intellettuale⁷.

Colin Rowe inizia ad insegnare a Liverpool tra il 1947 e il 1951, periodo in cui scrive la *Matematica della villa ideale*, un saggio preparato per la rivista *The Architectural Review* a seguito dell'interesse crescente nei confronti del rapporto tra geometrie

proporzionali e progettazione.

Dopo essersi spostato negli Stati Uniti per proseguire gli studi post laurea con Hitchcock alla Yale University, nel 1954 accetta di insegnare ad Austin. E' in questo momento che il percorso di Rowe si intreccia con quello di altri giovani architetti che sono chiamati ad insegnare all'università del Texas; è in atto, infatti, un tentativo di riforma da parte del nuovo direttore, Harwell Hamilton Harris, che cerca di riorganizzare e migliorare il piano di studi della scuola di architettura. Lo scopo è quello di imporsi alla resistenza conservatrice sostenuta dai professori di ruolo, integrando i corsi di composizione architettonica con l'insegnamento del disegno, della storia e della teoria. Viene affidato a Rowe e al suo collega Hoesli, il compito di sviluppare la proposta di un nuovo piano di studi allo scopo di insegnare ciò che è l'architettura e capire la natura della qualità dello spazio definito da essa. Questo è il momento in cui iniziano dei grandi cambiamenti all'interno dell'insegnamento, perché si tenta di creare un tutt'uno tra la disciplina della composizione architettonica e la professione: lo scopo della scuola non può più essere basato solamente su una concezione occupazionale, ma deve avere un contenuto intellettuale educativo. Attraverso una crescita spirituale e cerebrale, secondo Rowe lo studente diventa in grado di cogliere il significato più profondo dell'architettura e la sua natura.



MODELLO DI VILLA SAVOYE DI LE CORBUSIER, DA *MODERN ARCHITECTURE*:
INTERNATIONAL EXHIBITION, 1932.

THE MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK. PHOTOGRAPHIC ARCHIVE
(TRATTO DA [HTTP://WWW.ARCHDAILY.COM](http://www.archdaily.com))

NELLA PAGINA A FIANCO

ABY WARBURG, *MINEMOSYNE*, L'ATLANTE DELLE IMMAGINI, TAV. 55, 1924-
1929, LONDRA, WARBURG INSTITUTE (TRATTO DA *L'ARCHITETTURA COME TESTO E
LA FIGURA DI COLIN ROWE*, A CURA DI MAURO MARZO)

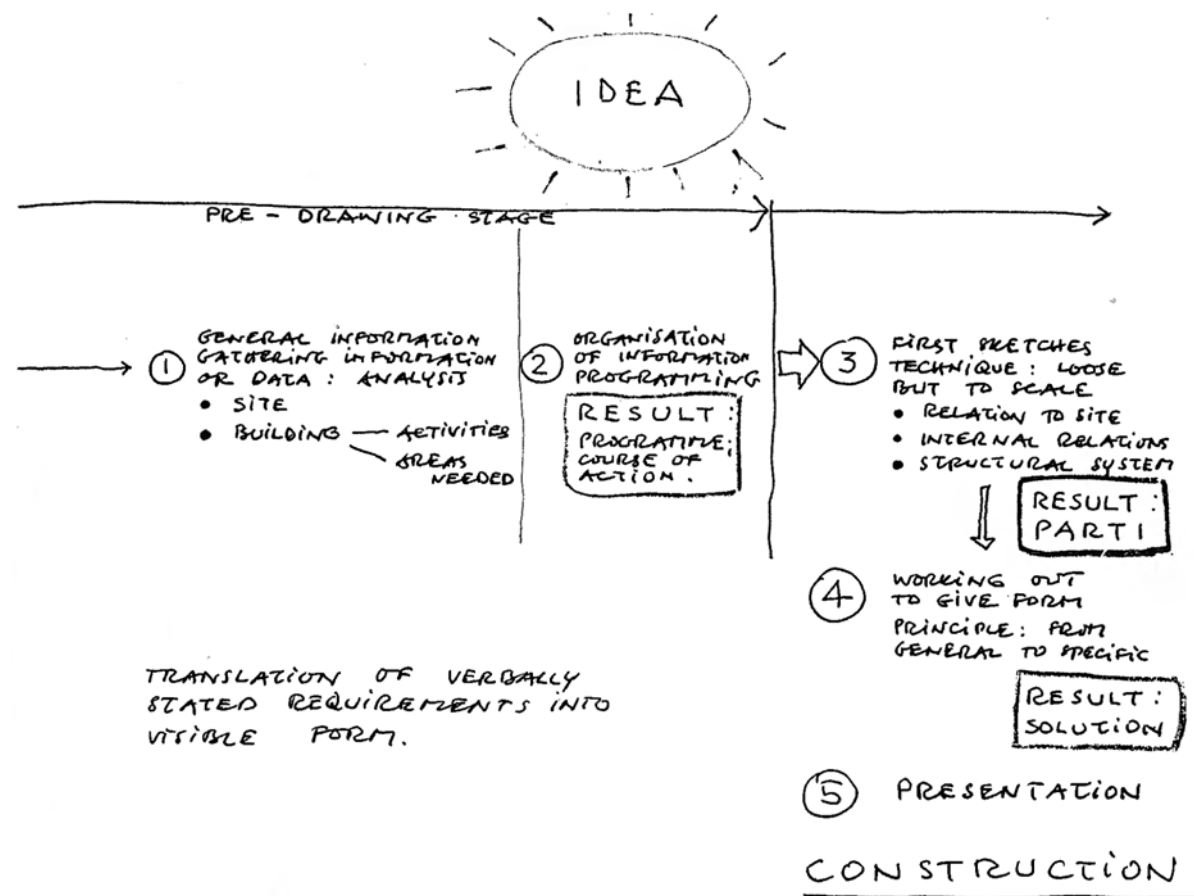


DIAGRAMMA DELL'IDEA ARCHITETTONICA, DAL QUADERNO DI B. HOESLI
(TRATTO DA A. CARAGONNE, *THE TEXAS RANGERS*)

Per questo motivo viene data molta importanza al concetto di idea come qualcosa che costituisce il contenuto autonomo di un progetto architettonico e che è determinante nel suo processo di creazione. Durante i corsi di progettazione si chiedeva allo studente di riflettere su tale concetto e su quale era per lui la funzione rispetto al progetto⁸. Venivano proposti esercizi di analisi attraverso modelli, diagrammi e disegni da usare come strumenti nell'interpretazione dell'architettura e per il controllo del progetto, per insegnare allo studente a vedere oltre, per nutrire la sua mente e la sua immaginazione⁹.

Il lavoro svolto in comune da questi giovani architetti, la maggior parte alla sua prima esperienza di insegnamento, dà vita a quelli che saranno chiamati i Texas Rangers¹⁰. Essi hanno come riferimento per le loro teorie e discussioni proprio il testo di *Transparency* che distribuiscono agli studenti come dispensa.

Purtroppo questo nuovo tipo di insegnamento, questo "esperimento", ha vita breve e termina già nel 1956, a causa di una resistenza troppo forte da parte della vecchia guardia, anche se la sua grande influenza è riconosciuta in una vasta produzione architettonica successiva.

Dopo questa esperienza, Colin Rowe ritorna in Europa, a Cambridge, ed è qui che nel 1961 conosce un giovane Eisenman. I due fanno insieme un viaggio estivo in Italia e, davanti ad una villa Palladiana, Rowe chiede al suo allievo di rimanere seduto ad osservare la facciata dell'edificio fintanto che non

sia in grado di descrivergli **quello che non si può vedere**¹¹; gli chiede cioè di compiere un'analisi che aiuti a liberare l'architettura da questioni di valore materico o simbolico allo scopo di interpretare visivamente e concettualmente la forma, per andare a fondo, smontando le cose che si vedono e basandole su questioni compositive, come il ritmo e la sequenza degli spazi, attraverso un'analisi di tipo diagrammatico.

Gli anni '60 sono un periodo di cambiamento nella carriera di Colin Rowe perché la sua attenzione si sposta dall'edificio alla città. Rowe è chiamato ad insegnare alla Cornell University a Ithaca come docente strutturato, è una figura internazionale grazie al suo primo importante articolo *La matematica della villa ideale*, è importante per l'insegnamento ad Austin e per essere un teorico della composizione architettonica promettente. Ma i docenti della Cornell lo vedono con sospetto perché la sua figura così carismatica potrebbe causare delle difficoltà interne all'università. Per questo motivo i docenti più anziani decidono di far entrare Rowe alla Cornell, ma in modo "controllato": viene nominato direttore di un corso post laurea così da separarlo dagli studi base dell'architettura. Questo significa che, dovendosi occupare di studenti già laureati, fosse arginata la sua influenza sulla formazione dello studente. Il corso assegnatoli tratta di Urban Design e questo sposta la sua attenzione verso il rapporto tra manufatto

architettonico e tessuto urbano, verso un'indagine in rapporto ai contesti americani e alla storia. Anche in questo caso sono fondamentali i suoi numerosi viaggi in Italia che gli permettono di conoscere e confrontarsi con tessuti diversi da quelli americani e i ragionamenti sui rapporti vuoto/pieno e figura/sfondo sono essenziali per comprenderli e diventano parte integrante dei suoi studi.

1.2 LE QUESTIONI RICORRENTI

Nel lungo percorso che ha compiuto Rowe, il suo contributo alla formazione della teoria della composizione architettonica è stato caratterizzato da una serie di questioni che si sono susseguite in una continua alternanza le une con le altre e che lui stesso ha rimescolato e approfondito. Di queste tematiche, almeno tre sono di grande rilevanza: il diagramma, la trasparenza e il collage.

Molto frequentemente Rowe pone l'accento sulla tensione creata da un'opera architettonica tra l'esperienza dei sensi e quella dell'intelletto, tra ciò che un "uomo di moderata raffinatezza" vede attraverso i suoi occhi e la conoscenza della mente che si ottiene attraverso l'analisi di piante e sezioni¹². La grande "rivoluzione" di Rowe è il riconoscimento di comunanze tra opere distanti geograficamente, temporalmente e stilisticamente, poste a confronto: per la prima volta in un momento in cui la storiografia

ufficiale continuava a ripetere che il modernismo era una totale novità, Rowe pone insieme Palladio e Le Corbusier in un articolo per *The Architectural Review: La Matematica della villa ideale*, in cui riconosce "regole" compositive nelle ville del Palladio corrispondenti/riconducibili a "regole" analoghe nelle ville di Le Corbusier a Poissy e a Garches. Come dice Banham, **Rowe era convinto che esistesse un legame architettonico diretto tra il passato classico e l'opera dei maestri novecenteschi**¹³. Questo atteggiamento porta ad un cortocircuito importante nell'ambito disciplinare e provoca un allontanamento tra Rowe e il suo maestro Wittkower che non accetta che il suo allievo ponga insieme il passato del Palladio col presente del Movimento Moderno.

Il metodo comparativo di due immagini, in questo caso di due architetture, è una chiara influenza di Wölfflin¹⁴, ma il ragionamento di Rowe è molto più sottile di quello che può apparentemente sembrare. L'interpretazione si avvale di un'analisi concettuale ma anche percettiva che porta ad un "equilibrio instabile" difficile da conseguire e soprattutto da mantenere, che Paolo Berdini ci spiega come **al prevalere delle mente sull'occhio e viceversa, si potrebbe arrivare ad una costruzione ideologica dell'architettura da un lato oppure ad una riduzione ad una semplice psicologia della visione dall'altro**¹⁵.

L'uso del diagramma aiuta Rowe e il suo lettore a comprendere questo tipo di interpretazione, nella lettura in pianta delle ville Palladiane e nelle ville di Le Corbusier, ma anche nelle facciate degli edifici rinascimentali dove questo tipo di "equilibrio instabile" assume il nome di trasparenza fenomenica. Tale concetto di trasparenza è un "modo" (sarebbe sbagliato dire strumento perché Rowe e Slutzky non lo considerano tale¹⁶), che usano per spiegare alcune scelte compositive di Le Corbusier, o per descrivere l'effetto ottico che una facciata può creare in base a quanto l'osservatore è disposto a concentrarsi su di essa, percependo una sovrapposizione di piani dove non si sa quale stia sopra e quale stia sotto e creando così una dialettica tra figura e sfondo. Quest'ultima nozione è argomentata anche in *Collage City* e diventa efficace nel momento in cui Rowe avvia una lettura diagrammatica della città dove gli unici colori sono il bianco e il nero a rappresentare i vuoti e i pieni. Queste questioni affiorano in molti testi di Rowe e si intrecciano vicendevolmente determinando una complessità di linguaggio che può essere meglio compresa attraverso una conoscenza a tutto tondo della sua produzione teorica.



VILLA FOSCARI (MALCONTENTA), PALLADIO, 1550-1560
(TRATTO DA C. ROWE, *LA MATEMATICA DELLA VILLA IDEALE E ALTRI SCRITTI*)



VILLA STEIN A GARCHES, LE CORBUSIER, 1926-1928
(TRATTO DA C. ROWE, *LA MATEMATICA DELLA VILLA IDEALE E ALTRI SCRITTI*)

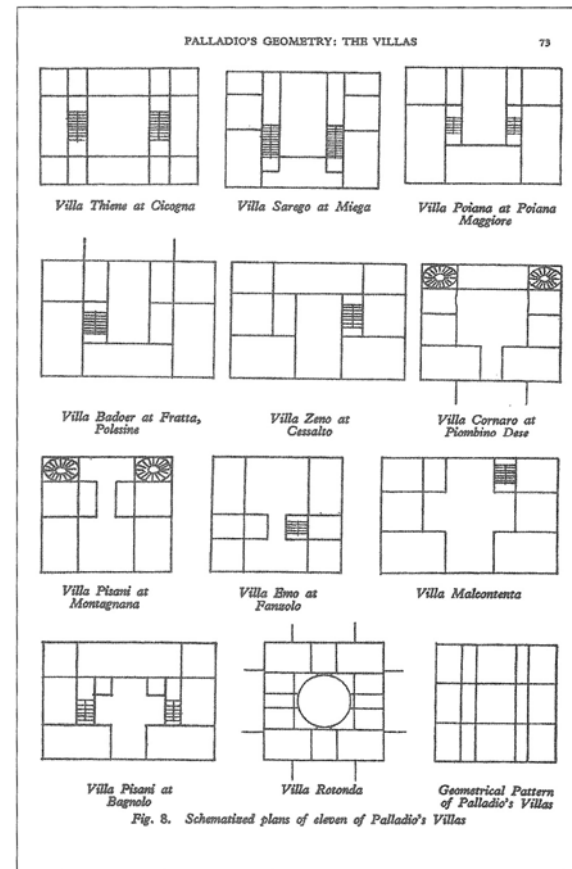
1.2.1 Diagramma

Rudolf Wittkower ha un ruolo fondamentale nel diagrammare le architetture e, da studente al Warburg Institut, Rowe apprende da lui l'uso del diagramma come strumento per indagare a fondo l'architettura e permettere un'analisi di tipo comparativo, ma lo fa a modo suo.

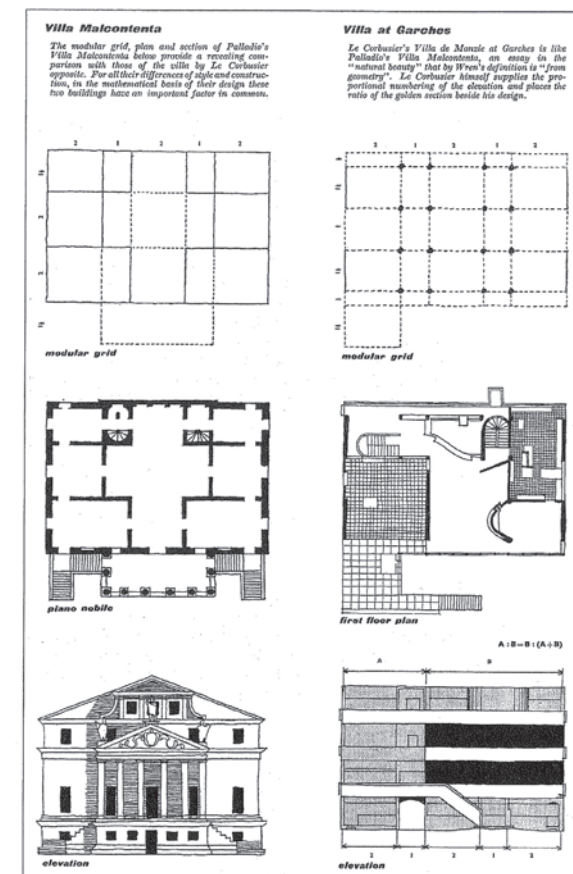
La peculiarità del diagramma come tecnica rappresentativa è l'essere svincolato da qualsiasi caratteristica materica. Si tratta di un disegno sintetico/abbreviato, maggiormente appropriato ad esigenze di tipo teorico e che può essere usato come strumento per la comprensione sintattica dell'opera al di là della sua apparenza formale.

Wittkower usa schemi diagrammatici per rintracciare i principi matematici e geometrici ricorrenti nell'architettura analizzata del Palladio, in particolare undici ville pubblicate in *Architectural Principles in the Age of Humanism*. Rowe invece lo usa per una riflessione di natura compositiva attraverso la ricerca di "precedenti formali" nella storia.

La differenza tra i due è evidenziata da Vidler in *Storie dell'immediato presente* (riprendendo le osservazioni di Guido Zuliani in *Evidence of Things Unseen*): con l'uso del diagramma, Wittkower dimostra/rende evidenti le regole matematiche che costituiscono le architetture del Palladio. Riducendo infatti la sezione muraria ad una linea schematica permette



R. WITTKOWER, SCHEMI DI UNDICI VILLE DI PALLADIO
(TRATTO DA A. VIDLER, *STORIE DELL'IMMEDIATO PRESENTE*)



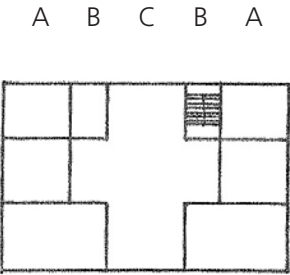
C. ROWE, CONFRONTO TRA VILLA FOSCARI DI PALLADIO E VILLA A GARCHES
DI LE CORBUSIER (TRATTO DA A. VIDLER, *STORIE DELL'IMMEDIATO PRESENTE*)

di leggere le geometrie ideali e i principi generali di questi manufatti. Questo diagramma sintetico delle ville palladiane rappresenta rettangoli e quadrati disposti in una griglia che ha un ritmo ABCBA, nello specifico un ritmo che evidenzia la gerarchia degli spazi, determinato dalla presenza di uno stesso schema distributivo degli spazi comuni, ma variato in ciascun esempio con un'insistenza sulla sala posta sull'asse centrale dell'edificio e un'assoluta simmetria tra gli ambienti minori ai suoi lati. Questa lettura dimostra che i vari edifici non sono più un semplice studio formale bensì variazioni sistematiche della stessa logica compositiva. Attraverso il diagramma Wittkower sintetizza l'idea e la configurazione del manufatto architettonico e va molto al di là di quelli che erano gli studi del momento perché afferma che la villa non è più unica nel suo genere: analizzando i collegamenti da edificio a edificio dimostra come l'oggetto non può più essere inteso come opera irripetibile.

In Rowe il ritmo del diagramma è ABABA perché mette in risalto le partizioni che insistono sui muri e sui pilastri piuttosto che gli spazi. Questo atteggiamento è classificato da Pier Vittorio Aureli¹⁷ come una posizione di carattere costruttivo-percettivo, e cioè il tipo di esperienza fenomenica che una determinata composizione di partizioni produce sull'osservatore e che si differenzia dalla posizione assunta da Wittkower di carattere organizzativo della forma.

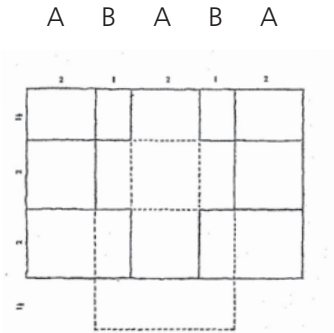
Rowe apprende dal suo maestro l’uso del diagramma allo scopo di creare uno schema dell’oggetto architettonico “spogliato” dai suoi materiali e simboli. Attraverso questo tipo di rappresentazione rende possibile confrontare architetture apparentemente molto diverse tra loro che, messe sullo stesso piano rappresentativo, possono essere sottoposte ad una lettura univoca. Attraverso questa astrazione dimostra come entrambi, Palladio e Le Corbusier, aderiscono alla teoria delle proporzioni, basandosi su considerazioni di tipo matematico. Colin Rowe riesce quindi a trovare una trama di connessioni tra edifici temporalmente e geograficamente distanti attraverso un’analisi che aiuta a comprendere il mutamento della forma nel tempo e la ricostruzione del processo, **un processo che si motiva all’interno di una pratica critica che ha per oggetto lo studio delle forme**¹⁸. Sia il Palladio (edificio antico) che Le Corbusier (edificio macchina), affrontano per Rowe un problema di organizzazione spaziale data dal rapporto tra sistema strutturale e sistema compositivo, proponendo lo stesso tema planimetrico, ma offrendo due opere radicalmente diverse.

Questa operazione di confronto tra Classico e Moderno, tramite il procedimento dell’analogia¹⁹, rivoluziona il pensiero fondante dell’epoca, anzi si potrebbe quasi dire che ne viola il valore culturale.



WITTKOWER

IL DIAGRAMMA DI WITTKOWER RENDE INTELLEGIBILE LA SEQUENZA E LA GERARCHIA DEGLI SPAZI. CARATTERE ORGANIZZATIVO DELLA FORMA ARCHITETTONICA.



ROWE

IL DIAGRAMMA DI ROWE RENDE INTELLEGIBILE LA SEQUENZA DELLE PARTIZIONI SECONDO UN RITMO CHE INSISTE SUI MURI O SUL TRACCIATO DEI PILASTRI. CARATTERE COSTRUTTIVO-PERCETTIVO.

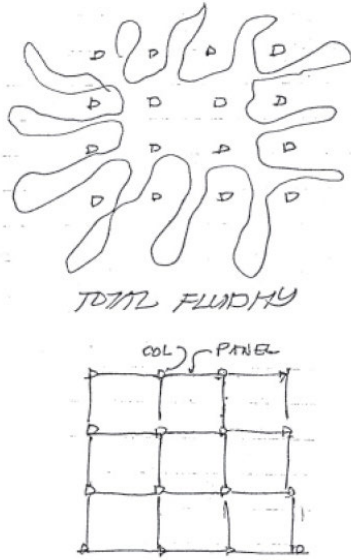
L’analisi formale attraverso l’uso del diagramma tralascia infatti il contesto storico dell’oggetto di critica, ma è proprio quel dato periodo storico che determina il carattere di unicità dell’architettura moderna e la sua indipendenza dalla tradizione.

Le analisi dell’edificio e i rapporti spaziali che lo caratterizzano, stimolano studi e sperimentazioni compositive da parte di alcuni allievi e colleghi di Rowe che vengono a diretto contatto con queste teorie, come per esempio gli studi sul Palladio condotti da Peter Eisenman che culminano in un’esposizione alla Yale School of Architecture Gallery nel 2012 intitolata Palladio Virtuel²⁰.

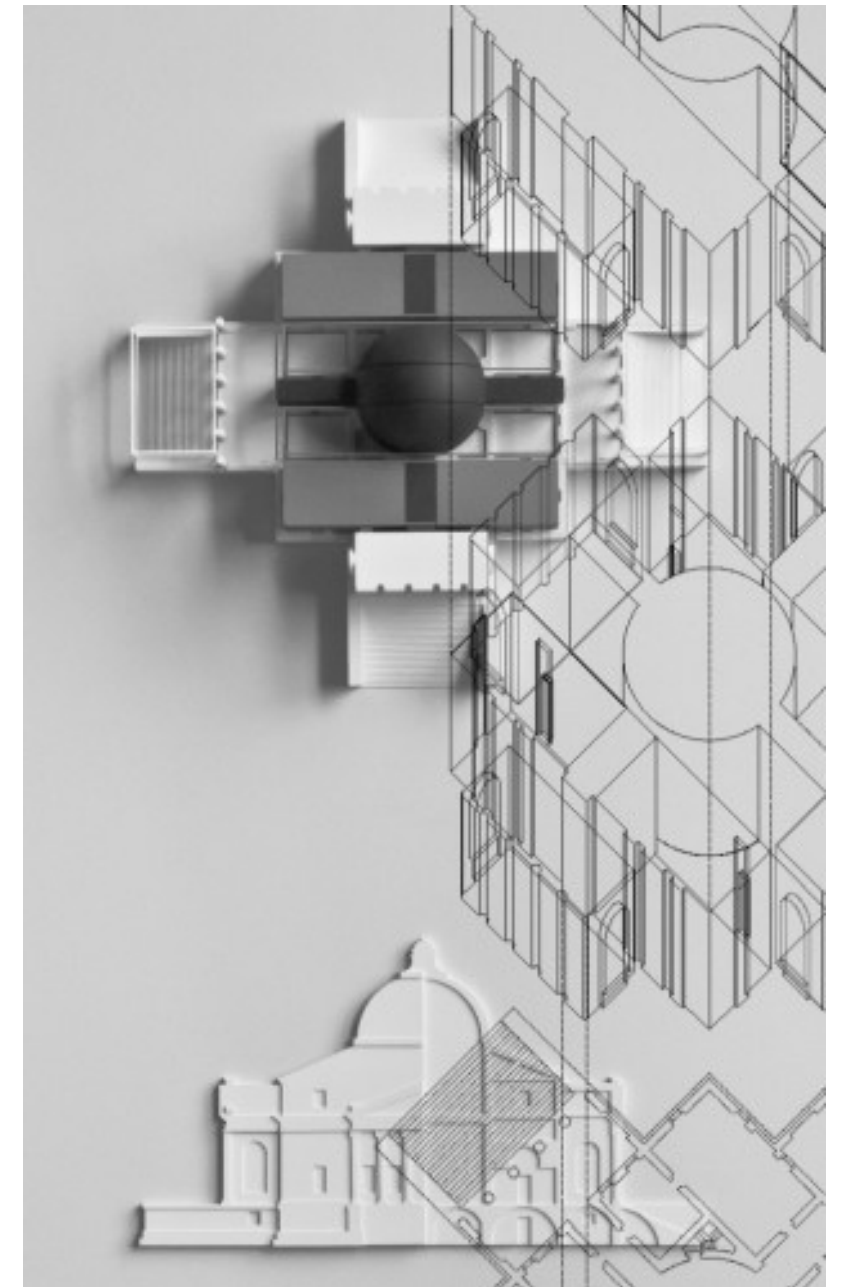
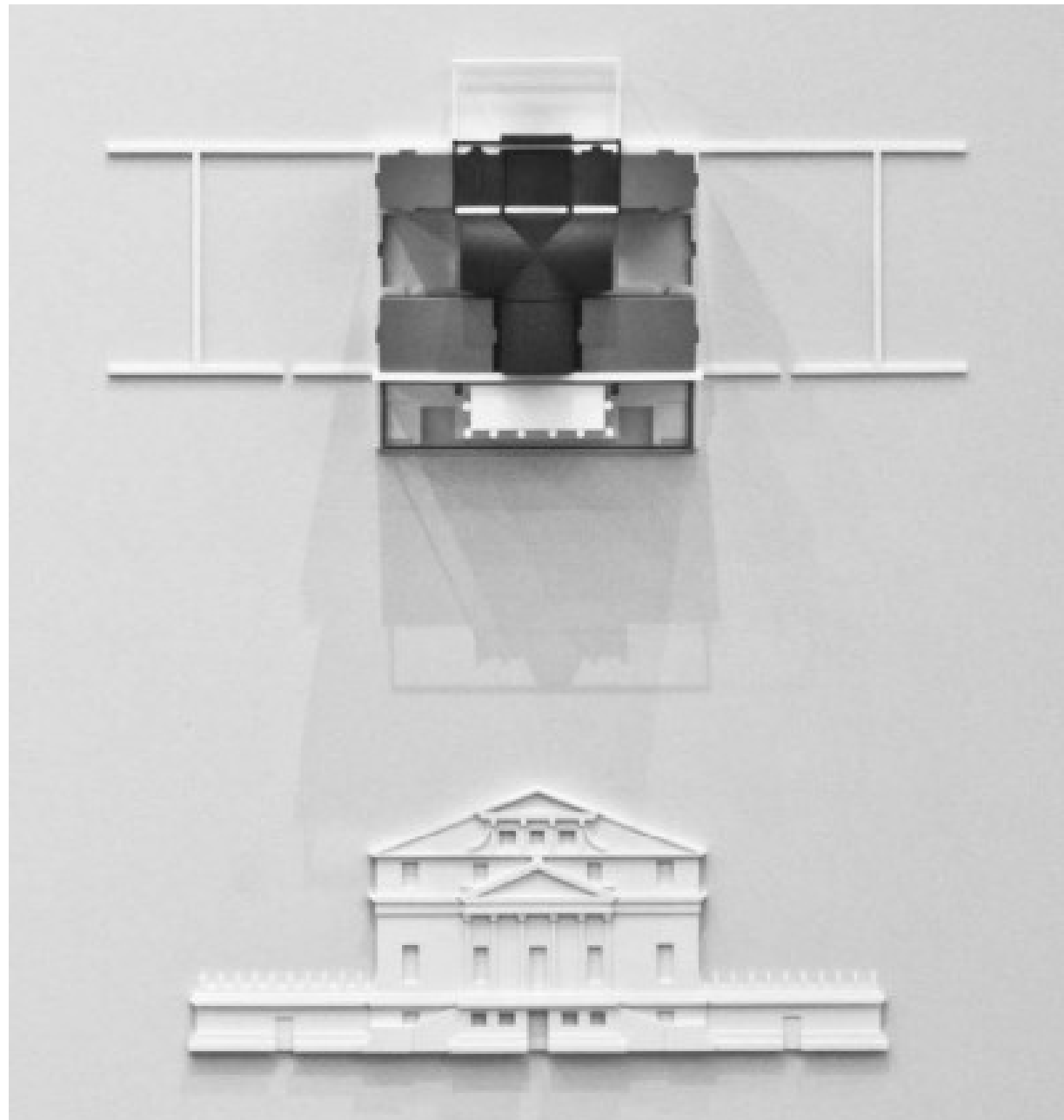
La mostra rappresenta la summa di dieci anni di studi delle ville del Palladio da parte dell’architetto americano, costituita dalla lettura di venti ville. Il tentativo è di proporre ciò che può essere ancora appreso da un architetto già profondamente studiato, evidenziando la complessità nei rapporti indeterminati interni all’opera. L’interesse di Eisenman nasce dal fatto che Palladio descrive in dettaglio le sue ville ne *I Quattro Libri dell’Architettura* (1570), ma alla fine della sua vita, le ridisegna nel modo in cui voleva che in realtà fossero costruite, come fossero dei progetti “virtuali”. Lo scopo è dunque capire perché il Palladio fa questo ridisegno e indagare la differenza tra gli edifici costruiti e quelli ridisegnati.

Attraverso la riduzione a schema dei progetti delle

ville del Palladio e di Le Corbusier, Rowe studia la variazione sul tema della pianta centrale che diventa il punto di partenza per lo sviluppo dell’esercizio pedagogico di John Hejduk della griglia dei nove quadrati²¹.



La “trasfigurazione” compiuta dal diagramma, guida il lettore anche in *Transparency part II*. Rowe e Slutzky lo adoperano per far capire le diverse interpretazioni che una facciata rinascimentale può implicare attraverso un lavoro mentale portato avanti dall’osservatore che la guarda. Questa capacità di percezione che il diagramma rende evidente, è esercitata sulle facciate di alcuni edifici che Rowe e Slutzky considerano esempi di trasparenza fenomenica, grazie all’ambiguità



EISENMAN EFFETTUA UN'ANALISI VOLUMETRICA CHE EVIDENZIA LE COMPLESSE RELAZIONI INTERNE ATTRAVERSO ADIACENZE E SOVRAPPOSIZIONI.

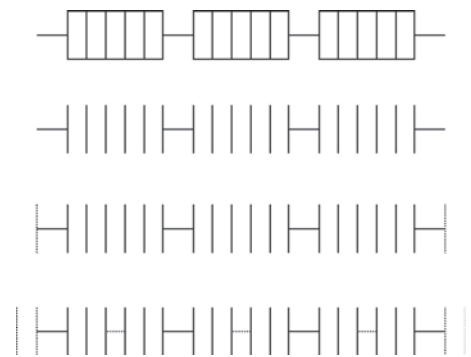
MODELLO VILLA BARBARO MASER E MODELLO VILLA ROTONDA SOVRAPPosti CON ASSONOMETRIA

PAGINA A FIANCO VILLA FOSCARI MODELLO

PALLADIO VIRTUEL EXHIBITION. PETER EISENMAN AND MATT ROMAN.
(TRATTO DA [HTTP://WWW.ARCHDAILY.COM](http://www.archdaily.com))

del loro fronte nel rapporto che si crea tra figura e sfondo. A diversi gradi di attenzione sembra che prima prevalga un'immagine e poi l'altra a seconda di come la mente dell'osservatore ordina spazialmente le figure che vede (ipotizzando un posizionamento su diversi livelli). Le linee ridotte del diagramma servono a schematizzare e rendere visibili queste alterazioni. Affinché questo strumento di lettura sia efficace è indispensabile fare riferimento alla teoria della Gestalt²².

In *Transparency part II* vi è un lungo paragrafo in cui viene descritta la possibilità di alterazione/mutamento di un'immagine. Nel caso specifico viene considerata una figura costituita da alcuni rettangoli (o parimenti da alcune "H" con delle linee interposte) che produce un effetto ambivalente a seconda di come la mente interpreta le linee che vede.



Questa figura è stata realizzata dagli psicologi della Gestalt per far capire come sia più chiaramente

riconoscibile ciò che è determinato dall'articolazione dell'oggetto che vediamo, ***despite our extensive past experience of the letter H, it is nevertheless, the articulation of the presented object (i.e., the rectangles) which determines what we shall see*** (nonostante la nostra ampia esperienza passata riferita alla lettera "H", è comunque l'articolazione dell'oggetto presentato (cioè i rettangoli) che determina ciò che noi vediamo)²³.

Allo stesso modo tale sintesi è applicabile alla città, dove si rendono evidenti i pieni e vuoti in una dialettica anche in questo caso, tra figura e sfondo.

1.2.2 Collage

Il principio dell'analogia tra opposti figurativi (rapporto tra figura e sfondo) che introduce Rowe, ha portato ad un nuovo modo di guardare al progetto urbano, un nuovo approccio che si riscopre in particolar modo in *Collage City* (scritto assieme a Fred Koetter e pubblicato nel 1978). Il rapporto tra figura e sfondo rientra in gioco nei testi di Rowe alla scala della città evidenziando le relazioni tra pieno e vuoto, nei rapporti tra il singolo manufatto e il tessuto urbano. Il modo di guardare alle cose di Rowe, è sempre influenzato dalla sua formazione di origine, un punto di vista da architetto che non abbandona mai nella sua carriera, così come non abbandona mai lo

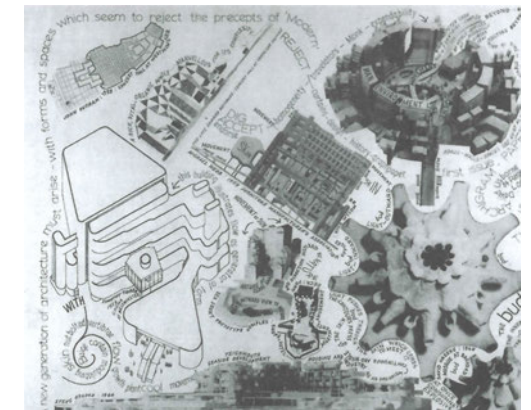
strumento della rappresentazione.

Il collage fa riferimento ad una tecnica artistica che usa Picasso: in *Natura morta con sedia impagliata* del 1912, per la prima volta fa la sua comparsa questa nuova pratica, con cui Picasso trasporta all'interno dell'opera un frammento di realtà (si tratta in questo caso di un pezzo di tela cerata che imita il *canné* di una sedia, ovvero un oggetto che non è ciò che sembra, ma che riproduce le qualità visive proprie di un ben preciso materiale). Su questi elementi introdotti è possibile intervenire con le tecniche pittoriche tradizionali: in questo modo si crea un legame di reciprocità tra realtà e dipinto e l'artista dimostra l'assoluta libertà nell'uso di mezzi espressivi.



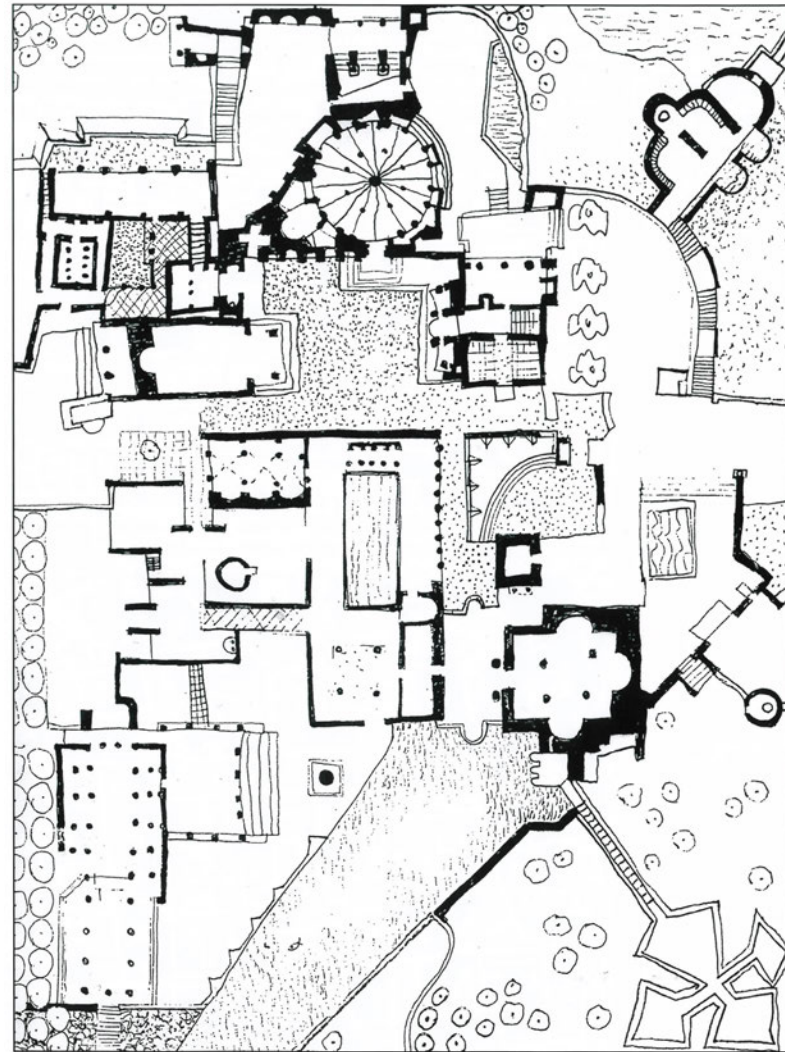
L'uso del collage torna negli anni '60 e '70 nella raffigurazione di molti studi che si occupano della visione di un immediato futuro come quelli di Archigram e Superstudio. L'interesse per gli Archigram in particolare, è presente sia in Rowe che in Banham (che diversamente da Rowe ha una visione

tecnologia e progressista del suo contemporaneo). Rowe considera l'operato di Archigram un lavoro che sembra comporre ***immagini pittoresche del futuro***²⁴, dove il paesaggio urbano, in veste spaziale, è presentato in immagini il cui vuoto ideale è paragonabile al vuoto in cui si colloca il modello urbano degli anni trenta.



Anche Banham apprezza il lavoro degli Archigram perché oltre a basarsi sulla presenza della tecnologia, incorpora anche qualità estetiche diventando esempio di grandi lezioni formali. Il lavoro di Archigram è caratterizzato da una grande abilità nel creare immagini ***destabilizzanti*** che evidenziano le potenzialità della tecnologia di agire a sostegno di una nuova società (ancora da inventare).

Nel loro atteggiamento ironico verso il modernismo tradizionale e nella critica di fondo ai suoi difetti sociali, psicologici e tecnologici,



PLAN GAMES

(TRATTO DA *L'ARCHITETTURA COME TESTO E LA FIGURA*
DI COLIN ROWE, A CURA DI MAURO MARZO)

queste immagini utopiche sembravano indirizzate a estendere i principi modernisti fino ai limiti estremi (e dunque ideali)²⁵.

Nel percorso biografico di Rowe si verificano delle connessioni invisibili che legano la sua intera carriera, fatte di tematiche esplorate e rimaste inesprese, che sembrano marginali ma che “inaspettatamente” si sviluppano negli anni successivi. La stessa cosa succede per il tema del collage: ne *L'architettura come testo e la figura di Colin Rowe*, Bernardo Secchi ricorda i primi lavori di Rowe fatti assieme ai suoi compagni di Austin, i Texas Rangers, quando negli anni '50 la città è ancora un pensiero lontano.

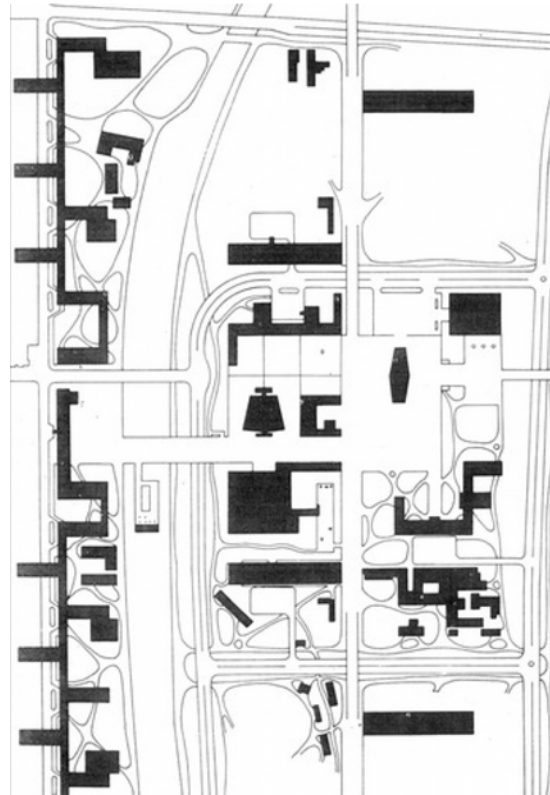
Sembra che di notte questo gruppo di giovani architetti, si trovasse per disegnare planimetrie chiamate Plan Games: il gioco consisteva nel raffigurare una pianta a testa, che poteva essere una pianta archeologica come ad es. un tempio, o una pianta barocca o espressionista, andando così a costituire una rete di architetture che determinavano, per aggiunte successive, pezzi di città. Essendo planimetrie di diverse epoche, esse andavano a raggruppare, in un unico disegno, uno spazio temporale larghissimo e il tutto esaurito nel corso della notte. Secchi ricorda una lettera inviata da John Hejduk ad Alexander Caragone in cui emerge come Rowe sia il più estasiato dei Rangers da questi giochi, **alla fine Colin studiava il risultato con un'eccitazione diabolica.**

Chi avrebbe potuto pensare che questi edifici del

Classicismo, Neo-classicismo, del Costruttivismo moderno e dell'architettura contemporanea erano il codice genetico delle mostruosità architettoniche venute dopo?²⁶ Rowe trova un modo possibile di leggere la città ponendo insieme pezzi di architetture di vari tempi, riuscendo quindi a tenere insieme anche diverse questioni: questa capacità torna prepotentemente in *Collage City*.

La questione del collage per Rowe riguarda il modo di guardare al progetto urbano tramite il ricorso ad un processo attraverso cui gli elementi vengono scelti e assemblati tra loro e dove non è importante il risultato del collage stesso, bensì il procedimento con cui tali elementi sono determinati. Questa tecnica rappresenta l'idea della frammentazione che connota la modernità, la tradizione che coesiste con l'utopia e con i molti progetti urbani realizzati e non. Luciano Semerani, nell'introduzione a *L'architettura come testo e la figura di Colin Rowe*, spiega come il messaggio di Rowe e Koetter **non comporta la rianimazione del modello attraverso la copia, ma richiama la dimensione archetipa che il riferimento culturale dovrebbe sempre assumere, come recupero di un potenziale, come precisazione di un'intenzione. (...) La citazione serve solo come esplicitazione di un'intenzione, non come modello da copiare²⁷.**

In *Collage City* ancora una volta Rowe pone insieme due immagini, per confrontare la città storica di



IMMAGINI A CONFRONTO
PARMA (TESSUTO COMPATTO PUNTEGGIATO DA VUOTI INTERNI)
ILE SAINT DIÉ (SPAZI APERTI MARCATI DA OGGETTI ISOLATI)
(TRATTO DA C. ROWE E F. KOETTER, *COLLAGE CITY*)

Parma, con tessuto compatto punteggiato da vuoti interni, e il progetto per Ile Sain Dié di Le Corbusier, con gli spazi aperti marcati da oggetti isolati; o per contrapporre la pianta degli Uffizi col suo vuoto interno e l'Unité d'Habitation di Marsiglia, come se questa fosse il calco del vuoto del Vasari, evidenziando il rapporto tra spazi aperti e manufatti architettonici. Il confronto figura-sfondo dimostra che il tessuto della città tradizionale è l'"inverso" della città moderna "degli oggetti", **modelli che potrebbero essere interpretati come due letture alternative di un qualche diagramma gestaltico che registri le variazioni del fenomeno planimetrico**²⁸, o in altre parole, che illustri le fluttuazioni del fenomeno figura-sfondo.

La città è interpretata come un raccolta articolata e complessa di forme, spazi e tessiture a cui è possibile relazionarsi attraverso la pratica progettuale dell'assemblaggio e del collage.

Vedremo che una lettura di questo tipo, applicata alla città, sarà criticata da Robert Slutzky, tanto da considerarlo un vero e proprio errore. Il pittore sostiene infatti che il rapporto figura-sfondo è un fenomeno bidimensionale e che non può essere in nessun modo applicato alla città, entità tridimensionale, che Rowe e Koetter semplificano e riducono letteralmente in bianco e nero²⁹.

Rowe sostiene che il collage sia l'unico collante della tradizione con l'utopia, perché stabilisce un equilibrio

tra presente e futuro. Respinge insieme a Koetter le grandi visioni utopiche di progettazione totale, ma propone una città che sia in grado di contenere/accogliere frammenti di utopie, chiamandola città collage.

Tutto questo per dire che poiché il collage è un metodo che deriva la propria virtù dalla propria ironia, poiché sembra essere una tecnica di usare le cose non credendoci, è anche una strategia che permette di affrontare l'utopia come immagine, di accettarla in frammenti anziché in toto; potrebbe anche essere una strategia che facendo propria l'illusione utopica dell'immobilità e della finalità potrebbe nutrire una realtà di cambiamento, di movimento, di azione e di storia³⁰.

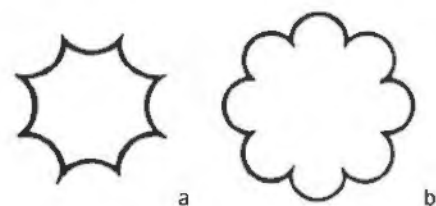
1.2.3 Trasparenza

Il discorso sulla trasparenza è centrale nella produzione roweiana e diventa il tema che partendo dal cubismo analitico ritrova la sua espressione architettonica in alcuni progetti di Le Corbusier.

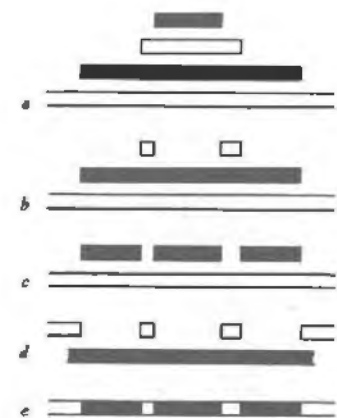
Colin Rowe, insieme a Robert Slutzky, classifica la trasparenza in letterale e fenomenica. La prima riguarda una proprietà fisica del materiale, percettiva e definita, in cui non vi è nessuna ambiguità; la seconda riguarda una profondità spaziale legata ad una qualità intrinseca di organizzazione, concettuale

e indefinita, dove vi è ambiguità della forma, costruita cioè sulla stratificazione di dimensioni spaziali che si sovrappongono, si attraggono e si respingono.

Questa complessità spaziale ambigua, determinata dall'alternarsi di figura e sfondo, incorpora un'idea di movimento, di fluttuazione, che può essere chiarita ricordando le parole di Rudolf Arnheim³¹ in *Arte e percezione visiva*.



Egli spiega come sia interessante notare che, date due immagini, una convessa e l'altra concava, di solito l'idea di "figura" è associata alla forma convessa mentre l'idea di "sfondo" è associata a quella concava. Questo rapporto figura-sfondo non è una condizione spaziale statica bensì gode di un movimento relativo. I rigonfiamenti e gli angoli appuntiti dell'immagine presa come esempio sono come cunei che si spingono in avanti, come se la "figura" avanzasse attivamente. L'immagine *a* sembra converga verso il centro, mentre l'immagine *b* sembra espandersi sullo sfondo, ed è proprio questo movimento che caratterizza e rafforza il riconoscimento di una forma/area come associazione ad una figura piuttosto che ad uno sfondo.



Nella realtà la situazione è più complicata perché la relazione figura-sfondo non è costituita da immagini con aree chiuse e determinate, bensì è caratterizzata da quello che Arnheim chiama **pattern distribuiti a più livelli di profondità**³².

L'esempio che spiega chiaramente questo concetto è la xilografia di Hans Arp: ***i fattori percettivi sono bilanciati tra di loro in modo tale da rendere egualmente possibili diverse concezioni spaziali***³³. Questo significa che l'immagine in questione può avere tante configurazioni e, combinandole tra loro, possono dare lo stesso risultato percettivo. Arnheim ci fa vedere come si possono ipotizzare ben cinque soluzioni diverse, composte da uno a più livelli che, pur combinati in modi diversi, non cambiano mai la percezione dell'immagine di Arp.

1.3 ROWE E LE TEORIE DELLA GESTALT

"Configuration", "figure-ground", "field", "common contour", "proximity", "constellation" – sometimes inadvertently and sometimes consciously our vocabulary has been saturated with the Gestalt phraseology, precisely because of the adequacy of its terms³⁴.

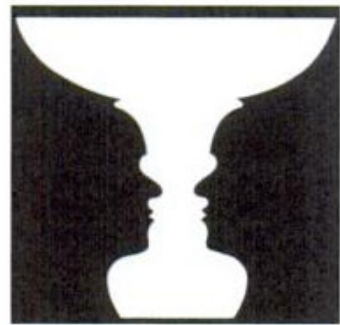
La parola tedesca Gestalt significa "forma", "struttura" ed è stata introdotta nella prima metà del '900. Fu una novità rispetto alle precedenti teorie, perché la percezione non era più considerata un processo "passivo", e cioè il risultato di un'associazione di elementi sensoriali distinti, ma si riferiva invece ad un atteggiamento di gran lunga più attivo, dove la percezione era subordinata a certi

principi organizzativi generali. Essa non dipendeva dunque dagli elementi in sé, ma dalla strutturazione di questi elementi in un insieme organizzato in una "Gestalt" (generalmente tradotta appunto con "forma", "struttura", "pattern").

Gyorgy Kepes è stato una delle figure più importanti per la diffusione di queste idee nel campo visivo nelle accademie del Nord America ed è citato da Rowe e Slutzky nel loro articolo sulla trasparenza. Le letture della teoria della Gestalt di Kepes sono fondamentali soprattutto per quanto riguarda le analisi della trasparenza nella pittura: in *Transparency part I*, i due autori riconoscono quel significato equivoco (che Kepes associa al concetto di trasparenza) nell'illusione di profondità spaziale che si genera nei quadri della pittura cubista. L'aspetto percettivo è un elemento fondante la base delle teorie argomentate da Rowe e Slutzky ed assume grande rilevanza anche dal punto di vista didattico attraverso una serie di esercizi che sono proposti ad Austin ed alla Cooper Union.

Nei testi come *Transparency* e *Collage City* i principi della Gestalt vengono applicati allo scopo di "decodificare" ciò che si vede attraverso un linguaggio visivo diagrammatico in bianco e nero, tale da rendere oggettiva un'esperienza soggettiva. Le analisi del manufatto architettonico si basano infatti sull'organizzazione delle informazioni percepite dall'osservatore che lo sta guardando. Questo aspetto viene approfondito soprattutto nel secondo articolo

sulla trasparenza: i due autori dimostrano molto interesse in quegli schemi in cui si crea un rapporto ambiguo tra figura e sfondo così come avviene nel diagramma gestaltico vaso/visi e croce maltese. Nel primo caso, ciò che viene normalmente percepito è un comune vaso, ma dopo che si fissa l'immagine per un po' di tempo, risaltano i profili di due figure. Ciò che è prima sfondo diventa figura e viceversa.

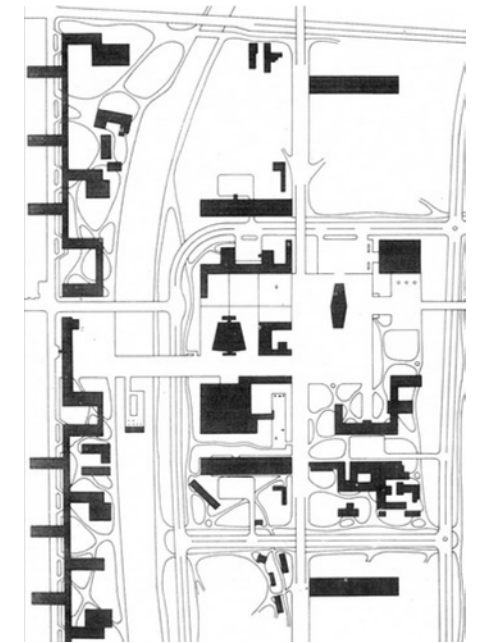
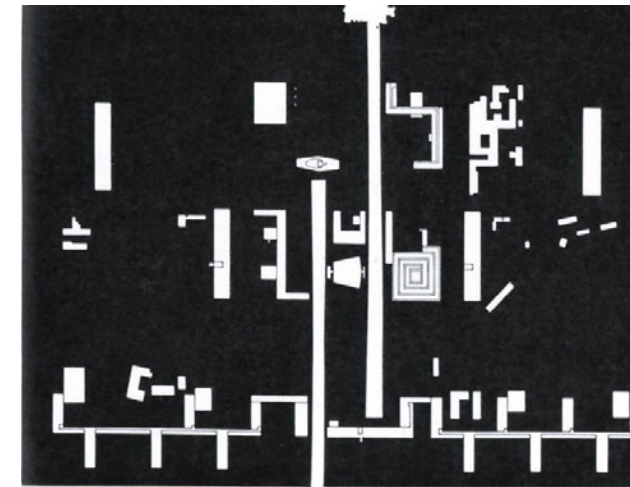


Allo stesso modo guardando la croce maltese nera su un ottagono bianco, per il tipo di qualità spaziale degli otto triangoli che costituiscono l'ottagono, l'esperienza che deriva da questo diagramma può essere rovesciata. L'interesse è posto quindi in quelle immagini in cui è racchiusa un'ambiguità e una complessità tale che vi è un rapporto instabile tra figura e sfondo e la loro lettura può essere soggettiva e invertita.

Le interpretazioni di immagini gestaltiche diagrammatiche (le "H" e/o rettangoli di cui si accennava prima) riguarda un tipo di attività

di percezione dello stesso ordine di quello che viene esercitato nella lettura di opere d'arte o di architettura, nelle facciate degli edifici rinascimentali, o del grattacielo di Algeri, così come nei quadri di Léger o di Mondrian. Il fenomeno figura-superficie è esemplificativo, è il prerequisito essenziale della trasparenza. Ciascun componente, ha una sua funzione e può essere sé stesso o il suo contrario, e la figura-sfondo diventa significativa nel momento in cui viene scaturita un'azione reciproca fra il tutto e le sue parti.

In breve il grattacielo di Algeri, l'edificio di Denver, Caprarola, la navata di St. Denis, Ca' d'Oro, Palazzo Mocenigo, San Lorenzo e Victory Boogie-Woogie assomigliano a elaborate organizzazioni armoniche di piccoli diagrammi piuttosto curiosi che si trovano sparsi in profusione in qualsiasi trattato di Gestalt e se in presenza di questi diagrammi noi possiamo vincere il nostro immediato divertimento verso ciò che sembra essere una discrepanza fra una psicologia di percezione altamente intellettuale e i suoi esempi visivi altamente semplici, noi potremmo riconoscere che questi mostrano, nella loro forma più primitiva, le loro condizioni cruciali, che permettono lo sviluppo delle strutture più complicate che abbiamo esaminate³⁵.



SCHEMI DI ÎLE SAINT DIË DI HOESLI E DI ROWE A CONFRONTO.

L'IMMAGINE DI HOESLI È PUBBLICATA RUOTATA DI 90 GRADI PROBABILMENTE PER EVIDENZIARE L'IMPORTANZA DELL'IMPIEGO DEGLI ASSI COME LO STRUMENTO PIÙ EFFICACE CON CUI CATTURARE ARCHITETTONICAMENTE LA PROFONDITÀ SPAZIALE (THE STRONGEST MEANS BY WHICH TO ARCHITECTONICALLY CAPTURE SPATIAL DEPTH)³⁶.

(TRATTO DA B. HOESLI, *TRANSPARENZ LE CORBUSIER STUDIEN 1* E DA C. ROWE E F. KOETTER, *COLLAGE CITY*)

In *Collage City* si ha l'impressione di entrare in una seconda fase di Rowe: nei suoi studi avviene una sorta di rotazione del piano di indagine, dove però l'osservatore si pone sempre frontalmente ad esso. Dalle analisi del piano verticale delle architetture si passa all'esame di un piano orizzontale quando si parla di città.

In *Reckoning with Colin Rowe*, Emmanuel Petit evidenzia che, in queste due fasi di Rowe, l'idea di fondo di una percezione guidata dalla teoria della Gestalt non cambia, però non viene più usato il termine *trasparenza*: nonostante nel tessuto urbano della città storica e della città moderna rimanga il rapporto ambiguo figura-sfondo, Rowe usa il termine *collage*. Petit nota questa particolarità perché fa un confronto con l'Addendum a *Transparency part I* scritto da Bernard Hoesli³⁷: quest'ultimo osserva il tessuto urbano e lo indaga, classificando sempre i rapporti vuoto-costruito col termine di trasparenza. Rowe invece, quando analizza la città, parla di collage, ed è probabile dunque che l'aspetto percettivo acquisisca per lui un significato diverso in *Collage City* rispetto a quello che voleva comunicare con la nozione di trasparenza fenomenica. In *Collage City* infatti non è più tanto importante l'effetto ambiguo della reciproca distruzione ottica delle immagini sovrapposte di Kepes, bensì assume importanza evidenziare, attraverso l'uso dei diagrammi, i ragionamenti sulla possibilità della trasformazione urbana e sulla scomposizione e ricostruzione di

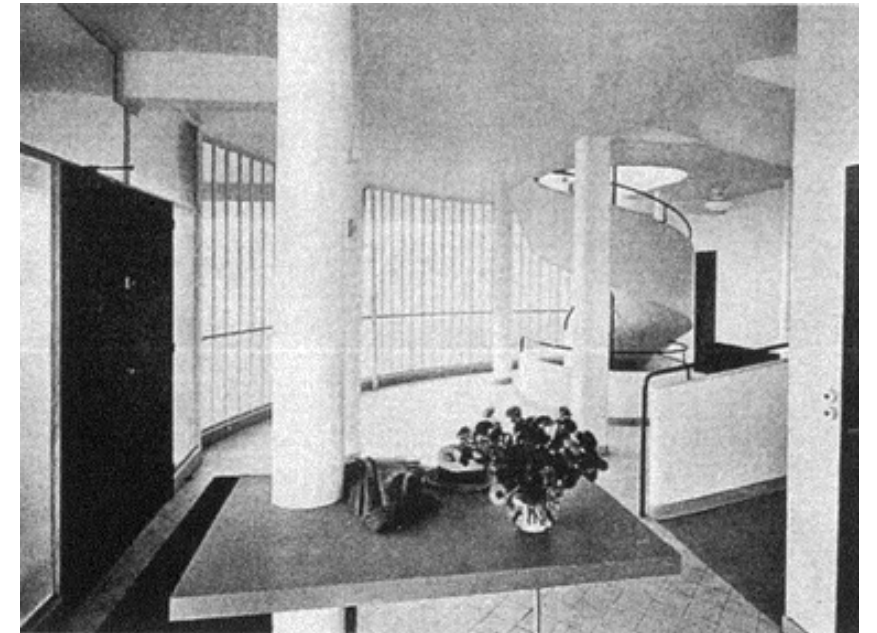
“frammenti di utopie”.

Ciò che rimane comunque di primaria importanza, sia per la trasparenza che per il collage è la visione frontale perché solo frontalmente al piano di indagine è possibile ritrovare la logica concettuale del cubismo in relazione alla psicologia della Gestalt. Tale reciprocità può essere spiegata attraverso un esempio comparativo che Rowe propone tra l'immagine di un interno di Ville Savoye e una tela di Juan Gris. Guardandole, le sensazioni percettive sono analoghe perché l'osservatore è portato a leggere l'immagine dell'interno della villa come fosse una composizione bidimensionale, mentre il quadro, bidimensionale, sembra sottintendere una terza dimensione. ***Il cubismo non è altro che una terza dimensione virtuale che nella realtà, cioè nella terza dimensione, si realizza nell'interno corbuseriano***³⁸.

LE CORBUSIER, VILLE SAVOYE, VESTIBOLO D'ENTRATA.
IMMAGINE CHE PUÒ ESSERE LETTA
COME UNA COMPOSIZIONE BIDIMENSIONALE.

JUAN GRIS, *LA SCACCHIERA*, 1917.
IMMAGINE CHE SEMBRA SOTTINTENDERE
UNA TERZA DIMENSIONE.

(TRATTO DA C. ROWE, *L'ARCHITETTURA DELLE BUONE INTENZIONI*)



NOTE

1. A. Caragonne (edit by) C. Rowe, *As I was saying - Recollection and Miscellaneous Essays*, Volume One, p. 2.
2. Questo testo è oggetto di alcune incomprensioni tra Rowe e Hejduk, quest’ultimo sostiene che sia opera di entrambi mentre Rowe assicura che Hejduk si fosse occupato soltanto delle fotografie.
3. (***whole towns founded no earlier than the sixties can exude an Italian evidence of age***) (trad. Paola Limoncin) in C. Rowe, *Lockhart, Texas*, in A. Caragonne (edit by) C. Rowe, *As I was saying - Recollection and Miscellaneous Essays*, Volume One, p. 56.
4. Parola usata da Wittkower in *Inigo Jones, Architect and Man of Letters*, 1953. Da A. Vidler, *Storie dell’immediato presente*, p. 69.
5. Storico dell’arte svizzero fra i primi ad impiegare il doppio proiettore di diapositive a scopi didattici, per promuovere fra i suoi studenti uno sguardo comparativo che sapesse cogliere analogie e

- differenze fra due immagini affiancate.
6. Nel 1932 Hitchcock e Philip Johnson organizzano presso il MOMA di New York una mostra intitolata *The International Style*, svolta ad illustrare i migliori esempi della produzione architettonica dal 1922 fino a quel periodo, gli esempi riconducibili a questo stile emergente erano caratterizzati da una geometria semplificata e la mancanza di ornamento.
7. A. Caragonne, *The Texas Rangers: Notes from the Architectural Underground*, p. 9 (trad. Paola Limoncin).
8. Questo procedimento diventerà in seguito uno degli elementi pedagogici della Cooper Union.
9. Per approfondimenti sulle esercitazioni svolte vedi Allegati, University of Texas and Texas Rangers.
10. Per approfondimenti vedi Allegati, University of Texas and Texas Rangers.
11. F. Pau in *Forma. Revista d’Humanitats*, Vol. 6, December 2012, p. 67.

12. A. Forty, *Parole e edifici*, p. 23.

13. R. Banham, *The new Brutalism*, in *Architectural Press*, pp. 14-15.

14. Colin Rowe apprende il metodo comparativo al Warburg Institute di Londra. L'uso della doppia immagine è introdotto da Wölfflin, maestro di Wittkower a Monaco, che diventa a sua volta insegnante di Rowe.

15. Nell'introduzione di Paolo Berdini in C. Rowe, *La matematica della villa ideale e altri scritti*, p. XIX.

16. Ci sarà, infatti, contrarietà nei confronti di Hoesli quando cercherà di adoperare la trasparenza fenomenica come strumento di analisi ma anche di progettazione.

17. Nell'introduzione a *La base formale dell'architettura moderna* (tesi di dottorato di Peter Eisenman, scritta tra il 1961 e il 1963).

18. P. Berdini, *Confronti inaspettati: osservazioni sulla retorica comparata di Colin Rowe* in *La critica operativa e l'architettura* (a cura di Luca Monica), p. 129.

19. Vedi immagini comparate di Wölfflin.

20. In occasione della mostra è stato realizzato il libro omonimo pubblicato nel gennaio 2016.

21. Vedi capitolo 7.

22. Vedi paragrafo 2.3.

23. C. Rowe, R. Slutzky, *Transparency: Literal and Phenomenal*, Part II in A. Caragonne (edit by) C. Rowe, *As I was saying - Recollection and Miscellaneous Essays*, Volume One, p. 101 (trad. Paola Limoncin) (tratto da Ellis, *A Source Book of Gestalt Psychology*, 58).

24. C. Rowe e F. Koetter, *Collage City*, p. 72.

25. A. Vidler, *Storie dell'immediato presente*, p. 151.

26. Lettera del 1991 da Hejduk a Caragonne, stralcio in *L'architettura come testo e la figura di Colin Rowe*, p. 148 (**At the end Colin would be devilishly amused and delighted. In retrospect who would have thought those plans of Classicism, NeoClassicism, Modern Constructivism, Contemporary would have been the genetic coding of the architectural monsters which followed?** da A. Caragonne, *The Texas Rangers*, p. 324).

27. In *L'architettura come testo e la figura di Colin Rowe*, p. 20.

28. C. Rowe, F. Koetter, *Collage city*, p. 105.

29. Vedi capitolo 6.

30. C. Rowe, F. Koetter, *Collage city*, p. 231.

31. R. Arnheim, nell'introduzione a *Arte e percezione*

visiva: "Gli esperimenti che vado citando e i principi del mio pensiero psicologico derivano in buona parte dalla teoria della Gestalt – disciplina psicologica, va forse aggiunto che non ha rapporti con le varie forme di psicoterapia che ne hanno adottato il nome (...) E' generalmente riconosciuto che i fondamenti delle nostre conoscenze attuali attorno alla percezione visiva sono stati posti nei laboratori di questa scuola e il suo lavoro pratico e teorico ha informato anche lo svolgimento del mio pensiero", p. 26.

32. R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, p. 196.

33. R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, p. 196.

34. C. Rowe, R. Slutzky, *Transparency: Literal and Phenomenal*, Part II in A. Caragonne (edit by) C. Rowe, *As I was saying - Recollection and Miscellaneous Essays*, Volume One, p. 100 (trad. Paola Limoncin).

35. C. Rowe, R. Slutzky, *Transparency: Literal and Phenomenal*, Part II in A. Caragonne (edit by) C. Rowe, *As I was saying - Recollection and Miscellaneous Essays*, Volume One, p. 100.

36. C. Rowe, R. Slutzky, *Transparency*, with a Commentary by B. Hoesli and an introd. by W. Oechslin, p. 63.

37. Per approfondimenti vedi capitolo 8.

38. P. Berdini, *Confronti inaspettati: osservazioni sulla retorica comparata di Colin Rowe* in *La critica*

operativa e l'architettura (a cura di Luca Monica), p. 136.



ROBERT SLUTZKY
(TRATTO DA [WWW.HTTP://ARCHWEB.COOPER.EDU/EXHIBITIONS/SPECTRAL.HTML](http://archweb.cooper.edu/exhibitions/spectral.html))

CAPITOLO 2. L'ALTRO AUTORE: ROBERT SLUTZKY

(Brooklyn, New York 1929 – Abington, Pennsylvania 2005)

Transparency: Literal and Phenomenal; and, about it, I can only say that, though the words must be mostly mine, the leading ideas must mostly have been Robert's¹.

Quando nei primi anni '50 il direttore della scuola di Architettura di Austin, Mr. Harris, matura l'intenzione di riformare il piano di studi, si mette in contatto con alcuni giovani architetti per cercare di dar vita ad un nuovo programma. Tra questi figurano John Hejduk, Bernard Hoesli e Colin Rowe. È proprio Rowe a scegliere Robert Slutzky come nuovo componente del gruppo nel momento in cui è incaricato, insieme ad Hoesli, di organizzare la riforma prevista. Rowe lo propone per l'organico dei corsi di disegno perché molto colpito dal suo lavoro svolto quando era ancora studente alla Yale School of Fine Arts. La scuola affrontava le moderne teorie della forma e dello spazio pluridimensionale² sotto la guida di Josef Albers. Non c'è dubbio che l'esperienza educativa a Yale, e in particolare la pedagogia di Albers, abbiano aiutato Slutzky a prepararsi per il dialogo

interdisciplinare in cui si sarebbe impegnato in Texas³. Anche se generalmente si tende a pensare che l'articolo *Transparency* sia principalmente un'opera di Rowe, è in realtà molto significativo il contributo del collega e amico Robert Slutzky. I due insegnano insieme ad Austin tra il 1954 e il 1956, e in tale contesto approfondiscono il loro legame di amicizia, lavoro e confronto professionale, sfociato poi nei due saggi sulla trasparenza.

2.1 COMPENDIO ROBERT SLUTZKY

Robert Slutzky si forma come pittore, ma la sua attività è caratterizzata da un continuo alternarsi tra la professione di artista, di teorico e di insegnante. Egli inoltre ha un'elevata sensibilità architettonica: anche se molto cauto sulle differenze tra arte e architettura, la relazione tra le due discipline diventa una costante nella sua carriera, e nel suo lavoro mantengono sempre un rapporto di reciprocità ***whereby painting is taken, as Le Corbusier assumed but hardly***

***theorized, as a laboratory for architecture, or better, as architecture in itself*⁴.**

Slutzky dunque, inizia insegnando teoria del colore ad Austin, un'attività che rimane una costante del suo percorso: insegna, infatti, arte e architettura a semestri alterni, al Pratt Institute di Brooklyn; dal 1967-68 al 1990 alla Cooper Union dove, al momento del suo arrivo, John Hejduk è direttore del dipartimento di architettura; in seguito alla University of Pennsylvania.

La sua presenza ha richiamo anche allo IAUS (Institute for Architecture and Urban Studies di New York) fondato e promosso da Peter Eisenman insieme a Colin Rowe⁵ nel 1967 e durato fino ai primi anni '80. Il fine dell'Istituto è sostenere l'educazione progettuale e la ricerca e promuovere le mostre e l'editoria. Diventa una realtà molto importante per gli architetti americani che hanno inclinazioni teoriche, visto che il discorso teorico nell'architettura americana era sempre stato scarso. Slutzky partecipa alle attività dell'associazione come **pittore coinvolto nell'insegnamento dell'architettura senza praticarla, o senza andare oltre il mondo della pedagogia**⁶. Il suo ruolo è fundamentalmente quello di critico, la cui opinione ha un peso molto importante soprattutto per Eisenman che, lavorando allo IAUS anche sui propri progetti, spesso si confronta con Slutzky riconoscendo in lui la capacità di vedere e

comprendere molto bene lo spazio⁷.

Il punto di partenza del rapporto con Eisenman è il CASE (Conference of the Architects for the Study of the Environment) del 1964, al quale partecipa anche Hejduk senza però farne parte come membro. Il CASE è organizzato dallo stesso Eisenman insieme a Michael Graves ed Emilio Ambasz (allora studente), con l'intenzione di proporre un dibattito critico sulle finalità dell'architettura a partire dall'esempio fornito dal Movimento Moderno. Ai diversi incontri partecipano numerosi docenti e ricercatori di varie università americane, tra cui Colin Rowe e Robert Venturi per citarne alcuni, ma abbastanza presto emergono i primi problemi legati al fatto che queste discussioni rimangono in ambito strettamente teorico senza trovare applicabilità sul territorio. Eisenman allora, cercando di individuare le cause che portano al fallimento del CASE⁸, decide di fondare lo IAUS, un istituto indipendente da qualsiasi istituzione accademica, che non può quindi rilasciare alcuna laurea ufficiale⁹. Questo luogo di ritrovo è di grande stimolo per studenti interessati a partecipare e arricchire il proprio bagaglio culturale, collaborando con docenti e ricercatori come fosse un atelier. Lo scopo dell'istituto è lavorare insieme per raggiungere una sintesi tra il mondo teorico dell'università e i problemi concreti urbani attraverso l'elaborazione di progetti commissionati da una serie di enti governativi.

All'interno della sua attività progettuale, Robert

Slutzky rimane fedele al modernismo, o ad una determinata linea di esso. Era, come diceva scherzosamente, "Po-Mo", non inteso come Post Modern ma come Post Mondrian¹⁰. Rimane sempre profondamente legato all'opera di Le Corbusier, non tanto con i momenti del Purismo e della Città Radiosa, ma con quelli successivi e maturi. L'evolversi dell'opera di Le Corbusier è discussa da Slutzky in un saggio dal titolo *Après le Purism*¹¹, scritto originariamente in occasione della mostra su Raoul La Roche per il catalogo di un museo svizzero e poi ripubblicato in *Assemblage n. 4*. In questo saggio Slutzky sostiene che Le Corbusier, attraverso i suoi dipinti, stava segretamente lavorando alle energie surreali che sarebbero penetrate nella sua architettura dopo la seconda guerra mondiale. Questa immagine emerge chiaramente per la prima volta nel tetto del blocco di Marsiglia¹², e dopo questo progetto, il confine tra pittura e architettura diventa sempre più poroso¹³. Questo tema è anche l'essenza del saggio *Aqueous Humor* scritto con la collaborazione di Joan Ockman¹⁴ e pubblicato in *Oppositions n. 19-20*, numero speciale su Le Corbusier. E' il primo di una serie di saggi su Chandigarh e su la Tourette che avrebbero dovuto far parte di un enorme lavoro iniziato insieme alla moglie, ma mai concluso a causa di una malattia degenerativa che causa la scomparsa precoce di Slutzky (2005). Alcune delle questioni che dovevano figurare in questi scritti sono però affrontate dal pittore nel 1967 in una serie di conferenze tenute alla

AA School of Architecture di Londra¹⁵, organizzate da Daniel Libeskind¹⁶ che in quel momento è lì come docente.

Durante la sua carriera, Slutzky è coinvolto anche nella fotografia e nella progettazione grafica. Dopo il suo ritorno a New York dal Texas, va a lavorare nello studio di architettura di I.M. Pei, dove si occupa di arredi per esterni, segnaletica, layout per opuscoli promozionali e altre attività simili. Disegna, inoltre, le copertine di alcuni album di John Coltrane, Ornette Coleman, e altri musicisti jazz in etichetta Atlantic Records. È sua la grafica del primo numero *New Urban Settlements* dello IAUS¹⁷ (un'analisi dei cambiamenti di sei nuove città, due delle quali sono state realizzate) e di un altro paio di prime pubblicazioni dell'istituto, tra cui una copertina rossa per una mostra sul costruttivismo russo.



COVER OF AN ANALYTIC PHASE DESIGNED BY R. SLUTZKY (1970). "1" INDICA CHE CI SAREBBE STATA UNA PUBBLICAZIONE SUCCESSIVA. FOTO DI DICK FRANK, TRATTO DA *IAUS THE INSTITUTE FOR ARCHITECTURE AND URBAN STUDIES*.



JOHN COLTRANE: COLTRANE PLAYS THE BLUES.
ATLANTIC 1382, 12" LP 1962
DESIGN MARTY NORMAN/BOB SLUTZKY

JOHN COLTRANE: OLE.
ATLANTIC 1373, 12" LP 1961
DESIGN JAGEL/SLUTZKY

ATLANTIC RECORDS, JAZZ ALBUM COVERS
(TRATTO DA [HTTP://WWW.BIRKAJAZZ.COM](http://www.birkajazz.com))



ARONOFF CENTER FOR DESIGN AND ART
UNIVERSITY OF CINCINNATI, CINCINNATI, OHIO

PAGINA SEGUENTE
GREATER COLUMBUS CONVENTION CENTER, OHIO
(TRATTO DA [WWW.EISENMANARCHITECTS.COM](http://www.eisenmanarchitects.com))



Collabora con Eisenman, Hejduk e Richard Meier, per concorsi e altri progetti¹⁸. Per Peter Eisenman in particolare, Slutzky lavora come consulente occupandosi dei colori: sono sue le cromie del Greater Columbus Convention Center (1990-1993) e dell'Aronoff Center for Design and Art, University of Cincinnati (1988-1996)¹⁹.

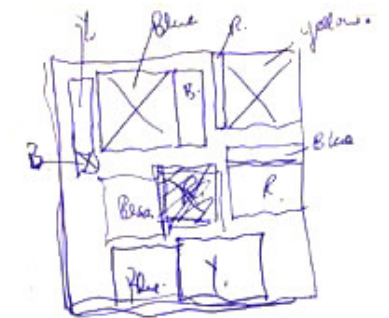
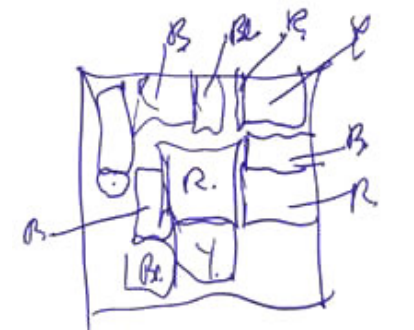
2.2 I TEMI COMPOSITIVI

The square is to the painter as the cube (the square cubed) is to the architect: a container of structured light and darkness. In this sense, the color-structured painting becomes a metaphor for architecture; the color-structured CHuE, a metaphor for painting²⁰.

La linea di ricerca di Robert Slutzky è basata sulla volontà di identificare nell'architettura una possibile fonte di concetti spaziali utili alla pittura e viceversa. L'insegnamento che porta avanti alla scuola di Austin procede di pari passo alla sua esperienza e sperimentazione professionale/progettuale. Questo parallelismo è evidente confrontando le esercitazioni assegnate ai suoi studenti in Texas ed i suoi primi quadri chiamati *Source Hollandays* (il primo eseguito a olio nel 1957²¹, non più esistente, e da lui stesso ridipinto in acrilico quindici anni dopo).

Per la creazione dei suoi quadri, Slutzky impiega il

disegno in due modi diversi che potrebbero essere definiti rispettivamente diagrammatico e calligrafico, e corrispondono ad un continuo dialogo nel suo lavoro tra concetto e percepito, tra architettonico e poetico. Sempre di più questi due impulsi grafici diventano uno solo²².



R. SLUTZKY, SKETCH FOR *SOURCE HOLLANDAYS*
(TRATTO DA J. OCKMAN, *PAINTING, DRAWING, THINKING*.
ROBERT SLUTZKY'S DRAWINGS FOR PAINTINGS)

Proprio in *Source Hollandays* è possibile osservare come il disegno diagrammatico funzioni alla maniera di uno strumento schematico, ma altamente sensibile per lo svolgimento della struttura di base del dipinto.

Il diagramma è il veicolo per la riflessione intellettuale e per lo studio delle strutture del dipinto **che conduce là dove incomincia la creazione**. Lo schema compositivo puramente razionale, è una traccia che viene seguita, ma anche scartata nel corso dell'esecuzione in base a criteri puramente intuitivi. **Tutto ciò che è costruito col calcolo non è in arte un elemento decisivo. La sensibilità intuitiva opera su un piano più alto, conduce a quel regno metafisico d'irrazionalità, che nessun numero può definire**²³.

Nello schizzo che precede il dipinto, il nome del colore attribuito ad una data forma è indicato con una lettera dell'alfabeto e le figure quadrate sono marcate con una X. Nel primo schema ogni colore primario e il nero tocca un altro colore un'unica volta. Nel secondo, un po' più definito, emerge la griglia dei nove quadrati col suo oculus centrale e sembra sottintendere un movimento rotazionale.

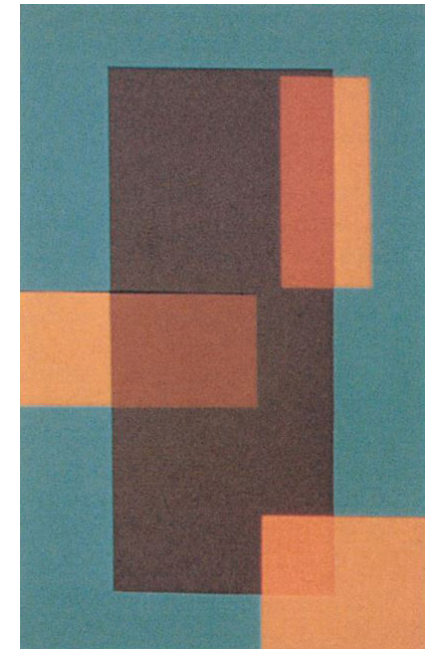
Anche in questo caso il diagramma è usato come uno strumento utile per ragionare su di un'opera: un processo inverso rispetto a quello usato da Rowe nelle analisi delle architetture, poiché il diagramma diventa il mezzo che porta alla realizzazione dell'opera e

non solo alla sua interpretazione e lettura. Slutzky lo considera come "iniziatore" o facilitatore del processo di creazione, non il suo risultato finale, il diagramma come processo del fare e non la sua destinazione. Lo stesso procedimento è stato assunto nella didattica del nuovo programma di studio proposto ed istituito ad Austin, dove ciò che è ritenuto importante ai fini progettuali non è l'elaborato finale in se stesso, ma il percorso progettuale intrapreso dallo studente per arrivare ad esso, strettamente legato al processo evolutivo della concezione.

Ad Austin, Slutzky continua a perseguire la sua filiazione artistica da Mondrian, ma entra in contatto anche con un nuovo mondo di idee architettoniche, stringendo stretti legami intellettuali con stimolanti colleghi come Rowe e Hejduk. Prima di arrivare in Texas, Slutzky è coinvolto soltanto marginalmente nell'architettura, l'incarico alla scuola di Austin è, infatti, il primo lavoro che lo porta al di fuori della scuola d'arte²⁴. Già a Yale, dove segue il corso post-laurea prima di arrivare in Texas, inizia ad avvertire la presenza di una forte relazione tra arte e architettura: durante il corso Slutzky prende parte, per esempio, ad uno studio gestito da Buckminster Fuller; anche Louis Kahn è un insegnante influente a Yale nei primi anni '50, tuttavia Slutzky ne fa la sua conoscenza diretta soltanto qualche anno dopo quando, insieme a Rowe, gli scrive dal Texas e va a visitare il suo studio a Philadelphia²⁵.



R. SLUTZKY, *SOURCE HOLLANDAYS*
(TRATTO DA J. OCKMAN, *PAINTING, DRAWING, THINKING*.
ROBERT SLUTZKY'S DRAWINGS FOR PAINTINGS)



LAVORI DEGLI STUDENTI DI AUSTIN
(TRATTO DA A. CARAGONNE, *THE TEXAS RANGERS*)

Il lavoro di Slutzky è molto consistente ed evolve, pur rimanendo fedele ai suoi principi, durante gli anni. Il procedimento ricorrente è stabilire un problema e lavorarci su finché arriva a una sorta di conclusione o punto di esaurimento. Poi inizia a dipingere una nuova serie, a volte questa si discosta da quella precedente, ma è sempre riconoscibile il filo conduttore che le lega.

All'inizio, sicuramente nel suo lavoro come studente alla Cooper Union e ancora prima che arrivasse a Yale, si sforza di riconciliare i suoi impulsi espressivi e calligrafici con una visione più strutturata e tecnica.

Quando arriva a Yale nel 1951, si imbatte in qualcosa di più rigoroso: la pedagogia dell'interazione del colore di Josef Albers²⁶; la disciplina prende il sopravvento, anche se alla fine della sua carriera continua a coesistere una battaglia spirituale tra Albers e Hans Hoffman, tra "homage to the square"²⁷ (una serie prodotta dal 1949 fino alla sua morte, dove veniva usata una forma geometrica singola per esplorare sistematicamente la vasta gamma di effetti visivi che potevano essere raggiunti attraverso le sole relazioni cromatiche e spaziali) e "push-pull"²⁸ (il "gioco" tra colore, forma e posizionamento su una superficie per creare una sorta di competizione tra forze che producono profondità all'interno di una superficie piatta).

Vi è un quadro di Robert Slutzky che è l'emblema di una situazione di "bivio" nella sua carriera

professionale: il *JA...HH* del 1952 che rappresenta il momento di negoziazione tra il gestualismo di Hans Hoffman e la psicologia "retinica" di Albers²⁹.



JA...HH, SLUTZKY, 1952 (TRATTO DA J. OCKMAN, *PAINTING, DRAWING, THINKING*)

Nel contesto cubista una figura di spicco per Slutzky è sicuramente Juan Gris, col suo modo di affrontare la frontalità, la soppressione dello spazio del primo piano e dello sfondo con l'eliminazione delle forme figurative.

In traditional painting space consists of foreground, middle ground, background. The foreground is at the bottom, the middle ground is in the center, the background is on top. This is earth-sky thinking! I want to put the earth where the sky is and to put the sky where the





COMBINABLE WALL I AND II, HANS HOFFMAN, 1961
UNIVERSITY OF CALIFORNIA, BERKLEY
ART MUSEUM & PACIFIC FILM ARCHIVE

MIZ-PAX VOBISCUM, HANS HOFFMAN, 1964
MODERN ART MUSEUM OF FORTWORTH, TX
(TRATTO DA WWW.HANSHOFFMAN.ORG)

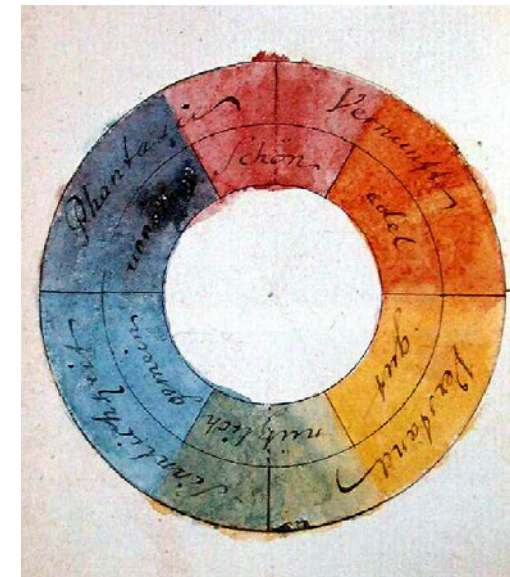
NELLA PAGINA PRECEDENTE
HOMAGE TO THE SQUARE, JOSEF ALBERS, ANNI VARI
(TRATTO DA WWW.METMUSEUM.ORG, WWW. TATE.ORG.UK,
WWW.GUGGENHEIM.ORG)

earth is, because I believe in the autonomy of painting. I want to break with representation in this way, to interrupt the gestures reflexive to the outside world, to favor self-referentiality in painting. In this kind of painting, there should be enough power in the configuration of lines and color to keep the eye spinning within the structure, which is completely contained within the frame of the field. At the same time, within the contained field I try to imply an infinite extension beyond the painting's edges³⁰.

Anche Goethe è un riferimento importante per Slutzky, il suo interesse è rivolto principalmente alla teoria del colore dello scrittore tedesco (Goethe's *Color Hexagram*³¹) che riprende nel suo progetto *CHUbE/cHrOME*, sviluppato assieme a due studenti in Svizzera nel 1988. Il progetto è il tentativo di generare l'architettura dagli astratti concetti del colore. Gli anni di insegnamento nella scuola di architettura hanno portato Slutzky a sviluppare un sistema tridimensionale basato sulla ruota dei colori (su cui aveva lavorato anche Johannes Itten³² al Bauhaus di Weimar nei primi anni '20 del Novecento), e considerata paradigmatica come teoria di progettazione.

Il lavoro di Slutzky per *CHUbE/cHrOME* prende il via dal principio di complementarietà e dalle interrelazioni tra gli "assi" di tonalità (HUE), luminosità (VALUE) e saturazione (CHROMA) e si basa, appunto, sui rispettivi sistemi di colore di Goethe, Itten, e Munsell.

Attraverso una serie piuttosto *arcana*³³ di procedure di trasformazione, la ruota dei colori del pittore, genera l'architettura³⁴.

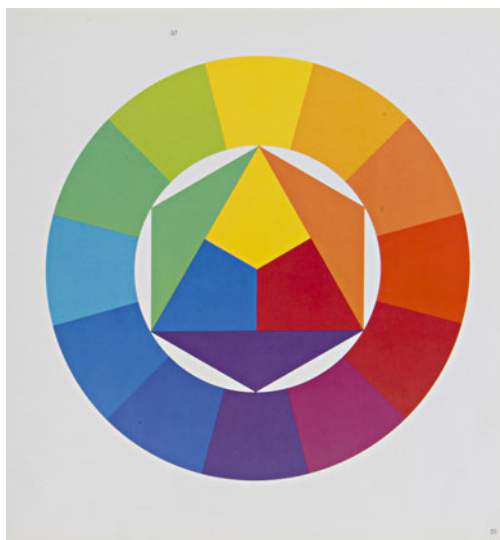


RUOTA DEI COLORI (FARBENKREIS) DI GOETHE, 1810

In sostanza, Slutzky parte dai sei colori della Farbenkreis di Goethe, come successivamente chiarita da Itten e combinata con le nomenclature dell'atlante dei colori di Munsell³⁵.

Il principio fondamentale del sistema è la complementarietà dei colori con lo spectrum: rosso/verde, blu/arancione, giallo/viola. Ogni coppia di colore complementare giace alla posizione fissata nella ruota dei colori. Il "color hexagram" è di per sé un grande cerchio idealizzato che rappresenta

una sezione ideale del colore del globo. Per Slutzky questo globo è un pianeta di straordinaria densità, non è una sfera perfetta, ma un ellissoide solido asimmetrico governato dalle tre coordinate: hue, value and chroma. La tonalità (hue), specificata sulla circonferenza del globo, è il nome del colore; la luminosità (value), riferimento/referente di una “spina dorsale” centrale di grigi che istituiscono le assi nord-sud del globo, con il bianco a nord e il nero a sud, è il grado relativo di chiaro o scuro di ogni tonalità (hue); la saturazione (chroma) è la relativa purezza o intensità di ogni tonalità (hue). Il colore più puro risiede sulla superficie del globo, il più “contaminato” o debole risiede al suo interno. Al centro del globo c'è il grigio medio.



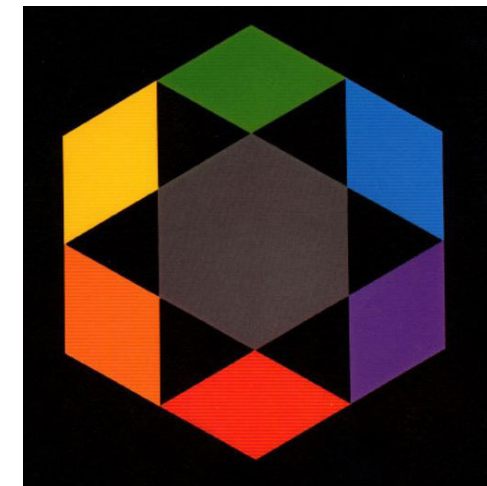
RUOTA DEI COLORI DI ITTEN, 1961

La geometria è il veicolo tridimensionale per investigare le relazioni cromatiche. Il processo inizia combinando colore e geometria reinterpretando l'esagramma del colore di Goethe, con la sua doppia triade di colori primari e secondari, come a presentare un cubo appiattito e proiettato isometricamente. Ciò trasforma le sei facce quadrate uguali del cubo in piani esplosi e piegati, portando ciascuno un colore complementare. In questo modo l'esagramma del colore, schematizzazione della tavolozza del disegno, si fonde con il cubo, una sorta di idealizzazione o “forma-tipo” architettonica, per la produzione di un nuovo e particolare oggetto tettonico.

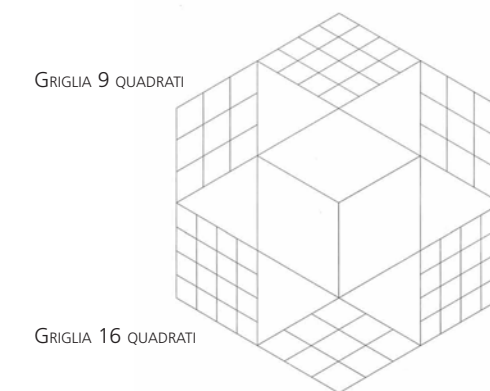
Per fare in modo che l'oggetto possa tradurre l'intero elenco di rapporti cromatici, il cubo colorato ha inscritte sulle sue sei facce interne, due griglie di base, una di nove quadrati e una di sedici quadrati. Queste due griglie hanno caratteristiche antitetiche. Quella dei nove quadrati è una matrice di numero dispari, essa contiene l'espressione archetipica dello spazio centrale, e classicamente si presta a configurazioni cruciformi e stabili. La griglia di sedici quadrati è una matrice di numero pari, con un'intersezione lineare al suo centro, quattro centri sussidiari, ed una propensione dinamica ad estendere il suo campo oltre i limiti del cubo. I colori primari più stabili sono attribuiti alla griglia dei nove quadrati; i secondari più volatili, a quella di sedici. Imposte sulle facce interne del cubo, queste due griglie elementari

si combinano in una matrice a quadri di grande forza generativa, arricchita dal suo doppio significato, quello finito e primario, l'altro meno statico, infinitamente estendibile. Al centro, il centro del centro, del cubo geometrico cinto da questa matrice a quadri, una figura quasi mistica si materializza: un punto cartesiano in cui i vettori delle sei griglie di sedici quadrati si intersecano, racchiuse in un vuoto centrale dove anche le sei griglie di nove quadrati si intersecano a loro volta. E così via attraverso vari passaggi/fasi, ognuno dei quali consiste in incrementi numerici assegnati a valori di luminosità e tonalità intersecati, dislocati e interpenetrati attraverso strategie derivanti da serie di piani e sezioni posizionati incrociando questi valori con le griglie e provocando degli interscambi dinamici.

Al cHUbE/cHrOME così ottenuto vengono assegnate funzioni architettoniche corrispondenti al loro carattere di forma, struttura, inclinazione/propensione per un confronto tra astrazione e realtà. Per mettere in relazione queste funzioni le une con le altre, viene generato anche un luogo che le comprenda: anche questa volta è una coppia di griglie rispettivamente di nove e sedici quadrati in cui è inscritto il sito, anch'esso quadrato, attraverso una triangolazione di elementi.

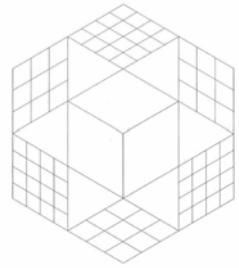


PIANI ESPLOSI DEL QUADRATO. A CIASCUN PIANO È ASSOCIATO UN COLORE COMPLEMENTARE.

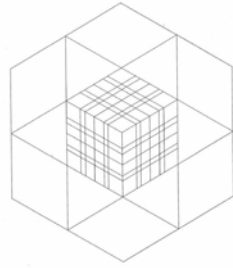


PAGINA SEGUENTE
SCHEMI ESPLICATIVI DELLE PROIEZIONI ARCHITETTONICHE
CHE GENERANO IL cHUbE/cHrOME.
(TRATTO DA R. SLUTZKY, cHUbE/cHrOME)

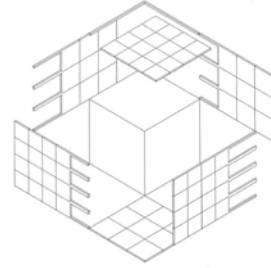
Cube



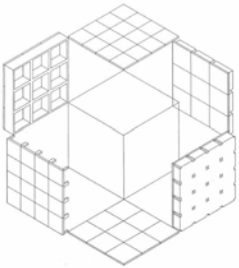
CHUbe



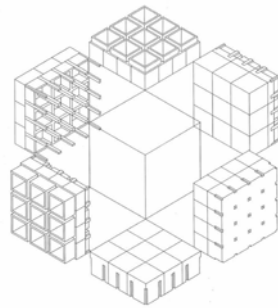
HUE



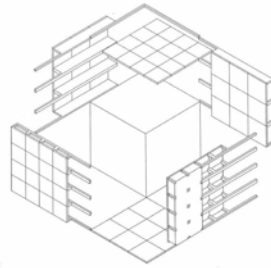
Value



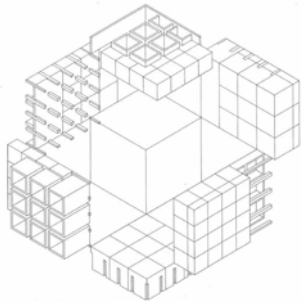
Chroma



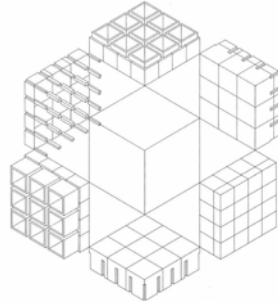
Hue-Value



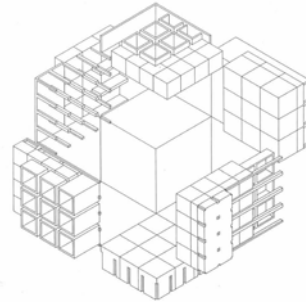
Hue-Chroma



Value-Chroma



Hue-Value-Chroma



Forse questa serie di numerose elucubrazioni rischia di sembrare un po' ridonante e fine a se stessa a causa di un'operazione che diventa quasi meccanica nella sua ripetizione, ma rappresenta il grande tentativo di Slutzky di interpolare le possibilità del colore con i concetti spaziali architettonici dove il potenziale del colore stesso risulta decisivo nel processo di generazione della forma architettonica. ***Color's potential as an element force is rediscovered, recuperated from its longstanding subordination as mere surface***³⁶.

2.3 SLUTZKY: PITTURA E ARCHITETTURA

I got to Austin more or less coincidentally, but when I went there, it was more than just a job! I discovered the cast of characters who were hired with me to rethink the pedagogy; I felt quite energetic and totally dedicated to the task of the reformulation that we intended to instate³⁷.

Negli anni '60, quasi un decennio dopo la prima stesura di *Transparency*, la preoccupazione per la forma astratta è declinata in un nuovo discorso sullo strutturalismo e sulla linguistica. In architettura, Peter Eisenman, per esempio, opera una distinzione tra sintassi e semantica. La sintassi ha a che fare con la struttura, con la costruzione grammaticale della

forma architettonica. La semantica ha a che fare con il contenuto, di significati rappresentazionali o poetici. Slutzky non perde mai il suo interesse principale per la sintassi, ma si interessa sempre più alla semantica, ai significati metaforici e allusivi che sono latenti nella forma astratta. Egli è interessato alla dialettica tra struttura e significato, tra struttura ed espressione. ***Bob called his painting "color-structure". Of course, this relationship is also what Bob responded to in Le Corbusier's late architecture. The fluctuating dialectic of structure and meaning is related to the Gestalt concept of figure-ground***³⁸.

Come indicato in precedenza, quando Robert Slutzky arriva a Yale, entra in contatto con la psicologia della Gestalt, che già qualche anno prima inizia ad apprendere da autodidatta senza partecipare a dei corsi specifici. La sua tesi di master³⁹ sulla relazione tra la psicologia della Gestalt e l'educazione artistica, è influenzata in particolare dalla relazione tra l'arte del ventesimo secolo e la psicologia percettiva della teoria tedesca. Le argomentazioni di Slutzky riguardano il fatto che "la priorità della Gestalt" si manifesta in ogni forma di sforzo umano e le sue implicazioni sono mostrate sia nei processi educativi che estetici.

I came to Texas thoroughly imbued with an understanding of Gestalt psychology as critical to an understanding of twentieth-century painting (Sono venuto in Texas completamente

pervaso da una comprensione della psicologia della Gestalt come fondamentale per la comprensione della pittura del XX secolo)⁴⁰. Tuttavia, all'inizio della sua esperienza di insegnamento ad Austin insieme a Lee Hirsche⁴¹, si concentra soprattutto nel presentare ai suoi studenti le tecniche di disegno e la teoria del colore in base ai metodi di Albers, perché è questo l'aspetto fondamentale della nuova didattica prevista nel nuovo programma della scuola.

La formazione gestaltica di Slutzky riemerge nel momento in cui, insieme a Rowe, inizia a pensare agli articoli sulla trasparenza. Il pensiero gestaltico influisce su una serie di questioni di progettazione bidimensionale, non solo relative agli esercizi figura-sfondo, ma alle leggi della Gestalt che hanno a che fare con la percezione visiva. ***My own knowledge of Gestalt psychology was indispensable as we undertook to describe qualities of illusionism and configurational complexity in shallow insights and occasional revelations to previously uncharted areas of art and architecture history and criticism*** (La mia conoscenza della psicologia della Gestalt è stata indispensabile nel momento in cui ci siamo impegnati a descrivere le qualità dell'illusionismo e della complessità della configurazione in visioni/intuizioni poco profonde e rivelazioni occasionali di aree precedentemente sconosciute di arte e storia dell'architettura e della critica)⁴².

NOTE

1. Cit. Rowe in A. Caragonne (edit by) C. Rowe, *As I was saying - Recollection and Miscellaneous Essays*, Volume One, p. 73.

2. Rowe è a Yale nel '51-'52 a studiare con Hitchcock e rimane colpito dal lavoro degli studenti di Albers.

3. Intervista a Joan Ockman, NYC 9/6/2015.

4. **(per mezzo del quale la pittura viene intesa, come ha ipotizzato ma difficilmente teorizzato Le Corbusier, come laboratorio per l'architettura o meglio, come architettura in sé)** (trad. Paola Limoncin) in A. Vidler in *Robert Slutzky: An Appreciation by Anthony Vidler* per la presentazione della Cooper Union School of Architecture Exhibitions "Spectral Emanation, Paintings by Robert Slutzky".

5. E. R. Rispoli, *Ponti sull'atlantico*, p. 45.

6. ***I came in as a painter who had been involved in teaching architecture but not practicing it or going beyond the pedagogic world*** in Robert Slutzky in *IAUS the institute for architecture and*
- urban studies an insider's memoir*, p. 283 (trad. Paola Limoncin)

7. Intervista a Peter Eisenman, NYC 10/6/2015.

8. E. R. Rispoli, *Ponti sull'atlantico*, p. 41.

9. Venivano però maturati dei crediti che l'università di provenienza riconosceva allo studente.

10. Intervista a Joan Ockman, NYC 9/6/2015.

11. Titolo che ricorda *Après le Cubisme*, Ozenfant e Jeanneret, 1918.

12. Vedi paragrafo 5.1.

13. Intervista a Joan Ockman, NYC 9/6/2015.

14. Laureata alla Harvard University e alla Cooper Union School of Architecture, storica dell'architettura, curatrice e docente anche alla Cornell e alla Columbia. E' stata editrice associata della rivista *Oppositions* dove comincia come editor consultant dal n. 7 del 1976, diventando in seguito associate editor, nonché moglie di Robert Slutzky.

15. Riprese di Dennis Crompton (Archigram) e rese pubbliche sul sito della scuola AA pochi mesi fa (05/2015).
16. Era stato studente di Slutzky alla Cooper Union.
17. S. Frank, *IAUS the institute for architecture and urban studies, an insider's memoir*, p. 33
18. Intervista a Joan Ockman, NYC 9/6/2015.
19. Intervista a Peter Eisenman, NYC 10/6/2015.
20. R. Slutzky, nell'introduzione a *CHUbE, cHrOME*, p. 14.
21. Dopo Austin.
22. Joan Ockman, *Painting, drawing, thinking. Robert Slutzky's drawings for Paintings*, in *Architecture as a Craft - Architecture, drawing, model and position*, Edited by Michiel Riedijk, p. III.
23. J. Itten, *Arte del colore*, p. 29
24. Intervista a Joan Ockman, NYC 9/6/2015.
25. Intervista a Joan Ockman, NYC 9/6/2015.
26. Joan Ockman, *Painting, drawing, thinking. Robert Slutzky's drawings for Paintings*, in *Architecture as a Craft - Architecture, drawing, model and position*, Edited by Michiel Riedijk, p. 113.
27. La serie è iniziata quando Albers arriva a Yale e comprende oltre un migliaio di opere realizzate

nell'arco di venticinque anni, tra dipinti, disegni, stampe, e arazzi. L'intera serie è basata su un modello determinato matematicamente di diversi quadrati, che sembrano essere sovrapposti o annidati uno dentro l'altro. Questa astrazione geometrica è un modo per esplorare l'esperienza personale di colori-effetti che le cromie adiacenti hanno le une sulle altre e l'illusione di superfici piane di colore che avanzano e retrocedono nello spazio.

28. Hofmann crede che un artista moderno debba restare fedele alla planarità della tela. Per suggerire profondità e movimento nell'immagine, per creare quello che lui chiama "push and pull" nell'immagine, gli artisti dovrebbero creare contrasti di colore, forma e consistenza.

29. Intervista a Joan Ockman, NYC 9/6/2015.

30. R. Slutzky in *Excerpt From An Interview With Robert Slutzky* By Emmanuel J. Petit nella presentazione della Cooper Union School of Architecture Exhibitions "Spectral Emanation, Paintings by Robert Slutzky".

31. Argan, nell'introduzione a *La teoria del colore* scrive che nell'occhio che percepisce avvengono processi delicatissimi che rivelano con chiarezza le strutture della mente pensante (p. XV) e che la "Farbenlehre" è forse il primo disegno di una psicologia della percezione, di una Gestaltpsychologie (p. XVII).

32. Itten analizza gli effetti del colore in base al loro aspetto estetico - comunicativo. Realizza uno studio rigoroso nel quale descrive il comportamento dei colori all'interno dello spettro luminoso e mostra come luci di colore diverso mutino l'aspetto degli oggetti e delle immagini (problema già evidenziato dagli impressionisti e che lui codifica secondo regole precise). E' interessante il fatto che Itten insegni a liberare l'energia creativa e a indirizzarla verso la meta di una forma energetica simbolica da esprimere in un'immagine, o in un oggetto, perché ricorda le considerazioni di Slutzky sull'energia sprigionata dai lavori di Le Corbusier.

33. Intervista a Joan Ockman, NYC 9/6/2015.

34. R. Slutzky, nell'introduzione a *CHUbE, cHrOME*, p. 7.

35. Lo spazio dei colori è usato per definire i colori in base a tre coordinate dimensionali: tonalità (hue), luminosità (value) e saturazione (chroma). Munsell determina il posizionamento dei colori nel sistema misurando la risposta percettiva umana ai colori.

36. R. Slutzky, *CHUbE, cHrOME*, p. 16

37. R. Slutzky in E. Petit, *Reckoning with Colin Rowe: Ten Architects Take Position*, eBook p. 114 di 178.

38. Intervista a Joan Ockman, NYC 9/6/2015.

39. Slutzky Robert, *Art, Education, and Gestalt*.

M.F.A. 37 p. 1954, in Series I. Art, architecture, and art history theses and projects - Box 9 folder 451, Yale.

40. Cit. Slutzky, In A. Caragonne, *The Texas Rangers*, p. 12 (trad. Paola Limoncin).

41. Anche Hirsche era stato studente di Albers.

42. Cit. Slutzky in J. Ockman, *Texas Strangers, Texas Rangers*, in *Architese n. 2*, 2004, p. 5 (trad. Paola Limoncin).

SECONDA PARTE

QUESTIONI DI TRASPARENZA



COLIN ROWE, GLORIA HEJDUK, AND ROBERT SLUTZKY
ON A TRIP TO LLANO, TEXAS, 1955. PHOTO BY JOHN HEJDUK
(PHOTO: COLLECTION G. HEJDUK)
(TRATTO DA J. OCKMAN *TEXAS STRANGERS, TEXAS RANGERS*)

CAPITOLO 3. GLI SCRITTI SULLA TRASPARENZA

Le Corbusier was an architect, but also a painter; in fact, he was the only architect who seriously painted – consciously of modernism aesthetics. In that sense, it was paradigmatic to have a painter and an architect coauthor the “Transparency” articles¹.

Il tema della trasparenza è una questione emblematica e di largo interesse nel percorso didattico e professionale di Colin Rowe. Viene trattata in due articoli, scritti nel 1955-56 insieme al collega Robert Slutzky, che vedono la pubblicazione a distanza di un decennio, rispettivamente nel 1963 e nel 1971. Ciò probabilmente per lo scarso seguito ottenuto all’epoca (benché soprattutto la prima parte fosse molto gradita agli studenti come dispensa) e per il dissenso che questi testi provocano in un ambiente più attento alla figura di Walter Gropius, nei confronti del quale i due autori sono molto critici. La difficoltà di pubblicazione è anche accentuata dal fatto che Rowe viene considerato troppo “oscuro” e difficile da

leggere², ciò è dimostrato dal ritardo di pubblicazione anche di altri testi, come *Character and Composition*, scritto nel ’53-’54 ma pubblicato appena nel 1974 da Oppositions.

Esistono anche tre edizioni tedesche commentate da Bernard Hoesli³ (1968, 1974, 1989), intitolate *Transparenz Le Corbusier Studien* a cui nel 1982 viene aggiunto un Addendum sempre di Hoesli.

Il valore di questi testi è determinato dall’interdisciplinarietà del tema trattato; il primo articolo in particolare è dedicato alla riflessione sulla trasparenza attraverso il rapporto tra architettura e pittura, ed ha permesso una lettura unica nel suo genere scaturita proprio dall’incontro di due punti di vista diversi, quello dell’architetto (Colin Rowe) e del pittore (Robert Slutzky); a dimostrazione di questo, gli elementi ricorrenti di questi scritti sono la frontalità e la profondità, temi pittorici fondanti del cubismo. I quadri dei pittori cubisti divengono il mezzo per indagare il modernismo, secondo Slutzky il movimento cubista è il momento perfetto di transizione tra il

Rinascimento e ciò che poteva essere genericamente definito Costruttivismo, cioè tra la rappresentazione classica e l'astrazione, ***cubism could be seen as the paradigmatic unifier of extrinsically derived content and intrinsically derived form***⁴.

E' molto importante considerare la collocazione temporale di queste analisi effettuate in campo pittorico. Siamo negli anni '50 e vi è un forte interesse nel rapporto tra architettura e pittura: da poco è uscito il catalogo *Painting toward Architecture*, pubblicato nel 1948 da Henry Russel Hitchcock⁵. In questa pubblicazione viene decifrata l'influenza dell'arte astratta sull'architettura moderna con un'attenzione particolare alle relazioni dirette tra le due. Il titolo suggerisce l'idea che la pittura sia strumentalmente utile all'architettura come fonte di nuovi concetti spaziali. Al di là delle possibili implicazioni dei linguaggi formali dell'architettura moderna in campo pittorico, quello che accomuna i due ambiti è l'unità di intenti rivolti ad una serie di ricerche orientate criticamente a definire, più che l'oggetto, il processo che conduceva alla sua definizione e non ultima la questione della rappresentazione. ***Ho sempre detto che (il catalogo) avrebbe dovuto essere intitolato Architettura verso Pittura (Architecture toward Painting) in quanto ciò che è implicito è una discussione utile all'architettura attraverso l'esame della pittura: per imparare qualcosa da essa***⁶.

Il testo di Hitchcock non è molto approfondito, e la collezione di dipinti in mostra nel libro non è particolarmente raffinata, ma suggerisce la necessità di uno sguardo interdisciplinare per un nuovo rapporto tra le arti visive e l'architettura. Sicuramente questo testo è uno spunto utile sia per Rowe che per Slutzky, in un momento in cui l'architettura moderna è alla ricerca di un rinnovamento perché la preoccupazione principale è quella sociale e non più quella estetica. ***Negli ultimi anni l'ispirazione in architettura è venuta da campi come la biologia e la tecnologia digitale. Subito dopo la seconda guerra mondiale, invece, sembrava che fossero le arti visive ad avere davvero qualcosa da dire all'architettura. Transparency era un prodotto di quel momento***⁷.



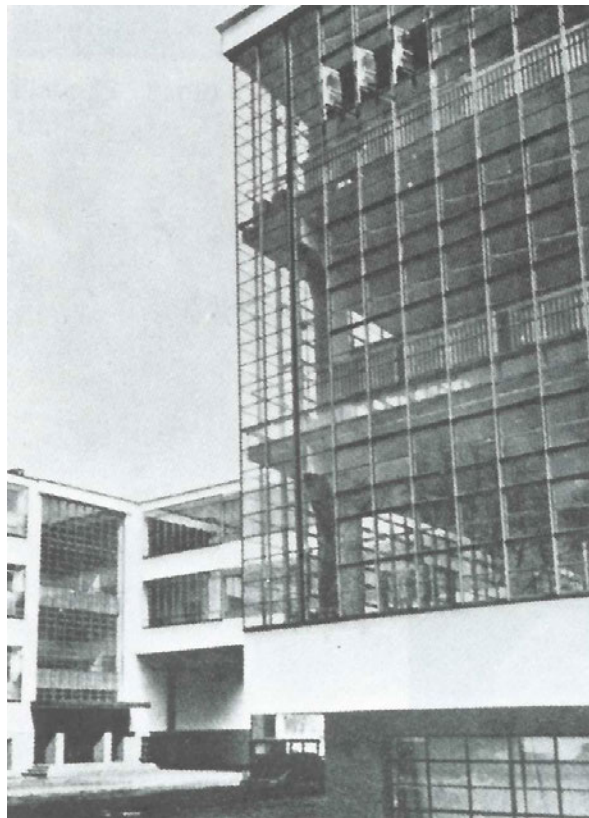
Il concetto di trasparenza in architettura è sempre stato di grande interesse sia per gli architetti che per gli storici ed è stato declinato in letture anche molto diverse da un caso all'altro. Il suo significato viene ad esempio esplorato, a distanza di molto tempo, da Anthony Vidler⁸ nel libro *Il perturbante dell'architettura* (1992), dove porta alcuni esempi significativi che hanno contribuito a dare un valore specifico a questo concetto. L'autore porta avanti un discorso che va dall'"ideologia della casa di vetro dell'anima", riferita alle osservazioni di W. Benjamin sulla rivoluzione per eccellenza del vivere in una casa di vetro come esibizionismo morale, seguendo poi con alcune riflessioni sull'opacità di una trasparenza screditata del modernismo, fino ad arrivare ad uno spazio paranoico che stimola angoscia attraverso la facciata della Bibliothèque Nationale francese di Rem Koolhaas, un cubo di vetro che mostra il suo interno biologico attraverso volumi fluttuanti e sospesi a metà che sembrano essere i suoi organi interni. Per il Movimento Moderno, la trasparenza è generalmente e largamente vista come letterale: è un attributo visivo e, più simbolicamente, è considerata la virtù (purezza) della democrazia sociale, perché mostra la "società aperta" da fuori a dentro. Anche Colquhoun, a fine anni Settanta, gli attribuisce una connotazione politica quando, descrivendo il Centro Pompidou, parla di un ***edificio accessibile a chiunque e di cui il pubblico si può appropriare***⁹.

Rowe e Slutzky danno alla trasparenza un nuovo significato e il valore degli articoli scritti insieme sta proprio in questo. I due autori assumono una posizione che si discosta dalla lettura generalizzata dell'architettura moderna come caratterizzata da unicità e chiarezza, e propongono un nuovo modo di leggerla attraverso l'uso di un diverso significato, associato ad una realtà decisamente più ambigua dal punto di vista formale. *Attraverso la lente del cubismo* analizzano e rileggono le opere, principalmente quelle di Le Corbusier, allo scopo di cercare di superare gli aspetti contraddittori e "surreali" dell'interpretazione del moderno da parte di quelli che consacravano l'architettura al servizio della società e che Rowe descrive come ***stato di panico***¹⁰ che aveva ridotto il lavoro dell'architetto ad uno ***stato di impotenza creativa***¹¹.



L'ARLÉSIENNE, PICASSO, 1911-12

IN QUESTA TESTA SI PUÒ SCORGERE L'ARTIFICIO CUBISTA DELLA SIMULTANEITÀ, IN DUE ASPETTI DI UN SINGOLO OGGETTO NELLO STESSO MOMENTO, IN QUESTO CASO IL PROFILO E IL PROSPETTO. E' ANCHE CARATTERISTICA LA TRASPARENZA DEI PIANI SOVRAPPosti



BAUHAUS, DESSAU, W. GROPIUS, 1925-26

IN QUESTO CASO SONO L'INTERNO E L'ESTERNO DI UN EDIFICIO CHE VENGONO PRESENTATI SIMULTANEAMENTE. LE AMPIE SUPERFICI DI VETRO, ELIMINANDO LA MATERIALITÀ DEGLI ANGOLI, CONSENTONO I RAPPORTI DI PIANI SOSPESI, E QUELLA SPECIE DI "SOVRAPPOSIZIONE" CHE CARATTERIZZA LA PITTURA CONTEMPORANEA.

(CIT. GIEDION IN *SPAZIO TEMPO ED ARCHITETTURA*, P. 482-483)

3.1 TRANSPARENCY PART I - CARATTERISTICA OTTICA VS PERCEZIONE SPAZIALE

(...) when the Provençal dimension of the Texas hill country could be added to the excitements of a new architectural curriculum, it was a highly volatile condition which ensued. It was a matter of Cézanne landscapes (with traces of Poussin) and an influence which then became hyper-stimulated by intimations of Synthetic Cubism and De Stijl. (...) it was in this condition of stimulus – landscape and light, pictures and drawings – that Robert Slutzky and myself came to produce an article¹².

A metà degli anni Cinquanta, Rowe e Slutzky danno inizio alla scrittura di *Transparency: Literal and Phenomenal*, allo scopo di chiarire la “confusione” generale creatasi all’epoca intorno al concetto di trasparenza. Il pretesto per la stesura di questo articolo nasce da un dissenso con ciò che scrive Sigfried Giedion in *Spazio Tempo e Architettura* (1941). Egli mette in relazione due opere: la parete vetrata dell’edificio del Bauhaus a Dessau di Gropius e l’Arlesienne di Picasso, e le definisce come esempi dello stesso tipo di trasparenza.

Per spiegare la critica rivolta a Giedion, che traspone in modo poco chiaro il concetto di trasparenza tra arte e architettura, i due autori propongono una rilettura del termine “trasparente”, sia in senso stretto che

nel suo significato architettonico, evidenziando come questo concetto sia sempre molto più legato alle caratteristiche formali dell’architettura che all’effetto che tali caratteristiche hanno sulla nostra percezione e reazione.

Due definizioni sono sottoposte alla nostra attenzione: la prima strettamente etimologica, la seconda relativa ad una condizione che si rinviene nell’opera d’arte.

TRASPARENTE:

1. Condizione materiale: essere permeabile alla luce e all’aria
2. Risultato di un imperativo intellettuale: bisogno intrinseco di ciò che è facilmente identificabile, perfettamente evidente
3. Attributo di personalità: Privo di insidie, di finzioni e di false apparenze.

L’analisi etimologica del termine mette in risalto l’ambiguità insita nel concetto in quanto tale; a causa di un maggior numero di significati, si determina un alto grado di approssimazione ed un aumento del rischio di cadere in equivoci generati dal loro uso.

La seconda definizione deriva da Gyorgy Kepes che descrive la nozione di trasparenza nel suo libro *Language of Vision* (Chicago 1944). Il pittore ungherese parla di due oggetti trasparenti, uno in posizione diversa rispetto l’altro, ma sovrapposti.

Grazie alla loro qualità di trasparenza, possono essere percepiti contemporaneamente. Questa sovrapposizione però ha un significato equivoco perché i due oggetti si ritrovano ad avere una parte in comune (quella sovrapposta) senza che sia chiaro a quale dei due appartenga. Ciò comporta un aumento della complessità spaziale: **la trasparenza tuttavia implica qualcosa di più di una caratteristica ottica - cioè un più ampio ordine spaziale.**

Trasparenza significa percezione simultanea di diverse situazioni spaziali¹³.

Ciò che è generalmente definito come trasparente, dovrebbe per definizione essere perfettamente chiaro, invece la descrizione di Kepes rende questo concetto, e ciò che implica, molto più complesso, **infatti, grazie a questa definizione, la trasparenza cessa di essere ciò che è perfettamente chiaro per diventare, invece, ciò che è chiaramente ambiguo¹⁴.**

Rowe e Slutzky fanno propria questa definizione per introdurre un'argomentazione articolata sulla distinzione tra la trasparenza letterale (o reale) e la trasparenza fenomenica (o apparente), fondamentale per spiegare il loro punto di vista. La prima è una qualità fisica della materia (come una rete metallica o una parete di vetro), la seconda è una qualità intrinseca di organizzazione.

Secondo i due autori, l'ambito in cui entrambi questi significati di trasparenza si ritrovano è la pittura cubista. Il 1911 e il 1912 sono gli anni in cui le caratteristiche

proprie di tale movimento assumono un carattere più evidente: soppressione della profondità, contrazione dello spazio, reticoli obliqui e rettilinei, e tutti questi elementi fanno sì che **(l'osservatore) può scoprire che tutti questi piani, traslucidi oppure no, senza riguardo al loro contenuto rappresentativo, partecipano a quella manifestazione che Kepes ha definito "trasparenza"¹⁵.**

Un aspetto fondamentale della trasparenza fenomenica è la presenza di un rapporto ambiguo tra figura e sfondo all'interno di un'immagine. Tale relazione è concepita secondo la teoria della Gestalt in cui, a seconda di come essi vengono percepiti, prevale prima una e poi l'altro e la loro combinazione (grazie a una ri-organizzazione mentale delle informazioni percepite dall'occhio), fa sì che sia distinta la figura piuttosto che lo sfondo.

Gli ambiti analizzati per spiegare questo fenomeno sono due: quello bidimensionale e cioè pittorico, dove la terza dimensione è percepita, e l'ambito tridimensionale e cioè architettonico, dove la terza dimensione è "vissuta". I progetti in cui è riconoscibile la trasparenza fenomenica assumono un valore particolare per Rowe e Slutzky, perché rappresentano l'espressione di una maggior complessità spaziale; i due autori precisano inoltre che la presenza di questo fenomeno non è indispensabile nel manufatto architettonico, ma può essere usata come strumento

di classificazione delle architetture dal punto di vista dell'organizzazione spaziale.

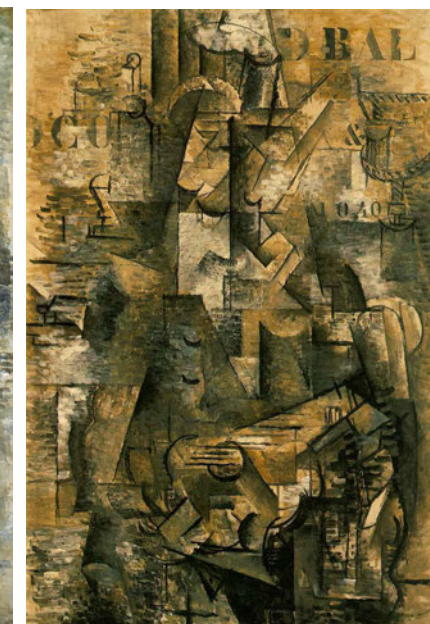
La trasparenza fenomenica era già stata in un certo modo accennata da Giedion stesso, che introduce l'analisi dell'effetto che si crea nella sua applicazione tra arte e architettura, attraverso il parallelismo tra le impressioni causate dai dipinti di Le Corbusier e Ozenfant e le ville di Le Corbusier stesso, come una **sensazione di camminare tra le nuvole¹⁶**. Tale effetto è determinato da quelle opere che creano un'illusione di profondità spaziale, diversa dalla realtà spaziale dell'edificio analizzato, e creano quella sorta di **significato equivoco** di cui parlava Kepes.

Tornando a *Transparency: Literal and Phenomenal part I*, il primo esempio riguarda il confronto tra due quadri del 1911: *Il clarinetista* di Picasso e *Il Portoghese* di Braque. Rowe evidenzia come il tratto più marcato del contorno delle figure del quadro di Picasso ha l'effetto di stabilizzazione dell'immagine in cui si distingue una figura chiaramente trasparente su di uno spazio che ha una certa profondità. Braque invece delinea in modo diverso le varie figure del dipinto lasciando che esse si intersechino e si sovrappongano così che la percezione della profondità dello spazio derivi da una consapevolezza graduale dell'osservatore dell'esistenza di una certa profondità su cui la figura



CLARINETTISTA, PICASSO, 1912

TRATTO MARCATO DEL CONTERNO DELLE FIGURE, SI PERCEPISCE UN OGGETTO TRASPARENTE SOPRA AD UNO SFONDO



PORTUGUESE, BRAQUE, 1911

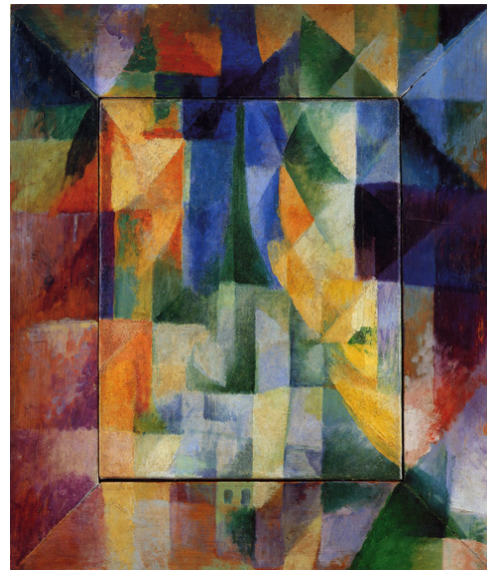
FIGURE INTERSECAE E SOVRAPPOSTE, L'OGGETTO NON È CHIARAMENTE DEFINITO E RISULTA AMBIGUO E FLUTTUANTE

assume consistenza. Il risultato di queste osservazioni è che nel quadro di Picasso è rappresentata una trasparenza letterale perché trasmette la sensazione di poter guardare attraverso una figura posta in uno spazio profondo, mentre nel quadro di Braque è rappresentata la trasparenza fenomenica, dove nello spazio poco profondo, nessun oggetto è fisicamente definito, anzi risulta ambiguo e fluttuante nello spazio stesso.

Per chiarire i due concetti di trasparenza attraverso l'opera d'arte, gli autori prendono in esame altri due esempi che rispecchiano ancor più chiaramente questa distinzione: *Finestre simultanee* di Delunay del 1911 e *Natura morta* di Gris del 1912. Entrambi hanno come soggetto degli oggetti presumibilmente di per

sé trasparenti, rispettivamente finestre e bottiglie, nel primo caso però Delunay accetta la proprietà di tale materiale attraverso aperture vetrate sovrapposte e utilizza una tecnica pittorica che va molto vicino alla tecnica dell'Impressionismo (annullando la possibilità di racchiudere lo spazio), mentre Gris "sopprime" la trasparenza letterale del vetro a favore della "trasparenza del reticolo" costituito da superfici piane e di colore opaco che enfatizzano l'aspetto tattile dell'oggetto: lo sfondo è chiaramente distinguibile e viene messa in risalto la fluttuazione degli oggetti rappresentati.

La descrizione delle opere è costantemente raffrontata con le definizioni delle immagini trasparenti di Kepes, che implicano sia la dimensione ottica che quella



SIMULTANEOUS WINDOWS,
DELUNAY, 1911
APERTURE VETRATE CHE
MANTENGONO L'EFFETTO
TRASPARENTE

NATURA MORTA, JUAN GRIS,
1912
BOTTIGLIE DI VETRO CHE PERDONO
LA PROPRIETÀ TRASPARENTE DEL
MATERIALE A FAVORE DELLA
"TRASPARENZA DEL RETICOLO"

spaziale, poiché si tratta di **percezione simultanea di diverse situazioni spaziali. (...) La posizione delle figure trasparenti ha un significato equivoco perché vediamo ogni figura ora come la più vicina ora come la più lontana**¹⁷.

Inoltre la parte sovrapposta in comune sembra non appartenere né all'una né all'altra perché le figure trasparenti sovrapposte hanno la capacità di **interpenetrarsi senza una reciproca distruzione ottica**¹⁸.

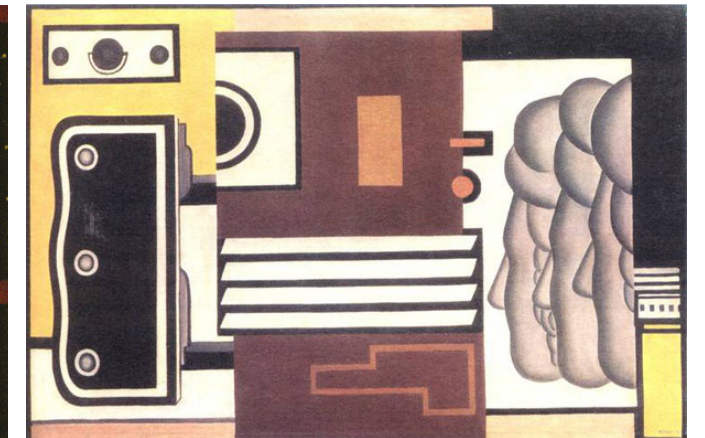
Il confronto migliore per spiegare questo concetto è quello fatto successivamente tra un quadro di Moholy-Nagy intitolato *La Sarraz* del 1930 e uno di Léger intitolato *Tre volti* del 1926. La descrizione è piuttosto approfondita sia per quanto concerne la forma che

il colore dei due dipinti mettendo a confronto la trasparenza intrinseca delle figure sovrapposte di Moholy-Nagy con le figure, una accanto all'altra, di colori opachi, **positive e negative** di Léger, dove **il rapporto tra figura e sfondo non è mai conclusivo, e l'occhio è invitato ad esperire una "deliberata oscillazione di apparenze", una "calcolata molteplicità di letture", una "cosciente mescolanza di identità", una fluttuazione di conformazioni diverse; in breve tutti fenomeni che caratterizzano la pittura cubista**¹⁹.

La rappresentazione più appropriata di trasparenza letterale si ritrova nel primo quadro, in cui Moholy-Nagy dà importanza al materiale ed alla luce, mentre nel secondo, Léger è per la struttura della



LA SARRAZ, MOHOLY-NAGY, 1930.
FIGURE TRASPARENTI SOVRAPPOSTE DIETRO CUI È PERCEIBILE LO SFONDO



THREE FACES, LÉGER, 1926.
SUPERFICI DI COLORI OPACI CHE FLUTTUANO IN CONTRASTO TRA LORO E CON LO SFONDO

forma, conservando la tensione tipicamente cubista, tra figura e spazio. E' qui che entra in gioco la trasparenza fenomenica, dove le figure si pongono in relazione con lo sfondo attraverso il forte contrasto delle superfici.

Come già accennato, la confusione arriva secondo Rowe, quando i fenomeni di trasparenza vengono esaminati in architettura, perché entra in gioco la terza dimensione: la pittura può soltanto implicarla, mentre l'architettura non può farne a meno. Anche Kepes ha questo limite perché si sofferma solo alla descrizione del tipo di materiale usato, dei riflessi, delle fonti luminose artificiali e delle proiezioni, mentre i nostri autori si aprono ad un concetto più ampio di trasparenza che va al di là di ciò che ci permette di guardare oltre o che mette in stretto rapporto interno ed esterno, ma che è in diretta connessione con un'organizzazione di tipo mentale.

In architettura, la trasparenza letterale si vede accordata la realtà della terza dimensione invece della sua contraffazione e può quindi diventare un evento effettivamente fisico; tuttavia, la trasparenza fenomenica sarà più difficile da conseguire; ed è, in verità, così difficile da discutere che, in generale, i critici si sono trovati d'accordo nell'associare la trasparenza in architettura esclusivamente a una trasparenza di materiali²⁰.

Rowe prende quindi le distanze da Kepes e Giedion perché non è concorde con la loro trasposizione della trasparenza fenomenica in architettura: Kepes associa ai dipinti prima descritti un equivalente architettonico riconducibile alla trasparenza materica del vetro, riflessi di luce determinati da incontro tra superfici trasparenti e opache. Giedion rivede la pittura cubista invece nella facciata del Bauhaus, caratterizzato da una parete interamente vetrata e quindi letteralmente trasparente. Rowe e Slutzky riconoscono che nell'*Arlesienne* di Picasso l'affermazione di Giedion sulla trasparenza di piani sovrapposti è sicuramente presente, perché tali piani creano una sensazione simile a quella che si prova guardando i laboratori del Bauhaus, ma il quadro dà innumerevoli interpretazioni alternative grazie alle sovrapposizioni di figure di varie forme. La parete di vetro del Bauhaus sembra invece essere molto lontana da questo concetto perché è completamente priva di ambiguità: è, infatti, l'impiego del vetro come materiale che garantisce all'edificio quelle compenetrazioni di immagini, simultaneità e sovrapposizione.

La complessità spaziale fatta di effetti di profondità, complanarità e recessione la scopriamo invece nella villa Stein a Garches di Le Corbusier, tipico esempio, per Rowe e Slutzky, di trasparenza fenomenica nell'architettura. L'architetto svizzero ha la capacità di porre attenzione alle qualità planari del vetro, introducendo una superficie muraria quasi della

stessa altezza delle pareti vetrate che le irrigidisce e le attribuisce una maggior tensione lasciando la possibilità di presagire che l'intelaiatura delle finestre possa continuare oltre la superficie del muro.

Nel Bauhaus, Gropius mette in evidenza soltanto gli attributi di trasparenza del vetro, infatti, guardando l'edificio, non si perde mai di vista la presenza del solaio al di là della parete vetrata, tutto è già dichiarato e ben poco è lasciato all'interpretazione. ***Ma il vetro non sembra aver incantato Le Corbusier; e, quantunque sia possibile guardare attraverso le sue finestre, non è lì che va ricercata la trasparenza dell'edificio***²¹.

Condizioni di parallelismo tra superfici, piani incompleti e frammentari che determinano



BAUHAUS, DESSAU, W. GROPIUS, 1925-26
VILLA STEIN, GARCHES, LE CORBUSIER, 1927

(TRATTO DA C. ROWE, *THE MATHEMATICS OF THE IDEAL VILLA AND OTHER ESSAYS*)

l'organizzazione della facciata attraverso una successione di spazi, una stratificazione spaziale che determina per Rowe la somiglianza con il quadro di Léger prima esaminato. ***Con questi piani, paralleli, frammentari e incompleti, Le Corbusier era riuscito ad alienare dall'architettura la certezza della sua tridimensionalità, proprio come Léger era riuscito ad emancipare la bidimensionalità della tela dalla rappresentazione di oggetti in terza dimensione***²².

Per chiarire il concetto di "alienazione dell'architettura" da parte di Le Corbusier, bisogna approfondire anche il tema dello spazio interno di Garches, che è in contraddizione rispetto la facciata. Il volume si rivela

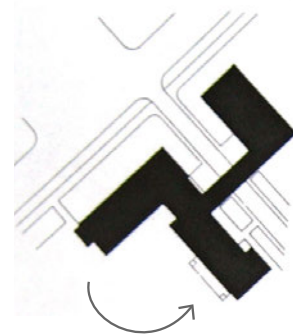


differente da quello che ci si sarebbe potuti aspettare, perché la direzione principale dello spazio interno corre perpendicolarmente alla facciata. Si verifica in pratica quello che Kepes assume come caratteristica della trasparenza fenomenica: la contraddizione tra diverse forme spaziali in una dialettica tra realtà e sottinteso.

La realtà di uno spazio che si estende in profondità si oppone continuamente alla intuitiva consapevolezza di uno spazio privo di tale estensione; e per via della risultante tensione, letture diverse si susseguono necessarie²³. Un effetto paragonabile ai *Tre volti* di Léger. D'altro canto il Bauhaus di Gropius (privo per Rowe di queste ***raffinatezze, forse cerebrali***²⁴) può essere associato al quadro di Moholy-Nagy: per entrambi è molto forte l'interesse per le qualità intrinseche dei materiali come il vetro e il metallo, per la loro trasparenza e per la loro riflessione della luce. ***In pianta il Bauhaus rivela un succedersi di spazi, ma, a stento, una contraddizione di dimensioni spaziali***²⁵.

A differenza di quanto succede per Garches, l'osservatore che guarda la cortina di vetro del Bauhaus, vede esattamente come è disposto lo spazio interno simultaneamente allo spazio esterno, godendo quindi solo di una parte delle sensazioni stimulate dalla trasparenza fenomenica.

Attraverso le analisi tra un singolo edificio ed un complesso, è possibile che alcune questioni rimangano irrisolte. Per questo motivo i due autori decidono di analizzare un'altra realizzazione di Le Corbusier, di complessa organizzazione con elementi eterogenei e funzioni articolate, sempre a confronto con quella del Principe d'Argento²⁶: il progetto per la Società delle Nazioni del 1927²⁷. La differenza tra i due progetti è subito evidente: nel Bauhaus i volumi sembrano ruotare a vortice, mentre nel progetto di Le Corbusier i volumi, allungati, costituiscono un sistema a striature.



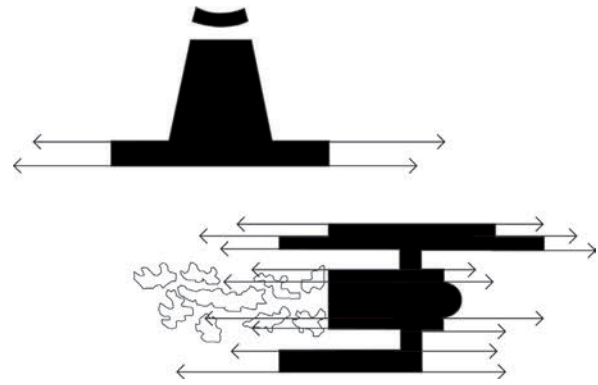
Vi è un'estensione laterale delle due ali principali che quasi domina sull'auditorium. Nelle pareti laterali è usato il vetro che entra in conflitto, secondo Rowe, con il podio presidenziale posto al centro della sala, introducendo così una tensione in direzione trasversale dando una profondità spaziale "illusoria" che viene creata da uno slittamento laterale lungo l'asse minore e dagli alberi (lateralì), i sistemi di circolazione e gli



W. GROPIUS, BAUHAUS, DESSAU, 1925–26
PHOTO BY BURÇIN YILDIRIM

(TRATTO DA E. PETIT, *RECKONING WITH COLIN ROWE*)

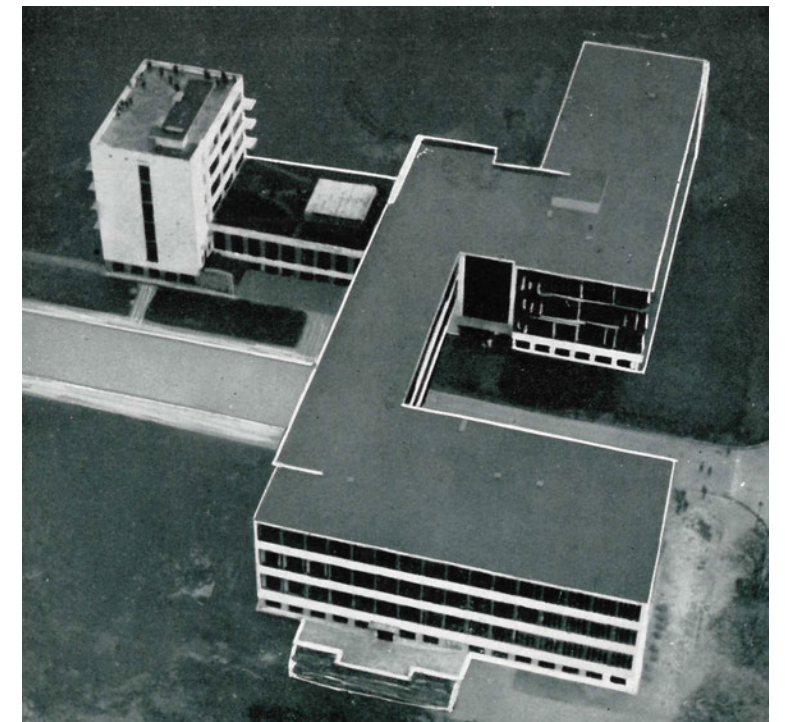
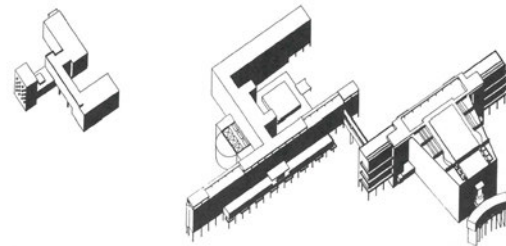
edifici stessi introducono una sorta di deviazione dell'attenzione, ***l'intera area diventa una sorta di disputa monumentale, una controversia tra uno spazio reale e dotato di profondità e uno ideale che ne è privo***²⁸. Rowe immagina la sensazione che potrebbe provare l'osservatore e cerca di descrivere la variazione di attenzione di quest'ultimo come se vi camminasse attraverso.



Queste stratificazioni, dispositivi per mezzo dei quali lo spazio si struttura, si sostanzia e si articola, costituiscono l'essenza di quella trasparenza fenomenica che è stata osservata come caratteristica della principale tradizione postcubista²⁹. Ciò che si differenzia dal Bauhaus è che in quest'ultimo vengono a mancare dei punti di riferimento, delle posizioni del tutto specifiche ***scelte dal progettista e offerte all'osservatore***. Nonostante nel palazzo delle Nazioni sia impiegato il

vetro, lo spazio è comunque determinato con i suoi spigoli, angoli, dimensioni ben definite che rendono lo spazio, come dice Rowe, ***cristallino***. Nel Bauhaus invece è solo il vetro in sé come materiale a dare quest'idea di cristallinità. ***Se si potessero attribuire allo spazio le proprietà dell'acqua, il suo edificio (Le Corbusier) sarebbe come una diga grazie alla quale lo spazio è contenuto, arginato, traforato, incanalato e, da ultimo, disciolto verso i giardini irregolari che corrono lungo il lago. Mentre, per contrasto, il Bauhaus, isolato in un mare di profili amorfi, è come uno scoglio gentilmente lambito da una placida marea***³⁰.

La presenza o meno della trasparenza fenomenica non vuole essere, per Rowe e Slutzky, una critica o un attributo di indispensabilità per l'architettura moderna, ma gli autori tengono a sottolineare l'importanza che tale discussione può avere se considerata come un modo utile per distinguere e caratterizzare generi diversi di architetture ragionando sulle qualità e caratteristiche dello spazio architettonico moderno.



PALAZZO DELLA SOCIETÀ DELLE NAZIONI, VISTA POSTERIORE
BAUHAUS, VEDUTA DALL'ALTO

(TRATTO DA S. GIEDION, *SPAZIO, TEMPO ED ARCHITETTURA*)

3.2 TRANSPARENCY PART II - L'EFFETTO FENOMENICO NELLA BIDIMENSIONALITÀ

Anche la data di pubblicazione del secondo articolo si discosta di parecchi anni rispetto la sua stesura. Scritto nel 1956, è pubblicato per la prima volta nel 1971 in *Perspecta*, n. 13-14. In occasione della pubblicazione vengono inseriti anche i diagrammi della facciata del S. Lorenzo di Michelangelo realizzati da Daniel Libeskind, allora studente alla Cooper Union³¹.

In *Transparency: Literal and Phenomenal part II*, i due autori concentrano l'attenzione sulla trasparenza fenomenica come **modello**³², tralasciando per il momento l'aspetto tridimensionale e spaziale e focalizzando sulle sue manifestazioni bidimensionali. Lo scopo è quello di dimostrare come il concetto di trasparenza fenomenica possa essere applicato anche alle facciate degli edifici rinascimentali.

Per introdurre la questione, l'attenzione è rivolta al pattern di facciata del grattacielo di Algeri che è considerato il primo esempio **testuale**³³ di trasparenza fenomenica. I disegni di questo grattacielo, pubblicati nel testo, mostrano una torre la cui organizzazione può essere compresa in diversi modi:

1. L'occhio può essere catturato dalle tre bande orizzontali che dividono la struttura in quattro aree definite.

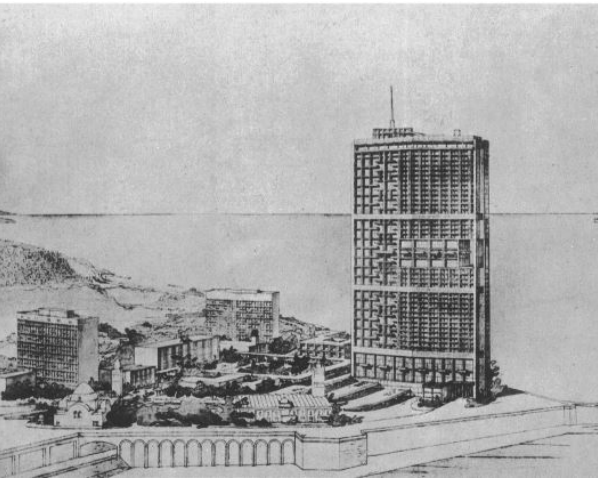
2. Se queste sono trascurate o non risaltano, l'occhio può essere assorbito dalle trama di cellule dei brise-soleil, e questa trama è gradualmente percepita come a estendersi dietro le bande orizzontali.

3. Nel momento in cui il disfacimento della trama dei brise-soleil a sinistra della facciata diventa visibile, l'osservatore costruisce una figura più lontana che, in mediazione alle due griglie di brise-soleil, appare come un tipo di canale tagliante la facciata e che collega i pilotis dei piani inferiori con le incidenze presenti sul tetto.

4. Quando questa nuova figura viene scoperta per essere intrecciata con i tre piani centrali della costruzione, l'occhio (o la mente) è costretto a trovare una definizione più lontana e l'osservatore inizia a vedere la composizione come una forma di "E" sovrapposta allo sfondo "neutrale" fornito dai brise-soleil³⁴.

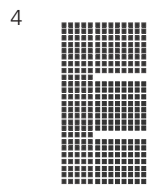
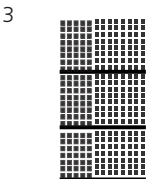
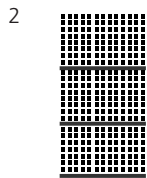
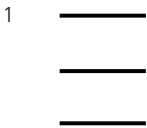
Queste quattro variazioni sono presentate dai due autori, non necessariamente nell'ordine in cui potrebbero essere percepite e neppure come ausiliarie alle particolari interpretazioni a cui danno origine, ma semplicemente con l'obiettivo di stabilire i principi di base che un soggetto inesperto può riconoscere.

***Il grattacielo di Algeri potrebbe rappresentare quasi un esempio testuale dell'altra trasparenza (fenomenica), quella che Gyorgy Kepes definisce come la capacità di figure di interpenetrare senza distrazioni ottiche reciproche*³⁵.**



GRATTACIELO DI ALGERI
(TRATTO DA C. ROWE, R. SLUTZKY, *TRANSPARENCY PART II*)

DIAGRAMMI DELLA PERCEZIONE GRADUALE DELL'ORGANIZZAZIONE DEL GRATTACIELO



Applicando lo stesso principio, i due autori confrontano l'Equitable Life Insurance Building a Portland di Pietro Belluschi e il Mile High Center a Denver di Pei, rispettivamente esempi di trasparenza letterale e fenomenica.

L'Equitable Life Insurance Building mostra a malapena alcune sovrapposizioni o interpenetrazioni di figure così come intese da Kepes, forse alcune contraddizioni spaziali ma non offre all'osservatore un significato di **percezione simultanea di diverse situazioni spaziali**³⁶. Il Mile High Center invece viene descritto approfonditamente attraverso l'effetto della sovrapposizione delle griglie strutturali dell'edificio, delle finestre e dei davanzali, che confondono l'osservatore sulla chiara posizione dei solai. Pur giacendo tutte sullo stesso piano verticale, queste griglie acquisiscono un senso di profondità spaziale dove domina prima una e poi l'altra attraverso il loro intreccio e sovrapposizione.

Questo ultimo edificio, secondo Rowe, è un chiaro suggerimento³⁷, oltre che a Chicago³⁸, all'Italia e nello specifico a Villa Farnese a Caprarola.

Egli confronta queste due architetture, apparentemente diverse³⁹, molto distanti come epoca e come posizione geografica, allo scopo di spiegarne le similitudini, al di là del tipo di sistema strutturale, di contesto sociale e contenuto. Ciò che gli autori riconoscono in entrambi gli edifici è il tipo

di manifestazione che le due architetture rivelano all'occhio di chi le sta guardando.



La Villa a Caprarola è descritta attraverso il riconoscimento di un'organizzazione di trame che articolano la facciata e che producono la stessa incertezza sulla possibile posizione del solaio dell'edificio a Denver. La sovrapposizione ed intreccio degli elementi di facciata (pilastri, trabeazioni, ecc.) fanno sì che l'osservatore riconosca in entrambi gli edifici, una sorta di arazzo architettonico i cui orditi



EQUITABLE LIFE INSURANCE BUILDING, BELLUSCHI, 1944-1948
ESEMPIO DI TRASPARENZA LETTERALE

MILE HIGH CENTER, PEI, 1956
ESEMPIO DI TRASPARENZA FENOMENICA

NELLA PAGINA PRECEDENTE
LAKE SHORE DRIVE APARTMENTS, MIES VAN DER ROHE, 1949-1951



e trame sono immediatamente evidenti all'occhio e di cui istintivamente e mentalmente ricostruisce l'organizzazione dei suoi fili invisibili.

Effetti simili di questi attributi di trasparenza fenomenica, sono riscontrabili anche nei palazzi medievali o quattrocenteschi veneziani, come ad esempio la Ca' d'Oro, considerata la più rappresentativa. La sua facciata è bipartita: un centro è determinato dalle logge sulla sinistra e l'altro centro è determinato dal taglio di tre finestre quadrate attraverso il piano della superfice della parete a destra. Vari significati di interpretazione della facciata portano a leggere delle forme a T o a L che vengono

percepite nella maglia intricata del prospetto, come se mettessero in moto un intero sistema di meccanismi reversibili. Tale tipo di permutazione nella struttura è identica a quella che si genera nel Palazzo Mocenigo del XVI secolo.

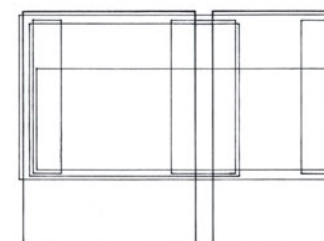
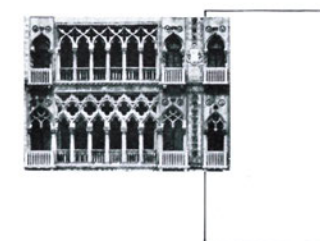
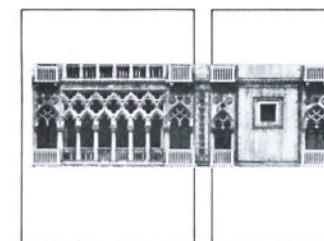
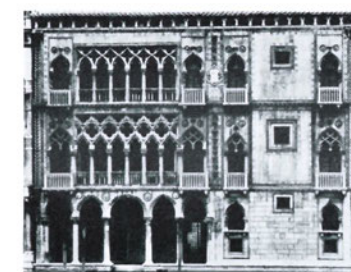
Anche in questo caso la facciata è suddivisa verticalmente, questa volta in tre parti, la percezione degli archi e delle finestre permette un cambio apparente della facciata stessa, perché essi consentono differenti sue letture. L'edificio, di origini veneziane mantiene la presenza di alcune caratteristiche che fanno presumere la possibilità di ulteriori altre influenze: in esso viene riconosciuta



COLIN ROWE A CAPRAROLA, 1981

PAGINA A FIANCO
VILLA FARNESE A CAPRAROLA
CA' D'ORO

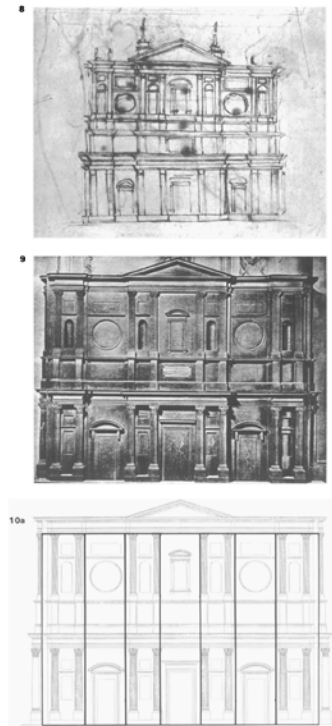
SCHEMI CA' D'ORO DI HOESLI
(TRATTO DA *TRANSPARENZ LE CORBUSIER STUDIEN 1*)



**LA SIMMETRIA COME MEZZO DI ORGANIZZAZIONE
È ESCLUSIVO, SUBORDINATO E ASSOLUTO; LA
TRASPARENZA COME MEZZO DI ORGANIZZAZIONE
PONE UNA SERIE DI POSSIBILITÀ VISUALI DI
RAGGRUPPAMENTO IN RELAZIONE UNA CON L'ALTRA
IN MODO APERTO.**

CIT. B. HOESLI IN *COMMENTARY*, C. ROWE,
R. SLUTZKY, *TRANSPARENCY*, p. 74

una base riconducibile al Michelangelo. Secondo i due autori, la presenza di determinate caratteristiche, come ad esempio quelle all'ultimo piano nei profili dei frontoni delle finestre, con una sovrapposizione e intreccio delle figure, permettono di presumere la stessa origine.



Partendo quindi dalla fonte, in questo caso il Michelangelo, Rowe e Slutzky descrivono la facciata del progetto del S. Lorenzo introducendo ancora una volta il diagramma come strumento di analisi e strumento esplicativo⁴⁰, nel tentativo di spiegare

graficamente le diverse interpretazioni possibili della facciata stessa. La superficie della parete modellata in bassorilievo si articola attraverso un'organizzazione scheletrica di colonne e pilastri, modanature, marcapiani, architravi e un frontone. Questi elementi sono evidenti, ma risulta necessaria un'attenzione maggiore per notare la trasposizione a cui questa organizzazione scheletrica si può prestare.

Così, per consentire all'occhio di viaggiare attraverso questo progetto, quattro elementi verticali, i pilastri e colonne accoppiate, potrebbero essere visti come un contributo all'esistenza di una griglia e come definizione di tre intervalli spaziali più grandi. Poi una serie di interpretazioni possibili delle figure vengono a ricrearsi sulla facciata del Michelangelo, così molteplici e arbitrarie che, allo scopo di evitare di imporre una versione personale delle continue oscillazioni delle apparenze create dalla facciata del San Lorenzo, i due autori elencano alcune delle figure più evidenti che si verificano: una serie di figure a forma di H che fluttuano, date dalle intersezioni tra le campate, le bande laterali delle nicchie e le aperture dei fori; una serie crescente di figure cruciformi derivate da altre intersezioni degli elementi di facciata; letture a scacchiera create dai frontoni, dalle aperture e dalle nicchie e figure a T invertite e rovesciate che si sovrappongono alle figure precedenti.

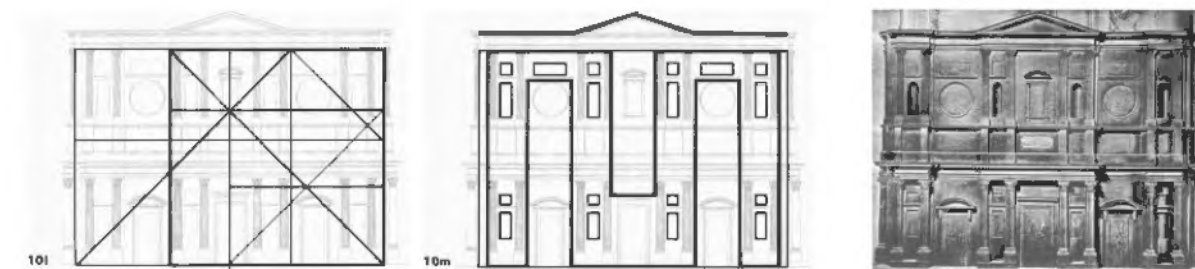
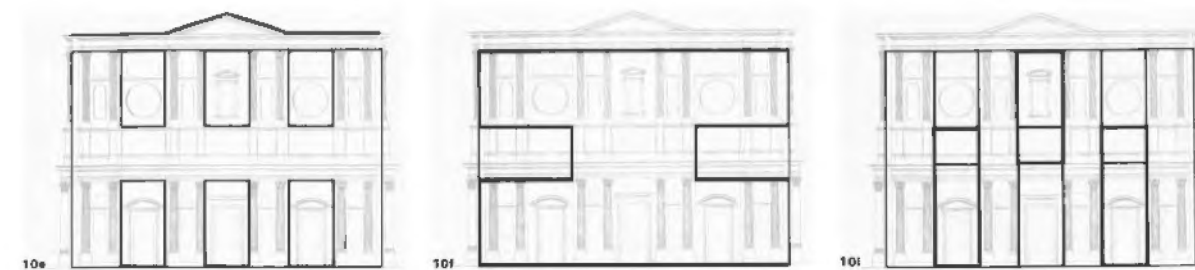
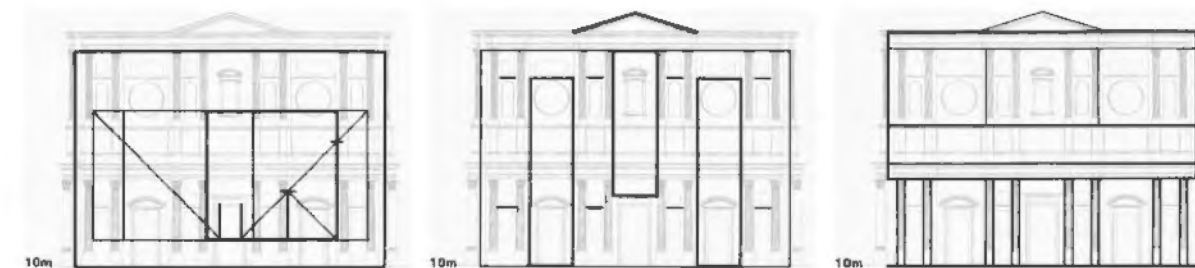
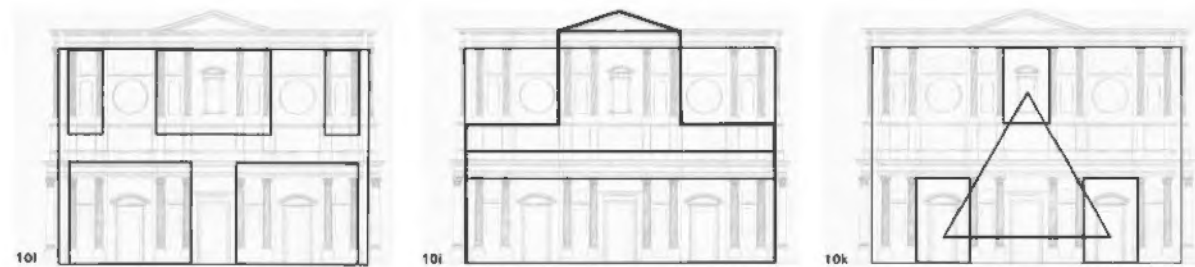
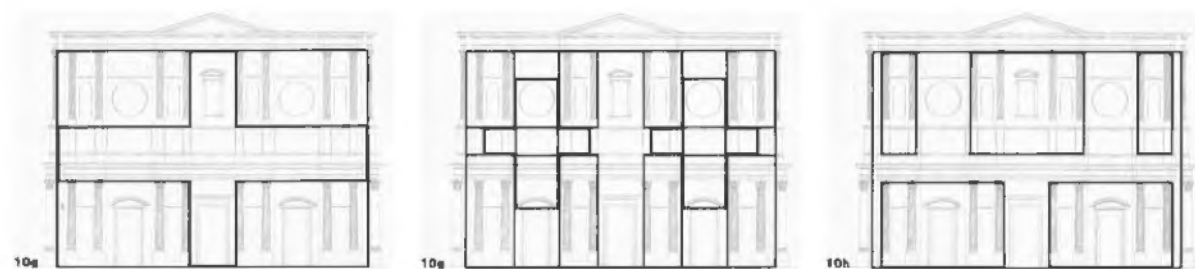
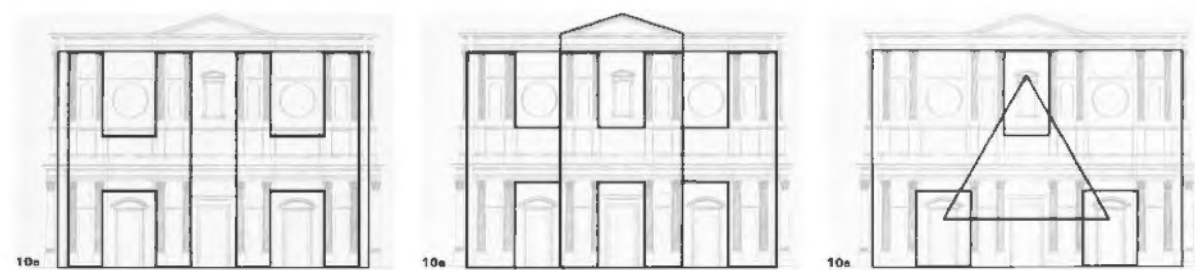
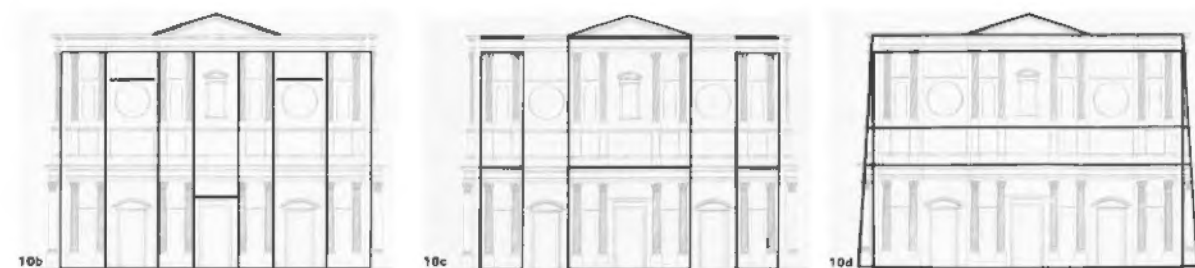
In queste analisi è riconosciuta una trasparenza di tipo "cubista" e un fenomeno di un ordine comparabile a quelle manifestazioni che potevano essere percepite

in molti dipinti moderni, per esempio negli ultimi quadri di Mondrian ed in particolar modo nel *Victory Boogie Woogie*. Le trame di sovrapposizioni e profondità di questo dipinto vengono paragonate alla facciata del San Lorenzo del Michelangelo. Entrambe le opere mostrano una disposizione di oggetti allineati frontalmente che sono sistemati all'interno di uno spazio più compresso e il confronto avviene attraverso ciò che l'osservatore percepisce: la facciata dell'edificio è vista in termini di sovrapposizione di piani e la stessa profondità spaziale è riconosciuta ancora nel rapporto figura-sfondo riscontrabile nel quadro di Mondrian⁴¹. Nel San Lorenzo ritroviamo una composizione simmetrica, monocromatica, che è saturata con letture alternative; nel *Victory Boogie Woogie* la composizione asimmetrica deriva dalle qualità di **frenesia** del colore e dalla natura simmetrica delle sue parti individuali. Le letture del San Lorenzo sono per la maggior parte esplicite, quelle del *Victory Boogie Woogie* sono meno espresse. Le fluttuazioni della facciata del primo sono improvvise, quelle del secondo più ponderate. Nel *Victory Boogie Woogie* le differenti aree di bianco si **coagulano** gradualmente per formare una figura cruciforme centrale e questa figura si dissolve lentamente prima di un'ulteriore interpretazione possibile in cui l'asse verticale diventa elemento dominante. Ma sia nel quadro che nella facciata si può notare la tendenza dei diversi elementi a costruire e amalgamarsi, per mezzo di prossimità o contorni comuni, in configurazioni più grandi.

Entrambi mostrano come questi oggetti funzionino come una serie di strati in rilievo in un'ulteriore articolazione di tale spazio, ed entrambi mostrano una **struttura sincopata** da una punteggiatura intermittente, nel primo caso di elementi architettonici convenzionali, nell'altro di quadratini colorati.

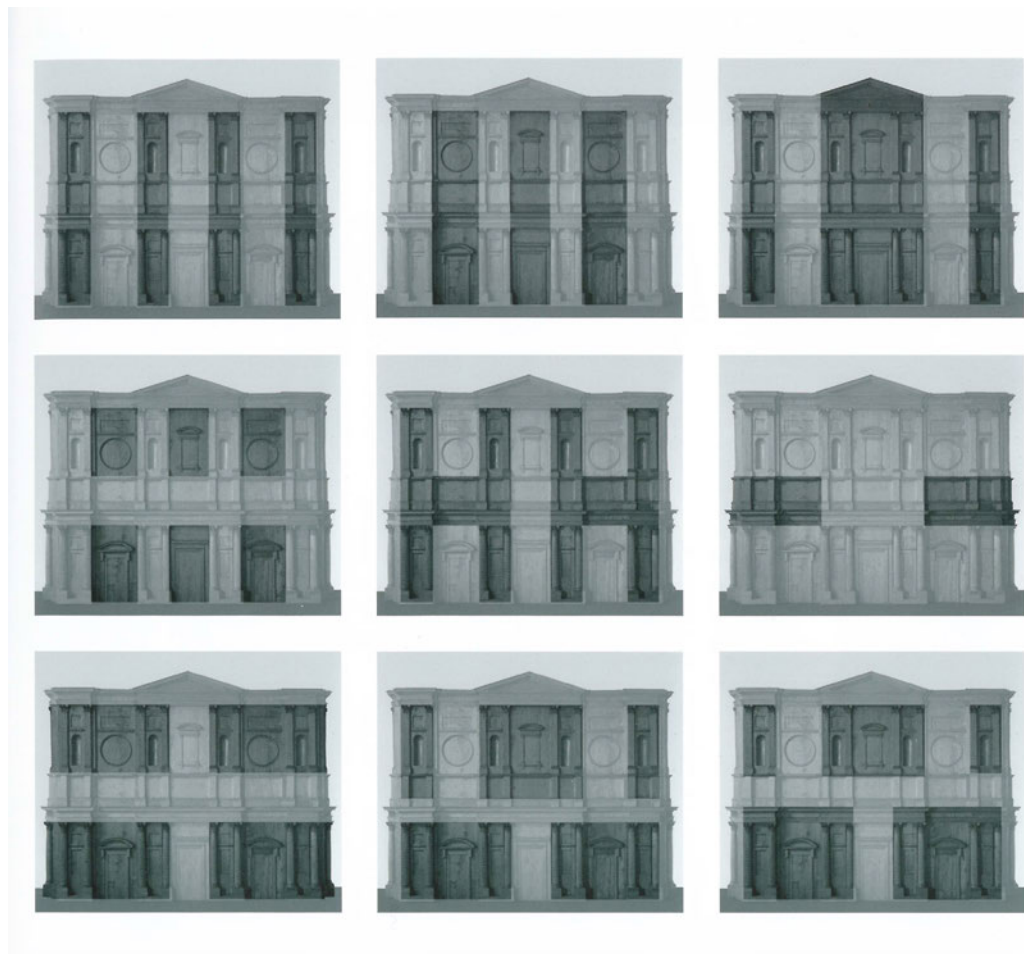
Nel progetto di Michelangelo il piano della parete che fornisce il supporto, ovvero lo sfondo "negativo" su cui vengono visualizzati questi singoli elementi, ha la capacità di assumere un ruolo opposto, cioè diventare in sé un elemento "positivo" o una serie di elementi "positivi"; nell'immagine di Mondrian si è consapevoli che le aree bianche si comportano allo stesso modo.

Così in una prima interpretazione del *Victory Boogie Woogie* i rettangoli bianchi appaiono per indicare un terreno di base, una superficie retrostante che supporta i gialli, rossi, azzurri e grigi, ma come il muro di Michelangelo, il piano bianco di Mondrian può cessare di essere recessivo e, esercitando una pressione sulle figure che inizialmente sembrava inglobare, può diventare un elemento o una serie di elementi simili a quelle figure stesse. Questo piano funziona come un generatore di **enfasi periferica** e sostituisce qualunque punto focale tramite una serie di episodi differenziati. Da loro acquisisce una tensione superficiale complessiva, diventando una sorta di membrana strettamente allungata che agisce sui vari elementi che supporta e a sua volta viene fatto reagire da loro.



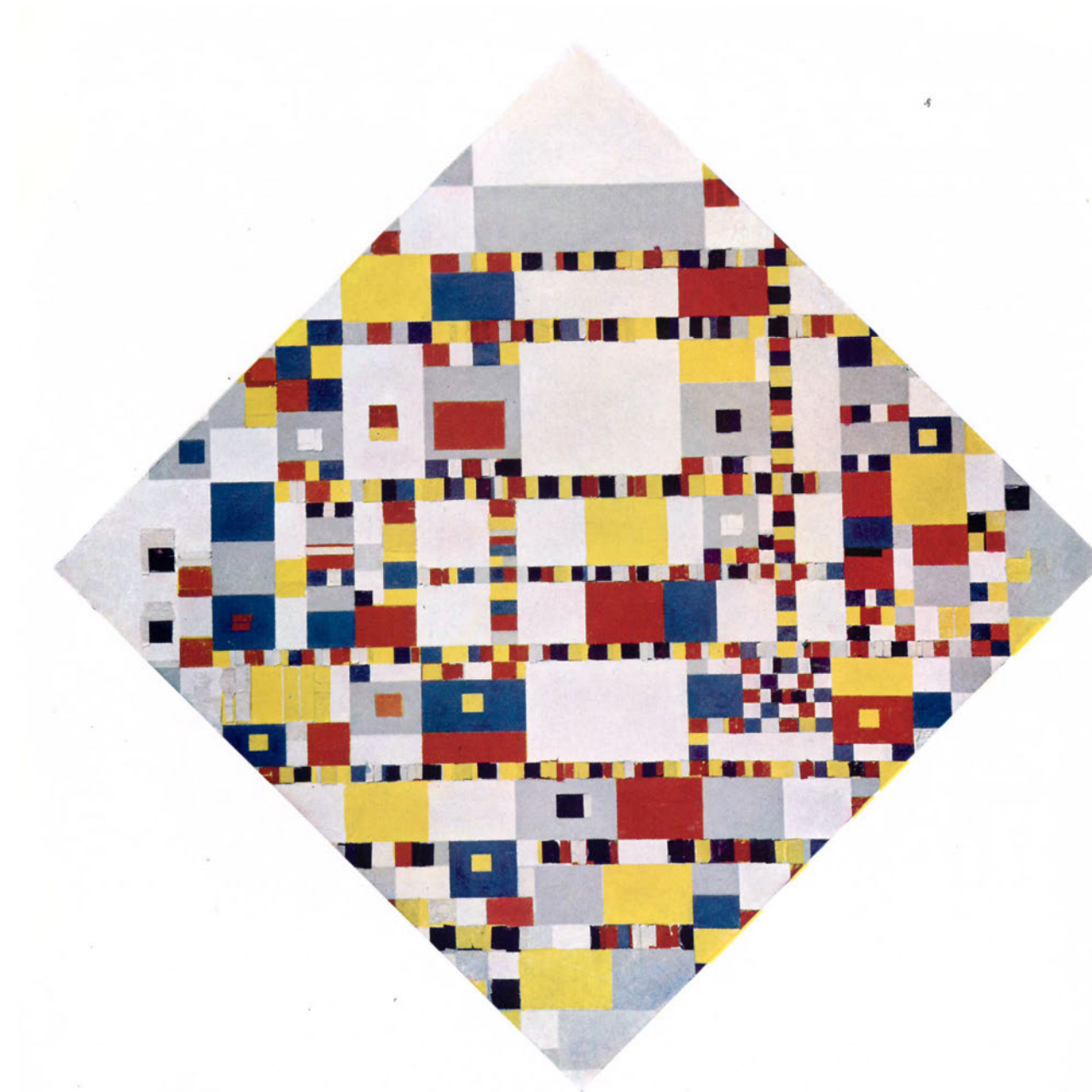
DIAGRAMMI DELLA FACCIATA DEL S. LORENZO REALIZZATI DA DANIEL LIBESKIND
PER LA PUBBLICAZIONE DI *TRANSPARENCY: LITERAL AND PHENOMENAL*, 1971

(TRATTO DA C. ROWE, R. SLUTZKY, *TRANSPARENCY: LITERAL AND PHENOMENAL*
PART II, *PERSPECTA*, VOL. 13/14 (1971))



RIELABORAZIONE GRAFICA DELLA FACCIATA DEL S. LORENZO
(TRATTO DA F. GULINELLO, *FIGURAZIONI DELL'INVOLUCRO ARCHITETTONICO*)

PAGINA A FIANCO
VICTORY BOOGIE WOOGIE, MONDRIAN
(TRATTO DA *PAINTING TOWARD ARCHITECTURE*)



Alla base di queste riflessioni a livello percettivo, non è stato ovviamente possibile per i due autori trascurare la psicologia della Gestalt, poiché per tale disciplina l'analisi della percezione è alla base di ogni studio e permette di sviluppare ulteriori ragionamenti sul rapporto figura-sfondo e campo, condizioni di grande importanza nell'analisi delle opere fin qui trattate.

3.3 TRANSPARENCY: PRIMITIVE AND MODERN

E' importante fare un breve cenno ad un articolo di Giedion⁴² del 1952, *Transparency: primitive and modern*, perché di poco antecedente agli articoli sulla trasparenza. Rowe e Slutzky non ne fanno menzione, ma in esso si ritrovano alcuni ragionamenti sulla percezione utili a comprendere i vari punti di vista. Come accennato in precedenza, i due autori fanno riferimento ad un altro testo di Giedion, *Spazio Tempo e Architettura* (1941), criticandolo in alcune sue parti e usandolo come pretesto per scrivere i saggi sulla trasparenza. Il motivo è proprio "rimediare" all'errore di Giedion nell'attribuire un significato fenomenico⁴³ al Bauhaus di Gropius paragonandolo ad un quadro di Picasso (L'Arlesienne).

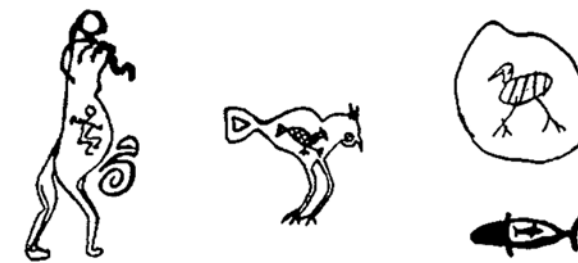
L'articolo in questione è pubblicato per la prima volta all'interno di *Art News*, con il titolo *Transparency:*

primitive and modern e consiste nell'interpretazione di Giedion di alcune immagini intese come esempi di trasparenza. Queste sono di due tipi: le prime sono figure sovrapposte disegnate dagli uomini primitivi all'interno delle caverne del Pech-Merle, in Francia sud-occidentale (una delle più antiche grotte conosciute del Paleolitico), mentre le seconde sono immagini disegnate da bambini. Giedion riconosce delle forti affinità tra l'arte preistorica e l'espressione dell'arte moderna intesa come continuità dell'esperienza umana. I principi di alcuni metodi simili sono confrontabili tra loro, come ad esempio l'astrazione, la rappresentazione del movimento, la trasparenza e la simultaneità. Questi aspetti, che costituiscono una nuova concezione di spazio, si oppongono al punto di vista razionale e univoco del Rinascimento.

In particolare viene fatto riferimento al libro *Art Primitif* (Parigi, 1930) in cui l'autore G. H. Luquet, impiega metodi comparativi che comprendono i primi disegni dei bambini e tutti i tipi di arte primitiva, sviluppando un'intera nomenclatura dei quadri moderni in cui vengono mostrate le similitudini dei principi che esistono tra questi due tipi di rappresentazione. ***To the man of today, a picture is understandable when it reproduces that which his eye sees; to the primitive, when it expresses that which his mind knows***⁴⁴.

Luquet descrive la società civilizzata come disinteressata

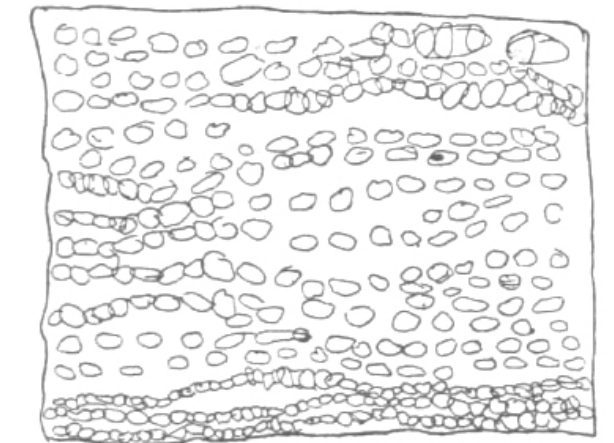
al modo in cui le persone che vi fanno parte possano acquisire o meno uno speciale sviluppo artistico (come dilettante o come professionista), ma ciò che importa è il doppio ruolo concettuale del disegno figurativo in sé. Esso è rappresentativo di due nozioni opposte chiamate realismo intellettuale e realismo visivo, dove il realismo intellettuale costituisce/esprime la forma primitiva dell'arte. Poiché la concezione dell'arte figurata che un uomo civilizzato matura durante la sua infanzia, e la restituzione delle forme che ne risulta, rappresentano in senso puramente oggettivo e cronologico la forma primitiva dell'arte per questo individuo, è legittimo chiamare arte primitiva tutta l'arte in un dato punto dello spazio e del tempo in cui la si incontra, quando e nella misura in cui presenta gli stessi caratteri del disegno infantile. Viceversa, il semplice disegno infantile è da considerare come un caso particolare dell'arte primitiva così definito⁴⁵.



A tal proposito viene presentato il disegno di un campo di patate fatto da un bambino olandese di sette anni: egli disegna i tuberi nascosti sotto il terreno, non le

piante di patate, riproducendo quindi non l'oggetto che lui vede bensì l'oggetto che ha nella sua mente, un'"immagine interna", come se ci fosse un occhio mentale che istituisce una sorta di gerarchia selettiva da più elementi presentati all'occhio visivo. Solo gli elementi considerati essenziali dall'artista sono conservati e presentati nel disegno⁴⁶.

Questo approccio metodologico può essere applicato sia all'arte contemporanea che all'arte preistorica. Tale concetto aiuta a spiegare la differenza tra *Réalisme Visuel* e *Réalisme Intellectuel*: per Luquet *le Réalisme Intellectuel* è un "occhio mentale" che in qualche modo può essere assimilabile all'occhio dell'osservatore di Rowe quando guarda la villa a Garches e si immagina quello che può succedere dietro la sua facciata; il *Réalisme Visuel* è caratteristico invece della trasparenza letterale.

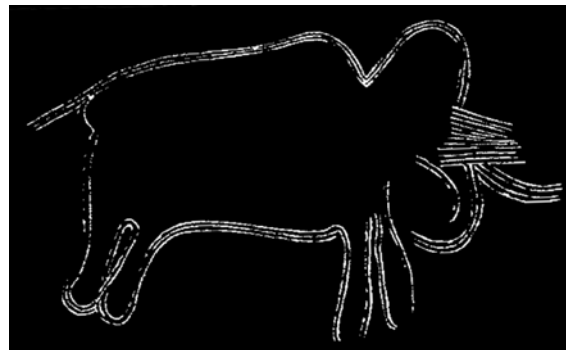


I *Cahiers* del 1917-1947 (disegni ad inchiostro) di Braque sono un esempio di Giedion per dimostrare che la linea può essere usata per comunicare trasparenza, aspetto ancora più evidente nelle illustrazioni per Esiodo (1932 circa), sempre di Braque, tracciate con linee incise su di una lastra di gesso. La struttura della sua figurazione è costituita da elementi eterogenei combinati in una singola versione, una simultaneità di segni che può essere confrontata con i disegni ritrovati nella grotta del Pech-Merle, in cui appaiono mammut e bisonti disegnati sulla roccia larga oltre 20 metri, a sembrare quasi una catena di montagne. Tutti i dettagli sono resi con estrema sintesi e sicurezza. Tutti gli animali hanno diverse dimensioni ed importanza e stanno su livelli diversi, ma nessuno cancella l'altro. Si sovrappongono uno all'altro in linee curve trasparenti, tutti esistono simultaneamente.

Le immagini disegnate dagli uomini primitivi sono interpretate quindi da Giedion, come una forma di trasparenza. Ciò tende a discostarsi dalla trasparenza fenomenica di Rowe e Slutzky a causa della mancanza di "ambiguità", ma si avvicina di più ad un tipo di trasparenza letterale, e non impedisce comunque di ragionare sulle implicazioni mentali che la vista di un'opera richiede, sia essa arte o architettura.

Il disegno del bisonte da parte di un uomo primitivo è ripreso anche da Robert Slutzky in alcune lezioni tenute alla Cooper Union nel 1967 e recentemente pubblicate online dall'Architectural Association

(AA) School of Architecture di Londra. Durante una sua lecture mostra agli studenti l'immagine di un bisonte disegnato in una caverna proponendolo come esempio per spiegare quella che per lui è la prima rappresentazione di natura morta. **Non bisogna dimenticare che gli uomini primitivi non potevano chiudere il bisonte nella grotta**⁴⁷, essi hanno rappresentato l'astrazione del bisonte e gli hanno dato un significato abbastanza evidente: la caccia, il cibo, l'enorme quantità di carne che esso fornisce o un significato più alto quando il volto del bisonte, è visto come quello del dio della caccia. Gli uomini primitivi lo prendono all'interno della grotta e ristabiliscono il significato di vivere insieme a lui grazie all'astrazione.



Nel 1954, in *Arte e percezione visiva*, Rudolf Arnheim esprime il suo disaccordo con Giedion. La critica è rivolta al modo di riconoscere i principi di interpretazione visiva dell'immagine "trasparente",



SCHEMA DEL SOFFITTO NELLA PECH-MERLE, *HALL OF HIEROGLYPHS*

INCISIONE SU GESSO, *HERACLES AND THE STYMPHALIAN BIRDS*, BRAQUE, 1932

PAGINA A FIANCO

DETTAGLIO DI UN MAMMUT

(TRATTO DA S. GIEDION, *TRANSPARENCY: PRIMITIVE AND MODERN*)

affermando che nell'uomo primitivo non poteva esistere un concetto assimilabile alla trasparenza: **È una mentalità lontana come un altro mondo da quella dei cavernicoli paleolitici o degli aborigeni australiani, le cui pitture sono state paragonate a quelle dei nostri contemporanei da Siegfried Giedion: questi ha confuso tra loro due procedimenti, la sovrapposizione di corpi o di linee e la resa simultanea di interno e di esterno, nessuno dei quali ha a che fare con la trasparenza**⁴⁸.

Arnheim considera la trasparenza come un caso particolare di sovrapposizione e la distingue tra trasparenza fisica e percettiva. La prima lascia passare la luce, permette di vedere la superficie sottostante e assume l'aspetto di un velo o di vapore. Le sue caratteristiche sono assimilabili a quelle della trasparenza letterale di Rowe e Slutzky. La seconda è la trasparenza percettiva che invece si distingue da quella fenomenica perché fa riferimento ad una "fusione" tra la superficie trasparente e quella sottostante: esiste cioè solo quando due oggetti sovrapposti coincidono in modo tale che la "trasparenza" scompaia. Ad esempio la laccatura su un dipinto il cui strato non si percepisce, o la visione di un'immagine con degli occhiali colorati, in cui non è percepita la superficie trasparente antistante l'immagine dunque la si vede già colorata. Si tratta a mio avviso di quella sorta di "parte in comune" di cui ci parlava Kepes ne Il linguaggio della visione, ma

in questo caso la "smaterializzazione" prevista da Arnheim non prevede l'effetto di ambiguità creato da due immagini sovrapposte perché non è possibile ragionare sull'appartenenza della parte in comune, dato che i due oggetti risultano **un tutto integrato**. La trasparenza percettiva, fa notare Arnheim, è un tipo di trasparenza che può anche essere "creata", senza che ci sia un materiale fisicamente trasparente. Alcuni esercizi degli studenti d'arte permettono di ottenere una trasparenza perfetta col semplice uso di carta colorata o vernice opaca, in *Interazione del colore* di Albers ad esempio, la sovrapposizione delle forme è un prerequisito della trasparenza.



Per evitare confusione, secondo Arnheim, il termine "trasparenza" andrebbe usato soltanto quando l'effetto di "vedere attraverso" è voluto dall'artista. **L'idea di due cose che appaiono nello stesso**

posto è sofisticata e si trova soltanto agli stadi artistici avanzati, per esempio nel Rinascimento. Gli artisti moderni, compresi i cubisti e innanzitutto Lyonel Feininger e Paul Klee, hanno usato questo procedimento per smaterializzare la sostanza fisica e spezzare la continuità spaziale⁴⁹, evidentemente una forma di pensiero molto diversa da quella degli uomini primitivi.

L'aspetto interessante di questi ragionamenti è rappresentato dallo sforzo mentale indotto dall'immagine nell'osservatore che lo porta ad organizzare nello spazio bidimensionale gli elementi che percepisce come se giacessero in uno spazio tridimensionale.

I numerosi testi prodotti nei primi anni '50 (in particolare tra il 1952 e il 1956) sul tema della trasparenza, sono un indicatore del forte interesse di quel periodo per le riflessioni che avevano a che fare con l'analisi e l'interpretazione dell'idea di trasparenza e della sua percezione. Nel caso di Rowe e Slutzky **vedere non significa più percepire ma leggere**⁵⁰ ed è qui il portato originale della loro attenzione al tema.

PAGINA A FIANCO

EFFETTI DI TRASPARENZA PERCETTIVA

LAVORO DEGLI STUDENTI D'ARTE CHE IMPARANO A OTTENERE LA TRASPARENZA PERFETTA CON CARTA COLORATA O VERNICE OPACA (TRATTO DA R. ARNHEIM, *ARTE E PERCEZIONE VISIVA*)

NOTE

1. R. Slutzky in E. Petit, *Reckoning with Colin Rowe: Ten Architects Take Position*, eBook, p. 113 di 178.

2. Intervista a Peter Eisenman, NYC 10/6/2015.

3. Anche Hoesli è collega alla scuola di Austin e fa parte dei Texas Rangers. Vedi capitolo 8.

4. R. Slutzky, *Rereading Transparency*, in *Daidalos* n. 33, p. 106

5. Si tratta di un catalogo della collezione Miller della pittura astratta.

6. Intervista a Joan Ockman, NYC 9/6/2015 (trad. Paola Limoncin).

7. Intervista a Joan Ockman, NYC 9/6/2015 (trad. Paola Limoncin).

8. Storico e critico dell’architettura, laureatosi in architettura a Cambridge con Colin Rowe.

9. Da A. Forty, *Parole e Edifici* p. 304-305.

10. C. Rowe, *L’architettura delle buone intenzioni*, p.

33.

11. C. Rowe, *L’architettura delle buone intenzioni*, p. 33

12. A. Caragonne (edit by) C. Rowe, *As I was saying - Recollection and Miscellaneous Essays*, vol. 1, p. 73.

13. G. Kepes, *Il linguaggio della visione*, p. 81.

14. C. Rowe e R. Slutzky, *Trasparenza: letterale e fenomenica* in *La matematica della villa ideale e altri scritti*, p. 148.

15. C. Rowe e R. Slutzky, *Trasparenza: letterale e fenomenica* in *La matematica della villa ideale e altri scritti*, p. 151.

16. A. Forty, *Parole e edifici*, p. 306.

17. G. Kepes, *Il linguaggio della visione*, p. 81.

18. G. Kepes, *Il linguaggio della visione*, p. 81.

19. P. Berdini nell’introduzione a *La matematica della villa ideale e altri scritti*, p. XXIV.

20. C. Rowe e R. Slutzky, *Trasparenza: letterale e fenomenica* in *La matematica della villa ideale e altri scritti*, p. 157.

21. C. Rowe e R. Slutzky, *Trasparenza: letterale e fenomenica* in *La matematica della villa ideale e altri scritti*, p. 159.

22. P. Berdini nell'introduzione a *La matematica della villa ideale e altri scritti*, p. XXIV.

23. C. Rowe e R. Slutzky, *Trasparenza: letterale e fenomenica* in *La matematica della villa ideale e altri scritti*, p. 161.

24. C. Rowe e R. Slutzky, *Trasparenza: letterale e fenomenica* in *La matematica della villa ideale e altri scritti*, p. 162.

25. C. Rowe e R. Slutzky, *Trasparenza: letterale e fenomenica* in *La matematica della villa ideale e altri scritti*, p. 163.

26. Così era definito Walter Gropius dal pittore Paul Klee, docente al Bauhaus dal 1921 (nda).

27. Da notare l'importanza che aveva avuto tale progetto all'epoca, presentato al concorso per la Società delle Nazioni, aveva "sfidato" le regole convenzionali applicate fino a quel momento agli edifici pubblici monumentali.

28. C. Rowe e R. Slutzky, *Trasparenza: letterale e fenomenica* in *La matematica della villa ideale e altri*

scritti, p. 166.

29. C. Rowe e R. Slutzky, *Trasparenza: letterale e fenomenica* in *La matematica della villa ideale e altri scritti*, p. 167.

30. C. Rowe e R. Slutzky, *Trasparenza: letterale e fenomenica* in *La matematica della villa ideale e altri scritti*, p. 168.

31. Intervista a Joan Ockman, NYC 9/6/2015.

32. Ce lo dice Rowe nell'introduzione a *Transparency: Literal and Phenomenal*, Part II in *As I was saying - Recollection and Miscellaneous Essays*, vol. 1, p. 75.

33. C. Rowe e R. Slutzky, *Transparency: Literal and Phenomenal*, Part II in A. Caragonne (edit by) C. Rowe, *As I was saying - Recollection and Miscellaneous Essays*, vol. 1 p. 75.

34. C. Rowe e R. Slutzky, *Transparency: Literal and Phenomenal*, Part II in A. Caragonne (edit by) C. Rowe, *As I was saying - Recollection and Miscellaneous Essays*, vol. 1 p. 77.

35. C. Rowe e R. Slutzky, *Transparency: Literal and Phenomenal*, Part II in A. Caragonne (edit by) C. Rowe, *As I was saying - Recollection and Miscellaneous Essays*, vol. 1 p. 75 (trad. Paola Limoncin).

36. G. Kepes, *Il Linguaggio della visione*, p. 81.

37. C. Rowe e R. Slutzky, *Transparency: Literal and*

Phenomenal, Part II in A. Caragonne (edit by) C. Rowe, *As I was saying*, vol. 1 p. 81

38. E' il primo grattacielo per la città di Denver (1952, da poco costruito rispetto alla scrittura del saggio). L'associazione a Chicago viene fatta probabilmente perché The Mile High Center è considerato un progetto miesiano. Mies aveva progettato, infatti, delle strutture molto simili a Chicago come il Lake Shore Drive Apartments (1949-1951) costituite da scatole rettangolari su colonne, con il primo piano racchiuso dal vetro e "bloccato" dalle colonne che creano il loggiato.

39. Caratteristica quella del confronto tra due opere tra loro distanti temporalmente che ha determinato l'importanza de *La matematica della villa ideale*. Vedi capitolo 1.

40. Vedi paragrafo 1.2.1.

41. *My discovery of his unfinished masterpiece, Victory Boogie-Woogie, a square turned forty-five degrees into a diamond, was a major revelation, which in turn triggered my acceptance of Neo-Plastic aesthetics.* R. Slutzky in *Excerpt From An Interview With Robert Slutzky by Emmanuel J. Petit*, nella presentazione della Cooper Union School of Architecture Exhibitions Spectral Emanation, Paintings by Robert Slutzky.

42. Anche lui discepolo di Wölfflin.

43. Più precisamente, il termine "fenomenico"

non è usato da Giedion per descrivere l'edificio, perché è introdotto successivamente da Rowe e Slutzky; il disaccordo sta nell'errore di Giedion di associare concettualmente questo edificio al quadro, attribuendogli lo stesso effetto chiamato poi "fenomenico".

44. S. Giedion, *Transparency: primitive and modern*, in *Art News*, vol. 51, n. 4, June/Jul/Aug 1952, p. 50.

45. G. H. Luquet, *Art Primitif*, p. 66.

46. Traduzione di Paola Limoncin.

47. Slutzky in una sua lezione del 1967 alla AA School of Architecture, video pubblicato dalla AA School.

48. R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, p. 214.

49. R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, p. 214.

50. Citazione di M. Dufrenne, *L'occhio e l'orecchio*, p. 59-60, vista in F. Pau, *Trasparenza letteraria e trasparenza fenomenica*, BLOOM 13, 2012

CAPITOLO 4. LA TRASPARENZA INTERROTTA

(...) Nevertheless, in spite of immediate discouragement, Robert and myself still continued to strive (although Robert did not entirely approve of the result); but “Transparency II” enjoyed no greater success as regards any printing. Written in 1956, it was only published – again by Perspecta – after a lapse of fifteen years! And, long before this time, of course we had given up all attempts at the third article which had always been planned¹.

Cosa ci è rimasto del saggio *Transparency: Literal and Phenomenal part III*? E’ mai stato concluso o non c’è mai stata neppure l’intenzione di scriverlo? Molte sono le domande che si susseguono nei riguardi di questo terzo testo sulla trasparenza e di cui si sa così poco.

In *As I was saying*², Colin Rowe ci conferma l’intenzione di pianificare un terzo saggio sulla trasparenza, ma dichiara anche la sfiducia derivata dal mancato successo precedente. Andando più a fondo alla questione, sappiamo da un’intervista fatta a Robert

Slutzky e pubblicata nel 2015³, che uno dei motivi di questa mancata stesura è anche la distanza tra le posizioni che i due autori hanno maturato col passare degli anni. Questa dichiarazione conferma alcune ipotesi fatte in questa sede dopo aver letto alcuni testi dei due autori, soprattutto quelli che seguono la stesura di *Transparency part I* e *Transparency part II*. Tali differenti posizioni possono essere in parte dedotte dall’analisi dei rispettivi contributi nella redazione dei primi due saggi.

4.1 CONSIDERAZIONI SUL DIVERSO APPORTO DEGLI AUTORI

Colin and I parted company at a certain point. But in Texas we were very close. We talked a lot together about my painting and how it developed stylistically. This was one of the most fruitful periods of my life, talking and writing the “Transparency” articles⁴.

E' difficile stabilire quali apporti specifici possano essere attribuiti rispettivamente a Colin Rowe e a Robert Slutzky, nella stesura dei due articoli sulla trasparenza. Le loro argomentazioni sono state di fondamentale importanza perché hanno riconosciuto le proprietà spaziali del cubismo nella gran parte dell'architettura moderna (evidenti soprattutto nel lavoro di Le Corbusier) e hanno palesato le possibilità ancora inesprese dell'architettura stessa in rapporto a questa espressione artistica⁵. Il riconoscimento di questo legame dà il via ad una serie di sperimentazioni architettoniche, come quelle portate avanti da John Hejduk e da Peter Eisenman, che cercano di colmare il divario esistente tra le potenzialità espresse dal cubismo e quelle che poteva ancora esprimere l'architettura. Questo nuovo modo di rapportarsi all'edificio di Rowe e Slutzky, è parte di una critica teorica sostenuta in un momento in cui non vi è nessuna attenzione alla teoria dell'architettura né all'interno né all'esterno dell'accademia; nel contesto americano di quel periodo, infatti, l'interesse verso questioni teoriche è scarso rispetto ad un più mirato orientamento professionale.

L'apporto di nuove idee e nozioni sul concetto di trasparenza è attribuito principalmente a Rowe, ma come noto viene da due autori; per questo motivo è importante mettere in evidenza quanto e come sia stato determinante il coinvolgimento del pittore nella costruzione di questi testi⁶.

Colpisce in particolare, la forte continuità tra le opere pittoriche di Slutzky e *Transparency part I*: nei suoi quadri la superficie dipinta è pensata in modo "trasparente" rispetto allo spazio, non come una finestra attraverso cui guardare (e quindi non in senso letterale), ma come dei layer sovrapposti percepibili più o meno chiaramente, che rappresentano implicitamente una sorta di costruzione spaziale⁷. Questo tipo di stratificazione ricorda prepotentemente le descrizioni della trasparenza fenomenica ritrovata nei quadri di Léger o nella facciata della villa a Garches di Le Corbusier. La stratificazione è un modo per investire il piano della facciata, se si tratta di due dimensioni, o il volume dell'edificio, se di tre dimensioni, con una molteplicità di letture possibili. ***Bob liked to speak of aesthetic time: in a work of true formal complexity, the longer you look, the more you see***⁸.

Se riprendiamo i saggi di Rowe precedenti a *Transparency*, come *La matematica della villa ideale* (1947) e *Manierismo e Architettura Moderna* (1950), è evidente come il suo discorso interpoli l'architettura moderna con la tradizione classica, palladiana e manierista (o, come dice Vidler, alla deformazione di questa tradizione⁹), attraverso un'analisi evidentemente di tipo Wittkoweriano intesa come comprensione geometrica del piano e della facciata e una lettura per livelli che si ritrova anche in *Transparency part II*.

La presenza di Rowe è evidente nel momento in cui parte degli esempi posti ad interpretazione in questo secondo saggio sono edifici rinascimentali, come per esempio la facciata del San Lorenzo del Michelangelo o la Cà d'oro a Venezia. Ma è sicuramente Slutzky che introduce il discorso sull'implicazione della profondità della superficie e un'attenzione particolare verso il dipinto astratto. Nel secondo saggio sulla trasparenza i due autori fanno un confronto tra i prospetti di un edificio di Pietro Belluschi e uno di I.M. Pei. L'edificio di Belluschi è ricoperto da una griglia semplice, quasi come una carta da parati, ben fatta, ma non visivamente affascinante. La facciata dell'edificio di Pei è molto più complessa: la sua griglia a quadri permette una ricca sovrapposizione e interazione di letture e ricorda il disegno del Michelangelo per la facciata anteriore della chiesa fiorentina di San Lorenzo, le cui letture fluttuanti sono, come accennato, analizzate in una serie articolata di diagrammi. Tale discorso è sostenuto e spiegato attraverso l'analisi delle relazioni spaziali tra la facciata del S. Lorenzo del Michelangelo e il *Victory Boogie Woogie* di Mondrian, tra il piano dipinto e l'architettura, e non è difficile da attribuirsi alla sensibilità del pittore: come dice Rowe ***he insisted upon statements of flatness a being provocative of arguments about depth***¹⁰.

Per Slutzky i dipinti sono un atto per stimolare il campo bidimensionale: nei suoi primi quadri la tensione estetica è creata dalla relazione delle adiacenze di forme e colori nella dimensione orizzontale e

verticale¹¹. L'obbiettivo è avere a che fare con una forma funzionante in due, tre, o quattro differenti modi nel disegno e questo è anche il concetto sviluppato con Rowe nel saggio, che sta alla base della nozione di trasparenza fenomenica.

C'è un altro contesto utile a capire la relazione tra stratificazione spaziale e trasparenza fenomenica, e cioè la vicenda dell'arte astratta del dopoguerra. Dopo la seconda guerra mondiale, l'espressionismo astratto emerge negli Stati Uniti come un'alternativa gestuale e temeraria all'astrazione geometrica ***hard-edge*** portata negli Stati Uniti da artisti europei come Mondrian. Clement Greenberg, il più importante critico d'arte negli Stati Uniti in quel momento, è stato il grande promotore di questa nuova avanguardia americana, ed è stato responsabile del lancio delle carriere di artisti come Jackson Pollock e Franz Kline.



JACKSON POLLOCK. ONE: NUMBER 31, 1950. THE MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK. SIDNEY AND HARRIET JANIS COLLECTION FUND

Eppure, mentre le due tendenze, quella geometrica e quella espressionista, sono in concorrenza tra di loro negli anni '50, quello che condividono è una preoccupazione per la superficie, con la sua planarità e frontalità, con la sua stratificazione nello spazio poco profondo, e con la forma non-rappresentativa. L'oggetto della pittura astratta non è né più né meno che la superficie della tela¹².

Rowe e Slutzky, insieme, si sforzano di estendere questo pensiero in architettura, è quindi possibile vedere i saggi sulla trasparenza di Rowe e Slutzky come un percorso parallelo all'estetica formalista che Greenberg stava proponendo nel mondo dell'arte¹³.

Anche l'applicazione della teoria della Gestalt all'esperienza dell'architettura, raccontato in modo così rigoroso negli esempi presentati in *Transparency part II*, rimanda palesemente a Slutzky.

Quando invece troviamo in *Transparency part I* il famoso riferimento a Giedion ed il suo confronto tra L'Arlesienne di Picasso e il Bauhaus di Gropius, non possiamo certo dimenticare che Rowe ha già richiamato questo paragone in *Manierismo e Architettura Moderna* del 1950, chiedendosi quale sia l'analogia di contenuto che Giedion ritrova nelle due opere; un confronto che evidentemente Rowe vuole approfondire anche nel saggio successivo scritto insieme a Slutzky.

Colin Rowe è certamente un brillante intellettuale, ma non è un artista: non guarda l'architettura con l'occhio del pittore. I riferimenti in *Transparency* al neoplasticismo, a Mondrian e al cubismo derivano da Slutzky, e sono importanti anche per i suoi dipinti.

Robert Slutzky d'altro canto non è né critico, né storico dell'architettura. Questo è il ruolo di Rowe che gli trasmette una completa educazione sulla teoria e sulla storia dell'architettura; prima di arrivare in Texas, Slutzky è coinvolto nell'architettura solo perifericamente. Rowe ha contribuito ad arricchire l'esperienza del pittore con la sua capacità analitico-critica espressa attraverso uno stile letterario colto e brillante, **he was an incredible fountain of architectural knowledge**¹⁴.

4.2 TRANSPARENCY PART III

The first article is about the past, and about what was misnamed; the second one is about configurational ambiguities, but we also brought in classicism – San Lorenzo being an example of that. Colin's readings of Palladio and of history were fascinating, but the intention of the articles was to speculate about architecture's future, not its past!¹⁵

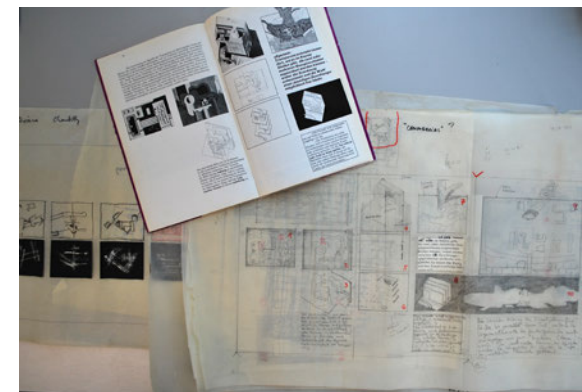
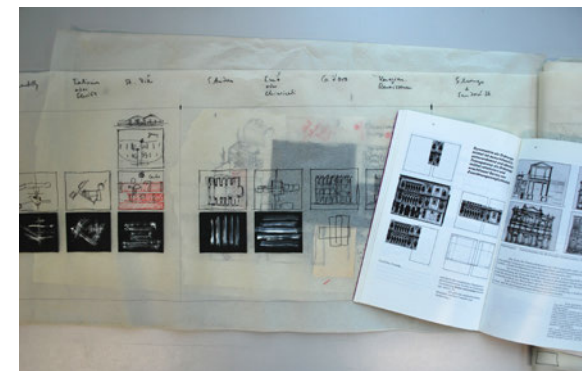
Risulta chiaro dunque come i contributi individuali

di Rowe e Slutzky siano strettamente intrecciati e interdipendenti gli uni dagli altri. Un'influenza reciproca che inizia però ad affievolirsi col passare del tempo e questo allontanamento si rende più tangibile nel momento in cui i due si distanziano anche geograficamente dopo l'esperienza di Austin. Nel 1962, anno in cui Rowe torna in America e va ad insegnare alla Cornell, avviene quasi sicuramente la rottura definitiva¹⁶.

Gli appunti per un terzo saggio sulla trasparenza vengono scritti per la prima volta ad Austin nei primi anni '50. Alcuni accenni si ritrovano in *The Texas Rangers: Notes from the Architectural Underground* (1995) di Alexander Caragonne. Allievo di Rowe, scrive questo libro allo scopo di raccogliere in un'unica storia tutte le esperienze che nascono in Texas a metà degli anni '50 e che continuano al di fuori della scuola di Austin.

Anche Bernard Hoesli fa riferimento ad alcuni appunti scritti in quel periodo nell'introduzione a *Transparenz 1* (prima pubblicazione 1968) ma senza approfondire di cosa si trattasse. Alcune note nell'introduzione al testo di Werner Oechslin rimandano a dei rapporti epistolari tra Slutzky, Hejduk, Hoesli e Rowe, ma non v'è certezza documentaria. Dalla consultazione dell'archivio dell'Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (Gta) dell'ETH di Zurigo, risulta infatti che i documenti citati nelle note sono totalmente

mancanti¹⁷: l'edizione del testo a cui si fa riferimento risale all'anno 1997, anno in cui è stato anche riordinato l'archivio di Hoesli, ma gli unici materiali a disposizione consistevano in alcune sue bozze relative al testo *Transparenz 1*.



FOTOGRAFIE DELLE BOZZE PER *TRANSPARENZ LE CORBUSIER STUDIEN* DI HOESLI
ARCHIVIO GTA DELL'ETH DI ZURIGO

Nei primi anni Settanta Rowe si pone l'obiettivo di concludere tutta una serie di progetti iniziati anni prima: mette insieme i suoi primi scritti per *La matematica della villa ideale*, è in procinto di concludere *Collage City* insieme a Fred Koetter e ritorna all'idea del terzo saggio sulla trasparenza¹⁸.

Per questo motivo prende il via in quegli anni uno scambio di lettere tra Rowe e Slutzky, di cui l'unica conferma certa è dovuta a Joan Ockman. Grazie a lei infatti, è stato possibile recuperare una lettera di Rowe datata 21 agosto 1973, indirizzata al pittore, e da cui si evince la volontà di continuare il terzo scritto sulla trasparenza e l'intenzione di pubblicarlo presumibilmente nell'anno 1974 (da parte del MOMA).

Il punto centrale di questa comunicazione è riferito alla pubblicazione prossima de *La matematica della villa ideale e altri scritti*, una raccolta di testi scritti da Rowe fino a quel momento, di cui riportiamo l'elenco così come scritto nella lettera:

1. The Mathematics of the Ideal Villa.
2. Mannerism and Modern Architecture.
3. Character and Composition.
4. Chicago-Frame.
5. Neo-Classicism and Modern Architecture.
6. Ditto.¹⁹

7. Transparency I.²⁰

8. La Tourette.

9. The Architecture of Utopia.

L'aspetto interessante è che l'ordine in cui vengono inseriti i titoli non è del tutto cronologico, perché questi saggi vengono ordinati in base al loro contenuto e significato. *La Tourette* (1961) è giustamente successivo a *Transparency part I* (1956), ma *Transparency part I* sarebbe dovuto essere posizionato prima di *Neoclassicismo e Architettura Moderna* (1956-57) visto che quest'ultimo è redatto in un periodo intermedio rispetto gli altri due. Inoltre *La Tourette* precede *The Architecture of Utopia* che invece è stato scritto prima. L'ordine cronologico sarebbe dunque il seguente:

1. The Mathematics of the Ideal Villa (1947)
2. Mannerism and Modern Architecture (1950)
3. Character and Composition (1953-54)
4. Transparency I (1955-56)
5. Chicago-Frame (1956)
6. Neo-Classicism and Modern Architecture (1956-57)

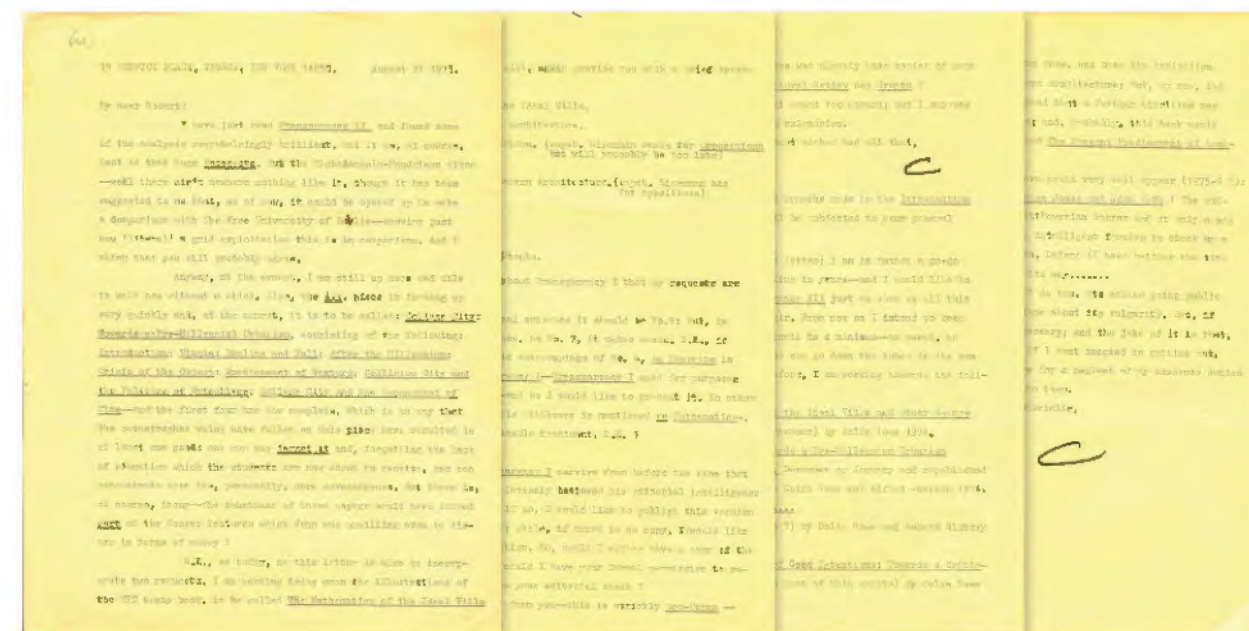
7. Ditto (1956-57)

8. The Architecture of Utopia (1959)

9. La Tourette (1961)

L'indice è quindi pensato secondo un ordine tematico/narrativo in cui *Transparency part I* e *La Tourette* sono in stretta relazione uno con l'altro. Colin Rowe

scrive chiaramente che *La Tourette* è la continuazione dei ragionamenti fatti per il primo articolo sulla trasparenza, e questo conferma la nostra tesi sulla sua importanza come indicatore temporale e contenutistico. *La Tourette* sancisce sia un momento cardine nella vita professionale dei due autori, in cui vi è una prima presa di distanza reciproca, sia un indizio su quella che poteva essere la conseguenza "testuale" di *Transparency*.



LETTERA DA COLIN ROWE A ROBERT SLUTZKY
21 AGOSTO 1973
J. OCKMAN COLLECTION

Il saggio *La Tourette* di Rowe (così come *Aqueous Humor* di Slutzky) è riconosciuto in questa sede come la conseguenza di alcune idee germinali dei due autori che però non hanno trovato espressione scritta a causa della distanza stabilitasi tra i due²¹.

In *Reckoning with Colin Rowe*, nell'intervista dell'autore Emmanuel Petit, Slutzky critica direttamente la lettura della Tourette di Rowe: ***For the third article, I would have gravitated toward Le Corbusier's La Tourette; it is a wonderful building to talk about metaphorical images and ambiguities. Rowe published an article called "Revisiting La Tourette"*²², and he had the opportunity to talk about the things that I thought were important, but he didn't. He was interested in these pyrotechnical ways to describe a building²³.**

In *Aqueous Humor*²⁴ Slutzky introduce un altro articolo interamente dedicato a questo argomento: *La Tourette Revisited*, in cui descrive il suo punto di vista sul monastero, approfondendo i temi a suo parere più rilevanti nella descrizione del manufatto. Il testo è scritto insieme a Joan Ockman, ma non è stato mai concluso a causa della sua morte precoce. Ciò che rimane di queste teorie più recenti, è quindi soltanto *Aqueous Humor*, che diventa la fonte di una possibile teoria che consente un'ulteriore raffronto tra le posizioni dei due autori di *Transparency* su tutta una serie di questioni compositive.

Quel poco che sappiamo degli appunti per *Transparency part III* redatti in Texas, è che riguardavano l'applicazione di una lettura dello spazio per livelli, destinata a questioni di struttura e di volume: la ricerca consisteva nel rivelare i contenuti "nascosti" dietro le piante e le sezioni, attraverso una lettura dei loro prospetti. Si trattava probabilmente di un tentativo dei due di studiare la "comunicazione" tettonica tra interno ed esterno in alcuni esempi architettonici rilevanti. L'importanza delle lettura del prospetto è da sottolineare perché secondo Rowe la facciata dell'edificio rappresenta un piano metaforico di intersezione tra l'occhio dell'osservatore e l'anima dell'edificio stesso²⁵. Gli aspetti fondamentali concernevano sicuramente la grande complessità e aleatorietà dell'effetto percettivo prodotto dal passaggio tra occhio e mente che avviene nell'osservatore come descritto da Rowe e Slutzky negli studi precedenti. La componente cubista è basilare nelle discussioni sull'effetto percettivo ed in *Transparency part III* era prevista una rilettura di alcuni di questi quadri soprattutto gli ultimi dipinti di Juan Gris²⁶. Non a caso Juan Gris produceva nei suoi lavori una complessità riconosciuta nei rapporti tra interno e esterno, in una sorta di scambio reciproco tra le figure.

Gli esempi architettonici a cui avrebbero dovuto fare riferimento erano progetti di Mies van der Rohe e di Terragni²⁷ (oltre che alla Tourette come esplicitamente raccontato da Slutzky stesso²⁸). I loro lavori sarebbero

dovuti essere usati come esempi paradigmatici allo scopo di contrapporre due tipi di ambiguità (o complessità). Secondo il punto di vista di Slutzky, Mies van der Rohe ha un approccio relativamente neutrale e semplice rispetto all'alzato, ma genera piante di complessa comprensione. In Terragni, invece, la complessità si concentra nei prospetti; Slutzky considera le sue piante meno interessanti e anche un po' *retardataire*²⁹, ma è molto coinvolto dalle sue facciate articolate. ***Forse solo Le Corbusier era in grado di orchestrare sia spazio orizzontale che verticale in modo più ricco possibile***³⁰. L'interesse per i progetti di Terragni è vivo in Slutzky, che viene a contatto con i suoi progetti sicuramente negli anni '70 quando lavora insieme ad Eisenman. Nel 1976 Eisenman è già impegnato alla redazione del libro su Terragni³¹, Joan Ockman è sua assistente personale allo IAUS e lo aiuta nella redazione e Robert Slutzky è occupato in quel periodo nella preparazione di alcuni saggi su Le Corbusier, sempre presso Eisenman. E' lui il punto di contatto tra Ockman e Slutzky, l'estate successiva infatti, iniziano a scrivere ciò che poi diventerà *Aqueous Humor*.

L'analisi dei progetti proposti per *Transparency part III* avrebbe previsto sicuramente l'uso di schemi e diagrammi. Questi, usati sia come strumento interpretativo che come mezzo esplicativo delle diverse varianti "del vedere", sarebbero stati probabilmente combinati e "diretti" da quelle relazioni figura/sfondo così importanti, secondo i due autori, per

la comprensione delle complessità spaziali e quindi degli effetti percettivi del manufatto architettonico sull'osservatore.

4.3 VERSO UNA VISIONE METAFORICA?

Cubism, in particular, agglutinates form and meaning, ideally into a perfect balance between the two. Such a juxtaposition causes a kind of reciprocal distortion, culminating in the creation of new form-meanings³².

Attraverso l'uso di metafore, Robert Slutzky aiuta ad avvicinarci all'articolazione diretta della percezione dello spazio.

Le considerazioni di ordine compositivo, che risultano da un'interpretazione visiva e concettuale e che vengono indagate attraverso la trasparenza fenomenica, diventano ancora più complesse se si considera la metafora acqua della trasparenza.

In *Aqueous Humor* Robert Slutzky si concentra sulla descrizione di un tipo di trasparenza molto più vicina ad un concetto di tipo "metafisico" in cui riconosce una visione acqua nei lavori di Le Corbusier, nei suoi quadri e nella sua architettura rispetto ad una trasparenza di ordine fenomenologico.

L'idea della metafora acqua trova forse il suo punto di partenza proprio in *Transparency: Literal and*

Phenomenal part I quando lo spazio architettonico (prima analizzato all'interno dei quadri cubisti) diventa consistente. Rowe e Slutzky leggono infatti i piani del Palazzo della Società delle Nazioni di Le Corbusier come coltelli che affettano e misurano porzioni di spazio. ***Se si potessero attribuire allo spazio le proprietà dell'acqua, il suo edificio sarebbe come una diga grazie alla quale lo spazio è contenuto, arginato, traforato, incanalato e, da ultimo, disciolto verso i giardini irregolari che corrono lungo il lago. Mentre, per contrasto, il Bauhaus, isolato in un mare di profili amorfi, è come uno scoglio gentilmente lambito da una placida marea***³³.

Nell'articolo pubblicato su *Oppositions*, Slutzky torna alla descrizione dello spazio di Le Corbusier, un luogo in cui antropomorfismo e idrodinamica si fondono in una metafora biologica del corpo, che svolge la funzione di contenitore per il flusso di forze acquose e di sostegno vitale. Il punto di partenza di queste analisi sono ancora una volta i quadri cubisti, ***the aqueous repository of all things***³⁴, arrivando poi ad approfondire il tema alla scala del singolo edificio, dove questo tipo di immagine metaforica è trasmesso dalle facciate. Un'energia che successivamente si manifesta per Slutzky alla scala della città, come nel *Plan Obus* per Algeri, dove la metafora della turbolenza viene estesa all'urbanistica nel momento in cui gli edifici interagiscono in simbiosi con i loro luoghi.

Questi non sono gli unici esempi in cui Robert Slutzky riconosce la presenza di antropomorfismo e idrodinamica nell'architettura. Villa Savoye e Villa Stein sono descritte dal pittore attraverso metafore acquose, non intese come immaginario marino dell'edificio, ma come cinetica e significato archetipico che si lega alle forme d'acqua.

Nel descrivere i progetti più recenti di Le Corbusier, come il Parlamento o il Palazzo di Giustizia per Chandigarh, Slutzky acuisce questo scenario metafisico: il muro si è inspessito e gli edifici sono diventati scatole che contengono delle forze che sembrano spingere sui lati. ***"E' li (Chandigarh) che al muro viene fatto assorbire tutte le energie intrinseche ed estrinseche, acquose e animistiche ritrovate nella tela cubista. E' qui che, paradossalmente, la parete ispessita diventa veramente trasparente"***³⁵.

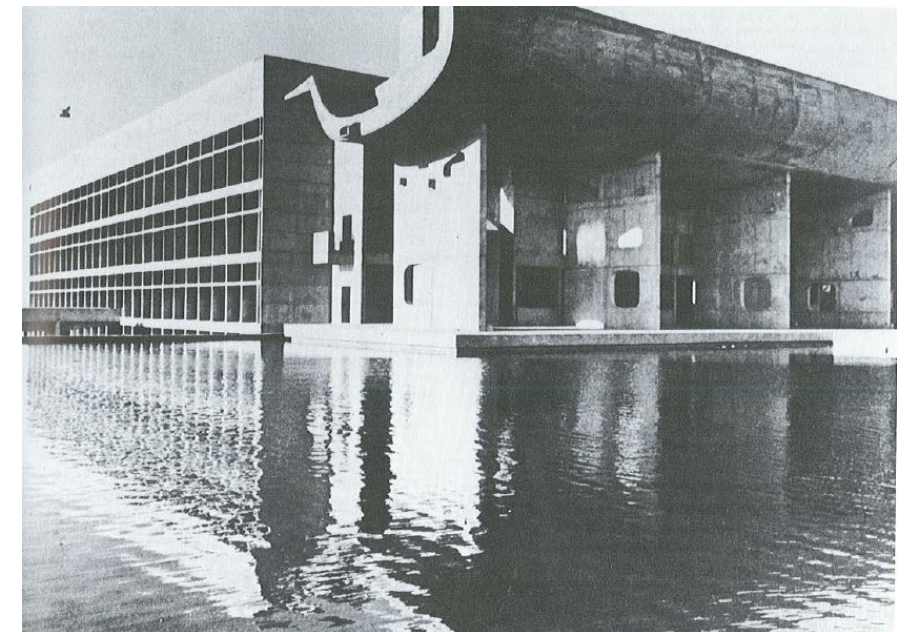
L'aspetto interessante è che Slutzky legge il lavoro di Le Corbusier come un'espressione architettonica della visione acqua del cubismo. I quadri cubisti racchiudono infatti, per Slutzky, ***un'ambiguità gelatinosa***³⁶ e cioè una sorta di equilibrio determinato dalla doppia condizione di turbolento e placido, che crea una suggestione compositiva in cui il significato formale dei fenomeni dinamici diventa metafora.

Slutzky vede gli edifici di Le Corbusier come una sorta di riferimento alla condizione della natura morta cubista. Per questo motivo è importante ricordare il

valore che ha Juan Gris nel percorso di Robert Slutzky, soprattutto con i quadri realizzati negli ultimi anni del suo lavoro. E' noto che Gris, partendo dal cubismo analitico, diventa uno dei maggiori esponenti del cubismo sintetico, dove la dialettica compositiva è compresa tra l'interpretazione della superficie in due e tre dimensioni, la proliferazione di ***rime visive***³⁷ e la comparsa di reciproci scambi tra figura e sfondo; nei suoi quadri dà molta importanza alla struttura del dipinto: l'immagine viene sintetizzata e analizzata sulla base di modelli matematici e geometrici. Secondo Slutzky, Gris compie nei suoi dipinti una sintesi modernista di profondità e di planarità.

Questo metodo si fonda volutamente su un percorso intellettuale a priori: anziché enunciare i vari aspetti di un soggetto come si faceva nel cubismo analitico, il pittore di fatto punta, in modo puramente intuitivo, all'essenza di quest'oggetto, e cioè alla struttura necessaria per rappresentarlo.

I suoi quadri diventano, per Slutzky, un esempio di rappresentazione di energie che si interscambiano, come un flusso continuo tra interno ed esterno, dove la geometria crea un effetto "energetico", Gris rappresenta una sorta di doppio significato della diagonali, non del tutto simmetriche, ribaltando il classico punto di fuga rinascimentale.



PALAZZO DELL'ASSEMBLEA, CHANDIGARH
LE CORBUSIER, 1946-1947
(TRATTO DA R. SLUTZKY, *AQUEOUS HUMOR*)

Attraverso la composizione di paesaggi e nature morte (che dopo un primo sguardo suggeriscono un tradizionale schema di primo piano – mezzo campo – sfondo), comprime interni ed esterni in sintetiche composizioni cubiste pervadendo i suoi dipinti di una sorta di inquietudine causata da queste diagonali che innescano un nuovo tipo di lettura: una sorta di dialogo tra generi, come se ci fosse un gioco subliminale di scambio continuo tra le figure, tra interno ed esterno. Un esempio di questo procedimento è *La montagna Canigou* del 1921.

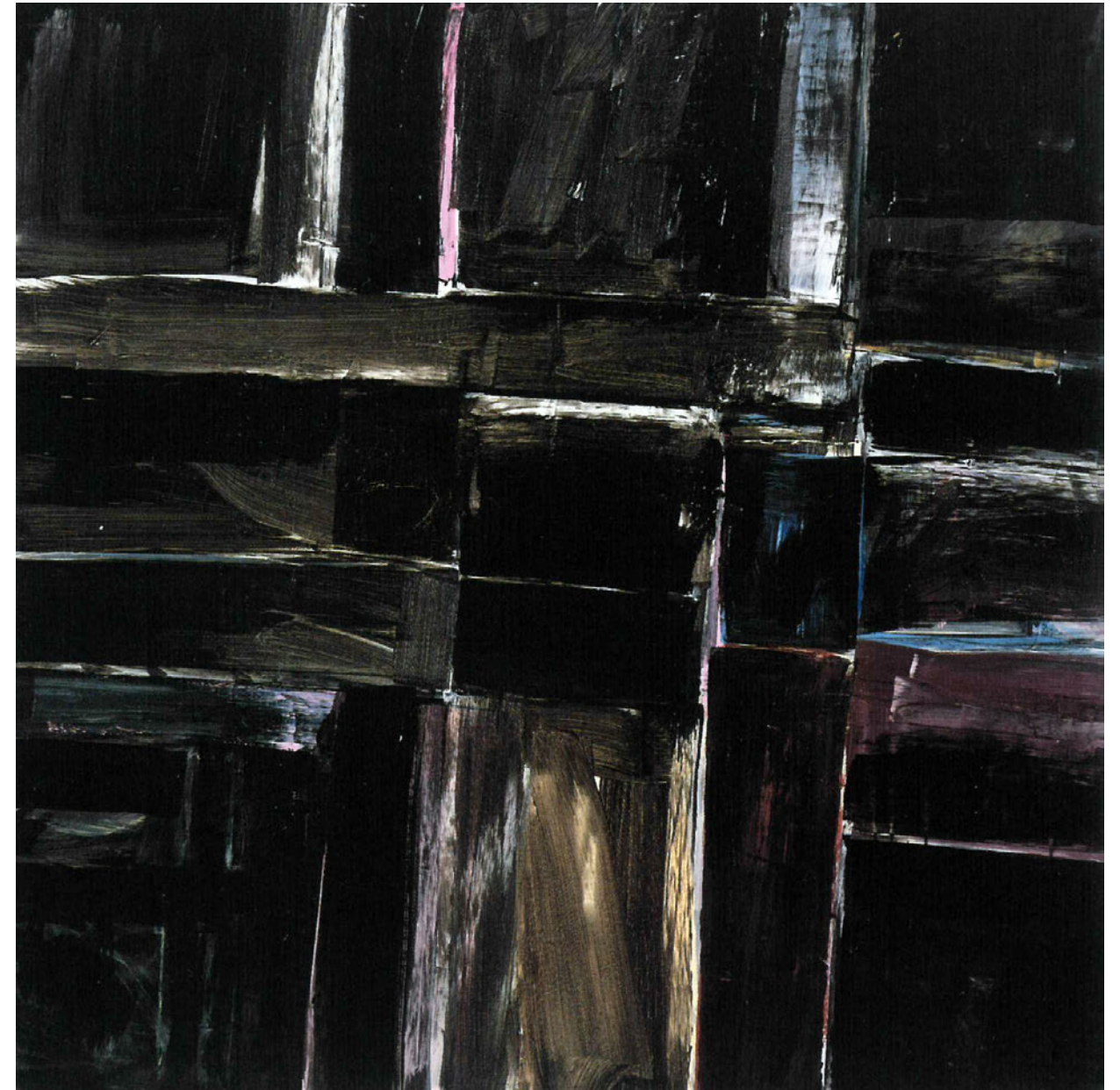


Qui un gioco evidente di letture freudiane si sovrappone ad una composizione di natura morta “convenzionale”³⁸. L'effetto è determinato dalla giustapposizione di interni ed esterni, dove le sagome si riflettono all'interno del dipinto; vi è una sorta di asse centrale di simmetria riflettente: le forme in basso a sinistra sono versioni più piccole delle forme

a destra. Gris sembra perdere di vista l'oggetto e sembra occuparsi soltanto dell'architettura del quadro, o se torna all'oggetto ne dà una rappresentazione in qualche misura schematica, sfiorando persino la stilizzazione. La montagna assume la forma di un triangolo; la natura è schematica, un rettangolo blu contiene la montagna, che lo spettatore può interpretare come le montagne di Canigou³⁹, e il bianco rappresenta le nuvole. Le linee curve della chitarra fungono invece da elemento contrapposto.

L'importanza di questo quadro e dell'opera di Juan Gris in generale, per gli studi di Robert Slutzky, sta nel fatto che questo “gioco di parole” è la prova della potenzialità dell'astrazione cubista nel generare nuovi significati. ***In the canvases of painters like Picasso and Gris, all manner of anthropomorphic and sexual references disguise themselves within a highly organized pattern of innocent geometries. The Euclidean object definitions, nouns of traditional representationalism, are transmogrified by their displacements and reconstructions into poetically allusive roles*⁴⁰.**

Anche nella sua personale produzione pittorica, Slutzky ripropone questa metafisicità, soprattutto negli ultimi lavori, anche se tutto il suo lavoro ha una dimensione metafisica o intellettuale, e tutti i suoi quadri hanno una presenza sensuale (dei sensi)⁴¹.



UNTITLED, R. SLUTZKY, 1993 (TRATTO DA SLUTZKY, RECENT WORKS, CATALOGUE OF EXHIBITION 2002)

NOTE

1. Cit. Rowe in A. Caragonne (edit by) C. Rowe, *As I was saying - Recollection and Miscellaneous Essays*, Volume One, p. 74.

2. Costituito da tre volume editi da A. Caragonne che contengono scritti sia pubblicati che non pubblicati, redatti dal 1953 al 1995, includendo anche riflessioni, rievitazioni critiche, interviste, esposizioni di alcuni lavori di studenti alla Cornell e necrologi di amici tra cui J. Stirling.

3. *To Reason with One's Vision* in E. Petit, *Reckoning with Colin Rowe: Ten Architects Take Position*, p. 112-125 di 178.

4. R. Slutzky in S. Frank, *IAUS the institute for architecture and urban studies an insider's memoir*, p. 286.

5. Il cubismo infatti “dissolve” il punto di vista rinascimentale (la prospettiva tradizionale) e scompone l’oggetto per rappresentarlo secondo molteplici punti di vista e introducendo una nuova dimensione: il tempo. La percezione dell’osservatore

diventa più complessa perché implica un’indagine approfondita sulla struttura dell’oggetto.

6. Nell’introduzione a *Transparency part II*, pubblicata in *As I was Saying*, Colin Rowe sottolinea il valore che ha il confronto con Robert Slutzky e il suo indispensabile contributo nelle considerazioni sul tema della trasparenza.

7. A. Vidler, *Transparency: Literal and Phenomenal in Journal of Architectural Education*, 2003, p. 6.

8. Intervista a Joan Ockman, NYC 9/6/2015.

9. A. Vidler, *Transparency: Literal and Phenomenal in Journal of Architectural Education*, 2003, p. 6.

10. A. Caragonne (edit by) C. Rowe, *As I was saying - Recollection and Miscellaneous Essays*, Volume One, p. 74.

11. Vedi diagrammi per *Source Hollandays* in paragrafo 2.2.

12. Questo è ciò che era anche la pittura di Slutzky.

13. Intervista a Joan Ockman, NYC 9/6/2015.

14. Intervista a Joan Ockman, NYC 9/6/2015.

15. Cit. R. Slutzky in E. Petit, *Reckoning with Colin Rowe: Ten Architects Take Position*, p. 119 di 178.

16. Ci si riferisce ad un tipo di rottura relativa alla critica architettonica, perché nei rapporti personali i due rimarranno piuttosto legati. Una vicenda ci conferma l'attendibilità di questo inquadramento temporale, infatti nel 1968, quattro personaggi che fanno parte dello IAUS tentano di buttare fuori Colin Rowe dall'istituto. Queste quattro figure sono Peter Eisenman, Robert Gutman, Arthur Drexler e proprio Robert Slutzky. ***It was clear that Rowe wanted to take over the academic arm of the Institute, he wanted to control it rather than have it under our control in New York. It was not just political. Colin was into this figure/ground reversal, these black and white drawings which he kept doing, and if you look at the projects: the Buffalo Waterfront, the MOMA project, he was doing something different to Slutzky's matured paintings. What Rowe and Slutzky were doing were two different things*** (dall'intervista a Peter Eisenman, NYC 10/6/2015).

17. Mail da ETH (Filine Wagner) dd. 23/07/2015.

18. Commento di Joan Ockman nell'intervista, NYC 9/6/2015.

19. "Come sopra". Come confermato anche dall'indice della pubblicazione del libro, Rowe si riferisce alla seconda parte di *Neo – Classicism and Modern Architecture*.

20. Sottolineato nella lettera.

21. Approfondimento nel capitolo 6.

22. In realtà il titolo *Revisiting la Tourette* è il titolo del saggio che avrebbe dovuto scrivere Slutzky. L'articolo che pubblica Rowe ha invece il titolo *Dominican Monastery of La Tourette by Le Corbusier (Eveux-Sur-Arbresle, France)* nella prima pubblicazione del 1961 e *La Tourette* nella pubblicazione per *The mathematics of Ideal Villa and other essays* del 1987. Non è stato trovato altro riferimento ad un eventuale testo successivo di Rowe.

23. E. Petit, R. Slutzky in *Reckoning with Colin Rowe: Ten Architects Take Position*, p. 119 di 178.

24. Pubblicato su *Oppositions* nel 1980.

25. A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura*, p. 95.

26. Da *Texas Strangers, Texas Rangers, Architese* n. 2, 2014.

27. Intervista a Joan Ockman, NYC 9/6/2015.

28. E. Petit, *Reckoning with Colin Rowe: Ten Architects Take Position*, p. 119 di 178.

29. Intervista a Joan Ockman, NYC 9/6/2015.

30. Commento di Joan Ockman nell'intervista, NYC 9/6/2015.

31. *Giuseppe Terragni: trasformazioni, composizioni, critiche*, pubblicato nel 2004 dopo 40 anni di incubazione.

32. R. Slutzky, *Aqueous Humor* in *Oppositions* n. 19-20, p. 30.

33. C. Rowe e R. Slutzky, *Trasparenza: letterale e fenomenica*, in *La matematica della villa ideale*, p. 168.

34. R. Slutzky, *Aqueous Humor*, in *Oppositions* n. 19-20, p. 30.

35. R. Slutzky, *Aqueous Humor* in *Oppositions* n. 19-20, p. 48.

36. R. Slutzky, *Aqueous Humor* in *Oppositions* n. 19-20, p. 29.

37. D. Diamond, *Design Method and Iconography: Le Corbusier's Chapel at Ronchamp*, in 86th ACSA Annual Meeting and Technology Conference, p. 497, riferito a Christopher Green, *Cubism and its Enemies, Modern Movements and Reaction in French Art, 1916 - 1928* (New Haven, Connecticut, 1987), p. 31

38. R. Slutzky, *Après le Purisme*, in *Assemblage* 4, 1987, p. 96.

39. Una montagna visibile dalla città di Céret a Sud

della Francia, dove Juan Gris era solito soggiornare durante l'inverno.

40. R. Slutzky, *Après le Purisme*, in *Assemblage* 4, 1987, p. 96.

41. Intervista a Joan Ockman, NYC 9/6/2015.



PALAZZO DELL'ASSEMBLEA, CHANDIGARH, LE CORBUSIER, 1946-1947
(TRATTO DA WWW.LEFONDATIONLECORBUSIER.FR)

CAPITOLO 5. AQUEOUS HUMOR

Aqueous Humor è un saggio scritto da Robert Slutzky e pubblicato su *Oppositions* 19/20 nel 1980. Questo testo nasce dalla raccolta di alcune lezioni tenute dall'autore¹ ed è redatto insieme a Joan Ockman. Si ritiene importante approfondirne alcuni aspetti per il valore che esso assume in relazione agli studi sulla trasparenza iniziati da Slutzky assieme a Colin Rowe ed evoluti dopo la fine della collaborazione tra i due, perché rappresentano la messa a punto delle riflessioni di Slutzky su questo tema.

Nell'articolo, l'autore propone una lettura delle opere di Le Corbusier attraverso un'indagine delle proprietà dell'acqua e della biologia del corpo e spiega quanto sia forte e riconoscibile l'espressione di una visione cubista nei suoi edifici.

5.1 L'INTERESSE PER LE CORBUSIER

The more I got involved in architectural thinking and critiquing, the more I liked Le Corbusier. Le Corbusier is unreachable by his contemporaries because he was a painter endowed with great creativity and he fused his painting into his architecture².

Le Corbusier, è sempre stato una figura di riferimento per Robert Slutzky, che lo percepisce molto affine probabilmente perché anche lui nella sua vita ha a che fare non solo con implicazioni pittoriche, ma anche architettoniche. Slutzky, come abbiamo visto, insiste continuamente sulle relazioni spaziali tra il piano dipinto e il volume architettonico, dove arte e architettura sviluppano una reciprocità senza fine, dove la pittura è considerata come un laboratorio utile all'architettura o meglio come architettura essa stessa³.

Le opere di Le Corbusier sono, per il nostro autore, l'espressione architettonica della "visione acquea"

rappresentata dalla pittura cubista. Slutzky vede in particolare nelle tele di Braque, Picasso e nella tarda natura morta di Gris, “un’ambiguità gelatinosa”, dove la forma e il significato sono idealmente “uniti” in un equilibrio perfetto. Questa unione causa una distorsione reciproca della forma e del significato talmente evidente da crearne di nuovi.

In particolare Le Corbusier e Gris hanno per Slutzky evidenti attitudini che li accomunano: la frontalità, il ribaltamento in avanti e la meticolosa attenzione per il centro. Le Corbusier, avendo a che fare principalmente con l’architettura, in un certo senso preclude qualsiasi uso della figurazione nel modo in cui la usano i cubisti: nei loro dipinti è un ingrediente necessario per creare una dialettica con la geometria. Egli invece trascende il limite di non poter usare questo tipo di rappresentazione attraverso un’allusione metaforica, proponendo cioè i suoi edifici come fossero una sorta di riferimento alla condizione della natura morta cubista.

Anche per Yve-Alain Bois l’architettura di Le Corbusier è la sola che può essere giustamente chiamata “cubista”. Bois pone attenzione ai papier collé di Picasso, *Bottle of Viex Marc, Glass and Newspaper* (1913), descrivendo le manipolazioni formali come **endless play of the interchangeability of signs that follows from their arbitrary character** e aggiungendo **when Le Corbusier engages in the same kind of whimsical games, and he does so often, I am glad to bestow on him the title of**

cubist architect⁴.

Slutzky è inoltre molto affascinato dalla presunta discendenza di Le Corbusier dai Catari⁵, una setta eretica che la Chiesa cattolica si era impegnata ad epurare durante il Medioevo. Secondo il nostro autore, questa antica inimicizia tra i Catari e la Chiesa di Roma si era insinuata nella progettazione di Le Corbusier per la Tourette, un edificio religioso realizzato proprio per i domenicani, responsabili della persecuzione dei Catari. A proposito di questa setta, Flora Samuel⁶, cita una lettera di Edouard Trouin indirizzata a Le Corbusier e datata il 24 agosto 1960⁷. Egli racconta di una sua visita a La Tourette e descrive l’illuminazione del monastero come **Manichaeian or Albigensian**.



INTERNO DEL CONVENTO DE LA TOURETTE, LE CORBUSIER
PHOTO BY SAMUEL LUDWIG (TRATTO DA WWW.ARCHDAILY.COM)

Questo lo fa riflettere sulla relazione che poteva avere con l’illuminazione prevista per la Basilica a La Sainte-Baume, dove avevano cercato assieme a Le Corbusier (incaricato del progetto), di sfruttare il sole per illuminare **the hyphen between worlds and also the place of union**⁸.

Ciò che inoltre affascina molto Slutzky⁹ sono i significati mitologici e iconografici delle mani (l’imposizione delle mani era un rito cataro¹⁰), arrivando a ritrovare

questa iconografia nell’opera di Le Corbusier, a partire dal progetto per un monumento al giornalista e uomo politico comunista Paul Vaillant-Couturier (progetto per un concorso di idee organizzato nel 1937, non realizzato), attraverso il progetto per La Sainte-Baume¹¹ (progetto del 1948, non realizzato), fino alla Main Ouverte di Chandigarh (1950-1965). La mano intesa ovviamente anche come figura, presente nei molti dipinti di Le Corbusier.



MAIN OUVERTE, CHANDIGARH, INDIA, 1950 - 1965

LA MAIN ET LA BOITE D’ALLUMETTES, 1932

(TRATTO DA WWW.FONDATIONLECORBUSIER.FR)



5.2 CAMPI DI FORZE IDRODINAMICHE E ANTROPOMORFE

In *Aqueous Humor*, l'attenzione di Robert Slutzky si concentra sulla "visione acqua" che è costituita sia da una condizione di calma dell'acqua, che dalla sua turbolenza. In particolare associa tre diversi atteggiamenti assunti da Le Corbusier nei confronti dell'acqua: uno più riflessivo, una sorta di situazione contemplativa; uno attivo, "idrodinamico" o "idrotermale", ed un terzo atteggiamento che è simile ad un gioco sul mondo dell'acqua e ha a che fare con la pesca e con l'assorbimento spugnoso¹². La metafora della spugna è usata da Slutzky per rappresentare l'immagine che evoca l'architettura di Le Corbusier: una sorta di mente che **tutto trattiene e tutto inghiotte**, in relazione alla sua tendenza all'assorbimento, a cui attribuisce, con una certa licenza poetica, **il campo di quelle immagini diverse che incarnano la storia e la cultura dell'arte**, come se avesse assorbito inconsciamente gli elementi considerati fonte di emozioni nella sua cultura e li avesse utilizzati come elementi significativi per l'espressione architettonica.

Ricorda inoltre di come Le Corbusier amasse le metafore: nelle sue numerose pubblicazioni, in particolare in *Aircraft*, vi sono spesso immagini di elementi o dispositivi aerodinamici. Queste immagini sono lette come un riferimento metaforico per la

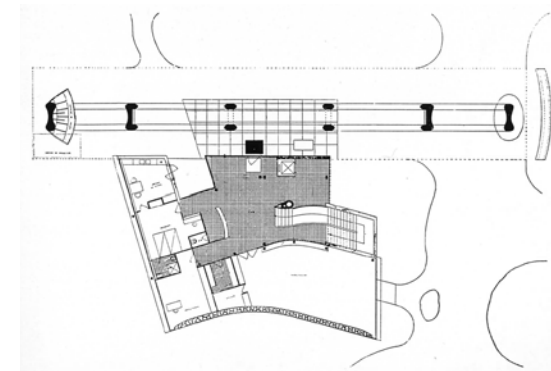
composizione dell'edificio e per la sua struttura analogica.

Secondo Slutzky, Le Corbusier usa tali immagini per rappresentare il concetto di formazione di turbolenze perché ritiene che questi siano i mezzi che convertono lo spazio in energia. La nave è usata come contenitore, membrana che galleggia, metafora per l'architettura. L'interpretazione della chiusa del canale di Panama, rappresenta la volontà di avere il controllo assoluto dell'acqua così che la nave possa salire e scendere e passare dall'Atlantico al Pacifico. Questa immagine può molto probabilmente, essere considerata la metafora ideale che descrive l'idea del sollevamento dell'edificio da terra che Le Corbusier propone nei suoi studi e nei suoi progetti. Se intendiamo poi l'innalzamento da terra come "elevazione", allora vengono implicati nell'edificio altri significati che non hanno a che fare solamente con uno spostamento fisico, ma che coinvolgono anche un'intenzione morale, emozionale.

L'edificio più significativo, **wonderfully poetic**¹³, che stabilisce per la prima volta in modo chiaro la tesi di Le Corbusier di sollevare l'edificio dal terreno, è per Slutzky il Padiglione svizzero a Parigi (1930).

L'edificio presenta un doppio problema perché deve reagire alle pressioni opposte della strada a Nord e dallo spazio aperto a Sud. Come ci si avvicina, si percepisce una composizione a più livelli di materiali diversi: inizia con una parete curva, di pietra, poi diventa una

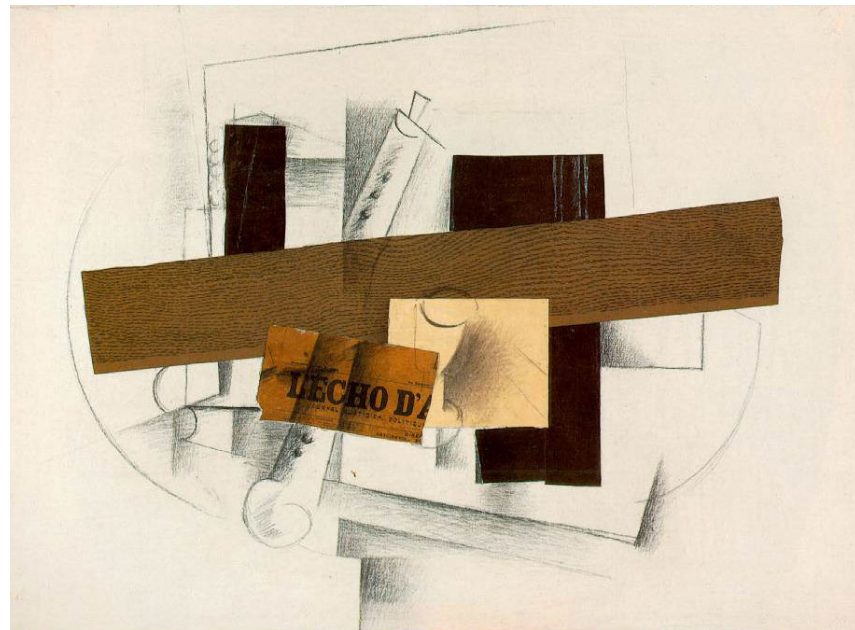
parete bianca consistente e senza finestre, costituita da blocchi di calcestruzzo, poi dietro ancora una lastra con il cemento bucato da finestre squadrate, e poi il vetro. In questo progetto l'architetto "cancella" il basamento e sfida il Rinascimento: Le Corbusier ruota l'edificio di 90 gradi, così che la parete di pietra, che dovrebbe essere la base del palazzo rinascimentale, diventa ora il piano frontale. Questo è segnalato sul fronte tramite l'uso dei pilotis, caratterizzati da una forma variabile: dall'ideale doppia fila di colonne Dom-ino ad un tipo di sequenza di "capsule" e "semicapsule" per poi diventare piloni rettangolari divisi che si spostano dalle due estremità al centro. Questo movimento laterale dei pilotis si contrappone ad un movimento oscillante creato dall'utilizzo dei materiali diversi (particolarmente evidente dal lato Ovest).



PADIGLIONE SVIZZERO, PIANTA PIANO TERRA

Per Slutzky l'edificio diventa una pura incarnazione della trave a sbalzo e la metafora è un *pas de deux* antropomorfo: la parte maschile, il ballerino, è rappresentato dalla torre, un sistema solido, in pietra e radicato al suolo, che sostiene e afferra l'estensione precaria della piastra, dove lo sbalzo maggiore è verso il parco, interamente vetrato, e in cui si può riconoscere una ballerina che si allunga in punta di piedi. L'edificio diventa metaforicamente due corpi. **So one can talk about a pas de deux in Corbusier's architecture**¹⁴.

In questo edificio, le superfici e le trame sono combinate in **modo audace**. La composizione che si crea avvicinandosi all'edificio ricorda a Slutzky i primi collage di Braque: l'edificio si presenta come se i suoi piani verticali costituiti da materiali di diverse consistenze (vetro, pietra, cemento) si accostassero e si allacciassero insieme, uniti da una parete Nord, **the concave north wall, deflecting as though to cup the eye and receive its axial beam of energy**¹⁵, che tende a provocare un movimento fluttuante. Il fenomeno delle fluttuazioni nei primi lavori di Le Corbusier culminano in questo padiglione. Slutzky riconosce nel lavoro dell'architetto svizzero il paradigma della suddivisione della tela del pittore: primo piano, mezzo campo, sfondo¹⁶, ma anche la struttura gerarchica "umana" classica.



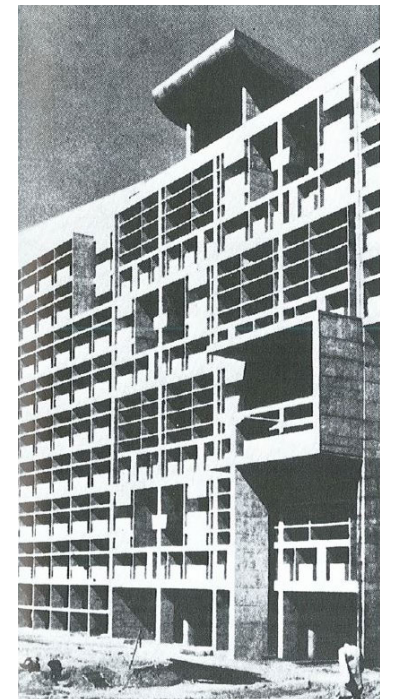
PAVILLON SWISSE, LE CORBUSIER, 1930

THE CLARINET, BRAQUE, 1913

ACCOSTAMENTI DI SUPERFICI, TRAME E MATERIALI
CHE RENDONO L'OGGETTO FLUTTUANTE

Il significato metaforico che più suggerisce l'estensione del cubismo all'architettura, per Slutzky è infatti il significato antropomorfo di cui è dotata la forma nei disegni di Le Corbusier. Nei primi schizzi questo antropomorfismo è latente e prende la forma di un occhio che sembra fissare l'osservatore, successivamente assume caratteristiche distintamente umane. La sua prima espressione è ricondotta all'oculo realizzato sulla facciata di ingresso di villa Schwob,

che Slutzky definisce come ***the painter's unmarked canvas, an invitation to the projections of the mind's***¹⁷. Questo primo occhio, ***con la sua palpebra chiusa***, quarant'anni più tardi diventa l'occhio sporgente della facciata dell'entrata del Segretariato a Chandigarh: la facciata diventa ***the imaginative projection of the human organism observing it, the reciprocator of the cultural, historical, and tactile associations of the viewer***¹⁸.



VILLA SCHWOB, LA CHAUX-DE-FONDS, LE CORBUSIER, 1916

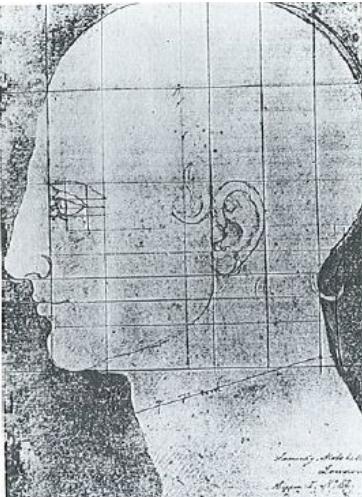
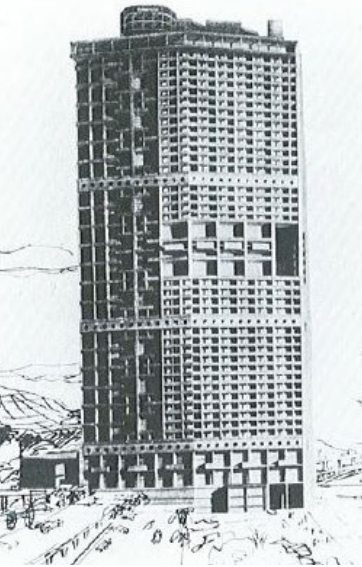
FACCIATA EST DEL SEGRETARIATO DI CHANDIGARH. LE CORBUSIER, 1952

FACCIATE ANTROPOMORFE IN CUI SI NOTA "L'EVOLUZIONE DELL'OCCHIO" CHE FISSA L'OSSERVATORE

Slutzky spiega che nell’opera di Le Corbusier, la facciata antropomorfa, che non è un fenomeno nuovo nella storia dell’architettura, in questo caso è intrisa di un’inventiva cubista. A differenza della facciata classica A/B/A, la facciata di Le Corbusier segue un ritmo orizzontale A/B/A’, un’asimmetria determinata dai pilotis che sembrano liberare l’edificio dal suolo, come se lievitasse dal piano orizzontale. Questi pilotis possono essere rapportati metaforicamente alle gambe della struttura, la sezione B centrale diventa il corpo/testa/faccia/occhio e la sezione superiore A’ contiene invece il cranio.

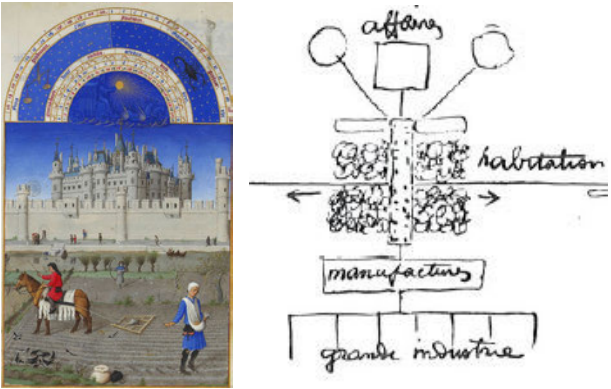
Emerge così una facciata con un volto umano presente a volte in modo implicito e altre in modo esplicito in tutta l’opera di Le Corbusier e che ricorda gli schemi medioevali o rinascimentali delle proporzioni geometriche della testa.

Per esempio è interessante il confronto che Slutzky fa tra il diagramma di Dürer, dove la testa diventa un cubo suddiviso, il cui centro del quadrato segna la cavità oculare con uno più piccolo tripartito di forma quadrata che definisce l’occhio stesso, e le facciate laterali del grattacielo di Algeri del 1938-42, divise non solo orizzontalmente, infatti anche qui “l’oculo centrale” è suddiviso ulteriormente in tre parti. Questo occhio è inteso sia dal punto di vista teorico e cioè il tradizionale punto di fuga, ma anche come ***cyclopean eye of the facade itself, thereby insisting on its literal constitution as a face***¹⁹.



LA TESTA DI DÜRER IN UN QUADRATO SUDDIVISO IL CUI CENTRO TRIPARTITO DEFINISCE L’OCCHIO SIMILMENTE ALLA SUDDIVISIONE DELL’OCULO CENTRALE DEL GRATTACIELO DI ALGERI

Un tipo di struttura tripartita si ritrova anche nell’illustrazione per *The Book of Hours*²⁰ in cui l’antropomorfismo della cosmologia medievale è raffigurato nella divisione della pagina in tre parti: il terzo inferiore, raffigurante la fatica della vita del servo, rappresenta il “piede” della catena dell’essere, il terzo centrale, raffigurante la vita del castello, rappresenta il “corpo” politico e sociale e il terzo superiore raffigurante lo zodiaco e i cieli rappresenta la testa spirituale e il cervello. Questa suddivisione è riscontrabile anche nell’organizzazione dello schema per Ville Radieuse.



Slutzky ci fa notare come in queste composizioni la sezione che contiene gli occhi e le orecchie (metaforicamente o letteralmente) è una fascia centrale che media con la zona sottostante, che rappresenta per lo più il pedone o le funzioni più ordinarie/mondane, e la parte superiore che incarna

la sede dell’intelletto e dello spirito. Allo stesso modo nelle composizioni di Le Corbusier l’oculo centrale (B) ***media architettonicamente con la terra corporea (A) e l’aspirato cielo (A’).*** ***Through this centrally located “optic nerve”, the roof becomes the receiver of the ground plane energies, in turn transforming and re-creating them into a surreal microcosm. Here man is free to engage the celestial universe – the sun and the clouds, the moon and the stars. By day, this roofscape appears as an Arcadian scene of Apollonian celebration, a child’s world in touch with nature. By night, it gives place to pictorial tableaux of uninterrupted contemplation, to a ritualized theater of formalized dreams, like that envisioned in a 1926 Jean Lurçat painting***²¹.

Nella descrizione di tali relazioni/conessioni, Slutzky ha in mente il tetto de L’Unité d’Habitation di Marsiglia: la visione che ha di esso ricorda di giorno ***una scena arcadica di celebrazione apollinea***²², mentre la notte assume un aspetto misterioso, come ***un teatro trasformato in un rituale di sogni che hanno preso forma***. Questo tetto è visto dal nostro autore come la fantasia di Le Corbusier di una città delle nuvole (***Corb’s fantasy cloud city***), una fantasticheria, la realizzazione di un Arcadia piuttosto che solo di un tetto, un progetto con implicazioni mitologiche, una natura morta poetica o addirittura, un cammino della contemplazione²³.

Negli edifici di Le Corbusier, la parte centrale (quella oculare), è molto importante perché deve diventare il centro della composizione del prospetto. Quando non può raggiungere una sorta di penetrazione fisica, ad esempio inserendo elementi quali rampe, l'architetto crea l'illusione di questa centralità attraverso il **dispositivo acquoso di riflessione**, in modo che l'ingresso al piano terra, riflesso, diventi il centro esatto della composizione della facciata. Per Slutzky, questa idea raggiunge la sua massima espressione in Chandigarh: le numerose piscine d'acqua riflettono il piano d'appoggio dell'edificio, **statici e fermi, questi specchi acquosi di riflessione introversa ripristinano l'agitazione delle facciate a simmetrie di quiete**.



PALAZZO DI GIUSTIZIA, CHANDIGARH. LE CORBUSIER, 1952.
SCHIZZO CHE MOSTRA L'IMMAGINE VOLUTAMENTE SPECCHIATA
(TRATTO DA R. SLUTZKY, *AQUEOUS HUMOR*)

Si tratta di una soluzione pittorica ad un problema architettonico ed una riaffermazione della frontalità, perché questa illusione fatta per entrare nell'oculo della costruzione di Le Corbusier, è analoga al modo in cui l'occhio tende a centrare la parte di mezzo di un quadro di natura morta²⁴.

L'uso dei pilotis, per rialzare l'edificio dal terreno, permette alle energie della natura e alla strada di scorrere sotto l'edificio. Per la prima volta l'architettura presenta una struttura come una paratoia sospesa su un piano terra **rimestato**. Ciò che sembrano alberi sono rappresentati come linee di turbolenza, suggerendo vortici/correnti idrodinamiche sotto l'edificio galleggiante, mentre l'energia del piano terra è idraulicamente sollevata rispetto al piano del tetto. Questi stessi principi sono applicati anche alla sezione dell'edificio viadotto di Rio de Janeiro, che differisce soltanto per il fatto che, a provocare la turbolenza, non è l'albero bensì l'automobile.

5.3 NUOVE FORME DI TRASPARENZA

La facciata, per Rowe e Slutzky è sempre stata un elemento importante per capire a fondo l'edificio. **My self is addicted to walls – and the thicker the better**²⁵. Nell'introduzione al libro *James Stirling: Building and projects*, Rowe afferma l'importanza delle pareti (più spesse sono e meglio è) perché

presentano l'edificio all'occhio da un punto di vista percettivo. Per Rowe di fatto, la faccia-facciata, **l'interfaccia esistenziale tra occhio e idea**, è necessaria affinché avvenga qualunque interazione tra edificio e osservatore²⁶. Il muro costruito che più interessa Rowe è quello denso e opaco, perché rappresenta il comportamento e la muscolatura dell'edificio.

Nell'opera di Le Corbusier, le facciate assumono caratteristiche diverse durante la sua attività progettuale. Nei primi lavori, si può dire che siano caratterizzate da una chiarezza di organizzazione maggiore rispetto ai progetti successivi; le prime sono **piane anziché volumetriche, pure ed eteranee anziché torbide e dense**²⁷.

Dagli anni '40, i lavori di Le Corbusier consistono in riflessioni sullo spessore variabile delle pareti che Slutzky considera come risultato delle indagini iniziate negli anni '20, quando le pareti sono più planari. Senza questi studi sarebbe stato impossibile rendere in seguito le facciate così reattive nel ricevere ed emettere energie. L'avvento del brise-soleil condiziona lo spessore della facciata e la trasforma, le rende aperte al volume e alla densità. Non viene usato solo come strumento di controllo delle condizioni solari e termiche dell'edificio, ma trasforma le pareti in piani più spessi che racchiudono **deformazioni agitate, a chiazze, o anche violente** che si contrappongono alla **più placida regolarità della griglia**²⁸.

Il piano della facciata diventa poroso e spugnoso, nasce per Slutzky una nuova plasticità, che porta con sé una nuova indagine sulle possibilità della parete, **a new plasticity is born, bringing with it a reinvestigation of the possibility of wall: the revelation of a tensile facade lurking behind a compressive one, with structure lying behind both; the possibilities of playing off figure and ground in response to sun and shadow; of silhouetting internal configurations; of splitting and exploding the wall into four sides – in short, of immense new opportunities for aesthetic and functional manipulation**²⁹. La parete così permeata da tali energie permette un dialogo più ricco di forma e contenuto, che per Slutzky è **the apotheosis of the Cubist architectural vision**³⁰.

Gli ultimi edifici di Le Corbusier riscoprono e si rifanno ad un antico senso delle dimensioni e rappresentano una moderna versione di esse. La parete si stacca dal terreno con strati di vetro e cemento sbalzati da lastre di supporto, e questo sganciamento permette alla sezione di diventare libera come il piano. Queste architetture complesse per la struttura e per l'assemblaggio di diversi materiali da costruzione moderni, si trasformano in **composite monumentalità** di un'elevata densità espressiva.

L'interpretazione massima di questo sviluppo è rappresentata dagli edifici inclusi nella composizione

di Chandigarh. *It is there that the wall is made to absorb all the intrinsic and extrinsic, aqueous and animistic energies found in the Cubist canvas. It is there, paradoxically, that the thickened wall becomes truly transparent*³¹.

*Then a boundless depth opens up, effaces the walls, drives away contingent presences, accomplishes the miracle of ineffable space*³².

PALAZZO DELL'ASSEMBLEA, CHANDIGARH. LE CORBUSIER, 1955.
(TRATTO DA WWW.LEFONDATIONLECORBUSIER.FR)



NOTE

1. Lezioni tenute dal 1967 in poi in varie scuole sia Americane che Europee. La modalità in cui si svolgevano le lezioni era tramite la visione di immagini comparate, immagini affiancate con due proiettori, stesso metodo usato da Rowe (che deriva da Wölfflin).

2. Cit. Slutzky in E. Petit, *Reckoning with Colin Rowe: Ten Architects Take Position*, eBook p. 120 di 178.

3. A. Vidler, *Robert Slutzky: an appreciation* in *Spectral Emanation*, Paintings by Robert Slutzky (presented by The Irwin S. Chanin School of Architecture and the School of Art)

4. Yve-Alain Bois, *Cubistic, Cubic and Cubist*, in E. Blau e N. J. Troy, *Architecture and Cubism*, p. 192

5. Chiamati anche Albigesesi dalla cittadina di Albi nel sud della Francia. Questa discendenza è sostenuta dallo stesso Le Corbusier.

6. in *Le Corbusier in Detail*, Routledge, luglio 2007, p. 74.

7. FLC 13 01 186.

8. **(la linea che collega i due mondi e anche il luogo d'unione** – trad. Paola Limoncin) in F. Samuel, *Le Corbusier in detail*, p. 74 (Cfr. Perret Document with no FLC number found interleaved in E. Trouin [Louis Montalte pseud.], La Basilique Universelle de la Paix et du Pardon/La Saint Baume (Levallois Perret: Imprimerie Schneider, Fres et Mory, 1948), FLC 13 01 402.

9. Racconto di Joan Ockman durante l'intervista, NYC 9/6/2015.

10. Il rito cataro per eccellenza era quello del *Consolamentum* (indicato nelle fonti medievali anche con il termine di *Baptismus spirituale*), un rito complesso fatto con l'imposizione delle mani, che permetteva al semplice fedele di diventare un "perfetto". In pratica era una cerimonia che racchiudeva in sé il valore dei sacramenti cristiani del battesimo, della cresima, del sacerdozio e l'estrema unzione. Per poter ricevere il *Consolamentum*, il

fedele doveva superare un lungo periodo di iniziazione dando prova della sua reale ed intima vocazione con digiuni, veglie e preghiera.

11. Flora Samuel (Cfr. F. Samuel, *Orphism in the work of Le Corbusier with particular reference to his unbuilt scheme for a basilica and city at La Sainte-Baume (1945-1959)*, a thesis submitted to Cardiff University for the degree of Philosophiae Doctor, MA Dip Arch (Cantab), The Welsh School of Architecture 2000, p. 189) avanza l'ipotesi che nel criptico disegno di Le Corbusier vi sia contenuta la rappresentazione di un *mandala*, un modello spirituale dell'ordinamento del mondo, derivato da *La journée solaire de 24 heures* dello stesso Le Corbusier. Da Sandro Grispan, Il tempio e l'universo, FAmagazine 22 - maggio/may 2013

12. Dalle sue lezioni alla AA School, 1976.

13. Cit. R. Slutzky in E. Petit, *Reckoning with Colin Rowe: Ten Architects Take Position*, p. 120 di 178

14. Cit. R. Slutzky in E. Petit, *in Reckoning with Colin Rowe: Ten Architects Take Position*, p. 121 di 178.

15. **(concava e deviante come per catturare l'occhio e ricevere il suo assiale fascio di energia)**, p. 46 (trad. Paola Limoncin) in R. Slutzky, *Aqueous Humor*, in *Oppositions* n. 19-20.

16. Lo spazio pittorico è creato dalla tensione tra coppie di piani contrapposti. I piani contrapposti interagiscono tra loro e, paradossalmente, si

contengono reciprocamente all'interno della superficie piana della tela.

17. **(una tela bianca del pittore, un invito alle proiezioni della mente)**, p. 33 (trad. Paola Limoncin) in R. Slutzky, *Aqueous Humor*, in *Oppositions* n. 19-20.

18. **(la proiezione immaginaria dell'organismo umano che la osserva, il corrispondente delle associazioni culturali, storiche e tattili dell'osservatore)**, p. 33 (trad. Paola Limoncin) in R. Slutzky, *Aqueous Humor*, in *Oppositions* n. 19-20.

19. Kenneth Frampton, *The Dialectical Oculus*, introduzione a *Aqueous Humor*, in *Oppositions* n. 19-20, p. 27.

20. Jean Duc de Berry, *The Book of Hours*, 1400-1416 circa. Si tratta di un libro di devozione Cristiana popolare nel Medioevo. Il libro delle ore comprende la raccolta delle ore liturgiche per i diversi periodi dell'anno.

21. R. Slutzky, *Aqueous Humor*, in *Oppositions* n. 19-20, p. 34.

22. Il concetto di spirito apollineo (contrapposto allo spirito dionisiaco) è stato introdotto da Nietzsche, e indica la razionalità umana che porta equilibrio nell'uomo, che è capace di concepire l'essenza del mondo come ordine e che lo induce a produrre forme armoniose rassicuranti e razionali. Senza di

esso, nell'uomo ci sarebbe un'esplosione di emozioni incontrollate che avrebbero bisogno di essere domate.

23. Dalle sue lezioni alla AA School, 1976.

24. R. Slutzky, *Aqueous Humor*, in *Oppositions* n. 19-20, p. 39.

25. C. Rowe nell'introduzione a *James Stirling – Buildings and projects*, p. 22.

26. A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura*, p. 95.

27. R. Slutzky, *Aqueous Humor*, p. 46.

28. R. Slutzky, *Aqueous Humor*, p. 48

29. R. Slutzky, *Aqueous Humor*, p. 48

30. R. Slutzky, *Aqueous Humor*, p. 48

31. R. Slutzky, *Aqueous Humor*, p. 48. Su questo tema era previsto un altro saggio, oltre a *La Tourette revisited*, chiamato proprio *Chandigarh*, che doveva trattare principalmente del problema della parete come espressione della poetica dell'acqua. Purtroppo anche questo testo, non finito, non è stato possibile recuperare.

32. R. Slutzky, *Aqueous Humor*, p. 48. *"Accomplishes the miracle of ineffable space"* è una citazione di Le Corbusier da *New World of Space*, p. 8.

TERZA PARTE

TEORIE IN COLLISIONE

In a funny way, we sabotage a possibility of a third “Transparency” essay through opposite direction. For at that time we had very strong difference of opinion – me as a modernist and Colin as a Classicist¹.

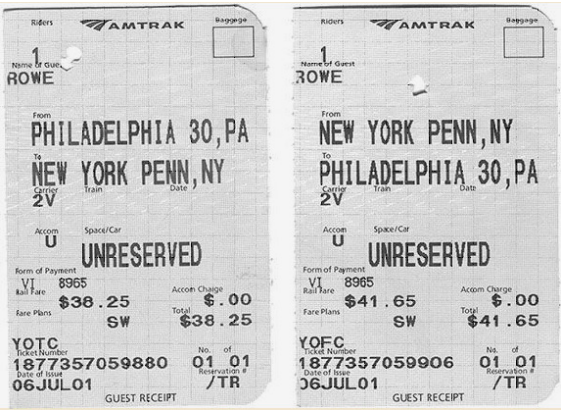
Il panorama architettonico che fa da sfondo alla discussione teorica avvenuta in Texas e alle considerazioni sulla trasparenza fenomenica, è caratterizzato da una serie di vicissitudini che hanno portato ad un nuovo approccio alla didattica, ***una nuova pedagogia del modernismo***², e a nuove riflessioni sulla forma architettonica.

Pur essendo un esperimento durato solo tre anni, quello del Texas è un avvenimento che ha avuto un significativo effetto sull’educazione e produzione architettonica di cui siamo testimoni ancora oggi. Ciò che ha contribuito ad arricchire il lascito di questa riforma iniziata ad Austin sono le differenze ideologiche che si sono sviluppate all’interno del gruppo chiamato Texas Rangers. Le discussioni

teoriche intercorse tra i suoi componenti hanno portato a delle “collisioni” concettuali che hanno determinato un allontanamento professionale tra queste figure, ma anche una produzione teorica considerevole sulla composizione architettonica.

Le figure determinanti all’interno del gruppo dei Texas Rangers, Colin Rowe, Robert Slutzky, John Hejduk e Bernard Hoesli, sono legate da una riflessione comune, anche sulla trasparenza, che si è poi evoluta individualmente sotto aspetti diversi per ognuno di loro durante l’attività progettuale.

E’ stato dunque preso come riferimento Robert Slutzky, l’unico pittore del gruppo³, ed è stato fatto un confronto con ognuna delle posizioni assunte dagli altri Texas Rangers, in modo da analizzare e capire i differenti punti di vista.



“Rowe’s Ghost”, Amtrak train ticket stubs with uncanny name confusion: “Rowe” instead of “Slutzky” (2001) J. Ockman Collection (tratto da E. Petit, *Reckoning with Colin Rowe*)

CAPITOLO 6. SLUTZKY VS ROWE

*The third article was never written, because by that time, Colin and I had different interests from each other. I remember Colin wanted to pull the third article back into classicism and I wanted to pull it into modernism, and there would be a fundamental split. Ideologically we drifted apart. I pursued my dreams, and he pursued his*⁴.

Joan Ockman racconta di come nell’ultimo periodo il pensiero di Slutzky si fosse un po’ allontanato da quello di Rowe⁵, in particolar modo sull’interpretazione delle opere più recenti di Le Corbusier come la Tourette e Chandigarh, in cui il pittore ritrova un maggiore valore semantico. Slutzky fa riferimento in particolare ad alcune tematiche che sarebbero dovute essere descritte ed approfondite negli scritti successivi da redigere assieme alla moglie, *La Tourette Revisited* e *Chandigarh*, ma rimasti solo nelle intenzioni.

6.1 IL CASO LA TOURETTE

*So, in answer to your question about our visit to La Tourette, it was part of a much larger project, on which Bob had already done a lot of research*⁶.

Se in *Transparency* part I e part II, Rowe insieme a Slutzky, delinea le basi empiriche del suo approccio analitico alle opere secondo il metodo comparativo di Wölfflin, tale criterio di osservazione dell’edificio raggiunge la sua migliore esposizione nell’analisi del monastero della Tourette, nell’ultimo articolo che scrive prima di lasciare Cambridge per la Cornell nel 1962. L’aspetto interessante è che questo è uno dei pochi articoli in cui Rowe si riferisce ad un singolo edificio.

Il saggio in questione è pubblicato per la prima volta in *The Architectural Review* nel 1961, con il titolo *Dominican monastery of La Tourette, Eveux-sur-Arbresle, Lyon*. La pubblicazione precede quella

dei due articoli di *Transparency*, ma la sua scrittura è successiva.

Colin Rowe deve preparare un articolo critico per la pubblicazione del lavoro completo di Le Corbusier per *The Architectural Review* e nel 1960 si reca al monastero de La Tourette dove, grazie alla conoscenza di Padre Illyd Evans, dominicano incontrato a Cambridge, viene ospitato per tre giorni.

Una volta tornato in Inghilterra inizia a scrivere un testo che, per sua stessa ammissione, è stato quello che gli ha creato maggiori difficoltà di redazione.

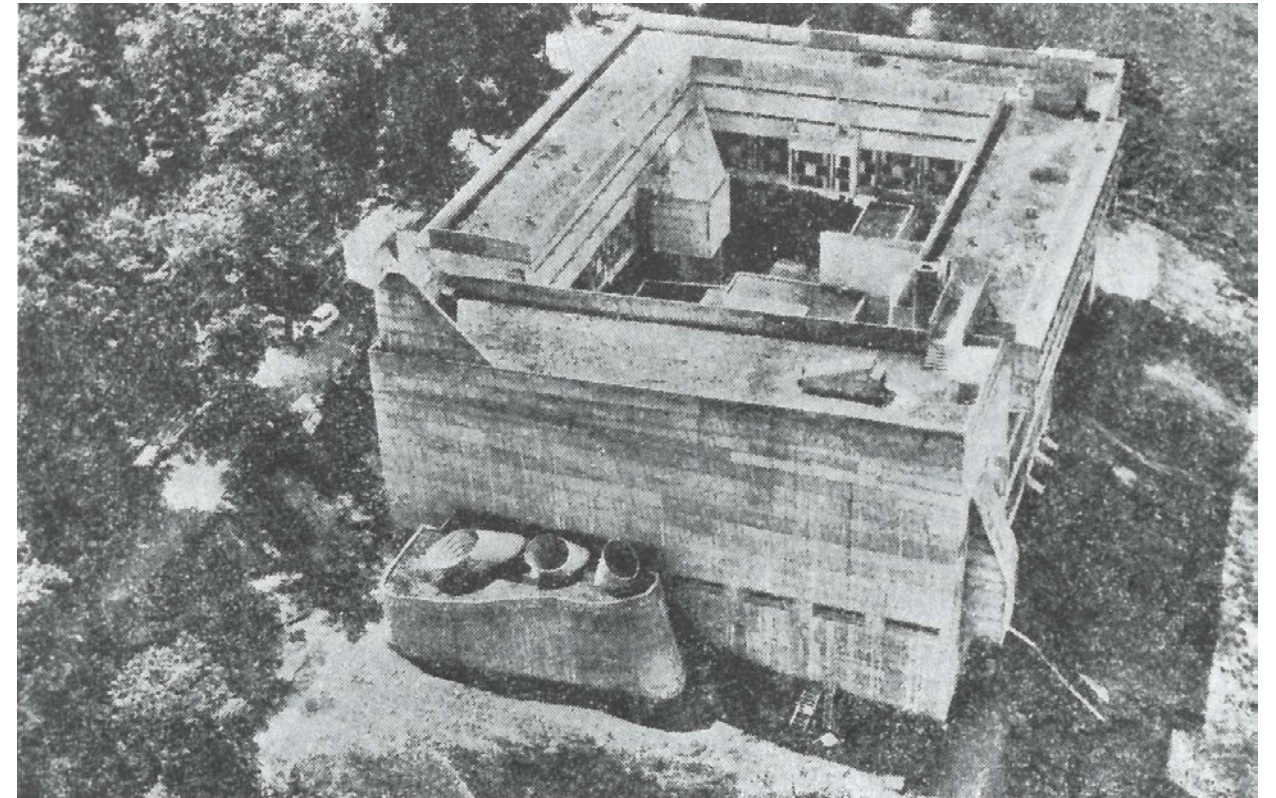
Il saggio si articola attraverso una lunga riflessione sul potenziale della critica analitica visiva, che Rowe inizia a sviluppare e pubblica per la prima volta nel 1947 con il testo de *La Matematica della Villa ideale*. Nell'introduzione riprende una citazione di Ortega y Gasset⁷: **la dimensione di profondità, sia spaziale o temporale, sia essa visiva o auditiva, si presenta sempre in superficie, di modo che questa superficie possiede a rigore due valori: uno quando la consideriamo nella sua materialità, l'altro quando la cogliamo nella sua virtuale seconda vita. Nel secondo caso la superficie, senza cessare di essere piana, si espande in profondità. Questo è ciò che chiamiamo scorcio prospettico. La visione in profondità è resa possibile dallo scorcio prospettico, nel quale troviamo un caso estremo di fusione tra la semplice visione e un atto esclusivamente**

intellettuale⁸.

Con questo rimando, Rowe vuole fare riferimento all'atto intellettuale che, fuso con la semplice visione, permette di comprendere la dimensione di profondità spaziale e temporale, materica e virtuale. Questo passaggio da occhio e mente è molto enfatizzato in questo scritto perché la testimonianza ottica inizia ad essere messa in discussione dal concetto mentale.

L'impressione che ha l'osservatore di Rowe all'arrivo a La Tourette è paragonato alla sensazione che si ha quando si giunge sull'Acropoli di Atene: un effetto sorprendente dell'immagine che si vede, in cui ciò che risalta è un fronte cieco, un muro **eroico** con delle dimensioni che sconcertano: **(...) modi di organizzazione, come una mescolanza di viste frontali e di tre quarti, un impatto di direzioni assiali, una tensione tra movimenti longitudinali e trasversali, soprattutto l'intersecarsi di un'esperienza architettonica con una topografica, in grado di suggerire all'iniziato che la meccanica spaziale dei dintorni del monastero è probabilmente niente più che un privato ragguaglio sui materiali dell'Acropoli**⁹.

Un confronto non casuale dato che Le Corbusier, in *Vers une Architecture*, descrive l'Acropoli come un equilibrio determinato dall'incontro tra paesaggio e architettura. **Non bisogna dimenticare che il terreno dell'Acropoli è molto movimentato, con notevoli differenze di livello che sono state impiegate per dare imponenti basamenti agli**



LA TOURETTE. VISTA AEREA DA NORD, LE CORBUSIER, 1956-57
(TRATTO DA C. ROWE, *THE MATHEMATICS OF THE IDEAL VILLA AND OTHER ESSAYS*)

edifici. I fuori asse hanno fornito delle vedute ricche e di effetto sottile; le masse asimmetriche degli edifici creano un ritmo intenso. Lo spettacolo è massiccio, elastico, nervoso, schiacciante per acutezza, dominatore¹⁰.

L'osservatore di Rowe in questo caso, non rimane a guardare il monastero immobile aspettando di scoprire la sua organizzazione formale, ma sente il bisogno di muoversi, di compiere una sorta di **promenade architecturale**¹¹ per scoprire l'edificio che si trova davanti. Scontrandosi con pareti verticali che gli si stagliano contro, con una superficie enigmatica che **sopporta le molteplici cicatrici che il suo artefice ha deciso di infliggerle**¹², il *flâneur* avverte una sorta di sgomento pur non stupendosi dinanzi alla freddezza e nudità dell'edificio, dinanzi alla sua **religiosa anonimità**, perché subisce la rivelazione **fortuita** dell'edificio stesso e dà poca importanza alla sua esperienza personale.

Rowe descrive il muro nord della Tourette come **una grande diga che contiene un serbatoio di energia spirituale. E tale può essere la sua realtà simbolica**¹³, ma non approfondisce il significato di questa dichiarazione, egli si concentra su una descrizione maggiormente incentrata sull'apparato architettonico e non racconta il tipo di energia che questa diga contiene e l'effetto che essa crea sull'edificio. Questo tipo di descrizione è invece una caratteristica dei testi di Slutzky. Ne è un esempio

la descrizione dell'Unité d'Habitation di Marsiglia in *Aqueous Humor*: nella parte alta dell'edificio (il cranio) vengono convogliate delle energie che ricreano una sorta di microcosmo surreale in cui uomo e natura sono in contatto reciproco e il manufatto architettonico diventa la rappresentazione materica di una sorta di celebrazione onirica¹⁴.

Rowe preferisce descrivere il modo in cui l'osservatore interpreta ciò che vede. Uno spettatore "dinamico", un po' sconcertato dal fatto che anche **il sito sembra in movimento** e che gli elementi dell'edificio innanzi a lui siano come **un magnete visivo**, in cui si sente **obbligato ad entrare**.

E' interessante notare come questo concetto di movimento ricordi fortemente ciò che descrive Eisenman nella sua tesi di dottorato¹⁵, svolta a Cambridge nel 1963 proprio con Colin Rowe come maestro (l'articolo de La Tourette è del 1961). L'idea del movimento viene introdotta in questa tesi allo scopo di comprendere il concetto di volume. L'esperienza architettonica è per Eisenman la somma di un gran numero di esperienze, ciascuna delle quali sperimentata a livello visivo ma anche con gli altri sensi, **accumulata nell'arco di un periodo di tempo molto più lungo di quello richiesto per l'apprezzamento iniziale di un'opera pittorica e che risulti in un tutt'uno concettuale, non percettivo. E poiché è concettuale questo tutto deve possedere una chiarezza concettuale: il**

suo tema dev'essere comprensibile, a livello intellettuale come a livello visivo¹⁶. **La Gestalt ha dimostrato in modo definitivo che la comprensibilità dipende da configurazioni primarie semplici. (...) il movimento viene considerato come un fattore esterno alla sostanza dell'edificio: non è una caratteristica dell'opera in sé, quanto piuttosto un modulo di comportamento che l'edificio impone all'individuo**¹⁷.



Un movimento che per l'architetto americano comprende il tempo, l'intervallo e la circolazione: per lui è molto importante **how the subject moves in and around architecture** (come il soggetto si muove all'interno e intorno all'architettura), non solo per quello che si vede, ma anche per quello che non

si vede¹⁸.

L'esperienza dello spazio non è solo una questione visiva, ma è anche qualcosa di cui si fa esperienza. Nel lavoro di Eisenman, il compimento di questo pensiero è in assoluto *l'Holocaust Memorial* a Berlino, perché tutto il progetto ruota attorno al movimento del soggetto nello spazio: **you have to be in the space to experience the real project, you can't look at it from the outside, see it in abstraction, you have to be in it**¹⁹.

Ne *La Tourette* di Rowe, si susseguono molte considerazioni sulle illusioni ottiche e su una sorta di "allucinazioni" che provoca l'edificio, generando fluttuazioni simili a quelle che descrive Slutzky guardando le opere di Le Corbusier. Ma, come già accennato in precedenza, Slutzky critica questo modo di Rowe di rapportarsi al monastero, un approccio probabilmente troppo "visivo". Nella descrizione di Rowe, infatti, la prerogativa è ottica, anche se coadiuvata da uno sforzo intellettuale. Il suo interesse maggiore è nella descrizione dell'edificio dal punto di vista formale in quanto manufatto architettonico. Slutzky ricerca e indaga invece il significato e il valore di immagine metaforica e ambigua che trasmette La Tourette. Punti di vista diversi e differenti interpretazioni sottolineano due tipi di approccio artistico, quello dell'architetto e quello del pittore, ma anche due intenzioni diverse nello scrivere questo testo.

Il lungo percorso teorico di Rowe si è svolto dall'analisi della forma alla critica del Movimento Moderno e questo articolo può essere letto come tale, come critica ad un'architettura che ha dei presupposti teorici ma anche una visione utopistica, che si sente spinta dalla morale ma che man mano si svuota di significato. Il visitatore, che avverte **sgomento**, la presenza di **tre viscere**²⁰ che danno **l'impressione di agitarsi come relitti di un martirio straziante**, vive **un'esperienza che è tanto inattesa quanto dolorosa**, si trova davanti ad una "mostruosità" che lo mette in difficoltà perché è **sprovvisto degli strumenti in grado di dar coerenza alla sua esperienza** e che **soltanto retrospettivamente inizia ad aver consapevolezza dell'esperienza eccezionale alla quale è stato soggetto**. Rowe sembra descrivere l'inquietudine del Movimento Moderno attraverso una lettura formale de La Tourette, dall'esaltazione della sua originalità riposta nei suoi fondamenti teorici fino alla critica del suo fallimento. Riconoscere la critica al Moderno nell'analisi formale dell'edificio, può dar adito ad una riflessione su un cambio di atteggiamento di Rowe che, definito con le parole di Paolo Berdini, rappresenta un passaggio da una critica interna ad una critica esterna. Secondo Berdini infatti, nella teoria architettonica roweiana, la critica intrinseca (o interna) si apre prima o poi a quella estrinseca (o esterna): **dopo che l'oggetto è stato analizzato nel suo essere per sé, il critico avverte l'esigenza di rivolgersi all'esterno, al di fuori**

dell'oggetto stesso²¹. Questo aspetto è riscontrabile nel momento in cui Rowe passa da un'analisi formale dell'oggetto indipendentemente dal suo contesto storico (*La matematica della villa ideale*, 1947) ad una valutazione dell'architettura le cui scelte formali sono motivate da ragioni esterne alla forma e interne a circostanze sociali e tecnologiche che condizionano le scelte del suo artefice (*L'architettura delle buone intenzioni*, 1994). Un passaggio intermedio è segnato dall'*Addendum* che Rowe aggiunge nel 1973 alla *Matematica della villa ideale*, in cui dichiara i limiti culturali e interpretativi dell'analisi formale di Wölfflin.

Pur reputando brillante l'articolo di Colin Rowe, Slutzky fornisce un'altra lettura del monastero dominicano.

Il suo interesse per La Tourette è molto forte e prevede un grande progetto di ricerca da svolgere assieme a Joan Ockman. I due visitano il sud della Francia, attraversando siti romanici, per visitare il monastero Le Thoronet, considerato quello che Le Corbusier amava di più. Slutzky e Ockman sono interessati a come Le Corbusier reinventa il monastero tradizionale, attraverso la sua trasformazione o meglio deformazione: ciò che è un chiostro perfetto e tranquillo nel monastero romanico a Le Thoronet, diventa a La Tourette qualcosa di simile ad **un incrocio stradale con tutti i tipi di confusione possibile**²². Il luogo di raccoglimento e preghiera diventa un tumulto che rispecchia la profonda discussione sulla

religiosità in cui era impegnato Le Corbusier.

La Tourette è considerata da Slutzky e Ockman "un'architettura potente", **a powerful architecture, and seeing things through Bob's eyes was always revelatory**²³.

Da pittore, la sua ricerca va a scavare a fondo ancora una volta tra i dipinti di Léger²⁴, in particolare *Three Faces*, in cui ritrova somiglianze di significati con La Tourette. Il quadro in questione è già stato introdotto in *Transparency* part I come esempio di trasparenza fenomenica, ma in questo caso assume ulteriori significati rispetto alla sua struttura profonda e a quello che essa implica. L'analisi si concentra sulla forma a sinistra con i tre dischi e le tre facce di destra. Secondo Slutzky vi è una forte comunanza di queste forme con le tre ali della Tourette e con lo spazio visivo che si apre verso la corte del convento. Un effetto confrontabile con ciò che succede in *Transparency* tra lo stesso dipinto e la villa a Garches: **una successione di spazi che si estendono lateralmente e corrono l'uno dietro l'altro**, cosicché la sola osservazione di questa stratificazione rende possibili le analogie tra la facciata di Le Corbusier e il dipinto di Léger, poichè la villa suggerisce differenti livelli di profondità **di piani reali o proiezioni immaginarie**²⁵.

Poi, un altro dipinto ancora, *The Red Hand* del 1930 di Le Corbusier, in cui è raffigurata una mano che Slutzky paragona ad una struttura le cui dita rappresentano

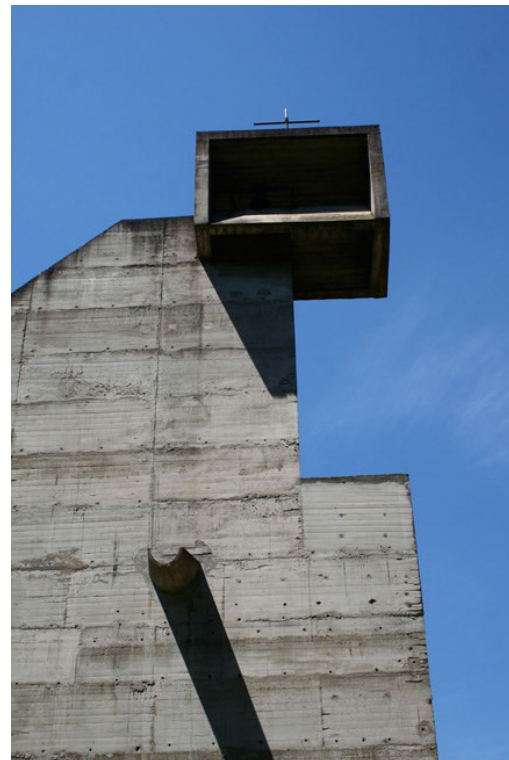
dei cannoni. Sopra ad essa un'altra struttura dall'aspetto architettonico ricorda immediatamente a Slutzky, e forse anche a noi, il muro de La Tourette con sopra il campanile. Insieme, in questa immagine, le dita rappresentano **dita di luce** oppure **dita di supplica. We don't know how to read it because that is a grotesque hand, it is a hand that says something else than just a hand**²⁶.

Come in *Transparency* quindi, il risultato è un'indagine critica dell'architettura attraverso un dialogo serrato con la pittura, una comparazione che permette di mettere in luce i fondamenti concettuali che legano architettura e pittura.

Slutzky descrive il convento come un **meraviglioso edificio che parla di immagini metaforiche e ambiguità**²⁷ e cerca di suggerire una comprensione della trasparenza fenomenica molto meno restrittiva formalisticamente rispetto a quello che fa Rowe. Per Slutzky **il campo tettonico fluttuante, definitivamente indeterminato, diventa una matrice agglutinante per tutti gli argomenti e le idee. Come si può vedere in alcuni tardi esempi di Le Corbusier, in particolare La Tourette, struggenti ambivalenze, conflitti oscuri, sinistri e forse irrisolti risuonano all'interno di questo mezzo essenzialmente orfico e astratto, sia innescando che estinguendo un gioco di metafore e di significato psichico o culturale. L'immagine**



THE RED HAND, LE CORBUSIER, 1930
(TRATTO DA S. VON MOOS, LE CORBUSIER: ELEMENTS OF A SYNTHESIS)



DETTAGLIO CAMPANILE DE LA TOURETTE

*involontaria, l'emersione subliminale, il vagabondaggio onirico, la strategia auto-annichilente e egoista: tutto questo e di più tendono a diventare il contenuto dialettico del campo estetico. L'Architettura, come la pittura, non può incarnare niente di meno*²⁸.

6.2 UNA FACCIATA PROVOCATORIA

*(...) (The) Facade, which I can only think of as the existential interface between eye and idea*²⁹.

Quando Rowe e Slutzky descrivono la trasparenza fenomenica come la percezione della tensione che si crea dalla suddivisione dello spazio in diversi livelli di profondità spaziale, il punto di vista frontale è una prerogativa di queste considerazioni. E' proprio la frontalità infatti a caratterizzare la trasparenza nei progetti analizzati di Le Corbusier, e sono i **rapporti spaziali tra piani frontali**³⁰ che descrivono per Arnheim il rapporto figura-sfondo. Questo tipo di rapporto è importante perché crea una combinazione di diversi fattori percettivi che tendono a dare un risultato ambiguo.

Ciò che colpisce a prima vista avvicinandosi alla Tourette, è questo **muro quasi completamente cieco** (che) **contiene il lato nord della chiesa**³¹; un muro molto simile al riquadro cieco al centro della

facciata di villa Schwob progettata circa quarant'anni prima. E' questo elemento, apparentemente senza valore intrinseco, che in entrambi i casi attira l'attenzione dell'osservatore di Rowe. Egli considera il riquadro "muto" a La Chaux-de-Fonds, la prima facciata **provocatoria** di Le Corbusier³², perché il suo fronte piatto e liscio dà l'idea di contrapporsi ad un'intensa turbolenza retrostante, tale da far sembrare che la superficie dell'edificio oscilli. A la Tourette, l'effetto creato dal muro cieco è più complesso perché comporta anche letture di profondità. Rowe lo descrive come se l'edificio tendesse a ruotare intorno ad un perno immaginario e al tempo stesso, tendesse ad esibire un comportamento straordinariamente statico³³.

Le riflessioni di Rowe sulla frontalità di questo edificio sono stimulate anche dalla contemplazione di alcuni dipinti di Mondrian. Ciò che accomuna questi quadri e le facciate degli edifici di Le Corbusier è una sorta di fluttuazione di superfici e di profondità, di piattezza e concavità, che nei quadri sono determinati dallo sfondo bianco (che diventa simbolo di profondità): uno spazio concavo in cui fluttuano i rettangoli blu, rossi e gialli, visti come **elementi fortuiti** che la griglia di linee nere tiene insieme con lo sfondo. Si crea così una sorta di immagine enigmatica che produce lo stesso effetto creato dalla facciata di villa Schwob ed è anche molto simile all'immagine che si percepisce guardando la parete del lato Nord

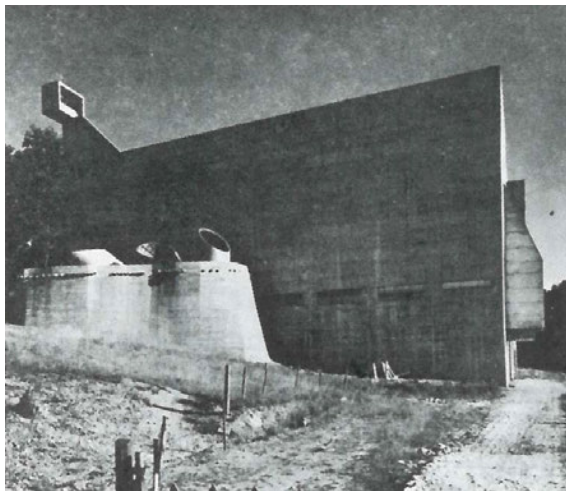
della Tourette. ***There is nothing seductive; there is nothing ingratiating; and, in this paralysis of the power to please, evidently there lurks the presence of that blank panel at La Chaux-de-Fonds***³⁴.

Una facciata che funziona sostanzialmente come un piano che si interpone tra l'osservatore e lo spazio interno e che Slutzky associa all'idea di ingresso o di penetrazione. Anch'egli, come già accennato in precedenza, è affascinato dalla parete cieca di villa Schwob, intesa come un occhio con la sua palpebra chiusa³⁵. Un "oculus" che forse assume per Slutzky lo stesso significato dell'oculus che dipinge in quasi tutti i suoi quadri, ***an invitation to the projections of the mind's***³⁶.

La superficie verticale è considerata da Rowe un elemento primario perché rappresenta il principio della comprensione dell'edificio. ***For while the plan, as a document addressed to the mind, will always be the primary concept, the vertical surface, as a presentation addressed to the eye, will always be the primary percept, will never be other than the beginning of comprehension***³⁷.

E' il piano verticale ciò che viene percepito subito, poi sarà la mente ad entrare in gioco. Uno sguardo che necessita di uno sforzo mentale interpretativo. Con questa affermazione è ritrovata l'idea basilare dello scritto sulla Trasparenza, in cui Rowe e Slutzky propongono contemporaneamente ***l'analisi di un fenomeno e quella di un concetto, ove la prima***

si appoggia sulla seconda perché funzionale alla sua comprensione³⁸.



VILLA SCHWOB, LA CHAUX-DE-FONDS, LE CORBUSIER, 1916
LA TOURETTE. PARETE NORD DELLA CHIESA, LE CORBUSIER, 1956-57
(TRATTO DA C. ROWE, *THE MATHEMATICS OF THE IDEAL VILLA AND OTHER ESSAYS*)

The program of La Tourette, the chapel, the anguish of the solitude the compressing nature of the chamber, the head underneath, the hand above which I feel was also the meaning of this, of that, the wall, and indeed the wall does spin and perform all sorts of miraculous things for some people. But also there is a guillotine blade that is slicing through that like a piece of pasta that has been cut with a hot edge and it is saying something about both still life which it is and it is obviously the salvation army deal all over again, but it is more than that, it has a human quality to it, of supplication of grief in a funny way, and hope³⁹.

6.3 COLLAGE/MONTAGE

Tra le varie questioni che interessano il confronto e la diversità di opinioni tra Rowe e Slutzky, ve ne sono alcune legate al libro *Collage City*.

Negli anni '70 Colin Rowe è impegnato, insieme a Fred Koetter, nella scrittura di un libro che raccoglie le sue considerazioni politiche, morali ed estetiche attraverso un esame critico delle teorie contemporanee di pianificazione e progettazione urbana.

Nella lettera del 1973, indirizzata a Slutzky e citata in precedenza⁴⁰, Rowe racconta di essere in quel momento impegnato nella preparazione di questo testo sulla città (di cui aveva già completato i primi

quattro capitoli), e il nome che indica è "Collage City: Towards a Pre-Millennial Urbanism".

Durante la loro lunga amicizia e collaborazione, succede spesso che Rowe e Slutzky si confrontino sugli aspetti che stanno affrontando in quel momento. ***Colin would occasionally call me at 2:30 or 3:00 in the morning, and he would be totally inebriated***⁴¹.

Nel caso specifico di *Collage City*, durante una conversazione tra i due, Slutzky comunica all'amico il suo disappunto in merito alla scelta della parola *Collage* per il titolo del libro che sta scrivendo. Secondo Slutzky infatti, il titolo più adatto è "Montage City" poiché la parola *montage* ha a che fare con la raffigurazione, mentre *collage* ha a che fare con la struttura intrinseca del materiale. Secondo il pittore, *montage* prende gli eventi sociopolitici e in un certo senso li manipola, invece *collage* ha a che fare con contorni-forme contigui, che estraggono il massimo significato l'uno dall'altro. Per Slutzky, il termine *collage* è un'invenzione del cubismo, di Picasso e Braque mentre *montage* è sicuramente più adatto per il fine del testo di Rowe⁴².

Riflettendo su quest'aspetto, sono molte le parole che potrebbero sostituire la parola *collage*, ad esempio *assemblaggio*, *pastiche*, o proprio *montaggio*, e viene da pensare dunque che la scelta della parola *collage* da parte di Rowe sia stata fatta in modo

più che consapevole. La tecnica del *collage* procede per addizione di elementi e trova nel *montaggio* il suo presupposto compositivo che dà valore alla qualità della composizione piuttosto che ai singoli frammenti usati. Ma in *Collage City*, i frammenti che Rowe usa assumono importanza proprio per la loro connotazione, per il loro valore di frammento, e sono usati per smontare e rimontare pezzi di città e per analizzare e ragionare su di essa. Ciò che ne conviene, citando Luca Ortelli quando parla degli *objets trouvés* con cui Rowe conclude il libro: **(...) in questo collage di natura concettuale – si forniscono i pezzi ma non le indicazioni necessarie al loro assemblaggio – l'intento è quello di costituire una serie di capisaldi urbani che si stagliano su un ipotetico "fondo" (...)**⁴³.

La volontà di Rowe e Koetter è quella di promuovere una città in grado di ospitare utopie in miniatura anziché grandi visioni di progettazione totale: di fronte alla città storica e alla città moderna, non è necessario fare una scelta del modello migliore, ma semplicemente rinunciare alla ricerca del controllo totalizzante tipico del Moderno e accettare la complessità e le contraddizioni del reale. La città tradizionale si integra dialetticamente con la città moderna (la città dei pieni e la città dei vuoti) e assume valore concettuale, in cui il rapporto figura-sfondo evidenzia la lettura dei processi di trasformazione della città storica nei confronti del contemporaneo.

Tra i frammenti di collage, il montaggio passa in secondo piano perché diventa incerto, soggettivo, variabile, secondario, rispetto al fine ultimo di *Collage City*, poichè il *collage* di Rowe non è una tecnica compositiva per giungere ad un progetto finale, ma è esso stesso il progetto.

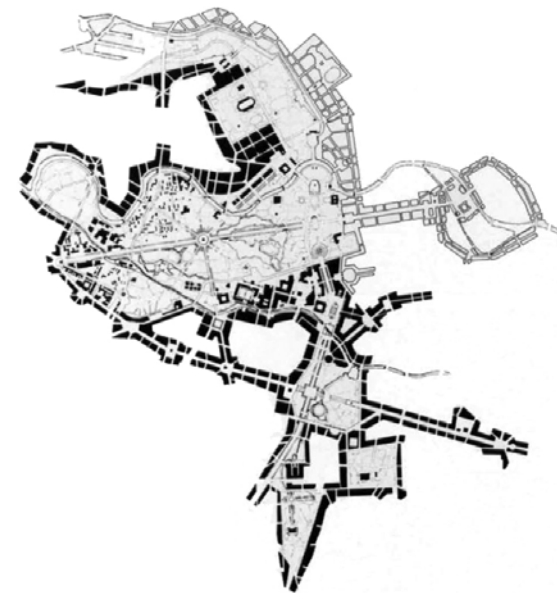
Parti che, stando insieme con una certa casualità, mettono in gioco nuovamente quell'idea di ambiguità tipica degli scritti di Rowe ***perché il collage agisce spesso inaspettatamente, essendo un metodo di prestare attenzione agli avanzi del mondo, di preservare la loro integrità e di fornire loro dignità, di combinare realismo e intellettualismo come convenzione e rottura delle convenzioni insieme***⁴⁴. Per questo motivo la complessità dei fenomeni di trasformazione del territorio devono essere affrontati con attitudine del *bricoleur* ***facendo con quello che si ha a disposizione*** e sviluppando le potenzialità delle differenze riscontrate.

Un'altra cosa inoltre che preoccupa Robert Slutzky è l'uso improprio, a suo parere, del concetto figura-sfondo. Nella sua visione, Rowe lo applica in modo semplicistico al progetto urbano: la topografia della città non è sicuramente piana e quello che Rowe insegna ai suoi studenti alla Cornell tra gli anni '60 e '70 è un ***pattern-making***, una riduzione della complessità urbana ad un diagramma piatto in bianco e nero.

Per Slutzky il concetto di figura-sfondo è soprattutto

un dispositivo per esplorare relazioni formali e per estendere le intuizioni della psicologia della Gestalt, Rowe invece lo usa come un diagramma che mette in evidenza i rapporti tra singolo manufatto e tessuto della città.

La città è ridotta in bianco e nero e la distinzione tra edificato e spazi aperti diviene uno strumento per aiutare a percepire la trasformazione della città e per astrarne delle parti e assemblarle liberamente le une con le altre. Gli edifici sono rappresentati col colore nero e gli spazi aperti col colore bianco, così che si possano percepire entrambi indipendentemente e come se avessero la stessa importanza. Con questo metodo è garantita una percezione maggiore dell'insieme.



L'uso di questa tecnica, applicata anche negli esercizi alla Cornell, rappresenta inoltre un modo per affrontare e semplificare le numerose variabili che la città fornisce. Questi progetti contengono ***una critica intrinseca alla "veduta cittadina", derivazione del "pittresco" del tardo Settecento, che dava più importanza alla funzione di attrarre l'occhio e non la mente, accentuava le sensazioni trascurando la pianificazione***⁴⁵.

Colin also went to Cooper to teach a couple of history courses. My contact with Colin eroded, because he drifted to his milieu, as I did to mine, and we got together again at Cornell. Hejduk would come to Cornell too. And people said, "Watch it, the Texas Rangers are coming again". But Colin went to England for a couple of years, and my contact with him was then minimal⁴⁶.

COMPLETAMENTO/ESTENSIONE DI UNA CITTÀ TRADIZIONALE ESISTENTE:

PIANTA DELLA PROPOSTA DELL'ESTENSIONE, FIRENZE, 1980

(B. LONMAN, 1980, CORNELL UNIVERSITY, DEPARTMENT OF ARCHITECTURE)

(TRATTO DA *ARTIFACT* 2014, VOL. III)



1.



2.

RISTRUTTURAZIONE URBANA A MONTREAL, CANADA 1979
(D. GRIFFIN, TESI DI LAUREA 1979, CORNELL UNIVERSITY,
DEPARTMENT OF ARCHITECTURE)
1. SITUAZIONE ATTUALE DEL LUOGO (OCCUPAZIONE DEL SUOLO)
2. RISTRUTTURAZIONE PROPOSTA (OCCUPAZIONE DEL SUOLO)
(TRATTO DA LOTUS INTERNATIONAL N. 27)

NOTE

1. R. Slutzky in E. Petit, *Reckoning with Colin Rowe: Ten Architects Take Position*, p. 120.
2. Note non pubblicate sul Texas e su Colin Rowe, dalla collezione di Joan Ockman, in *Texas Strangers, Texas Rangers*, in Archithese 2/2014, p. 4.
3. Dei Texas Rangers faceva parte anche Lee Hirsche, che in questo caso non è stato considerato avendo dato un contributo più marginale rispetto al saggio *Transparency: Literal and Phenomenal*.
4. R. Slutzky in E. Petit, *Reckoning with Colin Rowe: Ten Architects Take Position*, eBook, p. 118 di 178.
5. Joan Ockman, mail dd. 13/10/2014 (è già noto il cambiamento in Rowe dagli anni '60 in poi, quando arriva alla Cornell e il suo interesse si sposta dal manufatto architettonico alla città).
6. Intervista a Joan Ockman, NYC 9/6/2015.
7. da *Meditation on Quixote*. La prima pubblicazione risale al 1914 a Madrid, ma in Inghilterra è pubblicato per la prima volta solo nel 1961, anno in cui Rowe

- scrive l'articolo su *La Tourette*.
8. C. Rowe, *La Tourette*, in *La Matematica della villa ideale e altri scritti*, p. 169.
 9. C. Rowe, *La Tourette* in *La matematica della villa ideale e altri scritti*, p. 170.
 10. Le Corbusier, *Verso una architettura*, pagina non numerata (p. 31).
 11. Rowe stesso usa questo termine interpretandolo come “il premeditato insinuarsi di una tragica insufficienza nella condizione del visitatore”, *La Tourette* in *La matematica della villa ideale*, p. 173.
 12. C. Rowe, *La Tourette* in *La matematica della villa ideale e altri scritti*, p. 171.
 13. C. Rowe, *La Tourette* in *La Matematica della villa ideale e altri scritti*, p. 172.
 14. Vedi capitolo 5.2.
 15. P. Eisenman, *La base formale dell'architettura moderna*.

16. Concetto affrontato da Rowe quando riprende l'espressione di Ortega y Gasset.

17. P. Eisenman, *La base formale dell'architettura moderna*, p. 75-76.

18. Ricordiamo i viaggi estivi in Europa di Eisenman con Rowe, il quale gli chiedeva di guardare gli edifici del Palladio finché non fosse in grado di raccontare quello che non si vede.

19. Intervista a P. Eisenman, NYC 10/06/2015.

20. Rowe si riferisce ai *canons à lumière*.

21. P. Berdini, *Confronti inaspettati: osservazioni sulla retorica comparata di Colin Rowe in La critica operativa e l'architettura* (a cura di Luca Monica), p. 129.

22. Intervista Joan Ockman NYC 9/6/2015.

23. Intervista Joan Ockman NYC 9/6/2015.

24. E' noto che Léger abbia lasciato un segno importante nella vita di Le Corbusier. Erano stati presentati da Perret (per il quale Le Corbusier aveva lavorato a Parigi).

25. C. Rowe e R. Slutzky, *Trasparenza letterale e fenomenica* in *La matematica della villa ideale e altri scritti*, p. 160, 164.

26. Dalle sue lezioni alla AA School, 1976.

27. E. Petit, R. Slutzky in *Reckoning with Colin Rowe: Ten Architects Take Position*, eBook, p. 119 di 178.

28. ***The fluctuating, ultimately indeterminate tectonic field becomes an agglutinating matrix for all the arguments and ideas of the day. As can be seen in some late Corbusian examples, most notably La Tourette, tormenting ambivalencies, dark, sinister and perhaps unresolved conflicts resonate within this essentially orphic and abstract medium, both sparking and extinguishing a play of metaphor and psychic or cultural meaning. The inadvertent image, the subliminal surfacing, the oneiric wandering, the self-annihilating and self-serving strategy: all this and more tend to become the dialectical content of the aesthetic field. Architecture, like painting, can embody no less.*** R. Slutzky, *Rereading Transparency*, in *Daidalos* n. 33, p. 108 (trad. Paola Limoncin).

29. C. Rowe nell'introduzione a *James Stirling: Building and Projects*, p. 23.

30. R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, p. 193.

31. C. Rowe, *La Tourette* in *La Matematica della villa ideale e altri scritti*, p. 169.

32. Secondo Rowe, possono essere considerati antecedenti della facciata di villa Schwob, il garage di Perret in Rue Pointhieu e la Hardi's House di Frank

Lloyd Wright nel Wisconsin. Ma in tutti questi casi alla fine si è costretti a riconoscere un ulteriore precedente già nella casa del Palladio a Vicenza.

33. Il tema volumetrico era un argomento che doveva essere affrontato in *Transparency part III*.

34. ***(Non c'è niente di seducente, non c'è niente di piacevole, e in questa paralisi del potere di compiacere, evidentemente si cela la presenza del pannello vuoto di La Chaux-de-Fonds)*** (trad. Paola Limoncin) in C. Rowe, *The Provocative Facade: Frontality and Contrapposto*, in *As I was saying*, vol. 2, p. 196.

35. Vedi cap. 5.2.

36. ***(un invito alle proiezioni della mente)*** in R. Slutzky, *Aqueous Humor*, p. 33.

37. ***(Infatti, mentre la pianta, in quanto documento indirizzato alla mente, sarà sempre il concetto primario, la superficie verticale, in quanto indirizzata all'occhio, sarà sempre la percezione primaria, non sarà mai altro che l'inizio della comprensione)*** (tra. Paola Limoncin) in C. Rowe nell'introduzione a *James Stirling: Building and Projects*, p. 22.

38. F. Pau, *Trasparenza Letteraria E Trasparenza Fenomenica - Note sulla teoria roweiana e slutzkyana* in *Bloom* n. 13, 2012, p. 27.

39. Dalle sue lezioni alla AA School, 1976.

40. Vedi capitolo 4.2.

41. E. Petit, *Reckoning with Colin Rowe*, p. 120 di 178.

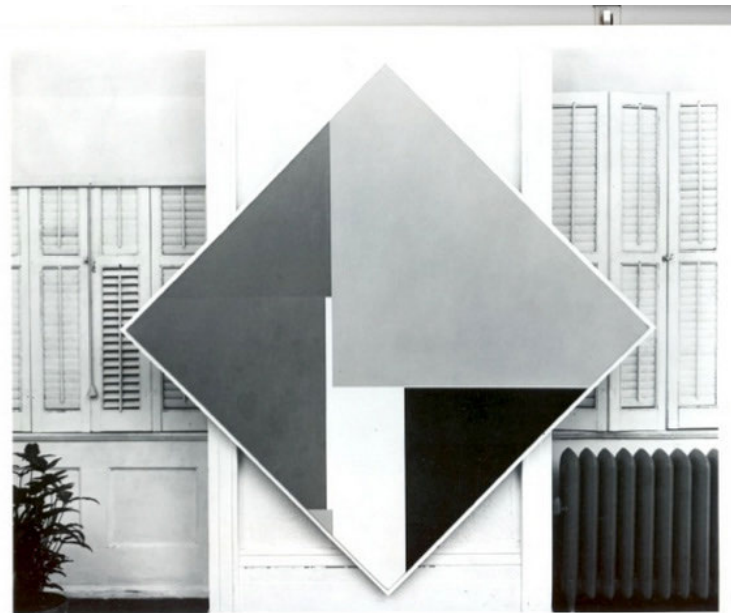
42. E. Petit, *Reckoning with Colin Rowe: Ten Architects Take Position*, eBook, p. 120 di 178.

43. L. Ortelli, *A proposito di Collage City*, in *L'architettura come testo e la figura di Colin Rowe*, p. 186.

44. C. Rowe, F. Koetter, *Collage City*, p. 220.

45. David Blakeslee Middleton, *La combinazione della città tradizionale e della città moderna. L'opera della Cornell Graduate Studio of Urban Design* in *Lotus International* n. 27, p. 47

45. R. Slutzky in E. Petit, *Reckoning with Colin Rowe: Ten Architects Take Position*, eBook, p. 120 di 178.



THE DIAMOND IN PAINTING AND ARCHITECTURE EXHIBITION, 1967
(TRATTO DA WWW.ARCHLEAGUE.ORG)

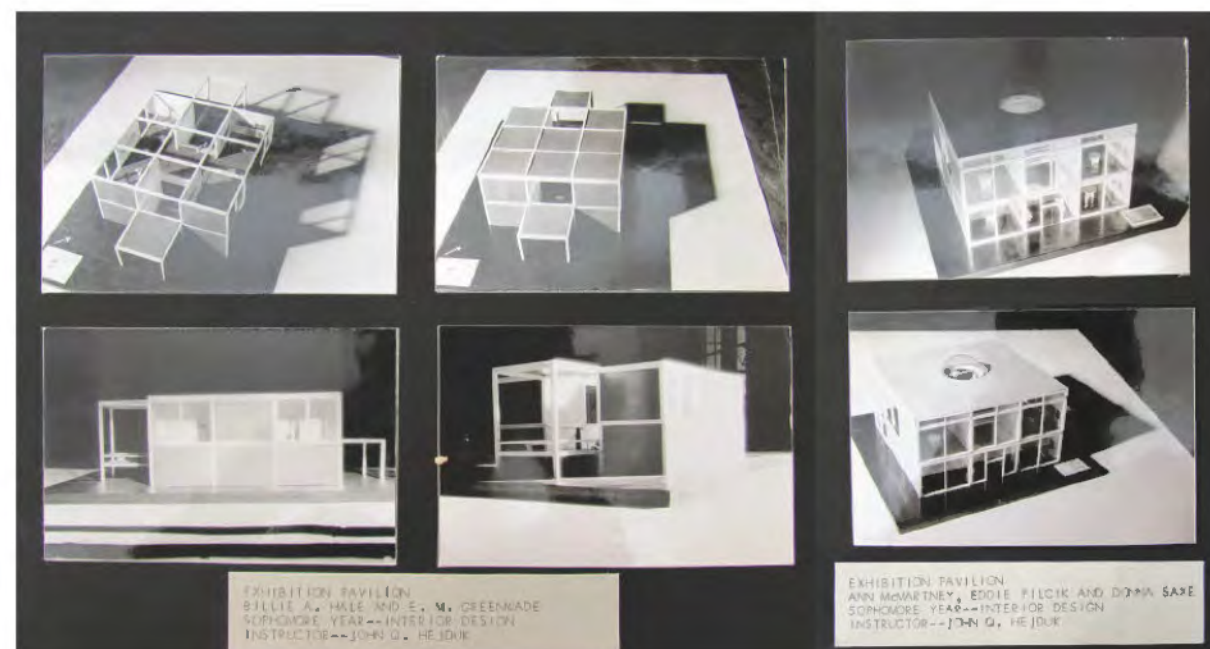
CAPITOLO 7. SLUTZKY VS HEJDUK

Once in Austin, the chemistry between the different characters was right; each person felt very positively about the other persons. I got along with John Hejduk, because he was from the Bronx and I was from Brooklyn, and he was six feet six inches tall, and I was five feet six inches tall; he was an architect who had pretensions to be a painter, and I was a painter who had pretensions to be an architect. People always say to me, “Why didn’t you get into architecture?” I say, “Well, because I am trying to build on a two-dimensional plane.”¹

Tra le collaborazioni più proficue sorte in Texas c’è quella che si instaura tra Robert Slutzky e John Hejduk. Tra i due nasce da subito un feeling particolare probabilmente perché, a detta di Slutzky, entrambi sono americani di periferia. Si conoscono ad Austin dove Slutzky segue il corso di disegno a mano libera e il corso di colore insieme a Lee Hirsche, mentre Hejduk è impegnato al primo anno nel corso di progettazione di interni al dipartimento

di economia domestica, dove propone per la prima volta l’esercizio della griglia dei nove quadrati, ad una classe interamente femminile.

Purtroppo, a causa dei conflitti all’interno del corpo docente tra la nuova e la vecchia guardia, questa esperienza texana dura solo un paio d’anni, ma Slutzky e Hejduk hanno comunque la volontà di portare avanti un progetto di collaborazione didattica, alla Cooper Union di New York, allo scopo di continuare l’esperimento precedentemente iniziato ad Austin. Insegnano alla Cooper dal 1969 al 1990, anno in cui Slutzky lascia definitivamente la scuola per diventare preside alla Fine Arts Departement all’University of Pennsylvania. Già nei primi anni ottanta, a causa dei contrasti tra i due, Slutzky abbandona l’insegnamento alla scuola di architettura, pur rimanendo professore di arte. In quel periodo Hejduk è preside della Cooper, e la cosa interessante è che il contrasto diventa così elevato che Slutzky cerca di “farlo saltare” dal suo incarico (assieme ad un collega chiamato Michael Wormfield) perché contrario all’orientamento che



EXHIBITION PAVILION
INTERIOR DESIGN, INSTRUCTOR JOHN HEJDUK.
MOUNTED ON BOARD FOR STUDENT AIA EXHIBITION.
UNIVERSITY OF TEXAS SCHOOL OF ARCHITECTURE STUDENT WORK COLLECTION
ALEXANDER ARCHITECTURAL ARCHIVE, UNIVERSITY OF TEXAS LIBRARIES,
THE UNIVERSITY OF TEXAS AT AUSTIN

stava prendendo la scuola. Il tentativo fallisce e la rottura con Hejduk diventa definitiva².

Alcuni motivi delle divergenze possono essere attribuiti all'arrivo di nuove figure nel corpo insegnante come ad esempio Raimund Abraham; è opinione di Slutzky infatti³, che quest'ultimo avesse troppo a che fare con un nuovo tipo di grafica e con un'eccessiva poetica dell'architettura, aspetti che stavano coinvolgendo sempre più Hejduk e che lo allontanano dal modo di pensare del pittore.

Il riferimento temporale che può però rappresentare lo spartiacque di un nuovo atteggiamento di John Hejduk nei confronti dell'architettura⁴ può essere considerato l'anno della ristrutturazione della Cooper Union, terminata nel 1975⁵ ad opera dello stesso.

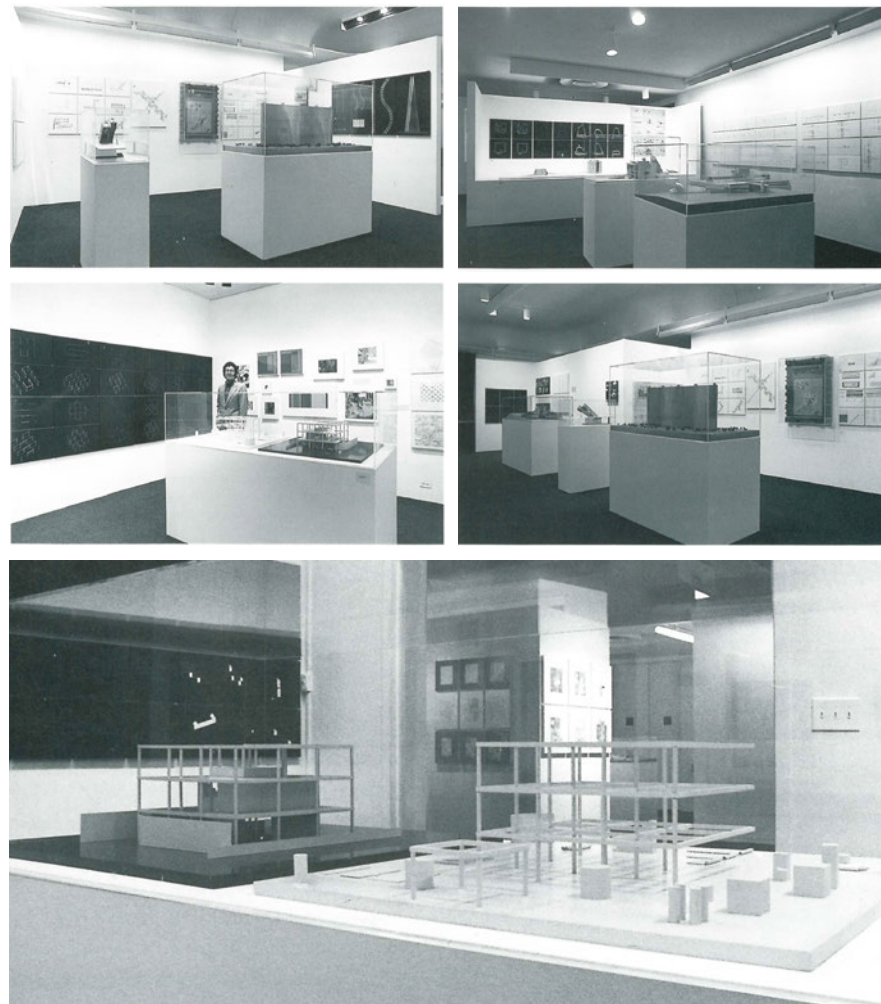
I cambiamenti educativi avvenuti alla Cooper Union dagli anni '60 agli anni '80 si notando se si presta attenzione al primo catalogo *Education of an Architect*. Viene preparato in occasione di una mostra organizzata al MOMA⁶ nel 1971⁷, e raccoglie i lavori degli studenti dal 1964 al 1971. E' costituito da 54 progetti tra modelli, disegni e fotografie che rappresentano esplorazioni in profondità di problemi basati sulle scoperte visive del cubismo e neoplasticismo relazionate allo spazio e al pensiero architettonico, ed è rappresentativo delle invenzioni pedagogiche e metodologiche della scuola.

C'è poi un secondo catalogo che copre gli anni dal

1972 al 1985 ed è diviso in due parti: i progetti svolti nei primi quattro anni di corso e i lavori di tesi. Risulta evidente che i progetti degli studenti rappresentano un diverso approccio all'architettura.



Quest'ultimo volume documenta l'intensità pedagogica rispetto allo studio della creazione di forme architettoniche e comprende anche indagini urbanistiche, topografiche e testi. Il primo libro,



THE MUSEUM OF MODERN ART, NOV. 1971 - JAN. 1972

(TRATTO DA *EDUCATION OF AN ARCHITECT: A POINT OF VIEW*
THE COOPER UNION SCHOOL OF ART AND ARCHITECTURE)

col suo valore didattico, costituisce la base per la produzione del secondo, (***clearly the assuredness of ink line has yielded to the complexity of the pencil***⁸), ma la funzione strettamente pedagogica che doveva avere l'esercizio della griglia dei nove quadrati, assume nel libro successivo un valore più ampio su cui basare le riflessioni architettoniche, ***come supporto predefinito su cui costruire un esercizio dai caratteri prettamente manieristi***⁹. Una nuova filosofia alla base dell'insegnamento, determinata dal fatto che in quegli anni cambia il corpo docente e si arricchisce di figure eterogenee con esperienze e ricerche tra loro molto differenti.

L'obiettivo iniziale nella costituzione di un nuovo metodo didattico alla Cooper Union era, secondo Slutzky, basato sul presupposto che l'esperimento del Texas potesse essere continuato e rielaborato in modo realistico per formare gli architetti, affinando il metodo iniziato ad Austin e diventando pedagogia in architettura. Lo scopo era educare lo studente a scoprire e comprendere gli elementi dell'architettura, a conoscerla e a riflettere su di essa. L'insegnamento finale doveva portare ad una realizzazione effettiva dell'architettura con l'aiuto di un programma architettonico graduale e reso più complesso di anno in anno. Era importante che venisse dato valore anche alla struttura del manufatto.

In Texas, il programma era basato sullo sviluppo e

l'esplorazione esclusiva dello spazio architettonico, alla Cooper invece, Hejduk cerca possibili analogie in altri ambiti culturali, utili a contribuire alla conoscenza della forma architettonica. Così, unitamente alle arti visive come la pittura e la scultura, egli cerca ispirazione e "fertilizzazione" dell'architettura, nella letteratura, cinema, musica, filosofia e addirittura nella medicina.

Secondo Slutzky però, nell'ultimo periodo alla Cooper prevale un'inclinazione più poetica che col passare del tempo si fa determinante rispetto all'aspetto concreto. L'insegnamento va verso una maggior enfasi per la presentazione bidimensionale e per il modello, per dei surrogati che fondamentalmente non sono architettura¹⁰. Egli rimprovera Hejduk di aver dato importanza maggiore ad alcuni valori più poetici, a scapito di altri più pragmatici, e critica una sbagliata promozione della creatività (che era uno degli aspetti più importanti per la Cooper). ***Slutzky was not convinced that poetry could inform, but only result from architectural structure***¹¹.

Secondo questa impostazione didattica di Hejduk, il disegno cessa di essere "investigativo" sui problemi reali in architettura diventando invece un'estensione di sensibilità artistica ***which really belong in a salon and not on a building site***¹². Per Slutzky, il disegno è uno strumento di ricerca nel senso che si deve poter imparare da esso per arrivare ad un prodotto, ad una conclusione, deve avere un fine.

Considerando l'architettura più un mestiere che

un'arte, Slutzky mette in risalto come debba avere sostanza e corporalità e possa essere toccata; queste sono cose che non si ottengono da un modello e nemmeno da un disegno né mai da un testo. In altre parole, non si può sostituire l'esperienza primaria di architettura con modelli e disegni e quant'altro. ***In my opinion, Cooper has tended to put more and more emphasis upon salon products, and incidentally, through that process, exciting the mind. That is where the positive thing is. I do think the students are genuinely excited and stimulated by some of the things that are occurring there. But for me, it tends toward the abstruse, or I should say, the overly arcane***¹³.

Quando ad un certo punto della sua carriera Hejduk decide di lasciare da parte la ricerca di una sintassi in architettura a favore della semantica, abbandona la ricerca dell'autonomia formale per abbracciare un ***immaginario architettonico utilizzato come metafora nella sua visione del mondo***¹⁴.

Hejduk vede l'insegnamento alla Cooper come una risorsa, come una possibilità per sperimentare e "correre dei rischi": ***to go out on a limb in order to test its strength***¹⁵. ***I believe in exploration, always, and I don't believe in the codification of dogma. So my departure from very close friends from that time is the direct result of not buying into a codification. In other words, I objected strenuously to what they were doing later on at Cornell, where they academized Corbo I***

had a parting of ways with my old, old friend Bob Slutzky, because I refused to continue that direction down at Cooper Union. (...) What I'm getting at is that I'd rather take the unknown, take a crack at that than stick with the known. For me that's much more important¹⁶.

L'antropomorfismo e la teatralità diventano evidenti in un immaginario architettonico utilizzato come metafora della sua visione del mondo.

Prima di questi contrasti, Slutzky e Hejduk danno il via alla Cooper Union ad un'importante ricerca che fonda i suoi principi nell'analisi formale, nelle nuove sperimentazioni sulla composizione e sul metodo didattico. Portano avanti delle indagini pedagogiche intorno a problemi formali intese come un processo educativo che enfatizza la scoperta personale dello studente, dove il dibattito deve essere incoraggiato (ciò è fortemente sostenuto da Hejduk).

I due colleghi introducono nei loro corsi esercizi che approfondiscono le implicazioni spaziali di convenzioni architettoniche come pianta, sezioni e prospetti, puntando sulla struttura e sui particolari costruttivi. L'esercizio della griglia dei nove quadrati, considerato la prosecuzione della ricerca iniziata alla scuola di Austin, porta lo studente a scoprire le proprietà delle due dimensioni, dello spazio planare. Questo spazio diventa poi più complesso negli esercizi successivi, e con il Cube Problem lo studente inizia ad esplorare lo spazio tridimensionale.

7.1 THE NINE SQUARE GRID

Il programma per lo studente principiante, consiste dunque nell'indagine di "problemi tettonici di base" ed è molto importante il disegno a mano libera: lo studente deve essere "educato" alla formazione del rapporto occhio – mano – disegno, in modo che possa acquisire gli strumenti necessari per quella che può diventare la sua espressione personale.

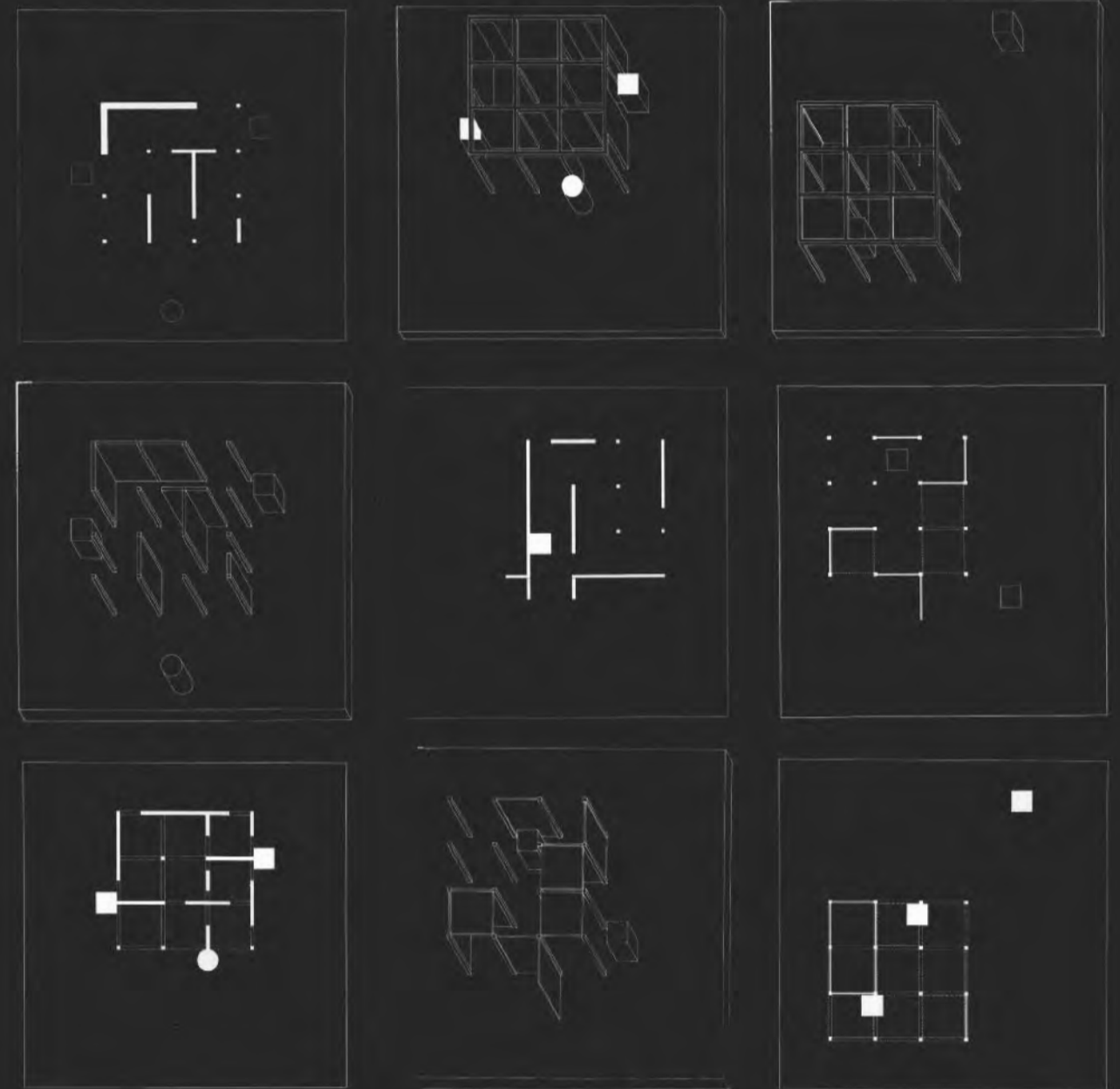
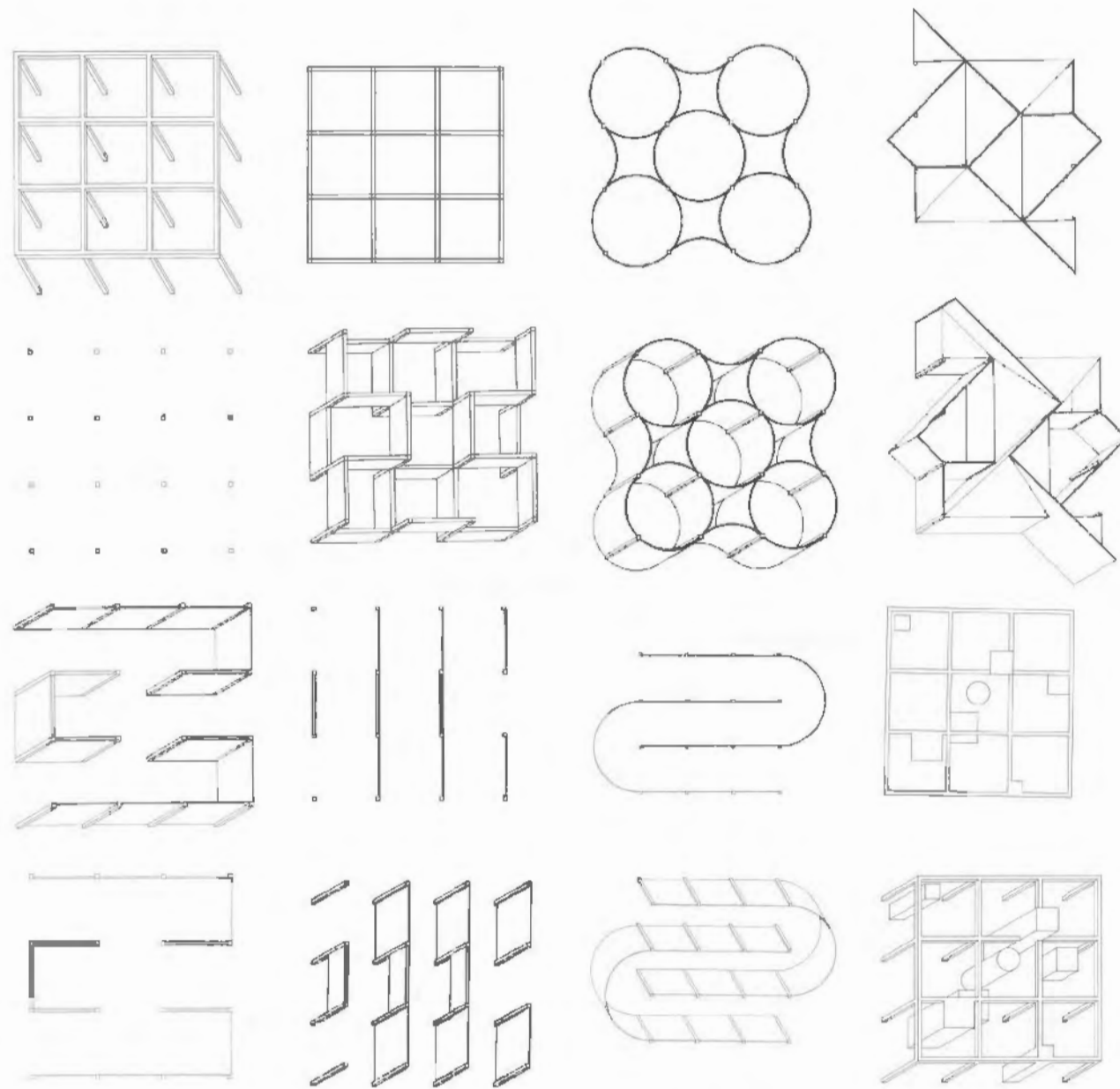
Il primo esercizio che l'allievo deve affrontare è il Nine Square Grid Problem. L'esercizio riguarda la suddivisione di un quadrato in una griglia composta da altri nove quadrati attraverso cui all'allievo prende dimestichezza con gli elementi base dell'architettura: piano, reticolo, colonna, trave e i loro rapporti, mettendoli in relazione uno con l'altro entro dei limiti ben definiti.

L'importanza di questo esercizio consiste inoltre nel porre lo studente innanzi a dei problemi formali che da un contesto astratto come il foglio di carta o il modello, può portarlo a ragionare sulla struttura formale che si materializza nella realtà, poiché la presenza della griglia dei nove quadrati, sotto varie forme, è presente molto spesso in architettura.

E' da tenere presente l'importanza che assume il rapporto figura-sfondo anche in questo esercizio. L'attenzione a questo aspetto può aiutare a capire alcune differenze nell'insegnamento di Hejduk e di

Slutzky sullo stesso tema. Se si guarda attentamente il catalogo dell'esposizione *Education of an Architect: A Point of View*, presentato al MOMA nel 1971 da parte della Cooper Union, si possono notare degli aspetti interessanti. Le pagine con i progetti degli studenti di Hejduk sono presentate con linea nera su uno sfondo bianco, mentre le pagine degli studenti di Slutzky sono proposte con linee bianche su sfondo nero. La spiegazione che Joan Ockman ci dà di questa distinzione è che gli studenti di Hejduk tendono a trattare la griglia come un oggetto autonomo, delimitato e isolato nel suo campo, mentre gli studenti di Slutzky sono più concentrati sull'interazione tra la griglia "figurativa" e il campo in cui è situata. Nel primo caso quindi, l'approccio è verso una forma architettonica chiusa ed ermetica, nel secondo caso invece, l'approccio è verso una figura aperta e non riducibile ad una lettura univoca. Questo rappresenta il potenziale di questo esercizio apparentemente semplice: l'oscillazione tra figura e sfondo, o la loro inversione, può mettere in evidenza le forze spaziali e strutturali derivanti dalle combinazioni degli elementi tra loro¹⁷.

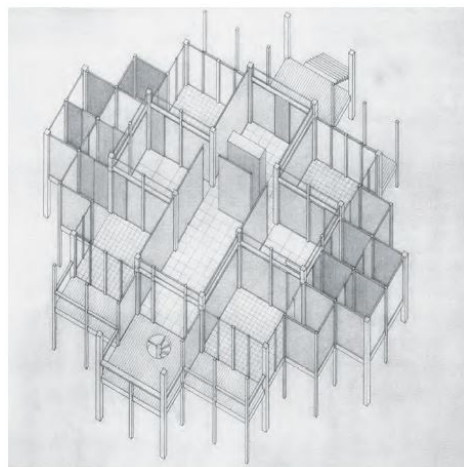
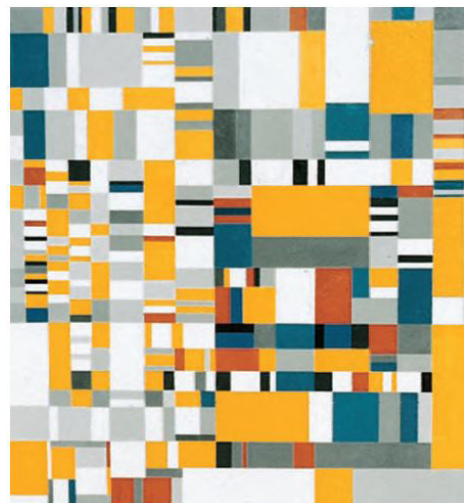
Sulle pagine nere, la griglia dei nove quadrati diventa essa stessa una forma ambigua, la cui stabilità è fissata tramite il suo quadrato centrale (una proprietà che distingue la griglia dei nove quadrati da quella di sedici quadrati) e implica infinite estensioni¹⁸.



La ricerca di un'espressione semplice dell'architettura tramite l'uso della griglia dei nove quadrati, è sviluppata nella didattica, ma anche nell'attività progettuale e pittorica di Hejduk e Slutzky. Hejduk per esempio, elabora le Texas Houses, che cercano di rappresentare un vocabolario privo di stile in cui riprodurre l'idea architettonica nella sua forma più elementare, usando la griglia per lavorare e ragionare su queste case e riconciliare le idee derivate da Palladio e Mies van der Rohe.

Esse rappresentano una sorta di trattato teorico in cui vi è una graduale conoscenza della griglia dei nove quadrati, durata sette anni, **attraverso cui sarebbe stato possibile una liberazione della mente e della mano, tale da condurre ad una visione sicura e ad una trasformazione della forma**¹⁹.

Molti dei dipinti di Slutzky sono basati sulla composizione dei nove quadrati, un tema persistente nel suo lavoro. All'inizio della sua carriera, Slutzky dipinge soltanto con colori primari (per circa 10 anni), poi introduce lo spettro totale. Nei primi quadri ogni colore primario tocca una sola volta un altro colore primario e in alcuni schizzi emerge chiaramente la griglia dei nove quadrati col suo vuoto centrale o "oculus" che emerge. Questa è la struttura che diventa la strategia compositiva privilegiata di Slutzky, incrementata col passare degli anni da strati di significati semantici e poetici dove la griglia diventa qualcosa di altamente distorto. In questi lavori il

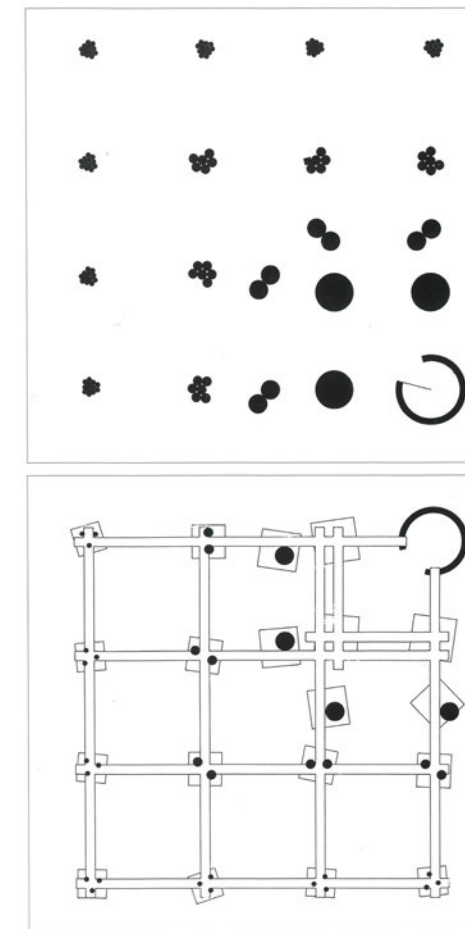


ROBERT SLUTZKY, *GUADALUPE BOOGIE-WOOGIE*, 1956
JOHN HEJDUK, *TEXAS HOUSE 1*, 1954-55

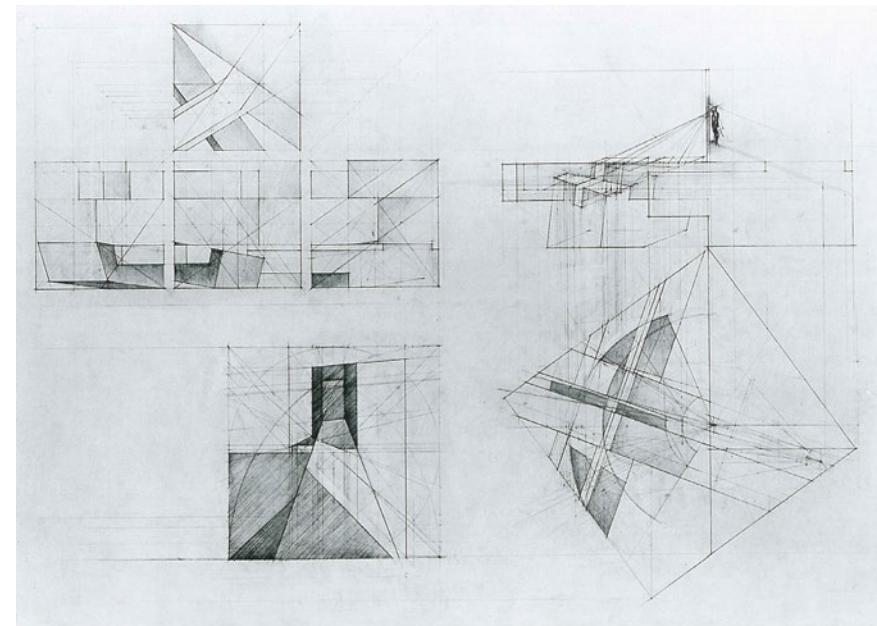
(TRATTO DA J. OCKMAN, *TEXAS STRANGERS TEXAS RANGERS*)

contesto è di pura astrazione: centri spostati, cenni di assonometria, allusioni a elementi del paesaggio, linee che sembrano vettori cosmici dove la sua firma, l'oculus, è quasi sempre presente.

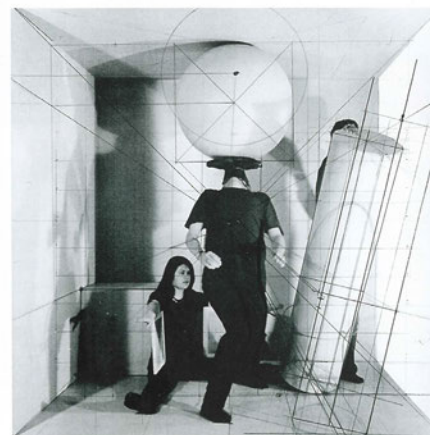
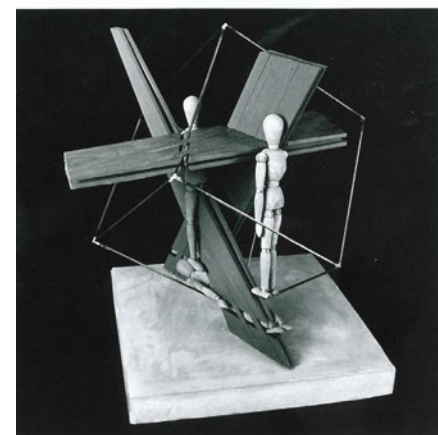
Le "collisioni" avvenute all'interno della scuola, si ripercuotono anche sull'uso dell'esercizio dei nove quadrati. Quando nel 1979 Abraham assume la conduzione del corso del primo anno²⁰, lo Square Grid Problem viene sostituito con un esercizio che implica anche la componente volumetrica. Questo comporta novità compositive che hanno effetto di cambiamento sulla produzione del primo anno e sulla scuola più in generale²¹. Il nuovo esercizio si basa, infatti, sull'individuazione degli elementi base della sperimentazione a partire dall'intersezione spaziale dei tre assi cartesiani, dei tre piani ortogonali ad essi corrispondenti e dal cubo virtuale che essi determinano. In questo modo viene data importanza alla tridimensionalità, a differenza della precedente riflessione sull'organizzazione planimetrica con elementi puntuali e lineari, accentuandone il valore spaziale e quindi l'introduzione dell'uomo inteso come **corpo (...)** come **elemento antitetico in costante confronto con l'assolutezza ideale della geometria**²².



NINE SQUARE GRID, THESIS: 1976-77
(S. CHAMBERS. FACULTY J. HEJDUK, R. ABRAHAM, L. DAVIS, P. MILLARD, C. WISNIEWSKI, R. SLUTZKY, S. TORRE. ARCHIVE OF THE COOPER UNION)
(TRATTO DA *THE CLINIC OF DISSECTION OF ART*, A CURA DI A. GALLO)



1.



2.

1. HOUSE OF ANDY WARHOL, ARCHITECTONICS: 2001-02

(D. WEBRE, FACULTY R. ABRAHAM, Y. GLUSKA, J. WALTEMATH, S. WINES)

2. CUBE PROBLEM II - CUBE /BODY/ARMATURE, ARCHITECTONICS: 1998-99

(M. SCADUTO, FACULTY R. ABRAHAM, J. WALTEMATH, S. WINES.)

(ARCHIVE OF THE COOPER UNION. TRATTO DA *THE CLINIC OF DISSECTION OF ART*, A CURA DI A. GALLO)

7.2 JUAN GRIS

I think one of the errors architects make—including some of my best friends like Hoesli or Hejduk—is to analyze a Juan Gris painting, for example, and build from that. It is like taking a pin, catching a butterfly, pinning the butterfly to the wall, and staring at the butterfly even though the butterfly is dead. You cannot do that to painting! You cannot freeze painting²³.

Il Juan Gris Problem è una delle più controverse innovazioni della Cooper, perché mette in crisi le idee fondanti l'insegnamento in generale dell'architettura: sostiene, cioè, che l'architettura non dipenda solo dall'idea di un programma funzionale, ma che sia il problema formale ad assumere maggior rilievo. Questo esercizio didattico mette in relazione, per la prima volta in modo così diretto, arte e architettura in una reciprocità senza fine: un nuovo atteggiamento che entra per la prima volta a far parte dell'insegnamento della progettazione architettonica.

Lo scopo dell'esercizio è creare un edificio secondo i propositi di Juan Gris, analizzando cioè, in modo molto approfondito, come vengono generate le idee nei suoi dipinti e in alcune opere di altri pittori cubisti quali Picasso, Braque e Léger. L'indagine su questi quadri è ritenuta fondamentale per riconoscere i concetti base che possono essere ritrovati anche

nell'architettura. L'edificio non deve essere visto e rappresentato da un punto di vista specifico, infatti non essendoci preferenze visive soggettive, l'oggetto può mantenere la sua entità. Il riferimento ai cubisti è legato proprio a questo atteggiamento: essi elaborano delle tecniche pittoriche che creano sulla tela delle forme geometriche semplici, intersecate e orientate in vari modi, tali che in un secondo momento queste suggeriscano degli oggetti reali. La realtà viene, dunque, sintetizzata e creata nell'immagine. Il processo di sintesi avviene attraverso la ricostruzione pittorica di un soggetto dopo la sua frammentazione ed analisi attraverso una reinterpretazione della superficie in un continuo scambio tra due e tre dimensioni e tra figura e sfondo²⁴. Gli oggetti sulla tela non sono più una copia del reale, ma di essi c'è solo il concetto formale e cioè l'importanza del tentativo di conferire al piano una tridimensionalità che non può raggiungere in nessun altro modo.

JUAN GRIS, *VERRE ET JOURNAL (GLASS AND JOURNAL)*, 1917(TRATTO DA R. SLUTZKY, *APRÈS LE PURISME*)

Lo stesso concetto è applicato da Slutzky e Hejduk nella rappresentazione architettonica, trasformando queste riflessioni in un metodo didattico. ***In altre parole, il disegno non è ciò che lo spettatore vede, bensì deve essere ciò che l'oggetto architettonico è***²⁵.

Questo tipo di esercizio è sicuramente condiviso da Robert Slutzky, perché può essere un valido strumento per abituare lo studente ad esercitarsi con la profondità dello spazio, con la finzione dello spazio vuoto e la frontalità, con la trasparenza e la simultaneità. L'allievo viene coinvolto con un'architettura in cui viene dato valore al frammento e al collage e in cui rimane immerso e partecipe. Le Corbusier stesso interpreta le tecniche di rappresentazione di Juan Gris e del cubismo sintetico e le traduce in progetto architettonico, trattando il tema della trasparenza. Nel progetto della villa Stein, per esempio, egli genera una stratificazione della facciata tale da permettere letture di profondità differenti, generando una serie di tensioni e ambiguità tipiche dei quadri di Gris. Nei suoi dipinti infatti vi è la capacità di rappresentare sovrapposizioni di diversi piani leggibili sull'unica superficie della tela, in cui risulta indefinibile quale sia il piano su cui la superficie è rappresentata.

Vi sono però degli aspetti su cui Slutzky non è d'accordo. L'esercizio è concepito su un'idea di "congelamento" del dipinto, e questo metodo è

fortemente criticato dal pittore (rimprovero che fa anche a Bernard Hoesli nel momento in cui si "appropria" del concetto di trasparenza²⁶). Slutzky disapprova in generale gli architetti suoi colleghi quando "congelano" un'immagine architettonica e lasciano che parli come fosse un quadro o una fotografia, perché così facendo viene stabilito un punto di vista privilegiato. Inoltre l'idea di "congelamento" prevede un'analisi dell'opera come se fosse "tagliata" in livelli che descrivono la sua profondità, intesi come dei piani spaziali fissi ed equidistanti. E' utile in questo caso citare un'espressione di Ortega Y Gasset in *Meditazioni del Chisciotte* (1910) per spiegare meglio il motivo di questa critica:

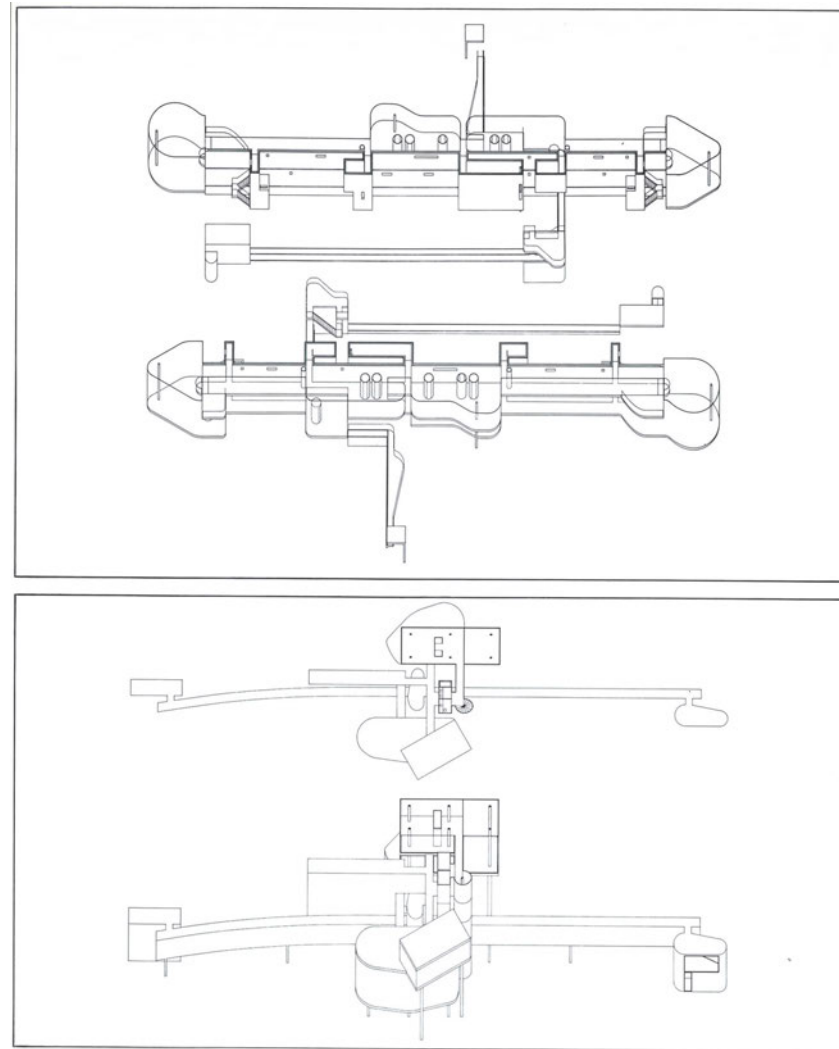
Tutte le cose profonde hanno una condizione analoga. Gli oggetti materiali, ad esempio, che vediamo e tocchiamo, possiedono una terza dimensione che costituisce la loro profondità, la loro interiorità. Senza dubbio, non possiamo né vedere né toccare questa terza dimensione. Troviamo, è vero, sulle superfici, allusioni a qualcosa che giace al loro interno; ma questo interno non può mai venir fuori e manifestarsi nella stessa forma delle parti esteriori dell'oggetto. Sarà vano sezionare in strati superficiali la terza dimensione: per quanto precisi siano i tagli, gli strati avranno sempre uno spessore, vale a dire una profondità, un interno invisibile e intangibile. Se anche

giungessimo ad ottenere strati così sottili che la vista possa penetrarli, allora non vedremmo né la profondità né la superficie, ma una perfetta trasparenza, o, ciò che è lo stesso, nulla. Come la profondità ha bisogno di una superficie dietro cui nascondersi, la superficie, per essere tale, ha bisogno di qualcosa su cui estendersi e da ricoprire²⁷.

La critica che rivolge Robert Slutzky risiede proprio nel significato e nell'interiorità che assume per lui il dipinto, luogo della sua ricerca costante, la cui forza risiede nel suo carattere di bidimensionalità. Slutzky ha sempre insistito sul fatto che gli architetti dovessero prestare attenzione alle questioni pratiche tanto quanto alla poesia. Per lui, solo Le Corbusier rappresenta una sintesi ideale di entrambi i tipi di immaginazione.

Anche se voleva che gli architetti sviluppassero una visione più poetica e metaforica, non era affatto un sostenitore dell'architettura di carta e questa è sempre stata, a suo avviso, la direzione presa alla Cooper Union.

Bob joked that a typical Cooper Union student project was a house for a fisherman in the Gobi desert²⁸...

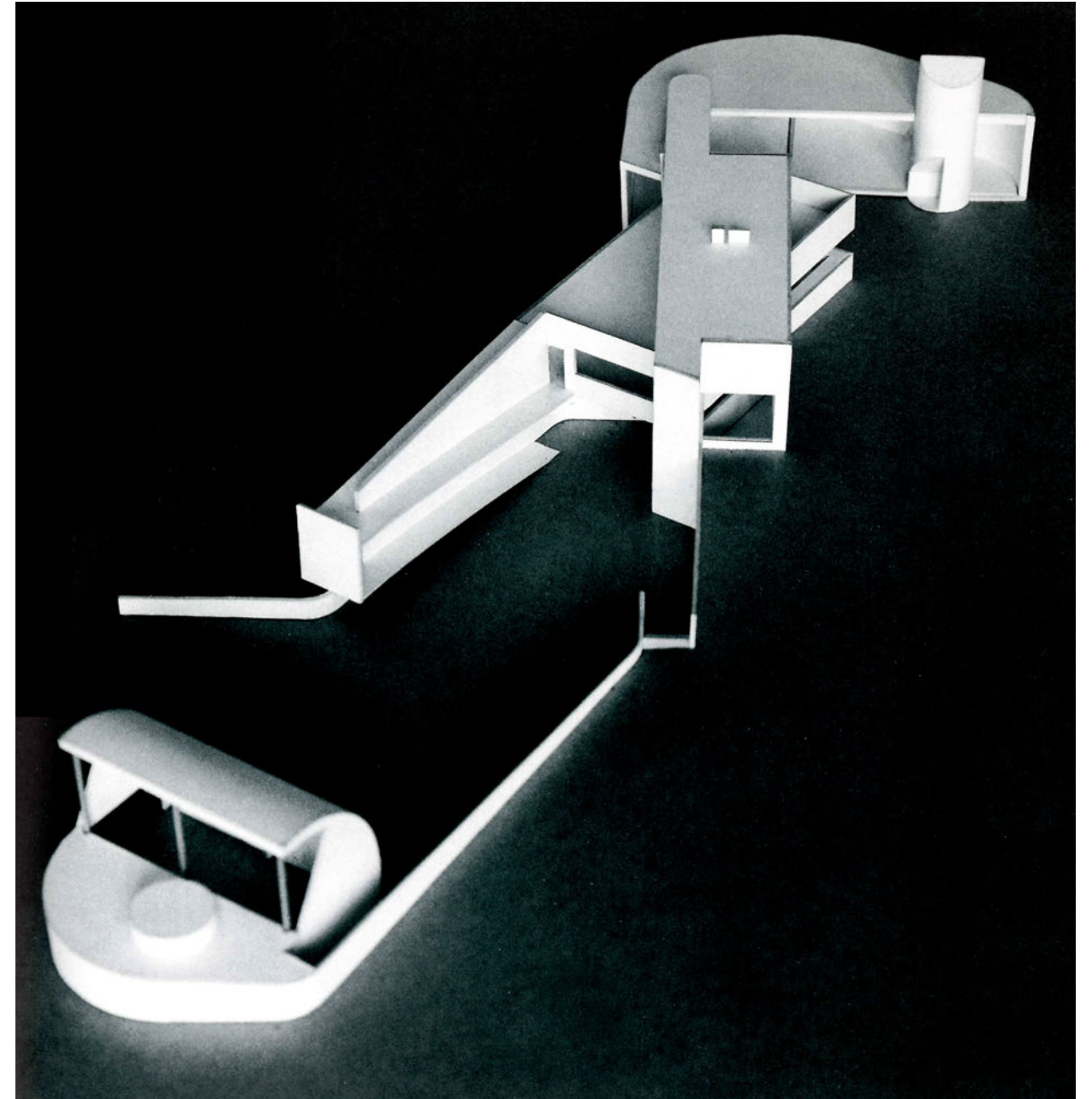


1.

2.

THE JUAN GRIS PROBLEM. HOUSE.
1. PAUL AMATUZZO 2. JOHN COLAMARINO

PAGINA A FIANCO
THE JUAN GRIS PROBLEM. GRIS HOUSE, MICHAEL DOLINSKI
(TRATTO DA *EDUCATION OF AN ARCHITECT: A POINT OF VIEW*
THE COOPER UNION SCHOOL OF ART AND ARCHITECTURE)



NOTE

1. Cit. Slutzky in E. Petit, *Reckoning with Colin Rowe: Ten Architects Take Position*, eBook pag. 113 di 178.

2. Conversazione con Peter Eisenman, NYC 10/6/2015.

3. R. Slutzky in S. Frank, *IAUS: An Insider's Memoir*, p. 284.

4. Conversazione con Guido Zuliani, NYC 8/6/2015.

5. Anno in cui Hejduk diventa preside della Cooper Union. Eisenman sostiene che il cambiamento vero e proprio sia avvenuto qualche anno prima quando Hejduk conosce Aldo Rossi, di cui rimane colpito. ***This was the moment of John's big revelation*** (conversazione con Eisenman NYC 10/6/2015). Il primo incontro tra i due è a Zurigo, successivamente Rossi invita Hejduk alla XV Triennale di Milano nel 1973. E' da questo momento che Hejduk inizia a ricercare nuovi archetipi in cui l'architettura assume una dimensione poetica.

6. E' da sottolineare l'importanza dell'evento perché era abbastanza inusuale per un museo esporre il lavoro

di una scuola. Anche se la mostra era organizzata in uno spazio secondario, sono state moltissime le recensioni interessanti anche dal NY Times.

7. Anno in cui esce la seconda parte di *Transparency: Literal and Phenomenal*. (Anno anche in cui Daniel Libeskind è studente alla Cooper e prepara i disegni della facciata del Michelangelo per *Transparency part II*)

8. ***(la certezza della linea di inchiostro ha lasciato la precedenza alla complessità della matita)*** in *Education of an Architect, The Irwin S. Chanin School of Architecture of Cooper Union*, 1988, introduzione, p. 9.

9. G. Zuliani, *Una, nessuna e centomila. Note sulla Cooper Union di John Hejduk, Raimund Abraham, Peter Eisenman... e molti altri*, in *The Clinic of Dissection of Art*, p. 90.

10. A. Caragonne, *Texas Rangers: Notes from an Architectural Underground*, p. 367.

11. E. Petit, *Reckoning with Colin Rowe*, eBook p.

122 di 178

12. A. Caragonne, *Texas Rangers: Notes from an Architectural Underground*, p. 367.

13. A. Caragonne, *Texas Rangers: Notes from an Architectural Underground*, p. 367.

14. J. Ockman, Architecture as Passion Play, in *Casabella* n. 649, ottobre 1997, p. 7.

15. A. Caragonne, *Texas Rangers: Notes from an Architectural Underground*, p. 367

16. A. Caragonne, *Texas Rangers: Notes from an Architectural Underground*, p. 367.

17. Michael Jasper, *Thinking Through the Architecture Studio: Two Models of Research*, in *Artifact* 2014, Vol. III, Issue 2, p. 3.3.

18. Intervista a Joan Ockman, NYC 9/6/2015.

19. J. Hejduk, *7 Houses*, tratto da F. Semerani, *John Hejduk, dalla forma alla figura all’archetipo*, p. 18.

20. Corso per cui originariamente era stato “creato” l’esercizio della griglia dei nove quadrati.

21. G. Zuliani, *Una, nessuna e centomila. Note sulla Cooper Union di John Hejduk, Raimund Abraham, Peter Eisenman... e molti altri*, in *The Clinic of Dissection of Art*, p. 102.

22. G. Zuliani, *Una, nessuna e centomila. Note sulla Cooper Union di John Hejduk, Raimund Abraham, Peter Eisenman... e molti altri*, in *The Clinic of*

Dissection of Art, p. 103.

23. E. Petit, *Reckoning with Colin Rowe*, eBook p. 122 di 178

24. L’analisi su questo tema è fornita anche in *Transparency* da Rowe e Slutzky, in cui lo studio del cubismo, già a partire dall’opera di Cézanne, mostra una capacità da parte dei pittori di generare sovrapposizione di diversi piani leggibile su di una sola superficie, in cui la trasparenza fenomenica permette di generare ambiguità.

25. R. Moneo, *L’opera di John Hejduk ovvero la passione d’insegnare*, in *Lotus International* n. 27, 1980.

26. Approfondimento nel capitolo 8.

27. Ortega Y Gasset, *Meditazioni del Chisciotte*, p. 55.

28. Intervista a Joan Ockman, NYC 9/6/2015, (**Bob scherzava sul fatto che un tipico progetto studentesco alla Cooper Union fosse la casa per un pescatore nel deserto del Gobi...**) (trad. Paola Limoncin).



ROWE UND SLUTZKY: TRANSPARENZ. KOMMENTAR UND ADDENDUM VON BERNHARD HOESLI (GTA 4) TASCHENBUCH, 1989. COPERTINA

CAPITOLO 8. SLUTZKY VS HOESLI

Did Hoesli’s instrumentalist view stretch your interest in transparency too far? It was definitely stretched too far! I mean, using Frank Lloyd Wright to talk about cubist space is ridiculous. I think one of the errors architects make— including some of my best friends like Hoesli or Hejduk— is to analyze a Juan Gris painting, for example, and build from that¹.

Nel gruppo di giovani architetti che arriva ad Austin con il proposito di cambiare il metodo di insegnamento e interpretazione dell’architettura, c’è anche Bernhard Hoesli che viene incaricato di formare la nuova scuola in Texas. Hoesli è un architetto svizzero che prima di arrivare in America lavora nell’ufficio di Le Corbusier per due anni², dove sviluppa la comprensione pittorica dello spazio, e saltuariamente collabora nell’atelier di Fernand Léger³. Nei primi anni ’50 decide di intraprendere un viaggio oltreoceano per cercare lavoro e vedere di persona le architetture di Frank Lloyd Wright da cui è attratto.

Egli collabora molto intensamente all’organizzazione

della didattica e alla realizzazione del nuovo programma della University of Texas e partecipa costantemente alle varie discussioni tra Rowe, Slutzky e Hejduk, all’interno e al di fuori della scuola, in merito alle questioni sulla trasparenza e sulla costituzione dell’articolo. **Hoesli had also participated in most, if not all, of the discussions during the gestation of the article⁴.**

8.1 METODO DI ANALISI E STRUMENTO DI PROGETTO

In Texas, Rowe e Hoesli lavorano fianco a fianco, soprattutto nella fase iniziale, quando preparano insieme il programma della scuola. In seguito il rapporto si affievolisce, l’atteggiamento di Rowe diventa più circospetto nei confronti di Hoesli specialmente per quanto riguarda le idee su *Transparency*⁵. La sua presenza alle idee germinali di questo tema fa sì che Hoesli si senta chiamato in causa in occasione

della pubblicazione dell’articolo *Transparency: Literal and Phenomenal*. Qualche anno dopo, infatti, lo ripubblica traducendolo dalla lingua inglese al tedesco e aggiungendo un commentario e tutta una serie di materiali, note e interpretazioni personali.

Queste integrazioni hanno lo scopo di “trasformare” l’articolo di Rowe e Slutzky in uno strumento d’indagine e metodo di progettazione applicabile all’insegnamento della composizione architettonica⁶ basato sulla trasparenza fenomenica. Inoltre ha lo scopo di evidenziare un nuovo punto di vista che permetta di chiarire in particolare alcune peculiarità del lavoro di Le Corbusier che fino a quel momento non erano mai state scritte. Questo lavoro eseguito da Hoesli fa sì che il testo di Rowe e Slutzky, con le sue integrazioni di note, commenti ed esempi, possa essere considerato un vero e proprio libro.

Il tema della trasparenza fa già parte della formazione di Hoesli, sappiamo, infatti, che alcune questioni sono affrontate quando è ancora studente di Sigfried Giedion all’ETH di Zurigo. Esistono degli appunti di quegli anni (1947-1948) in cui esplora gli aspetti di profondità-planarità attraverso schizzi di configurazioni che stabiliscono relazioni spaziali, piani infiniti con elementi cubici che fuoriescono, viste attraverso lo spazio e sovrapposizioni, il tutto correlato con indagini sul lavoro di Le Corbusier.



DRAWING FROM HOESLI’S SKETCHBOOK,
25 JUNE 1947.

La prima edizione dell’articolo *Transparency* ripubblicato da Hoesli è del 1968 e prende il titolo *Transparenz Le Corbusier Studien*. In questa pubblicazione Hoesli aggiunge un “Kommentar” di 28 pagine illustrate e commentate che spiegano il significato e l’applicazione della teoria sulla trasparenza di Rowe e Slutzky. Nella terza edizione del 1989, cinque anni dopo la morte di Hoesli, l’editore aggiunge ulteriori 35 pagine illustrate che Hoesli scrive nel 1982. Poi c’è una quarta edizione, del 1997, con 12 pagine di introduzione di Werner Oechslin che aiuta nell’interpretazione del lavoro di Hoesli.

E’ importante notare che nella ripubblicazione di *Transparency* ci sono sia i nomi degli autori, Rowe

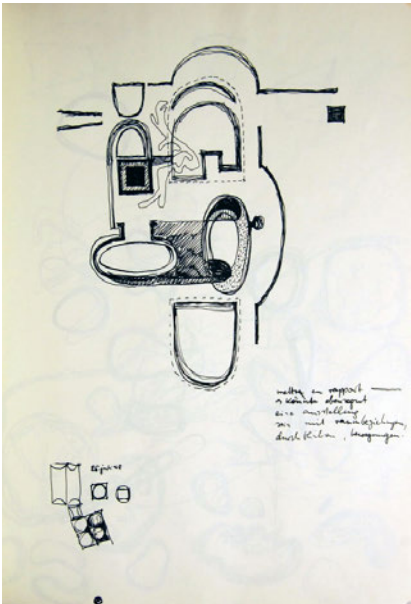
e Slutzky che il nome di Hoesli, come se anche quest’ultimo avesse contribuito alla scrittura del testo sulla trasparenza. Caragonne critica questa scelta, come fosse un’appropriazione indebita del testo: **he now had to make a distinction between the role of transmitter and that of the author. He had to give credit... and there problems did appear... indeed his colleagues were obliged to step in to protect him to avoid publishing Transparenz under his own name. If you know all of this, you can feel the conflict-for example, the title credits: Hoesli, Rowe and Slutzky**⁷.

L’aspetto interessante è che già nella prima pubblicazione del 1968, i progetti presentati e analizzati da Hoesli nel suo commentario, sono gli stessi che Rowe e Slutzky propongono negli articoli sulla trasparenza, come ad esempio Villa Stein, la Cà d’Oro e la facciata del San Lorenzo. Ciò che è importante evidenziare, è che questi ultimi due edifici sono trattati nel secondo articolo di *Transparency* che all’epoca dell’edizione di Hoesli non è ancora stato pubblicato⁸.

DRAWING FROM HOESLI’S SKETCHBOOK, 1 JUNE 1948.

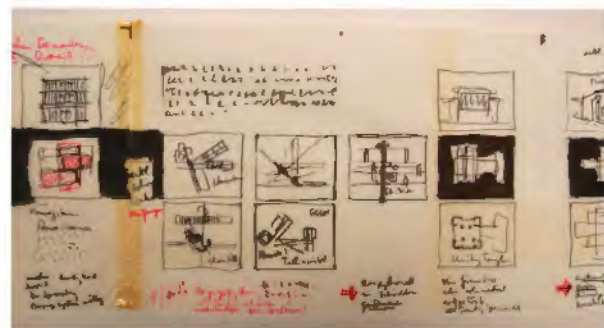
DRAWING FROM HOESLI’S SKETCHBOOK, 25 JUNE 1948.

HOESLI ESTATE, ARCHIVES OF THE GTA, ETH ZURICH.
(TRATTO DA C. SCHNOOR, *BERNHARD HOESLI AND COLIN ROWE: PHENOMENAL TRANSPARENCY AS METHOD FOR ANALYSIS AND DESIGN*)



8.2 TRANSPARENZ: IL COMMENTARIO

Il testo di Hoesli, che integra, per così dire, *Transparency: Literal and Phenomenal* di Rowe e Slutzky, è articolato in due parti: la prima è costituita da un testo molto breve che introduce al significato di *Transparency* e lo definisce come strumento di studio dell'architettura. La seconda parte è costituita da un susseguirsi di testi o caselle di testo, alternate ad immagini di piante, alzati, prospettive e rappresentazioni grafiche delle analisi di Hoesli di alcuni progetti scelti. Le immagini sono caratterizzate da una raffigurazione in bianco e nero, in cui risalta il contrasto tipico della tecnica figura-sfondo. Questa tecnica è più evidente negli schizzi di preparazione piuttosto che nella versione finale stampata.



FOTOGRAFIA DELLE BOZZE PER *TRANSPARENZ LE CORBUSIER STUDIEN* DI HOESLI
ARCHIVIO GTA DELL'ETH DI ZURIGO

L'uso che Hoesli fa del concetto di trasparenza fenomenica è stato spesso criticato⁹, perché eccessivamente pratico nella sua applicazione come

metodo d'indagine e come strumento progettuale.

Il suo obiettivo è spiegare come la trasparenza fenomenica possa essere scoperta nell'architettura e la sua volontà è probabilmente quella di semplificare e rendere maggiormente riproducibili le formulazioni complesse di Rowe e Slutzky e forse addirittura tentare di correggerle. Come è già noto, Hoesli è affascinato dai lavori di Frank Lloyd Wright e, non essendo mai citato in *Transparency*, provvede ad integrare questa mancanza inserendo delle analisi di alcuni suoi progetti. Questo non sarebbe stato sicuramente condiviso né da Slutzky né da Rowe, che trovava la maggior parte delle sue case **orribili, lugubri, coercitive**¹⁰ (anche se lo stesso Rowe è riconoscente a Hitchcock per avergli fatto cambiare idea su queste architetture).

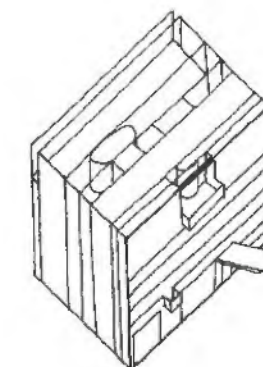
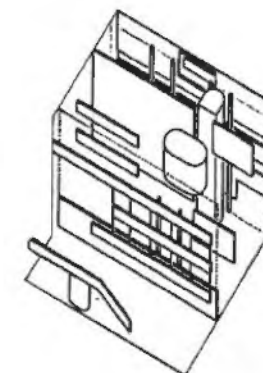
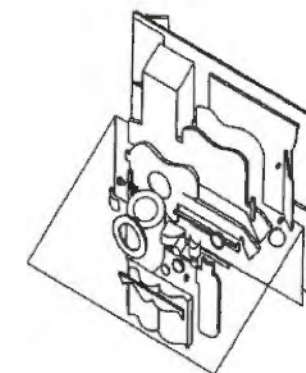
Slutzky, inoltre, non ammette che la trasparenza fenomenica sia usata per leggere progetti di Wright proprio perché i suoi progetti non erano assolutamente adatti come esempio per discutere dello spazio cubista¹¹, caratteristica necessaria per parlare di trasparenza fenomenica. Ciò che inoltre non lo trova ancora d'accordo, è il metodo di analisi di Hoesli che usa l'"affettamento" dell'opera per comprendere e descrivere la profondità dell'entità architettonica, considerandola suddivisibile per piani spaziali¹². Come accennato in precedenza, l'idea di "fissare" l'oggetto architettonico è già di per sé sbagliato per Slutzky, perché il punto di vista diventa soggettivo e ciò toglie il carattere di entità all'oggetto.



LE CORBUSIER, NATURA MORTA, 1920
ASSONOMETRIA DI HOESLI, LAYERING DEI PIANI FRONTALI

LE CORBUSIER, VILLA STEIN A GARCHES 1927/28
ASSONOMETRIA DI HOESLI, LAYERING DEI PIANI FRONTALI
(TRATTO DA B. HOESLI, *TRANSPARENZ LE CORBUSIER STUDIEN* 1)

ASSONOMETRIA DI VILLA STEIN DI EISENMAN
IL VOLUME COME SERIE DI PIANI VERTICALI
(TRATTO DA P. EISENMAN, *LA BASE FORMALE DELL'ARCHITETTURA MODERNA*)



L'altro aspetto è che, attraverso la suddivisione per piani spaziali, si crea una sorta di errore visivo indotto in quanto ogni "strato" è rappresentato da uno spessore, se pur minimo, che va ad alterare la percezione di profondità dell'oggetto, intesa anche come interiorità.

Hoesli invece rende tridimensionale l'oggetto analizzato.

Un esempio è il ridisegno di uno dei primi quadri puristi di Le Corbusier *Still Life with Stack of Plates and Book* (1920), "dissolto" in piani verticali per dimostrare il ruolo ambivalente che gioca il cerchio a sinistra del centro del dipinto che può essere letto sia come il buco della cassa di una chitarra (verticale) sia come il piatto superiore della pila di piatti (orizzontale). Questa analisi di Hoesli è molto simile a suoi schizzi del '47-'48 in cui disegna forme ellittiche che possano essere lette sia verticalmente che orizzontalmente nello stesso momento.

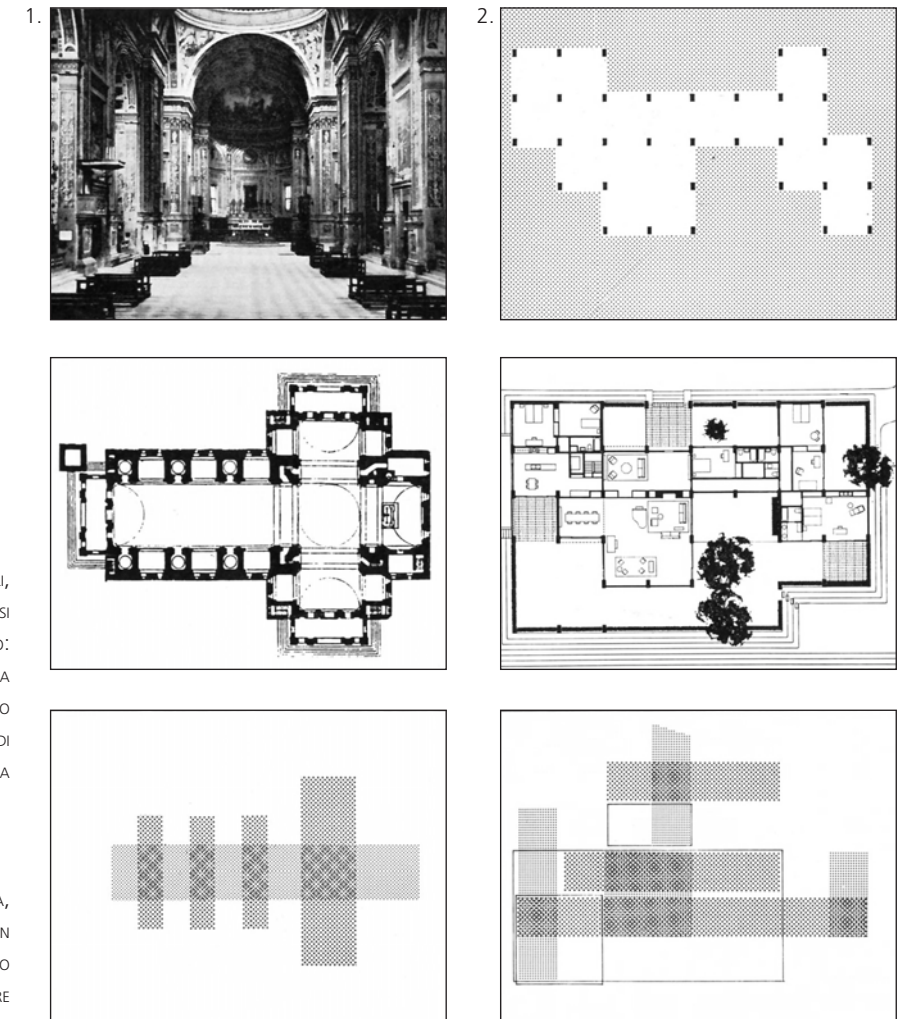
La trasparenza fenomenica è tradotta da Hoesli in un metodo, che viene applicato anche sui piani urbani come Saint Dié o su alcuni progetti come quelli di Wright, Philip Johnson, o Alberti. Hoesli usa la tecnica del diagramma evidenziando il rapporto figura-sfondo, per rappresentare la percezione della trasparenza fenomenica. Usa due metodi distinti per raffigurare e spiegare questo effetto: Il primo consiste nello "smontare" i piani verticali dell'edificio come nel caso di Villa Stein-de Monzie e rappresentarli

isolati in un diagramma assonometrico¹³. Il secondo consiste nell'indicare delle aree tratteggiate in planimetrie schematiche dove i tratteggi si spostano e si sovrappongono per segnalare quando queste aree possono essere lette come appartenenti a due diversi sistemi spaziali, principalmente come assi che si incrociano.

Il concetto di trasparenza fenomenica, viene poi tradotto da Hoesli in uno strumento per la progettazione da usare durante le sue lezioni all'ETH e da tramandare ai suoi studenti. Esempi della sua applicazione li possiamo trovare in alcuni lavori per progetti di concorso in cui gli elementi (o texture) sono organizzati in modo trasparente per riempire vuoti urbani.

Nel progetto del concorso per la riqualificazione di Basilea, il vuoto esistente di un fronte stradale è risolto da Hoesli attraverso la sovrapposizione di texture. Queste sono determinate dai fronti limitrofi e sono usate in un'organizzazione trasparente intessuta al di sopra del vuoto. Così facendo trova il modo di "unificare" l'intera fila eterogenea di facciate.

Slutzky stesso ammette che nei saggi sulla trasparenza, questa interpretazione dello spazio architettonico in termini di manipolazione figura-sfondo, può essere, o in alcuni casi è stato¹⁴, trasformato in un gioco o anche in una maniera, ma questo suo uso rende la comprensione del concetto di trasparenza fenomenica



1. L. B. ALBERTI, S. ANDREA A MANTOVA

L'INTERNO, CON LE NICCHIE DEGLI ALTARI LATERALI, COSTITUISCE IL TERRENO FERTILE PER IL VERIFICARSI DELLA TRASPARENZA IN SENSO FIGURATIVO: L'OSSERVATORE È PRATICAMENTE SOSPESO TRA LO SLANCIO IN AVANTI DELLA NAVATA E L'EFFETTO OPPOSTO CAUSATO DAGLI "STRATI" (LAYERS) DI SPAZIO, PERPENDICOLARI, CHE PENETRANO LA SUA LUNGHEZZA UNO DOPO L'ALTRO.

2. P. JOHNSON, BOISSONNAS HOUSE

ALL'INTERNO DI QUESTA DISPOSIZIONE COMPLESSA, CHE FONDE UN COSTRUITO REGOLARE CON UNA DIVERSIFICAZIONE NECESSARIA ALL'USO FUNZIONALE, LA TRASPARENZA CREA LETTURE MULTIPLE DI POSSIBILI RELAZIONI SPAZIALI E CONNESSIONI.

(TRATTO DA B. HOESLI, *TRANSPARENZ LE CORBUSIER STUDIEN 1*)



BASILEA , SVIZZERA
COMPETITION ENTRY BY HOESLI, JANSEN,
LUCEK, ARCHITECTS, ZÜRICH, 1981.

IL FRONTE STRADALE DOVEVA ESSERE CHIUSO.
L'IDEA NON ERA SOLO RIEMPIRE LO SPAZIO VUOTO,
MA ANCHE UNIFICARE L'INTERA RIGA ETEROGENEA
UNENDO LE CASE 9, 11 E 13. LE TEXTURE DEI
FRONTI SONO UTILIZZATE IN UN'ORGANIZZAZIONE
TRASPARENTE PER TESSERE IL VUOTO.

riduttiva e limitata. L'intento iniziale dei due autori non è quello di produrre un metodo di analisi né intendere il concetto di trasparenza fenomenica così restrittivo formalisticamente.

Bisogna comunque riconoscere a Hoesli il contributo della divulgazione dello scritto sulla trasparenza al di fuori dei paesi anglosassoni, grazie alla traduzione in lingua tedesca. Un contributo che è arricchito da un punto di vista che deriva da un'esperienza e una formazione diretta con i protagonisti di questi testi, Le Corbusier, Léger e Giedion, che hanno sicuramente trasmesso a Hoesli una consapevolezza tale da poter essere parte attiva nella discussione sulla trasparenza. La sua partecipazione alle riflessioni elaborate ad Austin, può essere comunque considerata significativa nella formulazione del concetto di trasparenza fenomenica. Se si considerando i ragionamenti e gli studi sviluppati nei primi schizzi di quando era ancora studente (1947-48), Hoesli applica delle tecniche che sono molto vicine a quelle formulate da Rowe e Slutzky che, anni dopo, chiamano trasparenza fenomenica. Un interesse a questi temi che spiega quindi la volontà di proporre una sua versione commentata del testo.

NOTE

1. Cit. R. Slutzky in E. Petit, *Reckoning with Colin Rowe: Ten Architects Take Position*, p. 121 di 178.

2. In quel periodo lavora all’Unité di Marsiglia, a la Curruchet House a La Plata e alla pubblicazione di *Le Modulor*, da *Texas strangers, Texas Rangers*.

3. Christoph Schnoor, *Bernard Hoesli and Colin Rowe: Phenomenal Transparency as method for analysis and design*.

4. A. Caragonne, *Texas Rangers: Notes from an Architectural Underground*, p. 391.

5. R. Slutzky in S. Frank, *IAUS: An Insider’s Memoir*, p. 286.

6. Hoesli dopo l’esperienza ad Austin andrà ad insegnare all’ETH di Zurigo.

7. Furer, interview with the author, March 1993 in A. Caragonne, *Texas Rangers: Notes from an Architectural Underground*, p. 391.

8. Pubblicato nel 1971. E’ evidente che Hoesli era a conoscenza dell’interesse verso questi progetti perché aveva partecipato alle discussioni inerenti ad Austin.
9. Ad esempio da Caragonne e da Werner Oechslin.

10. Cit. C. Rowe, Texas and Mrs. Harris in A. Caragonne (edit by) C. Rowe, *As I was saying - Recollection and Miscellaneous Essays*, Volume One, p. 31.

11. Importante ricordare che il Guggenheim Museum non era ancora stato completato al momento in cui i saggi sulla trasparenza vengono scritti (terminato nel 1959).

12. Vedi approfondimento in capitolo 7.2.

13. Da notare la somiglianza di rappresentazione, per suddivisione verticale, della villa Stein che fa Eisenman nella sua tesi di dottorato. Sembra che l’analisi dell’edificio di Le Corbusier sia molto simile.

14. Probabile riferimento al lavoro di Hoesli.

CONCLUSIONI

ARCHITETTURA DIMORA METAFORICA

Il valore dei saggi sulla trasparenza, al di là dell'intrinseca portata teorica, risiede nella ragione e nel modo in cui hanno preso forma.

La momentanea "delusione" per non aver potuto davvero presumere quello che doveva essere il terzo saggio previsto, ha lasciato il posto a una riflessione su quanto questa mancata stesura abbia apportato alla ricerca, su quanto abbia aggiunto anziché tolto.

Se inizialmente si è attribuito il mancato completamento di *Transparency part III* allo scarso interesse rilevato dagli autori nei confronti degli articoli precedenti, ci si è resi conto man mano che il vero motivo fosse l'impossibilità di redigere il testo dovuta alla divergenza, o "collisione", tra le idee di Colin Rowe e Robert Slutzky, che intanto avevano autonomamente approfondito aspetti e accezioni diverse del concetto di trasparenza.

Da queste divergenze teoriche tra i due autori e, considerando un contesto più allargato, tra Rowe, Slutzky, Hejduk e Hoesli, sono nate le esperienze più interessanti; punti di vista diversi, ma la cui forza ha risonanza ancora oggi.

L'esperienza condotta in Texas, durata pochissimo e sfociata nella "dispersione" degli studiosi coinvolti tra Europa e America, ha comportato anche occasioni mancate o aspettative deluse, ma è stata caratterizzata soprattutto da un grande sforzo come educatori degli altri e di se stessi.

Tra tutti, la ricerca si è concentrata maggiormente su Robert Slutzky, il pittore del gruppo. Una figura rimasta più sullo sfondo che si dimostra invece essere parte attiva e determinante rispetto alle riflessioni e discussioni teoriche sviluppate da questo gruppo di intellettuali in quegli anni; importante per il suo atteggiamento profondamente riflessivo e acuto, spesso influenza il lavoro di Rowe, di Hejduk e anche di Eisenman, ma rimane forse, alla fine, più staticamente fermo sulle proprie posizioni nei confronti di una disciplina, l'architettura, a cui comunque guarda con un distacco da "esterno".

Questi avvenimenti, risalenti a più di 50 anni fa, non devono essere ricordati con atteggiamento nostalgico, ma vanno colti come occasione per una

riflessione critica su cosa sia fare, oggi, Architettura e teoria in Architettura.

L'importanza degli studi portati avanti da Rowe e colleghi è notevole perché propone di vedere l'oggetto ponendo l'osservatore in relazione spaziale con esso, ma non solo. Questo tipo di riflessione colloca l'osservatore in un rapporto intellettuale con l'edificio, stimola una posizione critica, tra osservazione e interpretazione, basata su riferimenti teorici ma anche storici. Un tipo di indagine sull'oggetto e sull'Architettura in generale di cui oggi si sente la mancanza.

Nella nostra contemporaneità, siamo privi di quell'impulso ideologico che rende queste esperienze uniche. Al di là della specificità dei metodi educativi e approccio alla disciplina di quel tempo e che forse oggi non sono più del tutto applicabili (un esempio è l'uso del computer che ha sostituito quasi del tutto il disegno a mano), importante è, dietro queste figure, il contesto che determina le loro convinzioni, una posizione critica nei confronti dell'idea di mondo, dell'idea di partecipazione alla costruzione del mondo, all'interno della quale le loro esperienze trovano la propria **dimora metaforica nell'architettura**¹.

Oggi le modalità di fare critica e teoria dell'architettura sono cambiate, le ideologie crollate, e, sparite queste figure, rimangono degli interrogativi sospesi. Non è tanto importante cercare di applicare oggi i loro metodi (didattici e non), ma riflettere sul loro

interesse profondo della disciplina. Le posizioni diverse sul medesimo tema determinano una serie di cortocircuiti che scaturiscono in una dimensione teorica critica che per contrasto fa emergere, nel confronto con la contemporaneità, la carenza attuale di tale senso critico.

I saggi teorici come *Transparency*, nati per analizzare e dissezionare gli strumenti propri della disciplina, diventano poi la grammatica utile per fare dell'Architettura stessa uno strumento critico. La distinzione tra essenza e apparenza, tra concettuale e percettivo, sono nozioni che fanno riflettere sulla relazione tra forma e contenuto nell'Architettura attraverso l'uso della trasparenza come strumento.

La riflessione teorica diventa centrale e nel caso di Rowe e Hejduk, la costruzione passa in secondo piano perché è il disegno che diventa il vero strumento della sperimentazione; l'importanza dell'opera scritta è considerata alla pari dell'edificio. Questo approccio trova nella scuola il luogo ideale per affinarsi nel tentativo di riformulare la riflessione sulla disciplina, anche se bisogna stare attenti a non ridurre questa ricerca ad esercizi formali finiti a se stessi e cercare di non assumere atteggiamenti estremamente rigidi come a volte sembra succedere a Slutzky che pare rimanerne "intrappolato" perché **preoccupato del primato di una sola idea**².

Oggi, in un momento in cui guardare al futuro è

diventato problematico, viene da chiedersi se abbia ancora senso porsi il problema del valore critico. Stiamo assistendo ad un cambiamento, non ultime le continue migrazioni, che può mettere in campo delle necessità, delle questioni le cui risposte non possono venire soltanto dalla tecnologia, bensì da una visione critica che la scienza non ha. Mantenere viva l'attenzione rispetto a questo atteggiamento può segnare un atto di fiducia nel futuro.

Forse noi architetti dovremmo assumere l'atteggiamento del **bricoleur** di Colin Rowe³ che è capace di riadattarsi agli strumenti che dispone per ridefinire i propri obiettivi, riuscendo così a coadiuvare una riflessione più generale con la specificità di ogni progetto. Tale attitudine deve però essere **complementare e necessariamente coesistente** col **pensiero addomesticato**⁴ e pieno di certezze dell'ingegnere che risolve il tutto scientificamente.

Come ricorda Hoesli⁵, per comprendere il concetto di trasparenza, nel pensiero di Rowe è centrale che l'architettura esista solo in relazione ad una teoria dell'architettura. La teoria qui intesa come strumento utile a ridefinire la relazione tra l'arte del costruire e le nuove condizioni che la circondano e per riflettere sulla loro reciprocità. Ciò rappresenta un complesso intreccio tra l'attività tecnica, artistica e critica dell'architetto che ha il compito di proporre soluzioni arricchite da competenze disciplinari e concettuali.

Così facendo è possibile riconsiderare e rideterminare i confini dell'ambito architettonico, oltre quelli definiti dalla professione, in modo che edifici e idee possano essere sempre in dialogo costante, poiché la teoria è **fondamento, scelta e strumento dell'agire concreto non distinguibile dal suo esito**⁶.

Il fine ultimo di questa tesi è però il tentativo di raccontare di una passione costante e condivisa dai suoi protagonisti: *la passione della visione*. Attraverso il loro modo *intellettuale* di vedere, che si distingue da un modo più sensoriale e dato da una percezione immediata, l'interpretazione dell'Architettura è amplificata da continue letture alternative. Esiste un *saper vedere* che Colin Rowe insegna ad un giovane Eisenman e che riguarda la ricerca di una struttura formale dell'edificio e delle possibilità e conseguenze logiche che derivano da questa struttura. Tale ricerca è possibile perché vi è un **piacere visivo**⁷ che diventa il motivo costante delle osservazioni/analisi di Rowe, attraverso un *linguaggio della visione* preso in prestito da Kepes.

La percezione di Rowe dello spazio diventa più complessa con la vicinanza di Slutzky e trova nella *Trasparenza* un potenziale cortocircuito intellettuale che permette *la percezione simultanea di diverse situazioni spaziali* dell'Architettura, un effetto che arriva a manifestarsi in una dimensione metaforica tale da portare alla cancellazione dei confini tra reale e irreale provocando sensazioni di ambiguità.

Tale passione è dimostrata dalla ricerca costante nell'attività progettuale, teorica ed educativa e nella volontà di trasmettere, tramite i loro testi e le loro parole, la capacità di aprire la mente a qualcosa che va al di là della semplice costruzione e cioè all'Architettura.

Vorrei avervi trasmesso che l'Architettura fa davvero parte di una poetica, una poetica importante, che ovviamente ha a che fare con la società, l'economia e la politica e tutto il resto, ma non è ciò di cui voglio parlare questa sera, ciò che vorrei fare è semplicemente parlarvi della passione della visione⁸.

NOTE

1. A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura*, p. 12

2. C. Rowe e Fred Koetter, *Collage City*, p. 150. La frase si riferisce alla definizione dell'atteggiamento psicologico del riccio di Rowe che si distingue da quello della volpe, **attento a una molteplicità di stimoli**.

3. Rowe prende in prestito il termine da Lévi-Strauss per descrivere come il mito dell'architetto del tempo dovrebbe riconoscersi nella figura del bricoleur che descrive come **una specificazione molto più prossima alla realtà dell'architetto-urbanista di qualsiasi fantasia derivata dalla "metodologia" e dalla "sistematica"** e che si contrappone all'ingegnere che opera nella scienza della razionalità tecnica.

4. C. Rowe e Fred Koetter, *Collage City*, p. 168.

5. B. Hoesli, *Commentary* in C. Rowe and R. Slutzky, *Transparency*, p. 59

6. V. Gregotti, *Contro la fine dell'architettura*, p. 6

7. C. Rowe, *Manierismo e architettura moderna* in *La*

Matematica della Villa Ideale e altri scritti, p. 46

8. R. Slutzky, dalle lezioni alla AA School, 1976 (trad. Paola Limoncin)

MIES VAN DER ROHE
 FRIEDRICHSTRASSE PROJECT, CHARCOAL DRAWING, 1919
 (TRATTO DA M. HAYS, *CRITICAL ARCHITECTURE: BETWEEN CULTURE AND FORM*)



BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA GENERALE

ARGAN Giulio Carlo, NORBERG-SCHULZ Christian (a cura di), *Roma interrotta: Piero Sartogo, Costantino Dardi, Antoine Grumbach, James Stirling, Paolo Portoghesi, Romaldo Giurgola, Robert Venturi, Colin Rowe, Michael Graves, Leon Krier, Aldo Rossi, Robert Krier*, Roma: incontri internazionali d’arte, Roma, Officina 1978

ARNELL Peter, BICKFORD Ted (edited by), *James Stirling: Building and Projects*, introduction by Colin Rowe, Rizzoli 1984

ARNHEIM Rudolf, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano 2006 (ed. orig. Milano 1984)

ARNHEIM Rudolf, *L’immagine e le parole*, Mimesis Edizioni 2007

AURELI Pier Vittorio, *The Possibility Of An Absolute Architecture*, MIT Press 2011

BAIRD George, *Opposition in the thought of Colin Rowe* in “Assemblage” n. 33, Aug 1997

BANHAM Reyner, *The New Brutalism*, Architectural Press, London 1966

BATAILLE Georges, *Visions Of Excess: Selected Writings, 1927-1939*, University of Minnesota Press 1985

BERDINI Paolo, *Confronti inaspettati: osservazioni sulla retorica comparata di Colin Rowe* in *La critica operativa e l’architettura* a cura di L. Monica e G.C. Argan, Unicopli 2002

BIRKSTED J. K., *Le Corbusier and the Occult*, MIT Press 2009

CALVINO Italo, *Lezioni Americane – Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, 1988

CARAGONNE Alexander, *The Texas Rangers: Notes from an Architectural Underground*, MIT Press 1995

CIORRA Pippo (a cura di), *Peter Eisenman: opere e progetti*, con un saggio di Giorgio Ciucci – Electa 1993

EISENMAN Peter, *La base formale dell’architettura moderna*, Pendragon 2009 (ed. orig. *The Formal Basis of Modern Architecture*, Ph.D. diss., University of Cambridge, 1963)

EISENMAN Peter, *Inside Out. Scritti 1963-1988*, Quodlibet 2014 (ed. orig. *Inside Out. Selected Writings 1963-1988*, 2004 Yale University Press)

FORTY Adrian, *Parole e edifici: un vocabolario per l’architettura moderna*, Pendragon 2004 (stampa 2005)

FOUCAULT Michel, *Le parole e le cose*, Rizzoli 1998 (ed. orig. *Les Mots et les Choses (Une archéologie*

des sciences humaines), Gallimard 1966)

FRAMPTON Kenneth, *Renovation Cooper Union* in “Domus” n. 551, 1975

FRAMPTON Kenneth, LATOUR Alessandra, *Note sull’insegnamento dell’architettura in America. Dalla fine del diciannovesimo secolo agli anni ’70* in “Lotus International” n. 27, Electa 1980

FRANK Suzanne, *IAUS: An Insider’s Memoir*, AuthorHouse 2010

GALLO Antonella (a cura di), *The clinic of dissection of arts*, Marsilio 2012

GIEDION Siegfried, *Spazio tempo ed architettura*, Hoepli 1984 (ed. orig. *Space, Time and Architecture. The Growth of a new tradition*, Cambridge, Massachusetts 1941 (trad. it. *Spazio tempo ed architettura, lo sviluppo di una nuova tradizione*, Hoepli, Milano 1954)

GIEDION Siegfried, *Transparency: Primitive and Modern* in “Art News” n. 4, Vol. 57, June, July, August, 1952

GOETHE J. W., *La teoria dei colori: lineamenti di una teoria dei colori: parte didattica*, introd. di G. C.

Argan, Il Saggiatore 1979 (ed. orig. *Zur Farbenlehre*, Libro I, Tubinga 1810)

HAYS Michael, *Critical Architecture: Between Culture and Form*, in “Perspecta” 21, 1984

HAYS Michael (edited and with an introduction by), *Oppositions reader : selected readings from a journal for ideas and criticism in architecture, 1973-1984*, Princeton Architectural Press 1998

HEJDUK John, CANON Roger, *Education of an architect: a point of view, the Cooper Union School of art & architecture: 1964-1971*, edited by Franzen Ulrich, Perez-Gomez Alberto, Shkapich Kim, The Monacelli Press 1999

HEJDUK John, PETER Eisenman, *John Hejduk : 7 houses : January 22 to february 16, 1980*, introduction by Peter Eisenman, Catalogue The Institute for Architecture and Urban Studies, New York 1979

HITCHCOCK Henry-Russel, *Painting toward Architecture*, Duell, Sloan and Pearce 1948

HOLL Steven, *Parallax, Architettura e Percezione*, Postmedia 2004

HOLLIER Denis, *Against Architecture: The Writings*

of Georges Bataille, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1989 (Ristampa 1992)

ITTEN Johannes, *Arte del colore: esperienza soggettiva e conoscenza oggettiva come vie per l’arte*, Il Saggiatore 1982 (ed. orig. *Kunst der Farbe*, prima pubblicazione 1961)

JASPER Michael, *Thinking Through the Architecture Studio: Two Models of Research* in “Artifact”, Volume III, Issue 2, pages 3.1-3.11, 2014

KEPES Gyorgy, *Il Linguaggio della visione*, Dedalo libri, Bari 1971 (ed. orig. *Language of Vision*, Chicago 1944)

KOOLHAAS Rem, *Delirious New York*, Electa 2000
KOOLHAAS Rem, *Junkspace: per un ripensamento radicale dello spazio urbano*, Quodlibet 2006

LUQUET G. H., *Il disegno infantile*, Editore Armando, Roma 1969 (ed. orig. *Le dessin enfantin*, Paris 1927)

MARZO Mauro (a cura di), *L’architettura come testo e la figura di Colin Rowe*, IUAV, Marsilio 2010

MERTINS Detlef, *Transparency: autonomy and*

relationality, in “AA Files” n. 32, 1996

MOHOLY –NAGY Laszlo, *Dal materiale all’architettura* a cura di Sergio Los, IUAV 1969

MONEO Rafael, *Inquietudine teorica e strategia progettuale nell’opera di otto architetti contemporanei*, Electa 2005

OCKMAN Joan, *Architecture as Passion Play* in “Casabella” n. 649, 1997

OCKMAN Joan, *Texas Strangers, Texas Rangers* in “Archithese” n. 2, 2004

ORTEGA Y GASSET Josè, *Meditazioni del Chisciotte*, a cura di A. Savignano, Mimesis 2014 (ed. orig. *Meditaciones del Quijote*, 1914)

PAU Federica, *Oltre il formalismo. Colin Rowe e la riflessione sull’architettura moderna* in “Forma. Revista d’Humanitats”, Vol. 6, 2012

PETIT Emmanuel (edited by), *Reckoning With Colin Rowe: Ten Architects Take Position*, Routledge 2015

RISPOLI Ernesto, *Ponti sull’Atlantico. L’Institute for*

architecture and urban studies e le relazioni Italia-America (1967-1985), Quodlibet 2012

ROSSI Aldo, *Il convento della Tourette* in “Casabella Continuità” n. 246, 1960

ROWE Colin, *La matematica della villa ideale* in *La matematica della villa ideale e altri scritti*, Bologna, Zanichelli 1990 (ed. orig. *The Mathematics of the Ideal Villa*, in “The Architectural Review” 1947)

ROWE Colin, *Manierismo e architettura moderna* in *La matematica della villa ideale e altri scritti*, Bologna, Zanichelli 1990 (ed. orig. *Mannerism and Modern Architecture*, prima pubblicazione in “The Architectural Review” 1950)

ROWE Colin, *L’architettura dell’utopia* in *La matematica della villa ideale e altri scritti*, Bologna, Zanichelli 1990 (ed. orig. *The Architecture of Utopia*, prima pubblicazione in Granta 1959)

ROWE Colin, *La struttura a telaio di Chicago* in *La matematica della villa ideale e altri scritti*, Bologna, Zanichelli 1990 (ed. orig. *Chicago Frame*, prima pubblicazione in “The Architectural Review” 1956)

ROWE Colin, *Lockhart, Texas* in *As I was saying: Recollections and Miscellaneous essays – Texas, Pre-Texas, Cambridge*, Volume one, edited by Alexander Caragonne, MIT Press 1996 (ed. orig. Colin Rowe and John Hejduk, *Lockhart, Texas* in “Architectural Record”, March 1957)

ROWE Colin, *La Tourette* in *La matematica della villa ideale e altri scritti*, Bologna, Zanichelli 1990 (ed. orig. *Dominican Monastery of La Tourette, Eveux-Sur Arbresle, Lyon*, prima pubblicazione in "The Architectural Review" 1961)

ROWE Colin (con SLUTZKY Robert), *Trasparenza: letterale e fenomenica* in *La matematica della villa ideale e altri scritti*, Bologna, Zanichelli, 1990 (ed. orig. *Transparency: Literal and Phenomenal* (with Robert Slutzky), scritto nel 1955, prima pubblicazione in "Perspecta" n. 8, 1964, ristampato come *Transparenz*, B. Hoesli, ed. Birkhäuser, Basel 1968)

ROWE Colin, *Transparency: Literal and Phenomenal*, Part II in *As I was saying: Recollections and Miscellaneous essays –Texas, Pre-Texas, Cambridge*, Volume one, edited by Alexander Caragone, MIT Press 1996 (scritto con Robert Slutzky nel 1956, prima pubblicazione in "Perspecta" n. 13-14, 1971)

ROWE Colin, *Neo "classicismo" e architettura moderna I* in *La matematica della villa ideale e altri scritti* - Bologna, Zanichelli 1990 (ed. orig. *Neo-"classicism" and Modern Architecture I*, scritto nel 1956-57, prima pubblicazione in *Oppositions* 1, 1973)

ROWE Colin, *Neo "classicismo" e architettura moderna II* in *La matematica della villa ideale e altri scritti*, Bologna, Zanichelli 1990 (ed. orig. *Neo-"classicism" and Modern Architecture II*, scritto nel 1956-57, prima pubblicazione in "Oppositions" n. 1,

1973)

ROWE Colin, *Carattere e composizione, o di alcune vicissitudini del linguaggio architettonico del XIX secolo* in *La matematica della villa ideale e altri scritti*, Bologna, Zanichelli 1990 (ed. originale *Character and Composition; or Some Vicissitudes of Architectural Vocabulary in the Nineteenth Century*, scritto nel 1953-54, prima pubblicazione in "Oppositions" n. 2, 1974)

ROWE Colin, KOETTER Fred, *Collage city*, Milano, Il saggiaiore 1981 (ed. orig. *Collage city*, MIT Press 1978)

ROWE Colin, *L'insegnamento dell'Architettura in USA. Argomenti, idee, persone. Una conferenza per esplorare correnti alternative* in "Lotus International" n. 27, Electa 1980

ROWE Colin, *The Present Urban Predicament* in "The Cornell Journal of Architecture", Cornell University, Rizzoli NY 1981

ROWE Colin, *The Provocative Facade: Frontality and Contrapposto* in *As I was saying: Recollections and Miscellaneous essays – Cornelliana*, Volume two, edited by Alexander Caragone, MIT Press 1996 (ed. orig. in *Le Corbusier Architect of the Century*, 1987)

ROWE Colin, *L'architettura delle buone intenzioni: verso una visione retrospettiva possibile*, Bologna, Pendragon 2005 (ed. orig. *The architecture of good intentions. Towards a possible retrospect*, Academy Editions 1994)

ROWE Colin, SLUTZKY Robert, *Transparency*. With a commentary by Bernhard Hoesli and an introd. By Werner Oechslin, Birkhäuser 1997

SCHNOOR Christoph, *Colin Rowe: Space as well-composed illusion* in "Journal of Art Historiography" n. 5, 2011 ([5-CS/1](#))

SEMERANI Luciano, *Incontri e lezioni. Attrazione e contrasto tra le forme*, Clean 2013

SLUTZKY Robert, *Aqueous Humor* in "Opposition" n. 19-20, 1980

SLUTZKY Robert, *Après le Purisme* in "Assemblage" n. 4, 1987, p. 95-101

SLUTZKY Robert, VERSTEEGH Pieter, DUNNING Bruce, *CHUbE/cHrOME: Architectural Projections*, Architekturmuseum, Basel 1988

SLUTZKY Robert, *Rereading Transparency* in "Daidalos: Berlin architectural journal" n. 33, Berlin 1989

VIDLER Anthony, *Transparency: Literal and Phenomenal* in "Journal of Architectural Education", 2003

VIDLER Anthony, *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea*, Einaudi 2006

VIDLER Anthony, *Storie dell'immediato presente*, Zandonai 2012

VIDLER Antony, *Up against the wall: Colin Rowe at la Tourette* in "Log" n. 24, 2012

VIDLER Antony, *Taking Stock: Architecture 2013*, in "Log" n. 28, 2013

VON MOOS Stanislaus, *Le Corbusier: Elements of a Synthesis*, MIT Press 1968

WOLFE Tom, *Maledetti architetti*, Milano, Gruppo editoriale Fabbri-Bompiani-Sonzogno-ETAS, 1988

TESI DI DOTTORATO

HE Weiling, *Flatness transformed and otherness embodied. A study of John Hejduk’s diamond museum and wall house 2 across the media of painting, poetry, architectural drawing and Architectural space*, Georgia Institute of Technology 2005

MARZARO Mattia, *Idea/Processo/Architettura. Fenomenologia di un procedere pratico nella progettazione architettonica*, Units 2010/2011

SEMERANI Francesco, *John Hejduk, dalla forma alla figura all’archetipo*, Units 2008

VARNELIS Kazys, *The Spectacle of the Innocent Eye: Vision, Cynical Reason, and the Discipline of Architecture in Postwar America*, Cornell University 1994

SITOGRAFIA

<http://archleague.org>
<http://archpaper.com/news/articles.asp?id=5283#>.

VQFXD-HvQwB
<http://archtalks.com/archtalks-home/tag/john-hejduk>
<http://archweb.cooper.edu/>
<http://arthistoriography.wordpress.com/number-5-december-2011/>
<http://charlesmoore.org/colin-rowe-library.html>
<http://cornelljournalofarchitecture.cornell.edu/index.html?id=null>
<http://sma.sciarc.edu/theme/colin-rowe/>
<http://socks-studio.com/2011/03/19/exodus-or-the-voluntary-prisoners-of-architecture/>
<http://www.utexas.edu/>

ARCHIVI

ALEXANDER ARCHITECTURAL ARCHIVES
University of Texas Libraries
The University of Texas at Austin
Austin, TX 78713-8916
apl-aaa@lib.utexas.edu

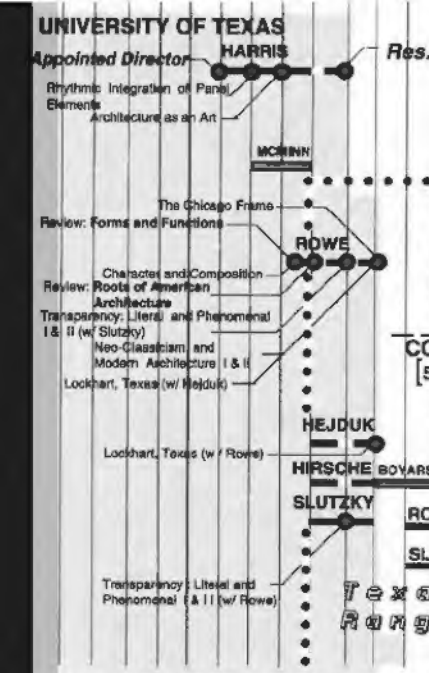
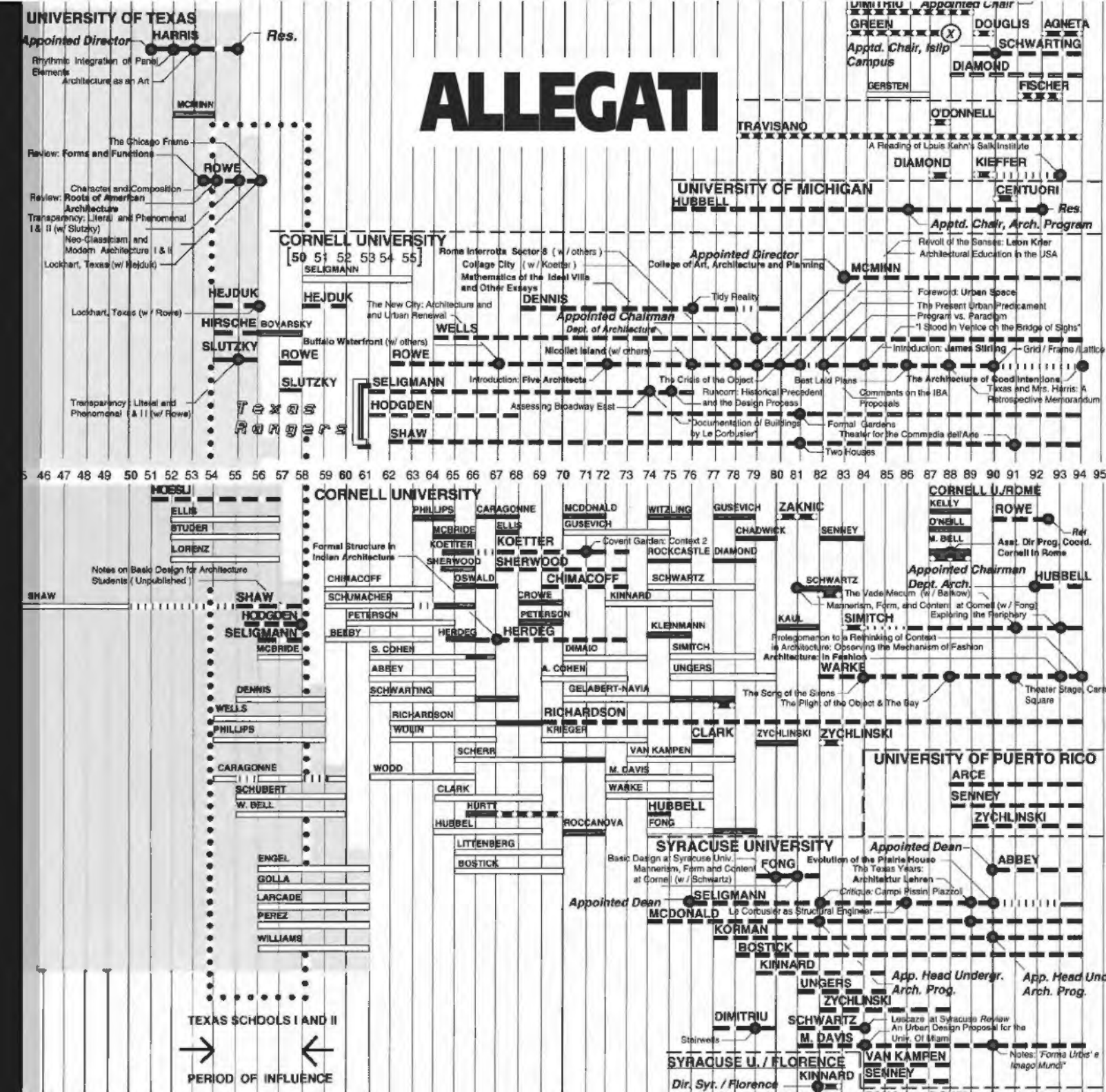
ARCHITECTURE ARCHIVE OF THE COOPER UNION
The Irwin S. Chanin School of Architecture
7 East 7th Street, Room 235
New York, NY 10003-8128
hillye2@cooper.edu

CHARLES MOORE FOUNDATION
2102 Quarry Road
Austin, TX 78703
director@charlesmoore.org

GTA ARCHIVES
Institute for the History and Theory of Architecture
ETH Zurich
Stefano-Franscini-Platz 5

8093 Zurich Switzerland
filine.wagner@gta.arch.ethz.ch

YALE UNIVERSITY LIBRARY
Manuscripts and Archives
Sterling Memorial Library, 128 Wall Street
New Haven, CT 06520-8240
mssa.assist@yale.edu



ALLEGATI

AQUEOUS HUMOR

TEXAS RANGERS AND THE UNIVERSITY OF TEXAS

LETTERE

INTERVISTE

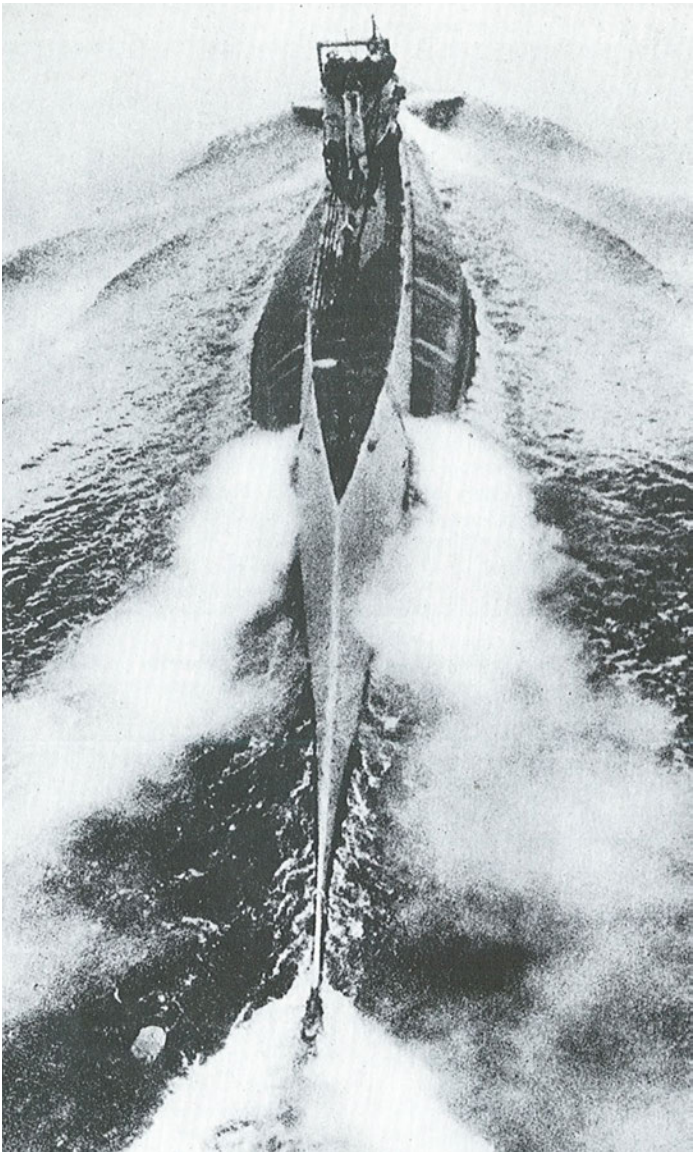
PETER EISENMAN

GUIDO ZULIANI

AQUEOUS HUMOR

AQUEOUS HUMOR DI ROBERT SLUTZKY

TRADUZIONE A CURA DI PAOLA LIMONCIN



R. SLUTZKY, *AQUEOUS HUMOR*
OPPOSITIONS N. 19-20, 1980, P. 28-51

1. (FRONTESPIZIO) FOTOGRAFIA DI UN SOTTOMARINO, DIDASCALIA
 "ORGANISMS... PERFECT ENTITIES... A FUNCTION, A FORM..." IN
 LA VILLE RADIEUSE.

questo modo trasformati in armature per i dialoghi più riccamente complessi del suo lavoro successivo - altamente deformato, rifranto, obliquo, che tuttavia mantiene fino alla fine le sue qualità generiche e archetipiche. Alla fine, per l'architetto come per lo scrittore, universalità e idiosincrasia convivono nella stessa struttura (3).

FIGURAZIONE E CONFIGURAZIONE

La cosa più importante per la coscienza acquosa è la duplice condizione di acqua, turbolenta e placida. Da essa è possibile tirare fuori la linea ondulata o a serpentina - la curva sinusoidale con la sua cresta e solco (misura sia delle proporzioni modulari che delle armoniche acustiche) - e il suo diametralmente opposto, la serena piatta linea retta. Nel loro insieme diventano la sintassi cubista ideale e il segno dualistico della sintesi Corbuseriana.

La curva sinusoidale infalzata/trafitta può essere trasformata, per esempio, nell'ideogramma del ciclo giorno - notte; il diagramma per "la legge del meandro"; il caduceo, simbolo di medico e guaritore; le mani intrecciate di architetto e ingegnere, simbolo della simbiosi di estetica e pragmatismo; i tetti ad ombrello dei vari padiglioni espositivi; la mappa dei grattacieli "metropolitani" francesi diretti attraverso il Mediterraneo da Algeri al nord della Francia. Nel

progetto del 1932 di Le Corbusier per Parigi, la curva del seno diventa la Senna ondulata trafitta dalla nuova autostrada ad alta velocità (fig. 3). Lo stesso simbolismo - che nel dipinto cubista può essere visto come un equivalente visivo di spartito musicale, richiamando l'Homage to J.S. Bach di Braque così come la ricorrente iconografia maschile/femminile di chitarre e violini a corda e a voluta (forse un surrogato della figura della Madonna?) - è trasformata nella planimetria delle abitazioni a redent per la Ville Radieuse (fig. 5) in una fuga giocata sul reticolo-pentagramma della città.

Tracce dell'emergente visione dello spazio come natura morta nell'architettura di Le Corbusier vengono ritrovate nei suoi primi lavori e antecedono il suo avvicinamento a Ozenfant. Queste (tracce) sono già presenti nei suoi schizzi di viaggio. Un confronto tra il suo disegno del Duomo, del Battistero e del Campo Santo a Pisa (fig. 2) con una riproduzione ad altezza d'occhio di un colonnato ne è molto indicativo (fig. 4). Nel disegno troviamo una propensione a descrivere lo spazio prospettico come se l'occhio fosse levitato in modo più che naturale sopra il piano terra, causando così l'elevarsi del punto di fuga al centro del formato.

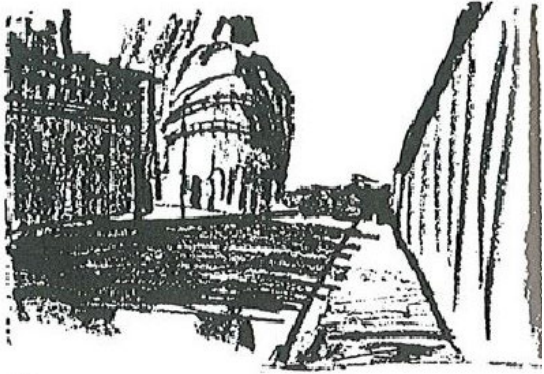
Il sollevamento del livello dell'occhio al centesimo rende il piano orizzontale di proiezione in prospettiva leggibile come se pendesse in avanti o come una

rampa, cioè, come "elevazione", e suggerisce una sostituzione della classica relazione primo piano/campo medio (mezzo campo)/sfondo (A/B/C) con una struttura primo piano de-enfatizzato/campo medio compresso/sfondo proiettante (aggettante) (A/B/A'). Questo può essere visto nel disegno successivo del giardino di Villa Schwob (fig. 6). Il mutato rapporto si articola attraverso un'enfasi sull'oggetto/materia spiovente nella zona orizzontale centrale ed un rafforzamento concomitante della zona superiore, o eliminando la sovrapposizione con il centro quando possibile o dividendo il disegno in due zone orizzontali distinte quasi uguali rendendo così la funzione del mezzo campo come parte sia di primo piano che di sfondo. Vi è anche una propensione ad appiattire le forme attraverso un'indifferenza verso una prospettiva meccanica mono-focale (spesso attraverso punti multipli prospettici - una riaffermazione della visione binoculare) e una soppressione di variazioni normali nello spessore della linea. La bidimensionalità predomina, e nel conseguente dialogo tra piatto e tondo, forme cilindriche appaiono come forme isometriche ellittiche. Questa procedura apparentemente manierista utilizza distorsioni per chiarezza di informazione, piuttosto che per se stessa, tuttavia, cercando sempre di vedere di più del soggetto dato, per incapsulare all'interno di un disegno il massimo di informazioni contrastanti. Così, oggetti distanti - edifici - tendono ad inclinarsi e scorrere in avanti,

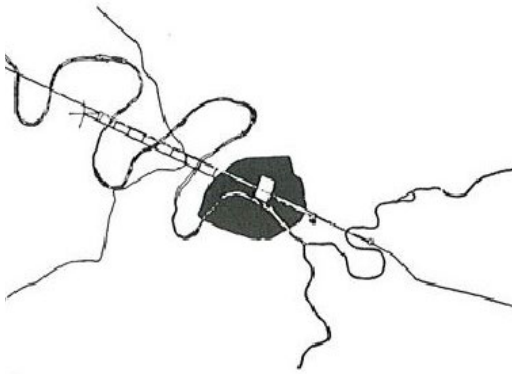
venendo coinvolti nella "scena anteriore" e facendo sì che il piano diventi quasi - elevato - il gioco sottile ma insistente tra simmetria e asimmetria, che sfida i dettami dello spazio rappresentativo, aumenta la tensione pittorica. Questa idea di un campo medio altamente articolato entro cui sfondo e primo piano sono mediati deriva essenzialmente dalla natura morta, piuttosto che dalla pittura di paesaggio - una particolare tradizione francese che rievoca Cotan, Chardin, e Cézanne. Il Cubismo, il culmine di quella tradizione, in questo senso fornisce una miniera naturale per gli istinti spaziali di Le Corbusier.

All'inizio degli anni 1920, la prospettiva domina i disegni architettonici di Le Corbusier, dalle prospettive dei primi piani urbanistici in poi. Ad esempio, nella Ville Contemporaine (fig. 7), l'innalzamento dell'orizzonte alla linea del tetto delle abitazioni a redent provoca la riduzione della scala delle torri alle dimensioni pittoriche degli oggetti Puristi, producendo una natura morta urbana piuttosto che un paesaggio urbano. Questa visione di natura morta urbana diventa sempre più pronunciata nei disegni successivi.

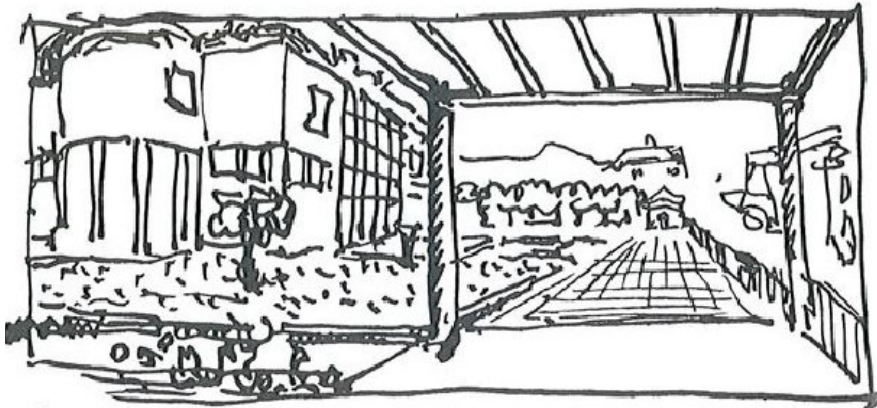
Sottointeso in quanto sopra è il tendersi della superficie. Oggetti disegnati tendono a diventare elasticamente immersi in un dialogo di contiguità di sagome e allitterazioni proporzionali e di forma. Soprattutto, spazi negativi o residui sono investiti con



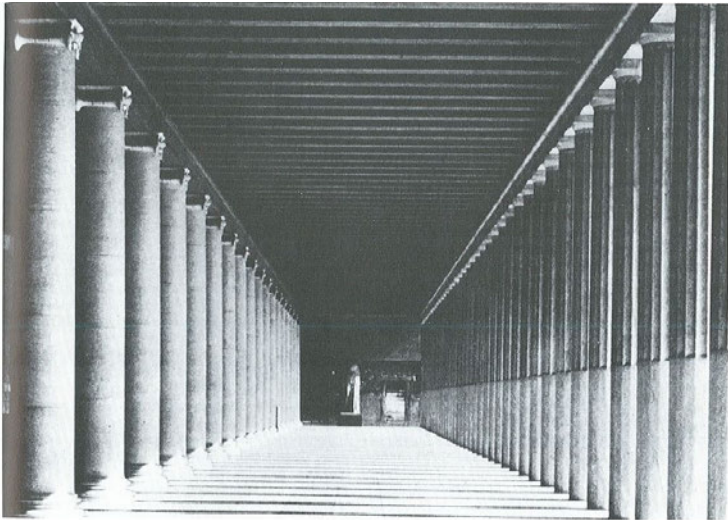
2. SCHIZZO DI VIAGGIO A PISA. LE CORBUSIER, 1911-1912



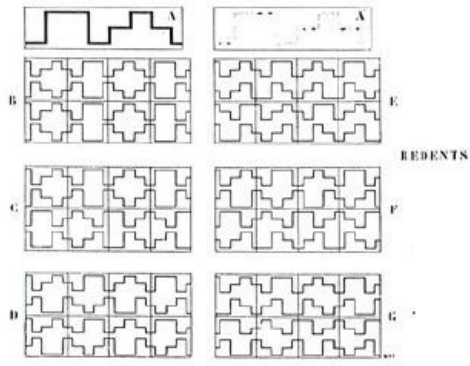
3. DIAGRAMMA PROPOSTO DI PARIGI E DELLA SUA PERIFERIA, VILLE RADIEUSE, LE CORBUSIER 1932



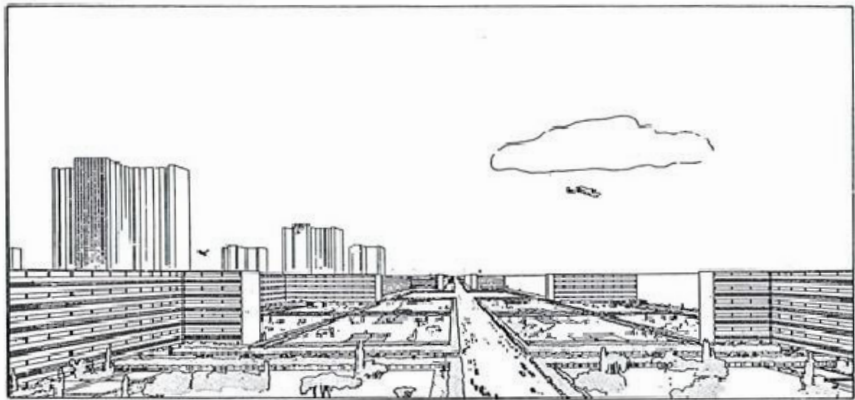
6. SCHIZZO DEL GIARDINO POSTERIORE DI VILLA SCHWOB, LA CHAUX DE FONDS. LE CORBUSIER, 1917



4. STOA – COLONNATO DI ATTALUS AD ATENE



5. CONFIGURAZIONI A “REDENT” IN LA VILLE RADIEUSE. LE CORBUSIER, 1925-1930



7. VILLE CONTEMPORAINE. LE CORBUSIER, 1922

un valore formale equivalente a quello dell'oggetto che li genera. Ora pienamente iniziato alla sintassi cubista di composizioni ad incastro concave e convesse costruite da cerchi e cilindri distorti, Le Corbusier astrae forme biomorfe e lavorate nei componenti regolari della natura morta purista; questi oggetti-tipi diventano illuminati da una varia ma definita sorgente luminosa, con le loro risultanti volumetrie ulteriormente trasformate mediante la tensione della superficie, ondulazione, modellamento, e la presenza del colore localizzato intrecciato in ogni parte delle superfici agitate. Le configurazioni incastrate delle abitazioni a redent per la Ville Radieuse (fig. 5) investono lo spazio architettonico proprio con quest'ambiguità figurativo purista. Nell'architettura e nella pittura più tarde, Le Corbusier mantiene la chiarezza del dialogo tra elementi complementari o opposti, ma stratifica sempre più (o incrementalmente) questo sistema graficamente distinto per creare cancellature parziali e la compenetrazione di campi in un modo che ricorda la struttura di alcune tarde nature morte di Gris. Sistemi di spazio e struttura geometricamente precisi vengono penetrati da forme libere, frammentarie, non sistemiche, e fluidamente definite che rispecchiano le esigenze sia della prammatica che della semantica.

Omessa dalla preziosa discussione, ma da non trascurare, è una presenza leggermente sfuggente e

probabilmente inconscia in alcuni dei primi disegni. Questo è il significato metaforico, ma soprattutto antropomorfo, di cui è dotata la forma. Questa qualità avrà enorme importanza nell'opera di Le Corbusier, suggerendo la sua piena estensione del cubismo nell'architettura. L'antropomorfismo latente in questi disegni prende la forma di un oculus, un occhio gigante nella porzione centrale che sembra fissare l'osservatore (fig. 2, 6). Spesso appare come una piccola o grande apertura ortogonale o come un telaio, a volte come un uniforme buco nero. In questo momento è probabilmente un risultato naturale della posizione assunta rispetto alla scena descritta. Successivamente assume caratteristiche spiccatamente umane.

L'oculo appare in una versione realizzata già dal 1916 sulla facciata d'ingresso della villa Schwob (fig. 10). Qui, il pannello centrale vuoto al secondo piano, equilibrato/bilanciato sopra le sottili colonne che definiscono il portico sottostante (una premonizione di Villa Savoye) e affiancato da due serie di aperture incassate come occhi, appare teso e planare. Questo pannello è come una tela bianca del pittore, un invito alle proiezioni dell'occhio della mente. Apparentemente vacante, enigmatico, eppure in qualche modo vivo, riceve di riflesso lo sguardo dell'osservatore, momentaneamente in attesa di essere riempito. E' come se l'occhio dello spettatore sia stato trasposto e riorientato dal centro della sua visione indietro verso lui: l'occhio riflesso.

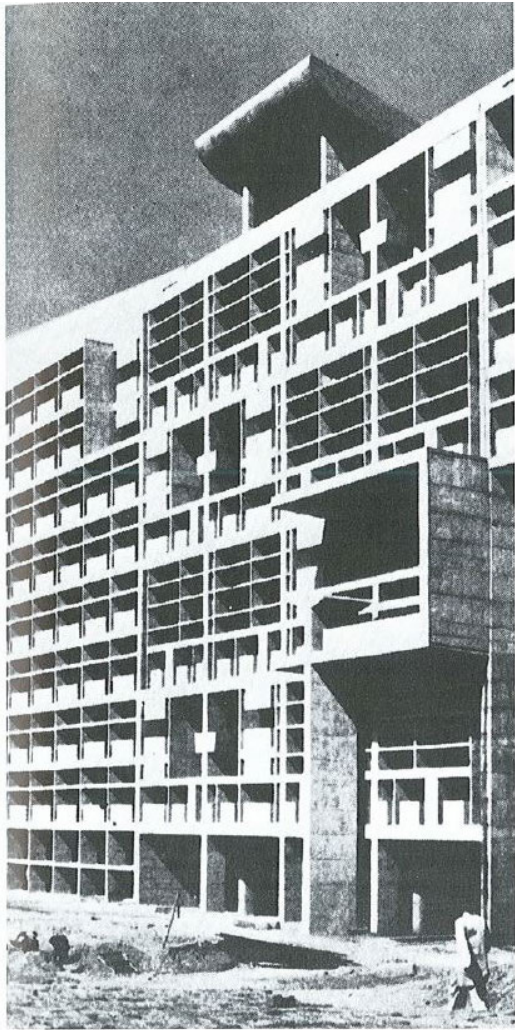
Questo primo occhio, qui, si potrebbe dire, con la sua palpebra chiusa, quaranta anni più tardi diventa l'occhio sporgente della facciata dell'entrata del Segretariato a Chandigarh (fig. 9), che guarda fuori da un affresco cubista di tumuli/monticelli, canali, con percorsi veicolari e pedonali, piazze, piscine riflettenti, e edifici che costituiscono la composizione interstiziale di questo complesso del capitolo indiano (fig. 11).

Non solo la manifestazione fisica dell'organismo sintetico dell'edificio, questa facciata diventa la proiezione immaginaria dell'organismo umano che la osserva, il corrispondente delle associazioni culturali, storiche e tattili dell'osservatore. E' sia analogica che tattile. Alla fine del 1920 questa qualità anima la facciata nel suo complesso. Le energie latenti che si trovano sia dietro che davanti sono evocate su una superficie carica di profondità implicita. Questa nozione di superficie si riferisce direttamente allo spazio ermeticamente compresso e sinteticamente bidimensionalizzato della natura morta Cubista. E' questa preferenza per la compressione sull'espansione che induce la facciata Corbusieriana alla frontalità piuttosto che obliquità, gli aspetti del viso e del profilo, piuttosto che la vista di tre quarti (4).

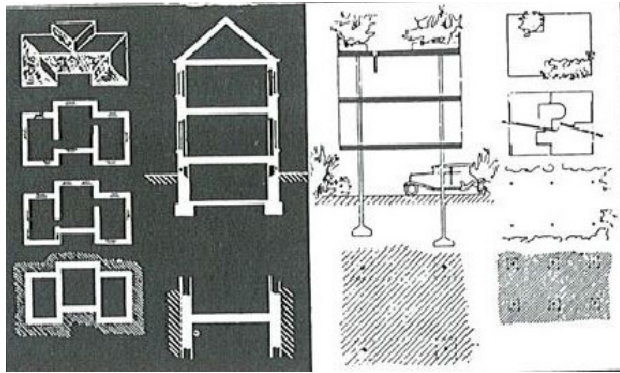
La facciata di qualsiasi struttura frontale funziona sostanzialmente come un piano che si frappone tra l'osservatore e lo spazio interno, e viene pertanto

associato all'idea di ingresso o di penetrazione. Ma ora la "facciata" assume un significato più profondo e archetipico. Significa non solo frontespizio ma anche faccia, la parte del corpo che più coinvolge l'idea di espressione. E se l'etimologia di "facciata (face)" e "superficie (surface)" suggerisce qualità fisiche antropomorfe, l'"elevazione" suggerisce anche quelle morali e spirituali. Ha a che fare con l'illuminazione e col lottare per ciò che è nobile; con l'aspirazione, e così con l'ispirazione, e con la stessa respirazione. Illuminato, che rievoca la nozione medievale dell'occhio come finestra dell'anima.

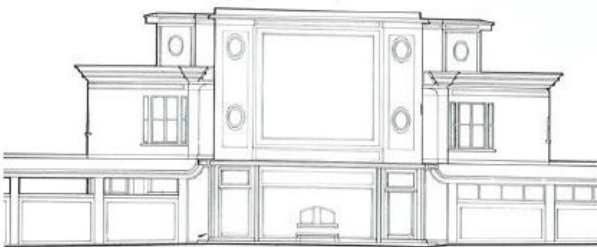
La facciata antropomorfa non è un fenomeno nuovo nella storia dell'architettura, ma negli edifici di Le Corbusier è intrisa di un'inventiva cubista. La facciata classica, con la sua simmetria verticale A/B/A derivata dal piano, saldamente radicata nella terra dalla sua costruzione della parete seminterrata e portante, è qui ruotata di novanta gradi ed elevata su pilotis. Un'asimmetria orizzontale A/B/A' viene creata in sezione, liberando il piano e le facciate come se l'edificio sembrasse levitare fuori dal piano orizzontale (di proiezione in prospettiva) e le porzioni inferiori e superiori sono incassate rispetto quella centrale (fig.8). I pilotis della sezione inferiore A sono metaforicamente le gambe ed i piedi di questa nuova struttura; la sezione centrale B includendo i piani centrali è il corpo-testa-faccia-occhio; e la sezione superiore A' contiene il cranio esposto.



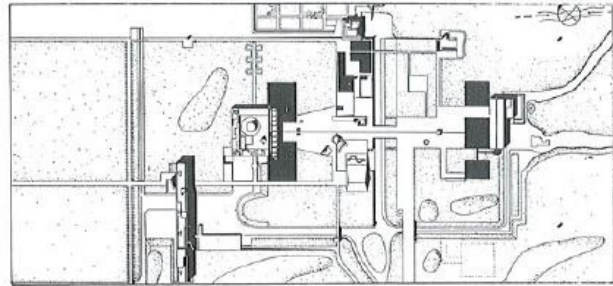
9. FACCIATA EST DEL SEGRETARIATO DI CHANDIGARH. LE CORBUSIER, 1952



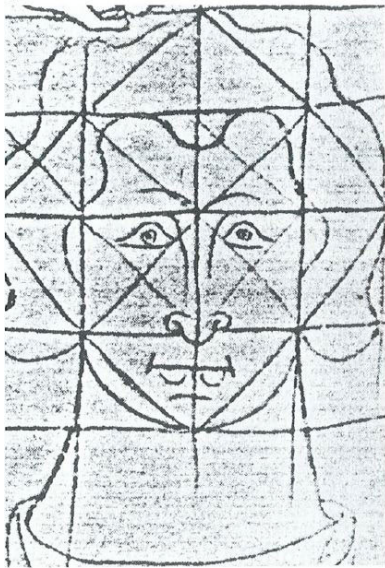
8. "VECCHIA" VERSUS "NUOVA" FORMA DI CASA CHE DIMOSTRA I "5 PUNTI DI UNA NUOVA ARCHITETTURA". LE CORBUSIER, 1934



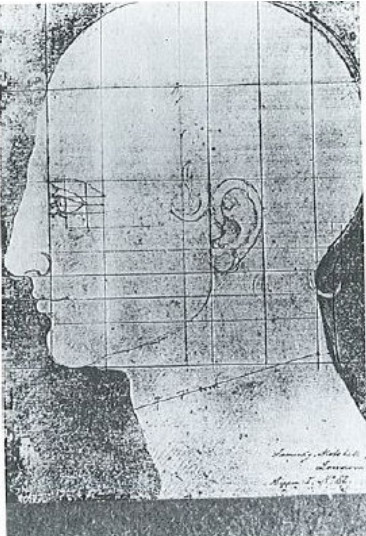
10. VILLA SCHWOB, LA CHAUX DE FONDS. LE CORBUSIER, 1917. FACCIATA D'INGRESSO



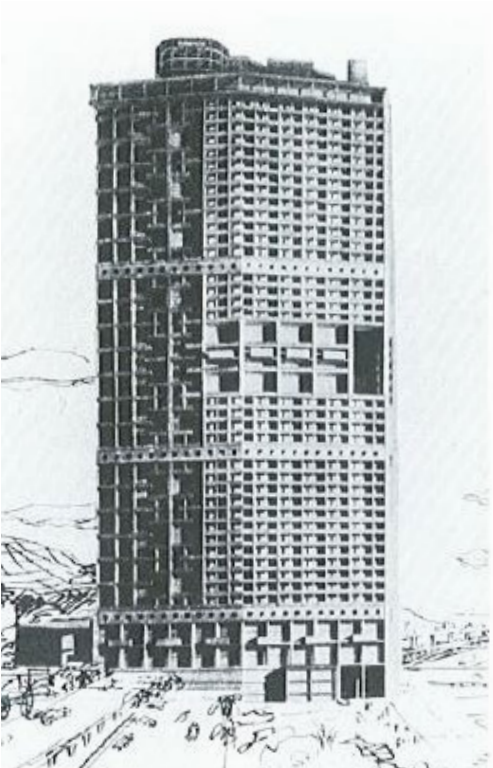
11. PALAZZO DEL GOVERNO, CHANDIGARH. LE CORBUSIER, 1952. PIANTA DEL SITO



12. PROPORZIONI DELLA TESTA, VILLARD DE HOUNECOURT, CIRCA 1225-1250



13. PROPORZIONI DELLA TESTA UMANA, ALBRECHT DÜRER, 1518



14. GRATTACIELO DI ALGERI, PROSPETTO EST. LE CORBUSIER, 1938-1942

Il risultato è l'emergere di una facciata con un volto umano - una fisionomia che riflette e guarda i suoi dintorni, invitando ad entrare, e mantenendo un costante dialogo formale col suo osservatore. Questa struttura orizzontale A/B/A', che è presente in modo esplicito o implicito in quasi tutta l'opera di Le Corbusier, ricorda schemi medievali e rinascimentali delle proporzioni geometriche della testa, come quelle di Villar de Honnecourt, in cui la testa è astratta in una griglia di sedici quadrati con gli occhi situati appena sotto l'equatore orizzontale (fig. 12). Nei diagrammi di Dürer, la testa diventa un cubo divisa orizzontalmente in terzi e verticalmente a metà per determinare la posizione degli occhi, orecchie, naso e bocca; di profilo è rappresentato da un quadrato la cui linea centrale segna la parte superiore della cavità oculare, con un più piccolo, tripartito di forma quadrata che definisce l'occhio stesso (fig. 13). Quest'ultimo schema ha una somiglianza impressionante con le facciate laterali - profili - del grattacielo di Algeri del 1938-1942, che non sono solo divise in tre parti in senso orizzontale, ma il cui oculo centrale è ulteriormente suddiviso in tre parti (fig. 14)(5). La stessa struttura tripartita si vede in alcuni esempi disparati come una scultura africana (fig. 15), come una finestra rinascimentale (fig. 16), e come un'illustrazione per The Book of Hours (fig. 17). Nell'ultimo esempio l'antropomorfismo della cosmologia medievale è incarnato nella divisione della pagina in tre parti; il terzo inferiore, raffigurante

la fatica della vita del servo, rappresenta il "piede" della catena dell'essere; il terzo centrale, la vita del castello, rappresenta il "corpo" politico e sociale; il terzo superiore lo zodiaco e i cieli, rappresenta la testa spirituale e il cervello. Il piano di organizzazione testa-corpo-piedi della Ville Radieuse è suggestivamente analogo (fig. 19).

In tutte queste composizioni biomorfe, la sezione che contiene gli occhi e le orecchie (metaforicamente o letteralmente) è una fascia centrale che media tra la zona sottostante, che rappresenta le funzioni più pedestri e mondane, e quella sopra, che incarna la sede dell'intelletto e dello spirito. Allo stesso modo, l'oculo centrale di Le Corbusier (B) media architettonicamente tra la terra corporea (A) e l'aspirato al cielo (il cielo desiderato) (A'). Attraverso questo "nervo ottico" centrale, il tetto diventa il destinatario delle energie del pianoterra, a sua volta trasformandole e ricreandole in un microcosmo surreale. Qui l'uomo è libero di confrontarsi con l'universo o rapportarsi all'universo celeste - il sole e le nuvole, la luna e le stelle. Di giorno, questa veduta dal tetto appare come una scena arcadica di celebrazione apollinea, il mondo di un bambino in contatto con la natura (fig. 18). Di notte, si dà luogo ad un tableaux pittorico di contemplazione ininterrotta, fino a giungere a un teatro rituale di sogni formalizzati, come quello previsto in un dipinto del 1926 di Jean Lurçat (fig. 22). Vuoto e misterioso,

assume l'aspetto del lato oscuro del cosmo e del mondo nella sua forma più sublime (fig. 21). Nella sua esaltazione di Attica/attico (dell'Attica e dell'attico), si proclama la fine dello scantinato Bacherardiano.

In contrasto col tetto più cerebrale, la zona oculare B della facciata è il centro dell'intelligenza pragmatica, e l'avvicinarsi "occhio - piede" è spesso portato letteralmente ad essa. Soprattutto nei suoi lavori successivi, Le Corbusier si appoggia a questo punto centrale. Qualora non possa raggiungere una penetrazione fisica ne crea l'illusione attraverso il dispositivo del riflesso acqueo, in modo che l'ingresso al piano terra, come riflesso, diventa il centro esatto della composizione della facciata. Questa idea raggiunge la sua espressione più piena a Chandigarh. Lì le piscine raddoppiano serenamente gli edifici che riflettono e trasformano il piano di appoggio in rampe lievitare attraverso cui l'oculo è penetrato (fig. 20). Statici e fermi, questi specchi acquosi di riflessione introversa ripristinano l'agitazione delle facciate a simmetrie di quiete. Questa illusione attraverso cui siamo portati a penetrare nell'oculo della costruzione Corbusieriana è analoga al modo in cui l'occhio tende a centrare la parte di mezzo di un quadro di natura morta - una soluzione pittorica ad un problema architettonico ed una riaffermazione della frontalità.

Il piano terra, interrotto solo in minima parte dalla

struttura di supporto, permette alle energie della natura e alla strada di scorrere sotto l'edificio. Una premonizione di questo fenomeno può essere vista nella prima casa Domino, in cui la sostituzione del basamento da parte di plinti a vista e l'accatastamento di lastre in calcestruzzo a sbalzo mediante un sistema colonnare, libera il piano dall'essere plasmato da requisiti pratici (6). Mentre il piano del tetto in questa fase è ancora privo di significato e il piano terra semplicemente solo un plinto vuoto, successivamente, nello schema della nuova casa - un Dom-ino modificato - le dinamiche sono completamente articolate (fig. 8). Letta assieme a una fotografia dal libro Aircraft di Le Corbusier del 1935 (fig. 26), questo schema può essere visto come uno studio sulle energie idrodinamiche e aerodinamiche. Per la prima volta, l'architettura presenta una struttura come una paratoia sospesa su un piano terra rimestato. Ciò che sembrano essere alberi sono rappresentati come linee di turbolenza, suggerendo vortici idrodinamici sotto l'edificio galleggiante, mentre l'energia del piano terra è idraulicamente sollevata rispetto al piano del tetto attivato. Questi stessi principi di trasposizione dell'energia sono applicati quasi letteralmente nella sezione per gli edifici d'abitazione del viadotto di Rio de Janeiro (fig. 23), ad eccezione che l'automobile piuttosto che l'albero è la fonte della turbolenza del tetto, e la trama granulosa ed aleatoria del centro storico circostante giustifica l'energia del piano terra. E' evidente che un modello per questo alloggio



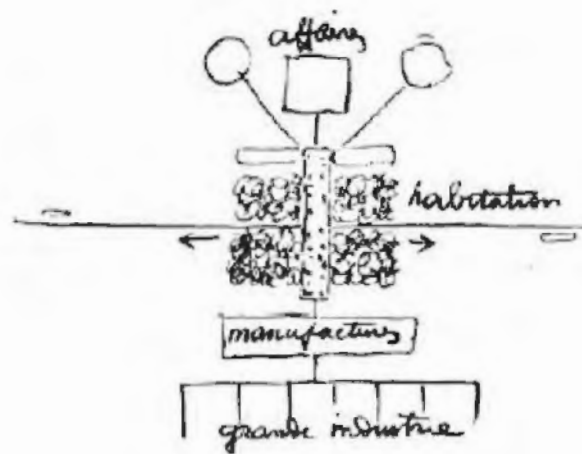
15. MASCHERA DELLO SPIRITO DELL'ACQUA OTUBO, IJO TRIBE, NIGERIA



16. FINESTRA DI PALAZZO ITALIANO, SEDICESIMO SECOLO



17. "OCTOBER" DA "THE BOOK OF HOURS" DI JEAN DUE DE BERRY, CIRCA 1400-1416



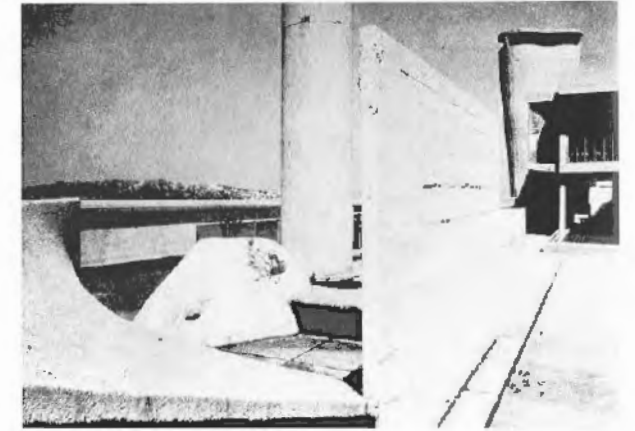
19. SCHIZZO PIANO PER "VILLE RADIEUSE". LE CORBUSIER, 1931



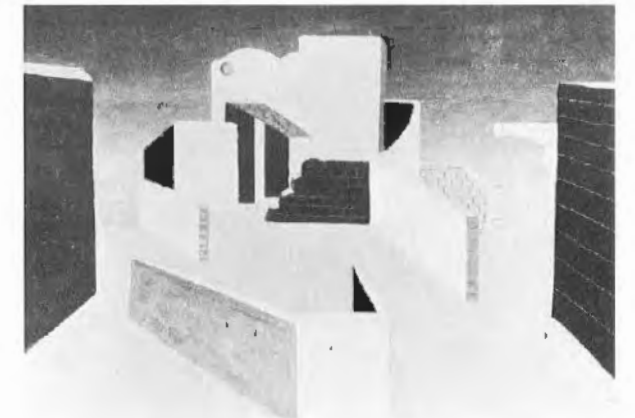
18. UNITÉ D'HABITATION, MARSIGLIA, LE CORBUSIER, 1949



20. PALAZZO DI GIUSTIZIA, CHANDIGARH. LE CORBUSIER, 1952. SCHIZZO CHE MOSTRA L'IMMAGINE VOLUTAMENTE SPECCHIATA



21. UNITÉ D'HABITATION, MARSIGLIA. LE CORBUSIER, 1949. VEDUTA DEL TETTO



22. DIPINTO DI JEAN LURCAT, 1926. QUESTO È STATO RIPRODOTTO IN OZENFANT'S FOUNDATIONS OF MODERN ART

urbano moderno in cui ruote e piedi simulano il comportamento dell'acqua è l'acquedotto romano. Nella grande scala urbana può essere visto nella sopraelevata ad Algeri mentre precipita attraverso il vortice turbolento che dà forma agli insediamenti abitativi a redent di Fort l'Empreureur per terminare sulla lastra monolitica perpendicolare del grattacielo del Progetto A (fig. 24). L'edificio viadotto che elegantemente allittera il litorale di questa città portuale, commentando l'estrema complementarietà degli altri due sistemi, completa un saggio poetico sulla serpentina e sulle linearità diritte.

Un'altra fotografia da Aircraft (fig. 25), questa di una sezione alare asimmetrica, che dimostra drammaticamente il principio bernoulliano di portanza-resistenza, nonché dei numerosi canali, dighe, centrali idroelettriche, e altre opere di aria e mare che Le Corbusier continua a ritrarre e ammirare (fig. 1 (frontespizio), 26, 27) serve quasi come sillabario dei principi della nuova architettura levitazionale e galleggiante. L'uso istintivo dell'architetto di tali fenomeni dinamici come fonte di immagini va ben oltre una sorta di facile riferimento metaforico; è un'intuizione profonda sulla struttura analogica e sulla composizione (7).

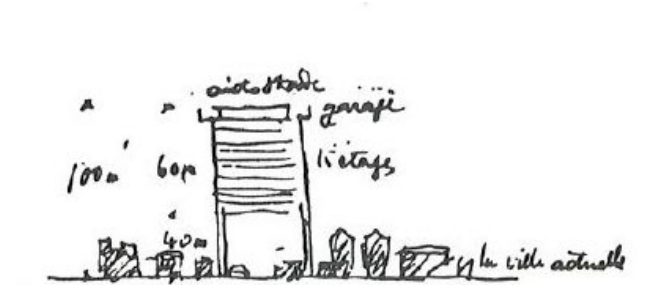
Tra i molti altri esempi di Le Corbusier di nuova ricerca e reinterpretazione del tema nella sua opera, è qui possibile citarne solo alcuni dei più sottili e

inventivi. Nel grattacielo di Algeri del 1938, i principi aerodinamici di flusso laminare stratificato sono applicati alle facciate. La coincidenza delle forze del sito, la terraferma e la montagna alle spalle e il Mediterraneo di fronte, crea un'asimmetria verticale sulle facciate dell'edificio. Questa asimmetria è "riflessa" dalla simmetria orizzontale tripartita che esiste all'interno della sezione B dello schema A/B/A'(8). In pianta, la losanga dell'edificio suggerisce la progettazione di un profilo alare o della carena di una nave (fig. 28, 25, 1 (frontespizio)), così come la saracinesca del canale a Liverpool pubblicato nell'introduzione di Federico Etchells alla traduzione inglese di Verso una Nuova Architettura (fig. 29). Nella superficie del Millowmers' Association Building, la turbolenza superficiale disturba nuovamente una facciata grigliata altrimenti neutrale (fig. 32). Qui la spinta della rampa che si immerge nel contenitore cubico provoca una controspinta alla sua destra, con conseguente proiezione della scala e balcone panoramico. Come se il volume fosse stato riempito con una sostanza gelatinosa che, compressa da una forza esterna in un punto, esplode in un altro per neutralizzare questa compressione, gli effetti sono un'affascinante rottura di un modello di brise-soleil essenzialmente regolare, dove il centro della facciata è tagliato e dislocato a destra. Questa rottura verticale si riflette anche in piano, dove nell'impilamento dei livelli, il piano rettilineo predominante del piano terra si trasforma in successive configurazioni

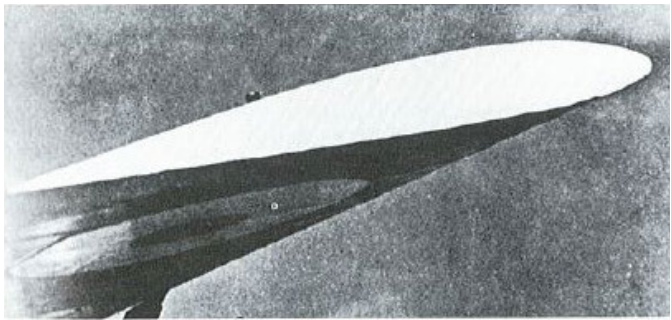
turbolente dei piani superiori. Nella Chiesa Firminy, un volume a megaron deformato asimmetricamente viene compresso da un lato dalla pressione della carreggiata che lo circonda per produrre una facciata di ingresso verticale a filo a piombo. Questo è rotto in modo dinamico da una rampa di un portale a baldacchino, e da un battistero sporgente. La rotazione in senso orario della rampa di entrata imposta in pianta ed in sezione una simmetria interna distorta delle piattaforme per le aree a sedere, che a loro volta trasmettono e terminano il flusso della rampa attraverso un piano deformato simile ad un Arp (fig. 31). Solo l'altare mantiene la sua posizione ortogonale simmetrica, contribuendo a stabilizzare le file dei banchi a rampa.

Gli stessi cinetici di flusso si trovano nel complesso coperto del progetto delle Nazioni Unite (fig. 30), in cui una cornice spaziale pesante e compressiva è a baldacchino sopra soffitti sospesi e sopra assemblaggi a "bolle" di volumi assortiti per teatri, uffici e servizi. Questi sono dispersi in piano in modo da apparire come isole in un mare di circolazione che scorre tra di loro. Nel primo schema Olivetti, è l'intero piano del sito, ancora elasticamente legato all'autostrada ad alta velocità al suo sud, che si trova in movimento (fig. 33). Qui il quadrante a sud-ovest dell'area originaria del quadrilatero è dislocato ed eroso dalla "auto current" a spirale in un ammasso di tavolati residui biomorfi. Il flusso laminare risultante lungo

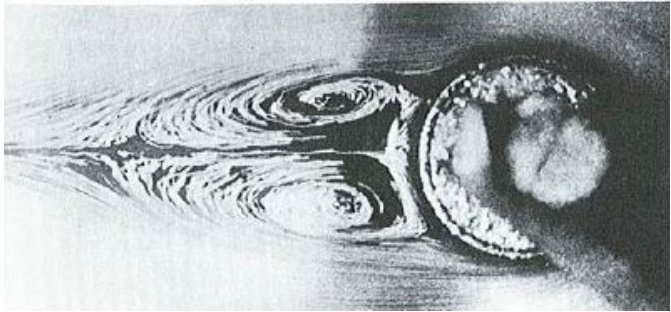
la configurazione "T" delle due piastre elevate degli uffici provoca la distensione della piastra lunga, di nuovo come sezione di un profilo alare o chiglia di una nave. All'energia defluita e compressa è consentito come creare vortice e turbolenza sotto queste lastre, per poi esaurirsi nei centri dei tre plinti quadrati che li sostengono, che contengono opportunamente bagni per i lavoratori. Il quadrato di sud-ovest mancante in questa composizione, definito da numerosi volumi corpuscolari, contiene le funzioni pubbliche. Questo quadrante, un grande cuore pulsante, spinge le energie attraverso i canali arteriosi che scorrono sotto le piastre. Antropomorfismo e idrodinamica qui si fondono nella metafora biologica del corpo, visto essenzialmente come un contenitore per il flusso di forze acquose e di sostegno vitale. Il risultato è un'architettura elaborata biomorficamente - una reinterpretazione della machine à habiter. Questi esempi selezionati suggeriscono la coerenza con cui il tema dell'acqua appare nell'opera di Le Corbusier. Alla scala ridotta del singolo edificio, sono le facciate che in particolare trasmettono queste immagini. Alla più espansa scala urbana, gli edifici interagiscono in simbiosi con i loro siti. Le loro strutture esaltate sfidano la morte e il decadimento in quanto continuamente lo dichiarano. Nate dalla profondità della tradizione architettonica, attraversano in punta di piedi le città "cimitero" come enormi presenze totemiche, assorbendo e annullando le ansie dell'uomo, attraverso l'offerta di nuovi punti di



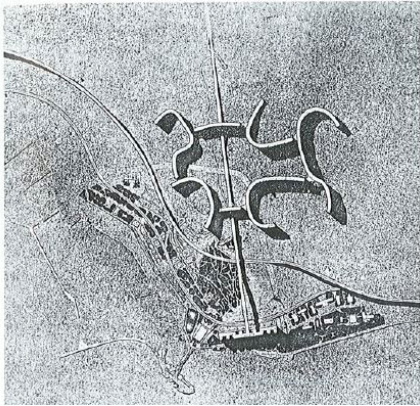
23. PROPOSTA DELLA CASA VIADOTTO PER RIO DE JANEIRO. LE CORBUSIER, 1929.
SCHIZZO



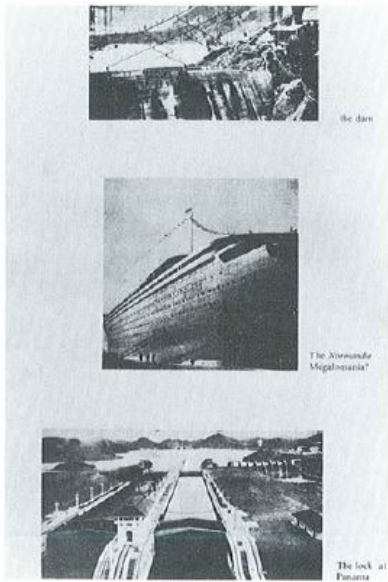
25. FOTOGRAFIA DELL'ESTREMITÀ ALARE DALL'AREOPLANO



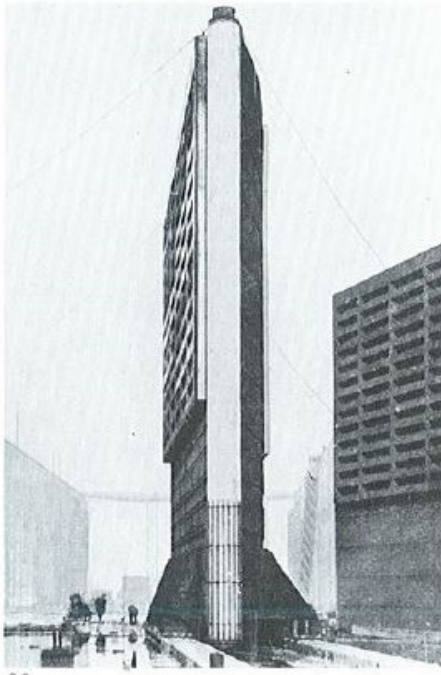
26. IDRODINAMICHE TURBOLENTI, DA UNA FOTOGRAFIA IN AIRCRAFT, 1935



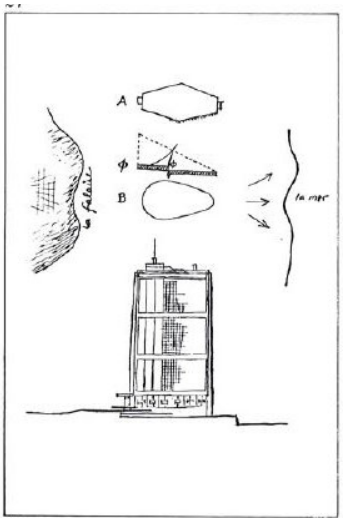
24. "OBUS" PIANO PER ALGERI. LE CORBUSIER 1935.
LA METAFORA DELLA TURBOLENZA ESTESA ALL'URBANISMO.



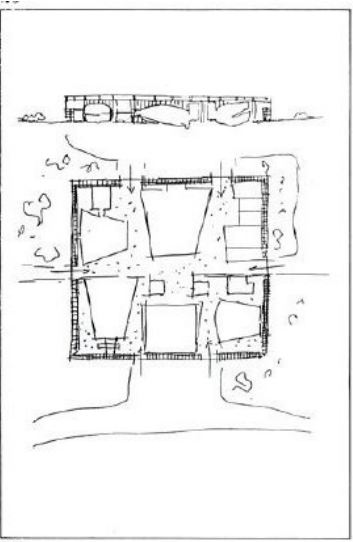
27. FOTOGRAFIE DI UNA DIGA, LA "NORMANDIE" E IL
CANALE DI PANAMA. DA VILLE RADIEUSE



29. FOTOGRAFIA DELLA CHIUSA DEL CANCELLO DEL CANALE
DALL'INTRODUZIONE DI FREDERICK ETHELL ALLA TRADUZIONE
INGLESE DI VERSO UNA NUOVA ARCHITETTURA, 1928.



28. GRATTACIELO DI ALGERI. LE CORBUSIER, 1938-1942



30. ASSEMBLEA GENERALE, CHANDIGARH. LE CORBUSIER,
1946-1947. PIANTE E SEZIONE, SCHIZZO.

vista, panoramiche infatti, sull’“alterità” storica a cui è consentito di coesistere con loro. Le loro sezioni acropolitane di lastre lasciano visibili i livelli veri e propri di archeologia urbana che scorrono sotto di loro. Collage urbani di sorta, colossali nature morte sono generati da questi edifici Corbusieriani come se intervenissero tra e sopra le texture più antiche.

È interessante notare che, nel vario insieme di torri e piastre proposte per Parigi, questi edifici giganti sono confinati al lato nord della città, tra le colline di Montmartre e la Senna, fungendo così da enormi piani in vetro riflettente di estrema complementarietà ai monumenti storici che si trovano al loro sud (fig. 37). La vista preferenziale dell’osservatore della scena è chiaramente dalla Riva Sinistra (anche se la vista dai grattacieli sarebbe presumibilmente non meno spettacolare). Gli ultimi schemi di Parigi, dove il sistema a torre più imponente dei precedenti schemi si attenua su una serie di lastre est-ovest di tipo Kellermann, suggeriscono in particolare questa lettura. Qui il Louvre, la Tour St. Jacques, e Notre Dame giacendo in primo piano nella scena Parigina assumono le funzioni di arance, tubi e piatti di frutta di una natura morta cubista. Questo tipo di assemblaggio appare in microcosmo nella facciata di ingresso dell’edificio della Salvation Army, con il suo primo piano intimo dei padiglioni frontali di entrata contro la lastra a torre retrostante grigliata e vetrata.

FACCIAE: TOTEMICHE E DELLA MAREA

Una rilettura di due delle grandi “icone” del Movimento Moderno, la Villa Savoye a Poissy e la Villa Stein a Garches – una indipendente/svincolata in un ambiente rurale, l’altra vincolata ad un sito longitudinale suburbano - rivela una presenza precoce e paradigmatica di antropomorfismo e idrodinamica.

La Ville Savoye (fig. 38) appare inizialmente come un oggetto totemico di quattro lati. Chiaramente esibendo i tre piani A/B/A’ con stratificazione orizzontale, comanda il centro di una radura, la sua facciata principale si affaccia sulla valle lontana. La sezione B - una fessura orizzontale (un oculus orizzontale tagliato) - esamina senza batter ciglio il suo sito aperto così come cinge anche gli interni iperattivi dell’edificio. Questa casa è una macchina per la visione. Le forme curve sul tetto evocano ulteriormente la metafora, suggerendo un rotolo di pellicola tesa intorno a due bobine, con la parte centrale ritagliata come l’apertura di una fotocamera, inquadrando prima il cielo e poi il paesaggio arcadico come si procede salendo lungo la rampa di circolazione interna. Questa rampa collega il tetto al piano nobile, implicando un’intima relazione tra la struttura del tetto “craniale” e la “testa-corpo” immediatamente sotto. Direttamente sotto il parapetto finestrato del tetto si trova il soggiorno che, anche se dotato della stessa finestra a nastro esterna come gli altri

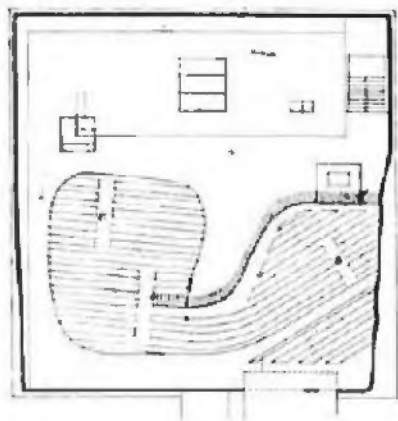
tre lati, tuttavia inverte l’orientamento verso l’esterno dell’edificio verso una terrazza interna, un frammento ermetico del paesaggio è lasciato cadere giù al piano nobile dal livello del tetto.

Il piano terra è principalmente il ricevitore della circolazione. Attraverso la sua posizione intensamente vetrata, recessiva e centrale, permette ai pilotis, snelli “piedi” bianchi contrapposti a questo piano curvo d’ingresso, di diventare a tutti gli effetti linee di forza tensili e adesionali, ancorando con grazia l’edificio issato su una superficie che possiede la più pallida suggestione di un diluvio d’acqua. Infatti, la carreggiata che lo circonda segna un movimento a scia come se l’ingresso curvo fosse la prua di una nave e il lato opposto piatto, la poppa. Nei famosi schizzi di Le Corbusier questa onda è accentuata, dando una lettura decisamente idrodinamica al tutto.

Va ancora sottolineato che quello che qui interessa non è il livello letterale della metafora uno-a-uno (l’ovvio immaginario marino nell’edificio, ricordando la nave di Verso una Nuova Architettura, per esempio), ma la cinetica e la sintassi dello spazio stesso e quei significati archetipici che si associano a forme d’acqua e l’antropomorfismo. Attraverso di loro, la Villa Savoye si trasforma in una “città galleggiante” - una città microcosmica murata al cui interno le delizie visive sono costantemente assaporate. I suoi coinvolgimenti visivi compatti,

assemblati ed enormemente diversi diventano infatti completamente urbani in mezzo al contesto rurale. Dietro questo imperturbabile volto quadrilatero risiede l’uomo urbano.

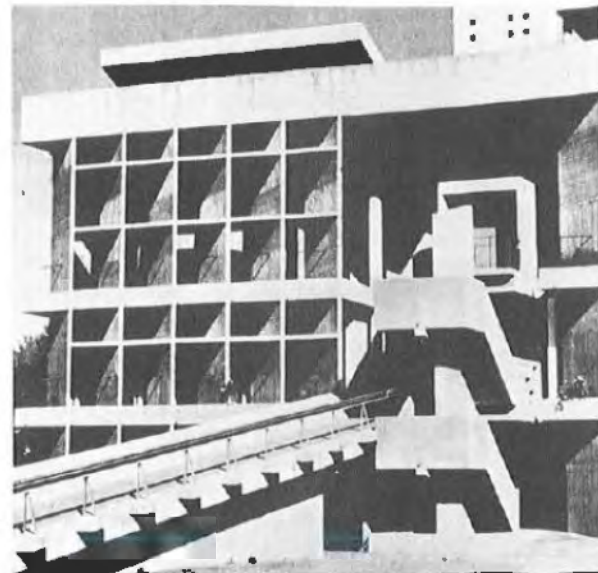
Eppure, quando si confronta la Villa Savoye con la Villa Stein (fig. 34a, b), ci rendiamo conto che la prima, ancora per lo più un oggetto rurale nello spazio, è relativamente sgombra di ambiguità di superficie. La Villa Stein è molto più complessa, in particolare nel trattamento di facciata. Ciò è dovuto in parte al suo sito quasi-urbano, e più specificamente alla brillante idea di incorporare in una tipica casa di Poissy di tre piani A/B/A’, una tipica casa di città tradizionale parigina a quattro piani. Quello che risulta, nella riconfigurazione geniale delle sue due facciate principali forate e sporgenti, è una pulsazione tra un’espressione essenzialmente architettonica e quegli impulsi soggettivi o subliminali così caratteristici della “visione acquosa”. Insieme, queste facciate (fig. 34b, 35) illustrano l’intera varietà compositiva inerente all’interno della struttura A/B/A’. In entrambe, è la banda bianca orizzontale della striscia di vetro tra il secondo e terzo piano che diventa il vero oculo centrato, l’equivalente “negativo” della finestra a nastro che avvolge la Villa Savoye. Ma a differenza dell’oculo di villa Savoye, la banda centrale di Villa Stein fluttua come se mediasse interstizialmente le energie ascendenti, discendenti, e rotazionali che lo attraversano. In particolare sul lato dell’entrata,



31. CAPPELLA DI FIRMINY-VERT. LE CORBUSIER, 1960, PIANTA



33. OLIVETTI PROPOSTA PER RHO-MILAN. LE CORBUSIER, 1959.
PIANTA DEL SITO



32. MILLOWNERS' ASSOCIATION BUILDING. LE CORBUSIER, 1954. FACCIATA OVEST.



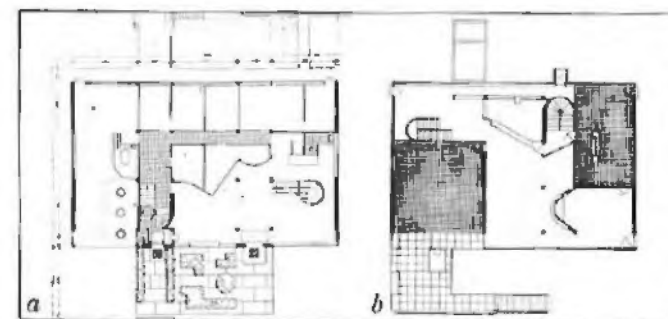
35. VILLA STEIN, FACCIATA POSTERIORE



34A. VILLA STEIN A GARCHES. LE CORBUSIER, 1928. FACCIATA PRINCIPALE



34B. VILLE SAVOYE, POISSY. LE CORBUSIER, 1929. FACCIATA PRINCIPALE



36A. VILLA STEIN, PIANO TERRA, 36B. VILLA STEIN, PIANO NOBILE

frontale e ortogonale. La sezione che si sposta verso destra appare ora come una testa che ammira il giardino e sporgente in modo da non essere intralciata dalla terrazza e dalle scale alla sua sinistra. Questa proiezione si verifica in piano nel secondo e terzo livello in cui gli spazi soggiorno e pranzo sotto e le camere da letto sopra possono essere osservati sbalzare verso il paesaggio del giardino.

Così il volto di questa villa suburbana è bifronte: la facciata d'ingresso, tesa e planare, all'erta e maestosamente a fissare il mondo (con un pizzico di umorismo sornione), risponde ad un senso della griglia lineare urbana, all'urbanistica e urbanità parigina; mentre la facciata posteriore, più elegante e diafana, risponde ad una pittoresca condizione di campagna. E' come se le parti pubbliche e private di un individuo si riflettessero nel volto severo della facciata di ingresso e in quello più intimamente coinvolgente del giardino (10).

LA GEOMETRIA GESTUALE E L'USO SINTATTICO DEI MATERIALI

Il fenomeno delle fluttuazioni nei primi lavori di Le Corbusier culmina nel Padiglione Svizzero dove l'uso ordinato di svariati materiali annuncia una sintassi formale altamente sofisticata (fig. 39). Qui troviamo un'unione di opposti eccezionalmente audace, i quali

vengono unificati da una relazione "trasformativa" e "contro-trasformativa" di superfici e trame. L'edificio è diviso in due parti (tre se il refettorio e la stanza del portiere vengono considerati come indipendenti dalla torre di circolazione): l'entrata e gli spazi sociali che ospitano il portinariio (concierge), la libreria, il refettorio, la scala e l'ascensore; e la placca su pilotis fungente da abitazione per gli studenti. Situata nell'angolo delle residenze universitarie, presentava un doppio problema dovendo reagire alle pressioni opposte della carreggiata di entrata dal Nord e di uno spazio aperto al Sud (dal 1930 interamente urbanizzato). Nell'avvicinarsi all'edificio, si ha immediatamente la sensazione dell'accostamento e allacciamento di piani verticali chiaramente definiti costituiti da varie consistenze di materiale vetroso, pietra, cemento. La parete Nord, concava e deviante come per catturare l'occhio e ricevere il suo assiale fascio di energia, unisce tutti questi piani in una singola composizione, uno strumento molto simile a quello utilizzato nei primi collage di Braque (fig. 41).

La sezione del dormitorio, appare come una versione mutata dell'ideale piastra a ridotta elevazione connessa a una torre di servizio, richiamando così le unità abitative a redent. Anche i pilotis sembrano essere mutazioni, si va dall'ideale doppia fila di colonne Dom-ino, ad una sorta di sequenza mitotica di capsule a semcapsule e ancora a dei piloni rettangolari divisi, che si spostano dalle due estremità

al centro. In questa graduale separazione essi segnano il punto di entrata localizzato nella sezione di mezzo della torre e strutturano una cinetica a fisarmonica lungo questo asse est-ovest.

Ciò che si contrappone al movimento laterale di questi pilotis distorti è un movimento oscillante nord-sud creato dall'utilizzo di materiali scelti con cura, particolarmente evidente quando l'edificio viene visualizzato dal lato preferito, l'Ovest. La chiarezza dell'articolazione richiama l'impilamento verticale di materiali nel rinascimentale Palazzo Guadagni (fig. 43). Qui, tuttavia Le Corbusier prende la tradizionale facciata a quattro piani (base bugnato pesante, piano nobile meno pesante e più raffinato, terzo piano più leggero ed infine quarto piano di massima levità) e la risistema o ristruttura nello spazio. In effetti, il prospetto Rinascimentale viene tranciato in sezione e piano. Così, l'occhio è inizialmente indirizzato alla parete concava costituita da pietrisco o breccia pesante del volume a un piano situato più avanti; quindi alla parete vuota\uniforme\liscia e leggermente meno curva della torre con scale mobili situata alle sue spalle, costituita da blocchi di calcestruzzo e segnata da una cucitura orizzontale e verticale; poi ancora alla lastra dietro a questa, con il cemento punzonato ritmicamente da finestre quadrate. Con questa sequenza di pareti, una struttura sintattica A/B/C incomincia ad emergere.

Pertanto, non è difficile ipotizzare la quarta parete invisibile che guarda a sud – D – come una parete quasi interamente di vetro che logicamente concluderà la trasformazione (fig. 42b). Nei fatti, il flusso dell'edificio risponde "correttamente" al sito, la terza e soprattutto la quarta parete vetrata indirizzano l'edificio verso il sole e ad un paesaggio bucolico a sud. In questo modo, l'edificio permette agli occupanti una visuale che "scatta in avanti" nel paesaggio circostante(11). Infatti, l'edificio diventa una pura incarnazione della trave a sbalzo, ed emerge una sorta di pas de deux antropomorfo: la torre, con il suo radicamento al suolo e la costruzione bassa, pesante, assume l'atteggiamento del maschio ballerino, che sostiene l'estensione precaria della lastra (la fragile lastra) – la ballerina in punta di piedi (en pointe). Anche in questa posizione si avverte la simbolica pertinenza della maggiore grandezza della sporgenza di sud rispetto a quella di nord. (fig.42a)

Tuttavia questa sequenza è solo metà della composizione. Leggendo nella direzione inversa, lungo l'altezza ad ovest, si ritrova esattamente la trasformazione opposta (fig. 42c). A partire dal lato vuoto più a sud della parete della lastra, ci si muove in maniera visiva verso Nord verso il "collo" di collegamento della torre di circolazione, che sulla sua altrimenti uniforme superficie ha una striscia verticale di finestre che la separa dalla lastra principale; per poi passare alla parete di vetro che ingloba la scala stessa



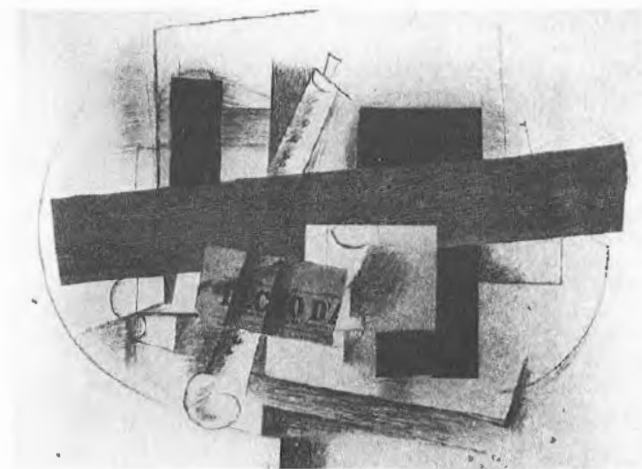
37. SCHIZZO PROSPETTIVA DEL PIANO DI PARIGI DEL 1937



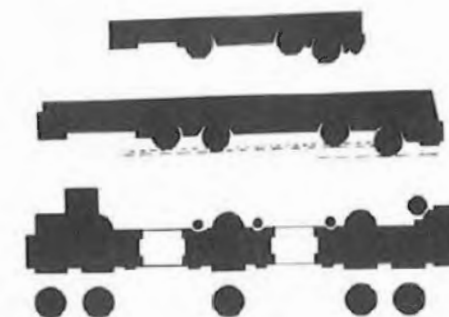
38. VILLE SAVOYE, POISSY. LE CORBUSIER, 1931. FACCIATA POSTERIORE E LUOGO



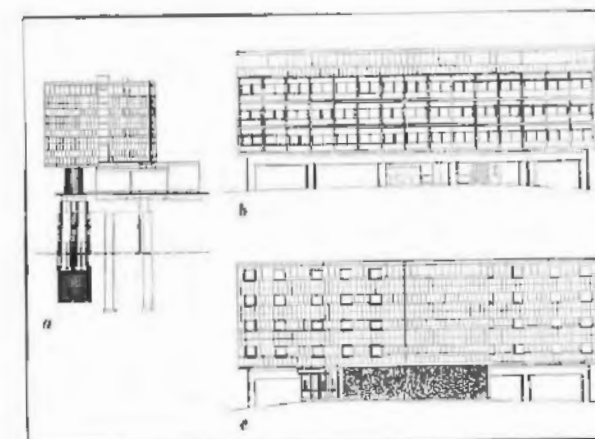
39. PADIGLIONE SVIZZERO, PARIGI. LE CORBUSIER, 1932. PROSPETTIVA



41. THE CLARINET. COLLAGE DI GEORGES BRAQUE, 1913

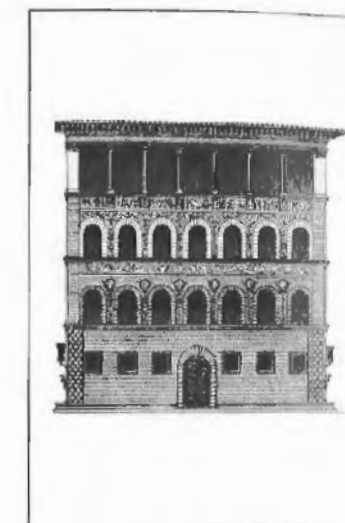


40. PIANTE DETTAGLIO DELLE MURA DELLA CHIESA DEL SEDICESIMO E DICIASSETTESIMO SECOLO



42. PADIGLIONE SVIZZERO, PARIGI. LE CORBUSIER, 1932.

- A) ELEVAZIONE OVEST E SEZIONE
- B) FACCIATA SUD.
- C) PROSPETTO NORD



43. PALAZZO GUADAGNI, FIRENZE. C. 1530

ed infine verso la parete ovest totalmente smaltata del padiglione sporgente in basso adibito a refettorio: una successione di solido al vuoto, dall'opaco attraverso il translucido al trasparente, D/C/B/A. Questo movimento fluttuante attraverso le facciate può essere visto nel disegno dell'elevazione nord, dove piani di differenti materiali si sovrappongono a vicenda in un'interazione altamente stratificata. Questo utilizzo sintattico dei materiali non ha paralleli nel repertorio degli edifici moderni.

LA PARETE INSPESSITA

Rispetto agli ultimi lavori, si può dire che le facciate precedenti avevano un'originaria intatta chiarezza di organizzazione. Relativamente parlando, sono vivaci seppure non abbellite nella loro interazione compositiva, piane anziché volumetriche, pure ed eteree piuttosto che torbide e dense. Con l'avvento del brise-soleil negli ultimi lavori, le barriere vengono aperte al volume e alla densità, alle dinamiche complesse della compressione e del taglio. Più di un semplice strumento di controllo delle condizioni solari e termiche, il brise-soleil trasforma la facciata in un piano ispessito entro il quale deformazioni agitate, a chiazze, o anche violente possono apparire ed essere giustapposte alla più placida regolarità della griglia. Così come un dialogo simile al tradizionale tra la sezione e la facciata – ma ora il sito stesso

modella la facciata. Porosi e spugnosi, i nuovi rilievi piani frontalizzati possono essere spinti, portati ad assorbire tutte le energie presenti nel milieu architettonico, partecipando a un interscambio fluido. Nasce una nuova plasticità, che porta con sé una nuova indagine sulle possibilità della parete: la rivelazione di una facciata elastica in agguato dietro ad una compressiva, con struttura giacente dietro a entrambe; la possibilità di mettere in contrasto la figura e il terreno in risposta al sole e all'ombra; di modellare le disposizioni interne; di scindere ed esplodere il muro in quattro lati – in breve, nuove immense opportunità per una manipolazione estetica e funzionale. Infine, la parete permeata da energie così sensibili alla plasticità permette un dialogo più ricco di forma e contenuto. Questo dialogo è l'apoteosi della visione architettonica cubista.

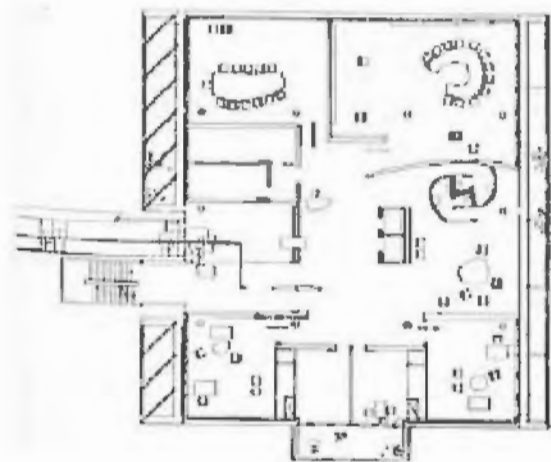
Dal 1940 i lavori di Corbusier sono saggi sul variabile spessore delle pareti. La loro particolare velocità nel ricevere ed emettere energie sarebbe stata impossibile senza la sua previa indagine su una concezione più planare della parete negli anni venti e trenta. Ciò nonostante questi ultimi edifici riscoprono e si rifanno ad un antico senso delle dimensioni. E sono anche un'inversione – una moderna versione di esse. Nel vecchio ordine, la struttura portante rende\presenta colonne, pilastri, nicchie e altri elementi posizionati di fronte alla parete non portanti e decorativi (fig. 40). Nel nuovo ordine Corbuseriano, lo sganciamento

della parete dal livello del terreno, con strati di vetro e cemento sbalzati da lastre di supporto, permette alla sezione di diventare libera come il piano e al sistema murale composito di assumere virtualmente la forma di un quadrilatero (fig. 44, 45). Nella loro densità espressiva, questi ultimi edifici a pareti permettono l'assemblaggio di materiali da costruzione moderni: vetro, acciaio, alluminio, cemento, mattone, legno – trasformando l'architettura in complesse e composite monumentalità. L'esegesi finale di questo sviluppo può essere trovata nei quattro edifici inclusi nella composizione a Chandigarh (12). E' lì che al muro vengono fatte assorbire tutte le energie intrinseche ed estrinseche, acquose e animistiche rintracciabili nella tela cubista. E' qui che, paradossalmente, la parete ispessita diventa veramente trasparente. La quarta dimensione è il momento di evasione senza limiti evocato da un'eccezionale armonia dei mezzi plastici utilizzati... è l'effetto del soggetto scelto; è una vittoria della proporzione su tutti i fronti – nell'anatomia del lavoro così come nella realizzazione delle intenzioni dell'artista, siano esse controllate consapevolmente o no. Compiute o incompiute, queste intenzioni sono sempre esistenti e sono radicate nell'intuizione, miracolosa catalizzatrice della saggezza acquisita, assimilata, perfino dimenticata. In un lavoro compiuto e di successo ci sono masse di implicazioni nascoste, un mondo autentico che si rivela a chi può interessare e cioè: a chi se lo merita.

“Poi una profondità sconfinata si apre, rimuove le pareti, dissolve le presenze contingenti, e compie il miracolo di uno spazio indescrivibile\indicibile”(13).



44. PALAZZO DELL'ASSEMBLEA, CHANDIGARH. LE CORBUSIER, 1946-1947. FACCIATA PRINCIPALE



45. MILLOWNERS' ASSOCIATION BUILDING, AHMEDABAD. LE CORBUSIER, 1954.
DETTAGLIO PIANTA

NOTE

Questo saggio nasce da lezioni tenute in varie scuole qui e all'estero dal 1967. Ora trova la sua strada nella stampa attraverso i contributi significativi di Joan Ockman, che ha partecipato preziosamente come redattore e dialettico. - R.S.

1. Una volta iniziato nella storia della pittura moderna, chi può non evocare le Diamond configurations (configurazioni a diamante) di Mondrian del Fox Trot A o il suo Victory Boogie Woogie quando ci si confronta con un quadro di tela bianca che pende di quarantacinque gradi? Un po' come un'immagine residua ritardata, percezioni fittizie tendono a cercare e riconoscere campi "appropriati" per la loro realizzazione.

2. "Più emotivamente ambivalente è il soggetto, meno si adatta ad alcuna ambiguità nelle cose e nella sua visione delle cose. L'ambivalenza emotiva è ciò che richiede la negazione dell'ambiguità intellettuale. In soggetti la cui ambiguità intellettuale è forte capita spesso che il fondamento emozionale è molto più stabile che negli altri soggetti..." Maurice Merleau-

Ponty, "The Child's Relations with others" in *The Primacy of Perception and other Essays* (Chicago: Northwestern University Press, 1960), p. 105.

3. "In altre parole, ha permesso al suo interesse per il mondo subconscio di sconvolgere il suo rispetto per la semantica precisa: e con una cura quasi insostenibile per i dettagli, di mescolare alla rinfusa la sintassi di inserire parole e concetti stranieri - escludendo volutamente lo stile narrativo semplice o piano che avrebbe potuto soddisfare la sua comprensione: la sua struttura ambigua offre diversi indizi d'interpretazione ed è, secondo Joyce, il veicolo adatto per un'elaborata ma compressa storia dell'umanità." Federico Hoffman, "Infroyce" in *James Joyce: Two Decades of Criticism*, ed. Givens (New York: Vanguard Press, 1963), p. 430.

4. Questo è, naturalmente, un "punto di vista" diverso da quello espresso da alcuni altri nel movimento moderno, ad esempio Van Doesburg: "Contrariamente alla frontalità santificata da un concetto di rigida staticità della vita, la nuova

architettura offre una ricchezza plastica di effetti temporali e spaziali multi- sfaccettati...” De Stijl, vol. VI, no. 6/7, 1924, pp. 78-83. Al contrario degli implosivi ed ermetici campi cubici di Le Corbusier, Van Doesburg preferiva definire la nuova *Sachlichkeit* come un pittoresco ammassarsi di piani esplosi. Tuttavia, Le Corbusier in alcuni progetti tradisce una tendenza a diagonalizzare, fin dalla casa dell’artigiano del primo 1910, lo studio Ozentfant, la casa dell’artigiano del 1924 e persino in un edificio così frontalizzato come la villa a Garches. Nel lavoro successivo, la spirale diventa una figurazione fondamentale nel suo repertorio; ma la riserva per un particolare tipo di programma: mentre i quattro tipi ortogonali esemplificati da La Roche, Stein, Carthage, e Savoye, illustrati nel disegno ben noto, rappresentano edifici domestici, il quinto tipo a spirale, prima esemplificato nello ziggurat del Mundaneum museum, e successivamente negli altri progetti museali, così come in La Tourette, Ronchamp, e Firminy, è impiegato per un utilizzo più artistico o culturale. Quando definita come un “avanzamento a livelli più elevati attraverso una serie di movimenti ciclici”, questa spirale diventa per lui una metafora ideale delle composizioni frontali. Questo tema viene esplorato in dettaglio in “La Tourette Revisited”, un prossimo articolo di Robert Slutzky e Joan Ockman.

5. Sul lato orientale di questo grattacielo, il brise-soleil è rimosso dal centro della banda B tripartita rivelando un ampio inserto di vetro. Una rientranza di

tre campate in questa porzione, visibile solo sui profili, trasforma la fascia vetrata esposta in un gigantesco occhio incastonato in una cavità. Sul lato occidentale opposto, un altro occhio, questa volta non visibile sui profili, ma en face, allargando il pattern del brise-soleil in misura sufficiente a consentire a quest’occhio di contemplare la città e le montagne alle sue spalle. Questa facciata d’ingresso, con la sua simmetria verticale tripartita, è una versione attenuata e più antropomorficamente suggestiva della Villa Schwob.

6. Molto si è discusso della resa prospettica della struttura Dom-ino che appare nel volume I dell’Ouvre Complète. Questa immagine, piena di imprecisioni e incoerente con il piano e le due sezioni (confrontare, per esempio, il diverso numero di colonne e la distribuzione delle pedate), illustra drammaticamente un modulo strutturale che possa essere prodotto in serie a basso costo per soddisfare le esigenze abitative di un’Europa devastata dalla guerra. Il Dom-ino, come il gioco prende il nome, non è un oggetto autosufficiente, ma un una struttura flessibile in cemento, estensibile sia orizzontalmente che verticalmente, e in attesa di definizione architettonica attraverso l’adattamento alle specificità del sito e del programma. Appare in *Vers une Architecture* sotto la voce “Maisons en Sèrie”, dopo i capitoli su navi, aerei e automobili, così come sui loro equivalenti tecnologici nell’architettura dell’antichità classica e del Rinascimento. L’implicazione di quest’ordinamento è evidente. Dom-ino deve essere visto come la razionale

e costruttiva - che non vuol dire banale - soluzione ad un problema pragmatico piuttosto che come la singolare simbolica icona come alcuni critici hanno insistito. Le sue applicazioni in diversi sistemi abitativi proposti sono in realtà abbastanza banali. Proprio come un’armatura non è scultura, non lo è nemmeno l’architettura diagrammatica Dom-ino. Tuttavia, più interessante in questo contesto è la somiglianza di questo Dom-ino del 1914-15 all’aliscafo Caproni a tre ali e al dentellato Farman con ali a punta, e la somiglianza del disegno assonometrico di una villa Dom-ino di Bordeaux ad un aereo. Quello che il diagramma Dom-ino attende per poter “decollare” è l’infusione delle energie aerodinamiche della struttura A/B/A’.

7. I piani di Le Corbusier sono come coltelli per un taglio distribuito dello spazio. Se potessimo attribuire allo spazio le qualità dell’acqua, allora il suo edificio sarebbe come una diga per mezzo della quale lo spazio è contenuto, arginato, come un tunnel, una paratoia... “Colin Rowe e Robert Slutzky” *Transparency: Literal and Phenomenal*”, *Perspecta* 8, 1965.

8. “Un intervento della sensibilità plastica. Tutto sembrava essere implacabilmente controllato dalla successione di esigenze razionali. Una decisione poetica della natura è intervenuta... la facciata era diventata asimmetrica. La forma sembra gonfiarsi a sinistra, poi spostarsi verso destra. Sta rispondendo

al doppio richiamo del sito. La scogliera, il mare...” Le Corbusier e Francois de Pierrefeu, *The Home of Man* (London: The Architectural Press, 1948), p. 129. Di conseguenza, la parte orientale “lavata dall’acqua” del grattacielo ha la trama del frangisole più finemente grigliata, che si estende verso ovest di tre campate dopo il centro verticale dell’edificio sulle due facciate di profilo. Il “flusso di superficie” è uniformemente laminato\stratificato? fino a questo punto, al che la griglia frangisole apre per dare l’impressione di una maggiore turbolenza - molto simile al comportamento dell’acqua sul bordo posteriore di un aliscafo.

9. Vedi Colin Rowe and Robert Slutzky, “Transparency: Literal and Phenomenal... Part II” *Perspecta* 13-14, 1971, pp. 293-5.

10. O negli aspetti maschili e femminili di un’architettura androgina. Per l’esplorazione di questa idea, vedere “La Tourette Revisited”.

11. E’ divertente notare che Le Corbusier fotografa la facciata sud con le tende delle finestre retratte nel piano centrale, creando un oculus simile a quello di Poissy. *Oeuvre Complète 1929-1934* (Zurigo: Willy Boesiger, 1947), p. 87.

12. Il presente documento ha tentato di delineare a grandi linee la coesistenza unica dei campi forma e contenuto nel lavoro di Corbusier, enfatizzando prevalentemente la natura evolutiva dei suoi primi dipinti e dell’architettura (precedenti alla II Guerra

Mondiale), nel tentativo di stabilire un vocabolario che possa essere esplorato in profondità in due successivi documenti: “La Tourette Revisited” e “Chandigarh”. Quest’ultimo specialmente tratterà il problema della parete come espressione della poetica dell’acqua.

13. Le Corbusier, *New World of Space*, pag. 8. Mette a confronto lo scritto di Marcel Brion sul lavoro di Joyce, *Work in progress*, (una prima versione di *Finnegan’s Wake*): Il dono dell’ubiquità permette a Joyce di unire persone e momenti che paiono essere in larga parte separati. Dà una strana trasparenza alle sue scene, poiché noi percepiamo il loro principale elemento in quattro o cinque evocazioni, tutte corrispondenti alla stessa idea ma rappresentanti una varietà di espressioni in luci e movimenti differenti.

“Ciò non ci sembra contrario né alle leggi della logica né a quelle della natura, poiché questi “ponti” sono uniti da un meraviglioso senso di associazione delle idee. Nuove associazioni, create da lui con una magnifica raffinatezza, cooperano nel creare quest’universo, il mondo Joyciano, che obbedisce alle sue leggi e sembra essere libero dai consueti vincoli fisici. E abbiamo, quindi, l’impressione di un mondo molto individuale, molto differente dal nostro, un mondo di riflessioni a volte deformate in specchi concavi e convessi, e impresse in una realtà vera e intera in se stessa.

Non parlo qui solo del vocabolario che Joyce utilizza e che trasforma per suo uso – qualcuno potrebbe dire,

crea – ma specialmente del suo modo di trattare il tempo e lo spazio. Ed è per questa ragione, molto più che dalla difficoltà di linguaggio, che il lettore spesso perde il filo. Ciò è connesso all’enorme quantità di intenzioni e proposte che l’autore accavalla in ogni frase. La frase assume il suo vero senso solo nel momento in cui si scopre il suo messaggio o quando questo è posizionato nel tempo. “E se i libri di Joyce sono per molti difficili da leggere... è forse perché (egli) ha scoperto un nuovo aspetto del mondo che non può essere compreso senza un’autentica iniziazione”. “L’idea del Tempo nel Lavoro di James Joyce” in “Our examination round his Factification for Incamination of Work in progress”, Samuel Beckett, Marcel Brion, et al (Paris: Shakespeare and Company, 1929), pp. 32-3.

TEXAS RANGERS
UNIVERSITY OF TEXAS

TEXAS RANGERS AND THE UNIVERSITY OF TEXAS

La sezione comprende la raccolta di materiali relativi ai Texas Rangers, con brevi cenni su ogni componente del gruppo e alcuni esempi degli esercizi previsti nel nuovo programma di studio ad Austin.

Le immagini sono tratte principalmente dal libro di A. Caragonne *The Texas Rangers*, alcune sono invece fotografie, fatte personalmente, all'Alexander Archives della University of Texas e alla Charles Moore Foundation.

Well, what happened was a group of people came down and met. A handful of people without any pre-plan. In a funny way, it was just the chemistry of the individuals, which is unpredictable. There was no preplanning... we just happened!

John Hejduk in a 1986 interview¹

L'esperienza didattica ad Austin dura circa tre anni (1954-1956), ma le circostanze che si creano fanno

sì che il fenomeno dei Texas Rangers abbia a lungo un forte effetto sull'educazione architettonica. E' interessante notare che molti studenti di quel periodo intraprendono a loro volta la carriera dell'insegnamento, contribuendo ad ampliare questo tipo di approccio all'architettura.

Il gruppo di nuovi giovani insegnanti, tutti alla prima esperienza didattica, si forma quasi per caso. I primi ad essere chiamati sono: Bernhard Hoesli, Colin Rowe, John Hejduk, Robert Slutzky e Lee Hirsche; il direttore incaricato in quel momento è Harwell Hamilton Harris.

Bernard Hoesli, prima di arrivare in Texas, lavora per due anni nello studio di Le Corbusier e per un periodo anche nello studio di Fernand Léger. Il suo atteggiamento è pragmatico e metodico; è lui che predispone la serie di note che illustrano il programma del nuovo piano di studi che deve redigere insieme a Rowe. Arriva negli Stati Uniti nel 1950 e alla scuola di Austin nel 1953.

Colin Rowe, giovane architetto e critico inglese, arriva

in America per proseguire gli studi con Henry-Russel Hitchcock e dopo aver conosciuto Mr. Harris, viene invitato a formare la nuova scuola insieme ad Hoesli. Rowe arriva ad Austin nel gennaio del 1954.

In seguito viene chiamato John Hejduk, architetto americano. Hoesli lo conosce quando, appena arrivato in America, va a lavorare nello studio Fellheimer and Wagner e diventa suo collega. Viene assunto ad Austin nella primavera del 1954.

Robert Slutzky e Lee Hirsche sono scelti per la classe di disegno da Colin Rowe che, trovandosi a Yale nei primi anni '50, rimane colpito da alcuni loro lavori realizzati nel corso tenuto da Josef Albers. Giungono all'università del Texas nel 1954.

La situazione esistente alla scuola di Austin, prima dell'arrivo della "nuova guardia", è caratterizzata da un corpo docente che promuove l'insegnamento legato all'espressione di sé, alla promozione della tradizione ***degenerata in una forma di auto-gratificazione architettonica*** che si preoccupa di più per le questioni di presentazione artistica o per la preparazione a fini esclusivamente commerciali.

Quello che propone la nuova scuola, e che manca in quel momento, è l'impegno basato sulla ricerca del significato e sul contenuto intellettuale dell'architettura, in cui assume importanza lo sviluppo dell'idea architettonica e l'indagine della visione e dell'organizzazione dello spazio.

I principi pedagogici della scuola sono stabiliti in due

documenti. Il primo, scritto nel marzo del 1954, è un breve memorandum preparato da Hoesli e Rowe, che funge da base per il nuovo programma di studi presso la scuola. Importante in questo documento è la convinzione che la progettazione architettonica può essere insegnata e che esistono un gran numero di edifici e progetti significativi nell'ambito del Movimento Moderno che dimostrano alcuni principi di base che è possibile analizzare e comprendere per estrarre da loro una base utile alla teoria architettonica. Gli studenti devono prendere coscienza dei sistemi formali impiegati da questi architetti e per fare questo, Hoesli e Rowe sottolineano l'importanza dell'osservazione e della sintesi.

Gli esercizi di analisi vengono svolti principalmente attraverso l'uso del modello come fonte compositiva e strumentale, del diagramma come strumento interpretativo dell'architettura e del disegno come controllo del progetto. Gli studi del disegno e la teoria del colore hanno lo scopo di insegnare allo studente a "vedere", nutrendo mente e immaginazione. Rowe e Hoesli richiedono agli studenti una particolare attenzione alle analisi astratte di progetti già realizzati promuovendo uno "sforzo architettonico" piuttosto che chiedere un atto puramente creativo di invenzione.

Per Colin Rowe lo scopo della formazione in architettura, come per tutta l'istruzione in generale, non è solo quello di formare lo studente per la

professione, ma è soprattutto stimolare la sua crescita spirituale e intellettuale, sviluppare le sue facoltà mentali per permettergli di cogliere la natura e il significato dell'architettura.

Questo nuovo programma produce ben presto dei conflitti con gli insegnati della "vecchia guardia", che non vedono di buon occhio questa nuova realtà intellettuale e culturale, molto diversa anche dal punto di vista generazionale, e che viene letta anche come atteggiamento arrogante da parte dei nuovi giovani docenti. Per tentare di recuperare il controllo della scuola, vengono usati pretesti economici e vengono esasperati i disaccordi sui metodi didattici che portano Mr. Harris a dimettersi nell'aprile del '55, lasciando i Texas Rangers, come dice Rowe, *like so many lambs awaiting slaughter*². Arrivano infatti, poco dopo, delle lettere a Hejduk, Slutzky e Hirsche in cui vengono avvisati del mancato rinnovo del contratto per l'anno successivo. Rowe invece può restare ancora un anno, ma deve insegnare solamente storia e teoria. Anche Hoesli rimane e cerca di costituire una seconda nuova scuola del Texas, assieme a Lee Hodgeden, Werner Seligmann and John Shaw, ma senza ottenere buoni risultati, tanto che deve comunque abbandonare l'insegnamento nel 1957.

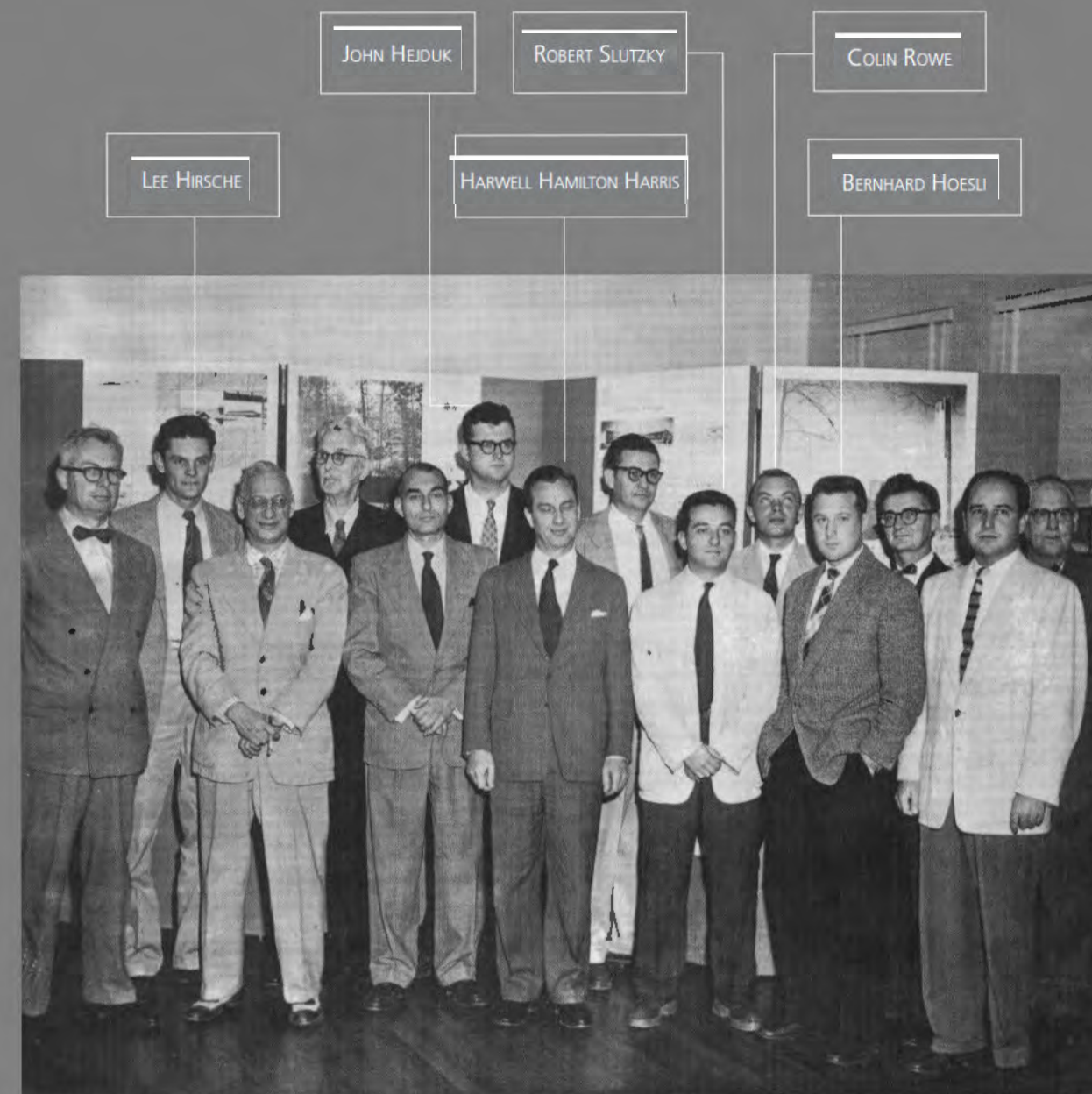
Il gruppo, con l'eccezione di Hoesli che va ad insegnare all'ETH di Zurigo, si ritrova per un breve periodo alla Cornell nel 61-'62.

A differenza di quanto si è portati a credere, è in questo momento che viene usato per la prima volta il nome di *The Texas Rangers* da alcuni studenti del quinto anno, Alan Chimacoff e Tom Schumacher, che scrivono una canzone (dedicata in particolare agli insegnanti della seconda fase della scuola):

*Oh I am a Ranger and I come from Texas
Oh I am a Ranger and I'm teaching you
We are Lee, John and Werner and we are all
Rangers
Just git you an outfit and you'll be one too*³.

In quel periodo, Colin Rowe insegna già alla Cornell, lui non arriva direttamente dal Texas perché passa prima un anno a Cambridge, per questo motivo esiste anche una seconda versione della canzone:

*Oh The Rangers come from Texas,
There's Werner, John, and Lee,
And Colin's come from Cambridge,
no Texas Rangers he.*



NOTE

- 1. A. Caragonne, *Texas Rangers: Notes from an Architectural Underground*, p. x
- 2. **(come tanti agnelli in attesa di essere macellati)**
Cit. C. Rowe, *Texas and Mrs Harris* in A. Caragonne (edit by) C. Rowe, *As I was saying - Recollection and Miscellaneous Essays*, Volume One, p. 35.
- 3. Vi era un'alternativa possibile dell'ultima riga che si riferiva all'*Oeuvre Complète* di Le Corbusier: *Just git you the good book and you'll be one too.*

PRIMO ANNO - FRESHMAN

Il primo anno è orientato verso il disegno come mezzo di introduzione alla progettazione architettonica e la natura, per indagare la possibilità e il limite dell'espressione visiva.

Lo studente deve familiarizzare con supporti grafici e con la tecnica, mettendo in risalto **le sue preferenze e punti di forza**.

Prima del nuovo programma, il corso introduceva gli studenti alla "percezione della forma e il disegno a mano libera in prospettiva" attraverso l'uso della matita, dell'inchiostro, del pennello e del carboncino. Il nuovo programma prevede invece che il disegno sia utile allo sviluppo dell'abilità dello studente di vedere con chiarezza e di disegnare con accuratezza per avere il controllo della linea e della composizione. L'esplorazione della linea (derivato dai metodi gestaltici di Josef Albers) è un esercizio sull'astrazione dello spazio e sulla comprensione della realtà tridimensionale trasformata nella piattezza bidimensionale della sua rappresentazione.

Allo stesso modo ci si concentra su indagini spaziali attraverso lo studio del problema dei nove quadrati che è proposto da Hejduk e Slutzky con Lee Hirsche come un problema architettonico.

Il corso di disegno è condotto da Slutzky e Hirsche. I mezzi disponibili sono principalmente matita e carta

da giornale. Sono proibiti la rappresentazione della realtà in modo pittoresco o espressionista e l'uso di ombreggiature. Viene invece insegnata la pienezza, la profondità e il dettaglio delle forme; il disegno è a linea continua, il profilo e la struttura dell'oggetto devono essere osservati clinicamente e poi resi con precisione meticolosa.

1. Arc. 401 - Disegno a mano libera. Primi esercizi di disegno per ottenere il controllo orizzontale della linea e il suo spessore (A. Caragonne, *The Texas Rangers*).

2. Arc. 401 - Disegno a mano libera. Primi esercizi di disegno per ottenere il controllo verticale della linea e del suo spazio (A. Caragonne, *The Texas Rangers*).

3. Arc. 401 - Disegno a mano libera. Esercizi di disegno di frammenti di rami grossi e ramificazioni definendo lo spessore di linea, la consistenza e la condizione di unione (A. Caragonne, *The Texas Rangers*).

4. Arc. 401 - Disegno a mano libera. Studio delle sedie mostrando lo spazio negativo definito dall'oggetto (A. Caragonne, *The Texas Rangers*).

Questo esercizio ha lo scopo di aumentare l'abilità dello studente all'osservazione e, soprattutto, per

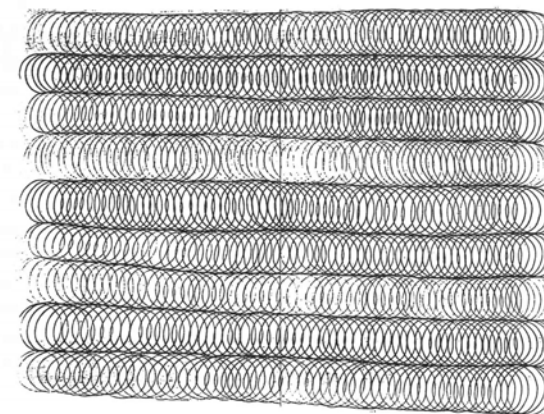


FIG. 1

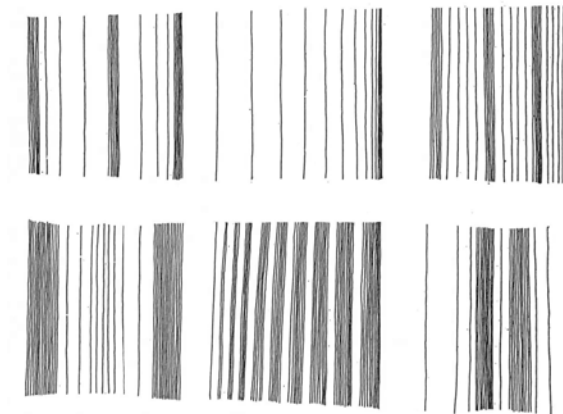


FIG. 2



FIG. 3

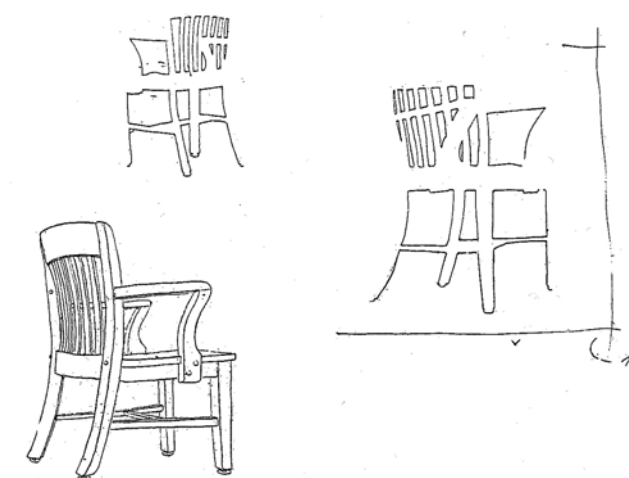
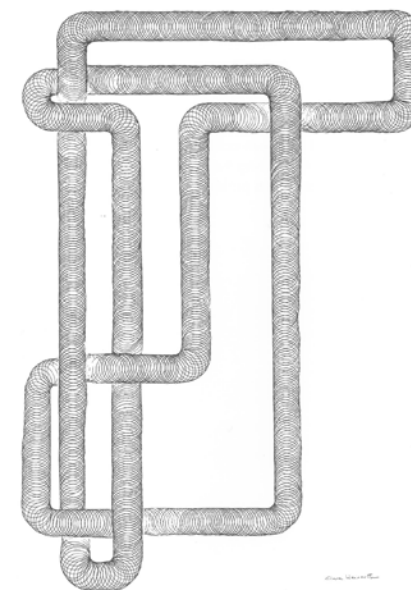
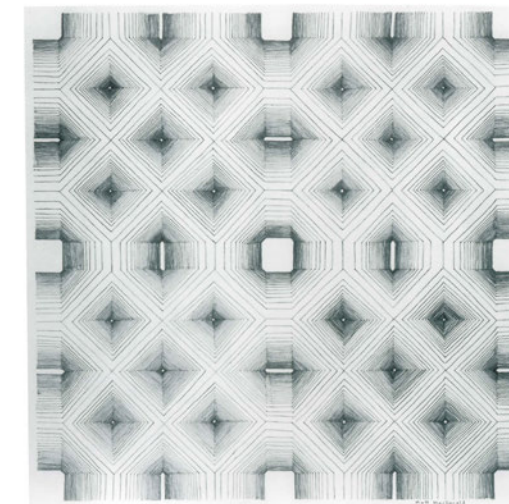
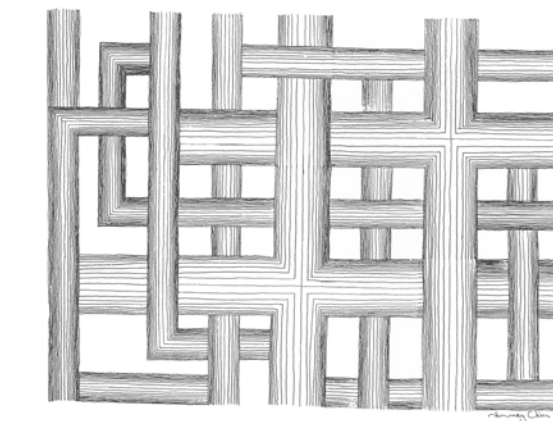


FIG. 4

imparare a “vedere” lo spazio come qualcosa di palpabile e tangibile, fondamentale per acquisire, in seguito, la capacità di manipolare lo spazio.

Nella pagina a fianco, alcuni esercizi svolti alla Cooper Union (tratto da *Education of an Architect: a point of view*) dove si nota la somiglianza con gli esercizi sviluppati ad Austin.

Come spiega Robert Slutzky in *Introduzione alla Cooper Union. Una pedagogia della forma* in “Lotus International” n. 27, **grande importanza è data all’allenamento occhio-mano al tratto (disegno), epitome di “educazione” (educare: trarre da).**



Diana V. Gerasimova

SECONDO ANNO - SOPHOMORE

Il secondo anno è destinato alla creazione del processo di progettazione. Lo studente deve essere capace di scoprire le diverse fasi di questo processo, il loro incontro deve essere spiegato e i problemi di progettazione devono essere utilizzati per la sua dimostrazione. Il lavoro richiesto e la presentazione del metodo devono essere scelti per enfatizzare il processo di progettazione e non il risultato finale del progetto, infatti il giudizio è determinato dalla capacità dello studente di dimostrare, in maniera completa, la soluzione ad un problema di progettazione passo dopo passo nel suo sviluppo.

1. Diagramma del processo per la costituzione del progetto, realizzato da Bernard Hoesli, 1953 (A. Caragonne, *The Texas Rangers*).

2. Arc. 410 - Introduzione alla progettazione architettonica. Studi degli schemi relazionali tridimensionali. Lavoro di un studente (A. Caragonne, *The Texas Rangers*).

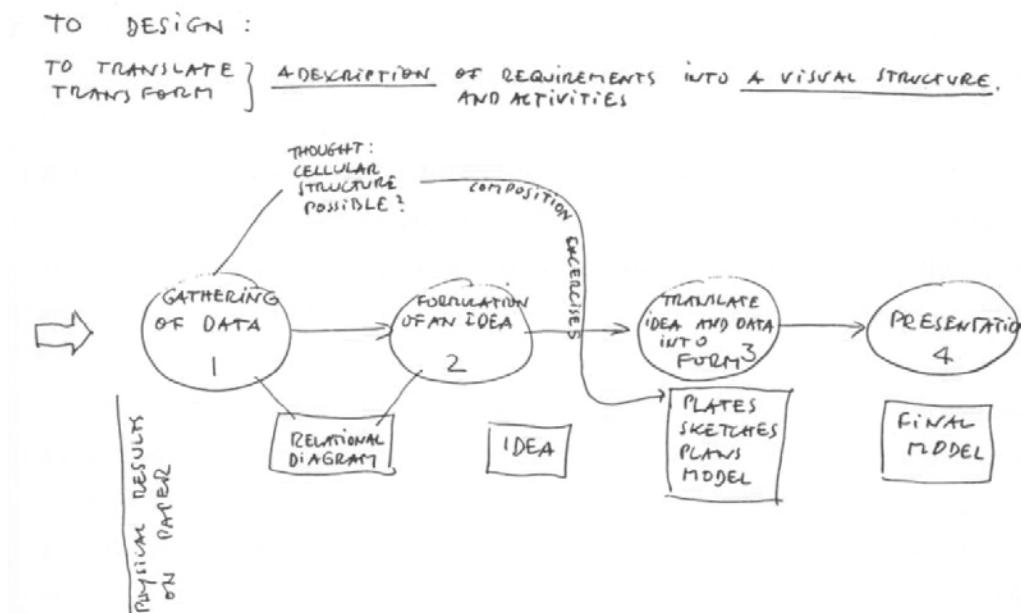


Fig. 1

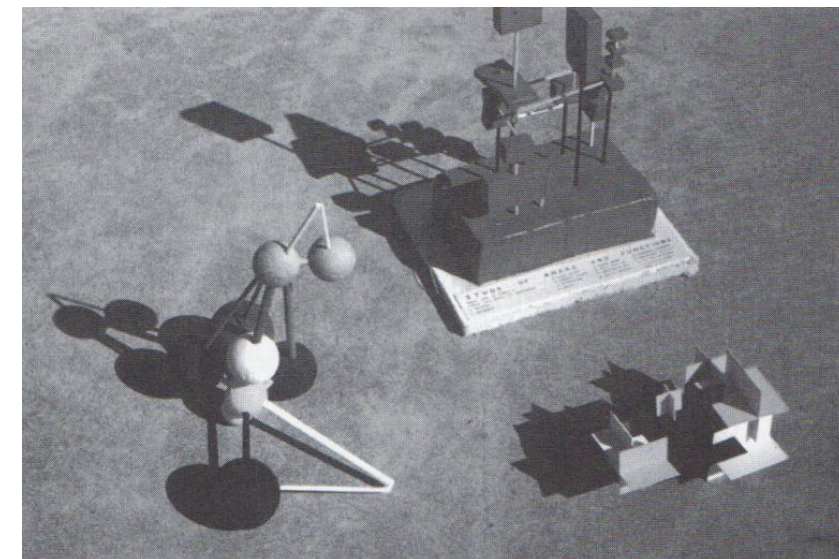


Fig. 2

TERZO ANNO - JUNIOR

Dal terzo anno, lo studente deve dimostrare sia la conoscenza del processo di progettazione che la capacità per il disegno. Inizia quindi a studiare la determinazione e lo sviluppo della forma architettonica e dello spazio, analizzando la relazione tra pianta, sezione, alzato e dettaglio.

Il corso di disegno del terzo anno deve svolgersi parallelamente agli studi ed esperimenti della rappresentazione dell'idea architettonica.

Lo studio del colore è condotto da Slutzky e Hirsche. Essi riformulano i corsi sulla linea delle teorie di Albers sull'interazione dei colori e analizzando il modo in cui i colori sono percepiti in un contesto. I primi esercizi devono comprendere un massimo di due o tre colori alla volta. Nelle rappresentazioni architettoniche si preferisce l'uso di piani piatti e colorati.

Viene stabilita una tavolozza cromatica oppure vengono dati pezzi di giornale o carta da imballaggio e, attraverso tentativi ed errori, gli studenti studiano gli effetti percettivi dell'illusione del colore come l'intensità, la vibrazione dell'immagine persistente, i contrasti, la trasparenza, l'illusione spaziale e la distruzione del pattern.

1. Arc. 525 - Progettazione architettonica intermedia. "An Apartment House", studente sconosciuto (A.

Caragonne, *The Texas Rangers*).

2. Arc. 230 - Corso di colore. Miscelazione ottica utilizzando un numero minimo di colori di base per ottenere una molteplicità di colori (A. Caragonne, *The Texas Rangers*).

3. Studio libero di forme di lettere. (Drawing by George Cape, junior, instructor R. Slutzky and H.L. Hirsche. Mounted on board for Student AIA Exhibition. University of Texas School of Architecture Student Work collection. Alexander Architectural Archive, University of Texas Libraries. The University of Texas at Austin).

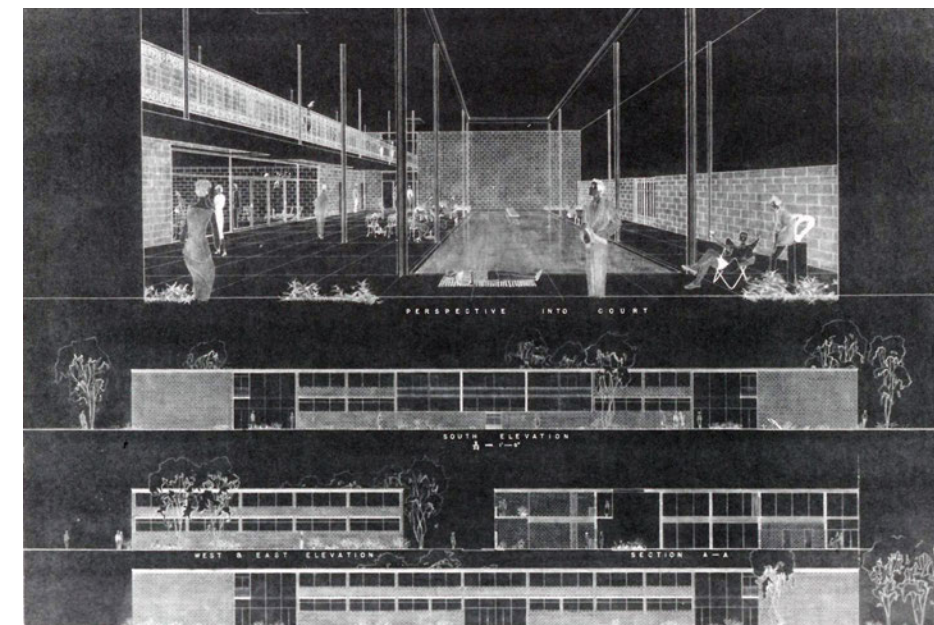


FIG. 1

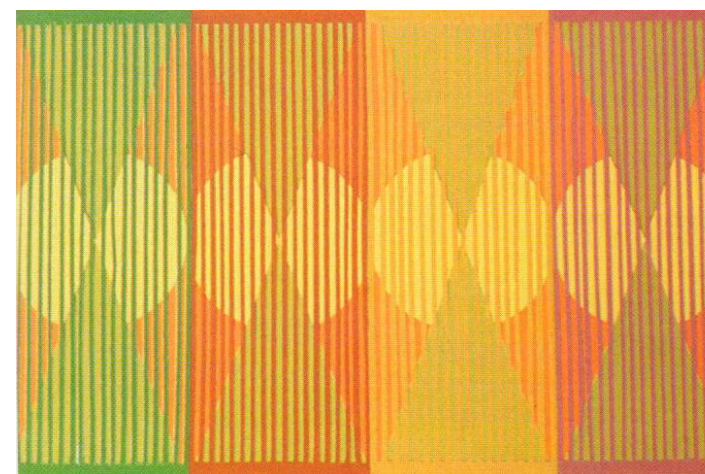


FIG. 2



FIG. 3

QUARTO ANNO - SENIOR

Al quarto anno l'attenzione deve essere spostata al contesto architettonico più ampio: è ora importante mostrare che ogni struttura è parte di un insieme allargato, dai suoi immediati dintorni fino al rapporto con la città.

Gli studenti dovrebbero arrivare a comprendere che ogni progetto nella sua interezza è qualcosa di più di un assemblaggio delle sue parti costituenti. Il disegno è come prima cosa uno strumento di investigazione e non uno strumento per camuffare l'apparenza, per questo motivo la presentazione deve esibire la realtà architettonica intrinseca del progetto e non le impressioni che può provocare temporaneamente. Per questo motivo la rappresentazione ad acquarello è abolita, poichè è riconosciuto il suo potere seduttivo.

I corsi di progettazione all'ultimo anno comprendono dei laboratori che insegnano la preparazione di disegni esecutivi in legno e acciaio. Entrambi devono essere integrati con i progetti dei rispettivi studi.

1. Progetto di ampliamento. (Drawing by William Kelley, fourth-year student, instructor Colin F. Rowe. Mounted on board for Student AIA Exhibition. University of Texas School of Architecture Student Work collection. Alexander Architectural Archive, University of Texas Libraries. The University of Texas at Austin).

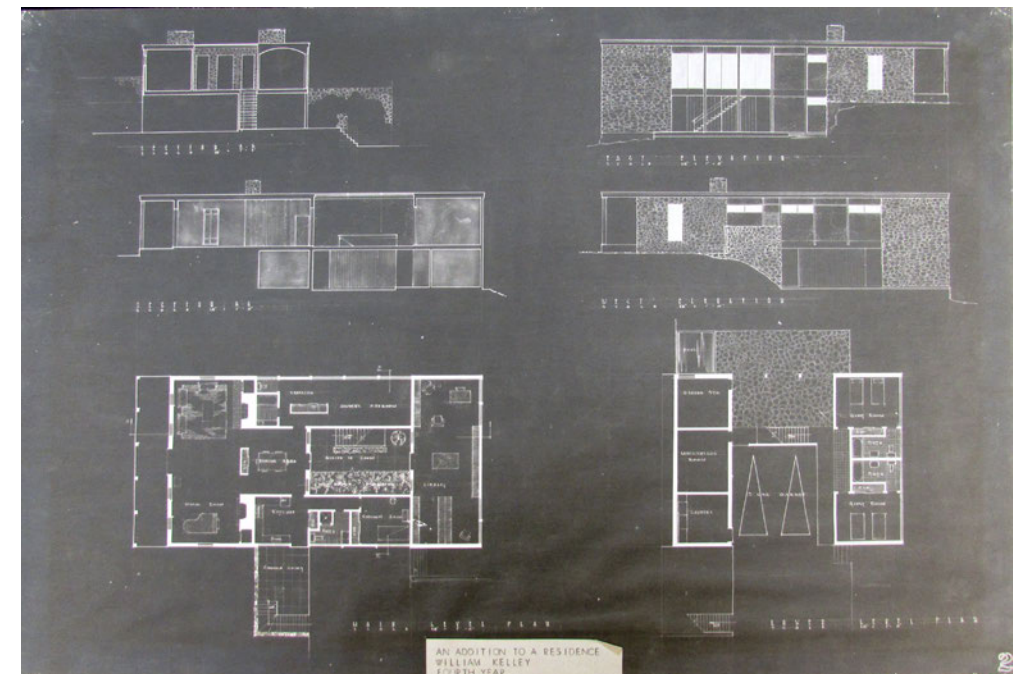
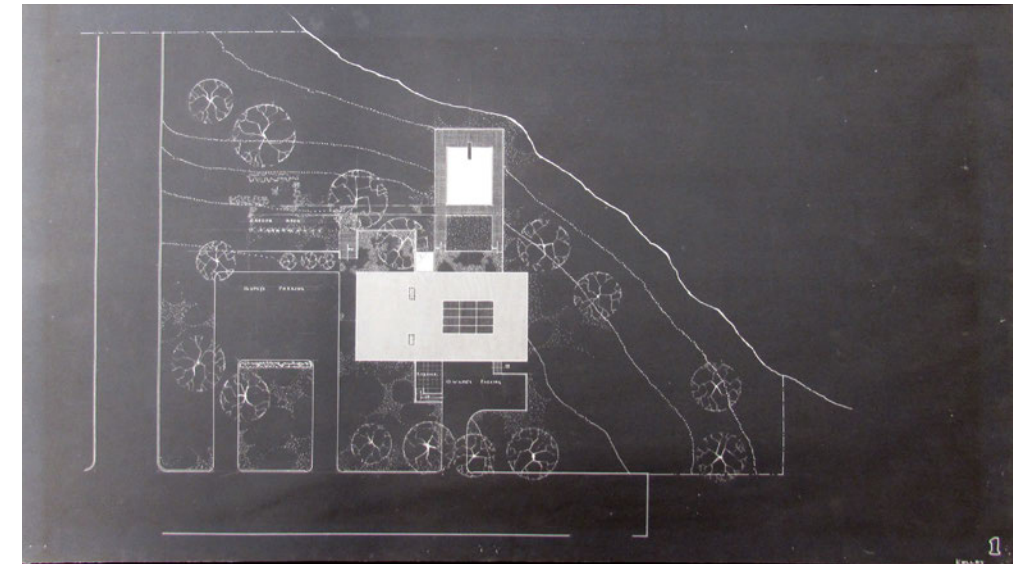


Fig. 1

QUINTO ANNO - THESIS

L'intero quinto anno è dedicato ad un progetto selezionato dagli studenti sotto la diretta supervisione di un istruttore di progetto (non necessariamente membro di ruolo nella facoltà).

La presentazione dello studente, per il giudizio della commissione, deve avere alcuni requisiti: deve essere chiaro che il disegno è per prima cosa il mezzo di investigazione e non uno strumento per camuffare l'apparenza; la presentazione deve esibire la realtà architettonica intrinseca del progetto e non le impressioni che può provocare temporaneamente (per questo motivo la rappresentazione ad acquarello è abolita).

La maggior parte degli studi sono fatti in bianco e nero e quando è usato il colore deve essere in toni uniformi. L'individuazione degli elementi che costituiscono l'immagine architettonica e del principio che ne regola il sistema di relazioni, consente di interpretare le composizioni e la loro struttura formale. Si tratta di verificare in quale modo l'oggetto fisico possa restituire, a livello percettivo, il suo carattere unitario.

1. Arc. 563 - Progettazione architettonica avanzata (tesi). Proposta di progetto urbano per il centro di Dallas. Notare la correlazione formale / spaziale evidente tra questo progetto dell'ultimo anno e gli esercizi tridimensionali in bassorilievo realizzati nel corso di progettazione base (A. Caragonne, *The*

Texas Rangers).

2. Arc. 607 - Progettazione base. Tipico esercizio in bassorilievo tridimensionale basato su una griglia ortogonale, realizzato applicando il concetto di trasparenza, di gerarchia, di consistenza e coesione, per suddividere e comporre lo spazio.

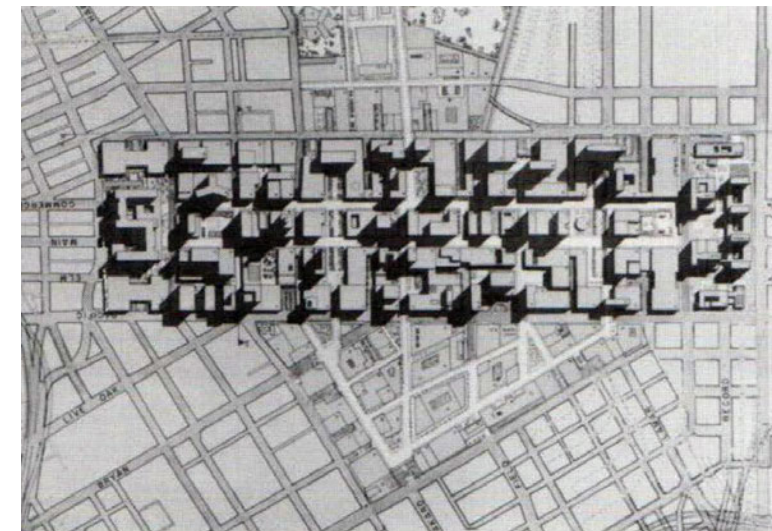


Fig. 1

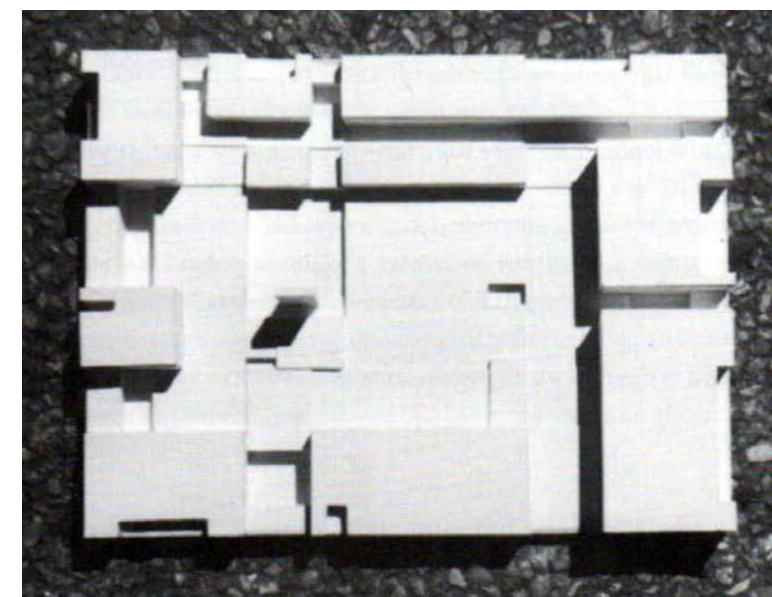


Fig. 2

LETTERE

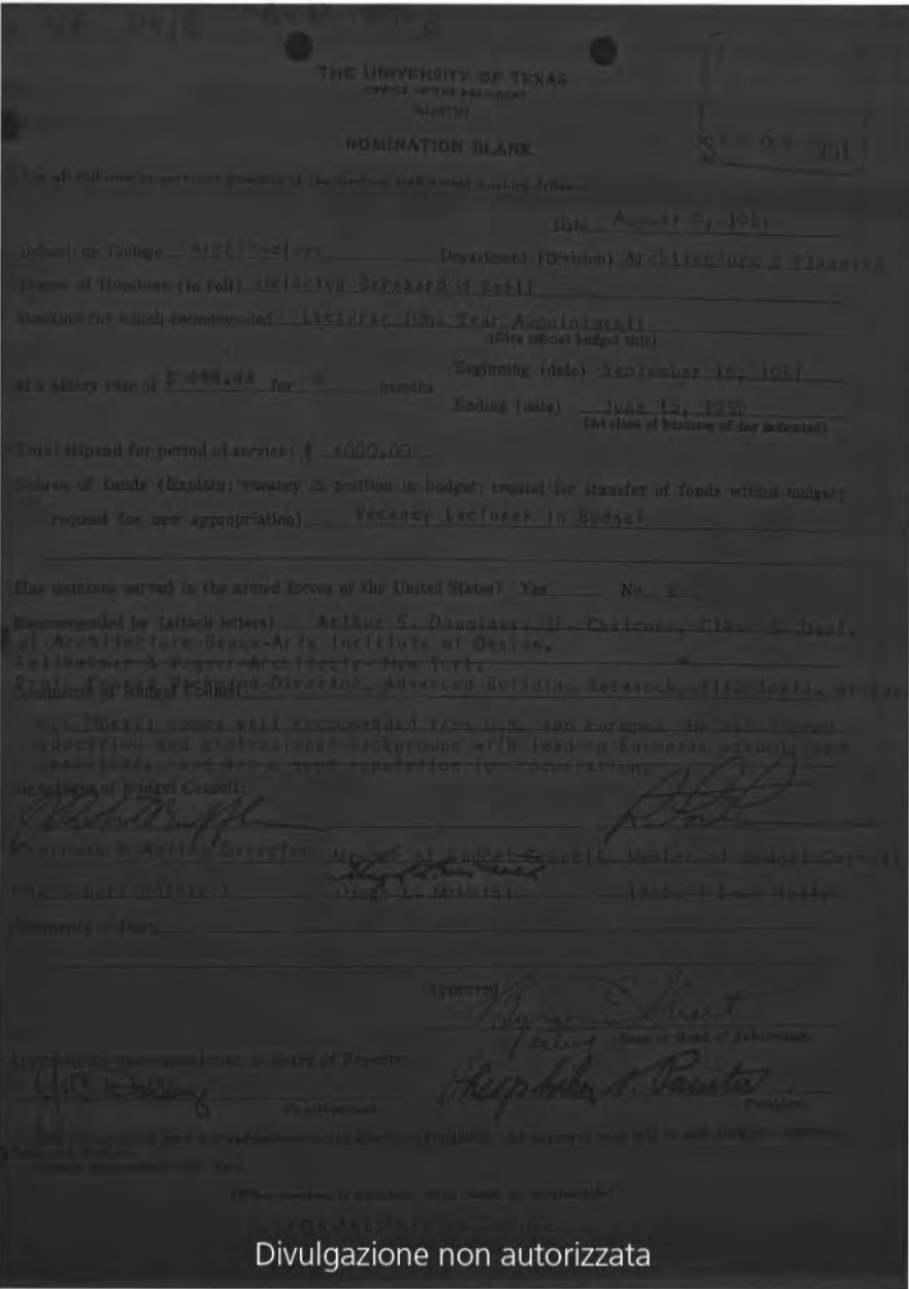
LETTERE

In questa sezione sono raccolte alcune lettere che riguardano le nomine dei Texas Rangers a docenti dell’università di Austin, una lettera di Colin Rowe a Louis Kahn in cui spiega alcune sue considerazioni sul tipo di lettura che fa dell’opera del Palladio e la lettera inviata a Robert Slutzky in cui vi è la chiara intenzione di redigere il terzo scritto sulla trasparenza.

Il recupero di queste lettere è stato possibile grazie alle ricerche effettuate all’Alexander Architectural Archive dell’università di Austin, alla Charles Moore Foundation e grazie a Joan Ockman che mi ha fornito alcuni materiali via mail.

B. HOESLI. LETTERA DI NOMINA IN QUALITÀ DI PROFESSORE ALL’UNIVERSITÀ DEL TEXAS, 1951.

DA UNIVERSITY OF TEXAS AT AUSTIN
SCHOOL OF ARCHITECTURE ARCHIVES
ALEXANDER ARCHITECTURAL ARCHIVE
UNIVERSITY OF TEXAS LIBRARIES
THE UNIVERSITY OF TEXAS AT AUSTIN



11/1 10/18 1953-54

THE UNIVERSITY OF TEXAS
OFFICE OF THE PRESIDENT
AUSTIN

NOMINATION BLANK

For all full-time or part-time members of the faculty and except as noted below:

Date: December 10, 1953

School or College: School of Architecture Department (Division):

Name of Nominee (in full): Colin Frederick Rowe 1953-

Position for which recommended: Instructor for one semester only (Spring Semester 1954)
(Give official budget title)

Beginning (date): February 1, 1954

at a salary rate of \$1950.00 per 12 months

Ending (date): June 15, 1954
(At close of business of day indicated)

Total stipend for period of service: \$ 1950.00

Source of funds (Explain: vacancy in position in budget; request for transfer of funds within budget; request for new appropriation): Unused funds created by resignation of Herb Yon

Has nominee served in the armed forces of the United States? Yes No No

Is nominee eligible for Workmen's Compensation Insurance? Yes No No. If yes, covered by contract

Recommended by (attach letters): Henry Russell Hitchcock, George Howe, and Christopher Tunnard

Comments of Budget Council:

Signatures of Budget Council:

Harold H. Harris J. Robert McFarland Hugo Leipziger-Pearce

Robert Lora White

Approved:

Harold Hamilton Harris, Jr. President

Approved for recommendation to Board of Regents:

Robert Lora White

APPROVAL OF BUDGET

APR 14 1954

DA UNIVERSITY OF TEXAS AT AUSTIN
SCHOOL OF ARCHITECTURE ARCHIVES
ALEXANDER ARCHITECTURAL ARCHIVE
UNIVERSITY OF TEXAS LIBRARIES
THE UNIVERSITY OF TEXAS AT AUSTIN

Divulgazione non autorizzata

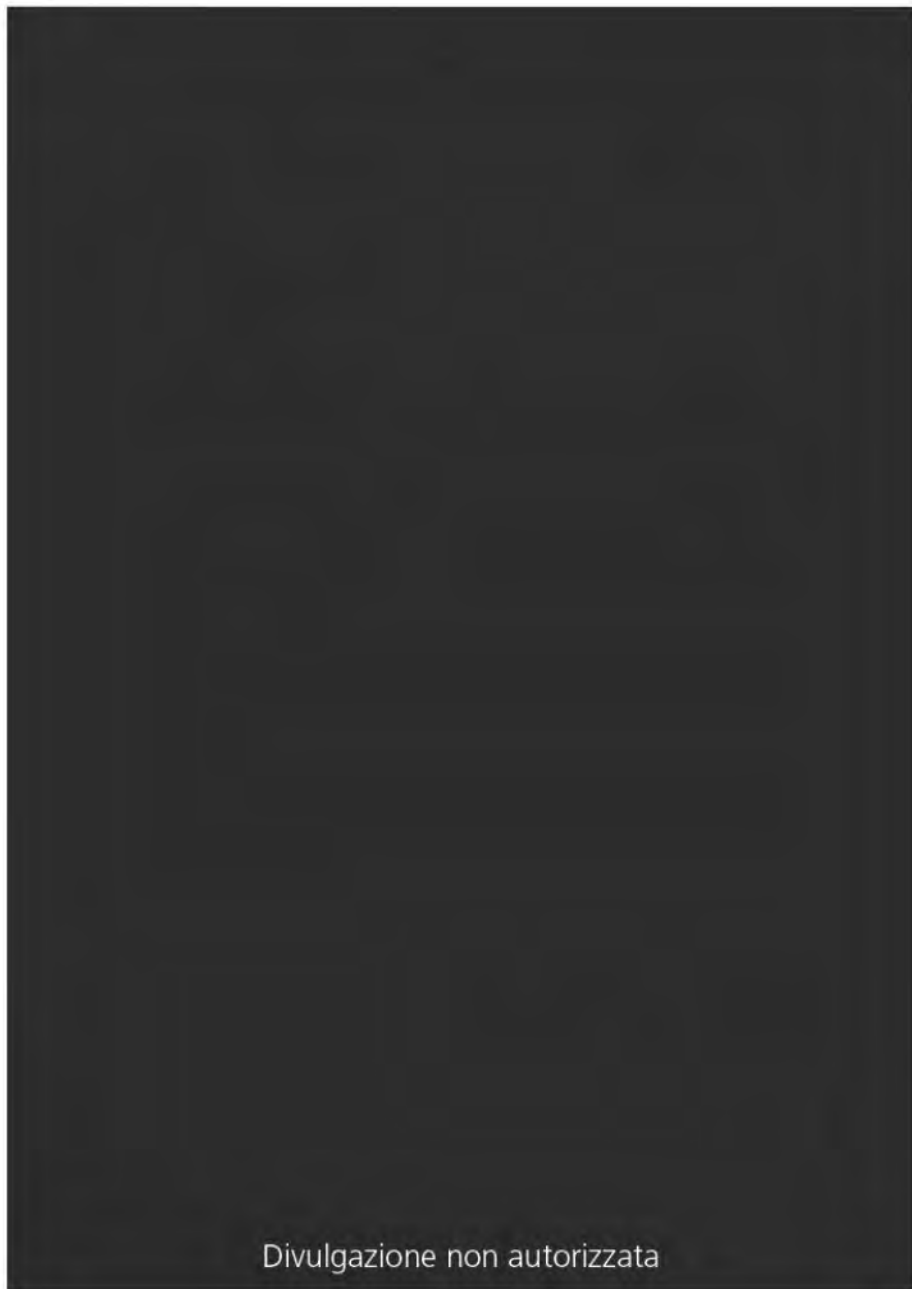
C. ROWE. LETTERA DI INCARICO
DOCENZA ALL'UNIVERSITÀ DEL TEXAS,
1953.

DA UNIVERSITY OF TEXAS AT AUSTIN
SCHOOL OF ARCHITECTURE ARCHIVES
ALEXANDER ARCHITECTURAL ARCHIVE
UNIVERSITY OF TEXAS LIBRARIES
THE UNIVERSITY OF TEXAS AT AUSTIN

C. ROWE. LETTERA DI NOMINA IN
QUALITÀ DI ASSISTENTE PROFESSORE
ALL'UNIVERSITÀ DEL TEXAS, 1954.

DA UNIVERSITY OF TEXAS AT AUSTIN
SCHOOL OF ARCHITECTURE ARCHIVES
ALEXANDER ARCHITECTURAL ARCHIVE
UNIVERSITY OF TEXAS LIBRARIES
THE UNIVERSITY OF TEXAS AT AUSTIN

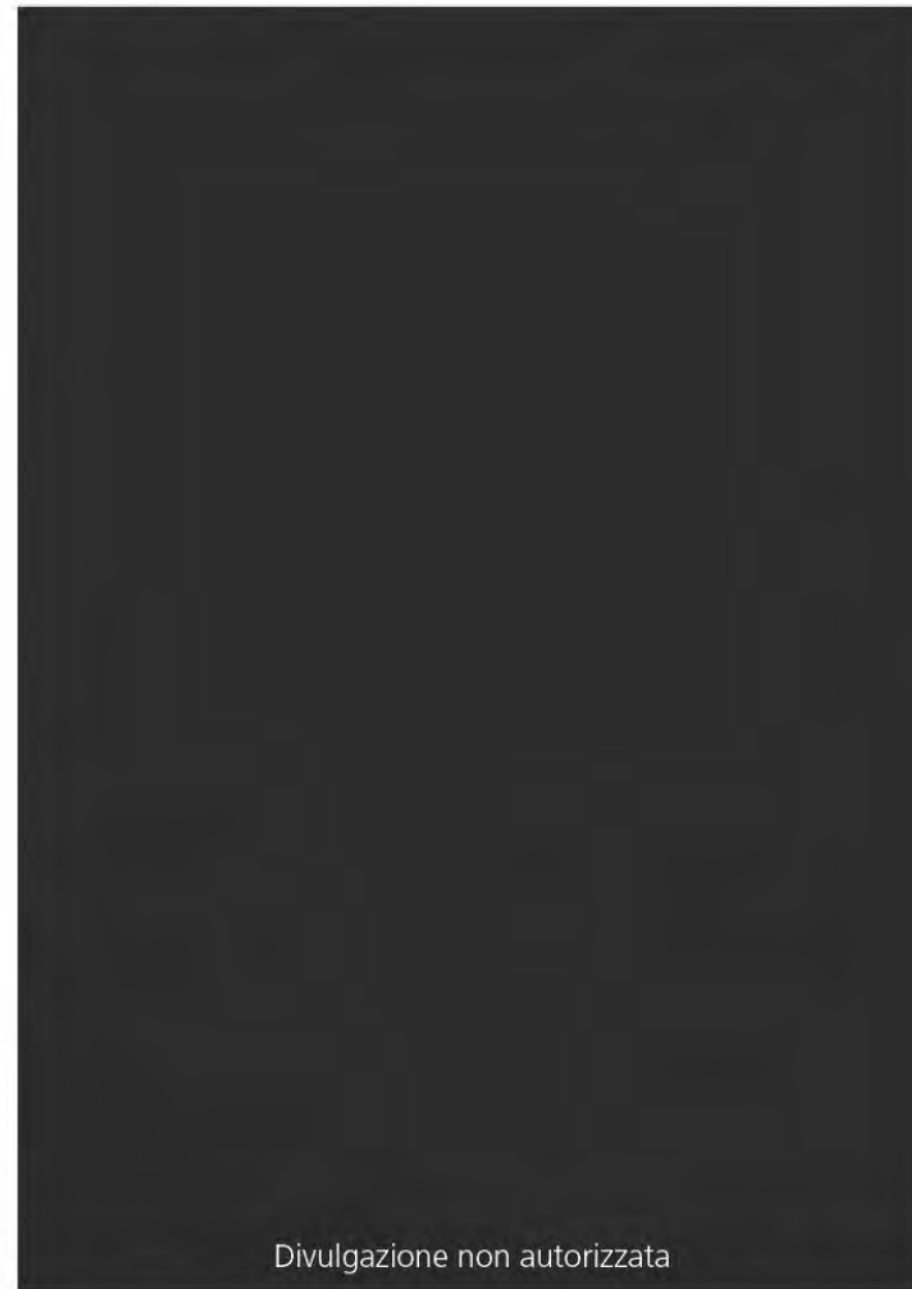
Divulgazione non autorizzata



Divulgazione non autorizzata

LETTERA DI NOMINA PER LA POSIZIONE DI
ASSISTENTE PROFESSORE ALL'UNIVERSITÀ
DEL TEXAS INVIATA A COLIN ROWE,
1954.

DALL'ARCHIVIO DELLA CHARLES
MOORE FOUNDATION, AUSTIN, TEXAS



Divulgazione non autorizzata

J. HEJDUK. LETTERA DI INCARICO
DOCENZA ALL'UNIVERSITÀ DEL TEXAS,
1954.

DA UNIVERSITY OF TEXAS AT AUSTIN
SCHOOL OF ARCHITECTURE ARCHIVES
ALEXANDER ARCHITECTURAL ARCHIVE
UNIVERSITY OF TEXAS LIBRARIES
THE UNIVERSITY OF TEXAS AT AUSTIN



Divulgazione non autorizzata

L. HIRSCH. LETTERA DI INCARICO
DOCENZA ALL'UNIVERSITÀ DEL TEXAS,
1954.

DA UNIVERSITY OF TEXAS AT AUSTIN
SCHOOL OF ARCHITECTURE ARCHIVES
ALEXANDER ARCHITECTURAL ARCHIVE
UNIVERSITY OF TEXAS LIBRARIES
THE UNIVERSITY OF TEXAS AT AUSTIN



Divulgazione non autorizzata

R. SLUTZKY. LETTERA DI INCARICO
DOCENZA ALL'UNIVERSITÀ DEL TEXAS,
1954.

DA UNIVERSITY OF TEXAS AT AUSTIN
SCHOOL OF ARCHITECTURE ARCHIVES
ALEXANDER ARCHITECTURAL ARCHIVE
UNIVERSITY OF TEXAS LIBRARIES
THE UNIVERSITY OF TEXAS AT AUSTIN

Divulgazione non autorizzata

LETTERA IN CUI VIENE COMUNICATA
LA VOLONTÀ DI DIMISSIONI DEI TEXAS
RANGERS, 1955.

DA UNIVERSITY OF TEXAS AT AUSTIN
SCHOOL OF ARCHITECTURE ARCHIVES
ALEXANDER ARCHITECTURAL ARCHIVE
UNIVERSITY OF TEXAS LIBRARIES
THE UNIVERSITY OF TEXAS AT AUSTIN



Divulgazione non autorizzata

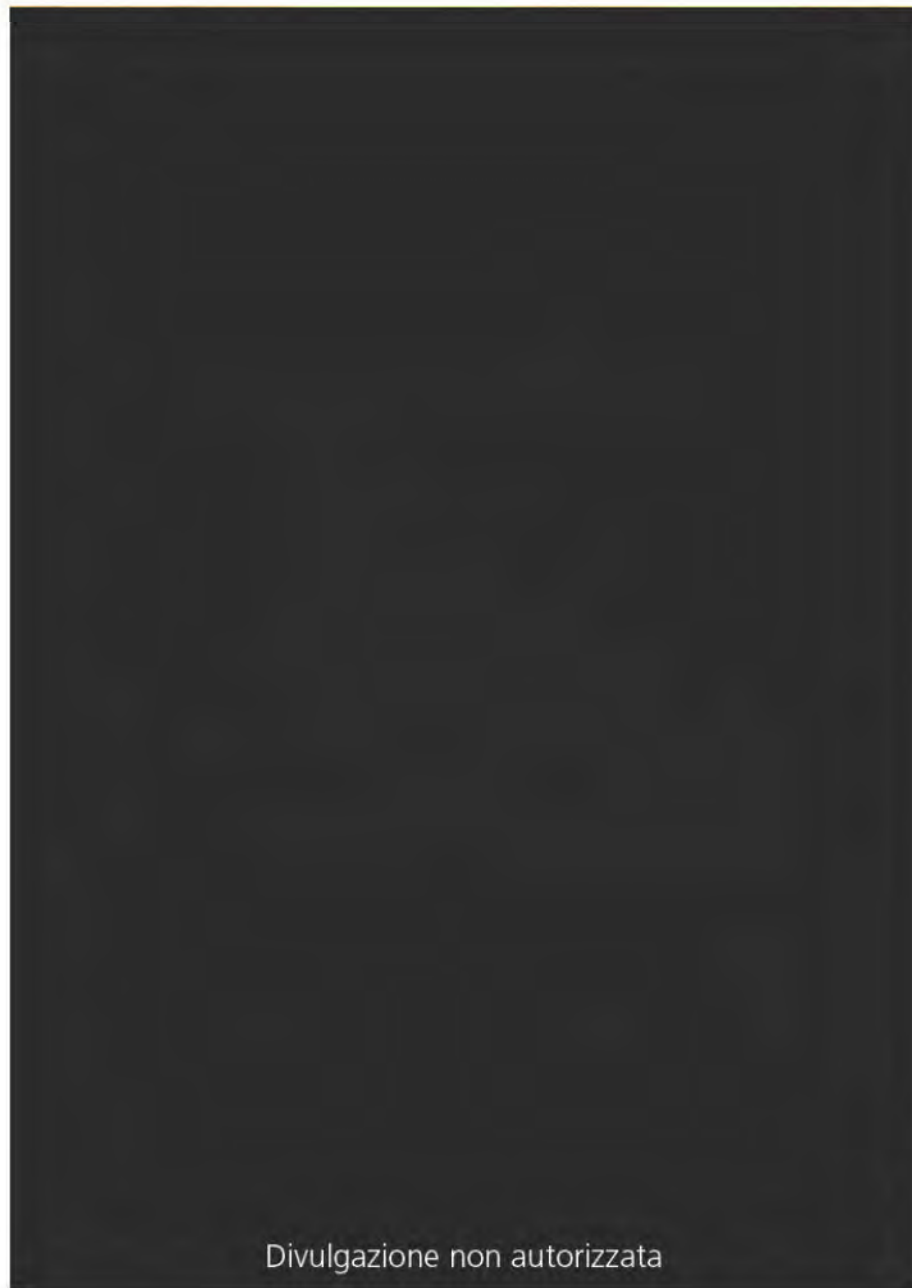
LETTERA DI COLIN ROWE A LOUIS
KAHN, 1956.

DALL'ARCHIVIO DELLA CHARLES
MOORE FOUNDATION, AUSTIN, TEXAS



Divulgazione non autorizzata

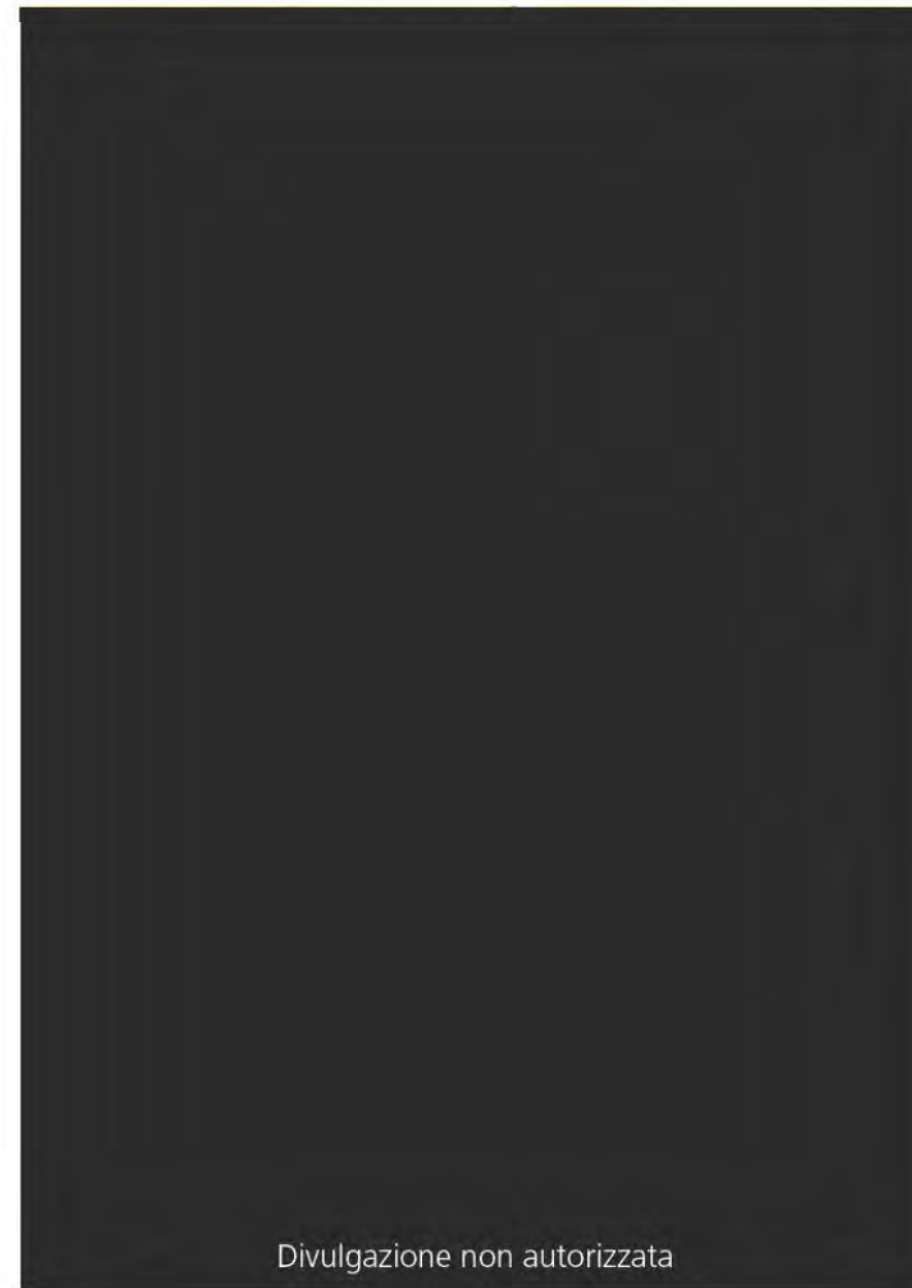
Divulgazione non autorizzata



Divulgazione non autorizzata

LETTERA DI COLIN ROWE A ROBERT
SLUTZKY IN CUI SI PARLA DELLA
VOLONTÀ DI REDIGERE IL TERZO SCRITTO
SULLA TRASPARENZA, 1973.

JOAN OCKMAN COLLECTION



Divulgazione non autorizzata

Divulgazione non autorizzata

Divulgazione non autorizzata

INTERVISTE

INTERVISTA A PETER EISENMAN (IN VIA DI APPROVAZIONE)



CONVERSAZIONE CON PETER EISENMAN E GUIDO ZULIANI. STUDIO EISENMAN ARCHITECTS, NYC 06/2015

NYC, 10th June 2015 - EISENMAN Conversation with Peter Eisenman (E) and Guido Zuliani (Z)

I FOUND THIS ARTICLE "AQUEOUS HUMOR" BY SLUTZKY, IN WHICH HE TALKS ABOUT LA TOURETTE. IN RECKONING WITH COLIN ROWE HE CRITICIZED DIRECTLY THE READING OF LA TOURETTE OF ROWE AND SO AQUEOUS HUMOR HAS BECOME A GOOD GROUND MATERIAL TO ANALYZE THE TWO POSITIONS. FROM THIS ISSUE I STARTED TO THINK THAT THIS COULD BE THE REASON WHY THEY ENDED UP WRITING TRANSPARENCY PART 3. I WOULD LIKE TO TELL THIS STORY/SITUATION AND ASSUME WHAT COULD BE WRITTEN AND ABOUT THE IMPOSSIBILITY OF DOING IT.

E: Well, if you read Transparency 1, it is basically the voice of Slutzky. It is not so clear with Transparency 2 because it deals mostly with the facade of the S. Lorenzo in Florence. I don't think it is as theoretically

useful. If I try to think about the possibility of a split Transparency 3, I suppose there could be a Rowe version, you could start with Rowe on La Tourette. La Tourette article is one of the latest theoretical articles that he wrote. The only ones written after this were the Introduction to Stirling's Book, the Introduction to the Five Architects book and a few other things.

Z: But, that is probably my impression in relation to the second one, you can still see a little bit of Slutzky when he talks about the facade of Belluschi but then I think the rest is Rowe exploring, from his point of view, what was the limit of what was done before. To me, what it seems to end, is a kind of sense of wonder where all those schemes of the facades... and in a sense it changes for him, (my impression) reading between the lines. Things are just kind of turning on themselves and in a sense there is an issue of "what's the sense of all of it?".

E: That Rowe changed don't forget.

Z: No, but that is what I think is a symptom of where

Z: What brought the split? Besides the possible grounds on that, because John after...

E: Bob tried to unseat John at Cooper through the Union, Bob and Michael Wormfeld were political agitators and tried to get John out and John got rid of Michael and Bob... that was a big split.

Z: Because there are other speculations that Raimund (Abraham) was involved in that one.

E: No, no.

Z: And the fact that John, after the MOMA exhibition (The Cooper ...). There was a kind of between the building that it kind of draw a line and then he does something else...

E: He does?

Z: (Adjusting) Foundation and then Venice (projects), then he started those projects right, so that to me is an opening to...

E: What happened is the big revelation. In '73 Bernard Hoesli invites Colin to the xxx to build an exhibition. There is Hoesli, Rowe, Rossi and Hejduk. This was the moment of John's big revelation, meeting Rossi, because he came back, none of us knew Rossi until John came back and said "Wow! There is this guy bla bla bla" and then Rossi invited the Five to the

Triennale of '74, the year later.

Z: I think 72' or 73'

E: Or something like that, that's how it was, the Triennale was '73 okay, '72 they met, and that was the big change for John. When he saw Aldo he started doing things differently. It had nothing to do with Bob.

Z: I know that. But that is ground for a big shift because if this guy, if Slutzky in a sense would have continued on the track of what Cooper was before...

E: Slutzky was thrown out.

Z: Yeah I know, but in terms of ideology right?

E: Yeah.

Z: I actually thought about it when I was going around the school with Paola, remember when we were talking about the Molino Stucky project and maybe that Gregotti may have known that project...

E: But then John was completely off Bob, off Colin, I mean, he was off. John had discovered a new world. Honestly.

P: WOULD YOU LIKE TO TELL ME SOMETHING ABOUT

YOUR RELATIONSHIP WITH ROBERT SLUTZKY?
WHERE DID YOU FIRST MEET?

E: My relationship with Slutzky continued long after his relationship with John or Colin. Number one because he worked as a consultant and a paid consultant on all of our projects. He did color on Lew Wexner, he did the color on the Columbus Convention Centre, on Cincinnati which goes well into the 90's, so that Bob was...

I met him through Colin, I came back with my first wife and Colin was at the boat to meet us, my parents thought that was really strange but... and he completely took over the situation and shortly thereafter I met Bob... I don't know the circumstances. It was in CASE, it had to be 64', but it was through Colin.

P: SLUTZKY TOLD US THAT IN THE INSTITUTE OF ARCHITECTURE AND URBAN STUDIES YOU HAD HIM LOOK AT YOUR WORK. WHICH OF SLUTZKY'S POINT OF VIEW INTERESTED YOU MORE? AND WHAT ABOUT THE RELATIONSHIP BETWEEN ROWE AND HEJDUK?

He had a really good conceptual eye, he really did. He could see space very well and he was a very good critic. He understood what I was trying to do and sharpened the focus of what I was trying to do, I was

trying to do much more in line with what Slutzky was thinking than either Rowe or Hejduk, for me Bob was an important critic of our work. No question about it. Don't forget that Joan met Bob when she was working at the Institute. She was my personal assistant at the Institute and when we did Cannareggio she came to Venice. Bob came to Venice too and that is where they met, in '78.

I think how you focus the work that you are doing is really key, how you frame, not focus... but the frame you put around the work because to say the frame is the 3rd type... as a heuristic piece is a mistake I think. No one is interested in that, they are more interested in the movement of Colin Rowe from here to there, I think, and because it also talks about a movement from Venturi's Complexity and Contradiction to Learning from Las Vegas to... that whole thing was going simultaneous with Rosemund and then they cross over, they intersect, whereas Rowe and Slutzky are just apart... and I think the intersections of Venturi Skully Rowe at some point is really interesting.

P: I FOCUSED ON SLUTZKY BECAUSE IN ITALY HE ISN'T KNOWN.

I know but he may not be as important, you are doing a dissertation and number one you want to get it published, number 2, you want it to help you get a job and to focus on Slutzky, I am not sure that

is a smart... I have no horse in this race... I am talking about framing an argument and the interesting person in this is not Slutzky, it's Rowe, I think, because Rowe is far more important in terms of the historiography of the 60's, 70's and 80's than Slutzky. Slutzky is a minor figure, he may have been more important in my work, that is another thing, but that is nothing to do with this argument. Colin had little to do with my work... ever... he never did a critique of what I was doing.

P: I READ THE BOOK WRITTEN BY E. PETIT WHICH WAS RECENTLY RELEASED IN ITALY. IN THE BOOK SLUTZKY TOLD US THE REASONS WHY TRANSPARENCY PART 3 WAS NEVER WRITTEN AND TALKS ABOUT PHENOMENAL TRANSPARENCY. WHAT IS PHENOMENAL TRANSPARENCY FOR YOU? WHAT IS YOUR POSITION IN REGARD TO WHAT SLUTZKY AND ROWE WROTE IN THEIR ESSAYS?

I would have to re-read Transparency 1 and 2 to answer that question. I think it is clearly an interesting question. I know that I have written about it, I really don't like the word 'phenomenal transparency'. I have always questioned that word, the literal and phenomenal, because I think phenomenal is something not what they were writing about, but that is a purely amateur critique. You are asking for a real critique and I can't do that. Are they important

articles? Yes, they were. Were they important at the time? No question. But the first one was far more important than the second one and the second one was a bit disappointing I think, because they had always wanted to do it but by the time they did it, it was a tired subject. Did it influence me when I read it? Yes. If you say to me: which of the Rowe articles is the most important then I would say 'Mathematics' or 'Mannerism and Modern Architecture' would be the first two, then I would have 'Character and Composition', I would have 'La Tourette' too. I love the Yale Math building article. Transparency wouldn't be in my top five of Rowe texts. In other words, it is a very specific text, it is much more theoretical than conceptual and, it is too abstract. I think Rowe was brilliant, I think Bob was brilliant but I don't think that article is in my top Rowe's articles. And Bob didn't write that much. Bob painted. I have one of Bob's paintings. I am supposed to have another one that Joan keeps saying that Joan has for me but I don't have any room for another Bob painting.

What I do want to get are the Danny Libeskind drawings that are more interesting to me, Micromegas. I have some. I want this, Joan wants to sell her set.

Z: Are they original?

E: Yeah.

Z: I never understood the fascination for those drawings, they leave me completely cold.

E: Really? I think they are the best, most original, I think Libeskind at that moment was really important. The trouble is, if you look at the terrific people that didn't become... Emilio Ambasz is one, although he was the money behind the Latin American show, if you go out there, you realize it is Emilio's money that put that on... Don't forget, Emilio is sitting at the first CASE meeting running the tape recorder behind a curtain okay? So nobody could see him, nobody knew he was there, and then they said "it is Sunday morning, we need to have a name" and they were going back and forth, Emilio stepped out from behind the curtain and said "why don't you call it CASE" and that carried the day. So Emilio did the first poster for the institute, and it was so horrendous that we couldn't... it was silver with rubber backing, we are talking about a piece of rubberized, silver coated with dots ok? Silver dots on a silver background and pieces that you would peel off the tape in the back and put them on that were also silver with dots so that you couldn't read anything. One of those posters today is worth a lot of money. We never could send them out because when the trustees saw this thing they went bananas, they really wanted to see reality, and Emilio did this poster which was stunning in its capacity not to say anything... but I think you have to see where these intersections are.

The first intersection you have to see is Yale 1952 I think: Slutzky - Rowe. Then you have to see Rowe – Slutzky - Hejduk - Hoesli in 1953/54/55 in Texas. Then you have to see Slutzky - Rowe in Cornell 56' or 57', one year, and John at IM PEI office, then you have to see Rowe in Cambridge with me and then you have to see Rowe back in Ithaca by himself and then Slutzky and the CASE thing starts. So, you have Yale, Texas, Ithaca, Cambridge, Ithaca. If you make a catalogue, a kind of chart, you see the way these things intersected but the fact that Bob was in CASE and John wasn't was really interesting you know.

P: WHY DID YOU GO TO EUROPE? WHO ENTICED YOU OR ENCOURAGED YOU TO GO?

E: To Europe? Jim Stirling. One night, when he was in his first Yale Professorship, one of my roommates by the name of John Fowler who had been a student of Stirling's at the Regent Street Polytechnic invited Jim come to our apartment to have dinner, it was in November of '59. We showed him our work and we asked him what he thought and he looked at me and said "you know you are a really good designer but you don't know anything about architecture, you are dumb architecturally". What you need to do is go to be with Colin Rowe in Cambridge.

Z: You went to Paris first.

with them and be with them in Zurich two nights on our trip. And I said “look Colin, I always wanted to try the local food, like in France and Germany”. That is what I wanted to do. So I said I want to eat Swiss food whatever it was. So we get to Hoesli’s house and Margaret, this Texas lady, says “oh we are going to have a BBQ” and I said “a BBQ?” “We are going to have hamburgers and hotdogs!” And I thought “shit I don’t want to do that”. So Colin and I go back to the hotel and I say “look Colin, tomorrow night we are going to take them out for a Swiss meal, I don’t want another BBQ”. So, the next day Bernard shows us around Zurich to see Le Corbusier and other things and then he takes us to his office to show us his work, and then we were with Bernard in his office and he said “where are we going to eat?” and I said “look Bernard, I would like to take you and Margaret out for dinner but we need to go to a Swiss place”. So, he called up his wife and he said “Margaret... Peter and Colin want to go out for a Swiss meal” and Margaret says “Oh Bernard, I would like to have shrimp Daniele”. In a Texas accent. Now, shrimp Daniele does not sound like a Swiss dish to me, and indeed it is not a Swiss dish, it is some sort of fabricated bullshit, but where it comes from is really interesting, an interesting sign of the times. It comes from this restaurant called Movenpick. Now, Movenpick is like Burger King or McDonalds, it was a plastic fast food Swiss thing that was a copy of an American diner of the 40’s and 50’s, you know,

plastic seat covers, everything was plastic and we went, which was really an experience to go to the first Movenpick that existed, and I didn’t know it at the time, so we were going to this American Diner to have shrimp Daniele. When we were almost done with dinner Bernard looks at me and says “Peter, what do you think of my work?” and I said very clearly, “Bernard, I have had a most wonderful day with you, stimulating, intellectually exciting the things that you took us to, your explanation of Le Corbusier”, because he had worked with Le Corbusier, “and what I can’t understand is how someone who knows so much can do such bad architecture” and that was the end, and Colin was so happy, he was really happy because he would have loved to have said that himself. So, that will tell you about Bernard Hoesli and Peter Eisenman, no way to repair that.

Z: But you know, she is talking about these kind of decompositions that he did, he wrote this little booklet.

E: I know. I am saying he is a really intelligent guy who did shitty Frank Lloyd Wright architecture ok? Basta! I have got nothing else to say about Bernard Hoesli.

P: SLUTZKY WROTE AQUEOUS HUMOR (IN OPPOSITIONS N. 19-20/1980), HE TALKS ABOUT THE

LAST PROJECTS OF LE CORBUSIER AS IF THE BUILDING OPENED TO THE VOLUME AND DENSITY BUT IN HIS DESCRIPTION THE OBSERVER IS MOSTLY STATIC. IN SLUTZKY THE MOVEMENT IS GENERATED BY THE ENERGIES ABSORBED BY THE FAÇADE THAT CREATES A DIALOGUE BETWEEN FORM AND MEANING AND IT SEEMS THAT THERE IS A MOVEMENT DETERMINED ESPECIALLY BY ARCHITECTURAL BUILDING IN ITSELF, WITHOUT THE IMPLICATION OF THE OBSERVER’S CIRCULATION. IN LA TOURETTE COLIN ROWE TALKS ABOUT A PROMENADE ARCHITECTURAL THAT THE VISITOR CARRIES OUT WHILE APPROACHING THE BUILDING. WHAT DO YOU THINK ABOUT THESE TWO MANNERS OF MOVEMENT? (IN ROWE TOO THE SITE SEEMS LIKE IT’S IN MOTION...). IN YOUR PHD THESIS YOU TALK ABOUT THE VOLUME AND YOU SAY THAT TO UNDERSTAND IT IT’S NECESSARY TO INTRODUCE THE IDEA OF MOVEMENT (INTESO COME TEMPO, INTERVALLO, CIRCOLAZIONE, INTESO COME PROPRIETÀ DELLA FORMA GENERICA). WHAT DO YOU THINK ABOUT THIS CONCEPT OF VOLUME AND MOVEMENT? IN RELATION TO SLUTZKY AND ROWE’S MANNER?

E: The first thing you said reminded me of one of the big projects that is going on right now, the “Object orientated ontology”. It is a big thing of Graham Harman, who says “you don’t the subject, there is no subject/object dialectic in architecture”, so I have to be very careful of that because to me a really

important dialectic is “how the subject moves in and around architecture” and not only what is seen but what is not seen. The experience of space is not just what is seen but what is experienced, let’s say, and the absolute for me, in my own work, the end of that thinking is the holocaust memorial in Berlin because it is all about movement in the space and you have to be in the space to experience the real project, you can’t look at it from the outside, see it in abstraction, you have to be in it.

P: MY NEXT STOP WILL BE IN TEXAS, AUSTIN. I’LL RESEARCH NOTES OR TEXTS NEVER PUBLISHED ABOUT THE THIRD ARTICLE OF TRANSPARENCY. DO YOU HAVE ANY SUGGESTION FOR ME ON WHAT TO LOOK FOR IN PARTICULAR?

E: I have only been to Austin once in my life, it is supposed to be a very nice town. I would go to Lockheart, Texas as I would like to see what it is all about. Colin describes Austin in some places, there are descriptions....

Z: I think what will be interesting for her (Paola) is to look in terms of testimony or evidence of what happened at the moment of the encounter between Rowe, Slutzky and...

E: First, there is a guy that is putting out a book of

INTERVISTA A GUIDO ZULIANI (IN VIA DI APPROVAZIONE)



GUIDO ZULIANI, ACCANTO AL MODELLO REALIZZATO DAGLI STUDENTI DEL PRIMO ANNO "BUILDING A MODEL OF EDUCATION". THE COOPER UNION, NYC 06/2015

NYC, Cooper Union, 8th June 2015 Conversation with Guido Zuliani

QUAL È IL SUO RAPPORTO CON EISENMAN, COSA PENSA DI LUI E DEL SUO RUOLO NELLA COSTRUZIONE DI UN LINGUAGGIO ARCHITETTONICO?

E' una domanda difficile perché ora siamo molto amici e di conseguenza sono influenzato da aspetti personali. Peter è stata una figura decisamente importante, penso molto bene di lui, anche se penso che a volte abbia un atteggiamento che tende a non smitizzare i miti, anche se sono infondati, che vengono fatti su di lui.

Abbiamo iniziato ad insegnare insieme per caso. Hejduk mi ha chiesto di lavorare con lui e Peter era un po' sospettoso all'inizio. Ma conoscevo Rowe, Tafuri, sapevo chi era Serio e Peruzzi, così ha iniziato a rispettarci e abbiamo fatto dei corsi assieme. Ho anche scritto un pezzo su di lui e abbiamo fatto anche dei concorsi insieme. Siamo diventati amici e ora c'è un legame.

I suoi lavori degli anni '60-'70, i testi, la parte che riguarda le analisi architettoniche dalla tesi fino agli scritti sui laboratori di Leicester di Stirling, sulla Domino House, sono molto importanti nella definizione dell'architettura come un campo dotato di una sua specificità artistica.

Il suo lavoro è fondamentale per portare una serie di discussioni che lui forse non aveva ancora presente per esteso quando lo stava facendo. Colin Rowe ha per lui una funzione di tramite del pensiero sull'arte, che era quello che veniva dal Warburg Institute, secondo me.

Il discorso dopo diventa più complesso perché Peter ad un certo punto (ma quasi dall'inizio in realtà) ha bisogno di una serie di "stampelle" per sostenere il suo discorso. Il coraggio che ha avuto Hejduk è stato quello di affrontare un "silenzio verbale dell'architettura" non scrivendo, ma facendo dei progetti che hanno un contenuto teorico profondo. Peter invece scrive moltissimo, teorizza molto perché, secondo me, ha avuto bisogno di caricare in qualche modo la sua architettura di una serie di significati

critici. E' il tratto fondamentale dell'architettura di Peter, è un'architettura dove la *criticalità* è il dato fondamentale. A lui interessa l'architettura che mette in discussione la sua stessa stabilità, la sua stessa trasparenza (nel senso di evidenza), e questo è ciò che gli interessa in Terragni: questa autocoscienza che l'architettura ha di sé e per manifestarla deve comprometersi in qualche modo. Il sovrapporsi di schemi, l'ambiguità di soluzioni, la griglia che diventa la trave ad H trasparente nei confronti dei muri che sono solidi... Questa è per lui la *criticalità* dell'architettura.

Poi ad un certo punto ha cercato di andare avanti, le storie alla fine si consumano... e si sposta su territori diversi per cui nasce il rapporto con Derrida; poi arriva il digitale e nasce il rapporto con Deleuze, molto problematico, perché secondo me, come un po' tutti quelli della sua generazione, improvvisamente hanno sofferto di una sorta di complesso di inferiorità rispetto ad un'esplosione tecnologica e l'assoluta familiarità che avevano i giovani a gestire questa cosa. Ma anche a livello teorico il discorso si è spostato pesantemente su una dimensione teorica e i progetti sono stati spesso funzione di alcune concettualizzazioni e congetture teoriche, tanto che alcuni progetti sono venuti anche abbastanza male (tanto è vero che non hanno aperto filoni come quelli precedenti ad esempio quello delle case, del palinsesto, ecc.). Poi si è perso in una dimensione più episodica del progetto, ha perso un po' l'orientamento

generale. Però la cosa fondamentale del suo lavoro in questi 15 anni circa, che va dalla tesi fino ai saggi su Stirling (fondamentalmente i saggi che sono su Oppositions), sono un momento fondamentale per quel tipo di architettura che costituisce questo fenomeno nuovo nel dopoguerra e che si è anche un po' concluso affrettatamente senza veramente aver avuto la possibilità di diventare qualcos'altro. E' tutta una questione di un'architettura come disciplina figurativa/formale che ha la capacità di esprimere dei contenuti propri.

Ci sarebbero così tante cose da dire! Spero che vengano studiate a fondo queste cose, magari con l'occasione di qualche dottorato.

DALLA METÀ DEGLI ANNI '80 IN POI QUESTI RAGIONAMENTI SI SONO FERMATI. PERCHÉ? A COSA HANNO PORTATO?

Queste sono cose ancora da scoprire, c'è un bilancio storico da fare. Il postmodernismo, la decostruzione, queste cose da sole non vogliono dire niente. (Riflessione: Adesso nelle scuole nessuno sa più nulla di queste cose. Non esiste un minimo di cultura e di conoscenza di queste cose e questo è un grosso problema). Il mio testo su Hejduk, End Games, ha a che fare con questo. Mi sembra quasi che questi lavori abbiano articolato in maniera valida "un momento finale" di una lunghissima traiettoria

che inizia col Rinascimento, di cui però non si è riusciti ancora a trarre delle conclusioni storiche valide e conseguentemente anche sulla scoperta di contraddizioni, di problemi che diventano poi quello che uno poi prova a risolvere.

Vidler diceva, parlando dell'arte e dell'autonomia del contenuto dell'opera d'arte figurativa, che alla fine tutte le critiche, tutte le letture che vengono fatte all'arte sono quelle che non toccano il problema del contenuto artistico dell'arte, di questo possono parlare soltanto gli artisti, perché sono quelli che sanno cosa vuol dire. E qui c'è un paradosso, che è il paradosso del silenzio. Se non è il silenzio c'è una funzione altra che deve essere trovata. E questo viene fuori se veramente si fanno degli studi molto approfonditi, delle ricerche in questo campo, di cui sono fondamentali gli scritti di Peter, anche i progetti sono fondamentali, ma soprattutto gli scritti. I progetti hanno una valenza sperimentale e non si sovrappongono necessariamente ai testi, per cui si muovono in parallelo, come diceva Panofsky, non si leggono gli articoli degli artisti per spiegare i quadri, uno scritto di un pittore è un pezzo d'arte tanto quanto il quadro. E questo vale molto per Peter, fino ad un certo punto. Poi gli scritti più tardi come quelli su Derrida si attorcigliano, tornano un po' sempre sulle stesse cose, per esempio il testo del Palladio ritorna ad una serie di considerazioni come il termine di *indecidibilità* che gli viene da Derrida che però c'è già nel suo lavoro su Terragni.

PERCHÉ, SECONDO LEI, EISENMAN ASPETTA TANTO PER PUBBLICARE IL LIBRO SU TERRAGNI?

Perché secondo me, lui doveva capire di che cosa parlava quando parlava in quel modo lì di Terragni. Secondo me è stato fondamentale Derrida. Quando ho iniziato ad andare in studio a metà degli anni '90 il libro era fatto e lui era già in una fase in cui c'era il digitale (è sempre stato attratto dalle cose nuove che venivano fuori).

L'importante di Eisenman è questo lavoro che ha fatto in quegli anni sulla specificità dei contenuti. A cosa servono? Questo è il problema. Perché l'architettura deve dimostrare di essere fondata su una falsa metafisica della presenza? Perché l'architettura deve costantemente mettersi in crisi per poter parlare? E lì c'è Peter, va a temi, ma ad un certo punto questi temi hanno iniziato a venire da fuori. Quando Peter fa le sue presentazioni, introduce una parte teorica e poi parla dei progetti e a volte diventa difficile capire la relazione, fare la connessione, sembra che si contraddicano in qualche modo, ma quello di cui parla quando fa queste lecture non sono le spiegazioni dei progetti, sono uno statement teorico generale.

Gli ultimi progetti più grandi, come il progetto di Santiago e il Memoriale di Berlino, sono i suoi ultimi progetti belli, fondamentali. Abbiamo anche fatto insieme dei bei progetti come quello per il museo a Parigi (Competition for the Musee anthropologique

l’atteggiamento di una dimensione di esplorazione rigorosa di figure geometriche, questo coinvolgimento di elementi. Il discorso di imparare a fare i dettagli è in parte una scusa... ma se li vedi sono dettagli miesiani in un certo senso, si dice che lì si è liberato di Mies ed è in parte vero, però d’altro canto quei lavori hanno grande autonomia e la dimensione miesiana secondo me è legata al fatto che questi dettagli sono elementari, non è che si mette a fare Scarpa. Lui disegna semplicemente la cosa com’è con le cose che ci devono essere, e basta. Lì c’è un cambio radicale ed è assolutamente fondamentale, secondo me, l’influsso di Colin Rowe. Quello che Hejduk invece ha imparato alla Cooper è di non essere ideologico.

NOTE

1. C. Rowe e F. Koetter, *Collage City*, p. 150

RINGRAZIAMENTI

Il ringraziamento più importante va ai miei Supervisor, in particolare al prof. Fraziano, che mi ha spronato ad iniziare e a credere in questo lavoro, permettendomi di scoprire e fare anche mia *la passione della visione*, seguendomi con tanta cura e disponibilità; grazie al prof. Guido Zuliani, di grande gentilezza, il cui confronto è stato indispensabile per questa tesi ed il suo aiuto è stato fondamentale per rendere possibile l'incontro con Peter Eisenman e l'accesso alla Cooper Union; un grazie inoltre va alla prof. Giuseppina Scavuzzo, che è stata per me un punto fermo in qualsiasi momento avessi bisogno di un confronto o consiglio e che mi ha trasmesso tanto entusiasmo per questa ricerca e per la disciplina della composizione architettonica in generale.

Ringrazio per la cortesia e per la disponibilità tutti i referenti degli archivi che ho contattato e visitato, in particolare Steven Hillyer, director dell'Irwin S. Chanin School of Architecture Archive of The Cooper Union; Carol Salomon della Cooper Union Library; Nancy Sparrow dell'Alexander Architectural Archive della

University of Texas; Stephen Ross e Molly E. Dotson della Yale University Library; M. A. Filine Wagner del Gta Archiv dell'ETH di Zurigo e Kevin Keim, director della Charles Moore Foundation, per la sua ospitalità e completa disponibilità nel fornire materiali e risposte.

Sono molto riconoscente a Joan Ockman che ho incontrato di persona a New York e che è stata fondamentale per il recupero di alcuni materiali inediti, per aver interceduto in modo rapido ed efficace con l'archivio dell'università di Yale per il recupero della tesi di Master di Robert Slutzky e per aver sempre risposto con gentilezza alle mie numerose email.

Grazie a Christoph Schnoor, che mi ha fornito i primi contatti per quello che poi sarebbe diventato il mio viaggio in Texas; Francesco Passanti, per la sua curiosità per il mio lavoro, per la cortesia e per avermi fornito spunti interessanti per questa tesi; al prof. Luciano Semerani per i suoi consigli e le piacevoli chiacchierate.

Grazie inoltre a Peter Eisenman, che ha avuto grande pazienza nell'ascoltare il mio inglese stentato,

dedicandomi molto del suo tempo nel condividere le sue esperienze e suggerendomi di continuare questo lavoro in America.

Ringrazio infine gli amici più cari che, anche con poco, hanno contribuito a mettere insieme i tasselli di questa tesi e di questi tre anni della mia vita, in particolare Giulia per la sua presenza telefonica costante, Martina e Sharon per l'aiuto con l'inglese, Elena per avermi fatto credere che l'America è possibile, Luca con cui ho potuto confrontarmi e sfogarmi, Giovanni per il suo aiuto tecnico sempre rapido e all'avanguardia, Valentina che ha “subito” le mie infinite domande e mi ha sempre incoraggiato e Manuela, presenza costante e assidua in questi tre anni di condivisione, di confronto e appoggio. Grazie inoltre a Mauro e Paolo dello studio che mi hanno capita, lasciata fare e fatto svagare nei momenti di alienazione totale.

Un grazie particolare va a tutta la mia famiglia, sempre comprensiva anche nelle mie assenze, e soprattutto grazie a mio marito Emanuele, che mi ha capita, sostenuta e aiutata con tanta pazienza, affetto e anche un po' di ironia, permettendomi di non vacillare in questo percorso così ricco di esperienza e conoscenza.

I WOULD LIKE TO HAVE TRANSMITTED TO YOU THAT ARCHITECTURE IS INDEED IN THE REALM OF POETRY, A VERY SIGNIFICANT POETRY, THAT OF COURSE DEALS WITH SOCIETY, AND WITH ECONOMICS, AND POLITICS, AND ALL THAT, BUT I'M NOT GOING TO TALK ABOUT THAT TONIGHT, I SIMPLY WANT TO TALK ABOUT THE PASSION OF THE VISION.