Domus n. 684, Giugno 1987, Editoriale

IL PROGETTO CELIBE

Il progetto, come scrittura dell'architettura, certamente rappresenta una summa di cultura e conoscenze ideali e materiali. Nel ricchissimo dibattito storico e critico sull'architettura, se ne è discusso e scritto troppo poco. Non si vuol qui soltanto fare un generico riferimento al «progetto di architettura» in quanto espressione o luogo dell'intenzione architettonica, ma al progetto in quanto specifico insieme di documenti necessari e sufficienti alla perfetta costruzione di un edificio, anche nel rispetto di tutti i dettagli e requisiti previsti.
Basta infatti qualche riflessione su questo mezzo operativo per evidenziarne il ruolo cruciale di rilevatore e rivelatore dei rapporti tra il fare architettonico e la civiltà di cui esso è l'espressione.
Non solo nell'antichità, ma ancora ai tempi di Palladio e sino a tutto il Settecento si erigevano straordinari e complessi monumenti con il supporto di documenti progettuali di una incredibile semplicità. Certamente essi erano integrati dalla determinante e assidua presenza in cantiere dell'architetto e dei suoi aiuti, ma tutto ciò non è sufficiente a spiegare il divario con l'imponente insieme di documenti necessari oggi per costruire un edificio che spesso non può rivaleggiare con quelli né in qualità né in bellezza. Né quelle circostanze e le date devono trarci in inganno e farci pensare a una sorta di parallelo con la condizione artigianale di allora, poiché la grande architettura civile ha sempre implicato sin dagli inizi il ruolo dell'architetto come figura di progettista nettamente separata dai costruttori.
Separata dai costruttori ma non separata dal costruire. Anzi si potrebbe proprio affermare che, poiché il saper progettare è sempre stato alimentato dal saper costruire in un sinergico rapporto di scambio, è proprio a partire dalla rivoluzione industriale che, con la messa in discussione del saper fare, entra in crisi l'apparato progettuale classico.
Anche a voler trascurare l'apporto ovviamente fondamentale dei tipi e dei linguaggi (la cui analisi ci porterebbe al di fuori dei limiti e dei propositi di questa nota) resta innegabile il contributo dato alla storia dell'architettura dai modi e dalle tecniche costruttive che ne hanno segnato e accompagnato lo svolgimento.
Tutti i grandi sistemi architettonici hanno sempre potuto contare, almeno fino al secolo scorso, su un corrispondente sistema di conoscenze e tecniche costruttive sperimentate, codificate e trasmissibili, a garanzia della fattibilità, dell'affidabilità e della rispondenza prestazionale, per la felice riuscita della delicata fase di trasposizione dalla documentazione grafica all'opera realizzata.
Con il crescere della sofisticazione e complicazione tecnologico-impiantistica (non necessariamente della complessità dei tipi architettonici), con le sempre più difficili operazioni di sostituzione e completamento del tessuto urbano, con il conseguente aprirsi di orizzonti sempre più ampi alle sperimentazioni, alle riletture e alle ibridazioni linguistiche, in questi ultimi decenni l'attività progettuale è diventata il momento nodale privilegiato della disciplina architettonica, sia come mezzo di prefigurazione e invenzione che come strumento di definizione, controllo e gestione dell'edificare.

Un vero tour de force di specificazioni pluridisciplinari assai più impegnativo e rischioso (per la mancanza di un univoco riscontro con il produttore che in architettura non coincide quasi mai con il committente di quanto non sia oggi il ben assestato processo progettuale del prodotto industriale.
Oggi, in uno scenario in cui si sono moltiplicati a dismisura le opzioni tecnologiche e i modi costruttivi, tutto è possibile. L'industrializzazione spinta e i materiali più avanzati convivono con i procedimenti artigianali e gli intramontabili materiali classici. Un determinato procedimento non è necessariamente più logico, più economico o più duraturo dell'altro. Ormai nessun singolo architetto è più in grado di controllare la vastissima quantità di sapere coinvolta nei processi di edificazione, nessuna scuola è in grado di organizzare e trasmettere tutto ciò in modo organico
Il rischio che questo comporta è l'interruzione di quel flusso di interdipendenza tra fare e immaginare, immaginare e fare che ha sempre sorretto la teoria e la prassi architettoniche. Il progetto diviene il luogo di immaginazioni (quando non di fantasie o fantasmi) tipologiche, linguistiche e tecniche concepite anche al di fuori di un plausibile riferimento costruttivo. E paradossalmente l'affermarsi del movimento moderno con il suo dialettico rifiuto della storia fatto in nome dei tempi nuovi (delle nuove funzioni e delle nuove tecniche) ha finito per favorire questa fatale interruzione
Non si può d'altronde negare che questa solitudine dei progetto moderno abbia in compenso enormemente affinate la sua vocazione alla ricerca e alle riflessioni teoriche, sino a livelli di virtuosismi prima impensabili.
Nel frattempo gli architetti migliori, perse le possibilità di contare su modalità sperimentate e consolidate, si vedono costretti da alcune generazioni a costruire pazientemente e coraggiosamente, nell'arco di soli due o tre decenni, un sistema linguistico personale tracciando nell'intricato labirinto delle infinite opzioni dell'era moderna (o forse ormai già post-industriale) un personale percorso sperimentale, fatto di reiterate ipotesi e verifiche, di un continuo e faticoso progettare per costruire e costruire per progettare ancora, nel tentativo di meglio conoscere e riconoscere i mezzi a loro disposizione oltre che i propri.
All'opposto, incomprimibili dinamiche imprenditoriali e tecnologie sempre più industriali sembrano aver stretto una minacciosa ma vitale alleanza in grado di produrre (anche se per ora quasi sempre a danno dell'«Architettura») degli eccellenti prodotti edilizi sorretti da un impeccabile know-how che va progressivamente ricoagulandosi per generi, destinazioni, aree geografiche e circostanze.
Il progetto, questa continua sfida dell'arte alla tecnica, cesserà di essere uno strumento di emergenza solo dopo che pensiero architettonico e cultura tecnologica si saranno ricongiunti o, forse meglio, riavvicinati sia pure in molteplici equilibri e senza perdere quella feconda tensione dialettica che è ormai una condizione peculiare del nostro tempo.

MARIO BELLINI

NUMERO 684

domus

GIUGNO 1987

MONTHLY REVIEW OF ARCHITECTURE INTERIORS DESIGN ART

ROBERT VENTURI, AMPLIAMENTO DELLA NATIONAL GALLERY A LONDRA

TONI CORDERO, INTERNO DOMESTICO

ALDO ROSSI
EDIFICIO PER UFFICI A TORINO

DESIGN: IL PREMIO BRAUN 1986

IGNAZIO GARDELLA: PER UN'ARCHITETTURA DELLA RICCHEZZA COMPATIBILE

Domus, rivista fondata nel 1928 da Gio Ponti

Editore/Publisher Giovanna Mazzocchi Bordone

Domus
Via Achille Grandi 5/7 - 20089 Rozzano - Milano
Telefono (02) 824721 - Telex 313589 EDIDOM-I
Telefax (Gr. II e III CCITT), (02) 2844282 o 3498293
Editoriale Domus
Presidente: Giovanna Mazzocchi Bordone
Direttore generale / General manager:
Giuseppe Ferraris Mortarino
Direzione amministrativa / Business manager: Mario Negri
Direzione commerciale / Circulation director: Giorgio Persia
Direzione p.r e coordinamento pubblicità: Luciano Greggio
Domus Academy Edificio C1, Milano Fiori,
20090 Assago (MI), telefono (02) 8244017/8/9.
I lettori residenti all'estero per l'inoltro rapido della corrispondenza possono indirizzare a: / Domus foreign readers may want to use also the following address:
Domus Casella Postale 96, CH-6512 Giubiasco TI

Distribuzione Italia / Circulation Italy
A&G Marco, Via Fortezza 27, 20126 Milano
Distribuzione estero / Circulation foreign countries
SIES, Via Chiossetto 18, 20122 Milano

Questo periodico è iscritto alla Federazione Italiana Editori Giornali

Associato all'Unione Stampa Periodica Italiana

© Copyright 1928 Editoriale Domus S.p.A., Milano
Spedizione in abbonamento postale Gruppo III/70

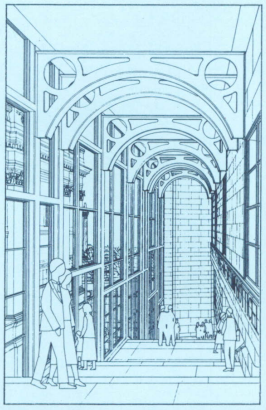
Per ogni articolo è possibile richiedere la stampa di un quantitativo minimo di 1000 estratti. Per il preventivo di spesa rivolgersi a: Editoriale Domus, Via Achille Grandi 5/7, 20089 Rozzano - Milano / Reprints of each article (minimum 1000 copies) may be ordered. Write for the estimate of cost to: Editoriale Domus, Via Achille Grandi 5/7, 20089 Rozzano - Milano (Italy).

Direttore / Managing editor Mario Bellini
Vicedirettore / Deputy editor Vittorio Magnago Lampugnani
Art director Italo Lupi
Staff editoriale / Editorial staff Marianne Lorenz (caporedattore), Gianmario Andreani (libri), Manolo De Giorgi (design e interni), Ermanno Ranzani (architettura), Pierre Restany (inviato speciale), Marco Romanelli (interni), Romana Schneider (coordinamento), Luigi Spinelli (itinerari)
Rassegna e news Maria Cristina Tommasini (responsabile), Paola Tamborini
Tecnici grafici / Graphic technicians Damiano La Rocca (responsabile), Claudio Marchi
Segreteria / Editorial secretaries Maria Grazia Baro, Valeria Bonafé, Marina Conti
Archivio/Archive Paolo Caruso

Hanno collaborato a questo numero / Contributors to this issue: Mauro Baracco, Giorgio Bersano, Aldo Colonetti, Diego Cortez, Mara De Benedetti, Marina De Stazio, Nicola Di Battista, Ursula Frohnece, Roberto Gabetti, Lucilla Ghelli, Vittorio Gregotti, Francesco Pagliari, Lorenzo Pellizzari, Paolo Portoghesi, Franco Purini, Marco Romano, Antonietta Rossi, Maria Grazia Sandri, Riccardo Spinelli, Francesco Tacconi, Gianni Turchetta, Stanislaus von Moos, Felix Zwoch.
Fotografie di / Photographs by: Archivio Domus, Grabriele Basilico, Roberto Bossaglia, Cesare Colombo, Wilmar Koenig, Paolo Pellion, Matteo Piazza, Beba Stoppani.
Traduzioni a cura di / Translations by: Francesca Brunetta, Paul Goodwick, Nadine Ivroni, Howard MacLean, Charles McMillen, Mark Meurig Jones, Raffaele Petrillo, Virginia Shuey-Vergani, Rodney Stringer, Miriam Walther.

Agenti regionali per la pubblicità
PIEMONTE (esclusa la provincia di Novara): Luciana Polcari, C.so Vittorio Emanuele II, 100, 10121 Torino, telefono (011) 543244
VENETO, FRIULI-VG E TRENTINO/ALTO ADIGE: Nicoletta Paperetti Marinucci, c/o Media Group, Via Matteotti 27, 35100 Padova, telefono (049) 39554-38017
LIGURIA: Alberto Ciornei, Via XXV Aprile 169b/c, 16030 Pieve Ligure, telefono (010) 3461092
EMILIA ROMAGNA E MARCHE: Publitarget, Via delle Lame 61/A, 4024 Bologna, telefono (051) 522365
TOSCANA E UMBRIA: Futura s.n.c., Via Buonvicini 21, 50132 Firenze, telefono (055) 573968/574396
LAZIO: Publintex srl, Via Tagliamento 25, 00198 Roma, telefono (06) 861948
CAMPANIA E ABRUZZO MOLISE: Publielle, Via L. Bellotti Bon 10, 00197 Roma, telefono (06) 875216/805690
PUGLIA: Giovanni Gigante-GP, Galleria Piazza Mazzini 35, 73100 Lecce, telefono (0832) 594074
Fotoriproduzioni: Newsele srl
Fotocomposizione e titoli: News/Clow
Stampa: Ripalta Industrie Grafiche, Cassina de' Pecchi

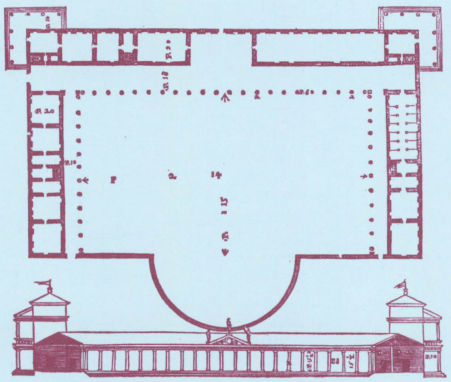
NUMERO 684 — **domus** — GIUGNO 1987
MONTHLY REVIEW OF ARCHITECTURE INTERIORS DESIGN ART



Venturi, Rauch, Scott Brown: Ampliamento della National Gallery, Londra, lo scalone principale (vedi pagine 25-31).

Autore		Titolo	Luogo	Progettista	Fotografo
Mario Bellini	II	Il progetto celibe			
Album: *V. M. Lampugnani*	1	Erich Mendelsohn, un'esposizione per il centenario	*Berlino*		
Album: *Pierre Restany*	3	Max Neuhaus: concetto e metodo di un'architettura sonora			
Album: *Lucilla Ghelli*	4	Grafica à la Minale Tattersfield			
Album: *Manolo De Giorgi*	5	Una piccola galleria a Manhattan	*New York*	Steven Holl	Matteo Piazza
Album:	6	Trattare gli archivi	*Parigi*		
Album: *E.R.*	7	Uno stadio per Bari		Renzo Piano	
Album: *Diego Cortez*	8	Francesco Clemente: L'affresco della piscina			
Album: *Mauro Baracco*	10	Una lampada, un filo irrigidito		Hermann Scheidt	
Album: *Ursula Frohne*	11	Documenta 8: il museo dei cento giorni	*Kassel*		
Album:	13	Parma: progetti per una città			
Album: *P.T.*	14	Architetti premiati			
Album: *Nicola Di Battista*	15	Mies van der Rohe a Berlino, riflessioni di una mostra			
Ignazio Gardella	17	Per un'architettura della ricchezza compatibile			
Stanislaus von Moos	25	Ampliamento della National Gallery	*Londra*	Venturi, Rauch, Scott Brown	
Felix Zwoch	32	Kindertagesstätte a Neukölln	*Berlino*	Rolf e Ganzes	Wilmar Koenig
Roberto Gabetti	38	Nuovo edifico per uffici «Casa Aurora»	*Torino*	Aldo Rossi	Gabriele Basilico
Marco Romanellli	50	Architettura degli interni	*Torino*	Toni Cordero	Roberto Bossaglia
Manolo De Giorgio	60	Progressivi slittamenti da Ulm (Premio Braun 1986)			
Lucilla Ghelli	69	Bruno Munari ricomincio da zero			
	72	Progettare le città italiane: un dibattito (P. Portoghesi, V. Gregotti, F. Purini, M. Romano)			
	V	Libri/Books			
A. Rossi, E. Ranzani	XI	Juvarra e Torino			
	XV	Calendario dei concorsi, dei congressi e delle mostre di architettura, design, arte			
		Speciale: tessuto per arredamento			

THE BACHELOR PROJECT



The project, as the writing of architecture, certainly represents a summa of ideal and material culture and knowledge. In the rich historical and critical debate on architecture, the project has been too little discussed and written about. I do not want generically to refer here only to the «architectural project» as the expression or place of architectural intention, but to the project as the specific set of documents necessary and sufficient for the perfect construction of a building, right down to every detail and prerequisite.

One need only reflect for a moment on this operating medium to stress its crucial role as the plotter and revealer of the relations between architectural action and the civilisation of which it is the expression. Not only in antiquity, but in the age of Palladio and up until the end of the eighteenth century, extraordinary and complex monuments were still being erected with the support of incredibly simple architectural plans and documents. These were, to be sure, integrated by the determinant and assiduous presence of the architect and his assistants on the building site. However, all this is not enough to explain the difference between that situation and the impressive collection of documents necessary today to construct a building which often cannot rival those predecessors either in quality or beauty. Nor must those circumstances and dates deceive us into thinking of some sort of parallel with the state of craftsmanship of those times. For great civilised architecture has always the role of the architect as a designer distinctly separate from the constructors.

Separate from the constructors but not from constructing. Indeed, one might even say, since the capacity to design architecture has always been fed by a knowledge of how to construct, in a synergic exchange, that it was precisely after the industrial revolution that, with the questioning of know-how, the classic project apparatus entered a crisis.

Even if we neglect the obviously fundamental contribution made by types and languages (the analysis of which would take us outside the limits and aims of this note), there can be still no denying the contribution made to the history of architecture by the constructional modes and techniques that have marked and accompanied its progress.

All the great architectural systems have always been able to count, at least until the last century, on a corresponding system of proven, coded and transmittable knowledge and construction techniques as a guarantee of their feasibility, reliability and performance, for the successful outcome of the delicate transposition from graphic documentation to the built work.

With the growing complication and sophistication of plant-technology (not necessarily of the complexity of architectural types), with the ever more delicate operations entailed in replacing and completing the urban fabric, and the consequent opening of wider and wider horizons for experimentation, for rereading and for linguistic mixtures, in the past few decades the project stage has become the privileged hinge of the architectural discipline, both as a means of prefiguration and invention and as a tool for the definition, control and organisation of building. This tour de force *of multidisciplinary specifications is much more challenging and risky (due to the lack of an unequivocal reciprocation with the producer, who in architecture hardly ever coincides with the client) than is the well-tried design process of industrial production today.*

Against a background where technological options and constructional modes have multiplied enormously, everything is now possible. Intensive industrialization and the most advanced materials live together with craft processes and indomitable traditional materials. One process is not necessarily more logical, economical or durable than another. No single architect is capable any more of controlling the vast amount of knowledge involved in building processes; no school can organise or transmit everything systematically.

The risk which this involves is the interruption of that flow of interdependence between doing and imagining that has always sustained the theory and practice of architecture. The project becomes the place of typological, linguistic and technical imagination (when not of fantasies or phantoms) which are also conceived outside a plausible constructive framework. And paradoxically, the establishment of the modern movement with its dialectic refusal of history in the name of new times (functions and techniques) eventually encouraged this fatal interruption.

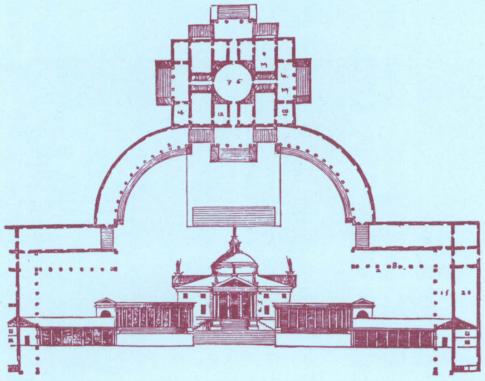
On the other hand it cannot be denied that this solitude of the modern project enormously sharpened its calling to theoretic research and to reflection, reaching levels of virtuosity hitherto unthinkable.

In the meantime the best architects, having lost the possibility of counting on proven and consolidated procedures, have been forced for generations by now to construct patiently and courageously, within the space of only two or three decades, a personal linguistic system. They have had to trace, within the intricate labyrinth of all the infinite options of the modern (and perhaps now already post-industrial) era, a personal experimental path of repeated hypotheses and verification; a continuous and tiring projecting in order to construct and constructing in order to project once again; in the attempt to get to know and to recognize better the means at their disposal besides their own.

Conversely, irrepressible entrepreneurial dynamics and ever more industrial technologies seem to have formed a threatening but vital alliance capable of manufacturing (although for the moment almost always to the detriment of «Architecture») excellent built products backed by an impeccable know-how which is steadily being recoagulated according to species, purposes, geographic areas and circumstances.

The project, this continual challenge by art against technique, will cease to be an emergency tool only after architectural thinking and technological culture have been joined, or perhaps better, brought closer together again, albeit in multiple balances, and without losing that fecund dialectic tension which is by now a condition peculiar to our time.

IL PROGETTO CELIBE



Il progetto, come scrittura dell'architettura, certamente rappresenta una summa di cultura e conoscenze ideali e materiali. Nel ricchissimo dibattito storico e critico sull'architettura, se ne è discusso e scritto troppo poco. Non si vuol qui soltanto fare un generico riferimento al «progetto di architettura» in quanto espressione o luogo dell'intenzione architettonica, ma al progetto in quanto specifico insieme di documenti necessari e sufficienti alla perfetta costruzione di un edificio, anche nel rispetto di tutti i dettagli e requisiti previsti.

Basta infatti qualche riflessione su questo mezzo operativo per evidenziarne il ruolo cruciale di rilevatore e rivelatore dei rapporti tra il fare architettonico e la civiltà di cui esso è l'espressione.

Non solo nell'antichità, ma ancora ai tempi di Palladio e sino a tutto il Settecento si erigevano straordinari e complessi monumenti con il supporto di documenti progettuali di una incredibile semplicità. Certamente essi erano integrati dalla determinante e assidua presenza in cantiere dell'architetto e dei suoi aiuti, ma tutto ciò non è sufficiente a spiegare il divario con l'imponente insieme di documenti necessari oggi per costruire un edificio che spesso non può rivaleggiare con quelli né in qualità né in bellezza. Né quelle circostanze e le date devono trarci in inganno e farci pensare a una sorta di parallelo con la condizione artigianale di allora, poiché la grande architettura civile ha sempre implicato sin dagli inizi il ruolo dell'architetto come figura di progettista nettamente separata dai costruttori.

Separata dai costruttori ma non separata dal costruire. Anzi si potrebbe proprio affermare che, poiché il saper progettare è sempre stato alimentato dal saper costruire in un sinergico rapporto di scambio, è proprio a partire dalla rivoluzione industriale che, con la messa in discussione del saper fare, entra in crisi l'apparato progettuale classico.

Anche a voler trascurare l'apporto ovviamente fondamentale dei tipi e dei linguaggi (la cui analisi ci porterebbe al di fuori dei limiti e dei propositi di questa nota) resta innegabile il contributo dato alla storia dell'architettura dai modi e dalle tecniche costruttive che ne hanno segnato e accompagnato lo svolgimento.

Tutti i grandi sistemi architettonici hanno sempre potuto contare, almeno fino al secolo scorso, su un corrispondente sistema di conoscenze e tecniche costruttive sperimentate, codificate e trasmissibili, a garanzia della fattibilità, dell'affidabilità e della rispondenza prestazionale, per la felice riuscita della delicata fase di trasposizione dalla documentazione grafica all'opera realizzata.

Con il crescere della sofisticazione e complicazione tecnologico-impiantistica (non necessariamente della complessità dei tipi architettonici), con le sempre più difficili operazioni di sostituzione e completamento del tessuto urbano, con il conseguente aprirsi di orizzonti sempre più ampi alle sperimentazioni, alle riletture e alle ibridazioni linguistiche, in questi ultimi decenni l'attività progettuale è diventata il momento nodale privilegiato della disciplina architettonica, sia come mezzo di prefigurazione e invenzione che come strumento di definizione, controllo e gestione dell'edificare. Un vero tour de force di specificazioni pluridisciplinari assai più impegnativo e rischioso (per la mancanza di un univoco riscontro con il produttore che in architettura non coincide quasi mai con il committente) di quanto non sia oggi il ben assestato processo progettuale del prodotto industriale.

Oggi, in uno scenario in cui si sono moltiplicati a dismisura le opzioni tecnologiche e i modi costruttivi, tutto è possibile. L'industrializzazione spinta e i materiali più avanzati convivono con i procedimenti artigianali e gli intramontabili materiali classici. Un determinato procedimento non è necessariamente più logico, più economico o più duraturo dell'altro. Ormai nessun singolo architetto è più in grado di controllare la vastissima quantità di sapere coinvolta nei processi di edificazione, nessuna scuola è in grado di organizzare e trasmettere tutto ciò in modo organico.

Il rischio che questo comporta è l'interruzione di quel flusso di interdipendenza tra fare e immaginare, immaginare e fare che ha sempre sorretto la teoria e la prassi architettoniche. Il progetto diviene il luogo di immaginazioni (quando non di fantasie o fantasmi) tipologiche, linguistiche e tecniche concepite anche al di fuori di un plausibile riferimento costruttivo. E paradossalmente l'affermarsi del movimento moderno con il suo dialettico rifiuto della storia fatto in nome dei tempi nuovi (delle nuove funzioni e delle nuove tecniche) ha finito per favorire questa fatale interruzione.

Non si può d'altronde negare che questa solitudine del progetto moderno abbia in compenso enormemente affinate la sua vocazione alla ricerca e alle riflessioni teoriche, sino a livelli di virtuosismi prima impensabili.

Nel frattempo gli architetti migliori, perse le possibilità di contare su modalità sperimentate e consolidate, si vedono costretti da alcune generazioni a costruire pazientemente e coraggiosamente, nell'arco di soli due o tre decenni, un sistema linguistico personale tracciando nell'intricato labirinto delle infinite opzioni dell'era moderna (o forse ormai già post-industriale) un personale percorso sperimentale, fatto di reiterate ipotesi e verifiche, di un continuo e faticoso progettare per costruire e costruire per progettare ancora, nel tentativo di meglio conoscere e riconoscere i mezzi a loro disposizione oltre che i propri.

All'opposto, incomprimibili dinamiche imprenditoriali e tecnologie sempre più industriali sembrano aver stretto una minacciosa ma vitale alleanza in grado di produrre (anche se per ora quasi sempre a danno dell'«Architettura») degli eccellenti prodotti edilizi sorretti da un impeccabile know-how che va progressivamente ricoagulandosi per generi, destinazioni, aree geografiche e circostanze.

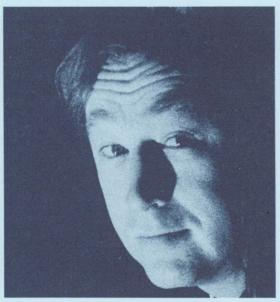
Il progetto, questa continua sfida dell'arte alla tecnica, cesserà di essere uno strumento di emergenza solo dopo che pensiero architettonico e cultura tecnologica si saranno ricongiunti o, forse meglio, riavvicinati sia pure in molteplici equilibri e senza perdere quella feconda tensione dialettica che è ormai una condizione peculiare del nostro tempo.

MARIO BELLINI

Erich Mendelsohn

nasce a Allenstein (oggi Olsztyn, Polonia) nel 1887. Studia a Berlino e a Monaco, dove conosce gli artisti del Blauer Reiter. Nel 1918, a guerra finita, si stabilisce a Berlino. Nel 1919 espone i suoi disegni da Paul Cassirer, suscitando grande interesse. Nell'autunno del 1924 inizia un viaggio in America, dove incontra F.L. Wright. Nel 1925 viene invitato nell'Unione Sovietica per la costruzione di uno stabilimento tessile. Da questi viaggi nacquero due libri, «Amerika: Bilderbuch eines Architekten». e «Russland, Europa, Amerika. Ein architektonischer Querschnitt». Fino al 1933 la sua vita si svolge tra un'intensissima attività professionale e numerosi viaggi in Europa. Lascia la Germania nel marzo del 1933. Si stabilisce a Londra e fino al '41 divide la sua vita tra l'Inghilterra e la Palestina. Nel 1941 si trasferisce a New York e nel 1945 a San Francisco, dove muore il 15 dicembre 1953. Delle numerose opere ricordiamo: la torre Einstein a Potsdam (1920-21); i grandi magazzini Schocken a Stoccarda (1926-28); il complesso Woga a Berlino (1927-28); il padiglione De La Warr a Bexhill-on-Sea (1934-35); il centro medico universitario Hadassah a Gerusalemme (1936-38).

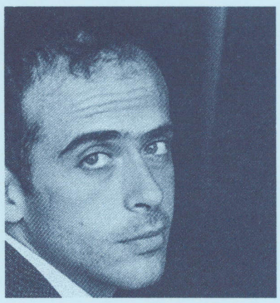
Pagine 1 - 2



Steven Holl

nasce nel 1947 a Bremerton (Washington State); nel 1971 consegue il Bachelor of Architecture «cum laude» presso la University of Washington; nel 1970 studia architettura a Roma e, nel 1976 a Londra, presso la Architectural Association. Dal 1974 al '75 lavora nello studio di Lawrence Halprin a San Francisco. Nel 1978 si trasferisce a New York dove apre uno studio professionale in proprio. Nel 1978 insegna alla Syracuse University, e nel 1980 alla University of Washington, alla Parsons School of Design e al Pratt Institute, entrambe a New York. Dal 1981 è professore associato alla Graduate School of Architecture and Planning della Columbia University. Fra i numerosi premi a lui assegnati ricordiamo i 5 Awards of Design di Progressive Architecture e i due premi dell'American Institute of Architects. Fra i progetti in corso citiamo un edificio commerciale con albergo a Seaside, Florida e un negozio di moda italiana a New York.

Pagine 5 - 6



Francesco Clemente

è nato a Napoli nel 1952. Ha vissuto a Roma. Vive a New York e Madras. Prima personale a Roma, Galleria Valle Giulia, 1971. Principali personali nei Musei: '78 Centre d'Art Contemporain, Genève; 1980 Padiglione d'Arte Contemporanea (con V. Agnetti) Milano; 1981 Museum van Hedendaagse Kunst, Gent; University Art Museum, University of California, Berkeley; 1983 The Whitechapel Art Gallery, London (e poi Groningen, Karlsuhe, Stockholm); 1984 Nationalgalerie, Berlin (e poi Essen, Amsterdam, Edinburgh, Tübingen); Kunsthalle, Basel; Arts Council of Northern Ireland, Belfast; Kestner Gesellschaft, Hannover; 1986; The Ringling Museum of Art (mostra viaggiante in USA fino all'87). Hanno scritto su di lui: Jean-Christophe Ammann, Achille Bonito Oliva, Rainer Trone, Wolfgang M. Faust, st, Max Francis, Henry Geldzahler, Carl Haenlein. È pubblicato in Domus dal 1977. Una edizione dei suoi acquarelli è pubblicata da Bischofberger, Zurigo 1982. Ha illustrato «The Departure of the Argonauts» di Alberto Savinio per la Peterburg Press, New York e Londra, 1986.

Pagine 8 - 9

Robert Venturi

nasce a Filadelfia nel 1925. Si laurea in architettura alla Princeton University (NJ) nel 1943. Dal 1954 al 56 è a Roma come borsista dell'Accademia americana. Fino al '58 lavora fra gli altri negli studi di Eero Saarinen e Louis I. Kahn. Nel 1958 apre uno studio personale a Filadelfia, dal 1964 in società con John Rauch e dal 1967 anche con Denise Scott Brown (vi si associano inoltre Steven Izenour e David Vaughan). Delle sue opere ricordiamo: la Guild House a Filadelfia (1960-63), la Vanna Venturi House a Chestnut Hill, PA (1962), il Humanities Building della State University of New York, a Purchase (1968-73), la Dixwell Fire Station a New Haven (1970-74), la Franklin Court a Filadelfia (1972-75), l'ampliamento dell'Allen Art Museum di Oberlin, Ohio (1973-76), la Gordon Wu Hall a Princeton (1981), e il Laboratory for Molecular Biology della Princeton University (1983-86, con Payette Associates). Nel 1966 pubblica «Complexity and Contradiction in Architecture», definito da V. Scully «probabilmente il più importante libro sul fare architettura dopo Vers une Architecture...», e nel 1972 esce il famoso «Learning from Las Vegas».

Pagine 25 - 31

Joachim Ganz

nasce a Brno il 13.6.1942. Studia architettura alla TH di Darmstadt e alla TH di Stoccarda, diplomandosi nel 1970. Durante gli anni di studio lavora prima nell'ufficio di Carlfried Mutschler (Mannheim) e poi in quello di Faller + Schröder (Stoccarda). Nel 1970 è uno dei fondatori dell'Institut für Entwicklungs-und Bauplanung Berlin. Nel 1971 inizia la libera professione, sempre a Berlino, lavorando dal 1971 al '73 in gruppo con D. Bangert, U. Müller e W. Rolfes e dal 1973 al '74 con il solo U. Müller. Nel 1975 si associa con Walter Rolfes. Dal 1979 elabora progetti per il Land Berlin, la IBA e per clienti privati.

Walter Rolfes

nasce a Prüm/Eifel il 25.3.1943. Nel 1969 si laurea in architettura presso la TH di Darmstadt. Nel 1967 vince il Karl-Marck-Preis per la pittura della stessa TH. Dal 1969 al '70 frequenta la Architectural Association School of Architecture di Londra. Nel 1971 lavora a Francoforte presso lo studio di Bartsch/Thürwächter/Weber, e, nello stesso anno, si trasferisce a Berlino. Nel 1975 si unisce a Joachim Ganz, con il quale inizia l'attività come libero professionista.

Pagine 32 - 37

Aldo Rossi

nasce a Milano il 3 maggio 1931; studia al Politecnico della sua città, laureandosi nel '59. Dal 1955 al 64 è redattore di «Casabella-Continuità». Nel 1963 è assistente di L. Quaroni ad Arezzo e di C. Aymonino a Venezia. Nel 1966 pubblica «L'architettura della città». Nel 1970 vince il concorso per la cattedra di Caratteri degli Edifici a Palermo e viene chiamato al Politecnico di Milano. Dal 1972 al 74 insegna alla ETH di Zurigo. Nel 1973 dirige la sezione internazionale di architettura alla Triennale di Milano e gira il film «Ornamento e delitto». Nel 1975 è chiamato alla cattedra di Composizione Architettonica all'Università di Venezia. Nel 1979 diventa Accademico di San Luca. Dal 1983 è direttore del settore architettura della Biennale di Venezia. Fra le opere di architettura ricordiamo: il concorso per il monumento alla Resistenza di Cuneo (1962); il concorso per la ricostruzione del Teatro Paganini a Parma (1964); l'unità residenziale al Gallaratese di Milano (1969-73); il cimitero di Modena (concorso 1971); il «Teatro del Mondo» alla Biennale del '79; l'edificio per abitazione a Berlino (progetto IBA, 1984); il centro civico di Perugia (in costruzione); il municipio di Borgoriccio (1986); il progetto per la Bicocca Milano (1986).

Pagine 38 - 49

Toni Cordero

nasce a Torino nel 1937, dove si laurea alla Facoltà di Architettura. Nel 1962 apre uno studio; nel 1970 inizia la collaborazione con Sergio Hutter e nel 1975 con Franco Ossola. Dal 1981 lavora da solo operando nel campo dell'arredo, dell'industrial design e dell'edilizia. Delle sue realizzazioni ricordiamo: del 1981 il progetto di sistemi di attrezzature per una catena di negozi per la Società Kenzo di Parigi e la ristrutturazione e l'arredo di casa Tivioli a Milano; del 1982, il restauro e la ristrutturazione del palazzo Montedison di via Turati a Milano; del 1983, la risistemazione degli uffici Italia Assicurazioni in Largo Donegani, sempre a Milano. Sono del 1984 la ristrutturazione di edifici in via dei Bossi a Milano e i negozi Kenzo a Düsseldorf, Lille e Lione. Del 1985 è il progetto di riqualificazione degli impianti sciistici a Sportinia-Sauze-d'Oulx (con P. Livio e G. De Silva); del 1986 l'arredamento delle sale riunioni e consiglio Fiat a Torino e il concorso per un nuovo stadio calcistico a Torino (progetto vincitore con S. Hutter e F. Ossola); dello stesso anno, il progetto di ristrutturazione dell'edificio Acciaierie Falck in corso Matteotti a Milano.

Pagine 50 - 59

Filippo Juvarra

nasce a Messina nel 1678 da una famiglia di orafi e cesellatori. Nel 1703 si trasferisce a Roma per iniziare l'apprendistato dell'architettura e per lavorare con Carlo e Francesco Fontana. Lavora soprattutto come scenografo per i teatrini dei dignitari della corte papale e intraprende brevi viaggi a Napoli, Lucca e Firenze. Nel 1714 segue Vittorio Amedeo II di Savoia a Messina e poi in Piemonte dove ottiene il titolo di «primo architetto del Re». E a Torino che si hanno le sue realizzazioni più importanti, sebbene la sua opera non si esaurisca nella sola città sabauda. Il suo progetto per il palazzo reale di Lisbona è del 1720; il progetto per la sacrestia di S. Pietro a Roma del 1732; il chiostro del seminario di Vercelli del 1734. Nel 1735 è a Madrid per la costruzione della residenza reale della Granja. Nello stesso anno elabora il progetto per il Palazzo Reale di Madrid, opera eseguita soltanto dopo la sua morte, avvenuta nel 1736.

Itinerario

DOMUS N.684 - JUNE 1987

"THE BACHELOR PROJECT"

The project, as the writing of architecture, certainly represents a summa of ideal and material culture and knowledge. In the rich historical and critical debate on architecture, the project has been too little discussed and written about. I do not want generically to refer here only to the "architectural project" as the expression or place of architectural intention, but to the project as the specific set of documents necessary and sufficient for the perfect construction of a building, right down to every detail and prerequisite. One need only reflect for a moment on this operating medium to stress its crucial role as the plotter and revealer of the relations between architectural action and the civilization of which it is the expression. Not only in antiquity, but in the age of Palladio and up until the end of the eighteenth century, extraordinary and complex monuments were still being erected with the support of incredibly simple architectural plans and documents.

These were, to be sure, integrated by the determinant and assiduous presence of the architect and his assistants on the building site. However, all this is not enough to explain the difference between the situation and the impressive collection of documents necessary today to construct a building which often cannot rival those predecessors either in quality or beauty. Nor must those circumstances and dates deceive us into thinking of some sort of parallel with the state of craftsmanship of those times. For great civilized architecture has always the role of the architect as a designer distinctly separate from the constructors.

Separate from the constructors but not from constructing. Indeed, one might even say, since the capacity to design architecture has always been fed by a knowledge of how to construct, in a synergic exchange, that it was precisely after the industrial revolution that, with the questioning of know-how, the classic project apparatus entered a crisis.

Even if we neglect the obviously fundamental contribution made by types and languages (the analysis of which would take us outside the limits and aims of this note), there can be still no denying the contribution made to the history of architecture by the constructional modes and techniques that have marked and accompanied its progress. All the great architectural systems have always been able to count, at least until the last century, on a corresponding system of proven, coded and transmittable knowledge and construction techniques as a guarantee of their feasibility, reliability and performance, for the successful outcome of the delicate transposition from graphic documentation to the built work. With the growing complication and sophistication of plant-technology (not necessarily of the complexity of architectural types), with the ever more delicate operations entailed in replacing and completing the urban fabric, and the consequent opening of wider and wider horizons for experimentation, for rereading and for linguistic mixtures, in the past few decades the project stage has become the privileged hinge of the architectural discipline, both as a means

of prefiguration and invention and as a tool for the definition, control and organization of building. This tour de force of multidisciplinary specifications is much more challenging and risky (due to the lack of an unequivocal reciprocation with the producer, who in architecture hardly ever coincides with the client) than is the well-tried design process of industrial production toady. Against a background where technological options and constructional modes have multiplied enormously, everything is now possible. Intensive industrialization and the most advanced materials live together with craft processes and indomitable traditional materials. One process is not necessarily more logical, economical or durable than another. No single architect is capable any more of controlling the vast amount of knowledge involved in building processes; no school can organize or transmit everything systematically. The risk which this involves is the interruption of that flow of interdependence between doing and imagining that has always sustained the theory and practice of architecture. The project becomes the place of typological, linguistic and technical imagination (when not of fantasies or phantoms) which are also conceived outside a plausible constructive framework. And paradoxically, the establishment of the modern movement with its dialectic refusal history in the name of new times (functions and techniques) eventually encouraged this fatal interruption. On the other hand it cannot be denied that this solicitude of the modern project enormously sharpened its calling to theoretic research and to reflection, reaching levels of virtuosity hitherto unthinkable. In the meantime the best architects, having lost the possibility of counting on proven and consolidated procedures, have been forced for generations by now to construct patiently and courageously, within the space of only two or three decades, a personal linguistic system. They have had to trace, within the intricate labyrinth of all the infinite options of the modern (and perhaps now already post-industrial) era, a personal experimental path of repeated hypotheses and verification; a continuous and tiring projecting in order to construct and constructing in order to project once again; in the attempt to get to know and to recognize better the means at their disposal besides their own. Conversely, irrepressible entrepreneurial dynamics and ever more industrial technologies seem to have formed a threatening but vital alliance capable of manufacturing (although for the moment almost always to the detriment of "Architecture") excellent built products backed by an impeccable know-how which is steadily being recoagulated according to species, purposes, geographic areas and circumstances. The project, this continual challenge by art against technique, will cease to be an emergency tool only after architectural thinking and technological culture have been joined, or perhaps better, brought closer together again, albeit in multiple balances, and without losing that fecund dialectic tension which is by now a condition peculiar to our time.