

A&P

continuidad

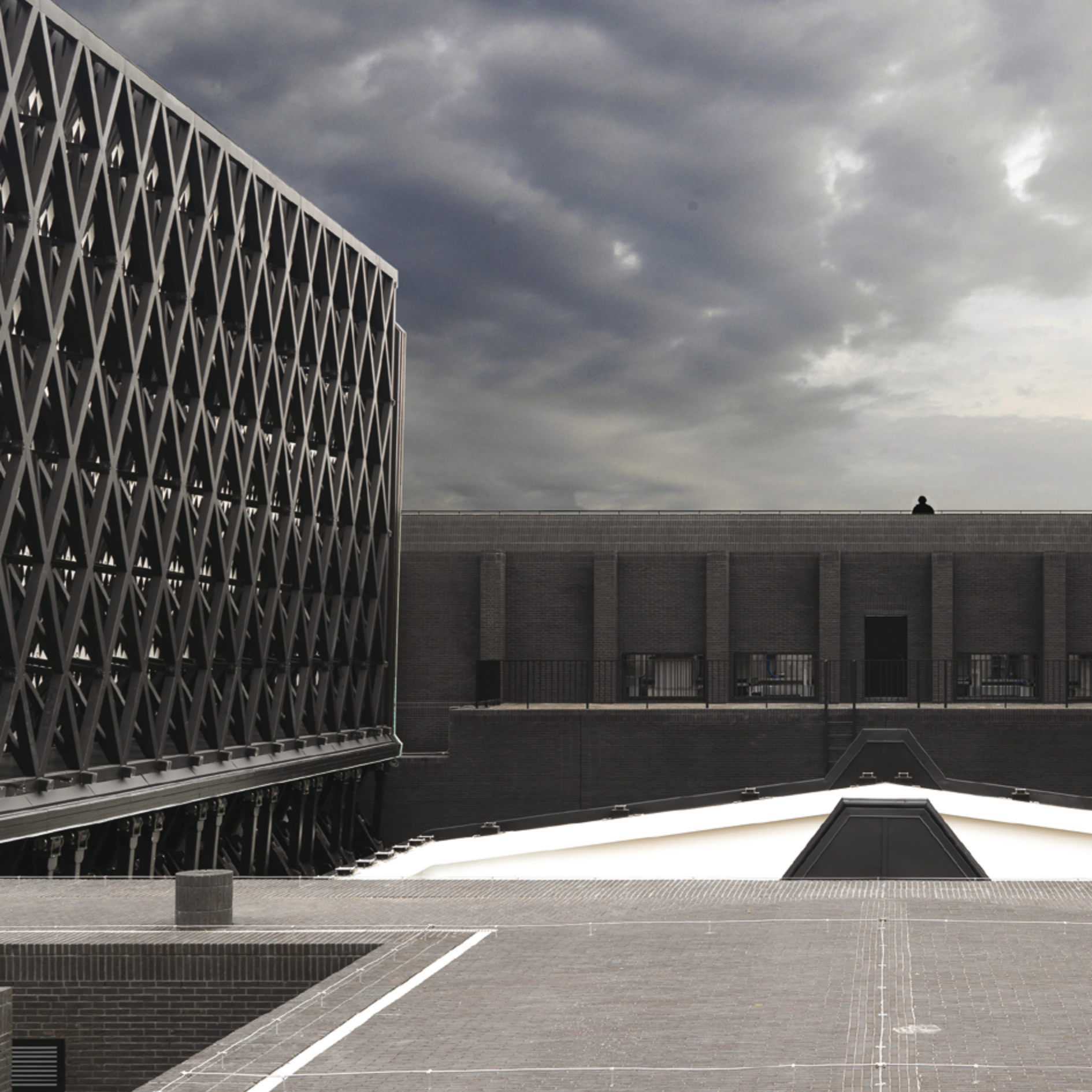
Publicación temática de arquitectura
FAPyD-UNR

ARQUITECTURA Y CIUDAD: PAISAJES



N.07/4 DICIEMBRE 2017

[E. VIOLLET-LE-DUC / F. PITTALUGA] [B. IVELIC / M. BARRALE] [P. MANGADO / N. CAMPODONICO] [F. GIUSTA]
[F. SBARRA] [A. MOLINE Y R. DE GREGORIO] [S. PONTONI Y M. L. FERNÁNDEZ] [C. RAINERO] [P. VICENTE]
[B. ALBRECHT] [A. FERLENGA]





FAPyD
FACULTAD DE ARQUITECTURA, PLANEAMIENTO Y DISEÑO
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO

N.07/4 2017
ISSN impresa 2362-6089
ISSN digital 2362-6097

revista

A&P

continuidad

Publicación semestral de Arquitectura
FAPyD-UNR



UNR Universidad
Nacional de Rosario



Imagen de tapa :
Vista desde la terraza
del techo con las "alas"
abiertas, cota +12.00
metros, Teatro Isabelino
Imagen cedida por el
Arq. F. Giusta

latindex



ISSN impresa 2362-6089
ISSN digital 2362-6097

A&P Continuidad **Publicación semestral de arquitectura**

Director A&P Continuidad

Dr. Arq. Gustavo Carabajal

Coordinación editorial

Arq. Ma. Claudina Blanc

Secretario de redacción

Arq. Pedro Aravena

Corrección editorial

Lic y Prof. en Letras Ma. Florencia Antequera

Traducciones

Prof. Patricia Allen

Diseño editorial

Lic. Catalina Daffunchio

Dirección de Comunicación FAPyD

Comité editorial

Arq. Ma. Claudina Blanc

Arq. Nicolás Campodonico

Dr. Arq. Gustavo Carabajal

Dr. Arq. Daniela Cattaneo

Dr. Arq. Jimena Cutruneo

(FAPyD-UNR)

Comité científico

Julio Arroyo (FADU-UNL. Arquisur Revista)

Renato Capozzi (FA-USN Federico II)

Fernando Diez (FA-UP. Revista SUMMA)

Manuel Fernández de Luco (FAPyD-UNR)

Héctor Floriani (CONICET. FAPyD-UNR)

Sergio Martín Blas (ETSAM-UPM)

Isabel Martínez de San Vicente (CONICET.

CURDIUR-FAPyD-UNR)

Mauro Marzo (IUAV)

Aníbal Moliné (FAPyD-UNR)

Jorge Nudelman (FADU-UDELAR)

Alberto Peñín (ETSAB-UPC. Revista Palimpsesto)

Ana María Rigotti (CONICET. CURDIUR-FAPyD-UNR)

Sergio Ruggeri (FADA-UNA)

Mario Sabugo (IAA-FADU-UBA)

Sandra Valdetaro (FCPyRI-UNR)

Federica Visconti (FA-USN Federico II)

A&P *Continuidad* fue reconocida como revista científica por el Ministerio dell'Istruzione, Università e Ricerca (MIUR) de Italia, a través de las gestiones de la Sociedad Científica del Proyecto.

A&P *Continuidad* fue incorporada al directorio de revistas de ARLA (Asociación de Revistas Latinoamericanas de Arquitectura).

El contenido de los artículos publicados es de exclusiva responsabilidad de los autores; las ideas que allí se expresan no necesariamente coinciden con las del Comité Editorial.

Los editores de A&P *Continuidad* no son responsables legales por errores u omisiones que pudieran identificarse en los textos publicados.

Las imágenes que acompañan los textos han sido proporcionadas por los autores y se publican con la sola finalidad de documentación y estudio.

Los autores declaran la originalidad de sus trabajos a A&P *Continuidad*; la misma no asumirá responsabilidad alguna en aspectos vinculados a reclamos originados por derechos planteados por otras publicaciones. El material publicado puede ser reproducido total o parcialmente a condición de citar la fuente original.

Agradecemos a los docentes y alumnos del Taller de Fotografía Aplicada la imagen que cierra este número de A&P *Continuidad*.

Institución editora

Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño

Riobamba 220 bis | +54 341 4808531/35

2000 - Rosario, Santa Fe, Argentina

aypcontinuidad01@gmail.com

aypcontinuidad@fapyd.unr.edu.ar

www.fapyd.unr.edu.ar

Universidad Nacional de Rosario

Rector

Héctor Floriani

Vicerector

Fabián Bicciré

Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño

Decano

Adolfo del Rio

Vicedecana

Ana Valderrama

Secretario Académico

Sergio Bertozzi

Secretaria de Autoevaluación

Bibiana Ponzini

Secretario de Asuntos Estudiantiles

Damián Villar

Secretario de Extensión

Lautaro Dattilo

Secretaria de Postgrado

Jimena Cutruneo

Secretaria de Ciencia y Tecnología

Bibiana Cicutti

Secretario Financiero

Jorge Rasines

Secretaria Técnica

María Teresa Costamagna

Director General de Administración

Diego Furrer

Próximo número :

ARQUITECTURA Y MAESTROS: REVISITANDO A LE CORBUSIER

Julio 2018, Año V – N°8 / on paper / online

ÍNDICE

Presentación

06 » 07

Gustavo Carabajal

Reflexiones de maestros

08 » 13

Historia de una casa

Eugène Viollet-Le-Duc

por Franca Pittaluga

Conversaciones

14 » 21

Maritorio, ciudad y arquitectura

Boris Ivelic por Marcelo Barrale

22 » 35

El tiempo como el gran material

Francisco Mangado por Nicolás

Campodonico

Dossier temático

36 » 51

Imago urbis. Las formas del proyecto en el paisaje urbano

Fabián Giusta

52 » 59

El impacto de la religión y la cultura en la conservación del paisaje

Reflexiones en torno

a una experiencia

Florenia Sbarra

60 » 69

Entre ostentación y ocultamiento

Anibal Moliné y

Roberto De Gregorio

70 » 81

Procesos de reconversión urbana en Rosario

Silvina Pontoni y

Ma. Laura Fernández

82 » 95

Paisaje de la producción agrícola de Rosario y su área metropolitana

Carolina Rainero

96 » 103

Meritócratas. Mirando hacia arriba

Pablo Vicente

Ensayos

104 » 113

Exportar el casco antiguo

Benno Albrecht

Introducción Gustavo Carabajal

114 » 127

Ciudad y memoria como herramientas del proyecto

Alberto Ferlenga

128 » 129

Normas para autores

Imago urbis: las formas del proyecto en el paisaje urbano

Reflexiones a partir del teatro isabelino en Gdansk, Polonia (2004-2014) de Renato Rizzi*

Fabián Giusta

Español

El problema a abordar desde el proyecto arquitectónico es el paisaje urbano y radica en la incapacidad de leer sin ambigüedades los signos que lo hacen histórico ya que, el paisaje en general y la ciudad en particular, constituyen el espacio privilegiado de la memoria de los lugares y, por lo tanto, de la memoria de la comunidad. En este contexto podemos afirmar que la invención formal más importante producida por la vida asociativa del hombre ha sido la ciudad. Esta constituye desde siempre el artificio común fundamental que el hombre ha concebido para poder reflejarse y reconocerse como una comunidad.

Por lo tanto estudiar, comprender e interpretar las modalidades estéticas y formales con las cuales una comunidad se representó con el tiempo y a través de sus artefactos urbanos, quiere decir circunscribir de manera disciplinar las razones y fundamentos de una relación específica entre los individuos.

La ciudad se ha transformado en un *paisaje artificial* y aquello que una vez fue el lugar de una *pesca meravigliosa* (la ciudad, el territorio y el paisaje) es el espacio privilegiado para la acción de un proyecto científico-técnico que ha petrificado el futuro dentro de sus prefiguraciones totalitarias y omnipresentes.

Reconocerle, en cambio, a la ciudad un carácter esquivo y enigmático quiere decir erigir un proyecto que pueda reinventarse en su praxis cada vez que aborda y participa en la construcción de la *imago urbis*.

Palabras clave: ciudad, inaprensible, reinención, artificio, composición

»

Giusta, F. (2017). *Imago urbis*: las formas del proyecto en el paisaje urbano. *A&P Continuidad* (7), 36-51.



Imago urbis: le forme del progetto nel paesaggio urbano. Riflessione sul teatro elisabettiano di Danzica, Polonia (2004-2014) di Renato Rizzi*

Recibido 11 de agosto de 2017

Aceptado 3 de octubre de 2017

English

The problem to approach when dealing with the architectural project is that of the urban landscape. It has to do with the failure to read unmistakably not only the signs that make it historic but also those that refer to an original nature. In fact, both landscape in a general sense and the city in a particular one constitute the privileged setting for place memory which, in turn, entails collective memory. In this respect, we can ascertain that the most important formal invention produced by the associative human life is the city. It has always been the fundamental collective artifice that man has conceived to recognize himself as part of a community.

Consequently, studying, understanding and interpreting the aesthetic and formal means by which a community has represented itself over time through urban artifice, implies the disciplinary study of the reasons and foundations that give raise to the specific association among individuals.

The city has become an *artificial landscape*: the original *pesca meravigliosa* site (city, territory and landscape) has now become the privileged space for a scientific-technical design that has paralyzed the future in an all-embracing vision.

Recognizing the elusive character of present cities and landscapes should produce a project able to reinvent itself in its educational aspects whenever it takes part in the construction of the *imago urbis*.

Key words: city, elusive, reinvention, artifice, composition

El problema a abordar desde el proyecto arquitectónico es el paisaje urbano, y radica en la incapacidad de leer sin ambigüedades los signos que lo hacen histórico y aquellos que le recuerdan una naturaleza original, ya que el paisaje en general, y en particular la ciudad, constituyen el espacio privilegiado de la memoria de los lugares y, por lo tanto, de la memoria de la comunidad.

En este contexto podemos afirmar que la invención formal más importante producida por la vida asociativa del hombre ha sido la ciudad. Esta constituye desde siempre el artificio común fundamental que el hombre ha concebido para poder reflejarse y reconocerse como una comunidad. Las formas que definen la ciudad y su estructura urbana conservan las preguntas irreprimibles que cada sociedad desarrolla en relación a su potencial identidad. Los edificios, y en particular aquellos públicos, son como espejos sobre los cuales una comunidad específica se refleja y se reconoce como tal.

Por lo tanto, estudiar, comprender e interpretar las modalidades estéticas y formales con las cuales una comunidad se representó a lo largo del tiempo a través de sus artefactos urbanos, quiere decir circunscribir de modo disciplinar las razones y fundamentos de una relación específica entre los individuos.

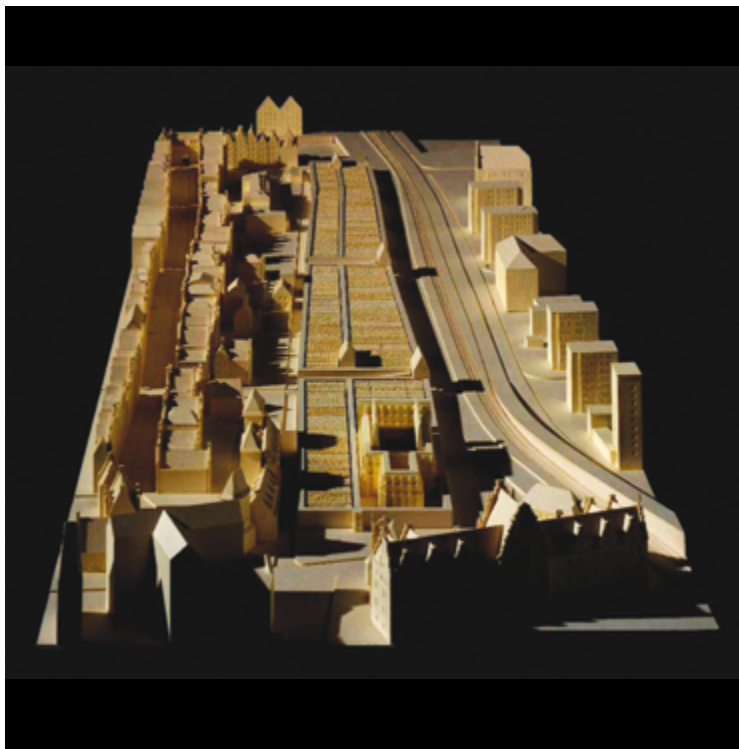
¿Cómo abordar y estudiar coherentemente el patrimonio cultural

Il problema di affrontare progettualmente il tema del paesaggio, in questo caso quello urbano, risiede nell'impossibilità di leggersi in modo inequivocabile i segni che lo rendono storico e quelli che ne ricordano una naturalità originaria poiché, il paesaggio in generale e la città in particolare costituiscono la sede privilegiate della memoria dei luoghi e per lo tanto della memoria collettiva.

In questo contesto possiamo affermare che la più importante invenzione formale prodotta dalla vita associativa dell'uomo è stata la città. Essa costituisce da sempre l'artificio collettivo fondamentale che l'uomo ha concepito per potersi rispecchiare e riconoscere come comunità. Le forme che definiscono la città e la sua struttura urbana conservano le domande irriducibili che ogni società sviluppa nei confronti della sua potenziale identità. Gli edifici, in particolare quelli pubblici, sono specchi in cui una specifica comunità si riflette e riconosce come tale.

Pertanto studiare, comprendere e interpretare le modalità estetiche e formali con cui una comunità si è rappresentata nel tempo attraverso gli artifici urbani, significa circoscrivere in modo disciplinare le ragioni e i fondamenti di una specifica associazioni tra individui.

Come avvicinarsi e studiare in modo coerente l'intangibile patrimonio culturale che si annida nelle immagini e nelle forme che caratterizzano e determinano il profilo figurativo di un particolare spazio urbano?



Maqueta 1:10.000. El proyecto, la estructura urbana medioeval y la catedral monumental Santa María - Modelo 1:1000. Il progetto, la struttura medioevale e la monumentale cattedrale di Santa Maria.

intangible que se anida en las imágenes y en las formas que caracterizan y determinan el perfil figurativo de un espacio urbano particular? Y fundamentalmente, qué tipo de paradigma teórico y metodológico puede ser capaz de admitir entre las mallas productivas del proyecto arquitectónico, la complejidad del paisaje urbano contemporáneo.

La ciudad se ha transformado en un *paisaje artificial* y aquello que una vez fue el lugar de una *pesca maravillosa* (la ciudad, el territorio y el paisaje) hoy se ha convertido en el espacio privilegiado para la acción de un proyecto científico-técnico que ha petrificado el futuro dentro de sus prefiguraciones totalitarias y omnipresentes.

Reconocerle, en cambio, a la ciudad un carácter esquivo y enigmático quiere decir erigir un proyecto que pueda reinventarse en su praxis cada vez que aborda y participa en la construcción de la *imago urbis*.

La ciudad como paisaje artificial, el proyecto arquitectónico que se reinventa junto al paisaje urbano sobre el cual actúa y el carácter esquivo de la *imago urbis*, constituyen los principales puntos de una *mirada* disciplinar con miras a colocar nuevamente, en el centro del hacer arquitectónico, el paisaje en cuanto hábitat privilegiado del hombre.

E soprattutto quale paradigma teorico e metodologico può essere in grado di accogliere tra le maglie formative del progetto architettonico, la complessità del paesaggio urbano contemporaneo?

La città è diventata un *paesaggio artificiale* e ciò che una volta era luogo di una *pesca meravigliosa* (la città, il territorio e il paesaggio), è oggi divenuto lo spazio privilegiato dell'agire di un progetto scientifico-tecnico che ha pietrificato il futuro all'interno di una prefigurazione totalizzante e onnipresente.

Riconoscere invece l'inafferrabilità odierna della città e del paesaggio vuol dire predisporre un progetto in grado di reinventarsi nei suoi aspetti formativi, ogni volta che affronta e partecipa alla costruzione della *imago urbis*.

La città come paesaggio artificiale, il progetto architettonico che reinventa se stesso insieme al paesaggio urbano sul quale agisce e il carattere inafferrabile della *imago urbis*, costituiscono i punti principali di una *visione* disciplinare in grado di porre ancora una volta, al centro del fare architettonico, il paesaggio in quanto dimora privilegiata dell'uomo.

» La città come *paesaggio artificiale*

È ormai accertato che la definitiva crisi dei valori che fondavano il fare progettuale moderno abbia suscitato le ansie teoriche della cultura architettonica dagli '60 in poi.

Raramente, poi, chi tenta di dare forma razionale a questo disagio riconosce nella crisi della disciplina una sorta di angoscia *post litteram* nei confronti del ruolo istituzionale di un'architettura sempre più autoreferenziale. Infatti, le cure predisposte per combattere le ristrettezze significative della disciplina, insistevano sulla strada di un nostalgico, ma particolarmente sentito, bisogno dell'architettura contemporanea di avanzare legittimazioni attraverso un'incessante proliferazione di strumenti concettuali.

Con la conseguente "scoperta", alla fine di un percorso *terapeutico*, "di quello che può anche apparire il «dramma» dell'architettura, oggi: quello, cioè, di vedersi obbligata a tornare pura architettura, istanza di forma priva di utopia, nei casi migliore, sublime inutilità". (Tafuri, 1973: 3)

Inseguendo il tentativo critico (ma con tutt'altro spirito e sensibilità teorica) di arginare la deriva autoreferenziale della disciplina, Aldo Rossi (1972) introduce all'interno dell'ambito analitico e progettuale dell'architettura la nozione di paesaggio urbano (elaborata negli anni '40 dal geografo Georges Chabot), quale campo privilegiato di indagine della morfologia urbana.

La questione dello studio della città è condotta dunque sul terreno empirico della realtà fenomenica e il campo di indagine è ristretto allo studio delle forme architettoniche quale momento di avvicinamento alla

» La ciudad como paisaje artificial

Está demostrado que la crisis definitiva de los valores que fundaban la praxis proyectual moderna, ha despertado las ansias teóricas de la cultura arquitectónica desde los años '60 en adelante. Quien intenta dar forma racional a este malestar reconoce en la crisis de la disciplina una especie de angustia *post litteram* en relación al rol institucional de una arquitectura cada vez mas autorreferencial. En efecto, las curas elaboradas para combatir las limitaciones significativas de la disciplina insistían en el camino de una nostálgica, pero particularmente sentida, necesidad de la arquitectura contemporánea de legitimarse por medio de una proliferación incesante de instrumentos conceptuales.

Esta cuestión ha llevado a “descubrir”, al final del recorrido terapéutico, “lo que pudo también parecer el «drama» de la arquitectura hoy: verse obligada a devenir ‘pura arquitectura’, instancia de forma privada de utopía, en los mejores casos, sublime inutilidad” (Tafuri, 1973: 3).

Persiguiendo el esfuerzo crítico (pero con otro espíritu y sensibilidad teórica) para frenar la deriva autorreferencial de la disciplina, Aldo Rossi (1972) introduce en el ámbito analítico y proyectual de la arquitectura la noción de paisaje urbano (elaborada en los años '40 por el geógrafo francés Georges Chabot), como un campo privilegiado de la investigación sobre la morfología urbana.

De este modo, el análisis de los factores que afectan el estudio de la ciudad, se lleva a cabo en el terreno empírico de la realidad fenoménica y el campo de indagación queda restringido al examen de las formas arquitectónicas como momento de aproximación al conocimiento de la estructura de la ciudad. Además y aún más importante, por medio de dichos estudios analíticos se establecen los límites y parámetros de control que permitirán la evaluación de las futuras herramientas compositivas del proyecto arquitectónico.

La búsqueda de una nueva autoridad del proyecto capaz de fundar, de manera autónoma y sin condicionamientos externos, la praxis compositiva, ha sido llevada a cabo en el ámbito disciplinar entre los años 60-70 del siglo pasado, tanto en los ambientes europeo y americano (en este sentido, la figura del arquitecto italiano ha sido un emblema); esta constituye solo el punto de arribo de un largo proceso histórico y epistemológico. El inicio de este proceso (para nada lineal), coincide con la idea visionaria de la Ilustración que veía en la noción de “ciudad como bosque” el campo de acción del arquitecto moderno. En efecto, pueden existir los “paisajes de la ciudad” solo si esta última es concebida en modo cabal como un *paisaje artificial*.¹

El experimento teórico para incorporar de modo disciplinar y “científico”, dentro de la teoría arquitectónica, el juego específico de las transposiciones simbólicas (representado por la idea de ciudad como una segunda

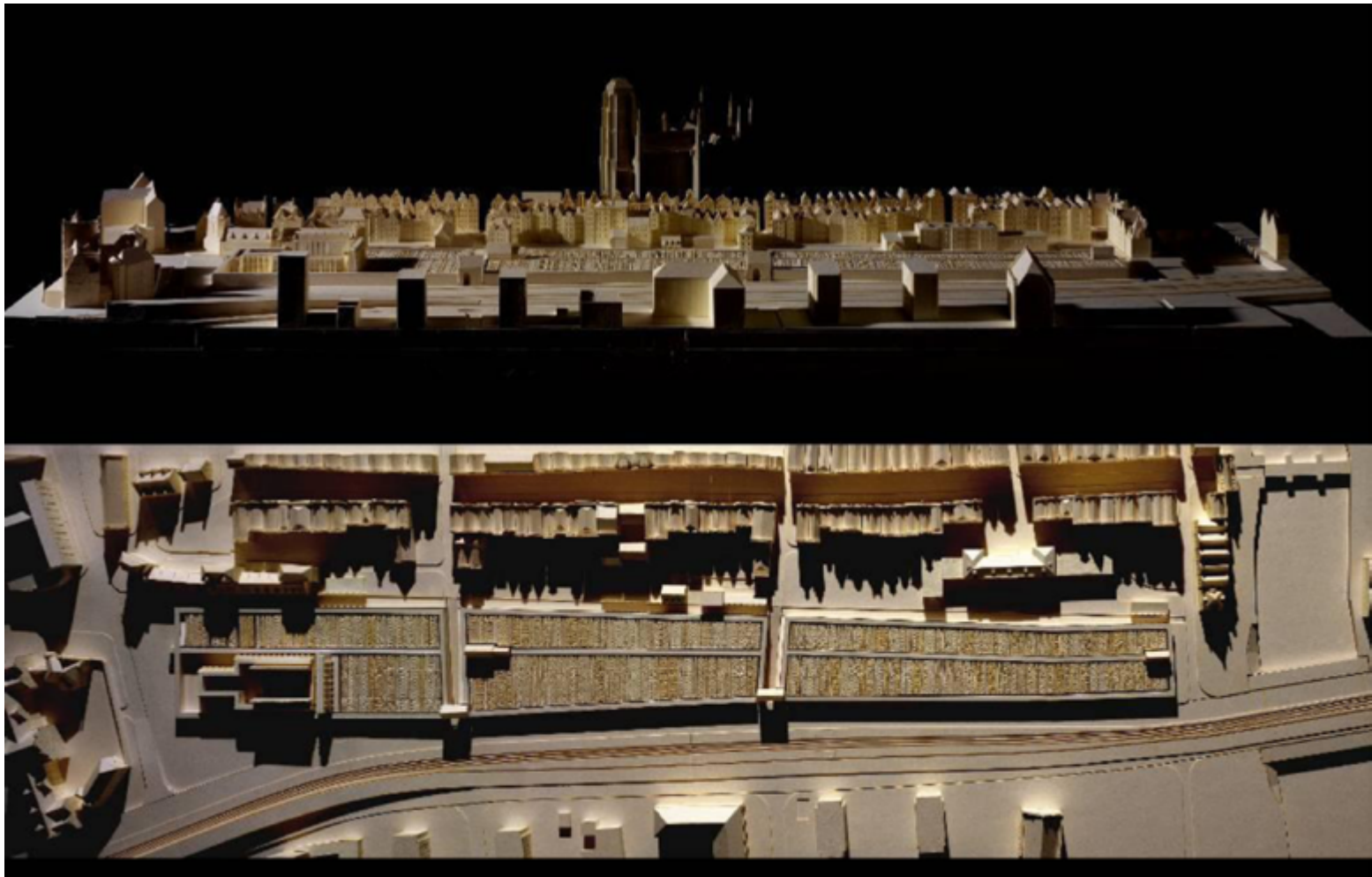


Maqueta 1:10.000. Detalle de la inserción urbana del proyecto - Modello 1:1000. Particolare inserimento urbano.

conoscenza della struttura della città. Inoltre, e ancor più importante, su tali studi si sviluppano i confini e i parametri di controllo su cui si misureranno i futuri strumenti della progettazione architettonica.

La ricerca di una nuova autorità del progetto in grado di fondare, in modo autonomo e senza condizionamenti esterni, il fare compositivo, è stata portata avanti in ambito disciplinare tra gli anni 60 -70 del secolo scorso, sia in ambiente europeo che americano (in questo senso, la figura dell'architetto italiano ne è stato un emblema); essa costituisce solo il punto d'arrivo di un lungo processo storico e epistemologico. L'inizio di questo processo (per niente lineare), coincide con l'emergere della potente metafora illuminista che vedeva nell'idea di “città come foresta” il campo d'azione dell'architetto moderno. Infatti, possono esistere i “paisajes de la ciudad” solo se quest'ultima è intesa in modo compiuto come un *paesaggio artificiale*.¹

Il tentativo teorico di incorporare in modo disciplinare e “scientifico”, all'interno della teoria architettonica, lo specifico gioco delle trasposizioni simboliche (rappresentato dall'idea di città in quanto seconda natura, luogo della forma e della conoscenza) aveva caratterizzato lo spirito illuminista e dunque una parte della “tradizione” dell'architettura.



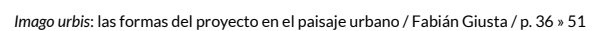
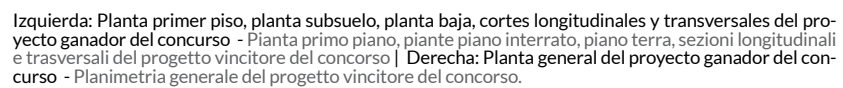
Maqueta 1:10.000. *El proyecto, la estructura urbana medioeval y la catedral monumental Santa María* - Modello 1:1000. *Il progetto, la struttura medioevale e la monumentale cattedrale di Santa Maria.*

naturaleza, lugar de la forma y del conocimiento) había caracterizado el espíritu de la cultura de la Ilustración y por lo tanto una parte de la tradición de la arquitectura moderna. Sin embargo, esta misma exploración compositiva ha abierto, en relación con la construcción de los diferentes paisajes urbanos a través del proyecto, una inmensa aporía teórica y metodológica. En este sentido expresa Cacciari (2004: 25-26):

Quando se habla de ciudad, nosotros que pertenecemos a la civilización urbana, hemos tenido siempre una actitud dual y contradictoria en relación a esta forma de vida asociativa: por un lado, nos dirigimos a la ciudad como un lugar donde encontrarlos y reconocernos como una comunidad, un lugar agradable, un “útero materno”, un lugar donde poder reposar tranquilamente y estar en paz, una casa; por otro lado, consideramos esta misma

ra moderna. Eppure questa stessa ricerca compositiva ha aperto un’immane aporia teorica e metodologica nei confronti della costruzione dei diversi paesaggi urbani attraverso il progetto:

Quando si parla di città, noi appartenenti alle civiltà urbane abbiamo sempre avuto un atteggiamento duplice e contraddittorio nei confronti di questa forma di vita associativa: da una parte ci rivolgiamo alla città come a un luogo nel quale ritrovarci, riconoscerci come comunità, un luogo accogliente, un grembo, un luogo dove sostare bene ed essere in pace, una casa; dall’altra, sempre più la consideriamo una macchina, una funzione, uno strumento che ci permetta col minimo d’impedimento di fare i nostri *negotia*, i nostri affari. (Cacciari, 2004: 25-26)



ciudad, cada vez más como una máquina, una función, un instrumento que nos permita con un mínimo esfuerzo, de hacer nuestros *negotia*, nuestros negocios.

La ciudad contemporánea se experimenta e interpreta como analogía y transposición simbólica del enigmático desdoblamiento que la idea de naturaleza primero y la de paisaje después, ha sufrido en el curso de la historia. La ciudad es, al mismo tiempo, el lugar del ánimo que “ama esconderse” (*physis*) y la manifestación sensible de un conjunto de cuerpos perceptibles en su extensión y medida (*res extensa*). La idea que la ciudad, en cuanto paisaje urbano, se constituya como un ente “inapropiable”² por parte del sujeto (debido a su carácter dual e inaprensible), emerge entre las tramas y los principios constituyentes de la praxis contemporánea.

De acuerdo con este razonamiento, “proyectar” los distintos paisajes de la ciudad contemporánea quiere decir pues, definir su *imago urbis* por medio del objeto común. La imagen esquivada y antinómica de la ciudad (porque es este el sentido profundo de la noción de *imago urbis*, ya que la misma se manifiesta siempre como fundamento/pasado del proyecto o como producto/futuro de sus artificios), su esencia de invención y síntesis formal producida por la vida asociativa del hombre, determinan, por lo tanto, el horizonte “constructivo” y significativo de la arquitectura³.

El campo de batalla donde se ha manifestado esta paradoja interpretativa y “constructiva” del proyecto arquitectónico coincide con el *espíritu* de la metrópolis moderna, porque “en realidad, es la estructura urbana, como caja de registros de los conflictos que son teatro de esta victoria del progreso tecnológico, la que cambia de dimensión, configurándose como estructura abierta en la que es utópico buscar puntos de equilibrio” (Tafuri, 1973: 42); una tragedia inmensa se manifiesta por lo tanto, en el ámbito disciplinar, porque la arquitectura, “al menos según su concepción tradicional, es una estructura estable, que da forma a valores permanentes y consolida una morfología urbana” (Tafuri, 1973: 42).

El tema teórico que sintetiza los principios constituyentes del proyecto contemporáneo está ahora claramente determinado. No se puede separar la praxis arquitectónica de su *telos* íntimo y antinómico: afrontar desde el punto de vista del proyecto la construcción de la forma arquitectónica, como parte constituyente de los paisajes figurativos y simbólicos de la ciudad, quiere decir, dar forma y figura a través del objeto a la contradicción que la ciudad contemporánea representa, sin querer superarla por medio de utopías absurdas. Retomamos unas palabras de Cacciari quien expresa:

Este problema ha sido afrontado, sin embargo las respuestas siguen siendo inadecuadas. La existencia post-metropolitana

La città contemporanea è vissuta e interpretata come analogia e trasposizione simbolica dell'enigmatico sdoppiamento che l'idea di natura prima, e quella di paesaggio poi, ha subito attraverso la storia. La città è, al tempo stesso, il luogo dell'anima che “ama nascondersi” (*physis*) e la manifestazione fenomenica di un insieme di enti percepibili nella loro estensione e misura (*res extensa*). L'idea che la città in quanto paesaggio urbano si costituisca come qualcosa di “inappropriabile”² da parte del soggetto (data la sua inafferrabile doppiezza), affiora tra le maglie e i principi costitutivi dell'agire contemporaneo.

Secondo questo ragionamento, “progettare” i diversi paesaggi della città contemporanea significa allora definire la sua *imago urbis* attraverso il singolo artificio. L'immagine inafferrabile e antinomica della città (ed è questo il senso profondo della nozione di *imago urbis*, poiché essa si manifesta sempre sia come fondamento/passato del progetto sia come prodotto/futuro dei suoi artifici), il suo essere invenzione e sintesi formale prodotta dalla vita associativa dell'uomo, costituisce dunque l'orizzonte formativo e significativo di ogni architettura.³

Il campo di battaglia in cui si è manifestato il paradosso interpretativo e formativo del progetto architettonico coincide con lo *spirito* della metropoli moderna, perché “in realtà, è la struttura urbana, e proprio in quanto registrazione dei conflitti che sono teatro di quella vittoria del progresso tecnologico, che muta violentemente di dimensione, configurandosi come aperta struttura, in cui diviene utopistico ricercare punti di equilibrio” (Tafuri, 1973: 42); un'immensa tragedia si manifesta allora in ambito disciplinare, poiché l'architettura, “almeno secondo la concezione tradizionale, è una struttura stabile, dà forma a valori permanenti, consolida una morfologia urbana”. (Tafuri, 1973: 42)

Il nodo teorico che enuclea i principi costituenti del progetto contemporaneo è ormai definito. Non si può separare il fare architettonico dal suo intimo e antinomico *telos*: affrontare dal punto di vista del progetto la costruzione di un artificio architettonico, quale parte costituente dei paesaggi figurativi e simbolici della città, significa allora dare forma e figura attraverso l'oggetto alla contraddizione che la città contemporanea rappresenta, senza però superarla in assurde utopie.

Questo problema è stato affrontato ma le risposte continuano ad apparire inadeguate. L'esistenza post-metropolitana continua ad essere “congelata” in spazi chiusi. Ai contenitori tradizionali se ne aggiungono altri, ma con la medesima logica. [...] Aumenta l'occasionalità, l'apparente arbitrio della loro collocazione ma la loro qualità è sempre quella: ognuno ha proprietà relativamente fisse, statiche. [...] Si moltiplica, allo-

sigue siendo “congelada” dentro de espacios cerrados. A los contenedores formales tradicionales se le agregan otros, siempre con la misma lógica. [...] Aumenta la accidentalidad y la aparente arbitrariedad de sus posiciones urbanas, pero sus cualidades son siempre las mismas: cada uno de estos contenedores tiene propiedades relativamente fijas, estáticas. [...] Se multiplica, por lo tanto, el énfasis, la retórica de la forma y más aumenta esta última, más resalta su pobreza simbólica. (Cacciari, 2004: 50)

Para desenlazar, la aporía que caracteriza la ciudad contemporánea y sus paisajes formales, por medio del proyecto arquitectónico –y que en estas notas se quiere sostener a través de la lectura del proyecto de Renato Rizzi (1951) para el teatro isabelino de Gdansk– es necesario activar un mecanismo pre-figurativo abierto y recursivo. Un dispositivo, este último, capaz de establecerse como un espacio de reelaboración compositiva del conflicto insuperable que caracteriza la noción de *imago urbis*: entre la idea de paisaje urbano como obra cerrada, construida por partes y figuras definidas en sus formas y lenguajes y la idea de un paisaje de la ciudad en cuanto obra abierta, matriz estructural o espacio de la potencia, territorio de flujos y de superposiciones infinitas.

» El proyecto y la reinención del paisaje urbano

En este punto es donde el injerto del proyecto y de la composición arquitectónica en el tronco de la construcción de la imagen global de la ciudad deviene problemático. Porque el razonamiento llevado adelante por la disciplina a partir de los años 60, después de la crisis de los postulados que habían sostenido el proyecto “moderno”, se concentra fundamentalmente alrededor de los mecanismos de construcción del objeto arquitectónico individual en cuanto “pura arquitectura”. Esto, sin embargo, no quiere decir no reconocer para la forma un rol de “intérprete” principal en la definición de la *imago urbis*, incluso en su condición de “sublime inutilidad”.

Una paradoja extraordinaria, tanto teórica como metodológica, emerge en el horizonte “constructivo” del proyecto contemporáneo (objeto final del presente ensayo): en este, la praxis “produce” –en el sentido propio del término– es decir, manifiesta con plena autonomía, la necesidad interior de la obra, la vocación urbana (Cacciari, 2007).

En este contexto el teatro de Gdansk en cuanto realidad física y simbólica y al mismo tiempo, metáfora representativa del proceso compositivo, constituye una evidencia formal con miras a delinear las dificultades y potencialidades de un proyecto todavía vinculado a la construcción del objeto arquitectónico como hecho urbano. Efectivamente, “el teatro es muy similar a la arquitectura porque involucra una historia; su inicio, su desarrollo y su conclusión” (Rossi, 1999: 67).

ra, l’énfasi, la retórica del contenitore, e più questa aumenta, più risalta la sua povertà simbolica. (Cacciari, 2004: 50)

Per dipanare, attraverso il progetto architettonico, l’aporia che caratterizza la città contemporanea e i suoi paesaggi formali – e che in queste note si vuole sostenere attraverso la lettura del progetto di Renato Rizzi per il teatro elisabettiano di Danzica – è necessario attivare un meccanismo prefigurativo aperto e recursivo. Un dispositivo, quest’ultimo, capace di istituirsi come spazio della rielaborazione compositiva del conflitto insuperabile che caratterizza la nozione di *imago urbis*: tra l’idea di paesaggio urbano come opera chiusa, costruita per parti e figure definite nella loro forma e linguaggio, e l’idea di un paesaggio della città quale opera aperta, matrice strutturale o spazio della potenza, territorio dei flussi e delle sovrapposizioni indefinite.

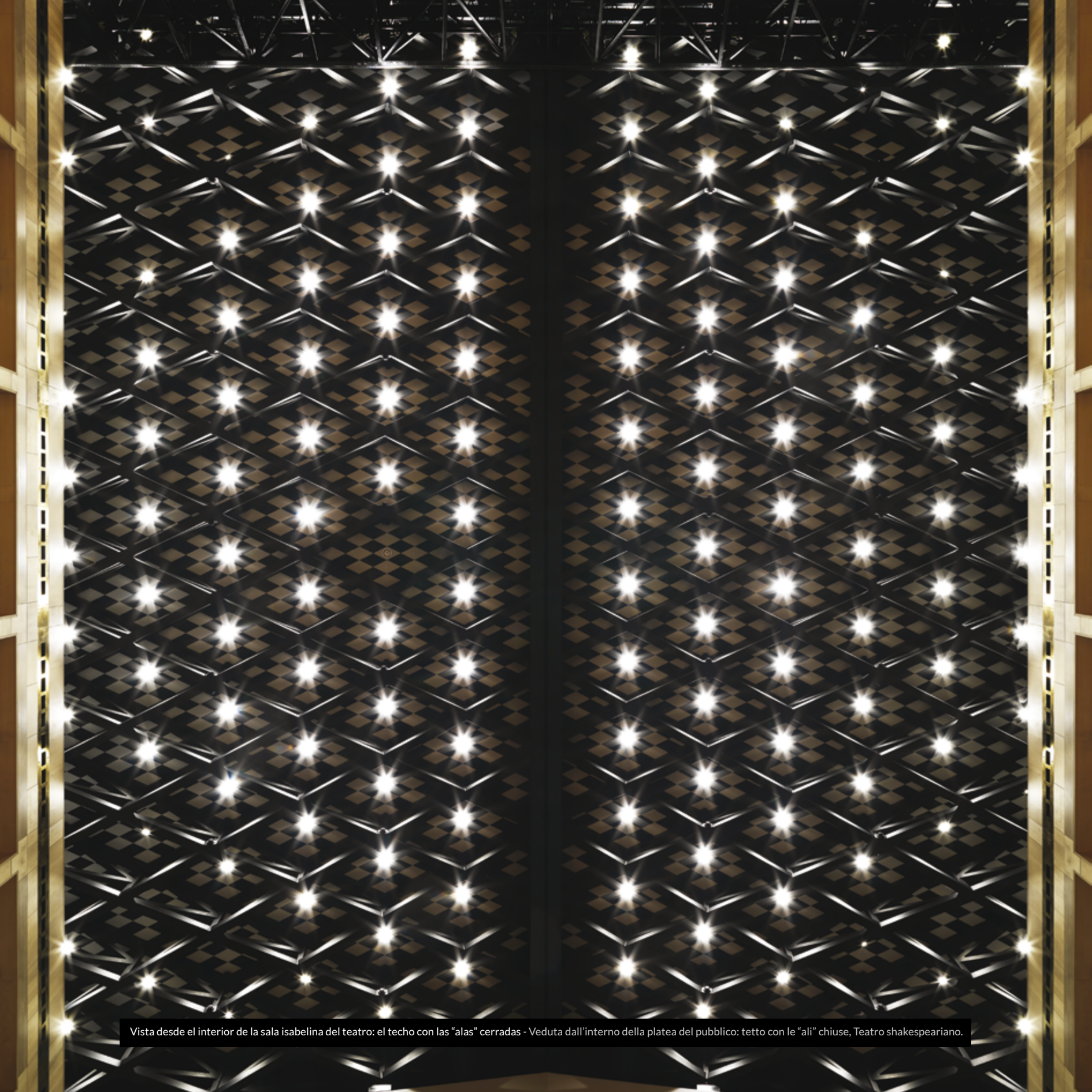
» Il progetto e la reinvenzione del paesaggio urbano

È a questo punto che l’innesto del progetto e della composizione architettonica nel tronco della costruzione dell’immagine complessiva della città diviene problematico. Perché il ragionamento portato avanti dalla disciplina dagli anni ‘60 in poi, dopo la crisi dei postulati che avevano retto il progetto “moderno”, si concentra soprattutto sui meccanismi di costruzione del singolo oggetto architettonico in quanto “pura forma”. Questo, tuttavia, non significa non riconoscere alla forma il ruolo di principale “interprete” nella definizione dell’*imago urbis*, perfino nella condizione di “sublime inutilità”.

Uno straordinario paradosso teorico e metodologico affiora sull’orizzonte formativo del progetto contemporaneo (oggetto finale del presente saggio): qui il fare ‘produce’ nel senso più proprio del termine, manifesta nella piena autonomia la necessità interiore dell’opera, la sua “vocazione” urbana (Cacciari, 2007).

In questo contesto il teatro di Danzica quale realtà fisica e simbolica e, allo stesso tempo, metafora immaginale del processo formativo, costituisce la cartina di tornasole capace di delineare le difficoltà e le potenzialità di un progetto ancora legato alla costruzione dell’oggetto in quanto fatto urbano. Infatti, “Il teatro è molto simile all’architettura perché riguarda una vicenda; il suo inizio, il suo svolgimento e la sua conclusione” (Rossi, 1999: 67).

Il progetto per il teatro di Danzica si articola in due momenti figurativi diversi, pur intimamente legati nella loro necessità. “La scala architettonica, che potremmo anche chiamare dimensione intima, o ambito psicologico, si rivolge al teatro come edificio pubblico. La scala urbana, che potremmo denominare dimensione universale o ambito metafisico, si



Vista desde el interior de la sala isabelina del teatro: el techo con las "alas" cerradas - Veduta dall'interno della platea del pubblico: tetto con le "ali" chiuse, Teatro shakespeareiano.

El proyecto para el teatro en Gdansk está estructurado en dos momentos figurativos distintos, aunque ligados íntimamente en sus propias necesidades. “La escala arquitectónica, que podríamos también llamar dimensión íntima, o ámbito psicológico, tiene por objeto el teatro como edificio público. La escala urbana, que podríamos denominar dimensión universal o ámbito metafísico, tiene como objeto la escena teatral entendida como nuevo plano (real y simbólico) de la ciudad” (Rizzi, 2005).

Una doble puesta en escena define por lo tanto el carácter figurativo del proyecto para Gdansk: por una parte, se respeta el programa específico del edificio del teatro isabelino y al mismo tiempo (el proyecto) se empeña en la construcción de la escena urbana en la cual está posicionado el edificio del teatro.

Existe, entre las mallas del proceso que define el objeto arquitectónico, una especie de representación jerárquica de los componentes de la obra: el edificio incorpora en su interior la función representativa que la obra artística pone sobre la escena; sucesivamente, el teatro tiene un palco escénico en donde manifestarse formalmente: el dispositivo determinado por el teatro y los jardines pensiles.

Por lo tanto, es este proceso relativo a unidades de medidas autónomas, tanto desde el punto de vista figurativo o dimensional, lo que permite a la forma arquitectónica relacionarse con la ciudad, con la historia y con el futuro de sus representaciones.

El proyecto desarrolla sus estrategias compositivas a partir de dos escalas arquitectónicas distintas: una de ellas de carácter urbano, representada por la construcción de un “borde” de la ciudad; la otra en cambio, de carácter edilicio, constituida por el edificio del teatro.

En la escala urbana los principios constitutivos del proyecto están determinados por:

- ♦ la división tripartita del sistema funcional del borde urbano, que permite la clasificación del sistema vial;
- ♦ la cota realzada de los jardines pensiles en comparación con la cota de la ciudad, que determina un nuevo encuadramiento figurativo del borde urbano;
- ♦ los bordes transitables de los jardines pensiles, que permiten relacionar la cota del nuevo “palco escénico” urbano realzado con la cota de la ciudad existente.

La construcción de la escena urbana a través del borde de los jardines está orientada por el edificio del teatro, motivo central del concurso de proyectos.

En la escala edilicia representada por el teatro, predomina la relación entre rarefacción y compacidad. Esta relación se traslada adentro de un edificio que está definido desde el punto de vista formal y funcional, por medio de tres partes:

revolge alla scena teatrale intesa come il nuovo piano (reale e simbolico) della città” (Rizzi, 2005).

Una doppia messa in scena connota quindi il carattere figurativo del progetto per Danzica: da un lato esso rispetta il programma specifico dell'edificio del teatro elisabettiano, dall'altro si impegna nella costruzione della scena urbana in cui è predisposto l'edificio vero e proprio.

Esiste, all'interno del processo formativo del congegno architettonico, una sorta di rappresentazione gerarchica delle componenti dell'opera: l'edificio accoglie al suo interno la funzione rappresentativa che l'opera artistica mette in scena; a sua volta, il teatro ha un “palcoscenico” dove manifestarsi formalmente: i giardini pensili. Ad una scala maggiore, l'intera città ha un nuovo orizzonte formale: il dispositivo costituito dal teatro e dai giardini pensili.

È il procedere per unità di scale autonome, sia dal punto di vista figurativo che dimensionale, che permette alla forma architettonica di rapportarsi con la città, con la storia e con il futuro delle sue rappresentazioni.

Il progetto sviluppa le sue strategie compositive all'interno di due scale architettoniche diverse: quella urbana rappresentata dalla costruzione di un “bordo” della città e quella edilizia costituita dall'edificio del teatro.

Nella scala urbana i principi costitutivi del progetto vengono determinati da:

- ♦ la tripartizione del sistema funzionale delle strade che permette di categorizzare il sistema viario;
- ♦ i livelli dei giardini che rialzandosi dalla quota della città determinano il nuovo piano della scena urbana e dunque del bordo della città;
- ♦ i bordi percorribili dei giardini pensili che permettono di raccordare la quota di questo “palcoscenico” urbano con quella della città esistente.

La costruzione della scena urbana attraverso il bordo dei giardini è orientata dall'edificio specifico del teatro, motivo centrale del concorso di progettazione.

Nella scala edilizia rappresentata dal teatro predomina la relazione tra rarefazione e compattezza, declinata all'interno di un edificio che è costituito formalmente e funzionalmente da tre parti:

- ♦ il teatro vero e proprio (1),
- ♦ la struttura scenica (2),
- ♦ le attività di servizio e supporto (3).

Il teatro (1) è caratterizzato da un involucro esterno, costituito da un muro tecnico di spessore 3,60 metri che contiene la sala principale del teatro; ad essa si accede attraverso un foyer che si trova nella parte inferiore della figura a T.

La sala principale riprende il carattere e la forma del teatro elisabettiano: è una sala a “corte”, a cielo aperto con un tetto apribile.

Esternamente il teatro è scandito da una serie di costolature massicce

- ♦ el teatro (1),
- ♦ la estructura escénica (2),
- ♦ las actividades de servicios e información (3).

El teatro (1) está definido por una cáscara exterior, constituida por un muro técnico de 3,60 metros de espesor que contiene a su vez la sala principal del teatro; a esta última se accede a través de un vestíbulo que se encuentra en la parte “breve” de la figura a T.

La sala principal tiene la forma y el carácter del teatro isabelino: es una sala a “claustro”, a cielo abierto, con un techo levadizo.

Externamente, el teatro se anuncia por medio de una serie de nervaduras macizas que recuerdan los bastiones de los fuertes que definían el borde de la ciudad en el siglo XVII. La cáscara externa representa la parte dura del teatro, la caja, el caparazón y está englobada enteramente en la figura a T.

La estructura escénica (2), en cambio, cumple una doble función: es un componente esencial de la actividad del teatro italiano, en el momento que deja la centralidad del teatro isabelino y al mismo tiempo se desempeña, hacia el exterior, como telón de fondo escénico de los jardines pensiles.

Las actividades de servicio (3) están emplazadas dentro del recinto ubicado en la parte lateral del edificio (se hace referencia en este caso a la primera versión del proyecto pues las áreas de servicio se encontraban en un área lateral y contigua al edificio del teatro).

El proceso compositivo identifica los ámbitos figurativos en donde se organiza la praxis compositiva: por un lado, tenemos el ámbito edilicio con el edificio del teatro “registrado” en la figura a T: una cáscara dura que protege un núcleo blando (el teatro con sus dos escenarios); por otro, la “escenografía” urbana realizada respecto al nivel de la ciudad: el recinto macizo de los jardines pensiles.

Una vez identificados los dos ámbitos compositivos, el proyecto desarrolla la construcción del objeto arquitectónico, tanto a nivel edilicio como a nivel urbano, con las mismas secuencias y herramientas compositivas.

El principio compositivo de la contraposición formal entre el volumen macizo del edificio del teatro y el espacio horizontal de los jardines pensiles, determina un evento arquitectónico que, a nivel urbano, restaura uno de los límites de la ciudad y que, a nivel edilicio, enlaza el teatro a la ciudad y a su “tradición” futura.

En este sentido, la división tripartita del sistema vial y la elevación del nivel de los bordes externos del recinto macizo que contiene los jardines, definen un umbral urbano nuevo que mide y ritma en modo estético, y por lo tanto visual, uno de los perímetros de la ciudad.

Al mismo tiempo, el principio de la división formal y funcional tripartita, se aplica y reproduce en la parte interna del teatro. La figura a T

que rammentano i bastioni dei forti che definivano il bordo della città nel ‘600. L’involucro rappresenta dunque la parte dura del teatro, lo scrigno, la conchiglia, interamente compresa nella figura a T.

La struttura scenica (2) svolge una duplice funzione: è componente essenziale dell’attività del teatro all’italiana, nel momento in cui si lascia la centralità di quello elisabettiano, e funge al tempo stesso da quinta scenografica dei giardini pensili verso l’esterno.

Le attività di servizio (3) sono dislocate all’interno del recinto laterale del congegno (nella prima versione del progetto gli spazi di servizio erano dislocati all’interno di un’area laterale e contigua all’edificio del teatro).

Il processo compositivo individua gli ambiti figurativi entro cui si sviluppa il fare formativo: da un lato è il progetto dell’edificio con figura a T che si connota come guscio duro che “protegge” un centro “morbido” (il teatro vero e proprio con le due scene); dall’altro è la scena urbana, determinata dal recinto sopraelevato, che si materializza nella figura dei giardini.

Identificati i due ambiti compositivi, il progetto sviluppa formalmente il congegno architettonico attraverso una sequenza formativa analoga, sia a livello edilizio che a livello urbano.

Il principio compositivo della contrapposizione formale tra il volume massiccio dell’edificio del teatro e lo spazio orizzontale dei giardini pensili riproduce un evento compiuto che, a livello urbano, ripristina uno dei confini della città e che, a livello edilizio, riallaccia il teatro alla città e alla sua futura “tradizione”.

In quest’ottica, la tripartizione funzionale del sistema viario e l’innalzamento del livello dei bordi esterni del recinto massiccio che contiene i giardini definiscono una nuova soglia urbana che misura e ritma in modo estetico, e dunque visivo, uno dei perimetri della città.

Contemporaneamente, il principio della tripartizione formale e funzionale viene applicato e riprodotto all’interno dell’edificio del teatro. La figura a T è “spezzata” in due parti: in quella del gambo si posiziona l’ingresso al teatro e i locali di servizio; la parte trasversale invece è risolta attraverso una doppia sequenza compositiva che individua a sua volta due spazi e due tempi diversi: quelli della figura centrale, determinati dal teatro elisabettiano, e quelli della figura longitudinale, determinati questa volta dal teatro all’italiana.

Una logica compositiva antinomica riallaccia i diversi elementi costitutivi del congegno edilizio e di quello urbano. L’orizzontale e il verticale, il massiccio e il morbido, il volume e la superficie, sono tenuti insieme da una composizione architettonica che dispone in modo paratattico gli elementi del progetto secondo un principio di “decoro”: la corrispondenza razionale tra le parti e il sistema generale è risolta secondo una partizione formale che identifica l’autonomia e la specificità di ogni componente rispetto all’insieme.



Maqueta de yeso 1:100. Vista aérea. Proyecto ganador del concurso | Maqueta de yeso 1:100. Vista aérea del teatro. Fase ejecutiva | Secuencia compositiva de los espacios interiores: el espacio central del teatro isabelino y el espacio longitudinal del teatro italiano - Modello in gesso 1:100. Vista zenitale. Progetto vincitore del concorso | Modello in gesso 1:100. Vista zenitale del teatro. Fase esecutiva | Sequenza compositiva degli interni: lo spazio centrale del teatro elisabettiano e quello longitudinale del teatro italiano.

se “rompe” en dos partes: en la parte breve de la misma se posiciona el ingreso al teatro y los locales de servicio; la parte transversal (de mayor dimensión), de la figura T, en cambio, se resuelve por medio de una doble secuencia compositiva que, a su vez, individua dos espacios y dos tiempos distintos: los que se identifican con la figura central, determinados por el teatro isabelino y los que se identifican con la figura longitudinal, determinados esta vez por el teatro italiano.

Una lógica compositiva antinómica enlaza los distintos elementos que constituyen el dispositivo edilicio y el dispositivo urbano. Las componentes horizontal y vertical, el volumen macizo y el espacio mórbido, están unidos por una composición arquitectónica que dispone de modo paratáctico los elementos del proyecto siguiendo el principio del decoro: la correspondencia racional entre las partes y el sistema general se resuelve siguiendo una partición formal que identifica la autonomía y la especificidad de cada componente en relación a la totalidad.

El edificio del teatro se construye compositivamente por medio de una operación de “deconstrucción” formal de una figura primaria y compacta: la transición desde el externo duro y homogéneo hacia el interno blando y variopinto se lleva a cabo por medio de un proceso de atenuación figurativa y material que finalmente encuentra su punto de arribo en el techo levadizo de la sala del teatro isabelino. Este es el momento en el cual, la dureza y la compacidad del edificio, se disuelven y desli-

L’edificio del teatro si sviluppa attraverso un lavoro di “decostruzione” formale di una figura primaria e compatta: dall’esterno duro e omogeneo si arriva a un interno morbido e variopinto grazie ad un’operazione di alleggerimento figurativo e materiale che trova il suo punto di arrivo nel tetto apribile della sala del teatro elisabettiano. È questo il momento in cui la durezza e la compattezza si sciolgono, elevandosi in direzione verticale: la vera scena diviene il “cielo”.

Lo stesso processo di liberazione formale e spaziale si produce nel senso orizzontale del manufatto, attraverso il medium della torre scenica del teatro all’italiana: lo spazio interno dell’edificio si apre ad una prospettiva centrale, che si focalizza e scorre attraverso i giardini pensili ai limiti della città. In questo caso la scena si “sposta” verso la dimensione urbana del congegno.

Il progetto architettonico si realizza dunque nel “conflitto” compositivo instauratosi tra il significato del congegno in quanto forma autonoma (che identifica nel “cielo” la vera scena da rappresentare) e il suo destino urbano (declinato formalmente nell’apertura compositiva in senso orizzontale, che ricollega l’architettura del teatro verso una scena di carattere collettivo: la città).

Il progetto dà origine ad una “macchina teatrale” che fa del limite - ragione d’essere di ogni forma - un’opera compositiva, da rappresentare all’interno di una specifica e determinata veste polemica. In altre parole, il fare formativo realizza l’idea secondo la quale il teatro non è altro che

zan hacia la dirección vertical de la sala isabelina para encontrar de este modo, la escena verdadera: el cielo.

El mismo proceso de atenuación formal y espacial se produce en el sentido horizontal del edificio, a través del médium de la torre escénica del teatro italiano: el espacio interno del edificio se “abre” hacia una perspectiva central, que se focaliza y desliza a través de los jardines pensiles, en los límites de la ciudad. En este caso la escena se “proyecta” hacia la dimensión urbana del edificio.

El proyecto arquitectónico se realiza por medio del conflicto compositivo que se establece entre el significado del edificio en cuanto forma autónoma (que identifica en el cielo el objeto verdadero de la representación) y su destino urbano (definido formalmente por medio de una proyección compositiva horizontal, que enlaza a la arquitectura del teatro con una escena de carácter común: la ciudad).

El proyecto da lugar a una máquina teatral que hace del límite –razón de ser de todas las formas– una obra compositiva para desarrollar adentro de una específica y determinada forma “polémica”. En otras palabras, la praxis compositiva, conforma la idea según la cual un teatro no es otra cosa que un espacio recortado de la ciudad, en donde es posible representar los valores civiles de una comunidad.

De este modo, el proyecto no avanza hacia una “tipología” fija y repetible, sino hacia una serie de principios ordenadores que retornan en cada nuevo inicio de los juegos compositivos.

La idea de una obra formalmente cerrada, determinada y replicable solo a través de su re-escritura total, constituye la autonomía del dispositivo arquitectónico.

Los principios compositivos ordenadores del proyecto para el teatro de Gdansk se sintetizan, por medio de:

- ♦ el contraste formal entre la compacidad y dureza de la cáscara exterior y la levedad y rarefacción de su espacio interno; lo que caracteriza tanto la elección de los materiales como las secuencias compositivas, siempre direccionadas hacia el exterior.
- ♦ la realidad dual de la invención proyectual, representada por un edificio definido por una fuerte centralidad compositiva y que es, al mismo tiempo, actor principal de una *pièce* teatral de carácter abierto, urbano.
- ♦ la antinomia sintética, entre la masa volumétrica del edificio del teatro y la malla de la superficie de los jardines pensiles.

Estos aspectos identifican una arquitectura en lucha permanente con la idea de límite (siempre presente en las pre-figuraciones edilicias y urbanas) y todavía consciente que el reconocimiento de los perímetros figurativos de las formas constituye el motivo principal de sus deberes urbanos.



Vista desde la terraza del techo levadizo, detalle | Veduta dalla terrazza del tetto apribile, particolare.

uno spazio ritagliato alla città, dove è possibile rappresentare i valori civili della comunità.

In questo modo il progetto non avanza una “tipologia” fissa da ripetere, bensì una serie di principi formativi che si ripresentano ad ogni apertura dei giochi compositivi.

L’idea di un’opera formalmente chiusa, finita e replicabile soltanto attraverso una sua ri-scrittura totale, connota l’autonomia del congegno.

I principi formativi del progetto per il teatro di Danzica sono sintetizzati in ambito compositivo attraverso:

- ♦ la contrapposizione tra la compattezza e la durezza del guscio e il suo leggero e rarefatto interno, caratterizzata sia dalla scelta dei materiali sia dalle sequenze compositive, aperte in senso verticale e in senso orizzontale verso l’esterno,
- ♦ la doppia realtà dell’invenzione progettuale, rappresentata da un edificio connotato da una forte centralità compositiva e contemporaneamente attore principale di una *pièce* teatrale di carattere aperto, urbano,
- ♦ l’antinomia sintetica tra la massa volumetrica dell’edificio del teatro e l’ordito della superficie dei giardini pensili.

Questi aspetti identificano un’architettura in permanente lotta con l’i-

La forma es la “túnica” que se asigna a la realidad en función de un posible acto comunicativo. En este sentido el lenguaje de la praxis compositiva tiene que ser “inventado” junto con su tradición que, a su vez, se re-escribe con cada obra. Y todavía la arquitectura siempre se realiza –en su definición tradicional– dentro de una condición de finitud formal y significativa.

Este contraste ontológico (llevado a su extrema conclusión por parte de la técnica moderna), entre el equilibrio de la forma y el desequilibrio de la dimensión urbana, obliga al proyecto, en su condición de instrumento de definición de la “realidad” de la invención arquitectónica, a re-inventarse en sus principios teóricos y constructivos: la forma arquitectónica podrá reconquistar sus funciones representativas dentro de la ciudad, solo si sabrá reconocerse como “herida” abierta hacia la complejidad de las relaciones urbanas, marcadas estas últimas, por la pluralidad de la sustancial unidad de imágenes y significados de los lugares del vivir común.

La idea que una obra arquitectónica asuma simultáneamente el carácter de dispositivo autónomo y cerrado y de “herida” urbana, en grado de hacer transitar de manera estética, las relaciones, constituye la verdadera anomalía teórica y formal de la actual disciplina arquitectónica.

» Inaprensible *imago urbis*

Ninguna tipología urbana fija y ningún mecanismo o automatismo proyectual podrán, por lo tanto, dar cuentas de la paradoja urbana contemporánea que ve la identidad fluidificante y metamórfica de la metrópolis (capaz de disolver cualquier punto fijo de referencia), realizarse por medio de la ontológica necesidad de presencia de la forma arquitectónica. Es necesario, en cambio, la finitud formal y la repetición constructiva de un proyecto que re-inventa permanentemente las correspondencias formales, figurativas y funcionales del polisémico y complejo paisaje urbano contemporáneo.

Una responsabilidad inmensa, tanto teórica como cultural, da forma a la investigación contemporánea sobre los principios que determinan la construcción de las formas de nuestro hábitat urbano. La investigación compositiva debe ser capaz de modelar un espacio autónomo dentro del cual poder desarrollar sus acciones, siempre específicas y determinadas: la invención arquitectónica constituye, de hecho, un espacio finito, tanto desde el punto de vista formal como temporal. Por otra parte, la misma práctica proyectual y compositiva produce un artificio que pertenece en sentido ontológico, desde siempre, a la vida urbana: cuando una obra deviene visible al mundo estético, automáticamente se pone en relación con el contexto, más allá de la voluntad del sujeto que la creó.

dea di limite, presente nelle prefigurazioni edilizie e urbane e tuttavia consapevole che la riconoscibilità dei perimetri figurativi delle forme costituisce il fulcro principale dei suoi doveri urbani.

La forma è la veste che viene assegnata alla realtà in funzione di un possibile atto comunicativo. In questo senso il linguaggio del fare formativo deve essere “inventato” insieme alla tradizione, ri-scritta con l'opera stessa. E tuttavia l'architettura si concretizza sempre (nella sua definizione tradizionale) all'interno di una condizione di compiutezza formale e significativa.

Questa contrapposizione ontologica (portata al suo ultimo “compimento” dal fare della tecnica moderna), tra l'equilibrio della forma e lo squilibrio della dimensione urbana, costringe il progetto, nella condizione di strumento di definizione della “realità” dell'invenzione architettonica, a “re-inventarsi” nei suoi principi teorici e formativi: la forma architettonica potrà riacquistare le sue funzioni rappresentative nella città soltanto se saprà riconoscersi come “ferita” aperta verso la complessità delle relazioni urbane, segnate dalla pluralità nella sostanziale unità di immagini e significati dei luoghi dei molti.

L'idea che l'opera architettonica assuma contemporaneamente il carattere di congegno autonomo e chiuso e di “ferita” urbana, capace di far transitare in modo estetico le relazioni, costituisce la vera anomalia teorica e formale dell'odierna disciplina architettonica.

» L'inafferrabile *imago urbis*

Nessuna “tipologia” urbana fissa e nessun meccanismo o automatismo progettuale potranno dunque dare conto del paradosso urbano contemporaneo che vede l'identità fluidificante e metamorfica della metropoli (capace di sciogliere qualsiasi punto fisico di riferimento) “realizzarsi” attraverso l'ontologica necessità di presenza della forma architettonica. Occorre, invece, la compiutezza formale e la ripetibilità formativa di un progetto che “re-inventa” in continuazione le corrispondenze formali, figurative e funzionali del polisemico e complesso paesaggio urbano contemporaneo.

Un'immane responsabilità teorica e culturale informa la ricerca odierna sui principi che determinano la costruzione, attraverso il progetto architettonico, delle forme del nostro abitare. La ricerca compositiva deve saper “ricavarsi” uno spazio autonomo entro cui sviluppare le sue azioni, sempre specifiche e determinate: l'invenzione architettonica costituisce infatti uno “spazio” finito, sia dal punto di vista formale che temporale. D'altra parte, lo stesso agire progettuale e compositivo produce un artificio che appartiene da sempre, in senso ontologico, alla vita urbana: quando un'opera si rende visibile al mondo estetico automaticamente si mette in relazione con il contesto, al di là della volontà del soggetto che l'ha creata.

En síntesis, la praxis proyectual y la composición arquitectónica pueden solamente predisponer un espacio para un encuentro (futuro) entre la forma arquitectónica (que persiste siempre como lo individual y específico) y su destino urbano, definido por la dimensión relacional y común.

El proyecto arquitectónico se presenta, por lo tanto, como el fruto de un vértigo irresoluble, que restituye a la ciudad en cuanto paisaje, su carácter de ente “inapropiable”. Y reconociendo que todos los artificios contribuyen a su definición, la *imago urbis* continuará “escapando”, para no agotarse y seguir constituyendo el refugio soberano y libre de la forma arquitectónica.

Un “escándalo”, éste, que la arquitectura está obligada a aceptar, para continuar participando en la construcción de la imagen total de la ciudad y de sus paisajes simbólicos y representativos●

* El teatro Isabelino en Gdansk realizado por el arquitecto italiano Renato Rizzi ha requerido 10 años de trabajo. El concurso internacional fue convocado en 2004. El teatro fue inaugurado el 16 septiembre 2014 y es el primer teatro en el mundo en poseer un techo levadizo.

Renato Rizzi (Rovereto, 1951) es profesor en la *Università IUAV di Venezia*. En 1984 gana el concurso para el área deportiva Ghiaie, Trento – Italia (completada en 2002). Desde 1984 hasta 1992 colabora con el arquitecto Peter Eisenman en New York; entre los proyectos de este período se recuerdan: *La Villette* - Paris; la nueva sede “*Monte dei Paschi*”, Siena - Italia; “*Opera House*” Tokio y, recientemente la “*Torre della Ricerca*”, Padua - Italia (2008).

En 2003 recibe el premio “Medaglia d'Oro dell'Architettura Italiana”; en el mismo año, gana el tercer premio en el concurso internacional de proyectación para “Grand Egyptian Museum” al Cairo. En 2009 le otorgan la Medalla de Oro por la “Arquitectura Italiana a la Trienal de Milán con el proyecto: *Casa-Museo Depero*, Rovereto – Italia, realizado en 2008. Ha expuesto sus trabajos a la Bienal de Arquitectura de Venecia en los años 1985, 1996, 2002, 2010 y 2016. Además de enseñar en la Universidad de Venecia y de trabajar como proyectista, Renato Rizzi desarrolla una intensa actividad de investigación. Las principales publicaciones que demuestran este específico recorrido académico son: Peter Eisenman, *La Fine del Classico* (a cura di Renato Rizzi), CLUVA, Venezia 1987; *Mistico nulla*, F. Motta Editore, Milano 1996; *Miseria e riscatto: la città europea nello sguardo del pensiero* (con G. L. Salvotti), Arsenale Editrice, Venezia 1999; *Le voci dell'ozio*, Arsenale Editrice, Venezia 1999; E. Severino, *Tecnica e architettura*, (a cura di Renato Rizzi), Raffaello Cortina Editore, Milano 2003; *Il divino del paesaggio*, Marsilio, Venezia 2008; *Il Daimon di Architettura*, *Theoria-Eresia*, Pitagora Editrice, Bologna 2006; *La muraglia ebraica: l'impero eisenmaniano*, Mimesis, Milano-Udine 2009; *John Hejduk: Incarnatio*, Marsilio, Venezia 2010; *L'Inconciliabile* (con R. Toffolo e M. Donà), Mimesis, Milano-Udine 2010; *L'Inscalfibile*, Mimesis, Milano-Udine 2010; *L'Aquila-S(c)isma dell'Immagine*, Mimesis, Milano-Udine 2011; *Parma Inattesa*, MUP Editore, Parma 2013.

In sintesi, il fare progettuale e la composizione possono predisporre soltanto lo spazio per un incontro (futuro) tra la forma architettonica (che rimane sempre individuale e specifica) e il suo destino urbano, segnato dalla dimensione relazionale e collettiva.

Il progetto architettonico apparirà quindi come il frutto di una irrisolta vertigine, che restituisce alla città in quanto paesaggio il suo carattere di “inappropriabilità”. E pur nella consapevolezza che ogni artificio contribuisce (nel bene e nel male) alla sua definizione, l'*imago urbis* continuerà a sfuggire, a non esaurirsi, costituendo il rifugio sovrano e libero di ogni forma architettonica.

Uno “scandalo”, questo, che l'architettura è costretta ad accettare, per continuare a prendere parte alla costruzione dell'immagine complessiva della città e dei suoi paesaggi simbolici e rappresentativi●

* Il Teatro Shakespeariano realizzato dall'architetto italiano Renato Rizzi, ha richiesto 10 anni di lavori. Il concorso internazionale, era stato indetto nel 2004. Il teatro è stato inaugurato il 16 settembre 2014 ed è il primo teatro al mondo con tetto apribile.

Renato Rizzi (Rovereto – Italia 1951) è professore associato di composizione architettonica presso l'Università IUAV di Venezia.

Nel 1984 vince il concorso per l'area sportiva Ghiaie, a Trento (completata nel 2002).

Dal 1984 al 1992 collabora a New York con l'architetto Peter Eisenman; tra i progetti di questo periodo si ricordano: *La Villette* a Parigi; la nuova sede del Monte dei Paschi a Siena; l'*Opera House* a Tokio e, più recentemente, la “*Torre della Ricerca*” a Padova (2008).

Nel 2003 riceve la menzione d'onore per la Medaglia d'Oro dell'Architettura Italiana; nello stesso anno vince il terzo premio al concorso per la progettazione del *Grand Egyptian Museum* al Cairo. Nel 2009 la Medaglia d'oro all'Architettura Italiana della Triennale di Milano con il progetto per la Casa Museo Depero, realizzato nel 2008. Ottiene inoltre una menzione nel Premio del Paesaggio da parte del Consiglio d'Europa nel 2009. Ha esposto i propri lavori alla Biennale di Architettura di Venezia nel 1984, 1985, 1996, 2002 e 2010. Oltre all'insegnamento e al lavoro di progettista, svolge un'intensa attività di ricerca. Tra le principali pubblicazioni si ricordano: Peter Eisenman, *La Fine del Classico* (a cura di Renato Rizzi), CLUVA, Venezia 1987; *Mistico nulla*, F. Motta Editore, Milano 1996; *Miseria e riscatto: la città europea nello sguardo del pensiero* (con G. L. Salvotti), Arsenale Editrice, Venezia 1999; *Le voci dell'ozio*, Arsenale Editrice, Venezia 1999; E. Severino, *Tecnica e architettura*, (a cura di Renato Rizzi), Raffaello Cortina Editore, Milano 2003; *Il divino del paesaggio*, Marsilio, Venezia 2008; *Il Daimon di Architettura*, *Theoria-Eresia*, Pitagora Editrice, Bologna 2006; *La muraglia ebraica: l'impero eisenmaniano*, Mimesis, Milano-Udine 2009; *John Hejduk: Incarnatio*, Marsilio, Venezia 2010; *L'Inconciliabile* (con R. Toffolo e M. Donà), Mimesis, Milano-Udine

NOTAS

- 1 - En referencia al tema de la “ciudad como bosque” y “lugar de la forma y del conocimiento”, Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'Architecture*, Paris 1753, Id., *Observations sur l'Architecture*, Paris 1765. En relación a la idea de ciudad como “paisaje artificial”, Manfredo Tafuri, *Vanguardias y arquitectura. De Piranesi a los años setenta*, editorial Gustavo Gili, Barcelona 1984 [I ed., Turín 1980].
- 2 - Tres son los ejemplos de “inapropiable” examinados por Agamben: el cuerpo, el idioma y el paisaje (Agamben, 2014: 114-132) [He traducido el adjetivo sustantivado “inappropriabile” con: ente “inapropiable”, de modo de hacer comprensible la noción esquivada e huidiza desarrollada por Agamben en relación a la idea de paisaje].
- 3 - “Lo sagrado de Venecia quiere decir: imposibilidad de tocar su *imago urbis*. La *imago urbis* es intocable porque representa su estructura” (Tafuri, 1993: 17).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. 2014. *L'inappropriabile in l'uso dei corpi* (Vicenza: Neri Pozza Editori).
- CACCIARI, Massimo. 2007. *Íconos de la ley* (Buenos Aires: La Cebra) [I ed., Milan 1985].
- CACCIARI, Massimo. 2004. *La città* (Rimini: Pazzini editore).
- CHABOT, Georges. 1972. *Las ciudades* (Barcelona: Labor) [I ed., Paris 1948].
- RIZZI, Renato. 2005. Texto de presentación para el proyecto del teatro isabelino en Gdansk (Polonia).
- ROSSI, Aldo. 1984. *Autobiografía científica* (Barcelona: Gustavo Gili) [I ed. Chicago 1981].
- ROSSI, Aldo. 1977. *Contribución al problema de las relaciones entre la tipología constructiva y la morfología urbana. Examen de un área de estudio de Milán*, recopilación de sus escritos más importantes: *Para una Arquitectura de Tendencia. Escritos: 1956-1972*, (Barcelona: Gustavo Gili) [I ed., Venecia 1964].
- TAFURI, Manfredo. 1984. *Vanguardias y arquitectura. De Piranesi a los años setenta* (Barcelona: Gustavo Gili) [I ed., Turín 1980].
- TAFURI, Manfredo. 1993. *La dignità dell'attimo. Venezia e le forme del tempo*, conferencia leída el 22 febrero 1993 para la inauguración del año académico 1992-93 del Istituto Universitario di Architettura di Venezia IUAV, Venecia.
- TAFURI, Manfredo. 1973. *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico* (Bari: Laterza).

2010; *L'Inscalfibile*, Mimesis, Milano-Udine 2010; *L'Aquila-S(c)isma dell'Immagine*, Mimesis, Milano-Udine 2011; *Parma Inattesa*, MUP Editore, Parma 2013.

NOTE

- 1 - In relazione al concetto di “città come foresta” e “città come luogo della conoscenza”, Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'Architecture*, Paris 1753, Id., *Observations sur l'Architecture*, Paris 1765. Per l'idea di città in quanto “paesaggio artificiale” si veda, Manfredo Tafuri, «L'architetto scellerato»: G.B. Piranesi, *l'eterotopia e il viaggio* in Id., *La sfera e il labirinto. Avanguardia e architettura da Piranesi agli anni '70*, Einaudi, Torino 1980, pp. 33-77.
- 2 - Tre sono gli esempi di “inappropriabilità” esaminati da Agamben nel suo libro: il corpo, la lingua e il *paesaggio* (Agamben, 2014: 114-132).
- 3 - “Perché sacralità di Venezia, significa: impossibilità di toccare la sua *imago urbis*. *L'imago urbis* è intoccabile in quanto strutture” (Tafuri, 1993: 17).



Fabian Carlos Giusta. Arquitecto (FAPyD-UNR e IUAV Venecia). Doctor en Composición Arquitectónica y Urbana (IUAV-Venecia). Es autor de numerosos artículos y publicaciones a nivel internacional entre los que se destacan los libros: *Peter Eisenman. Alchimie figurative* (2014), *Dépense e progetto* (2014), *John Hejduck. Profezie figurative* (2013), *Rafael Moneo. Redenzioni Figurative* (2013).
fabiangiusta@yahoo.com

