

University of Groningen

Building versus Bildung. Manfredo Tafuri and the construction of a historical discipline

Hoekstra, Titia Rixt

IMPORTANT NOTE: You are advised to consult the publisher's version (publisher's PDF) if you wish to cite from it. Please check the document version below.

Document Version

Publisher's PDF, also known as Version of record

Publication date:

2005

[Link to publication in University of Groningen/UMCG research database](#)

Citation for published version (APA):

Hoekstra, T. R. (2005). *Building versus Bildung. Manfredo Tafuri and the construction of a historical discipline*. s.n.

Copyright

Other than for strictly personal use, it is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

The publication may also be distributed here under the terms of Article 25fa of the Dutch Copyright Act, indicated by the "Taverne" license. More information can be found on the University of Groningen website: <https://www.rug.nl/library/open-access/self-archiving-pure/taverne-amendment>.

Take-down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Downloaded from the University of Groningen/UMCG research database (Pure): <http://www.rug.nl/research/portal>. For technical reasons the number of authors shown on this cover page is limited to 10 maximum.

ORAL HISTORY

A LECTURE IN ARCHITECTURAL HISTORY BY MANFREDO TAFURI

→perché ognuno di coloro che va partire questi giovani, che sono più impegnati a questo momento nell'Italia....E quindi c'è qualche modalità filosofica, in qualche profonda lezione, ad un realtà in movimento...E quindi è estremamente importante potere, grado a grado, entrare...in violenta realtà...¹

→because each of those people that try to launch these youngsters, that are among the most engaged at this moment in Italy....And so there is a certain philosophical modality, a profound lesson, for a dynamic reality....And so it is extremely important to be able, step by step, to enter...in a violent reality...

These words were spoken by the director of the I.U.A.V. Giuseppe Samonà (1898 –1983), as part of the introduction to a seminar that was organised by him in the spring of 1966. This seminar was called *Teoria della progettazione architettonica*; it had a modest diffusion in Italy through an accompanying book with the same title.² The seminar consisted of a series of guest lectures given by eight young architect-intellectuals, who each tried to come to a theoretical reflection upon the process of architectural design. For example, the architect Luciano Semerani gave a lesson called 'Rationality of architectural design', and Alberto Samonà spoke of 'The problems of design for the city, the scales of design and the unity of method.' The challenge of the seminar was to read the process of architectural design as part of a wider social horizon and then to investigate a possible analogy between the coming about of a theory and the coming about of architectural design. As Giuseppe Samonà wrote in the introduction of the book, he wanted to question the 'constitutive ideas' from which an architectural project arises; its spiritual, idealistic and social context that in the end determines its form and content. The key-term was 'parametri di controllo', 'parameters of control': following the procedure of scientific theory, it was Samonà's aim to formalise the chemistry between external influences and internal design into a methodology, a theory of architectural design. However, the first of the speakers was a young Manfredo Tafuri who took the opportunity to present his own agenda. In the company of erudite and cogent architect-intellectuals, Tafuri for the first time decided to speak as a professional architectural historian, presenting a

¹ Venezia, Istituto Universitario di Architettura di Venezia, Archivio Progetti, Lezione Prof. Tafuri, ag. 072 000, CD no 1: Prima lezione, prima parte, Introduzione prof. Samonà. English translation by author. Further referred to as: Archivio Progetti, Lezione Prof. Tafuri. I thank Riccardo Domenichini from the IUAV's Archivio Progetti for giving me the permission to include this lecture in my dissertation.

² Giuseppe Samonà (ed.), *Teoria della progettazione architettonica*, Bari 1968. Contributions by: Manfredo Tafuri, 'Le strutture del linguaggio nella storia dell'architettura moderna', pp.11-31, Gabriele Scimeni, 'Il ruolo delle teorie nell'urbanistica', pp. 31-51, Mario Coppa, 'Il modulo nella storia degli insediamenti urbani e rurali - Tramonto di un mito. Componenti italiane nella cultura urbanistica.', pp. 51-67, Luciano Semerani, 'Razionabilità della progettazione architettonica', pp. 67-83, Guido Canella, 'Dal laboratorio della composizione', pp. 83-101, Alberto Samonà, 'I problemi della progettazione per la città, Le scale di progettazione e la unità del metodo', pp. 101-121, Aldo Rossi, 'Architettura per i musei', pp. 121-139, Vittorio Gregotti, 'I materiali della progettazione', pp. 139-163.

'historical-critical perspective'.³ Tafuri did not offer theoretical reflections that could be forged into a methodology, but projected the concept of 'parametri di controllo' into history. For Tafuri, this theme was intimately connected to the history of modern architecture as it had started in the Renaissance, giving rise to a series of problems from this date onwards.

As the reader may have noticed by now, at the end of this dissertation, I propose a special way to look at Tafuri. What I intend to do in the following supplement, is to add to Tafuri's published lecture 'Le strutture del linguaggio nella storia dell'architettura moderna', a report of the oral lecture that he gave during the seminar. After more than thirty years, what remains from the seminar 'Teoria della progettazione architettonica' are the texts which are assembled in the accompanying volume. However, these texts can not be considered as faithful records of what is said during the seminar: they are, in point of fact, elaboration's after the fact, written reformulations of the lectures. In the Archivio Progetti of the I.U.A.V. I have found the original recordings of Tafuri's lecture, which are recorded today on eight CD Roms. The lecture gives an unique image of the work that he was engaged in, and of the debates and the questions that puzzled him. The richness of this presentation can not be found in the publication, which in comparison appears as already a reduction.

In the following document I have transcribed a part of the oral lecture that Tafuri gave for the seminar 'Teoria della Progettazione Architettonica', held during the winter and the spring of 1966. Today, the oral records of this lecture can be found in the Archivio Progetti of the I.U.A.V., where the original audio tapes have been transmitted on CD. Unfortunately, at times the quality of the sound was not very good, resulting in the fact that I have not been able to understand all words and phrases correctly. Where I have my doubts, I have indicated this in the text with a: (.....) The oral text presented here consists of two parts: the lecture itself and the discussion that followed afterwards. For reasons of space, I have made a selection of both parts, containing the first part of the lecture and the last part of the discussion. In this part, Tafuri discusses his reasons to question the practices of 'operative history'. In a series of notes, I have accentuated the crucial parts of this lecture.

With this last part of my thesis, I want to break with the pattern of endless exegesis of difficult texts. Tafuri belongs to the intellectual history of the discipline of architectural history: this history should not only be studied on the basis of finished products, but also from the point of view of its processes of formation, in a certain sense 'history from below'

³ See: Tomas Llorens, 'Manfredo Tafuri: Neo-Avant-garde and History', p.84, Architectural Design Profile - On the Methodology of Architectural History, 51, 1981, pp. 83-95.

Istituto Universitario di Architettura di Venezia
Archivio Progetti
Lezione prof. Tafuri
Prima lezione, prima parte, nr.1.
Durata: 64:00
Ag. 072 000
Inverno/primavera 1966

MANFREDO TAFURI

‘lo oggi, riguardo più specificamente il problema dei metodi ; il controllo, nella storia della progettazione moderna. Dobbiamo innanzitutto definire quindi, i termini. Cosa intendiamo per metodi di controllo? E cosa intendiamo anche, per architettura moderna?

Per metodi di controllo, possiamo considerare tre categorie emergenti (...). Il distinguersi, dello metodo di controllo, come struttura determinante, di un modo di progettare, e un modo di vedere il mondo attraverso l’occhio descrittivo del architetto, come distinta dal concetto di poetica , la quale è anch’essa una struttura, e anch’essa più spesso la struttura di un’epoca, più che la struttura di una singola individualità creatrice, ma che è proprio il termine di passante, da una generalizzato metodo di controllo, e la espressione individuale e singole. E resta quindi una differenziazione, una prima differenziazione, che possiamo porre fra questi due generalizzazione, che riguardano appunto, il problema del controllo di essere un problema di un innesto di tradizioni culturali , di innovazioni culturali , di crisi spirituali, in una operazione, e so che permette, direi anzi, il passaggio da una ben presagio visione del mondo, al operazione di costruzione di un nuovo mondo, di una nuova realtà, come quella che compie sempre l’architetto.¹

Ma, dobbiamo anche decidere, cosa intendiamo per architettura moderna. Usiamo il termine ‘architettura moderna’ in una accezione estremamente ampio. L’architettura moderna possiamo farla nascere, in maniera estremamente grossa, con l’ Umanesimo, con la definitiva crisi del mondo Gotico. È infatti, proprio in quel momento che avviene una frattura profondissima nella storia della civiltà Europea e del modo Europea di costruire le proprie realtà. Che tipo di controllo aveva infatti l’architetto Gotico? L’architetto Gotico non concepisce una struttura poetica-figurativa separata, divisa da una prassi e nello stesso tempo da una teoria nella quale egli si sente profondamente inserito, ma sulla quale egli non incide affatto. Come ben sapete, in una cattedrale gotico, non nasce dalla tutto, come frutto di una particolare visione del mondo propria all’architettura. La cattedrale gotica nasce sotto l’ordine di particolari libretti tramandati dagli abbat, appositamente li, appositamente la, come quella del abate Suger per l’edificazione di

¹ This is for Tafuri the most characteristic aspect of the modern architect: the modern architect wants to construct a new world, a new reality. This is his project, his most authentic pursuit. The modern architect doesn’t express the Weltanschauung that is current in his time, but he creates his own Weltanschauung. He is himself an actor, a provider of meaning. The parameters of control are a set of devices, a set of very particular, subjective rules, which the architect uses to charge his architecture with meaning, with a semantic content. It is also here, in the problem of the parameters of control, that the problem of modern architecture resides for Tafuri.

Saint Denis,....e altri ancora, ci mostra. L'architetto si trova di fronte ad un libretto, che esige da lui un modo di concepire lo spazio, un modo di porre il problema della narrazione plastica-figurativa, all'interno di questo spazio, e si muove con tutta la sua esperienza costruttiva in perfetta o quasi unione con questo tipo di mondo. Ad un spazio gotico, che altro non è che una *manifestatio* di una scolastica concezione del mondo, ma più che altro della trascendenza, che si rivela al mondo attraverso lo spazio. Da questo tipo di concezione si passa a quella del dialetticità all' interna dell' architettura gotica, ma della quale il problema del controllo è quasi sempre una problema che è completamente inserito, non si riesce a separare, quasi aparte da ciò che appunto è l'immagine del linguaggio figurativo vero e proprio. Abbiamo, è vero, tutt' un complesso davvero studiato, di norme proporzionale , di norme aritmetico armoniche, le quali segnalano ancora una persistenza della filosofia platonica nel mondo medievale scholastico, individuano ancora un mediatore scolastico, ma ben sappiamo che la loro incidenza è estremamente relativa, quasi estrinseca all' occhio della progettazione vera e propria.

Il salto che si compie, fra questo modo di concepire l'architettura, al nuovo prodotto degli architetti dell'Umanesimo, è completa, è una vera e propria rivoluzione.² Il problema dei metodi di controllo nasce direi esplicitamente con l'architettura dell'Umanesimo. E nasce impostando il problema del controllo su tre grandi filoni principali. Il primo fra quali, potremo dire, è quello della formazione di un concetto generalizzante di *forma*.³ Cos'è una forma? La forma è sempre rappresentazione di un contenuto già dato, di un qualche cosa che è ricompiuto come trascendente, e gli spazi, quindi il concetto di forma

² This is one of the most conspicuous aspects of Tafuri's analysis of modern architecture: according to Tafuri, the revolution of modern architecture started already with the rise of Tuscan Humanist culture in the 15th century, for which architects like Brunelleschi and Alberti are exemplary. In the book *Teorie e Storia dell'architettura*, Tafuri takes a provocative stance in the confused debate about the historicity or anti-historicity of the Modern Movement. He states that the anti-historicity of the artistic avant-gardes at the beginning of the 20th century is actually a historical phenomenon, something with a clear precedent in history. In this respect, so states Tafuri, that Brunelleschi should be seen as the first modern avant-garde architect in history. This anomalic view becomes more understandable if we take into account, what according to Tafuri belongs to the essence of modernity. The essence of modernity is for Tafuri closely related to two phenomena: fragmentation and "operativity". What distinguishes architecture from the modern era from that of the pre-modern era is its possibility to signify and become meaningful. Architecture becomes a means of representation, a producer of a certain *Weltanschauung*. In order to signify, architecture now has to invent its own rational laws: the process of architectural design is now conceived of as a structure, a system, a code. However, since this representation is always a representation made for the here and now ; something that has to work at this moment, a meaningful modern architecture is inherently an operative architecture. And with its operativity, the fragmentation of architectural history is also a given. In their quest for signification, modern architects are always in dialogue with history. But as their eyes are dictated by the concerns of the present, they will look in history for those pieces which suit them. History dissolves into a series of fragments that are extracted from their proper setting: the precise choice of fragments will always be subjective and arbitrary, as there are always more systems of signification working next to each other. History is treated like a warehouse that is plundered for subjective motives. In the modern era, says Tafuri, history thus becomes de-historicised. Manfredo Tafuri, *Teorie e Storia dell'architettura*, Bari 1968, chapter 1: 'L'architettura moderna e l'eclissi della storia'.

³ All Italics in this text are applied by author.

umanistico-rinascimentale, corrisponde ad un contenuto trascendente, che è un realizzarsi/legarsi (..) ad un spazio dell' attività umana, che infatti ben sappiamo che questa, che è la forma euristica, è una forma che si inserisce nel mondo per costruirlo, ed è ancora qualcosa che si dà con assoluta certezza, in cui la perfezione immediata della cosa è qualcosa che non sempre è essenziale, molto spesso può essere una tendenza da considerare secondaria. E nasce qui il secondo grande parametro di controllo dell' architettura umanista, *l'unicità dello spazio*, che viene testimoniata non come norme d'uso di esse, da tutta la trattativa di tipo euclideo, ma corrisponde, effettivamente, ad un particolare poetica dello spazio, ad una particolare concezione della costruttività e della strutturalità dello spazio della civiltà. Cosa intendiamo per costruttività e strutturalità di questo spazio unico? Unicità dello spazio significhi principalmente unicità, univocità della situazione dell'uomo nell'universo. Significa principalmente l'intento di produrre degli parametri, simbolici ad esempio, all'interno di una cultura architettonica per far corrispondere alla situazione dell' uomo nell'ambiente architettonico, la stessa situazione che l'uomo assume nei confronti dell' universum. Unicità dello spazio, progresso nel tempo, significa sempre espressione, ma più che altro costruzione di una forma simbolica, nella quale viene paragonato (..) l'intera concezione, laica questa volta, o perlomeno tendenzialmente laica in quanto far corrispondere a questo spazio pensato, a questo spazio di natura speculativo, lo spazio della scena architettonica, o perlomeno, di questa laicità è contenuta nelle opere delle Brunelleschi, e si estingue man mano nel procedere del corso dell'architettura umanistica. Ma, a questi parametri, di tipo simboliche, se ne compongono altre due. Se lo spazio è univoco, bisogna poter esprimere questa univocità e costruire questa univocità, in modo tale che, non vi possono assorgere equivoci alcuno, rispetto al contenuto di questa univocità. Bisogna anche l'uomo che vive nello spazio, dove restiamo nello spazio centrato del Rinascimento, si riconosca in una situazione, in cui invece lo spazio è posseduto da lui, porta attualmente un spazio virtualmente costruibile. Da un lato quindi infinità dello spazio, dall' altra appunto unicità dello spazio e sua perfetta misurabilità.

Terzo parametro, come di controllo di progettazione diretto, dell'architetto è appunto *la prospettiva*. E pur accendendo, in buona parte, al concetto di prospettiva come forma simbolica prodotta da Panofsky, possiamo riconoscere in questo metodo che non è a fatto un metodo di rappresentazione nello spazio reale, ma il metodo di trasformazione dello spazio dell'ambiente, e spiegheremo poi il perché, in questo metodo dicevo, si realizzano appunto, i due, apparentemente opposte, strutture della cultura architettonica rinascimentale. Il punto di fuga, nella quale si concentrano tutte le linee prospettive, della intersezione (...) visiva, è infatti un punto, quindi, qualcosa di perfettamente costruibile, di perfettamente rappresentabile architettonico, qualcosa che si può possedere. Ma nello stesso tempo, proprio in quanto punto, è virtualmente definito, è infatti, corrisponde ad una unga all'infinita. Ma non solo, l'intera concezione, l'intera costruzione infatti, intuita la misurabilità di ogni punto, all'interno della prospettiva medesimo. E la prospettiva è una prospettiva chiara, è appunto, il rigore sin dal inizio del discorso del Panofsky, che dimostra in che modo quel spazio, questa misurabilità, questa unicità del punto di fuga corrispondente ad questa immagine simbolica dell' univocità della spazio, siano astrazioni, astrazioni costruttive, norme rappresentative, in quanto se si mette a confronto questa concezione di prospettiva con la concezione della prospettiva presso gli Antichi, che concepivano una prospettiva con piano curvo, con più punti di fuga,

e più possibilità di misurabilità su asse di combinazione (...). Potremo benissimo constatare che la prospettiva tanto antica, come studiata da Panofsky, è in fondo più reale, la visione, alla visione prospettiva di quanto non sia lo spazio prospettico rinascimentale. Ecco quindi che, purtroppo, lo spazio prospettico, con questa particolarissima concezione di prospettiva, che accentua, non delle carattere strumentata di questo strumento di controllo, bensì il suo carattere creativo-costruttivo, è appunto, una specificità *linguistica*, nello stesso tempo strutturale, dello spazio rinascimentale.⁴ Abbiamo un elemento linguistica, la prospettiva appunto, che prescinde da particolare esigenze figurativi- espressivi, ma nello stesso tempo profondamente inserito in una particolarissima visione del mondo, a dimostrare la non-obiettività dei parametri di controllo nel operazione architettonico, la loro profondo inserimento in una concezione particolarissimo nella quale essi hanno naturalmente un posto speciale, ma che possono anche essere sconcertante. E vedremo come. Con la cultura manierista, inizia una sistematica contestazione, all'interno di questa sistema.. Ma unito a questo parametro di controllo, la cultura rinascimentale ne ha un'altra, fondamentale, anche questo di tipo simbolico: quello che riguarda le proporzioni armonico-matematiche. È, in questo caso giusto, una catalizzazione di quella che è stata la teoria proporzionale nella la cultura medievale. Conosciamo molto bene, anche perché la traduzione italiana del Wittkower lo ha diffuso, il trattato memoriale di Francesco Zorzi come correzione della chiesa di Sansovino a Venezia, in cui una problema dei proporzioni matematiche viene posto in primo piano in modo direi chiarissimo. Dice lo Zorzi, che cosa sono i rapporti platonici, i rapporti uno-due, tre-quarto; nient'altro, dice lo Zorzi, che i corrispondenti delle scale armoniche, delle scale musicale, dell'armonia musicale, alle intervalli di uno-due, due-tre, tre-quarto, secondo i quali, secondo questi numeri semplice, quindi perfettamente ragionabile, lo Zorzi corregge la pianta di S. Francesco delle Vigne sistemando appunto secondo rapporto di larghezza, profondità e altezza corrispondenti a queste relazioni. Abbiamo gli intervalli di quinta di ottava di diapente e tutti gli altri rapporti matematici che corrispondono ad una filosofia ben precisa, una concezione ben precisa, dell'armonia universale. È in fondo l'armonia dell'universo che si rispecchia nella figura umana e da questa figura umana deformata anch'essa, nello stesso modo di come la cultura rinascimentale deforma lo spazio univoco e prospettico, da questa figura umana preso come modello, di questo microcosmo che rispecchia il macrocosmo universale, si possono trarre queste relazioni che sono architettoniche, (...) perché appunto non hanno in se stesse, nient'altro che non rispecchia quest'armonia cosmologica, si possono indicare degli spunti perfettamente controllabile, perfettamente razionalizzabile, conoscibile attraverso un'operazione intellettuale, più che visivo-percettiva, più che istintive, nella quale l'uomo del Rinascimento riesce a ritrovare quella corrispondenza, tra questo spazio, tra questa sua posizione nello spazio e una concezione trascendente dello spazio stesso.

⁴ The word 'language' is a key-term which Tafuri uses in relation to modern architecture. Architecture becomes a 'language' at this point, when it becomes the carrier of a very particular system of meaning. Instead of being an artisanal activity, architecture now becomes rational and speculative of nature. As bearer of meaning, architecture has the unique possibility to assume symbolical dimensions, to evoke that which is not immediately present. However, since architecture always functions in a contrasting reality full of tensions, the 'rational' architects strive to secure their approach by elevating it to the norm, by elevating their 'just' approach of architecture to the status of an 'institution'.

Abbiamo quindi, abbiamo metodi estremamente trascinate di controllo della progettazione. L'ordine architettonico, la poetica che si può anche ridefinire nella area trattatistica di tipo Vitruviano, ha un senso alla luce della concezione simboliche degli rapporti armonici-universale. Anche la colonna con l'intero ordine corrisponde, nelle sue parte, nelle sue proporzioni, alla figura umana, al senso che ha la figura umana all'interno dello spazio. E questa univocità dello spazio si estende anche alla concezione della città, nei trattati di Filarete ci mostra in parte, molto di più che quelli di Francesco di Giorgio Martini, univocità dello spazio architettonico si estende in maniera più differenziata allo spazio architettonico della città. Abbiamo una trasposizione, una traslazione dei termini dell'architettura alla città, una univocità di metodo, una univocità di parametri di controllo. E direi che il primo scossa dell'architettura rinascimentale avviene proprio sul termine della città. È infatti la città, con la sua fenomenologia così poco controllabile, attraverso una univoca operazione di tipo razionale, che si rivela allo spazio rinascimentale.(...) Non esiste più questa città in cui l'univocità dello spazio come parametro di controllo progettuale corrisponde ad una razionalità, (...) Non sarà più quella imposizione di una razionalità per tutti, come simbolo di una volontà di razionalizzazione, non sarà più il sogno dell'Umanesimo Toscana, di fusione dello stesso atto di contenuti speculativi e di operazione contingente, di operosità.⁵ Sarà invece piuttosto, ancora una concezione univoca dello spazio. Saranno ancora concezioni simboliche e aritmetico-proporzionali, o armoniche-musicali che vivranno nella progettazione, ma ormai come modelli esauriti. Come concetto di forma, come forma universale corrispondente in modo estremamente preciso ad una universalità immanente, la forma comincia a spezzare.

Quella cultura fondamentale, tutti quanti i parametri di controllo che abbiamo enumerati i nomi della cultura umanistica che è la fusione un po' di tecnologia, di scienze, di filosofie come contenuto speculative, viene ad avere una prima profonda scissione, che ad un tempo, rassomiglia molto a quella più fondamentale, finale scissione che si verificherà tra contenuti speculativi e l'architettura, contenuti tecnologici e l'architettura stessa, nel tardo diciassettesimo secolo e si prolungherà per molto tempo, con la (...) scissione tra architettura e l'ingegneria. Appunto (...) nel secondo Settecento, che avviene questa scissione.⁶ E almeno non casualmente proprio, sul tema del analisi contenuto-

⁵ This is for Tafuri the main characteristic of Tuscan Humanist architecture. This architecture still departs from a unity between itself and the surrounding world: the formal choices of the architect are determined by the "truths" of the universal laws of the cosmos. There is in this way, says Tafuri, a continuity between natural space and built space, as Humanist architecture postulates a radical identification between knowing and acting. In the essay "Le strutture del linguaggio nella storia dell'architettura moderna", Tafuri dedicates one of the most difficult phrases to this insight. See page 14: 'Se si postula, infatti, che la continuità fra spazio naturale e spazio costruito....in cui si era dissolto il naturalismo gotico'.

⁶ This is an important point in Tafuri's analysis. He locates a crisis in the course of modern architecture, of which he speaks in terms of a 'scissione': a schism, a division, a falling apart of what was once united. What Tafuri means by this, is the growing apart of architectural form and speculative contents, by which architecture's capacity to signify is seriously threatened. This crisis of modern architecture, which is a crisis of meaning, takes place over two principal moments. Following certain intellectual traditions that see the rise of Humanist culture in the 16th century as the start of modernity, Tafuri duplicates the crisis of modern architecture. He points to a first moment of crisis within the postulates of a Humanist-rational culture, and a second, even more fundamental crisis that occurs during the Enlightenment.

forma. Come si controlla una progettazione, se non (...) con questa fede nella valore simbolica, per esempio, del univocità dello spazio: si comincerà ad contestarlo e si potrà contestare trasformando (...) Michelangelo nella Laurenziana per esempio, o ancor più evidente, nei progetti di fortificazione di Firenze, non abbiamo più uno spazio a priori come forma, che si sovrapponga allo spazio, ma la forma si determina attraverso una serie di atti (...) e che tengono conto della fenomenologia continue e che più vengono compromessa con questa fenomenologia: potranno deformarsi questi spazi, potranno frantumarsi in una colonna di spazie ed ecco, nella trattatistica e disegni ed anche in qualche opere, viene contestata il perfetta centralità dello spazio ottagonale, sistemi triangolare, circolari, attraverso una presentazione di una colonna di spazi estremamente differenziati, rettangolari e circolari, al interno dello spazio unico, come può significare che *non si può per caso staccarsi da questo parametro di progettazione, ma nello stesso tempo, si può contestare, si si può ribellare, evidentemente, ad essi, come immanente all' interno di questo spazio unico.*⁷ E anche per la prospettiva, secondo parametro che abbiamo esaminati, accade lo stesso fenomeno. In alcuni disegni per esempio, del Montana, noi cominciamo a vedere, spazi prospettici illusivi, che guarda la cultura nordica d'Italia, ...in cui questa norma, in cui questo modo di concepire il controllo diretto della progettazione, comincia ad divenire una *norma estrinseca*. È ancora un parametro, ed è ancora un modo di controllo, ma un modo di controllo che può essere soggetto ad una rappresentazione. Tanto è vero, che quando ricominciamo a vedere in questi spazi deformati, queste false prospettive, che poi passeranno, con ben altri contenuti, al mondo barocco, dobbiamo constatare che questa concezione non-strutturale dello spazio prospettiche, è una contestazione del strumento prospettico come strumento di conoscenza del mondo. Diventa, questo spazio che era, unica, questa prospettiva come volontà di conoscenza, diventa oggetto di una rappresentazione del mondo. È il salto che si compie, fra cultura rinascimentale-manierista e cultura barocca, è proprio in questo fondamentale passo. Dal concetto di forma come parametro di controllo universale, si passa quasi direttamente, dopo la rivoluzione, la frantumazione, la contestazione manierista, al concetto di *immagine*. Il quale è ancora certa un parametro di controllo, ma un parametro di controllo soggetto a molti fattori che contribuiranno ad una definitiva crisi. Qual è la differenza tra forma ed immagine? Una forma, è qualcosa che corrisponde ad una rappresentazione di tratti di tipo universale. Una immagine può anche assumere quelli tratti, ma mescolandoli, trasformandoli, in una concezione nella quale il problema non è tanto quello di esprimere, o di rappresentare, o di costruire attraverso quella, rappresentazione simbolica di concetti trascendenti: l'immagine è qualcosa che è soggetta alla trasparenza della autobiografia, è soggetta alla trasparenza dei contenuti emozionali, è qualche cosa che entra nella produzione del mondo, proponendosi come un valore autonomo, che obbliga sempre ad altri valori, che sono al di fuori di essi.⁸ La differenza fra il Santo Spirito di Brunelleschi e il San Carlino di Borromini, è in buona parte in questa volontà, che nella prima opera di costruire uno spazio-ambiente che corrisponde a

⁷ This sentence is indicative for the way in which Tafuri analyses the crisis of modern architecture. When the canon of the Humanists starts to dissolve, it is not so that its place is immediately taken by another type of culture. In other words: thesis is not followed by antithesis. Instead, what happens is that the Humanist canon is weakened from inside by the company of other phenomena. It is in this sense that Tafuri speaks of subversive elements, of elements of protest. Also when Tafuri speaks of the culture of the image, he stresses that this concepts consists of a mixture of both form and image, as a dangerous coexistence of both elements.

questa universalità di valori, mentre nel secondo, quella universalità di valori è passata al valido di questo autobiografia, che può anche contestarne in parti, alcuni valori, che proprio può cedere a un scavo sistematico nel senso di questi valori stessi, e poi restituisce all'osservatore, un qualche cosa, che è sempre di meno universalmente una rappresentazione e sempre di più si pone come qualcosa di autonomo, come un fenomeno che entra nel mondo, in serie ad altri fenomeni, contrandosi con altri fenomeni, proprio come accadrà alla città barocca.⁹ La città barocca, la quale accetta praticamente, lo scasso che nelle teorie rinascimentale aveva subito al confronto con la città, che accetta, senza teorizzarsi sopra, questa fenomenologia della città stessa, che accetta anche un cambiato rapporto tra l'uomo e la natura, e quindi, tra quel opera essenzialmente anti-naturalista che è la città, in quanto costruzione completamente indipendente dalle prime trattatistiche, da parte dell'uomo e la natura, la quale è qualche cosa, che mentre quindi veniva riassunta proprio in una rappresentazione simbolica nell'architettura, ora diviene la realtà estinte (...) con la quale comunque confrontarsi.

Si potrà riassumere la natura nella città, rappresentandola scenograficamente, si potrà fondere natura e città in frammenti urbani isolati, come nelle grande biblioteche settecentesche in Italia e nell'Europa, ma la natura come tale non entra più come parametro simbolico del controllo dell'architettura. In una parola, possiamo dire che avvenuto un stacco profondo che univa parametri di controllo da sistemi diretti e sistemi indiretti, fatto, in quanto tutta la teoria delle norme proporzionali rinascimentale, tutta la concezione della prospettiva come simbolo universale, è evidentemente un modo di concepire il parametro di controllo progettuale come qualcosa di *indiretto*, come qualcosa di spostabile alle poet-

⁸ Tafuri indicates the same process when he speaks about the passage from form to image and about the passage from direct to indirect parameters. What changes during this passage, is that architecture conceives of its task to represent in a fundamentally different way. Indirect parameters refer to a canon of universal, transcendent concepts, which are evoked through the symbolical powers of architecture. However, what changes during the passage from 'indirect' to 'direct', is that the values that are represented by architecture no longer have a transcendent nature, but belong to this world, to the here and now. Even more, when Tafuri speaks of the 'transparency of the autobiography', he indicates a fundamental entrance of subjectivity into the architectural world. A certain view of the world will now function next to other views: representation is from now on always a plural act.

⁹ Also the essay that Tafuri wrote as a further elaboration of this essay, 'Le strutture del linguaggio nella storia dell'architettura moderna', circles around these two dialectical poles. On the one side, we have empirical and experimental tendencies, exemplified by for instance Leonardo da Vinci. Tafuri speaks of these tendencies in terms of 'immediate communication' and 'infinite deformation', as an extreme capacity to be flexible in different circumstances. On the other side, there is the idealist culture of the Tuscan Humanists, of which Tafuri speaks as a 'clinging on to the ideal type' precisely in view of the threat represented by the uncontrolled proliferation of 'images' - read: the empirical tendencies in architecture. In this respect, it is important to mention that Tafuri was reading Nietzsche while preparing this lecture. Manfredo Tafuri, 'Le strutture del linguaggio nella storia dell'architettura moderna'. In the book *Teorie e Storia*, the focus has changed, under influence of other important intellectuals that Tafuri was reading. Influenced by the work of the Marquis de Sade, Tafuri now conceives of this dialectical tension in a sadistic way. He thus speaks of a Humanist culture that is baited by the temptation - repressed but constantly re-emerging- to smirch oneself with the many medieval and gothic images. Manfredo Tafuri, *Teorie e Storia dell'architettura*, chapter 1: 'L'architettura moderna e l'eclissi della storia'. Note also how the dialectical tension is now placed by Tafuri inside the Humanist culture, as a devilish seduction to search for one's own antithesis.

iche rappresentative quando operazione concreta, come invece la poetiche dell'immagine, architettoniche, dell'immagine figurative, è invece una accettazione delle possibilità che appunto nascono nell'architettura, di accettare dei parametri di controllo che sono *diretti*, che quindi corrispondono ai poetiche particolare, e non da caso per esempio che quasi l'intera trattatistica di epoca barocca non sia più una trattatistica di tipo prescrittivo, che pretende di dare norme universale alla progettazione, ma è piuttosto una trattatistica la quale presenta poetiche particolare. Le opere architettoniche di Borromini, come il trattato di Guarini (.), anche se insistano, in campo dell'arte, sulla meccanica, sulla geometria delle ordine, in realtà presentano le opere degli autori proponendo le proprie come immagine, che possono essere tramandate in qualche parte, su cui si può crescere un'avventura figurativa, indipendentemente da valori universaliste, che questa cultura figurativa ancora può mantenere, come frammento, o come margine. È, naturalmente, un mondo in quale la buccia può trasformare in maniera così fitta, i propri parametri di controllo operativi, evidentemente, addirittura ad una crisi. La crisi si manifesta proprio quando da questa trasformazione dei parametri di controllo si arriva alla assenza della loro trasformazione (.), quando questa frantumarsi, questo in fondo eliminare il problema di parametro di controllo nel caso (...) dell'architettura Settecentesco Europeo, corrisponde una coscienza tormentata della crisi, che si sta... E allora, è quasi fatale, il tornare, ad una concezione, la quale infonde di nuovo, parametri di controllo indiretti, come accadrà all'architettura dei illuministi.¹⁰ L'architettura dell'Illuminismo, proprio nel suo voler salvare una dignità, una istituzionalità, direi una auto-revolezza, al segno linguistico architettonico, riproduce, di nuovo, parametri di controllo indiretti. Un indole però, e questo direi è fondamentale, a qualcosa di profondamente nuovo. *Le architetture vanno un'uso strumentaria della storia*, che influenza, profondamente, l'intera cultura Europea, dal Settecento ad oggi, tanto che oggi ancora appunto, ne siamo talmente profondamente investiate direi, da non riuscire a staccarsi, e testimonianze ne sono, testimonianza ne è anzi, quella ampia letteratura e quel ampio uso che si fa della storia dell'architettura, della

¹⁰ At this point, Tafuri starts to analyze the second and decisive crisis of modern architecture; the one that occurs during Enlightenment. Again, Tafuri takes a polemical stance here, to speak about Enlightenment, not in terms of progress but in terms of a definitive breakthrough of crisis. See also in this respect the book *Teorie e Storia*, where he discusses the Enlightenment in terms of the eclipse of history. (*Teorie e Storia dell'architettura*, chapter 1: 'L'architettura moderna e l'eclissi della storia'.) The crisis occurs, according to Tafuri, because in the course of history the parameters of control and their reference to transcendent, universal values, are increasingly ignored and pushed aside. Architecture becomes mundane and relative; the Enlightened architects launch a counter-attack against this development. They engage in what should be understood as an act of restoration: to regain a lost dignity and authority. However, so states Tafuri, at the same time we should see that something profoundly new now manifests itself. Architects start to reduce history to an instrument, that functions alongside other cultural and technical instruments: it is here that contemporary architecture reveals its operative nature. Architects claim historical values that were present in earlier times, but to do so, they necessarily have to pass through the semantic crisis of their own times. When the Humanist synthesis of reason, action and nature has proved an illusion, when the semantic potential of architecture and the large, signifying structures of society are drifting apart, the crisis of the architectural sign becomes clear. Architectural 'language' no longer refers to a precise meaning, architecture no longer disposes of a precise recognisability in this sense. In all the major surveys that Tafuri wrote during this period; in *Teorie e Storia*, *Progetto e Utopia*, and in the essay 'Le strutture del linguaggio nella storia dell'architettura moderna', this semantic crisis constitutes a cardinal point.

storia dell'arte, in una progettazione direi, come strumento al tavolo di disegno, insieme ad altri strumenti culturali e tecnologici che si fusero appunto come parametri appunto anch'essi, parametri di controllo, anche se... ma di questo parleremo meglio nella lezione prossima. Ma, per tornare, appunto, alla cultura dell'Illuminismo, bisogna riconoscere quest'uso come tale della storia, come parametro di controllo, è in realtà una rivoluzione. Senza dubbio una rivoluzione fra le più grandi, fra le più anche scomovente vedete, della moderna architettura. Perché cosa significa, per l'architetto del Settecento, per l'architetto neo-classico, rapportare la propria produzione alla produzione Greca o Romana? Non significa certa quel colloquio soprastorico che i teorici umanisti, dell'Umanesimo, avevano intuito. Invece qui accade qualcosa di profondamente nuovo, significa principalmente, riprovare dei valori contenuti, che passano attraverso una profonda crisi segnale. Sembra che questa storia estremamente sintetica, che abbiamo cenati, dei parametri di controllo progettuale, dall'Umanesimo all'Barocco, ci sta dimostrando che proprio quei parametri di controllo, servono per tramandare, per specificare, per sottoporre ad una progettibilità non tanto poetico-particolare, quanto una struttura generale, che quella struttura, una struttura senza dubbio, che ha i suoi valori semantiche, che crede nella valore prima antropocentrico dell'Universo, e poi se vogliamo anche policentrico, ma sempre in una riconoscibilità precisa, del senso espressivo del linguaggio, all'interno delle strutture determinante, è proprio con la crisi semantica, che si apre, con quella profonda rivoluzione razionalista compiuta dall'Illuminismo, che questi contenuti, come verro accedere, che la struttura significante dell'opera si scinde dal valore semantica dell'opera stessa, che in questo momento, e badate bene che secondo me almeno, viviamo ancora questa profonda crisi, che gli architetti e gli artisti in generale hanno bisogno per riconoscersi, nelle proprie opere, per riconoscere un valore etico e un valore civile, per le proprie opere, di un rapporto diretto completamente riconoscibile da parte dell'osservatore, con strutture, opere, epoche che quindi stessi valori avevano acetati. Quando David dipinge la sua famosa quadro proprio nel 1785 sotto il porticato del Pantheon a Roma, ha ben preciso che quel senso eroico dell'azione umana, è qualche cosa, che quindi vuol resuscitare nella coscienza dei suoi contemporanei. E non ha altro modo per esprimere questi contenuti etici che compongono a questa nuova coscienza che la borghesia Europea sta assumendo e che porterà alle grande rivoluzione dell'89, che quello del contemporaneo riferimento storico talmente preciso e riconoscibile da essere evidenziato e da superare, nel fra tempo, qualsiasi strutturalità della opera figurativa in sé e per sé. Il rapporto con la Grecia, il rapporto con la Roma repubblicana di Pluto e non più con la Roma imperiale, è proprio per gli architetti neoclassici, un valore semantico che corrisponde in realtà ad una crisi sistematiche. La storia entra di peso, con parametri di controllo nuovo nell'operazione architettoniche.

(.....)

Questi sono, evidentemente, complessi parametri di progettazione completamente nuovo. Certo, per la cultura illuminista, per mettere appunto, la cultura Illuminista ha bisogno di una serie di identificazione, ha bisogno di mettere da parte il problema linguistico del rappresentazione, o perlomeno di metterlo apparentemente da parte. Ha bisogno di distruggere tutta una serie di cose, come appunto il valore simbolico del linguaggio, perché il valore simbolico, si rapporta sempre a qualsiasi cosa che è preesistente all'atto di progettazione, che non entra nel uso concreta dell'architettura e della città, che riporta

al valori trascendenti. E non credo che ci sia da inviarsi molto, se per distruggere questa sistema simbolico e di rappresentazione, in un primo momento, come nei trattati di Durand, LeDoux, (...) quando i teorici illuministi parlano della riconoscibilità del tipo nella città, della caratterizzazione della produzione, del tipo architettonico nella città, essi hanno presente che la produzione razionale della città stessa passa attraverso una perfetta comprensione delle shockkultur da base di chi nella città vivi. Foresta quindi, una meccanica astratta, ma una meccanica diciamo conteso(..), non solo di rappresentazione ma di attribuzione di valori alla dinamica urbana.¹¹ Non si rappresentano più valori, in cui si può rispecchiare, come una generalizzata cultura, ma si improducono valori nuovi, che possono essere usati, trasformati, da chi quei valori usa.

Evidentemente, tutto ciò non accade senza profonde tradizioni. Ad esempio, abbiamo visto l'uso come meta nella storia.(...) Non è un caso, che la cultura illuminista negli in fondo il valore della storia producendo opere storiografiche come quelli di....e..... La storia è storia di virtù umana, è ben noto per la cultura del Encyclopedie, ma, nello stesso tempo, è storia nella quale si possono selezionare valori... È proprio in quest'opera di selezione che si riconosce una frattura con la storia stessa, che porta ad una strumentalizzazione di tipo storicistico. Ed ecco perchè, questo profondo spirito, di rinnovamento civile, che è nella cultura neoclassica, si potrà dimostrare più tardi, buona a tutti usi, potrà servire,... come l'epoca dell'Europa di restaurazioni. C'è una indecisione di scelta, una mancata completa esplicitazione, proprio rispetto ai valori di una Dal Co, F., *Abitare nel moderno*. Bari, (Biblioteca di Cultura Moderna 860) 1982. Dal Co, F., *Abitare nel moderno*. Bari, (Biblioteca di Cultura Moderna 860) 1982. che provoca una estringa crisi.¹² Ma, una seconda, un secondo elemento, che possiamo dire.....è proprio quello, di accettare, anzi, di introdurre, il concetto di fenomenologia nella operazione architettonica. Di far corrispondere alla strutturazione dell'architettura, non più appunto valori universali estrinse, ma valori che nascono al contatto col fenomeno. E quindi al contatto di una... e non sapersi affidare completamente a questa in fine. Di aver bisogno di prendere, di fondere, concetti linguistici, valori strutturali linguistici, da altre epoche, che naturalmente, quando si comincia a correre in maniera esplosiva, e il metodo abbiamo detto è un valore, valore anche civile, quando si comincia appunto a compiere questa trasposizione, traslazione, di valori linguistici, evidentemente, si può arrivare alla concezione della completa intercambiabilità dei valori. La grande crisi semantica degli arti Europee, nasce proprio nella

¹¹ Just before in the lecture, in a passage which I have not reproduced here for reasons of space, Tafuri mentioned how Nietzsche compared the city to a forest, which is in need of city-design, of a unifying structure, but which also knows profound differences within that structure.

¹² It is at this point that Tafuri starts to analyse the crisis of his own time, the problem that also haunts the architecture of his days - in the 1960s. With Enlightenment, history has become a tool to be used: while a unifying world view is lacking, history becomes an object to be selected at random. However, at the same time Enlightened culture shows a fundamental lack of decision as to its choices of history. There is in fact a deep contradiction haunting these historical operations: while these architects are in need of history to evoke certain values, at the same time they deny history; they deny its force of continuity, by breaking history up in pieces. The problem of modern architectonic culture is, according to Tafuri, that it cannot unconditionally embrace the modernity of "images" and "phenomenology": that it constantly harks back to previous values and meanings, thereby damaging the inherent value of history - the value of continuity.

manca, nel mancare, nel cenere, dell'autonomia del concetto di linguaggio. Il linguaggio non è più qualcosa che si crea, con una operazione autonoma, ma è qualcosa che ha bisogno di riferimento, per poter essere attuato, per poter essere, anche costretto, per poter essere usato. È, a questo punto, potremmo dire, che ciò che è stato in volte verificato, è riguarda direi in maniera specifica il nostro attuale atteggiamento, nei confronti dei parametri di controllo, nella progettazione, rispetto alla cultura illuministica, è stato proprio, questa, questo, camminare, questo correre, continuamente, sotto...È da due lati di questo rasoio, esistono due valori completamente opposti. Da un lato, i valori che corrispondano ad una concezione completamente contingente, a quella rivoluzione per la secolarizzazione dell'arte, che l'illuminismo compie, senza nessuna possibilità di equivoco, rispetto ai quali intenti. Dall'altro, la volontà, di una stabilizzazione immediata, dei valori acquisiti. Ad una considerazione che ciò che si sta compiendo, è valore permanente. Una riproduzione del valore di assoluto, nell'operazione stessa. E, se ci rapportiamo a quella dialettica profonda, tra forma e immagine, che abbiamo riconosciuto come i due poli, con i quali, attraverso la polifonia, quella fondamentale atteggiamento dell'epoca umanista, tra un concetto di forma di tipo umanistica, e un concetto di immagine che è estremamente moderno, prodotto dell'arte Barocca, possiamo dire che il modo che ancora non viene risolto dalla concezione illuministica, è proprio questa non saper scegliere fra forma ed immagine, e di illudersi, di poterle contenere entrambi, in un'unico atto di progettazione.

LAST PART OF DISCUSSION AFTER TAFURI'S LECTURE: TAFURI AND OPERATIVE HISTORY

Lezione prof. Tafuri

Seconda lezione seconda parte

63:00.

(55:30)

E anche appunto, il discorso è stato fatto da me, stamattina, circa le possibilità di introdurre nuovi parametri di controllo, perlomeno se non nuovi, di valutare con precisione parametri di controllo esistenti, e questo è un discorso che non è né a-priori né a-posteriori: è invece l'invito a stabilire contemporaneamente, ad un atto di progettazione, i parametri secondo i quali quest'atto di progettazione deve essere verificato. Proprio per evitare un distacco, che è invece tipico del momento che stiamo vivendo. Cioè il distacco fra teoria dell'arte e prassi dell'arte, teoria dell'architettura e prassi dell'architettura. E arrivando ad un livello molto infimo, è vero, fra parole e disegni. Parole molto belle, disegni sempre vecchi, e questo appunto come ripeto, è una situazione abbastanza tipica, e il discorso circa la critica che entra nel processo creativo, un discorso come quale, mi trovo perfettamente d'accordo, è però un discorso da non prendere, così, da non prendere alla leggera, perché da quanto mi risulta, e credo che questo non sia un fatto casuale, io non conosco, eccettuato che un caso, ma è un caso su cui ci sarebbe molte cose da dire, lasciamolo perdere per ora, in cui ciò è avvenuto. Se ne parla moltissimo,

fa piacere parlarne, può piacere come idea, questa fase critica che interviene come controllo continua nella progettazione, ma sarebbe anche interessante vedere, quale architetto accetterebbe, una collaborazione di questo genere. Io non ne ha ancora trovati, se ne ho trovati, è stata solo, per di una serie di persone, di amici, che è vero, chiamano, alla fine di un processo e che ha, possono anche ascoltare, una serie di istanze, per ricondurre personalmente avanti poi il processo. C'è anche questo, ho paura che sia un po' una mutazione, da fatti, che si auspicano, anche li avvengono, in altri campi come ad esempio nelle correnti di pittura neogestaltica, è vero, e via discorrendo. Che questo debba avvenire ad esempio, nelle facoltà di architettura, nella didattica, è abbastanza in dubbio, però anche qui, un processo rigorosamente critico, mi chiedo, quanto possa stimulare, nell'atto di progettazione, la progettazione stessa. Cioè mi chiedo se, gli strumenti che ha il critico, e lo storico per intervenire, non siano degli strumenti che hanno una loro carico, una loro dimensione, che non può intervenire nel atto immediato nella atto di creazione, perché bloccherebbe continuamente tutte le fasi, perché costretto a rapportarsi a valori abbastanza elevati, abbastanza universalizzati, abbastanza assolutizzati. Il tipo di, tanto è vero che, ai fin dei conti, quando è vero si correggiano diciamo così i progetti di architettura, discorsi rigorosamente critici non vengono fatti da nessuno, anche da chi le sarebbe fare. E perché questo, da un lato, molti studenti auspicano per esempio a Roma, è vero, questi si lamentano, che questo non avviene. Ma personalmente ho fatto una esperienza, di questo genere, cioè ho provato vedere, cosa succede, e ho visto che ciò a cui arrivano, facendo quelli che gli studenti chiedevano, è la distruzione sistematico dello studente, i quali si sentano immerso, sì, in un discorso così ampio, sollevato, improvvisamente, è vero, agli vertici, ma poi ripreso, richiamato giù nel burrone perchè, è vero, proprio al contatto di una serie di valori che, sono quelli si quali il critico lavora, è vero, non può reggere il confronto. Questa non significa che la fase critica non debba entrare, ma deve entrare, nel mio parere, in un suo modo particolare. Per esempio, non lasciandosi strumentalizzare dalla progettazione. Cioè, fra storia, critica e progettazione, è vero, esistono dei limiti, netti, che debbano essere rispettati da tutti, perchè la storia va rispettata, senza forzature per cui Michelangelo e Le Corbusier sono sullo stesso piano, o si confrontano fra di loro, perché questa significa, non rispettare la storia e quindi, strumentalizzarle in quel modo negativo di cui ho parlato la volta scorsa, e, nello stesso tempo, bisogna rispettare la progettazione, cioè trovare i valori che una progettazione a tutti livelli ha, al di fuori di una serie di istanze generalissimi, che il critico, lo storico, se ne porta con se, se ne porta quando scrive, o le esprime, è vero, in se delle trattazione storiche.'