

le café bleu

feuille internationale d'architecture



CONVERGENCES

fondateurs (en 1958)

Aulis Blomstedt, Reima Pietilä, Keijo Petäjä, Kyösti Alander, André Schimmerling directeur de 1958 à 2003

responsable de la revue et animateur (de 1986 à 2006)

avec A.Schimmerling, Philippe Fouquey

directeur Massimo Pica Ciamarra**Cercle de Rédition**

Kaisa Broner-Bauer, Jorge Cruz Pinto, Pierre Lefèvre, Massimo Locci, Päivi Nikkanen-Kalt, Luigi Prestinenza Puglisi, Livio Sacchi, Sophie Brindel-Beth, Bruno Vellut.

collaborateurs

Outre son important groupe en France, Le Carré Bleu s'appuie sur un vaste réseau d'amis, collaborateurs et correspondants en Allemagne, Autriche, Belgique, Danemark, Espagne, Estonie, Angleterre, Canada, Chine, Cuba, Etats-Unis, Finlande, Japon, Jordanie, Grèce, Hollande, Hongrie, Israël, Italie, Norvège, Suède et Portugal.

Grace à l'initiative de la Bibliothèque de la « Cité du Patrimoine et de l'Architecture » à Paris, sur le site www.lecarrebleu.eu tous les numéros du Carré Bleu depuis l'origine en 1958 sont disponibles gratuitement, soit la totalité des textes et noms des auteurs qui ont collaboré ou collaborent encore à notre « feuille internationale d'architecture »

en collaboration avec

- Civilizzare l'Urbano ETS
- IN/Arch - Istituto Nazionale di Architettura - Roma
- Museum of Finnish Architecture - Helsinki
- Fondazione italiana per la Bioarchitettura e l'Antropizzazione sostenibile dell'ambiente

archives iconographique, publicité
redaction@lecarrebleu.eu**traductions**

par Adriana Villamena
révision des textes français F. Lapiet

mise en page Francesco Damiani**édition**

nouvelle Association des Amis du Carré Bleu, loi de 1901 Président François Lapiet tous les droits réservés / Commission paritaire 593 « Le Carré Bleu, feuille internationale 'architecture' »

siege social

181, rue du Maine - 75 014 - PARIS

www.lecarrebleu.eu

SEED Design Action for the Future

figure parmi les projets lauréats de la deuxième édition du Festival Architettura, promu par la Direction générale de la créativité contemporaine du ministère de la Culture. Elle se déroulera à Pérouse et à Assise du 24 au 30 avril 2023.

« Fondazione Giordano » en partenariat avec « Istituto Nazionale di Architettura » / « Fondazione Umbra per l'Architettura Università degli Studi di Perugia » / « Accademia di Belle Arti Pietro Vannucci Perugia » / « Pefc Italia Pefc International » / « Les Amis du Carré Bleu »

is among the winning projects of the second edition of the Festival Architettura, promoted by the General Directorate for Contemporary Creativity of the Ministry of Culture (Italy). It will take place in Perugia and Assisi from 24 to 30 April 2023.

“Fondazione Giordano” in partnership with “Istituto Nazionale di Architettura” / “Fondazione Umbra per l'Architettura Università degli Studi di Perugia” / “Accademia di Belle Arti Pietro Vannucci Perugia” / “Pefc Italia Pefc International” / “Les Amis du Carré Bleu”

è tra i progetti vincitori della seconda edizione del Festival Architettura, promosso dalla Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero della Cultura. Si svolgerà a Perugia e Assisi dal 24 al 30 aprile 2023.

“Fondazione Giordano” in partnership with “Istituto Nazionale di Architettura” / “Fondazione Umbra per l'Architettura Università degli Studi di Perugia” / “Accademia di Belle Arti Pietro Vannucci Perugia” / “Pefc Italia Pefc International” / “Les Amis du Carré Bleu”



Il y a plusieurs années, en 2006, après l'intense journée d'études (« Mémoire en mouvement », La Collection du CB, n°1) organisée à Beaubourg, riche de réflexions et de points de vue différents et convergents, Le Carré Bleu a lancé un nouveau « numéro "manifeste" » avec une ouverture au débat. Un titre concis et significatif : « Fragments / Symbioses ».

Les deux textes placés côté à côté dans ce numéro (la réflexion aiguë d'Augusto Vitale sur l'extraordinaire volume de Franco Mancuso « La tâche de l'architecte » [édité et traduit par Christophe Carraud, 864 pages, Éditions Conférence, Troyes-en-Multien, 2022] et l'essai inédit de Maria Grazia Nicolosi « Forme informi ») concernent des auteurs de générations résolument différentes. Des affinités apparaissent, ils semblent explorer les mêmes racines.

La vaste collection d'écrits de Franco Mancuso, également à des dates très éloignées, montre le rôle essentiel de la dimension sociale de l'architecture et de l'urbanisme. Avec le récent essai de Maria Grazia Nicolosi, ils contribuent à nourrir et à faire évoluer la ligne culturelle du Carré Bleu.

**03 Formes Informes**

par Grazia M. Nicolosi

33 La tâche de l'architecte

Notes de lecture par Augusto Vitale

41 En mémoire de Attila Batar 1925 / 2022

par François Lapiet

Franco Mancuso

(« La tâche de l'architecte », Paris 2022) architecte, est né à Venise, où il vit et travaille. Il a été chargé de cours en urbanisme à l'Université IUAV et a enseigné à l'IAUD, au Master en conservation, gestion et valorisation du patrimoine industriel et au Master Erasmus Mundus TPTI à l'Université de Padoue. Il a tenu des séminaires et des conférences dans diverses universités et institutions, en Europe et dans d'autres pays. Il s'occupe notamment de recherche et de projet sur les thèmes de la valorisation du patrimoine historique et industriel et du réaménagement de l'espace public.

Grazia Maria Nicolosi

docteur et chargée de recherche au département de génie civil et d'architecture de l'université de Catane, mène des recherches sur la conception urbaine et architecturale et l'expérimentation computationnelle. Elle a participé au programme Erasmus à l'ETS de Arquitectura à Valladolid. Elle a effectué plusieurs voyages d'étude : à Londres en 2013, au Japon en 2017 et à l'ICD de Stuttgart en 2018. Elle est l'auteure de monographies et de traités scientifiques portant, entre autres, sur les thèmes de la beauté.

Augusto Vitale

Professeur titulaire de technologie architecturale jusqu'en 2009 ; depuis 2004, coordinateur du doctorat ; directeur du « Corso di laurea in Edilizia » (1997-2007). Coordinateur de recherches sur les processus et techniques de construction, le patrimoine industriel et l'industrialisation des bâtiments. A enseigné des cours de maîtrise. Nombreuses publications et communications lors de conférences internationales. Collaboration avec des revues et (2007-12) membre du comité scientifique de "COSTRUIRE".

Forme informi

Gli studi sull'arte e sulla percezione visiva condotti dallo psicologo e storico dell'arte Rudolf Arneheim¹ mostrano che la mente umana possiede la tendenza a porre ordine nel disordine affinché possa comprendere e ricostruire razionalmente, anche se priva di parti, una certa condizione ordinata, una certa immagine, una certa struttura, e quindi una certa "forma".

In accordo alla definizione restituita nel *Dizionario di estetica*, la forma è «in primo luogo come un principio ordinatore, ciò che conferisce unità e coerenza a una molteplicità di elementi. [...] in quanto categoria estetica presenta un connotato di regolarità e insieme di esteriorità [...] E riconoscere una forma significa in questo caso riconoscere una serie di invarianti, una struttura che si conserva nel divenire»².

Rispetto a tale enunciazione per definire una forma devono accadere tre condizioni essenziali: che si abbia un ordine tra le componenti; che vi sia un tutto e le sue parti; e non di minor rilievo che tale configurazione sia riconoscibile da un soggetto.

Cosa significa questo per l'architettura?

Per una disciplina in cui l'atto creativo è la concretezza di una idea, di una intuizione, di un pensiero - congiuntamente ad altro come materia, territorio, contesto, paesaggio - la forma diviene essa stessa il mezzo per comunicare tale atto verso un soggetto che ne diviene il destinatario.

Shapeless forms

Studies on art and visual perception conducted by the psychologist and art historian Rudolf Arneheim¹ show that the human mind possesses the tendency to place order in disorder so that it can rationally comprehend and reconstruct, even if devoid of parts, a certain ordered condition, a certain image, a certain structure, and thus a certain "form".

According to the definition given in the *Dictionary of Aesthetics*, form is «primarily as an ordering principle, that which gives unity and coherence to a multiplicity of elements. [...] as an aesthetic category it presents a connotation of regularity and at the same time of externality [...] And to recognise a form means in this case to recognise a series of invariants, a structure that is preserved in becoming»².

With respect to this statement, three essential conditions must occur in order to define a form: that there is an order between the components; that there is a whole and its parts; and not least that this configuration is recognisable by a subject.

What does this mean for architecture?

For a discipline in which the creative act is the concreteness of an idea, of an intuition, of a thought - together with other things such as matter, territory, context, landscape - form itself becomes the means of communicating this act towards a subject who becomes its recipient.

Les études sur l'art et la perception visuelle menées par le psychologue et historien de l'art Rudolf Arneheim¹ montrent que l'esprit humain a tendance à mettre de l'ordre dans le désordre afin de pouvoir comprendre et reconstruire rationnellement, même si elle est dépourvue de parties, une certaine condition ordonnée, une certaine image, une certaine structure, et donc une certaine « forme ».

Selon la définition donnée par le *Dictionnaire de l'esthétique*, la forme est « avant tout un principe d'ordonnancement, ce qui donne unité et cohérence à une multiplicité d'éléments. [...] en tant que catégorie ³ esthétique, elle présente une connotation de régularité et en même temps d'extériorité [...] Et reconnaître une forme signifie dans ce cas reconnaître une série d'invariants, une structure qui se conserve dans le devenir »².

Par rapport à cette affirmation, trois conditions essentielles doivent être réunies pour définir une forme : qu'il y ait un ordre entre les composants ; qu'il y ait un tout et ses parties ; et surtout que cette configuration soit reconnaissable par un sujet.

Qu'est-ce que cela signifie pour l'architecture ?

Pour une discipline dans laquelle l'acte créateur est la concrétisation d'une idée, d'une intuition, d'une pensée - avec d'autres choses comme la matière, le territoire, le contexte, le paysage - la forme elle-même devient le moyen de communiquer cet acte vers un sujet qui en devient le destinataire.

Cosa accade tuttavia se la forma non possiede una configurazione riconoscibile, ordinata, delimitata, narrabile? Ovvero quando la forma in maniera antitetica diviene informe?

Per la filosofia greca antica il termine utilizzato per indicare la forma di un oggetto non era univoco.

Per intenderne l'aspetto esteriore, si utilizzava la parola *èidos*, forma intellegibile, traslitterazione della parola greca είδος, con cui Platone, per esempio, nel dialogo del *Timeo* intendeva con tale termine ciò che rende intellegibili le idee stesse, ossia la manifestazione seppur imperfetta dell'essenza dell'ideale. Per contro Aristotele superando la differenziazione tra il mondo delle Idee e quello del sensibile restituì al termine "forma" altresì un carattere empirico e iniziò ad accostare al termine *èidos*, riconoscendo valore alla definizione platonica, la parola *morphé* - μορφή - forma sensibile, strettamente associata all'idea di materia³.

Per Hegel e quindi per Sant'Agostino, la forma diviene manifestazione di uno spirito assoluto, l'infinito. Kant nella *Critica della ragion pura* definisce materia «ciò che corrisponde alla sensazione» e forma «ciò per cui il molteplice del fenomeno può essere ordinato».

Successivamente, a partire da Husserl, *èidos*, diviene l'essenza pura che forma l'oggetto dell'intuizione. Per Goethe è «qualcosa che si muove, che diviene, che trascorre [...] è teoria delle metamorfosi»⁴. Con la Gestaltpsychologie di Kurt Koffka, Wolfgang Köhler e Max Wertheimer, il concetto di forma acquisisce un carattere scientifico, l'opera d'arte viene analizzata seguendo la lettura di una esperienza visiva. Il presupposto di tale teoria è quello per cui sistemi percettivi innati e rappresentazioni del pensiero inducono a riconoscere una forma, benché mancante di alcune parti, come una unità compiuta.

What happens, however, when the form does not possess a recognisable, ordered, delimited, narratable configuration? That is, when form in an antithetical manner becomes formless?

For ancient Greek philosophy, the term used to indicate the form of an object was not unambiguous.

The word *èidos*, intelligible form, a transliteration of the Greek word είδος, was used to understand its outward appearance, by which Plato, for example, in the *Timaeus* dialogue, meant by this term that which makes the ideas themselves intelligible, i.e. the manifestation, albeit imperfect, of the essence of the ideal. Aristotle, on the other hand, overcoming the differentiation between the world of Ideas and the world of the sensible, restored an empirical character to the term "form" and began to juxtapose the word *èidos*, recognising the value of the Platonic definition, with the word *morphé* - μορφή - sensible form, closely associated with the idea of matter³.

For Hegel and thus for St. Augustine, form becomes the manifestation of an absolute spirit, the infinite. Kant in the *Critique of Pure Reason* defines matter as «that which corresponds to sensation» and form as «that by which the manifold of the phenomenon can be ordered». Subsequently, starting with Husserl, *èidos*, becomes the pure essence that forms the object of intuition. For Goethe it is «something that moves, that becomes, that transcends [...] it is a theory of metamorphosis»⁴. With the Gestaltpsychologie of Kurt Koffka, Wolfgang Köhler and Max Wertheimer, the concept of form acquires a scientific character, the work of art is analysed following the reading of a visual experience. The assumption of this theory is that innate perceptual systems and representations of thought lead one to recognise a form, although lacking certain parts, as an accomplished unity.

Mais que se passe-t-il lorsque la forme ne possède pas une configuration reconnaissable, ordonnée, délimitée, racontable ? C'est-à-dire lorsque la forme, de manière antithétique, devient informe ?

Pour la philosophie grecque antique, le terme utilisé pour indiquer la forme d'un objet n'était pas sans ambiguïté.

Le mot *èidos*, forme intelligible, translittération du mot grec είδος, était utilisé pour comprendre son aspect extérieur, par lequel Platon, par exemple, dans le dialogue *Timée*, entendait par ce terme ce qui rend intelligible les idées elles-mêmes, c'est-à-dire la manifestation, bien qu'imparfaite, de l'essence de l'idéal. Aristote, en revanche, surmontant la différenciation entre le monde des Idées et le monde du sensible, redonne un caractère empirique au terme « forme » et commence à juxtaposer le mot *èidos*, reconnaissant la valeur de la définition platonicienne, avec le mot *morphé* - μορφή - forme sensible, étroitement associé à l'idée de matière³.

Pour Hegel et donc pour Saint Augustin, la forme devient la manifestation d'un esprit absolu, l'infini. Dans la *Critique de la raison pure*, Kant définit la matière comme « ce qui correspond à la sensation » et la forme comme « ce qui permet d'ordonner la diversité du phénomène ». Par la suite, à partir de Husserl, *èidos*, devient l'essence pure qui forme l'objet de l'intuition. Pour Goethe, c'est « quelque chose qui bouge, qui devient, qui transcende [...] c'est une théorie de la métamorphose »⁴. Avec la Gestaltpsychologie de Kurt Koffka, Wolfgang Köhler et Max Wertheimer, le concept de forme acquiert un caractère scientifique, l'œuvre d'art est analysée suite à la lecture d'une expérience visuelle. L'hypothèse de cette théorie est que les systèmes perceptifs innés et les représentations de la pensée conduisent à reconnaître une forme, bien que dépourvue de certaines parties, comme une unité accomplie.

Grazie a quelle che sono state definite le *Leggi dell'organizzazione della forma* - regole della buona forma, della prossimità, della somiglianza, della buona continuità, del destino, di figura-sfondo, del movimento indotto - la forma non è ciò che oggettivamente si vede ma ciò che si immagina come unità compiuta. Il punto di vista offerto dai teorici della *Gestalt* risulta interessante se non fosse che tale teoria è basata su una idea di forma intesa per il puro visibilissimo per cui la forma coincide con una immagine e con ciò che è percepito tramite la vista.

Nel 1963, attraverso la stesura di un testo, *La base formale dell'architettura moderna*, pubblicato però, solo nel 2009, Peter Eisenman si poneva in una condizione di divergenza verso l'idea di forma di gestaltica provenienza e scriveva pertanto che «la chiarezza della forma non è strumentale alla costituzione di un ordine visivo, ottico; l'ordine della forma si costituisce anzitutto dal movimento dell'esperienza che occupa la forma»⁵. Si trattava della sua tesi di dottorato.

La critica mossa da Eisenman si fonda sul fatto che il formalismo moderno trova piena autenticazione nel “saper vedere”, nella relazione tra le cose, nella relazione tra oggetto e soggetto, nella sua valenza estetica e rappresentazione. Benché siano gli anni Sessanta, Eisenman credeva già fortemente nell'autonomia dell'architettura.

Il formalismo moderno trova origine dalla filosofia kantiana per cui la forma non deriva da considerazioni fenomenologiche - dall'esperienza - ma dal processo di rappresentazione, di intuizione degli oggetti della natura. Per Kant, l'idea di forma era il risultato di un processo di sintesi e il mezzo attraverso cui sono realizzati l'intuizione sensibile e il processo cognitivo.

Teorici del formalismo del Novecento sono stati Greenberg in pittura e Rowe in architettura, ma Eisenman, benché apprezzi il lavoro sul formalismo visivo di Rowe e lo consideri un suo maestro, se ne distacca.

Thanks to what have been called the *Laws of Form Organisation* - rules of good form, proximity, similarity, good continuity, destiny, figure-background, induced movement - form is not what is objectively seen but what is imagined as an accomplished unity.

The point of view offered by *Gestalt* theorists would be interesting were it not for the fact that this theory is based on an idea of form understood for the purely visible, whereby form coincides with an image and with what is perceived through sight.

In 1963, through the drafting of a text, *The Formal Basis of Modern Architecture*, published, however, only in 2009, Peter Eisenman diverged from the gestalt idea of form and therefore wrote that «the clarity of form is not instrumental to the constitution of a visual, optical order; the order of form is constituted first and foremost by the movement of experience that occupies the form»⁵. This was his doctoral thesis.

Eisenman's criticism is based on the fact that modern formalism finds full authentication in “knowing how to see”, in the relationship between things, in the relationship between object and subject, in its aesthetic value and representation. Although it was the 1960s, Eisenman already strongly believed in the autonomy of architecture.

Modern formalism originates from Kant's philosophy whereby form does not derive from phenomenological considerations - from experience - but from the process of representation, of intuition of the objects of nature. For Kant, the idea of form was the result of a process of synthesis and the means through which sensitive intuition and the cognitive process are realised. Theorists of formalism in the 20th century were Greenberg in painting and Rowe in architecture, but Eisenman, although he appreciates Rowe's work on visual formalism and considers him one of his masters, distances himself from it.

Grâce à ce qu'on a appelé les *lois de l'organisation de la forme* - règles de la bonne forme, de la proximité, de la similitude, de la bonne continuité, du destin, de la figure-fond, du mouvement induit - la forme n'est pas ce qui est objectivement vu mais ce qui est imaginé comme une unité accomplie. Le point de vue offert par les théoriciens de la *Gestalt* serait intéressant si cette théorie ne se basait pas sur une idée de la forme comprise comme purement visuelle, où la forme coïncide avec une image et avec ce qui est perçu par la vue.

En 1963, à travers la rédaction d'un texte, *The Formal Basis of Modern Architecture*, publié cependant seulement en 2009, Peter Eisenman s'est placé dans une condition de divergence par rapport à l'idée de forme d'origine gestaltiste et a donc écrit que « la clarté de la forme n'est pas instrumentale pour la constitution d'un ordre visuel, optique ; l'ordre de la forme est constitué avant tout par le mouvement de l'expérience qui occupe la forme »⁵. C'était sa thèse de doctorat.

La critique d'Eisenman se fonde sur le fait que le formalisme moderne trouve toute son authenticité dans le « savoir voir », dans la relation entre les choses, dans la relation entre l'objet et le sujet, dans sa valeur esthétique et sa représentation. Bien que nous soyons dans les années 1960, Eisenman croit déjà fermement à l'autonomie de l'architecture. Le formalisme moderne est issu de la philosophie de Kant selon laquelle la forme ne découle pas de considérations phénoménologiques - de l'expérience - mais du processus de représentation, d'intuition des objets de la nature. Pour Kant, l'idée de forme est le résultat d'un processus de synthèse et le moyen par lequel l'intuition sensible et le processus cognitif se réalisent. Les théoriciens du formalisme au XXe siècle étaient Greenberg en peinture et Rowe en architecture, mais Eisenman, bien qu'il apprécie le travail de Rowe sur le formalisme visuel et le considère comme l'un de ses maîtres, s'en éloigne.

Per egli l'ordine formale dell'architettura non è fine a sé stesso, lo scopo di tale ordine non è la costruzione eidetica della forma, ma il fine è la costruzione dello spazio, il movimento dell'esperienza all'interno e/o attorno alla forma. Eisenman è più fedele al concettualismo che al formalismo e indica due tipologie di forme: "generiche" e "specifiche".

Una forma generica è intesa come entità definibile, dotata di leggi intrinseche, universali, trascendentali e costituita da forze la cui tensione è distinguibile in lineare e centrica. Sono per esempio generiche le forme platoniche, le cui direttive fanno capo o a una centralità, a un nucleo, a un centro finito o a una direzionalità illimitata e il cui centro è posto all'infinito. Una forma specifica è invece una configurazione concreta di intenzione e funzione, detentrice di una natura relativa.

È necessario tuttavia specificare che per Eisenman la forma di base, quella generica, non fa ricorso a un ordine superiore, a valori o a una motivazione esterna, ma fa riferimento alle potenzialità della forma in sé, alla possibilità di configurare da sé uno spazio. Non è formalismo, non è percezione, non è immagine, non è storicismo, non è significato, non è funzionalismo, ma è concettualismo⁶. La forma diviene il mezzo tramite cui comprendere il processo, non è il fine.

Tale *modus operandi*, Eisenman lo ricava dai costruttivisti russi. Il diagramma per l'architetto statunitense è lo strumento per "formare" la forma. La matrice che ordina il volume sarà un reticolo, che ne governerà la forma, sia essa generica o specifica. Un reticolo formato da piani verticali, in quanto un oggetto è soggetto a forze di gravità, e da piani orizzontali, che seguono un orizzonte.

Per Eisenman, ad esempio, nella Farnsworth House, è predominante l'orizzontalità dei suoi piani, piuttosto che la verticalità degli elementi, «un frammento di un reticolo infinito»⁷.

For him, the formal order of architecture is not an end in itself, the purpose of this order is not the eidetic construction of form, but the purpose is the construction of space, the movement of experience within and/or around form. Eisenman is more faithful to conceptualism than formalism and indicates two types of forms: "generic" and "specific".

A generic form is understood as a definable entity, endowed with intrinsic, universal, transcendental laws and consisting of forces whose tension can be distinguished as linear and centred. Platonic forms, for example, are generic, whose directrices refer either to a centrality, to a nucleus, to a finite centre or to an unlimited directionality and whose centre is set at infinity. A specific form, on the other hand, is a concrete configuration of intention and function, possessing a relative nature.

However, it is necessary to specify that for Eisenman, the basic form, the generic form, does not appeal to a higher order, values or external motivation, but refers to the potential of the form itself, to the possibility of configuring a space by itself. It is not formalism, it is not perception, it is not image, it is not historicism, it is not meaning, it is not functionalism, but it is conceptualism⁶. Form becomes the means by which to understand the process, not the end.

Eisenman derives this *modus operandi* from the Russian constructivists. The diagram for the American architect is the tool to "form" the form. The matrix that orders the volume will be a lattice, which will govern its form, whether generic or specific. A lattice formed by vertical planes, as an object is subject to gravity forces, and by horizontal planes, which follow a horizon.

For Eisenman, in Farnsworth House, for example, the horizontality of its planes is predominant, rather than the verticality of the elements, «a fragment of an infinite lattice»⁷.

Pour lui, l'ordre formel de l'architecture n'est pas une fin en soi, le but de cet ordre n'est pas la construction eidétique de la forme, mais le but est la construction de l'espace, le mouvement de l'expérience dans et/ou autour de la forme. Eisenman est plus fidèle au conceptualisme qu'au formalisme et indique deux types de formes : « génériques » et « spécifiques ».

Une forme générale est comprise comme une entité définissable, dotée de lois intrinsèques, universelles, transcendentales et constituée de forces dont la tension peut être distinguée comme linéaire et centrée. Les formes platoniciennes, par exemple, sont des formes générales, dont les directrices se réfèrent soit à une centralité, soit à un noyau, soit à un centre fini, soit à une directionnalité illimitée et dont le centre est fixé à l'infini. Une forme spécifique, par contre, est une configuration concrète d'intention et de fonction, possédant une nature relative.

Il est toutefois nécessaire de préciser que pour Eisenman, la forme de base, la forme générale, ne fait pas appel à un ordre supérieur, à des valeurs ou à une motivation externe, mais se réfère au potentiel de la forme elle-même, à la possibilité de configurer un espace par elle-même. Ce n'est pas le formalisme, ce n'est pas la perception, ce n'est pas l'image, ce n'est pas l'historicisme, ce n'est pas le sens, ce n'est pas le fonctionnalisme, mais c'est le conceptualisme⁶. La forme devient le moyen de comprendre le processus, et non la fin.

Eisenman tire ce *modus operandi* des constructivistes russes. Pour l'architecte américain, le diagramme est l'outil qui permet de « former » la forme. La matrice qui ordonne le volume sera un treillis, qui régira sa forme, qu'elle soit générale ou spécifique. Un treillis formé par des plans verticaux, car un objet est soumis aux forces de gravité, et par des plans horizontaux, qui suivent un horizon.

Pour Eisenman, dans la maison Farnsworth, par exemple, c'est l'horizontalité de ses plans qui prédomine, plutôt que la verticalité des éléments, « un fragment d'un treillis infini »⁷.

È certo che quando l'architettura diviene tettonica, ossia è fatta di nodi, di discontinuità, archetipo della capanna, pensare a un reticolo diventa di più semplice comprensione, ma quando le forze sono trasmesse in maniera continua, l'architettura è massa, archetipo della caverna, si può ancora parlare di reticolo? Per Eisenman, sì.

Il reticolo, è concettuale non è formale. Il concettuale deve possedere chiarezza. Il reticolo serve a mantenere i volumi, le masse, in uno stato di tensione. Secondo la teoria formale del filosofo francese Henri Focillon la stessa "vita è forma"⁸.

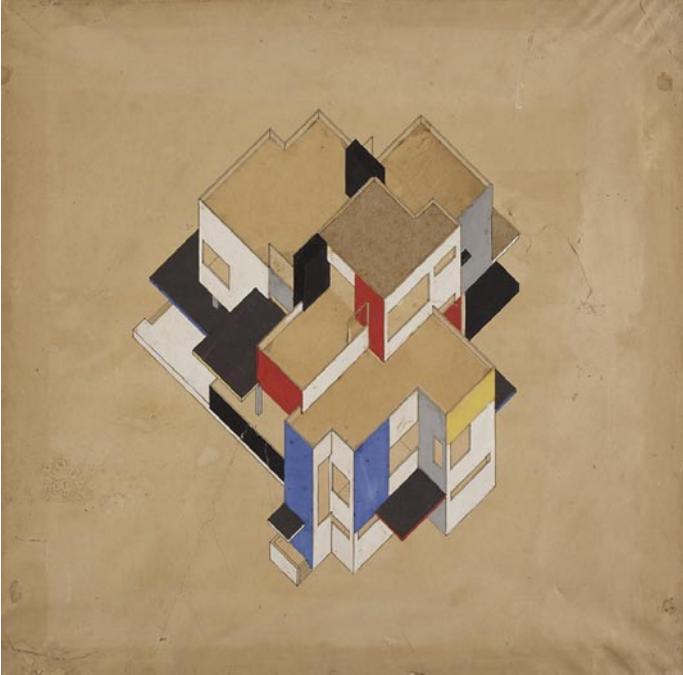
Heinrich Wölfflin, 1864-1945, storico dell'arte svizzero, fonda una linea di ricerca e un metodo estetico d'indagine sull'opera d'arte che sarà poi ripreso anche in altri ambiti disciplinari, e per tale ragione utile al ragionamento all'interno del presente contributo.

Tra le coppie di categorie, definite da egli stesso concetti fondamentali, che applica all'arte rinascimentale e barocca, e quindi da trasporre alla dimensione dello spazio, oltre a lineare-pittorico, superficie-profoundità, molteplicità-unità, chiarezza assoluta-relativa, figura quello di forma chiusa-aperta, ossia di tettonico e a-tettonico.

Attraverso la prima categoria intende la composizione degli elementi secondo un ordine geometrico, di simmetria, con la seconda categoria, quella della forma aperta, è negata una struttura compositiva definita, costituita da una cornice.

Tale forma "aperta" appare illimitata⁹. Quanto c'è della definizione di "informe" all'interno di tale classificazione? Quando cominciarono a farsi strada le avanguardie artistiche del Novecento all'idea di figura fu contrapposto il concetto di forma pura e la si frammentò per muoversi verso il suo opposto, l'informe.

Theo van Doesburg & Cornelis van Eesteren, *Maison particulière*, 1922.



It is certain that when architecture becomes tectonic, that is, it is made of nodes, of discontinuities, the archetype of the hut, thinking of a lattice becomes easier to understand, but when forces are transmitted continuously, when architecture is mass, the archetype of the cave, can one still speak of a lattice? For Eisenman, yes.

The lattice, it is conceptual not formal. The conceptual must possess clarity. The lattice serves to keep volumes, masses, in a state of tension. According to the formal theory of the French philosopher Henri Focillon, "life itself is form"⁸.

Heinrich Wölfflin, 1864-1945, a Swiss art historian, founded a line of research and an aesthetic method of investigating the work of art that would later be taken up in other disciplines, and for this reason is useful for the reasoning within this contribution.

Among the pairs of categories, defined by himself as fundamental concepts, that he applies to Renaissance and Baroque art, and thus to be transposed to the dimension of space, in addition to linear-pictorial, surface-depth, multiplicity-unity, absolute-relative clarity, is that of closed-open form, that is to say of tectonic and a-tectonic.

Through the first category he means the composition of elements according to a geometric order, of symmetry, with the second category, that of the open form, a defined compositional structure, consisting of a frame, is denied.

This "open" form appears unlimited⁹. How much is there of the definition of "formless" within this classification? When the artistic avant-gardes of the 20th century began to make their way, the idea of the figure was contrasted with the concept of pure form and fragmented to move towards its opposite, the formless.

Il est certain que lorsque l'architecture devient tectonique, c'est-à-dire qu'elle est faite de nœuds, de discontinuités, l'archétype de la cabane, penser à un treillis devient plus facile à comprendre, mais lorsque les forces sont transmises de façon continue, lorsque l'architecture est une masse, l'archétype de la grotte, peut-on encore parler de treillis ? Pour Eisenman, oui.

Le treillis, c'est du conceptuel non formel. Le concept doit être clair. Le treillis sert à maintenir les volumes, les masses, dans un état de tension. Selon la théorie formelle du philosophe français Henri Focillon, « la vie elle-même est une forme »⁸.

Heinrich Wölfflin, 1864-1945, historien de l'art suisse, a fondé une ligne de recherche et une méthode esthétique d'investigation de l'œuvre d'art qui sera reprise plus tard dans d'autres disciplines et qui, pour cette raison, est utile pour le raisonnement de la présente contribution.

Parmi les paires de catégories, définies par lui-même comme des concepts fondamentaux, qu'il applique à l'art de la Renaissance et du Baroque, et donc à transposer à la dimension de l'espace, outre les notions de linéaire-pictural, de surface-profondeur, de multiplicité-unité, de clarté absolue-relative, figure celle de forme fermée-ouverte, c'est-à-dire de tectonique et d'a-tectonique. Par la première catégorie, il entend la composition d'éléments selon un ordre géométrique, de symétrie, avec la deuxième catégorie, celle de la forme ouverte, une structure compositionnelle définie, constituée d'un cadre, est niée. Cette forme « ouverte » semble illimitée⁹. Quelle est la part de la définition de « sans forme » dans cette classification ?

Lorsque les avant-gardes artistiques du XXe siècle ont commencé à faire leur chemin, l'idée de la figure s'est opposée au concept de la forme pure et s'est fragmentée pour tendre vers son contraire, l'informe.

“La nuova architettura è informe” è questa la dichiarazione che inaspettatamente, inattesa perché appare adesso anacronistica, Theo Van Doesburg proclama nel V punto dei principi fondamentali dell’architettura neoplastica del 1925. E analogamente sorprendente nel IX punto scrive di geometria e matematica non euclidea.

Nel *Dictionnaire Critique*, nella rivista «Documents», al numero 7, diretta tra il 1929 e il 1930 da Georges Bataille antropologo e filosofo francese il termine *Informe* è definito non in termini di “privazione di forma” ma di processo di declassamento della forma stessa¹⁰.

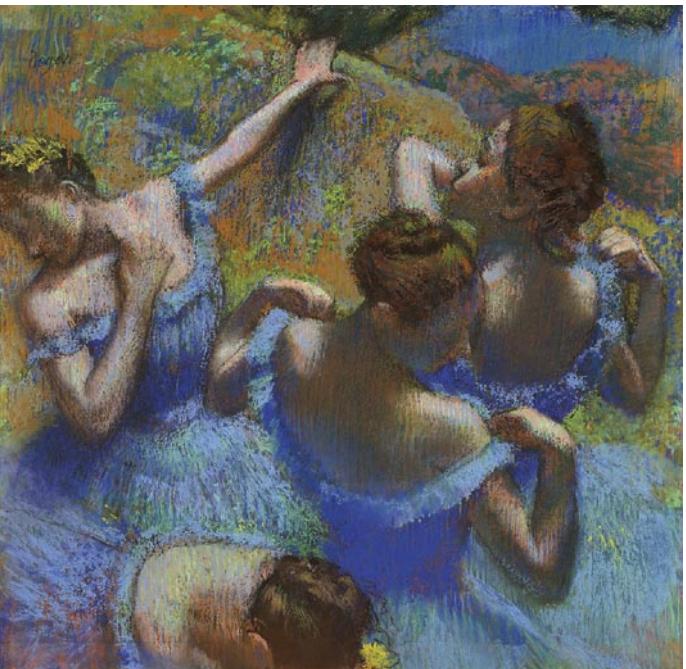
L’intenzione di Bataille secondo l’interpretazione suggerita da Georges Didi-Huberman, critico d’arte e filosofo francese, è quella di far divenire ogni trattazione dell’informe una critica verso l’antropomorfismo e la figura umana.

Per contro, ne *L’inconscio ottico* Rosalind Krauss, critica d’arte americana, contrappone al purovisibilismo dell’arte moderna, una visualità non concettuale, “carnale” e affronta il tema dell’informe batailliano, adottando un singolare punto di vista, ovvero gli attribuisce la velleità di essere il mezzo attraverso cui privilegiare il realismo.

Ne *L’informe. Istruzioni per l’uso*, titolo dell’omonimo catalogo della mostra che allestì nel 1996 a Parigi con Yve-Alain Bois, attraverso una preventiva negazione sia della realtà che della forma stessa pensa all’informe come prodotto della forma stessa «secondo una logica che agisce logicamente contro sé stessa, dall’interno, per cui la forma produce una eterologia»¹¹.

Tale formazione “eterologica” è la medesima ricercata in architettura quando l’informe diviene somma di frammenti e quando l’opera respinge ogni aspirazione di autonomia.

Edgar Degas, *Danseuses en bleu*, 1897.*



“The new architecture is formless” is the statement that Theo Van Doesburg unexpectedly, unexpectedly because it now appears anachronistic, proclaims in Point V of the Basic Principles of Neo-Plastic Architecture of 1925. And similarly surprising in Point IX he writes about geometry and non-Euclidean mathematics.

In the *Dictionnaire Critique*, in the journal “Documents”, issue 7, edited between 1929 and 1930 by the French anthropologist and philosopher Georges Bataille, the term *Informe* is defined not in terms of “deprivation of form” but as a process of downgrading form itself¹⁰. Bataille’s intention according to the interpretation suggested by Georges Didi-Huberman, French art critic and philosopher, is to make any treatment of the formless a critique of anthropomorphism and the human figure.

On the other hand, in *The Optical Unconscious*, Rosalind Krauss, an American art critic, contrasts the pure visualism of modern art with a non-conceptual, “carnal” visuality and tackles the theme of Bataillean formlessness by adopting a singular point of view, i.e. attributing to it the ambition of being the medium through which realism is privileged.

In *L’informe. Instructions for use*, the title of the catalogue of the exhibition of the same name that he set up in 1996 in Paris with Yve-Alain Bois, through a prior negation of both reality and form itself, he thinks of the formless as a product of form itself «according to a logic that acts logically against itself, from within, whereby form produces a heterology»¹¹.

This “heterological” formation is the same sought after in architecture when the formless becomes the sum of fragments and when the work rejects all aspirations of autonomy.

« La nouvelle architecture est sans forme » est l’affirmation que Theo Van Doesburg, de manière inattendue, inattendue parce qu’elle apparaît aujourd’hui anachronique, proclame au point V des Principes fondamentaux de l’architecture néo-plastique de 1925. Et de façon tout aussi surprenante, au point IX, il parle de géométrie et de mathématiques non euclidiennes.

Dans le *Dictionnaire Critique*, dans la revue « Documents », numéro 7, édité entre 1929 et 1930 par l’anthropologue et philosophe français Georges Bataille, le terme *Informe* est défini non pas en termes de « privation de forme » mais comme un processus de dévalorisation de la forme elle-même¹⁰. L’intention de Bataille, selon l’interprétation proposée par Georges Didi-Huberman, critique d’art et philosophe français, est de faire de tout traitement de l’informe une critique de l’anthropomorphisme et de la figure humaine.

En revanche, dans *The Optical Unconscious*, Rosalind Krauss, critique d’art américaine, oppose au visualisme pur de l’art moderne une visualité non conceptuelle, « charnelle », et aborde le thème de l’informe batailleur en adoptant un point de vue singulier, c’est-à-dire en lui attribuant l’ambition d’être le médium par lequel le réalisme est privilégié.

Dans *L’informe. Mode d’emploi*, titre du catalogue de l’exposition du même nom qu’il a montée en 1996 à Paris avec Yve-Alain Bois, par une négation préalable de la réalité et de la forme elle-même, il pense l’informe comme un produit de la forme elle-même « selon une logique qui agit logiquement contre elle-même, de l’intérieur, par laquelle la forme produit une hétérologie »¹¹.

Cette formation « hétérologique » est la même que celle recherchée en architecture lorsque l’informe devient la somme des fragments et que l’œuvre rejette toute aspiration à l’autonomie.

Come fosse somma di tante forme, Rosalind Krauss individua quattro elementi fondativi dell'informe: orizzontalità; basso materialismo; pulsazione e entropia a cui corrispondono altrettante quattro esclusioni, quella del tattile, della materia, del tempo e dello spazio.

Attraverso tali dispositivi, come l'inquadratura dal basso o la rotazione, dispositivi che determinano l'informe, non è possibile all'istante individuare ciò che la forma rappresenta, ma una volta avvenuto il ri-orientamento della visione il realismo appare ancora più evidente. Tale ri-orientamento trova origine dall'intento di abbandonare la verticalità della visione, quella che collega l'uomo al cielo, per privilegiare il senso di orizzontalità.

Orizzontalità che è privilegiata anche nelle forme informi dell'architettura, senza categorizzazione, senza gerarchia, che non ricercano un ritorno all'unità.

Il termine informe, di derivazione latina, è definito come un oggetto «senza forma definita: materia amorfa»¹². Ossia ciò che non ha una matrice che si può dire ordinata e anche se l'avesse, che questa non fosse facilmente riconoscibile.

Recenti studi apparsi su «Frontiers of Physics» respingendo certamente ogni riferimento al mondo esoterico ed ermetico mostrano che certi comportamenti e fenomeni riscontrabili nel microcosmo appaiono del tutto analoghi a fatti e contingenze che accadono alla scala più ampia del macrocosmo, ovvero il complesso relazionale della rete cosmica delle galassie che anima l'universo è per certi versi paragonabile al sistema neuronale del pensiero; le forme frattali riprodotte matematicamente per iterazione di processi che generano forme geometriche auto-similari appartengono sia all'infinitamente grande che all'infinitamente piccolo: mediante la curva di Koch è infatti descrivibile anche la forma di un cristallo di neve.

As if it were the sum of many forms, Rosalind Krauss identifies four founding elements of the formless: horizontality; low materialism; pulsation and entropy to which correspond four exclusions, that of the tactile, matter, time and space. Through such devices, such as framing from below or rotation, devices that determine formlessness, it is not possible to instantly identify what the form represents, but once the re-orientation of vision has taken place, realism appears even more evident. This re-orientation originates from the intention to abandon the verticality of vision, that which connects man to the sky, in favour of a sense of horizontality.

Horizontality that is also privileged in the formless forms of architecture, without categorisation, without hierarchy, which do not seek a return to unity.

The term formless, of Latin derivation, is defined as an object «without definite form: amorphous matter»¹². That is to say, that which does not have a matrix that can be said to be ordered, and even if it did, that this was not easily recognisable.

Recent studies that appeared in «Frontiers of Physics», certainly rejecting any reference to the esoteric and hermetic worlds, show that certain behaviours and phenomena found in the microcosm appear to be entirely analogous to facts and contingencies that occur on the larger scale of the macrocosm, i.e. the relational complex of the cosmic network of galaxies that animates the universe is in some ways comparable to the neuronal system of thought; fractal forms reproduced mathematically by iterating processes that generate self-similar geometric forms belong to both the infinitely large and the infinitely small: through the Koch curve, even the shape of a snow crystal can be described.

Comme s'il s'agissait de la somme de plusieurs formes, Rosalind Krauss identifie quatre éléments fondateurs de l'informe : l'horizontalité, le bas matérialisme, la pulsation et l'entropie auxquels correspondent quatre exclusions, celle du tactile, de la matière, du temps et de l'espace. Grâce à de tels dispositifs, comme le cadrage par le bas ou la rotation, dispositifs qui déterminent l'absence de forme, il n'est pas possible d'identifier instantanément ce que la forme représente, mais une fois que la réorientation de la vision a eu lieu, le réalisme apparaît encore plus évident. Cette réorientation trouve son origine dans l'intention d'abandonner la verticalité de la vision, celle qui relie l'homme au ciel, au profit d'un sens de l'horizontalité.

Horizontalité qui est également privilégiée dans les formes informes de l'architecture, sans catégorisation, sans hiérarchie, qui ne cherchent pas un retour à l'unité.

Le terme informe, d'origine latine, est défini comme un objet « sans forme définie : matière amorphe »¹². C'est-à-dire ce qui n'a pas une matrice que l'on peut dire ordonnée, et même si elle l'était, que celle-ci n'était pas facilement reconnaissable.

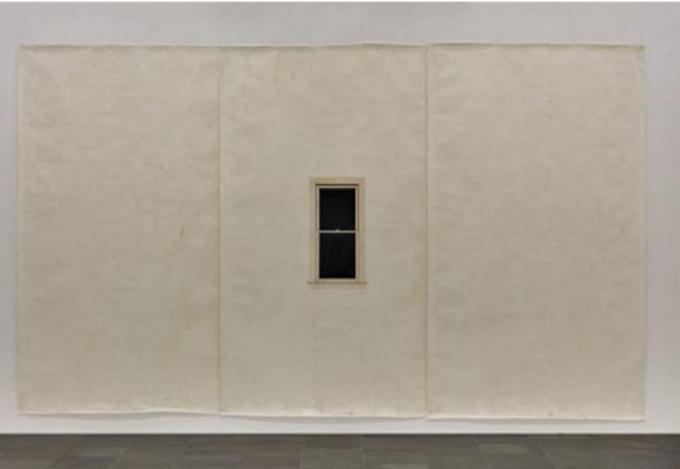
Des études récentes parues dans « Frontiers of Physics », qui rejettent certainement toute référence au monde ésotérique et hermétique, montrent que certains comportements et phénomènes observés dans le microcosme semblent tout à fait analogues à des faits et des contingences qui se produisent à l'échelle supérieure du macrocosme, c'est-à-dire que le complexe relationnel du réseau cosmique de galaxies qui anime l'univers est en quelque sorte comparable au système neuronal de la pensée ; Les formes fractales reproduites mathématiquement par des processus itératifs qui génèrent des formes géométriques autosimilaires appartiennent à la fois à l'infiniment grand et à l'infiniment petit : par la courbe de Koch, même la forme d'un cristal de neige peut être décrite.

Analogamente è possibile ricondurre il tema del frammento e quindi della conseguente forma informe sia alla piccola (la materia, la forma) che alla grande scala (la città, il mondo).

Taluni intravedono nell'informe, la dissolvenza dei bordi e dei confini dell'opera; altri la frammentazione della materia, altri ancora - deriva dalla condizione postumana¹³ - manifestazione della crisi che investe la società del XXI secolo e infine c'è chi non riconosce alla forma la propria capacità di significarsi, ovvero di possedere una propria identità, non riconoscendole di essere la manifestazione di una idea che assume una configurazione, ma di essere esclusivamente il risultato di un processo. Le prime due posizioni le si fanno corrispondere alla sintassi del frammento, le ultime a quella del virtuale e all'approccio morfogenetico introdotto da Thompson D'Arcy.

Guardando a una scala più ampia le città, rotti i propri confini appaiono oggi informi, contenitori di società e modernità «liquide», per cui secondo il sociologo polacco Zygmunt Bauman «l'unica sua costante sia il cambiamento e l'unica certezza sia l'incertezza»¹⁴.

Il termine “frammentare” e la parola “frammento” in architettura, benché abbiano lo stesso tema, ovvero la stessa radice, assumono significati sottilmente differenti in riferimento all'origine del frammento come materiale e al significato che esso assume se posto in relazione all'intero, all'unità. Dal latino *fragmentum*, derivazione di “frangere”, «rompere» con il termine frammento si intende «ciascuno dei pezzi in cui si è rotto un oggetto, o, più genericamente, piccola parte staccata o tolta da un oggetto»¹⁵. Tale definizione implica pertanto la presenza di un oggetto, una unità da cui è poi derivato l'elemento “frammento”.



Toba Khedoori, "Untitled (window)", 1999, Emanuel Hoffmann-Stiftung, Deposited in the Öffentlichen Kunstsammlung Basel (© Toba Khedoori, documenta, and Museum Fridericianum gGmbH, photo by Andrea Rossetti)

Similarly, it is possible to trace the theme of the fragment and thus of the consequent formless form to both the small scale (matter, form) and the large scale (the city, the world).

Some glimpse in the formlessness, the fading away of the edges and boundaries of the work; others see the fragmentation of matter, still others - the derivation of the post-human condition¹³ - the manifestation of the crisis that affects 21st century society, and finally, there are those who do not recognise the form's capacity to signify itself, that is, to possess its own identity, not recognising it to be the manifestation of an idea that takes on a configuration, but to be exclusively the result of a process. The first two positions correspond to the syntax of the fragment, the last to that of the virtual and to the morphogenetic approach introduced by Thompson D'Arcy.

Looking at a broader scale, cities, having broken their boundaries, today appear formless, containers of « liquid » societies and modernity, for which, according to Polish sociologist Zygmunt Bauman, « the only constant is change and the only certainty is uncertainty »¹⁴

The term “to fragment” and the word “fragment” in architecture, although they have the same theme, i.e. the same root, take on subtly different meanings in reference to the origin of the fragment as material and the meaning it takes on if placed in relation to the whole, to unity. From the Latin *fragmentum*, derivation of “frangere”, “to break”, the word fragment means «each of the pieces into which an object is broken, or, more generally, a small part detached or removed from an object»¹⁵. This definition therefore implies the presence of an object, a unit from which the element “fragment” is derived.

De même, il est possible de faire remonter le thème du fragment et donc de la forme informe qui en résulte à la fois à la petite échelle (matière, forme) et à la grande échelle (la ville, le monde).

Certains voient dans l'informe, l'effacement des bords et des limites de l'œuvre ; d'autres y voient la fragmentation de la matière, d'autres encore - la dérivation de la condition post-humaine¹³ - la manifestation de la crise qui affecte la société du XXIe siècle, et enfin, il y a ceux qui ne reconnaissent pas à la forme la capacité de se signifier, c'est-à-dire de posséder une identité propre, ne la reconnaissant pas comme la manifestation d'une idée qui prend une configuration, mais comme étant exclusivement le résultat d'un processus. Les deux premières positions correspondent à la syntaxe du fragment, la dernière à celle du virtuel et à l'approche morphogénétique introduite par Thompson D'Arcy.

À une échelle plus large, les villes, qui ont brisé leurs frontières, apparaissent aujourd'hui comme des conteneurs informes de sociétés « liquides » et de la modernité, pour laquelle, selon le sociologue polonais Zygmunt Bauman, « la seule constante est le changement et la seule certitude est l'incertitude »¹⁴.

Le terme « fragment » et le mot « fragmenter » en architecture, bien qu'ils aient le même thème, c'est-à-dire la même racine, prennent des significations subtilement différentes en référence à l'origine du fragment en tant que matériau et au sens qu'il prend s'il est placé par rapport au tout, à l'unité. Du latin *fragmentum*, dérivé de « frangere », « briser », le terme fragment désigne « chacun des morceaux en lesquels un objet est brisé, ou, plus généralement, une petite partie détachée ou enlevée d'un objet »¹⁵. Cette définition implique donc la présence d'un objet, d'une unité dont l'élément « fragment » est dérivé.

Con la parola “frammentare” si intende invece, l’atto del «ridurre in frammenti, suddividere in tante piccole parti, togliendo unità e continuità»¹⁶.

Un vocabolo affine, la parola “frattale”, un termine introdotto nel 1975 dal matematico francese Benoit Mandelbrot (1924-2010) che deriva dal latino *fractus*, participio passato di *frangere* e assume il significato di “spezzare”. “Particella”, diminutivo di *pars partis* “parte” è la «piccola parte, frazione assai minuta, quantità minima di qualche cosa, sinonimo di frammento».

Nel linguaggio dell’architettura moderna, il termine frammento è definito come parte per il tutto da Franco Purini, Manfredo Tafuri, Carlo Scarpa e Francesco Venezia. È inteso come parte dell’opera di architettura da architetti contemporanei come Peter Eisenman.

Scrive Franco Purini in riferimento alla definizione del frammento nello scenario contemporaneo e sulla “frattalità matematica”: «Il frammento pone la questione della relazione tra la parte e l’intero e dell’intero col tutto. La parte non è infatti un frammento, o non lo è completamente fino a che non contiene virtualmente l’intero. Ma anche l’inclusione ideale dell’intero in una parte non basterebbe a fare di questa un frammento se la parte stessa non recasse il segno sacralizzante di una violenza.

Per un verso esso può essere testimonianza di una integrità perduta, che pone il problema della sua ricostituzione o della sua accettazione, per provenire mai terminata, nel qual caso può esprimere il desiderio che l’edificio sia lasciato in una condizione di non finito.

La singola inquadratura che si intercetta attraversando la città è senz’altro frammentaria, ma non si possono considerare propriamente come frammenti nel senso dell’esito di sezionamenti prodotti da una consapevole volontà analitica.

The term “to fragment”, on the other hand, means the act of «reducing into fragments, subdividing into many small parts, removing unity and continuity»¹⁶.

A related word, the word “fractal”, a term introduced in 1975 by the French mathematician Benoit Mandelbrot (1924-2010) that derives from the Latin *fractus*, past participle of *frangere* and takes on the meaning of «to break». “Particle”, diminutive of *pars partis* “part” is the «small part, very minute fraction, minimal quantity of something, synonymous with fragment».

In the language of modern architecture, the term fragment is defined as a part for the whole by Franco Purini, Manfredo Tafuri, Carlo Scarpa and Francesco Venezia. It is understood as part of the work of architecture by contemporary architects such as Peter Eisenman.

Franco Purini writes in reference to the definition of the fragment in the contemporary scenario and on “mathematical fractality”: «The fragment raises the question of the relationship between the part and the whole and the whole with the whole. The part is in fact not a fragment, or not completely so until it virtually contains the whole. But even the ideal inclusion of the whole in a part would not suffice to make it a fragment if the part itself did not bear the sacralising sign of violence.

On the one hand, it can bear witness to a lost wholeness, which poses the problem of its reconstitution or its acceptance, to be unfinished, in which case it can express the desire that the building be left in an unfinished condition.

The single framing one intercepts as one passes through the city is certainly fragmentary, but they cannot properly be considered as fragments in the sense of the outcome of dissections produced by a conscious analytical will.

Le mot « fragmenter », quant à lui, désigne l’action de « réduire en fragments, de subdiviser en de nombreuses petites parties, de supprimer l’unité et la continuité »¹⁶.

Un mot apparenté, le mot « fractale », un terme introduit en 1975 par le mathématicien français Benoit Mandelbrot (1924-2010) qui dérive du latin *fractus*, participe passé de *frangere* et prend le sens de « briser ». Le terme « particule », diminutif de *pars partis* « partie », désigne la « petite partie, fraction très infime, quantité minimale de quelque chose, synonyme de fragment».

Dans le langage de l’architecture moderne, le terme fragment est défini comme une partie pour le tout par Franco Purini, Manfredo Tafuri, Carlo Scarpa et Francesco Venezia. Elle est comprise comme faisant partie de l’œuvre architecturale d’architectes contemporains tels que Peter Eisenman.

Franco Purini écrit à propos de la définition du fragment dans le scénario contemporain et de la « fractalité mathématique » : « Le fragment pose la question de la relation entre la partie et le tout et le tout avec le tout. La partie n'est en fait pas un fragment, ou pas complètement jusqu'à ce qu'elle contienne virtuellement le tout. Mais même l'inclusion idéale du tout dans une partie ne suffirait pas à en faire un fragment si la partie elle-même ne portait pas le signe sacrifiant de la violence.

D'une part, il peut témoigner d'une plénitude perdue, ce qui pose le problème de sa reconstitution ou de son acceptation, d'être inachevé, auquel cas il peut exprimer le souhait que le bâtiment soit laissé dans un état inachevé.

Les cadrages uniques que l'on intercepte en traversant la ville sont certes fragmentaires, mais ils ne peuvent être considérés à juste titre comme des fragments au sens du résultat de dissections produites par une volonté analytique consciente.



Francesco Venezia, Palazzo di Lorenzo, 1980-1987 ©2018 MIBAC

La stessa cosa si può dire per i materiali parziali e interrotti che si adoperano in quella modalità del comporre che è ispirata alla trasposizione nell'architettura delle tecniche del montaggio cinematografico. [...] Il frammento, non ha molto a che vedere con gli oggetti che provengono dal mondo della frattalità matematica»¹⁷.

E ancora, chiamandole architetture frammentate o pseudo-frazioni, afferma: «al frastuono che si accompagna alle due ultime pseudo forme di frammento si oppone il silenzio che contraddistingue il frammento in quanto segno di una integrità corporea perduta o che è ancora da conquistare. In una accelerazione eraclitea il frammento intercetta nell'istante l'eternità. Il frammento interiorizza sempre una temporalità. Per questo il frammento è ciò che è colmo di una interezza potenziale che aspira alla totalità come trascendimento di sé»¹⁸. È davvero così?

È chiara la posizione di Purini sul frammento, del tutto simile a quella di Aldo Rossi¹⁹ o Manfredo Tafuri. Nel Palazzo di Lorenzo e nel Giardino segreto in Gibellina, Francesco Venezia opera attraverso la valorizzazione del frammento che diviene palinsesto, momento di stratificazione storica. Essere elemento distaccato di una opera di architettura non significa essere frammento, a meno che in esso non è percepibile l'interezza dell'opera da cui è derivato. Ed è chiara la posizione su quell'architettura che frammenta la materia. Purini definisce le componenti di tale architettura pseudo-frazioni perché privi di significante. Ci si chiede pertanto se è possibile definire il frammento come particella priva di un significante se non quello di componente che partecipa a una spazialità rizomatica, priva di limiti e di bordi.

L'architetto giapponese Kengo Kuma affronta il tema intendendo il frammento nell'accezione di elemento autonomo, dotato di una identità propria che non appartiene a un intero, a una unità.

The same can be said for the partial and interrupted materials that are used in that mode of composition that is inspired by the transposition of film editing techniques into architecture. [...] The fragment has little to do with objects that come from the world of mathematical fractality»¹⁷.

And again, calling them fragmented architectures or pseudo-fractions, he states: « the din that accompanies the last two pseudo forms of fragment is opposed by the silence that characterises the fragment as a sign of a bodily integrity that has been lost or is yet to be conquered. In a Heraclitean acceleration, the fragment intercepts eternity in the instant. The fragment always internalises a temporality. That is why the fragment is that which is filled with a potential wholeness that aspires to totality as transcendence of self»¹⁸. Is this really the case?

Purini's position on the fragment is clear; quite similar to that of Aldo Rossi¹⁹ or Manfredo Tafuri. In Lorenzo's Palace and the Secret Garden in Gibellina, Francesco Venezia works through the enhancement of the fragment that becomes a palimpsest, a moment of historical stratification. Being a detached element of a work of architecture does not mean being a fragment, unless in the entirety of the work from which it is derived is perceptible. And the position on that architecture that fragments matter is clear. Purini calls the components of such architecture pseudo-fractions because they are devoid of meaning. One therefore wonders whether it is possible to define the fragment as a particle devoid of a signifier other than that of a component that participates in a rhizomatic spatiality, devoid of limits and edges.

The Japanese architect Kengo Kuma approaches the theme by understanding the fragment in the sense of an autonomous element, endowed with an identity of its own that does not belong to a whole, to a unity.

Il en va de même pour les matériaux partiels et interrompus qui sont utilisés dans ce mode de composition qui s'inspire de la transposition des techniques de montage cinématographique en architecture. [...] Le fragment n'a pas grand-chose à voir avec les objets qui proviennent du monde de la fractalité mathématique »¹⁷.

Et encore, en les qualifiant d'architectures fragmentées ou de pseudo-fractions, il affirme : « au vacarme qui accompagne les deux dernières pseudo-formes de fragment s'oppose le silence qui caractérise le fragment comme signe d'une intégrité corporelle perdue ou à conquérir. Dans une accélération heraclitienne, le fragment intercepte l'éternité dans l'instant. Le fragment intérieurise toujours une temporalité. C'est pourquoi le fragment est ce qui est rempli d'une plénitude potentielle qui aspire à la totalité en tant que transcendance du moi »¹⁸. Est-ce vraiment le cas ?

La position de Purini sur le fragment est claire, assez semblable à celle d'Aldo Rossi¹⁹ ou de Manfredo Tafuri. Dans le Palais de Lorenzo et le Jardin secret de Gibellina, Francesco Venezia travaille à travers la mise en valeur du fragment qui devient un palimpseste, un moment de stratification historique. Être un élément détaché d'une œuvre d'architecture ne signifie pas être un fragment, à moins que l'intégralité de l'œuvre dont il est issu ne soit perceptible en lui. Et la position sur cette architecture que sont les fragments est claire. Purini appelle les composants d'une telle architecture des pseudo-fractions car ils sont dépourvus de sens. On peut donc se demander s'il est possible de définir le fragment comme une particule dépourvue de signifiant autre que celui d'un composant qui participe à une spatialité rhizomatiqe, dépourvue de limites et de bords.

L'architecte japonais Kengo Kuma aborde le thème en comprenant le fragment au sens d'un élément autonome, doté d'une identité propre qui n'appartient pas à un tout, à une unité.



Kengo Kuma, *Adobe Museum for Wooden Buddha*, 2001, Yamaguchi, Giappone

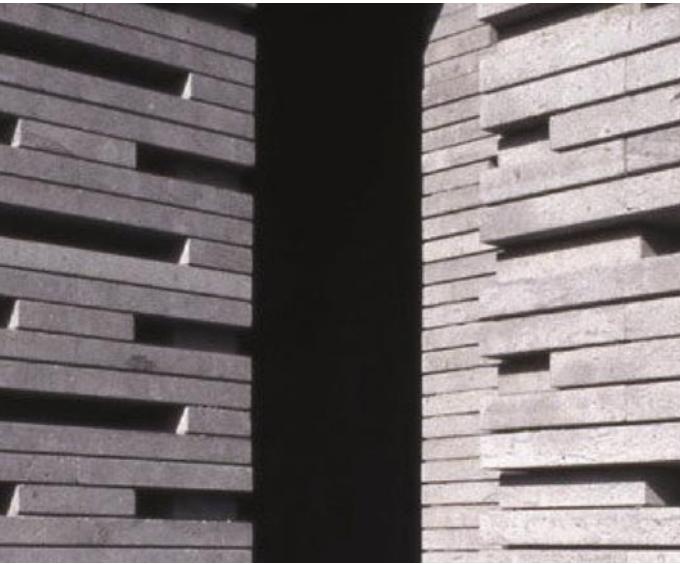
Tale accezione è distante da quella della scuola italiana perché ne è differente la cultura. Nelle opere di Kuma la profondità dello spazio è generata da "strati" che generano un *Ma*, uno spazio vuoto e un *Oku*, una profondità²⁰.

Il frammento coincide con gli elementi che compongono il materiale, la loro dimensione è il modulo.

Così l'astrazione è resa dalla "scomposizione" del materiale in componenti elementari. Per Kuma voler "frammentare" la materia equivale a voler "cancellare l'architettura" perseguito la poetica dell'"anti-oggetto" anteposta alla ricerca di forma fine a sé stessa.

"Cancellazione" che se per Kuma conserva la matericità e la fisicità dell'architettura, per il cyberspazio diviene atto di smaterializzazione o di «dissolvimento del formale nel senziente, quasi che il paesaggio si liquefasse acquistando una capacità autonoma di palpitare e pulsare»²¹. Cancellazione che per Paul Virilio ha significato l'annullamento del corpo, dell'uomo, dell'arte²².

I trans-architetti o gli architetti del post-umano sembrano indicare i presupposti per arrivare ad un astorico "grado zero" dell'architettura, azzerandone la matericità. Ovvero, estremizzando il grado zero dell'evoluzione della forma dell'architettura si va oltre l'architettura stessa, riconosciuta ormai univocamente come trans-architettura. Per arrivare a siffatte architetture ci si serve della programmazione spesso parametrica tramite software di superfici, di mesh, che rendono "residuale" e "superfluo"²³ lo spazio interno. Oltretutto, come suggerisce Mario Carpo «il prodotto finale di un processo digitale non è mai un prodotto finito. È una manifestazione di un processo algoritmico che può generarne altre, in numero illimitato e tutti diversi, intenzionalmente o imprevedibilmente»²⁴.



Kengo Kuma, *Stone Museum*, 2000, Nasu, Giappone

This meaning is distant from that of the Italian school because its culture is different. In Kuma's works, the depth of space is generated by 'layers' that generate a *Ma*, an empty space, and an *Oku*, a depth²⁰.

The fragment coincides with the elements that make up the material, their dimension is the module.

Thus abstraction is rendered by the "decomposition" of the material into elementary components. For Kuma, wanting to 'fragment' the material is equivalent to wanting to "erase architecture" by pursuing the poetics of the "anti-object" put before the search for form as an end in itself.

"Erasing" which, while for Kuma preserves the materiality and physicality of architecture, for cyberspace becomes an act of dematerialisation or of «dissolving the formal into the sentient, as if the landscape were liquefying itself, acquiring an autonomous capacity to throb and pulsate»²¹. Cancellation which for Paul Virilio meant the cancellation of the body, of man, of art²².

The trans-architects or architects of the post-human seem to point to the preconditions for arriving at an ahistorical 'degree zero' of architecture, resetting its materiality to zero. That is to say, by taking the degree zero of the evolution of the form of architecture to extremes, one goes beyond architecture itself, now univocally recognised as trans-architecture. To arrive at such architectures, one uses the often parametric programming of surfaces, of meshes, which render the interior space "residual" and "superfluous"²³. Moreover, as Mario Carpo suggests, «the end product of a digital process is never a finished product. It is a manifestation of an algorithmic process that can generate others, in unlimited numbers and all different, intentionally or unpredictably»²⁴.

Ce sens est éloigné de celui de l'école italienne car sa culture est différente. Dans les œuvres de Kuma, la profondeur de l'espace est générée par des « couches » qui génèrent un *Ma*, un espace vide, et un *Oku*, une profondeur²⁰. Le fragment coïncide avec les éléments qui composent la matière, leur dimension est le module. Ainsi, l'abstraction est rendue par la « décomposition » du matériau en composants élémentaires. Pour Kuma, vouloir « fragmenter » la matière équivaut à vouloir « effacer l'architecture » en poursuivant la poétique de « l'anti-objet » placée avant la recherche de la forme comme une fin en soi.

« Effacement » qui, alors que pour Kuma préserve la matérialité et la physicalité de l'architecture, devient pour le cyberspace un acte de dématérialisation ou de « dissolution du formel dans le sensible, comme si le paysage se liquéfiait, acquérant une capacité autonome de palpiter et de pulser »²¹. Annulation qui pour Paul Virilio signifiait l'annulation du corps, de l'homme, de l'art²².

Les trans-architectes ou architectes du post-humain semblent indiquer les conditions préalables pour arriver à un « degré zéro » abstrait de l'architecture, annulant sa matérialité. C'est-à-dire qu'en poussant à l'extrême le degré zéro de l'évolution de la forme de l'architecture, on dépasse l'architecture elle-même, désormais reconnue de manière univoque comme trans-architecture. Pour arriver à de telles architectures, on utilise la programmation souvent paramétrique de surfaces, de maillages, qui rendent l'espace intérieur « résiduel » et « superflu »²³. De plus, comme le suggère Mario Carpo, « le produit final d'un processus numérique n'est jamais un produit fini. C'est une manifestation d'un processus algorithmique qui peut en générer d'autres, en nombre illimité et toutes différentes, de manière intentionnelle ou imprévisible »²⁴.

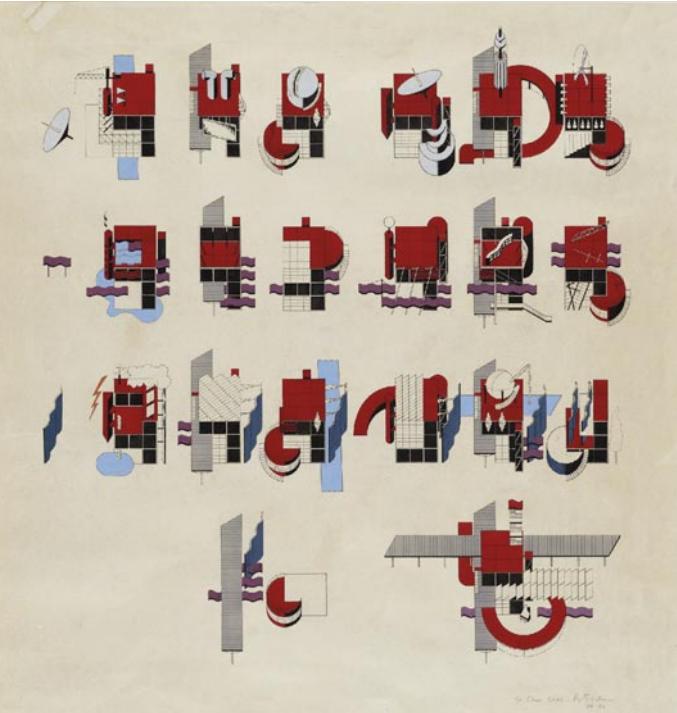
Quando a essere impiegati sono meta-algoritmi, algoritmi generati da altri algoritmi, astrazione di un processo costituito da termini finiti che giunge alla definizione di soluzioni non finite, non confinate, ossia di infiniti *loop*²⁵, la progettazione diviene «il processo di inventare oggetti fisici secondo un nuovo ordine fisico, una nuova organizzazione e una nuova forma»²⁶. Per Anthony Vidler, le forme dell'architetto americano Greg Lynn superano le geometrie “statiche” del moderno e del postmoderno figlie della decostruzione e rappresentano forme altre. «“Protogeometriche”, “inesatte”, simili a bolle”, piegabili”, “vischiose” »²⁷.

La poetica dell'informe e del frammento, si è scritto precedentemente, a larga scala interessa qualsiasi dibattito sulla città, sul paesaggio, sull'intero organismo Terra.

Tale punto di vista, tale passaggio di scala, suggerito da Massimo Pica Ciamarra in *Poetica del frammento e conversione ecologica* permette di trattare gli edifici come dei «‘frammenti informati’ dagli e degli insiemi di cui sono parte»²⁸.

All'interno di un mondo globalizzato, gli “oggetti” delle città che scongiurano la propria autonomia, il proprio essere “monadi senza finestre” fanno parte di un tessuto di relazioni che avviano trasformazioni, mutamenti, metamorfosi, perseguido la medesima *filosofia relazionale*²⁹ di cui scrivono Candiotto e Pezzano e in parte l'idea delle “relazioni topologiche e contestuali” di cui scriveva negli anni Settanta Costantino Dardi. «Un acquedotto romano, la grande muraglia cinese (...) il lecorbusierian project obus per Algeri (...) assumono nel paesaggio un preciso ruolo di elementi di distinzione, maglie di divisione, linee di cesura: e quindi anche di luoghi di incontro, spazi di relazione, linee di sutura»³⁰.

Bernard Tschumi, Parc de la Villette, Le Case Vide, Parigi, 1984 su
<https://www.moma.org/collection/works/85>



When meta-algorithms are employed, algorithms generated by other algorithms, an abstraction of a process made up of finite terms that arrives at the definition of non-finite, unconfined solutions, i.e. infinite loops²⁵, design becomes «the process of inventing physical objects according to a new physical order, a new organisation and a new form»²⁶. For Anthony Vidler, the forms of American architect Greg Lynn go beyond the “static” geometries of modern and postmodernism, daughters of deconstruction, and represent other forms. «“Protogeometric”, “inexact”, “bubble-like”, “bendable”, “viscous”»²⁷.

The poetics of the formless and the fragment, it has been written before, on a large scale affects any debate on the city, on the landscape, on the entire organism Earth.

Such a point of view, such a shift in scale, suggested by Massimo Pica Ciamarra in *Poetics of the Fragment and Ecological Conversion*, makes it possible to treat buildings as «‘fragments informed’ by and of the ensembles of which they are part»²⁸.

Within a globalised world, the “objects” of cities that avert their autonomy, their being “monads without windows” are part of a fabric of relations that initiate transformations, changes, metamorphoses, pursuing the same *relational philosophy*²⁹ that Candiotto and Pezzano write about, and in part the idea of “topological and contextual relations” that Costantino Dardi wrote about in the 1970s. «A Roman aqueduct, the Great Wall of China (...) the Lecorbuserian project obus for Algiers (...) take on a precise role in the landscape as elements of distinction, dividing meshes, lines of caesura: and therefore also as meeting places, spaces of relationship, lines of suture»³⁰.

Lorsqu'on utilise des méta-algorithmes, des algorithmes générés par d'autres algorithmes, une abstraction d'un processus composé de termes finis qui aboutit à la définition de solutions non finies et non limitées, c'est-à-dire des *boucles infinies*²⁵, la conception devient « le processus d'invention d'objets physiques selon un nouvel ordre physique, une nouvelle organisation et une nouvelle forme »²⁶. Pour Anthony Vidler, les formes de l'architecte américain Greg Lynn vont au-delà des géométries « statiques » du modernisme et du postmodernisme, filles de la déconstruction, et représentent d'autres formes. « ‘Protogeometric’, ‘inexact’, ‘bubble-like’, ‘bendable’, ‘viscous’ »²⁷.

La poétique de l'informe et du fragment, on l'a déjà écrit, affecte à grande échelle tout débat sur la ville, le paysage, l'organisme terrestre tout entier.

Un tel point de vue, un tel changement d'échelle, suggéré par Massimo Pica Ciamarra dans *Poetics of the Fragment and Ecological Conversion*, permet de traiter les bâtiments comme des « fragments informés » de et des ensembles dont ils font partie²⁸.

Dans un monde globalisé, les « objets » des villes qui perdent leur autonomie, en étant des «monades sans fenêtres », font partie d'un tissu de relations qui initient des transformations, des changements, des métamorphoses, en poursuivant la même *philosophie relationnelle*²⁹ dont parlent Candiotto et Pezzano, et en partie l'idée de « relations topologiques et contextuelles » dont parlait Costantino Dardi dans les années 1970. « Un aqueduc romain, la Grande Muraille de Chine (...) le projet lecorbusierien obus pour Alger (...) prennent un rôle précis dans le paysage comme éléments de distinction, mailles de division, lignes de séparation : et donc aussi comme lieux de rencontre, espaces de relation, lignes de suture »³⁰.

Pica Ciamarra supera la concezione dei frammenti come parti statiche di città storiche (le rovine) o porzioni “distaccate” e immutabili (le periferie) attribuendogli difatti un carattere relazionale. La poetica del frammento diviene un fatto etico perché abbrivio nel XXI secolo anche di una transazione ecologica e lo spazio tra i frammenti, le opere di architettura, il luogo su cui poter e dover intervenire. «Ogni intervento va pensato come parte dell’Ambiente» (questione planetaria) e del “Paesaggio” (quanto caratterizza gli ambienti di vita di una comunità o di una civiltà, senza distinguere se naturale o artificiale) e ancora come parte della “Memoria” (cioè delle stratificazioni spaziali e a-spatiali che identificano ogni singolo luogo). In altre parole, le logiche di immersione nei contesti devono prevalere sulle quelle interne (un tempo ridotte a *Utilitas Firmitas Venustas*) per le quali ogni “frammento” è da precisare massimizzando libertà, modificabilità, riducendo quando non abolendo vincoli e limiti»³¹.

Per comprendere tale poetica, simile ma anche distante per certi versi all’idea decostruttivista di frammento intesa da Bernard Tschumi non come esteriorizzazione dell’opera ma come molteplicità di un processo ed espeditivo per mettere in moto l’inconscio, la seduzione, potrebbe essere utile richiamare l’opera dello storico dell’arte Aby Warburg quando compone immagini, fotografie, arte pittorica, ritagli di libri, bassorilievi in *Mnemosyne* o *Atlante delle immagini*. Frammenti che non ricompongono una unità e che non seguono una narrazione logico-deduttiva da decifrare. Il valore di ogni “frammento informato”, di ogni immagine, nasce nel e dal confronto reciproco.

Aby Warburg, *Mnemosyne*, 1924-1929 su

<https://www.arttribune.com/television/2015/03/intervista-a-vincenzo-trione-il-codice-italia-e-la-memoria-segreta-dellopera/attachment/aby-warburg-frammenti-da-mnemosyne/>



Pica Ciamarra overcomes the conception of fragments as static parts of historical cities (the ruins) or “detached” and immutable portions (the suburbs), attributing them a relational character. The poetics of the fragment becomes an ethical fact because in the 21st century it also triggers an ecological transaction and the space between the fragments, the works of architecture, the place on which one can and must intervene. «Every intervention must be thought of as part of the “Environment” (a planetary issue) and of the “Landscape” (what characterises the living environments of a community or a civilisation, without distinguishing whether natural or artificial) and again as part of the “Memory” (i.e. of the spatial and a-spatial stratifications that identify each individual place). In other words, the logic of immersion in contexts must prevail over the internal ones (once reduced to *Utilitas Firmitas Venustas*) for which each “fragment” is to be specified by maximising freedom, modifiability, reducing when not abolishing constraints and limits»³¹.

To understand such poetics, similar but also distant in some ways to the deconstructivist idea of the fragment, understood by Bernard Tschumi not as the externalisation of the work but as the multiplicity of a process and an expedient to set the unconscious, the seduction, in motion, it might be useful to recall the work of the art historian Aby Warburg when he composes images, photographs, pictorial art, book cuttings, bas-reliefs in *Mnemosyne* or *Atlas of Images*. Fragments that do not recompose a unity and do not follow a logical-deductive narrative to be deciphered. The value of each “informed fragment”, of each image, arises in and from mutual comparison.

Pica Ciamarra dépasse la conception des fragments comme des parties statiques des villes historiques (les ruines) ou des portions « détachées » et immuables (les banlieues), en leur attribuant en fait un caractère relationnel. La poétique du fragment devient un fait éthique car au XXIe siècle, elle déclenche aussi une transaction écologique et l'espace entre les fragments, les œuvres d'architecture, le lieu sur lequel on peut et doit intervenir. « Chaque intervention doit être pensée comme faisant partie de l'« Environnement » (un enjeu planétaire) et du « Paysage » (ce qui caractérise les milieux de vie d'une communauté ou d'une civilisation, sans distinguer si c'est naturel ou artificiel) et encore comme faisant partie de la « Mémoire » (c'est-à-dire des stratifications spatiales et a-spatiales qui identifient chaque lieu individuel). En d'autres termes, la logique de l'immersion dans les contextes doit prévaloir sur les logiques internes (une fois réduites à l'*Utilitas Firmitas Venustas*) pour lesquelles chaque « fragment » doit être spécifié en maximisant la liberté, la modifiabilité, en réduisant quand ce n'est pas en abolissant les contraintes et les limites »³¹.

Pour comprendre une telle poétique, proche mais aussi éloignée par certains côtés de l'idée déconstructiviste du fragment, compris par Bernard Tschumi non pas comme l'exteriorisation de l'œuvre mais comme la multiplicité d'un processus et d'un expédient pour mettre en mouvement l'inconscient, la séduction, il peut être utile de rappeler le travail de l'historien de l'art Aby Warburg lorsqu'il compose des images, des photographies, de l'art pictural, des coupures de livres, des bas-reliefs dans *Mnemosyne* ou *Atlas d'images*. Des fragments qui ne recomposent pas une unité et ne suivent pas un récit logico-déductif à déchiffrer. La valeur de chaque "fragment informé", de chaque image, naît dans et de la comparaison mutuelle.

Ogni immagine non è compresa se non posta in relazione a un altro frammento.

Relazione che rimanda a sua volta ad altre relazioni.

Come accade per lo spazio bianco, temporale e fisico tra le vignette di un fumetto, la conoscenza si avvale del processo di accostamento, differenziazione, somiglianza, contrasto. Il pensiero non si arresta, lo sguardo passa dall'una all'altra immagine. Cerca di cogliere, di capire, di apprendere e immaginare. È un fare che si avvale di una formatività, di un processo. Non di una idea immutevole.

Ritornando al terreno frammentato su cui si muove l'architettura, la forma informe delle città, la liquidità della società del XXI secolo sono accolte da una teoria e pratica dell'architettura che trova nello spazio, nella relazione tra i frammenti il *sovrapiù* per accogliere termini quali divenire e pluralismo, partecipazione e intercultura, socializzazione e trasformazione, evoluzione e divenire. Per Michel Foucault l'attore sociale fa parte di un sistema complesso di relazioni, di «una rete che unisce i punti di un tessuto complicato» e nello spazio, e quindi nell'architettura, accadono quelle che Georg Simmel definisce “forme di vita sociale” e “azioni reciproche”.

“Dobbiamo mettere ordine nella stanza. Non l'Ordine, ma un ordine” scriveva Ludwig Wittgenstein. Non un fare assoluto ma una comprensione e formatività mutevole che nasce da relazioni e accoglimenti mutevoli.

Every image is not understood unless placed in relation to another fragment.

A relation that in turn refers back to other relations. As with the white, temporal and physical space between the cartoons of a comic strip, knowledge makes use of the process of juxtaposition, differentiation, similarity, contrast. The thought does not stop, the gaze passes from one image to the other. It seeks to grasp, to understand, to learn and to imagine. It is a doing that makes use of a formativity, of a process. Not of an immutable idea.

Returning to the fragmented terrain on which architecture moves, the shapeless form of cities, the liquidity of 21st century society are accommodated by a theory and practice of architecture that finds in space, in the relationship between fragments, the surplus to accommodate terms such as becoming and pluralism, participation and interculturalism, socialisation and transformation, evolution and becoming. For Michel Foucault, the social actor is part of a complex system of relationships, of «a network that unites the points of a complicated fabric» and in space, and therefore in architecture, what Georg Simmel calls “forms of social life” and “reciprocal actions” occur.

“We have to put order in the room. Not order, but an orderxx” wrote Ludwig Wittgenstein. Not an absolute doing, but a changing understanding and formativity that arises from changing relationships and receptions.

Chaque image n'est comprise que si elle est placée en relation avec un autre fragment.

Une relation qui renvoie à son tour à d'autres relations. Comme pour l'espace blanc, temporel et physique entre les dessins d'une bande dessinée, la connaissance fait appel au processus de juxtaposition, de différenciation, de similitude, de contraste. La pensée ne s'arrête pas, le regard passe d'une image à l'autre. Il cherche à saisir, à comprendre, à apprendre et à imaginer. C'est un faire qui fait appel à une formativité, à un processus. Pas d'une idée immuable.

En revenant au terrain fragmenté sur lequel l'architecture se déplace, la forme informe des villes, la liquidité de la société du XXI^e siècle sont prises en compte par une théorie et une pratique de l'architecture qui trouvent dans l'espace, dans la relation entre les fragments, le surplus pour accueillir des termes tels que devenir et pluralisme, participation et interculturalisme, socialisation et transformation, évolution et devenir. Pour Michel Foucault, l'acteur social fait partie d'un système complexe de relations, « d'un réseau qui unit les points d'un tissu compliqué » et dans l'espace, et donc dans l'architecture, se produisent ce que Georg Simmel appelle des « formes de vie sociale » et des « actions réciproques ».

« Nous devons mettre de l'ordre dans la pièce. Pas l'ordre, mais un ordre », a écrit Ludwig Wittgenstein. Il ne s'agit pas d'une action absolue, mais d'une compréhension et d'une formativité changeantes qui découlent de relations et de réceptions changeantes.

* image p. 12

Dans un essai de 1936 consacré aux danseurs de Degas, *Degas Danse Dessin*, Paul Valéry écrit une réflexion intéressante sur l'absence de forme en observant les sols sur lesquels les danseurs dansent. « Je pense parfois à l'informe. Il y a des choses, des taches, des masses, des contours, des volumes, qui n'ont, en quelque sorte, qu'une existence factuelle : elles sont seulement perçues par nous, mais pas connues ; nous ne pouvons pas les réduire à une loi unique, déduire leur tout de l'analyse d'une de leurs parties, les reconstruire par des opérations logiques. Nous pouvons les modifier tout à fait librement, elles n'ont pas d'autre propriété que celle d'occuper une surface d'espace [...] Dire qu'elles sont des choses informes, ce n'est pas dire qu'elles n'ont pas de formes du tout, mais que leurs formes ne trouvent rien en nous qui nous permette de les remplacer par un acte de définition précise ou de reconnaissance sûre. Et, en effet, les formes sans forme ne laissent aucun souvenir autre que celui d'une possibilité. Pas plus qu'une série de notes ne donne naissance à une mélodie, une flaque d'eau, un rocher, un nuage, un morceau de littoral, ne sont réductibles [analysables]. L'informe échappe à la loi rationnelle et à la reconnaissance claire et distincte pour laisser des possibilités ouvertes ; devant une image qui montre l'informe, l'œil est déplacé car il est habitué à une vision orientée. Il y a une sorte de construction dans la vision, dont nous sommes exemptés par l'habitude. Nous devinons ou prévoyons, en général, plus que nous ne voyons, et les impressions de l'œil sont pour nous des signes, et non des présences singulières, antérieures à tous les arrangements, résumés, abréviations et substitutions immédiates que l'éducation précoce nous a inculqués ».

Valéry, P. (1938), « Du sol et de l'informe », in *Degas Danse Dessin* in Id., Oeuvres, II, éd. Hytier, Paris : Gallimard, 1960, p. 194.

- ¹ Arnheim, R. (1974), *Entropia e arte*, Einaudi, Torino.
- ² Cuniberto, F. (2007), *Forma in Carchia*, G. e D'angelo, P. (a cura di), *Dizionario di estetica*, Laterza, Roma-Bari, pp. 110-111.
- ³ Aristotele, *Metaphysica*, VII, 1035a.
- ⁴ Cuniberto, F. (2007), op. cit., pp. 110-111.
- ⁵ Eisenman, P. (1963), *Towards an Understanding of form in architecture*, in «Architectural Design», vol. 33, n. 10, pp. 457-458.
- ⁶ *Ibidem*
- ⁷ Eisenman, P. (2009), *La base formale dell'architettura moderna*, Pendragon, Bologna, p. 71.
- ⁸ « la forma è il mondo della vita, l'opera non esiste che in quanto forma» per cui ogni opera «è un tentativo verso l'unico; si afferma come un tutto, come un assoluto; e, nello stesso tempo, fa parte di un sistema di relazioni complesse ... è materia e spirito, è forma e contenuto e nasce da un incontro attivo tra la vocazione formale dell'uomo e la vocazione formale della materia», forma come «costruzione dello spazio e della materia che si manifesta come equilibrio delle masse ». Focillon, H. (1943), *Vita delle forme*, Einaudi, Torino, p. 15.
- ⁹ Wölfflin, H. (2012), *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, Abscondita, Milano, pp. 139-144.
- ¹⁰ Bataille, G. (1929), *Informe*, in «Documents» n. 7, 1929, p. 165.
- ¹¹ Bois, Y.-A. e Krauss, R. (1996) *L'informe. Istruzioni per l'uso*, trad. it Grazioli, E. (a cura di), Mondadori, Milano.
- ¹² Ugo, V. (1996), *Forma. Geometrie della materia costruita in Id. Architettura ad vocem... Verso un glossario dei termini di architettura*, Guerini Studio, Milano, p. 41
- ¹³ Marchesini, R. (2002), *Post-human. Verso nuovi modelli di esistenza*, Bollati Boringhieri, Torino.
- ¹⁴ Bauman, Z. (2000), *Modernità Liquida*, Laterza, Roma-Bari, 2011, pp. 6-7.
- ¹⁵ Dizionario della lingua italiana, *Enciclopedia Treccani*, online.
- ¹⁶ *Ibidem*.
- ¹⁷ Purini, F. (2006), *Il frammento come realtà operante* in «Firenze Architettura», n. 1, pp. 2-9.
- ¹⁸ *Ibidem*.
- ¹⁹ Rossi, A. (1987), *Frammenti*, in Ferlenga, A. (a cura di), *Architetture 1959-1987*, Electa, Milano, p. 7.
- ²⁰ Nicolosi, G. M. (2019), *Contaminazioni dal mondo fluttuante. A proposito di avanguardie*, Malcor'D, Catania.
- ²¹ Perniola, P. (1994), *Il sex-appeal dell'inorganico*, Einaudi, Torino, p. 116.
- ²² Baj, E. e Virilio, P. (2002), *Discorso sull'orrore dell'arte*, éléuthera, Milano, 2019.
- ²³ Vidler, A. (2000), *La deformazione dello spazio. Arte, architettura e disagio nella cultura moderna*, Postmedia, Milano, 2009, p. 184.
- ²⁴ Carpo, M. (2011), *The Alphabet and the Algorithm*, MIT Press Cambridge, MA.
- ²⁵ Terzidis, K. (2003), *Expressive form: a conceptual approach to computational design*, Spoon press, Londra, p. 65.
- ²⁶ Alexander, C. (1967), *Notes on the synthesis of form*, Harvard University press, Cambridge.
- ²⁷ Vidler, A. (2000), op. cit., pp. 182-183
- ²⁸ Pica Ciamparra, M. (2021), *Poetica del frammento e conversione ecologica*, edit. Civilizzare l'Urbano ETS, Napoli.
- ²⁹ Candiotti, L. e Pezzano, G. (2019), *Filosofia delle relazioni. Il mondo sub specie transformationis*, Il Nuovo Melangolo, Genova.
- ³⁰ Dardi, C. (1987) *Semplice lineare complesso. L'acquedotto di Spoleto*, Ed. Kappa, Roma, p.27.
- ³¹ Pica Ciamparra, M. (2021), op. cit., p. 197.

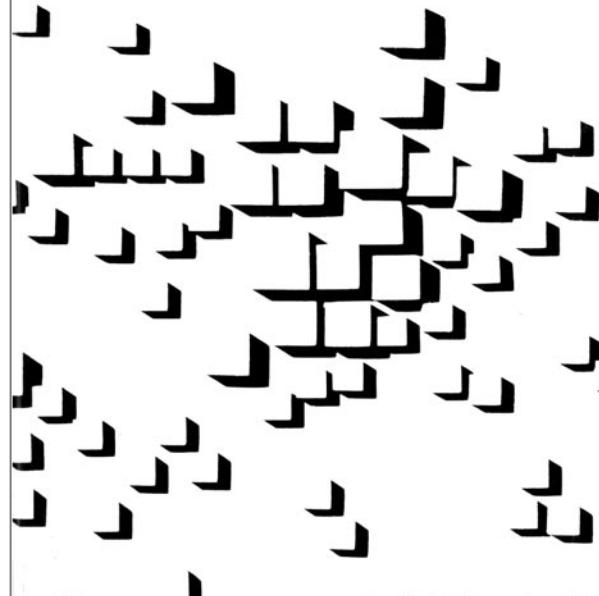
LA TÂCHE DE L'ARCHITECTE

de Franco Mancuso

préface par Christophe Carraud, Éditions Conférence, Troy-en-Multien, 2022, 864 pages

Notes de lecture
Augusto Vitale

FRANCO MANCUSO
LA TÂCHE
DE L'ARCHITECTE
ÉDITIONS
CONFÉRENCE



Il compito dell'architetto

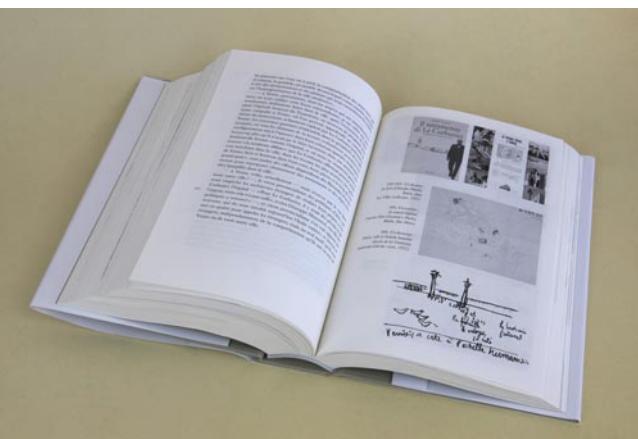
Il titolo del libro è stato suggerito all'autore dal suo editore Christophe Carraud, che è anche il traduttore instancabile, con la figlia Esther, delle oltre 800 pagine del testo ivi comprese anche le numerose illustrazioni. Carraud pubblica da anni la rivista "Conference" che spesso e volentieri di occupa di cultura italiana, di cui egli è un sincero ammiratore.

L'editore-traduttore è anche l'autore di una lunga "Preface du traducteur", un vero e proprio saggio tra i saggi, in cui si lascia trascinare letteralmente dalla passione prepotente degli scritti che seguono e ne raccoglie i temi principali con partecipe attenzione.

The architect's task

The title of the book was suggested to the author by his publisher Christophe Carraud, who is also the tireless translator, with his daughter Esther, of the more than 800 pages of the text, including the numerous illustrations. Carraud has been publishing the magazine "Conference" for years, which often deals with Italian culture, of which he is a sincere admirer. The publisher-translator is also the author of a long "Preface du traducteur", a veritable essay among essays, in which he literally lets himself be carried away by the overpowering passion of the writings that follow and gathers the main themes with participative attention.

Le titre du livre a été suggéré à l'auteur par son éditeur Christophe Carraud, qui est aussi l'infatigable traducteur, avec sa fille Esther, des plus de 800 pages du texte, y compris les nombreuses illustrations. Carraud publie depuis des années le magazine « Conference », qui traite souvent de la culture italienne, dont il est un admirateur sincère. L'éditeur-traducteur est également l'auteur d'une longue « Préface du traducteur », véritable essai parmi les essais, dans laquelle il se laisse littéralement emporter par la passion débordante des écrits qui suivent et en recueille les principaux thèmes avec une attention participative.



Torniamo però al titolo ed all'autore.

Franco Mancuso, architetto e professore di urbanistica veneziano, ha raccolto numerosi scritti da lui pubblicati qua e là in circa 50 anni di lavoro, attività scientifica e accademica: si tratta di riflessioni, di pensieri, di resoconti, di testi scritti per corsi tenuti in varie università in Europa e in Asia. E' il prodotto dell'instancabile attività di lavoro nel suo piccolo studio in un minuscolo campiello veneziano e dei suoi corsi di insegnamento tenuto soprattutto presso lo IUAV (Istituto Universitario di Architettura di Venezia), dove ha avuto come maestro e poi amico Giancarlo De Carlo, interrotta da numerosi viaggi di studio, con cui ha potuto collezionare così una ininterrotta serie di appunti ed esperienze. E allo stesso De Carlo è dedicata la copertina del volume, che riproduce una delle più celebri, disegnata da lui per "Il Saggiatore", la casa editrice famosa in Italia e ben nota anche agli studenti di architettura degli anni '50 e '60 del secolo scorso.

In che cosa consiste lo spirito del libro? Cos'è "*la tâche de l'architecte*"? Ce lo sintetizza lui stesso: "è l'insieme del dovere, della missione, del lavoro, dell'impegno: non tanto il mestiere o la professione quanto la cultura, la conoscenza, tutto ciò che un architetto deve sapere per essere tale". L'intera vita di lavoro di Mancuso testimonia di un religioso attaccamento ai valori più elevati del mestiere di architetto, suddivisi tra l'insegnare e il progettare, che per lui sono inscindibili, ad affermare un'idea elitaria e colta del fare architettura. Insegnare e progettare si sono mutuamente compenetrati durante la sua intera esperienza: per lui l'uno non potrebbe esistere senza l'altro, così come architettura e urbanistica si fondono insieme e si scambiano i loro livelli di approfondimento nell'opera più attenta dell'architetto, illuminandone il mestiere.

But let us return to the title and the author.

Franco Mancuso, a Venetian architect and professor of urban planning, has collected numerous writings published here and there by him in about 50 years of work and scientific and academic activity: these are reflections, thoughts, reports, texts written for courses held in various universities in Europe and Asia. It is the product of his tireless work in his small studio in a tiny Venetian "campiello" and his teaching courses held above all at the IUAV (University Institute of Architecture in Venice), where he had Giancarlo De Carlo as his teacher and later friend, interrupted by numerous study trips, with which he was able to collect an uninterrupted series of notes and experiences. And the cover of the book is dedicated to De Carlo himself, reproducing one of the most famous, designed by him for "Il Saggiatore", the publishing house famous in Italy and well known to architecture students in the 1950s and 1960s.

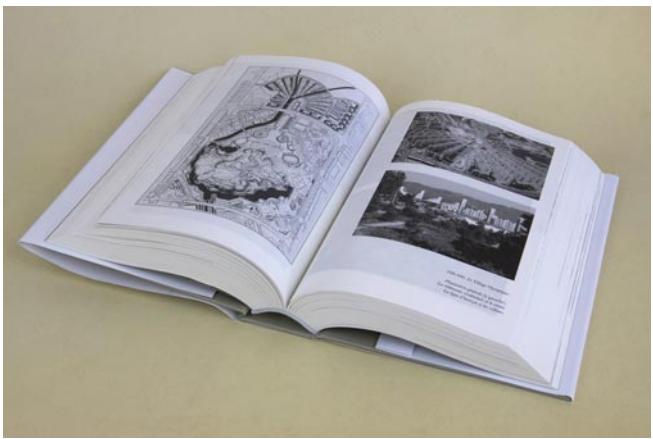
What is the spirit of the book? What is "*la tâche de l'architecte*"? He himself sums it up for us: "is all together the duty, the mission, the work, the commitment: not only the job or the profession but also the culture, the knowledge, everything that an architect must know to be such". Mancuso's entire working life testifies to a religious attachment to the highest values of the profession of architect, divided between teaching and designing, which for him are inseparable, affirming an elitist and cultured idea of doing architecture. Teaching and designing have mutually interpenetrated throughout his entire experience: for him, one could not exist without the other, just as architecture and urban planning merge together and exchange their levels of insight in the architect's most attentive work, illuminating his craft.

Mais revenons au titre et à l'auteur. Franco Mancuso, architecte vénitien et professeur d'urbanisme, a rassemblé de nombreux écrits publiés ici et là par lui au cours d'environ 50 ans de travail et d'activité scientifique et académique : il s'agit de réflexions, de pensées, de rapports, de textes écrits pour des cours dispensés dans diverses universités d'Europe et d'Asie.

C'est le produit de son travail infatigable dans son petit atelier situé dans un minuscule « campiello » vénitien et de ses cours d'enseignement dispensés surtout à l'IUAV (Institut Universitaire d'Architecture de Venise) où il avait pour professeur puis pour ami Giancarlo De Carlo, interrompu par de nombreux voyages d'étude, grâce auxquels il a pu recueillir une série ininterrompue de notes et d'expériences. Et la couverture du livre est dédiée à De Carlo lui-même, reproduisant l'une des plus célèbres, conçue par lui pour « *Il Saggiatore* », la maison d'édition célèbre en Italie et bien connue par les étudiants en architecture dans les années 1950 et 1960.

Quel est l'esprit du livre ? Qu'est-ce que « *la tâche de l'architecte* » ? Il le résume lui-même pour nous : « c'est tout ensemble le devoir, la mission, le travail, l'engagement : moins le métier ou la profession que la culture, le savoir, tout ce qu'un architecte doit connaître pour être tel ». Toute la vie professionnelle de Mancuso témoigne d'un attachement religieux aux plus hautes valeurs de la profession d'architecte, partagé entre l'enseignement et la conception, qui sont pour lui indissociables, affirmant une idée élitaire et cultivée de faire de l'architecture. L'enseignement et la conception se sont mutuellement interpénétrés tout au long de son expérience : pour lui, l'un ne peut exister sans l'autre, tout comme l'architecture et l'urbanisme se confondent et échangent leurs niveaux de compréhension dans le travail le plus attentif de l'architecte, illuminant son métier.

E' perciò che l'autore si interroga sullo spessore storico dello spazio costruito e sottolinea l'importanza di ogni specifico contesto spaziale, analizzandone i diversi temi che si intessono nello spazio, dallo "zoning" urbanistico alle città storiche fino ai villaggio operai e ai "monumenti" dell'industria, uno dei suoi temi più ricorrenti, a cui ha dedicato scritti e corsi di insegnamento (d'altra parte anche Venezia è stata una città industriale: basti pensare all'Arsenale e al mulino Stucky).



La suddivisione del volume in quattro grandi sezioni (*Entre architecture et urbanisme; Ce qui enseignent les villes; La lecon de Venise; Sur les places d'Europe*) i cui testi sono arricchiti da un corredo di oltre 600 illustrazioni, è il frutto di una ripartizione tematica più che di una riflessione a posteriori. Ciascuna di esse affronta problemi diversi ma un'unica sfida. Quella che vede lo spazio pubblico come un bene comune da disegnare, tracciare e proteggere e perciò che l'architettura, in tutte le sue dimensioni, tra la città e il territorio, dovrà avere come un nobile fine per arricchire i luoghi dove la vita dei loro abitanti prende forma sul territorio, disegnandoli per loro, per la loro storia e la loro dignità.

La vita dell'autore ha attraversato esperienze diverse, che spesso si sono dipanate parallelamente e in cui si sono conservati i differenti livelli dei suoi sentimenti e del suo lavoro. Tra di essi come non mettere al primo posto l'intenso amore per la sua città, fonte di forti sensazioni, quelle stesse che Venezia trasmette a chi ne percorre calli e campielli, rii e canali, seguendo lo straordinario intreccio di punti di vista, di sorprese, di aperture impreviste, ma anche di minacce mortali.

This is why the author questions the historical depth of the built space and emphasises the importance of each specific spatial context, analysing the different themes interwoven in the space, from urban "zoning" to historical cities to workers' villages and the "monuments" of industry, one of his most recurring themes, to which he has dedicated writings and teaching courses (on the other hand, Venice too has been an industrial city: just think of the "Arsenale" and the Stucky Mill).

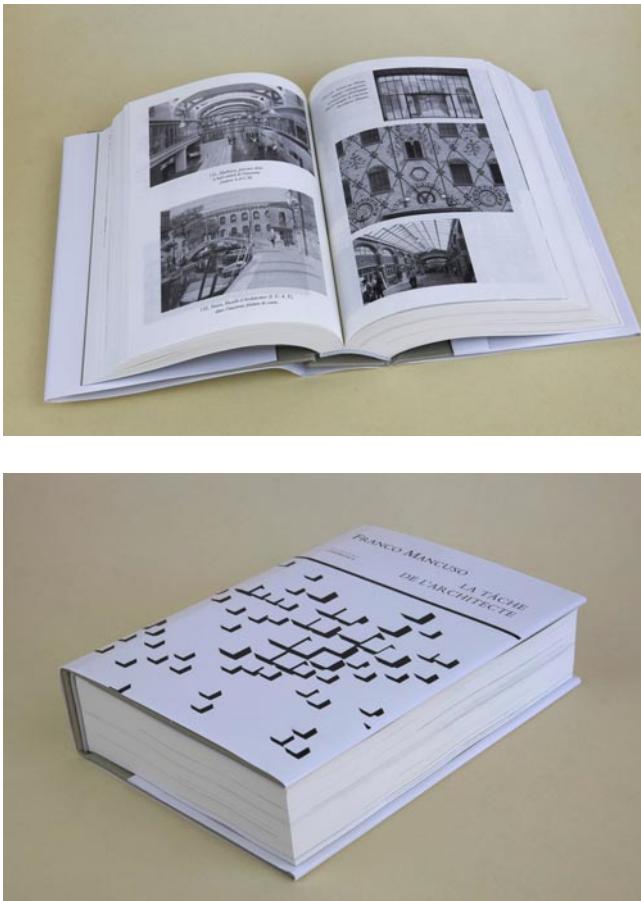
The subdivision of the volume into four large sections (*Entre architecture et urbanisme; Ce qui enseignent les villes; La leçon de Venise; Sur les places d'Europe*), the texts of which are enriched by a set of more than 600 illustrations, is the result of a thematic division rather than ex post reflection. Each of them addresses different problems but a single challenge. The one that sees public space as a common good to be designed, traced and protected, and therefore that architecture, in all its dimensions, between the city and the territory, must have as a noble aim, to enrich the places where the lives of their inhabitants take shape on the territory, designing them for them, for their history and their dignity.

The author's life has gone through different experiences, which have often unfolded in parallel and in which the different levels of his feelings and work have been preserved. Among them, how can one fail to put in first place his intense love for his city, a source of strong sensations, the same ones that Venice transmits to those who walk its "calli" and "campielli", "rii" and canals, following the extraordinary interweaving of viewpoints, surprises, unexpected openings, but also mortal threats.

C'est pourquoi l'auteur s'interroge sur la profondeur historique de l'espace construit et souligne l'importance de chaque contexte spatial spécifique, en analysant les différents thèmes tissés dans l'espace, du « zoning » urbain aux villes historiques en passant par les villages ouvriers et les « monuments » de l'industrie, l'un de ses thèmes les plus récurrents, auquel il a consacré des écrits et des cours d'enseignement (d'autre part, Venise aussi a été une ville industrielle : il suffit de penser à l'« Arsenal » et au Moulin Stucky).

La subdivision du volume en quatre grandes sections (*Entre architecture et urbanisme ; Ce qui enseignent les villes ; La leçon de Venise ; Sur les places d'Europe*), dont les textes sont enrichis par un ensemble de plus de 600 illustrations, est le résultat d'un découpage thématique plutôt que d'une réflexion a posteriori. Chacun d'entre eux s'attaque à des problèmes différents mais à un seul défi. Celui qui considère l'espace public comme un bien commun à concevoir, à tracer et à protéger, et donc que l'architecture, dans toutes ses dimensions, entre la ville et le territoire, doit avoir pour noble objectif d'enrichir les lieux où la vie de ses habitants prend forme sur le territoire, en les concevant pour eux, pour leur histoire et leur dignité.

La vie de l'auteur est passée par différentes expériences, qui se sont souvent déroulées en parallèle et dans lesquelles les différents niveaux de ses sentiments et de son travail ont été préservés. Parmi eux, comment ne pas mettre en premier lieu son amour intense pour sa ville, source de sensations fortes, les mêmes que Venise transmet à ceux qui parcourrent ses « calli » et « campielli », ses « rii » et ses canaux, en suivant l'extraordinaire entrelacement des points de vue, des surprises, des ouvertures inattendues, mais aussi des menaces mortelles.



Tanto che dello stesso autore è di pochi anni fa il volume "Venezia è una città - come è stata costruita e come vive" (Venezia, 2009), poi rieditata a Parigi dallo stesso editore come "Venise est une ville" (2014). La città che Le Corbusier loda come quella che, per eccellenza, è a misura d'uomo, celebrata da lui non solo come portatrice di somme bellezze ma soprattutto come lezione di civiltà e come archetipo urbano e previsione di modernità, con la sua ingegnosa separazione tra pedoni e mezzi di trasporto.

Anche nelle raccolte di scritti che compongono le altre sezioni emergono i temi su cui l'Autore ha speso maggiormente il suo impegno: l'intenso rapporto, spesso addirittura il dissidio, tra architettura e urbanistica, il mestiere paziente e discreto, le lezioni di cultura trasmesse dalle tante città visitate e studiate, ognuna con la sua storia che la ha costruita e formata, talvolta protetta e talvolta invece minacciata e danneggiata

La lettura del libro è quindi salutare e istruttiva, se ci aiuta a comprendere la storia delle forme delle città (sono tante quelle visitate e studiate dall'Autore: da Barcellona ad Algeri, da Tokio a Seul a Gerusalemme) in cui le piazze giocano un ruolo fondamentale, tanto che è dedicata a loro un'intera sezione. Ma soprattutto risveglia nel lettore l'attenzione verso la delicata responsabilità che incombe su coloro che le debbono progettare o modificare.

A loro ed a noi l'Autore fa il dono di un prezioso manuale, discreto ma minuzioso, in ultima analisi a disposizione di tutti coloro che vogliono comprendere e affrontare le sfide dell'architettura e dell'urbanistica.

So much so that the same author's book "Venezia è una città - come è stata costruita e come vive" (Venezia, 2009) was published a few years ago, later reissued in Paris by the same publisher as "Venise est une ville" (2014). The city that Le Corbusier praises as the one that, par excellence, is on a human scale, celebrated by him not only as a bearer of supreme beauty but above all as a lesson of civilisation and as an urban archetype and forecast of modernity, with its ingenious separation of pedestrians and means of transport.

Even in the collections of writings that make up the other sections, the themes on which the author has spent most of his time emerge: the intense relationship, often even the disagreement, between architecture and town planning, the patient and discreet profession, the lessons of culture transmitted by the many cities he has visited and studied, each with its own history that has built and formed it, sometimes protected and sometimes threatened and damaged it.

Reading the book is therefore salutary and instructive if it helps us understand the history of the forms of cities (there are so many visited and studied by the author, from Barcelona to Algiers, from Tokyo to Seoul to Jerusalem), in which squares play a fundamental role, so much so that an entire section is dedicated to them. But above all, it awakens in the reader the attention to the delicate responsibility that rests on those who have to design or modify them.

To them and to us, the author makes the gift of a precious manual, discreet but meticulous, ultimately available to all those who wish to understand and face the challenges of architecture and town planning.

À tel point que le livre du même auteur « Venezia è una città, come è stata costruita e come vive » (Venezia, 2009) a été publié il y a quelques années, puis réédité à Paris par le même éditeur sous le titre « Venise est une ville » (2014). La ville que Le Corbusier vante comme étant celle qui, par excellence, est à l'échelle humaine, célébrée par lui non seulement comme porteuse de la beauté suprême mais surtout comme une leçon de civilisation et comme un archétype urbain et une anticipation de la modernité, avec son ingénieuse séparation des piétons et des moyens de transport.

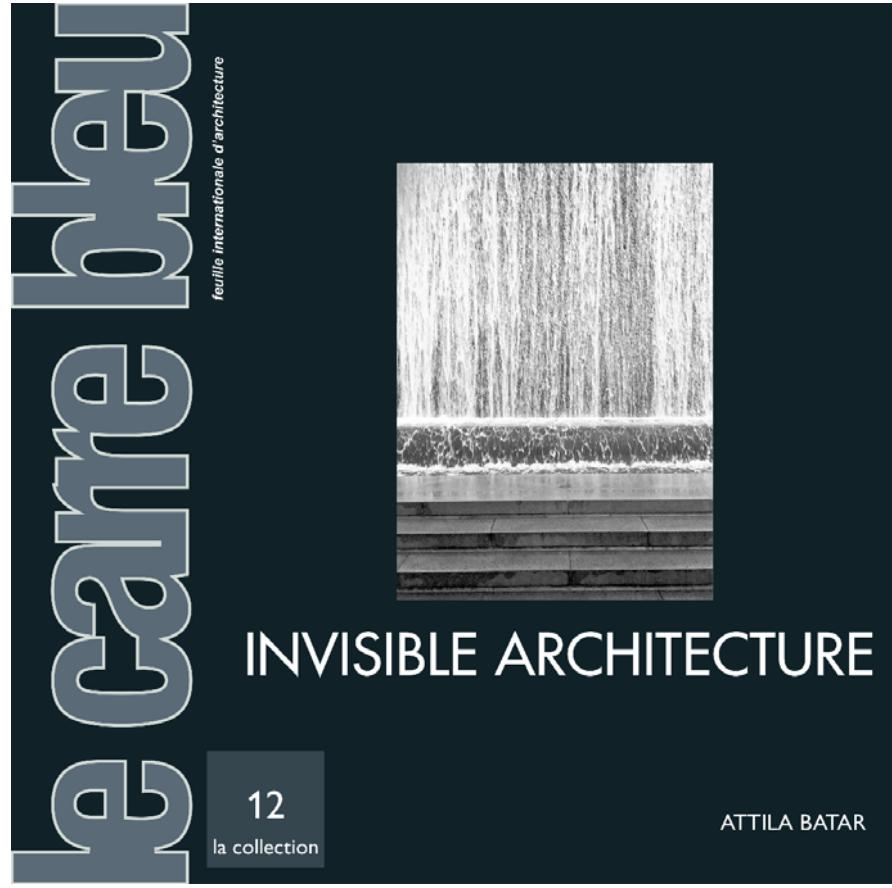
Même dans les recueils d'écrits qui constituent les autres sections, les thèmes auxquels l'auteur a consacré la majeure partie de son temps émergent : la relation intense, souvent même le désaccord, entre l'architecture et l'urbanisme, le métier patient et discret, les leçons de culture transmises par les nombreuses villes qu'il a visitées et étudiées, chacune avec sa propre histoire qui l'a construite et formée, parfois protégée et parfois menacée et endommagée. 39

La lecture du livre est donc salutaire et instructive si elle nous aide à comprendre l'histoire des formes de villes (il y en a tant qui ont été visitées et étudiées par l'auteur, de Barcelone à Alger, de Tokyo à Séoul et à Jérusalem), dans lesquelles les places jouent un rôle fondamental, à tel point qu'une section entière leur est consacrée. Mais surtout, il éveille chez le lecteur l'attention sur la délicate responsabilité qui incombe à ceux qui doivent les concevoir ou les modifier.

A eux et à nous, l'auteur fait le don d'un manuel précieux, discret mais méticuleux, finalement disponible pour tous ceux qui veulent comprendre et relever les défis de l'architecture et de l'urbanisme.



n. 3/2007
n. 9/2020
n. 12/2022



ATTILA BATAR
la collection



En mémoire de ATTILA BATAR 1925/2022

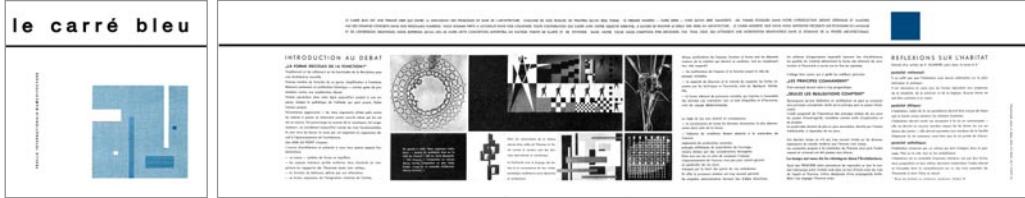
par François Lapiet

Attila BATAR a rejoint les Amis du Carré Bleu à leurs réunions au début des années 90. Les deux premiers articles qu'il a écrits sont parus dans les numéros 1991-4 « une alternative au développement urbain : le programme de l'Association MONTREUIL en éveil » et 1992-2 « à propos du plan d'urbanisme à BUDAPEST ». ⁴¹

Il a collaboré à notre revue en tant que le correspondant des Etats-Unis à partir de 1994 jusqu'à fin 2014, mais toujours intéressé par BUDAPEST en écrivant l'article « construire la ville » relatant la conférence EUROPAN dans cette ville (C.B. N°3-4 de 1995). Il a ensuite encore plus activement participé aux réunions du Comité de Rédaction à partir du démarrage de la nouvelle Association en 2006 pour consacrer son temps de retraité à trois importants numéros dits de « Collection » : le N°3 en 2007 « du son, du bruit et du silence », le N°9 en 2020 « portraits de places à PARIS », et, à l'âge de 96 ans, le N°12 en cette fin d'année 2022 « invisible architecture ».

C'est toujours avec plein d'énergie, de sagesse et générosité qu'Attila a continué au fil de ces nombreuses années à consacrer son temps à analyser l'Architecture sous ses différents aspects, et à matérialiser ses études et réflexions en destinant la diffusion de ses écrits au Carré Bleu dont il s'avère à ce jour avoir été le plus prolifique collaborateur. A l'heure où notre équipe prenant de l'âge cherche dans le monde entier de nouveaux Membres pour assurer la continuation de notre revue, et bien sûr de plus jeunes professionnels, Attila nous a démontré que nous pouvions également faire appel aux expérimentés qui, ayant cessé d'exercer, souhaitent consacrer leur temps comme il l'a si bien fait pour notre plus grand plaisir et celui de tous ceux qui ont lu ses articles, et autres qui pourront le lire de façon toujours très instructive au cours des années à venir...

En lui rendant le plus grand hommage qui soit en son souvenir.



0 - 1958 1960 / '70 / '80 / '90 / 2000 ... tous les numéros du CB de 1958/2022 numérisés www.lecarrebleu.eu

- 0 - 2006 **Fragments / Symbiosis** Ouverture au débat
- 1 - 2007 **Centres / Peripheries**
Annexe - Pays du nord , Pirjo and Matti Sanaksenaho architects
- 2 - 2007 **Musicalite de l'œuvre plastique de Victor Vasarely**
Annexe - Liban - Bernard Khoury
- 3/4 - 2007 **L'architecture au de la de la forme**
Annexe - Autriche - feld72
- 1/2 - 2008 **Legami / Liason / Links**
Annexe - Espagne - MedioMundo
- 3 - 2008 **50 ans - Memoire et Avenir**
Annexe - Espagne - Flores & Prats / ITALIE - LabZero
- 4 - 2008 **Manifeste - project de Declaration des Devoirs des Hommes**
- 1 - 2009 **Utopie et Réalité - hommage à Paolo Soleri**
- 2 - 2009 **Sciences de la vie / Architecture**
- 3/4 - 2009 projet de "Declaration des Devoirs des Hommes"
et construction de la ville contemporaine
- 1 - 2010 **KO-CO2 - L'architecture après la « prise d'acte » de Copenhague**
- 2 - 2010 **Eloge du vide**
- 3/4 - 2010 **La formation à l'architecture durable**
- 1 - 2011 **Formation des architectes ? Alphabetisation de citoyens**
- 2 - 2011 **L'Architecture est pour tout**
- 3 - 2011 **Colloques sur l'écoologie et la qualité de l'architecture**
- 1 - 2012 **Sustainability sustains Architecture**
- 2 - 2012 **Sur l'étagement des plans japonais**
- 3 - 2012 **Architecture au Japon après la "bulle" : limites et possibilités**
- 4 - 2012 **Architecture . . . un signe de paix**
- 1 - 2013 **Evolution de l'architecture organique, aux Etas Unis et en Europe**
- 2 - 2013 **Sense of Place : expression in modern Japanese architecture**
- 3/4 - 2013 **Ville et territoire**
- 1 - 2014 **Ré-Civiliser l'urban**
- 2 - 2014 "zweite Natur, die zu bürgerlichen Zwecken handelt"
- 3/4 - 2014 **Utopies urbaines et marines - du rêve à la réalité**
- 1 - 2015 **Criteria for urban spaces**
- 2 - 2015 **L'habitat partecipatif**
- 3 - 2015 **City Layers - the cities of the future**
- 4 - 2015 **Arcosanti, un laboratoire urbaine? Sprawl contre Miniaturisation**



la collection du CB

- n. 1 **MEMOIRE EN MOUVEMENT** par Lde Rosa, C.Younès, O.Cinqualbre, P.Fouquey, L.Kroll, M.Pica Ciarrara, G.Puglisi, M.Nicaletti, A.Schimmerling
- n. 2 **MULTIVERSES** parcours possibles, entre espaces et sons
par Francesco Fiotti
- n. 3 **DU SON, DU BRUIT ET DU SILENCE**
par Attila Batar
- n. 4 **L'ARCHITECTURE DURABLE COMME PROJECT**
par Bruno Vellut
- n. 5 **POLYCHROMIES**
par Riccardo Dalisi
- n. 6 **LE SONGE D'UN JOUR D'ETE**
par Georges Edey

- n. 7 **DIFFERENCE / DIFFERER / DIFFERENCE**
par Patrizia Bottaro
- n. 8 **CIVILISER L'URBAIN**
par Massimo Pica Ciarrara
- n. 9 **PORTRAITS DE PLACES À PARIS**
par Attila Batar
- n. 10 **LUNAR FACTORY**
édité par Gennaro Russo - Centre for Near Space. (avec des auteurs différents)
- n. 11 **POÉTIQUE DU FRAGMENT et CONVERSION ÉCOLOGIQUE**
par Massimo Pica Ciarrara
- n. 12 **INVISIBLE ARCHITECTURE**
par Attila Batar



L'Assemblée des Amis du Carré Bleu, octobre 2014, a décidé

- de ne plus faire paraître la revue sur papier
- de diffuser le Carré Bleu seulement par Internet





ISSN 0008-68-78

ISBN 80-8497-248-4



9 788884 972484

le Carré bleu
feuille internationale d'architecture