

credits

- ..il potere delle citazioni non e' di custodire ma di purificare, di strappare, di distruggere. - Walter Benjamin
- the world is a vampire - Billy Corgan

Ricercatori dello spazio architettonico (S. Giedion)

La nozione di spazio di Riegl è feconda anche se egli assume che l'osservatore sia fermo, inchiodato a un punto di vista fisso, per lo spazio interno come per quello esterno. Il terzo di questi studiosi rivoluzionari, Schmarsow, giudicò la limitazione ad un unico punto di vista arbitraria ed incongrua. Per percepire pienamente un oggetto, l'osservatore deve continuamente mutare il punto di vista. Nel 1905 afferma perentoriamente: «La base e la determinante inalterabile, nella definizione dell'architettura come arte, deve essere la "formazione dello spazio". L'architettura è formatrice di spazio dall'inizio alla fine: la sua natura è creata da questa nozione». Un edificio deve essere girato - «percorso attorno» - e lo spazio interno deve essere «percorso attraverso»: un'esigenza sottolineata costantemente anche nelle lezioni di Wolfflin. Schmarsow fu il primo a mettere in luce con precisione la concezione dinamica degli spazi formati.

Architettura come mass medium (R. De Fusco)

L'inclusione dell'architettura fra i mezzi di comunicazione di massa, per essere ammessa, necessita di tre indispensabili premesse: 1, l'estensione delle caratteristiche sociologiche dei mass media all'architettura; 2, il riconoscimento del valore comunicativo dei segni architettonici; 3, la necessità di studiare l'architettura sul piano dell'artisticità che informa qualitativamente ogni attività operativa. Il che non esclude di riconoscere anche nell'architettura come mass medium gli eventuali casi di espressioni artistiche.

La sfera e il labirinto (M. Tafuri)

Il problema è piuttosto scoprire perché sia ancora presente tale bisogno di certezze. La costruzione dello spazio fisico è certo il luogo di una «battaglia»: una corretta analisi urbana lo dimostra ampiamente. Che tale battaglia non sia totalizzante, che essa lasci dei margini, dei resti, dei residui, è anch'esso un fatto inoppugnabile. Ecco allora che si apre un vasto campo di indagine: sui limiti dei linguaggi, sui confini delle tecniche, sulle soglie «che danno spessore». Molte storie vanno scritte, per altrettante tecniche. Ma, proprio per l'architettura, spesso si rivela più produttivo partire da frammenti e intenzioni lasciate come tali, al fine di risalire ai contesti in cui si inscrivono opere altrimenti mute.

Forma informale dello spazio indicibile (G. Samonà)

La significanza dell'«espace indicible» non si esprime né con l'intuizione immediata della sua unità - che è propria delle architetture stereometricamente finite

entro volumi puri - né con articolate rappresentazioni figurative coinvolte dall'empirica casualità delle espressioni naturali. Al contrario, essa trascina con sé le accidentalità indifferenziate dello spazio naturale e le traduce, espressioni finite, in una più complessa spazialità: di cui fanno parte gli oggetti intorno e i buchi sulle pareti, tutti eloquenti nel gioco descrittivo. Nel candore del muro, indefinito per la continuità curvilinea delle superfici, la finitezza si interpone in ogni colloquio tra natura, oggetti e pareti, secondo un reciproco risolversi ed inverarsi che toglie ogni suggestione impressionistica. Si produce una forma senza-forma per chi non sa staccarsi dagli schemi consueti dell'architettura; ma una forma che fa violenza allo spirito con la tensione di cui si gonfiano le superfici pervase dal fremito scultoreo impresso ai volumi. Bisogna anzitutto liberarsi dal preconetto che l'architettura debba essere in ogni caso vincolata a grandezze commensurabili perché collegate ad espressioni cosiddette razionali. E' necessario ancora liberarsi dall'idea che le architetture d'ispirazione più romantica debbano essere articolate in modo da concordarsi alle casualità naturali, fluidificandosi in esse. Nello spazio indifferenziato del mondo esterno, l'architettura opera il miracolo di una rivelazione radicata al paesaggio. Tutto ciò che era represso si rivela qui liberamente, trasfigurato dalla nuova interpretazione della natura. Ogni esuberanza corposa di tensioni plastiche si risolve nell'accordo con la vastità indefinita del paesaggio che ne assorbe, in luminosità, le asprezze.

Condizione umana e architettura

(L. Mumford)

La «cassa da imballo» può definirsi come un involucro di vetro, acciaio e cemento la cui forma non ha alcun rapporto funzionale con le attività che racchiude. Questa noncuranza del contenuto umano è un vizio tipico del nostro tempo. Non a caso la «piramide», una delle più antiche perversioni architettoniche, ricompare ai nostri giorni. La struttura piramidale comporta il sacrificio delle esigenze umane fondamentali sull'altare della pompa e della vanità.

«Zen» e architettura

(S. Bettini)

L'elemento Zen nell'architettura organica è ovviamente nella creatività puntuale e imprevedibile di ogni «tema» architettonico (oltre che nel suo nonconformismo rispetto alle forme secolarmente acquisite dalla tradizione occidentale). Tutti gli schemi spaziali accreditati da secoli, schemi fondamentalmente geometrici e prospettici, sono abbandonati. Wright, ed ogni altro architetto organico, non predispone un blocco ideale, generalmente cubico, di spazio, recingendolo all'esterno e suddividendolo all'interno, geometricamente, in tante «scatole» giustapposte, seppure di diversa misura e di varia disposizione; ogni tema, che è insieme spaziale e figurativo, delle loro costruzioni è, in qualche modo, impreveduto, inventato, irregolare, pieno di colore e di fascino, pieno insomma di Zen. Così una casa giapponese. Non vi si accede per un gran viale prospettico, ma camminando su una serie di selci disposti sul prato; non vi si entra per un

ingresso di carattere più o meno monumentale e di disegno regolarmente rettilineo, ma per aperture seminascolte, che possono avere qualunque forma: ovale, triangolare, purché viva, inventata, spiritosa. E, all'interno, non si trovano stanze e corridoi infilati l'uno dietro l'altro, ma quello «spazio continuo» che è la dimensione fondamentale, il «grande vano» di tutta l'arte, compresa l'architettura, Zen: con soffitti di altezza e di struttura ineguale; con divisioni fatte da schermi spesso mobili, così da rendere possibili diverse misure e diverse forme dei vuoti, con aperture verso l'esterno di disegno e di grandezza diversi, senza nessuna ricerca della regolarità. dell'equilibrio speculare della composizione geometrica delle pareti. Il giardinaggio, nella nostra tradizione, dal Quattrocento almeno fino a Versailles ed oltre, attraverso la fase «classica» del giardino all'italiana cinquecentesco, conserva il carattere di una grandiosa rettificazione geometrica o prospettica della «natura»; mentre il giardino Zen sfugge ad ogni composizione, è tutto un succedersi di «imprevisti» formali, di puntuali attimi figurativi.

Logos-topos-chronos (S. Ray)

La domanda «che cos'è l'architettura?» si è alternata con l'altra su «come» l'architettura «debba» essere. Un'indicazione cui è riconducibile l'essenza dell'estesissimo ventaglio di definizioni che ci sono note punta verso l'assegnazione dello «status» di architettura alle modificazioni dell'assetto ambientale e agli oggetti in esso introdotti. Elaborando, non è difficile intravedere un parallelismo tra l'architettura e la letteratura e' ammesso che il linguaggio corrisponda alla presa di coscienza e di se stesso da parte dell'uomo del suo essere interno, psichico e mentale, e il costruire a un analogo procedimento nei confronti della propria corporeità, della sua estensione fisica, ne derivano le sequenze approssimativamente correlative linguaggio-lingua-letteratura, appropriazione dell'ambiente-edificazione organizzata-architettura. E l'antichissima coppia, fondante e costitutiva della vita associata, «logos-topos», parola-luogo, sottoposta all'azione incessante di «chronos», il tempo, che opera di continuo nel senso della trasformazione, sul filo di un rapporto dialettico che si riproduce in occidente, proprio in architettura, tra la ricerca permanente di una regola stabile e il manifestarsi altrettanto permanente di deroghe destabilizzanti. In linea con una tendenza generale che Platone chiamava «antica inimicizia» tra «pensiero poetico» e «pensiero pensante».

Catastrofi e architettura (C. Benincasa)

La geologia architettonica è interrotta continuamente dalla frattura di eventi irriducibili e assoluti che ne piegano le sorti, la lasciano senza respiro, la sospendono e la rigenerano. La teoria delle catastrofi ha mutato la metodologia del nostro approccio alla storia dell'architettura. Ciò che importa nell'analisi critico-iconeologica non sono le isole di coerenza o le strutture unitarie dei segni e dei progetti, ma i momenti di totale dispersione, non le identità ma la differenza con i suoi grovigli, le sue sovrapposizioni, le

sue lacerazioni, le sue incompatibilità. Così l'opera circola, diaconizza, si nasconde, permette o impedisce di realizzare un desiderio, entra nell'ordine delle contestazioni e delle lotte; diviene tema di rivalità di rifiuto o di assimilazione. Finora qualsiasi analisi critica ha tentato di sopprimere sempre e comunque le contraddizioni; si fanno sforzi prometeici per cogliere nella produzione di un architetto la sinergia delle positività, l'istantaneità delle sostituzioni. Noi invece optiamo per un criterio critico la cui base sia data dalle contraddizioni, per cui le opere di architettura sono oggetto da descrivere in se stesse, nella loro differenza, nella reciproca dialettica negativa che esse esercitano.

Lo spazio negativo in architettura

(R. Arnheim)

Benché possa far uso di disegni per dare una prima concretezza alla sua invenzione, l'architetto deve tener presente che il «medium» bidimensionale è solo una versione preliminare in lingua straniera. I disegni architettonici possono essere paragonati a un copione cinematografica in rapporto con il film quale appare sullo schermo. La dinamica dello spazio architettonico ha sempre compreso il vuoto intorno e all'interno dei solidi costruiti? La risposta è sì e no. Il debito rispetto per le giuste distanze fra edifici viene percepito anche dall'intuizione del membro di una tribù africana. La corretta distanza fra gli oggetti è determinata da fattori che non sono soltanto visivi, ma anche pratici e sociali. Visivamente, tuttavia, la distanza è controllata da un senso di tensione, dalla proporzione tra compressione e dilatazione, da dinamiche vissute. La pratica dell'architettura continua a dibattersi nel dilemma di riconciliare il nostro innato senso dello spazio con la sconsiderata accumulazione imposta dal mercato immobiliare. Il problema percettivo dello spazio visivo ha intanto attirato l'attenzione degli psicologi e dei teorici dell'arte. Vale la pena di ricordare però che le condizioni determinanti questo fenomeno percettivo sono state riconosciute solo a poco a poco. La dinamica è ancora riservata agli edifici, mentre lo spazio tra di essi, pur non essendo vuoto, rimane il campo di battaglia passivo in cui si scontrano le forze antagonistiche del nucleo centrale e del contorno. Il passo successivo nella teoria del rapporto figura-sfondo consiste nel riconoscere lo sfondo come un generatore attivo d'energia visiva che controbilancia le forze delle figure e quindi assume un ruolo positivo. Per la sua capacità formativa, lo sfondo ha una responsabilità nella formazione della «figura». Ora anche lo sfondo diviene una figura. Lo spazio negativo riconosce la funzione attiva di ciò che non può più essere considerato un vuoto interposto. Il termine limita il significato di ciò che diciamo «negativo» al ruolo subordinato delle aperture intorno e all'interno dei solidi. Ma ovviamente la funzione dello spazio negativo è rafforzata dal fatto che in architettura gli spazi aperti sono il territorio dell'occupante umano. I due aspetti del fenomeno percettivo non possono essere combinati nello stesso atto di visione. Essi appartengono l'uno all'altro, ma si escludono a vicenda. Questo sconcertante rapporto riesce ovvio all'architetto quando considera il gioco tra convessità e concavità, che balza agli occhi in ogni

cupola. La forma concava costruita dall'architetto è in rapporto di complementarità con la convessità percepita dal visitatore. In questa prospettiva, riesce ormai incongruo descrivere quest'esperienza eminentemente attiva in termini di «spazio negativo». Va attribuita una notevole importanza ai rari sforzi fatti dagli architetti del nostro tempo per superare i vincoli dello schema verticale orizzontale e per conquistare l'intera gamma delle variazioni formali. Gli schizzi di Erich Mendelsolhn meritano la nostra attenzione, anche se la Torre Einstein è rimasta l'unico edificio in cui sia riuscito a dar corpo ad alcune delle sue più sfrenate ambizioni. L'osservazione percettiva ci dice che ogni deviazione dal rigido modulo verticale-orizzontale scatena tensioni, viola troppo la natura della statica architettonica per consentire di andare al di là di ciò che i grandi maestri del barocco hanno osato realizzare. Ma è utile sentirsi ricordare il dialogo interrotto tra l'estensione senza limiti della visione umana e le rigide condizioni cui le leggi dell'organizzazione strutturale lo sottopongono.

Parlare architettura

(M. Nicoletti)

L'architettura parla il vero quando si propone come una cavità capace di accogliere gli impulsi del reale, come un silenzio nel quale le voci di tutti, architetti e fruitori, possano risuonare liberamente. La non-architettura parla il falso, è accademia, interruzione del dialogo con la vita, è negazione di libertà. Parafrasando Adorno diremo che il compito dell'architettura è portare il caos in questo nostro ordine subdolo e mercificante. Non parliamo più di estetica, ma di ecologia. Il nostro linguaggio non parla forme, ma «reificazioni» del vero. Questa nostra seconda pelle, il costruito, è fruita nella disattenzione. In mancanza di sufficienti concretezze offerte all'utenza ed adeguati stimoli alla produzione, il linguaggio dell'architettura soffre di incomunicabilità. Un computer potrà sostituire l'architetto se questo si limiterà a declinarsi soltanto come specialista di forme, costi, regolamenti, caratteri distributivi e tecnologie. L'architettura potrà sopravvivere se si realizzerà nella società come un'azione maieutica, ma sempre riproponendo il caos come libera e poetica alternativa all'ordinato sedimentarsi delle cose.

Visualizzare il mutamento

(Kevin Lynch)

Il mutamento ambientale può essere visualizzato direttamente usando come materiale artistico il processo stesso del cambiamento. Dobbiamo vedere udire e sentire qualcosa che cambia. Vi sono anche straordinarie visualizzazioni naturali del mutamento: nuvole, tramonti, acqua che scorre, onde, erba che s'increspa e riflette il sole. Un progettista di «eventi» potrebbe usare una visualizzazione ambientale come elemento chiave del suo programma. Si potrebbero visualizzare quadri e scene del futuro. Le luci delle metropoli sono molto più interessanti di un banale spettacolo «psichedelico». La nostra vita quotidiana si svolge tra le gioie e i dolori del movimento: spesso le autostrade, le vie cittadine, le strade di campagna sono squallide e monotone, ma qualche volta, inaspettatamente, sono allegre e sorprendenti. A

seconda che procediamo lentamente, in fretta o di corsa si aprono nuove prospettive, gli spazi cambiano, si muovono, si trasformano. Oggi l'ambiente è percepito soprattutto attraverso la visione in movimento.

La felicità dello spazio

(Giovanni Michelucci)

Provo un grande rammarico nel constatare di comunicare il mio pensiero attraverso lo spazio architettonico. So bene che la critica è spesso nel giusto per ciò che critica, i valori formali, ma non mi rendo conto del perché essa si indugi sui difetti particolari e non piuttosto sulla mancanza o la non chiarezza dello spazio, la sostanza di ogni fatto architettonico e urbanistico. Ove manchi lo spazio, la critica ai rimanenti elementi formali è, a mio avviso, inutile. Chi ha percorso non distrattamente uno spazio brunelleschiano, porta in sé non tanto il ricordo di cose belle che ha visto, quanto di cosa che gli appartiene, che gli è congeniale, che rispecchia tanto di sé da riconoscersi in ogni muro. Perché quei muri sono il prolungamento ideale, la sintesi delle case strade di ogni angolo della città: dello spazio che si è percorso e si percorre senza soggezione come cosa nostra di sempre. Se, in una costruzione brunelleschiana, all'improvviso, ci si trovasse davanti un calzolaio che batte le tomaie o un falegname che incolla e pialla una tavola o un filosofo che parla ai discepoli, non proveremmo alcuna sorpresa. Tutto sembrerebbe naturale, noi con i nostri pensieri, e il calzolaio e il falegname e il filosofo con i propri. Una costruzione può essere brutta, trascurata nei dettagli, di cattivo gusto, ed essere pur sempre un'importante opera architettonica, a condizione che essa sia caratterizzata da uno spazio vivo ed attuale. E l'opposto: non c'è infatti raffinatezza di gusto né abilità dialettica né trovata ingegnosa che possa sopperire allo spazio. E dove questo manchi non c'è architettura. Lo spazio è generoso mediocre spettacolare intimo: è in mille modi come l'han voluto gli uomini. Lo spazio accoglie o rifiuta, o è fatto su misura dell'uomo ed è quindi vero, o non lo è. Non occorre una «educazione» allo spazio come non occorre educazione ad un linguaggio che parli agli uomini.

Architettura della festa

(A. I. Lima)

L'architettura della festa non è soltanto nelle strutture materiali che vengono realizzate, ma nello svolgimento dell'intero cerimoniale. Esso modifica lo spazio urbano dilatando gli esigui ambiti dei suoi vuoti. L'edificato preesistente, nel suo relazionarsi all'apparato scenico da banale manufatto si trasforma quasi in un'architettura che può separare addirittura pensata, in quanto capace di esaltare attraverso il proprio anonimato lo straordinario spettacolo che in essa si svolge.

Fine della fine

(P. Eisenman)

Il processo diventa di «modificazione», non dialettico, non direzionale, non orientato verso uno scopo. Il problema è di distinguere i testi dalle

rappresentazioni, di rendere l'idea che ciò che si vede, l'oggetto materiale, è un «testo» piuttosto che una serie di immagini. Ciò suggerisce l'idea di «un'architettura come scrittura» in opposizione ad un'architettura come immagine. Ciò che viene «scritto» non è l'oggetto stesso, la sua massa, il suo volume, ma l'atto dell'«ammassare». Quest'idea dà un corpo metaforico all'atto dell'architettura. Un'architettura «non-classica» coinvolge l'idea di un lettore conscio della propria identità, piuttosto che di un «utente-osservatore». Tale lettore non ha idee preconcepite di come l'architettura dovrebbe essere; né l'architettura «non-classica» aspira a rendere se stessa comprensibile attraverso questi preconcetti. La competenza del lettore (di architettura) si può definire come la capacità di «distinguere un senso di conoscenza da un senso di credenza». Questa nuova competenza viene dalla capacità di leggere per sé, di saper come leggere e, più importante, di saper come leggere (ma non necessariamente «decodificare») l'architettura come testo. In questa situazione, il linguaggio non è più un codice per assegnare dei significati («questo» significa «quello»). L'attività di lettura è innanzi tutto e soprattutto il riconoscimento di qualche cosa come linguaggio (che «è»). Pertanto «la fine degli inizi e delle fini di valore» propone un altro spazio di «invenzione» eterno: «eterno» nel presente senza una relazione determinata rispetto a un futuro ideale o a un passato idealizzato.

Spazio-sintesi di quattro fenomeni
(C. van de Ven)

È stupefacente che un lucido saggio sui vari significati dello spazio in fisica, scritto da Albert Einstein nel 1953, sia direttamente applicabile alle interpretazioni dell'architettura. Le distinzioni einsteiniane sono triplici: a, il concetto di spazio come «luogo» identificabile; b, il concetto di «spazio assoluto»; e il concetto quadridimensionale di «spazio relativo». Si potrebbe sospettare che l'architettura abbia preso in prestito questi concetti dalla scienza, a posteriori. Non è così. Il concetto dello spazio-tempo, la «visione cinetica» di Hildebrandt, risale, come abbiamo detto, all'ultimo decennio del secolo scorso; la quarta dimensione cubista è del 1912; l'estetica di van Doesburg fu espressa nel 1916, lo stesso anno in cui Einstein cristallizzò la sua teoria sulla relatività dello spazio. Il concetto di «spazio-tempo» è stato gradualmente costituito da quello più esistenziale di «luogo». C'è poi da considerare che, se lo spazio è un «sine qua non» in architettura, la massa corporea è parimenti significativa, come sostiene la teoria percettiva dell'empatia. Da qui la tesi di un'unità spazio-plastica. Possiamo concludere con Lissitzky che tutte le possibili definizioni della percezione spaziale sono riducibili a quattro: 1, spazio planimetrico bidimensionale; 2, spazio tridimensionale da un unico punto prospettico; 3, spazio-tempo «irrazionale» o quarta dimensione; 4, spazio immaginario, quale è prodotto dai film. La nostra percezione dello spazio architettonico è una sintesi di questi quattro fenomeni.

Spazio visivo della città
(G. C. Argan)

L'analogia che maggiormente mi preme di sottolineare e' quella indubbia, addirittura sorprendente, tra il fenomeno della formazione, aggregazione, strutturazione dello spazio urbano e quello della formazione, aggregazione e strutturazione del linguaggio o, più precisamente, delle diverse lingue. Analogia a cui ovviamente corrisponde quella tra il linguista (ma nel senso strutturalistico di Saussure) e l'urbanista. La configurazione urbana non sarebbe che l'equivalente visivo della lingua: né ho alcuna difficoltà ad ammettere che i fatti architettonici stiano al sistema urbano come la «parola» sta alla «lingua». Come nella lingua, anche la dinamica del sistema urbano si fonda sulla relazione di segno significante e di cosa significata, ma con una possibilità di movimento che può condurre ad un mutamento profondo sia dell'uno, sia dell'altra. Come non esiste una lingua, ma solo situazioni di lingua (quelli che Saussure chiama «états de langue») così non esistono città se non come situazioni urbane. Quel che si chiama la funzione urbana può facilmente paragonarsi al discorso, con la sua concatenazione lineare; quello che chiamiamo lo spazio visivo, il sentimento spaziale della città, è fatto di rapporti associativi e costituisce quel «tesoro interiore» che è il pensiero della città, e che ci permette di chiamarci suoi cittadini. Una lingua che funzionasse soltanto per rapporti associativi non permetterebbe di fare un discorso coerente; una lingua che funzionasse solo per rapporti sintagmatici sarebbe logica, ma di una povertà estrema. Così un contesto urbano che fosse soltanto l'insieme delle immagini urbane dei singoli sarebbe un caos; un contesto urbano che fosse soltanto il meccanismo di una funzione non avrebbe profondità storica, sarebbe indifferenziato, non comunicherebbe nulla che non possa essere comunicato per formule.

Denotazione e connotazione architettonica (Umberto Eco)

Uno dei settori in cui la semiologia si trova maggiormente sfidata dalla realtà è quello dell'architettura. Perché i suoi oggetti apparentemente «non comunicano», ma «funzionano». Un primo problema che si pone è anzitutto se si possano interpretare le funzioni sotto l'aspetto comunicativo. Cerchiamo di definire in che senso un oggetto può denotare convenzionalmente la propria funzione. La scala o il piano inclinato mi denotano la possibilità di salire; scala a pioli o scalone di Vanvitelli, scale a chiocciola della Tour Eiffel o piano inclinato spiraliforme del Guggenheim di Wright. Ma io posso salire anche mediante un ascensore. L'ingenuo non possiede il codice dell'ascensore. Ci accorgiamo dunque che tutte le mistiche della «forma che segue la funzione» rimangono mistiche se non riposano su una considerazione dei processi di codificazione. La forma dell'oggetto non solo deve rendere possibile la funzione, ma deve denotarla in modo da renderla desiderabile oltre che agevole. L'oggetto architettonico può denotare la funzione o connotare una certa ideologia. Una sedia mi dice che posso sedermi sopra. Ma se è un trono, serve a far sedere con una certa dignità. Le connotazioni di «regalità» sono a tal punto funzionali che si può anche umiliare

la funzione primaria del «sedere comodamente». Di conseguenza, riferendoci alle denotazioni di utilitas» e alle connotazioni simboliche per tutti gli altri tipi di comunicazione, parleremo di «funzione prima» (che viene denotata) e di complesso delle «funzioni seconde» (che vengono connotate). L'architettura pare presentarsi come un messaggio persuasivo e consolatorio, ma che possiede nel contempo degli aspetti «euristici» e inventivi. Parte dalle premesse della società, ma per sottoporle a critica, e ogni vera opera di architettura apporta qualcosa di nuovo. La tecnica « si autosignifica», secondo le leggi del messaggio estetico. Autosignificandosi, informa sulle funzioni che promuove e denota, ma anche sul in cui ha deciso di promuoverle e denotarle. In architettura gli stimoli sono al tempo stesso ideologie. L'architetto ha a propria disposizione tre soluzioni: 1, atteggiamento di assoluta integrazione al sistema sociale vigente; costruisce case per permettere un sistema di vita tradizionale e senza pretendere di sconvolgerlo; 2, in un impeto di eversività «avanguardistica» decide di obbligare la gente a vivere in modo diverso; è indubbio che la comunità non riconoscerebbe le funzioni nuove denotate da forme nuove; 3, tiene presente il codice di base e ne studia delle esecuzioni inusitate che tuttavia siano permesse dal suo sistema di articolazione. Il lavoro del l'architetto consiste nel rifiuto preliminare di tutti i codici architettonici precedenti, da ritenersi non validi nella misura in cui classificano soluzioni-messaggio già realizzate e non formule generaffici di nuovi messaggi. Nel momento stesso in cui ricerca, al di fuori dell'architettura, il codice dell'architettura, l'architetto deve anche saper configurare le sue forme significanti in modo che possano far fronte ad altri codici di lettura.

- un artista non e' colui che copia, ma colui che ruba, io sono un ladro matricolato. Carlo Scarpa diceva:" l'architetto deve la mente doppia, tripla, la mente del ladro che vuole rubare in banca, un ladro di idee, di immagini, di pensieri, uno che si appropria di tutto quello che vede". (anche) La fotografia come interpretazione del mondo (e' anch)essa giustapposta al mondo, ne fa parte, esiste il mondo ed esiste la fotografia del mondo, che non fa altro che aggiungersi al mondo come un elemento in piu', parallelo. - Guido Guidi