

domus

建築藝術與室內設計

1990



中國建築工業出版社

藝術地建造與建造的藝術

奧古斯特·舒瓦齊在他於1873年所寫的《羅馬建築藝術》一書中，通過一系列獨具慧眼的觀察，以及書中的圖表、草圖和施工詳圖，向我們展示了他熱衷於研究羅馬建築的成果；基於此——他告誡道——顯然必須通過對“結構”全然徹底的審議，來完善已有的正式解釋。巴黎橋梁工程學校的建立，象徵性地標誌着建築和工程的最終分界綫，而這又在以後的許多年，對前者產生了許許多多的影響。一百餘年後的此書重新喚起人們的興趣，在19世紀最後二十年里，它首先在全歐洲和美國同時激起了人們在現代建築領域裏進行嘗試的熱望。

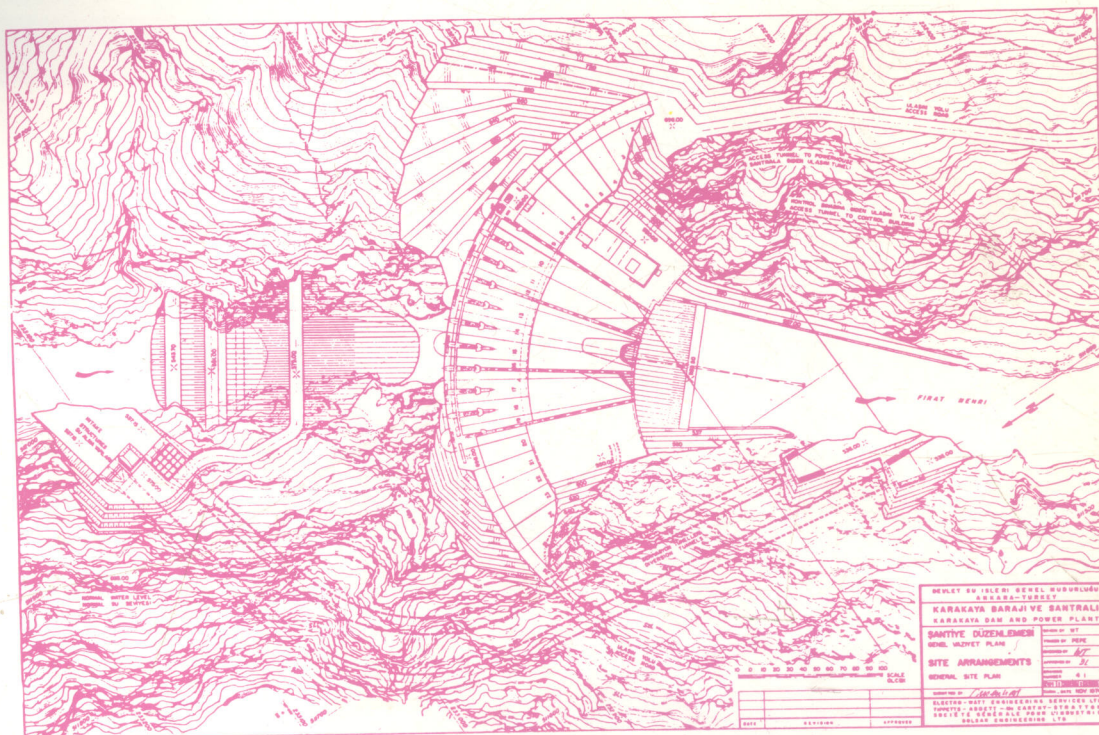
但是一個多世紀後的今天，這本書呈現了一個有分歧的觀點，使我們對建築學和結構技術的關係重新產生疑問。忽視烏托邦運動願望和先鋒派的關係，忽視成功試驗和所取得的成功的關係，這個問題遠沒有被解決。其批判性可以進一步提高（微妙措詞手法），以至於將建築（也是藝術的一種類型）和“建造藝術”相提並論，並且壯膽建議，甚至挑鬥性地爭議道，建築藝術或許和建造藝術是一回事。

這些邏輯上的短路，包含着它們應有的合理成份，可是長期沒有結果。由此，我們可以反向推測，不認為藝術地建造可以追溯到建造的藝術。然後我們就可以問問自己，脫離工程的建築在今天是否不被看成一種單一的學科，一種獨立的價值，而工程只是單純作為配角；或者，反過來說，正如19世紀的成就所顯示的，被隔離的建築不被認為是一種不能兌現的錯覺，而工程本身就只是我們這個時代的真正建築。很自然，這些假想在現實中或在歷史上沒有一個會被全部接受。但是主張辯證的建築-工程關係都具有啓發性，可以容納一到二個饒有興趣的進一步推測。我們所考慮的是現代建築歷史改頭換面而成為建築技術歷史，或更好地說，成為現代施工藝術的歷史。這還沒有（有些例外）被寫出來，還不能用現代建築史來替代。但是它肯定會提出修改或重寫許多章節，並促使我們朝着領悟我們時代的建築方面邁出應有的步伐。

在這個現代建造藝術的假想歷史裏面，諸如密斯·凡·德·羅，特別是勒·柯布西埃，弗蘭克·勞埃德·賴特或阿爾瓦·阿爾托這樣的人物顯得新穎，他們要求部份批判性修改；而諸如阿爾多·羅西這樣的人物就可能重新提起作為建築的藝術和作為藝術的建築兩者關係的問題，使人進退維谷。後現代派及其流派如果不是和它絕對無關的話，就會發現明確此事乃是極端笨拙的。新興高技術運動祇能老生常談，發表一些脆弱無力的觀點。相反，一些有關重要人物、年代、潮流對這種註釋却顯得反應遲鈍，或者根本就沒有從基於建造過程的歷史審查方法中汲取點什麼。這證實了建築這個字眼，在工業革命（消除它不停息和不安寧的影響是件長遠的事）長久不息的影響下，已經成為一個幅度更寬的概念。這裏可以精確地指明，建築和現代建築存在着不可逾越的鴻溝，一條永恒的分水嶺將它們隔離開，並且不隨着過去、現在和將來有關時間的流逝而融合；它們和一些歷史時刻緊密地連在一起，而此時的藝術和科學，或者說建築和技藝却分道揚鑣（當然，在辯證分離的意義上）。兩個多世紀以來，它們相互追逐，不時相遇、融合、衝突、推諉、否認、欺騙、輕視和效仿對方。當藝術地建造不能通過一種適當的建造的藝術來完成自身的使命時，建築就不得不以設計的藝術，即設計技術象徵的、設計進步象徵的、設計歷史象徵的藝術，來表現自己。

我們必須使自己適應於藝術與技藝的分離，因為它是“摩登時代”所特有的現象。在建築領域裏，在反映我們這個時代的特殊鏡子裏，我們應繼續尋找那個丟失的紐帶，儘管到目前為止在藝術地建造和建造的藝術兩者之間這樣做可能性顯得很渺茫。一旦我們成功地挖掘出從完全產生於這個不可逾越分歧的巨大潛力，我們就會得到其價值和意義（即，建築）。

COSTRUIRE COME ARTE E L'ARTE DEL COSTRUIRE



Diga e centrale idroelettrica di Karakaya in Turchia. (Progettazione: Electrowatt Engineering Services; Tippetts/Abbett/McCarthy/Stratton; Société Générale pour l'Industrie; Dölsar Nübenislik). Planimetria generale dell'impianto di costruzione.

Nel 1873 con il suo libro «L'art de bâtir chez les Romains» Auguste Choisy ci trasmette, in una serie sorprendente di osservazioni, schemi, disegni e dettagli costruttivi, i risultati dei suoi appassionati studi sull'Architettura Romana, per la quale – egli avverte – era ben necessario completare con una approfondita indagine «strutturale» le colte interpretazioni formali già disponibili.

A più di cent'anni dalla fondazione della Ecole des Ponts et Chaussées di Parigi, cui può essere fatta simbolicamente risalire la definitiva separazione tra Architettura e Ingegneria che tante conseguenze avrà sulla prima per tutti gli anni a venire, quel libro deve essere considerato come un sintomo premonitore del risveglio di interessi che alimentarono parallelamente in tutta Europa e negli Stati Uniti le prime esperienze dell'architettura moderna negli ultimi due decenni del secolo scorso.

Ma oggi, dopo più di un secolo, esso ci offre lo spunto per interrogarci una volta ancora sul rapporto tra architettura e tecniche costruttive. Rapporto che, nonostante le utopiche aspirazioni dei movimenti e delle avanguardie, nonostante gli esperimenti riusciti e i successi raggiunti, è ancora lontano dall'essere risolto. Rapporto la cui criticità potrebbe essere messa in ulteriore evidenza (con una sottile manipolazione terminologica) fino a confrontare l'Architettura (che è pure un genere d'arte) con l'«Arte del costruire» e per azzardare, anche solo a titolo provocatorio, che l'arte dell'Architettura potrebbe appunto coincidere con l'Arte del costruire.

Ora, poiché queste forme di cortocircuito logico se anche contengono una quota di verità si mostrano alla lunga sterili, potremmo saggiare l'ipotesi opposta, quella cioè che non accetta che costruire come arte sia riconducibile all'arte del costruire e domandarci se l'architettura spogliata dell'ingegneria non possa oggi essere considerata come una disciplina a sé, come un valore indipendente e l'ingegneria una pura funzione di supporto. O se, viceversa, come è già stato proposto per le realizzazioni del Diciannovesimo secolo, non si debba considerare quell'architettura spogliata come un fantasma senza credito e la sola ingegneria come la vera architettura dei nostri tempi.

Naturalmente nessuna di queste ipotesi è criticamente o storicamente accettabile in toto, ma il mantenimento della coppia dialettica architettura-ingegneria ha il vantaggio didattico di poter supportare qualche ulteriore considerazione interessante: pensiamo a una storia dell'architettura moderna ribaltata in una storia delle sue tecniche o meglio dell'arte del costruire nel

moderno. Essa non è ancora stata scritta (salvo parziali eccezioni) e non potrebbe sostituirsi a una storia dell'Architettura Moderna, ma certamente chiederebbe di rivederne o di descriverne molti capitoli e ci consentirebbe di compiere notevoli passi in avanti nella comprensione dell'architettura del nostro tempo.

In questa ipotetica storia dell'arte del costruire nel Moderno e sotto il partcolare punto di vista ad essa proprio, figure come Mies van der Rohe, ma soprattutto come Le Corbusier, Frank Lloyd Wright o Alvar Aalto potrebbero assumere nuova luce o richiedere parziali revisioni critiche; figure come Aldo Rossi riproporre il dilemma tra architettura come arte o arte come architettura; fenomeni come il postmoderno potrebbero rivelarsi assai problematici da definire quando non del tutto irrilevanti; la nuova corrente high-tech potrebbe mostrare qualche fragilità proprio sul terreno che ad essa si suppone congeniale.

Viceversa, certe figure, periodi o fenomeni rilevanti e importanti potrebbero restare insensibili a tale lettura o comunque non giovare di uno strumento di indagine storica, basato sul processo costruttivo: ciò potrebbe confermare che l'idea di architettura è divenuta, sotto l'azione permanente della rivoluzione industriale (che è lontana dall'aver esaurito i suoi inarrestabili e inquietanti effetti), una nozione a spettro sempre più ampio e che proprio in questo starebbe l'irrecuperabile divario fra architettura e architettura moderna, separate da un crinale fisso, non destinato a scorrere con le dimensioni relative di passato, presente e futuro; inchiodate al momento storico in cui arte e scienza o meglio architettura e tecnica si sono separate (si tratta beninteso di una separazione dialettica). Esse si rincorrono da oltre due secoli e talvolta si incontrano, si fondono, si scontrano, si prevaricano, si negano, si ingannano, si disprezzano e si mimano. Quando costruire come arte non riesce a realizzarsi attraverso una appropriata arte del costruire, l'architettura rischia di estenuarsi in arte del progettare, progettare simulacri della tecnica, simulacri del progresso, simulacri della storia.

Dobbiamo abituarci a considerare lo sfasamento tra arte e tecnica come una condizione peculiare dei «tempi moderni». Nell'architettura, in questo straordinario specchio della nostra epoca, continueremo a cercare quella ricongiunzione che sembra ormai impossibile tra costruire come arte e arte del costruire. Troveremo valore e significato (troveremo cioè architettura) ogniquale volta sapremo sfruttare l'enorme potenziale di energia generato proprio da questo differenziale incollabile.

MARIO BELLINI

10-13



皮耶爾路易吉·皮耶拉利

導演、佈置師、服裝設計師，生於佛羅倫薩，建築專業畢業。1968年，“奧諾勃羅斯”集團成立，他與該集團合作，開始從事戲曲活動。他設計上演的作品主要有：《克特幸福日子》，1978年由西爾瓦諾·布索迪譜寫樂曲；《謝利諾救世主》，1978年；《斯科恩貝格》三部曲，1983年。1987年，波倫亞公共劇院委托他為《沃格內爾》四聯劇進行佈景道具設計。1987年11月上演的《雷諾的黃金》；《瓦爾基利亞》，1988年。《西格費里多》、《上帝的黃昏》等將於來年上演。

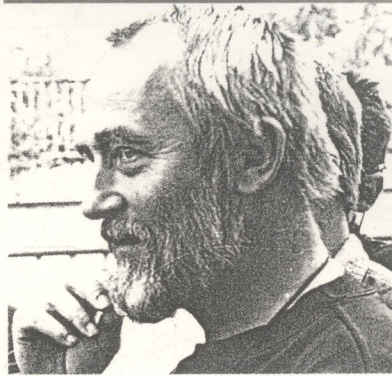
25-33



庫爾特·阿克曼

1928年3月2日生於英辛根／陶伯爾河上游的羅騰堡。他在摩納哥工作，生活於赫爾辛格／阿默湖。1946—1948年，從事泥瓦匠工作。1949—1954年在摩納哥學習建築。1953年成為自由職業者；1969年同J·法伊特，P·耶格爾和R·馬丁一起在協會工作。1974年在斯托卡爾達大學設計與建築研究所任教授和校長。1971年和1981年在維也納技術大學任教。他的作品主要有：貢德爾菲根和平教堂，1969年；摩納哥摩爾住宅大樓，1970年；柏林文化廣場住宅設計，1984年；哈爾堡／斯瓦本馬克爾水泥廠，1958年；諾依比貝格機場，1967年；摩納哥奧林匹克區溜冰館，1983年；慕尼黑淨化裝置，1984—1987年。他曾多次獲獎，其中包括1984年密斯·凡·德·羅獎和1986年摩納哥城市建築獎。1984年成為藝術科學院成員。

44-51



彼得·尊托爾

1943年生於巴西利爾；1958年當木匠學徒；1963年在巴西利爾造型學校（室內建築系）學習。1966年在普拉特學院學習建築和室內設計。1978年在蘇黎世大學學習。1979年在哈爾登斯坦開設一家專業事務所。其重要作品有：庫爾瓦爾登一所學校；哈爾登斯坦拉特住宅；庫爾羅馬建築保護結構；哈爾登斯坦教學大樓；蘇蒙菲爾克佐恩·貝內德特小教堂。1988年，受聘為南加利福尼亞建築學院的客座教授。1989年在摩納哥綜合工科大學任教授。同年，負責南方科學院建築系工作，曾被授予洛威技術大學海因里希·特塞諾獎章。

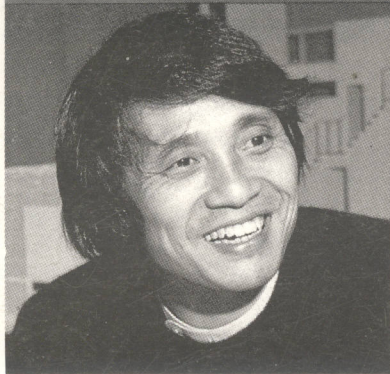
52-58



布魯諾·福蒂埃

建築師，1989年獲建築評論特別獎。他與《今日建築》和《舒適住宅》雜誌合作。他撰寫了許多著作，其中包括《別墅廳堂設計》（與阿蘭·德芒羅合作）；《康復機設計》（1976年）（在米歇爾·富科指導下，與布蘭迪納·貝雷·克里格爾等人合作）。這兩部著作曾於1979年由馬爾丹加出版社出版。他曾與讓·路易·科恩和安德烈·洛爾蒂合作，為巴黎長期開放展覽會成套器械廳進行設計。最近，正在為巴黎交易所的佈置進行設計，還被法國建築研究所聘為顧問。

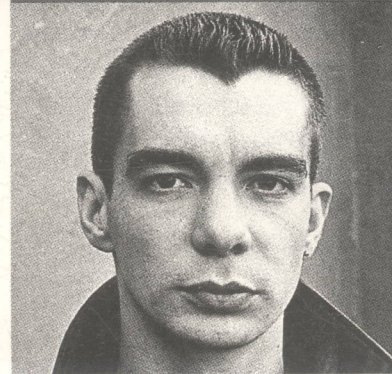
63-75



安藤糾夫

1941年生於大阪，是位自學成才的建築師。1962—1969年曾去美國、歐洲和非洲。1969年創辦了塔達奧·安多建築事務所。1979年，他的《Sumiyosi 住宅羣》獲日本建築研究所年度獎；1983年，《Rokko 住宅建築》獲日本文化設計獎；1985年，被授予阿爾瓦爾·阿爾托獎章；1986年獲日本文部省年度獎；1987年，他的《Rokko 山小教堂》獲馬尼奇獎。他在世界各地舉行過多次個人展，並撰寫了許多有關著作。曾在挪威、美國、澳大利亞、法國和西德任教。1988年成為紐約哥倫比亞大學的客座教授。

76-81



內維爾·布羅迪

1957年生於倫敦。1976—1977年在霍恩西藝術學院研習藝術和設計；1979年在倫敦印刷學校深造學習“BA 繪畫設計”。1981年與尼科·洛肯相識，並準備出版《Face》音樂雜誌。之後，他為該雜誌擔任了5年的藝術指導。1986年告別了《Face》，從事一項新的創作，擔任《Uomo Arena》雜誌的藝術指導。同年，與《The Tatler》雜誌合作，為倫敦《市區範圍》周刊創作了二百多個封面，並為《藝術作家》和《新社會主義者》雜誌重新設計；1989年與德國《時代》周刊合作。在倫敦學習期間，他還為許多客戶進行繪畫創作，主要有：勃迪商店；卡塔琳妮·哈默特·尼凱；修道院長；EMI；聖母瑪利亞；CBS；溪谷；渠道；貢德·納斯特；ITV；米克·蒂松；國家劇院；邁克爾·蒂佩特；綠色和平；萊諾排鑄機；公園。

多穆斯(Domus),1928年由吉奧·蓬蒂創辦的期刊。

出版者: 焦萬納·馬佐基·博爾東

Domus
Via Achile Grandi 5/7- 20089 Rozzano - Milano
電話: (02) 824721 - 電傳: 313589 EDIDOM - 1
傳真: (Gr. II e III CCITT), (02) 2844282 或 3498293
Editoriale Domus 出版社領導成員
社長: 焦萬納·馬佐基·博爾東
總經理: 朱塞佩·費拉爾·莫爾塔里諾
辦公室主任: 馬里奧·內格里
國際發行經理: 迪耶特爾·弗萊克森貝格
發行者: 薩布里納·多爾多尼, 瓦納·芬尼克
意大利讀者與下列地址聯係:
Domus Academy Edificio C1, Milano Fiori, 20090
Assago (MI). 電話: (02) 8244017/8/9
外國讀者與下列地址聯係:
Domus Casella Postale 96, CH-6512 Giubiasco TI

意大利文版
主 編: 馬里奧·貝利尼

副 主 編: 維托里奧·馬尼亞文

代理編輯: 蘭普尼亞尼

美術編輯: 依塔洛·戶布

編輯委員會: 馬里奧·洛倫茨(責任編輯)
詹馬里奧·安德列亞尼, 馬里奧·皮比亞蒙蒂(書評)
馬諾洛·德喬治, 恩里科·莫爾泰奧(室內設計和佈置)
埃爾曼諾·蘭扎尼(建築)
皮埃爾·雷斯坦尼(特約)
馬爾科·羅馬內利(傢具設計)
路易吉·斯皮內利(旅遊)
保拉·坦博里尼(新聞)
馬里奧·克里蒂納·托馬西尼(評論和新聞負責人)

繪 圖: 朱塞佩·巴西利(負責人)
克勞迪奧·馬爾基
費爾南達·薩爾蒙托

秘 書 處: 馬麗亞·格拉齊亞·博拉
瓦萊利亞·博納費, 瑪麗娜·孔蒂, 恩里卡·福卡奇

檔 案: 保羅·卡魯索

參加本刊工作人員: 利諾·琴蒂, 皮耶路易吉·切里, 安娜·德洛爾托, 科琳娜·費拉里, 多納泰拉·帕泰利尼, 勞拉·佩雷蒂, 吉吉·斯皮內利。

攝影: Domus 雜誌檔案, 加布里埃萊·巴西利科, 毛里齊奧·布斯卡里諾, 海因里希·黑爾芬斯坦恩, 平井広行, 納卡薩及合作者, 白鳥吉雄, 埃貢·V·弗斯騰伯格, 戴迪·馮·舍文, 英格里德·V·安斯林格, 米洛·扎尼奧利。

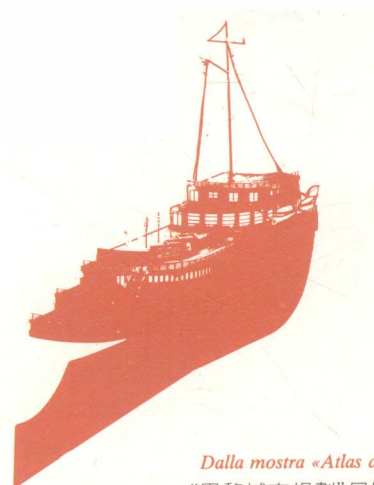
翻譯: 基亞拉·安東內利, 保羅·古德里克, 安娜達拉·伊波利托, 查爾斯·麥克米倫, 維基·尼科爾斯, 安東·舒加爾, 弗吉尼亞·舒埃·韋爾加尼, 羅德尼·斯特林吉爾。

Domus (中文版)
翻譯: 吳正仁 范建平 郎守廉 馬貞勇
陳 順 徐國棟 黃居正 張惠珍
董蘇華

責任編輯: 張惠珍 董蘇華
美術編輯: 莊雪敏
工藝設計: 姚 貴

中國建築工業出版社出版 (北京西郊百萬庄 郵政編碼: 100037)
新華書店北京發行所發行 各地新華書店經售
百花印刷廠印刷

開本787×1092毫米 印張 12.5
1990年9月第一版, 1990年9月第一次印刷
定價: 29圓
書號: ISBN7-112-01184-1/TU·863
6247



Dalla mostra «Atlas de Paris».

“巴黎城市規劃”展覽(見52—62頁)

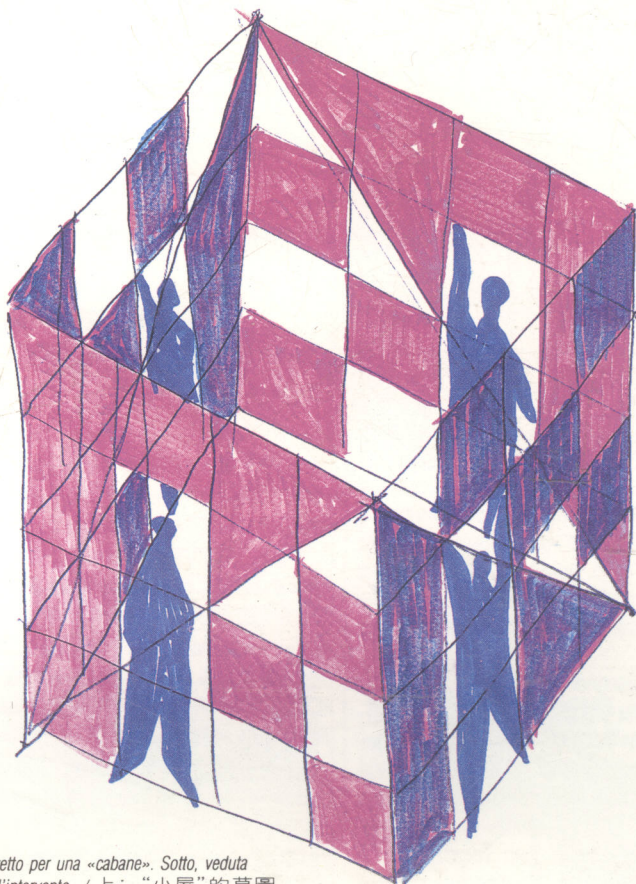
作 者	目 錄	地 點	設計人	攝影者
馬里奧·貝利尼	II 藝術地建造與建造的藝術			
科琳娜·費拉里	1 丹尼爾·布倫在吉內夫拉的創作			埃貢·V·弗斯騰伯格
恩里科·莫爾泰羅	4 奧-產品 奧林帕斯照相機			
畫 冊	6 會議展覽中心設計	林 茨	托馬斯·赫佐格	
	8 Juchheim餐館	橫 濱	上木健次 協會	納卡薩及合作者
	10 《瓦爾庫爾女神》	波倫亞	皮耶爾路易吉·皮耶拉利	毛里齊奧·布斯卡里諾
	14 加拿大建築中心雕塑園	蒙特利爾	梅爾文·查尼	
恩里科·莫爾泰羅	16 專用便携式電話		彭特格蘭	
利諾·琴蒂	17 同弗朗科·喬利的對話 ——談關於藝術及建築中的形式與意象			
V·M·蘭普尼亞尼	25 “古特·馬里恩霍夫”淨化設備	慕尼黑	庫爾特·阿克曼	英格里德·V·安斯林格
埃爾曼諾·蘭扎尼	34 倫佐·皮亞諾的建築創作 擴建IRCAM	巴 黎	倫佐·皮亞諾建築事務所	加布里埃萊·巴西利科
馬諾洛·德喬治	44 松恩·本尼特小教堂	瑞 士	彼得和安娜麗莎·尊托爾	海因里希·海爾勞斯坦恩
	52 巴黎城市規劃			
	59 巴黎城市規劃展覽	巴 黎	伊塔洛·羅塔	
V·M·蘭普尼亞尼	63 兩座新建的建築物	日 本	安藤糾夫	白鳥/平井
皮耶爾路易吉·切里	76 內維爾·布羅迪繪畫1980—1990			
恩里科·莫爾泰羅	82 喬瓦尼·米凱洛蒂 汽車設計			
馬爾科·羅馬內利	88 Titania 吊燈		阿爾貝托·梅達/保羅·里扎托	米洛·扎尼奧利
多納泰拉·帕泰利尼	Domus 導游/蓬蒂和米蘭			

A L B U M

DANIEL BUREN
INTERVENTO A GINEVRA

Il titolo dell'ultima opera di Daniel Buren *Une enveloppe peut en cacher une autre*, realizzata a Ginevra per il XV anniversario dell'attività del Centre d'Art Contemporain (19 marzo-28 maggio 1989) racchiude più significati di quanti ne consenta la sua traduzione in italiano. Oltre alla semplice busta per lettere il termine «enveloppe» può infatti indicare, più in generale, l'involucro, il contenitore, l'aspetto e il rivestimento esterno, ciò che avvolge e avvolge, ma anche maschera e nasconde.

Il modulo a bande, base costante del suo lavoro sin dal 1967, è l'elemento neutro, anonimo, asemantico, adottato da Buren per svuotare l'opera di contenuti eterogenei, aprirla all'esterno, renderla una cornice che segnala dei sistemi di relazioni significativi iscritti nel mondo reale. Le sue opere, quindi, sono sempre lavori «in situ», allacciati cioè a un contesto. In questo caso il lavoro è applicato all'architettura di un luogo espositivo, il Musée Rath, o per meglio dire al suo volume, al suo valore di ingombro. Si tratta di un museo privo sia di una precisa identità culturale, accoglie mostre temporanee del genere più svariato, sia di particolari pregi architettonici: un edificio falsorinascimentale costruito agli inizi del '900 secondo lo stereotipo del modello a tempio, con tutto il suo repertorio di motivi classicheggianti.

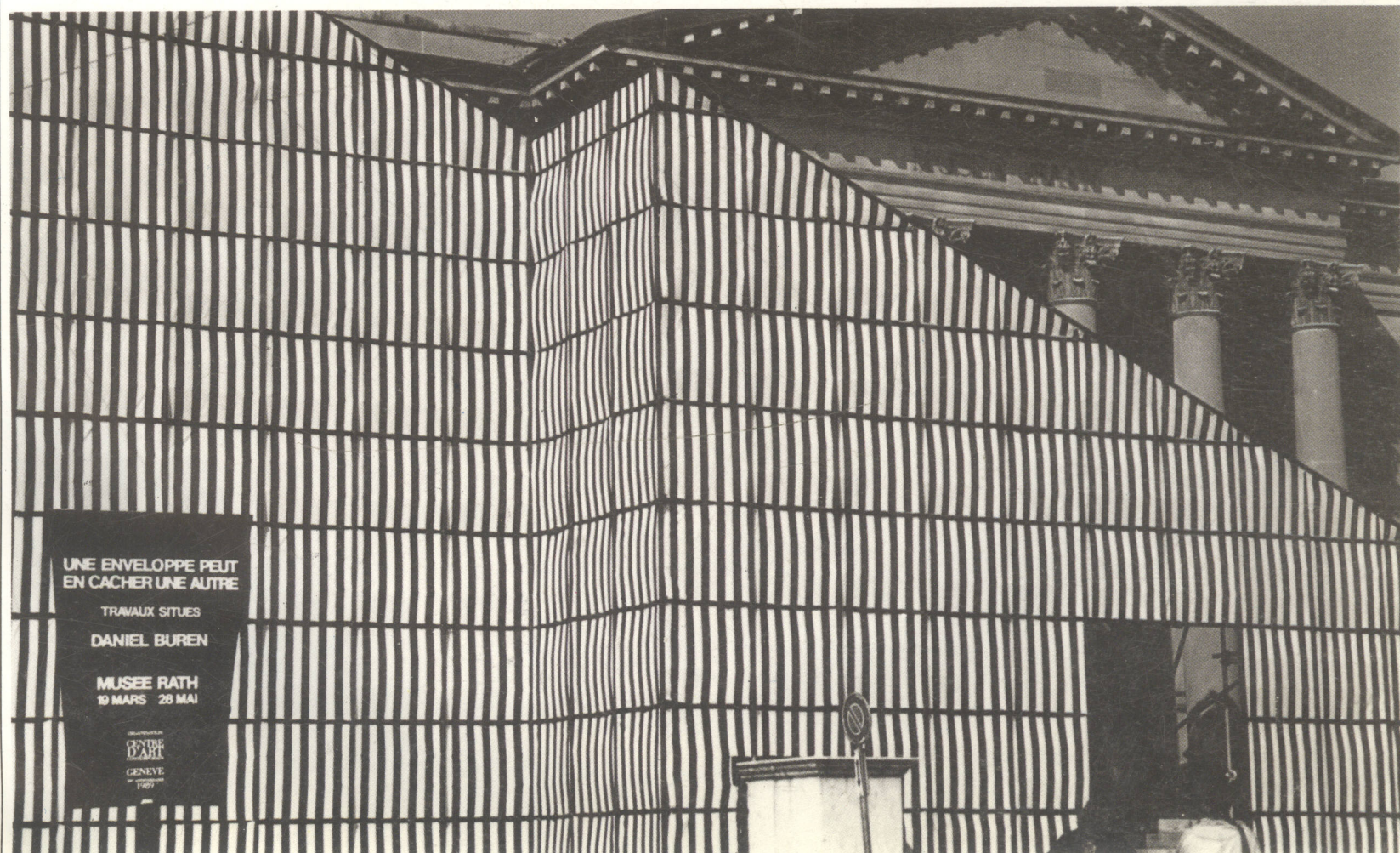


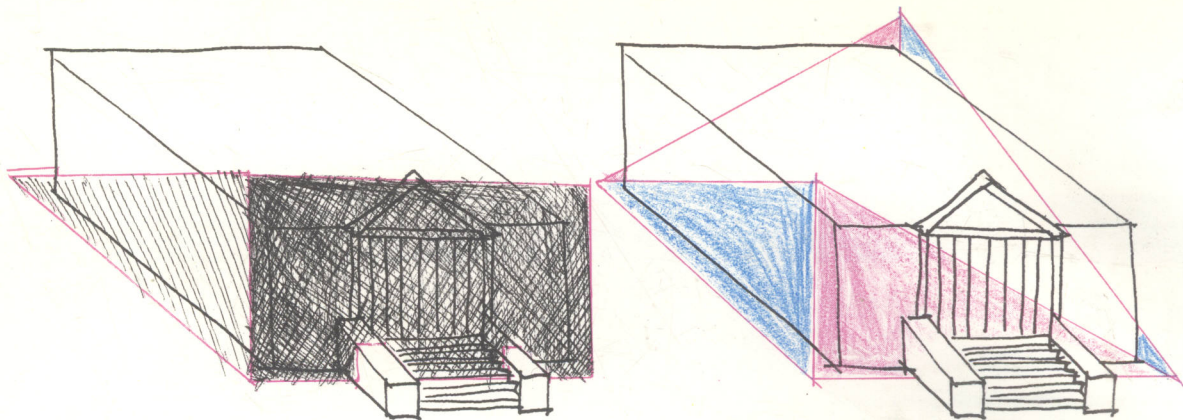
Sopra, bozzetto per una «cabane». Sotto, veduta frontale dell'intervento. / 上: “小屋”的草圖
下: 所受的影響之前景

Intorno a questo dato, a questo supporto materiale, è stata montata la parte esterna del lavoro: un grande traliccio foderato di tela a strisce bianche e nere, sagomato in modo da tagliare diagonalmente la facciata; questa stessa superficie, più o meno la metà di un quadrato, essendo l'altezza al culmine del frontone pari alla larghezza della facciata è stata trasposta lungo i lati dell'edificio, ne interseca quindi perpendicolarmente le pareti, per formare le quattro facce di quello che si configura complessivamente come una specie di cubo spezzato, innestato nel parallelepipedo rettangolare del museo.

Posticcia ma non fittizia, come gli apparati scenografici che nei secoli scorsi camuffavano con architetture fantastiche il volto consueto della città nelle grandi occasioni festive, questa facciata sovrapposta trae la forza del notevole impatto visivo dal suo essere un essenziale volume geometrico che in parte maschera e nega un altro volume architettonico, che gli è estraneo. Posta di fronte al museo, l'opera insieme lo presenta e lo nasconde.

Secondo il progetto concettuale che è alla base dell'opera, essa si propone come il luogo di un attraversamento fisico e mentale che ribalta i ruoli passivamente acquisiti; come dice Buren, «la prima porta che ho varcato è quella del mio lavoro»: si entra nel lavoro prima di entrare nel museo, è il lavoro che contiene l'involucro del museo, e non viceversa.





Sopra, schizzi preparatori al progetto. In basso alla pagina, veduta d'insieme. / 上：設計草圖 下：全景

Il gioco del rovesciamento si prolunga di soglia in soglia, di involucro in involucro, fino all'interno del museo. Oltrepassata la soglia delle due facciate ci troviamo immersi nello scalone d'ingresso che ci conduce, come al termine di un tunnel, direttamente all'interno di una nuova «enveloppe», in un altro involucro, quello della prima «cabane».

Da questo varco, esteso spazialmente nelle tre dimensioni della «capanna», si apre alla vista una moltitudine di «cabanes éclatées», diversamente colorate, in rosso, verde, grigio o nero, altrettanti involucri scoppiati, spalancati. Nel piano inferiore del museo, suddiviso in tre navate da due file di archi, sono disposte simmetricamente, a tre per tre e a intervalli regolari, altre nove «cabanes», delle strutture cubiche sostenute da un telaio di legno su cui è tesa la tela a strisce. Per metà del loro volume esse presentano delle aperture, in un'alternanza di pieni e di vuoti, dovute alla rotazione a 45° verso l'esterno dei pannelli tagliati in diagonale in cui sono ripartite.

Nonostante il ritmo ordinato con cui si succedono le «cabanes» e le loro aperture l'effetto complessivo è quello di una vertigine percettiva. Alla moltiplicazione delle «cabanes» corrisponde una visione frammentata delle stesse. Da ogni punto di vista le «cabanes» antistanti nascondono quelle più lontane, una visione d'insieme è impedita, le facce dei cubi si spezzettano in tante sfaccettature, l'alternarsi modulare delle bande provoca un affastellamento visivo nel sovrapporsi dei vari piani della compagine prospettica. Come in un'ope-

ra cubista, materializzata però, e risolta in una appropriazione dello spazio reale secondo uno scaglionamento dei piani e una circoscrizione degli spazi reali.

Abbandonandosi a una valutazione estetica, bandita dall'arte concettuale proprio per i suoi cedimenti impressionistici, anche le grandi superfici esterne a strisce bianche e nere, che si stagliano così nitidamente contro l'edificio e il cielo, potrebbero apparire come la gigantografia di un'incisione, di quelle che venivano raccolte negli antichi trattati di architettura.

L'idea del «disegno» preliminare all'opera è comune all'arte rinascimentale e a quella concettuale contemporanea. Non è ammesso, invece, il cambiamento di scala, proprio della finzione pittorica. Questo fondamentale lavoro di «scomposizione del volume» è un disegno, realizzato, appunto, in uno spazio reale, a grandezza naturale. CORINNA FERRARI

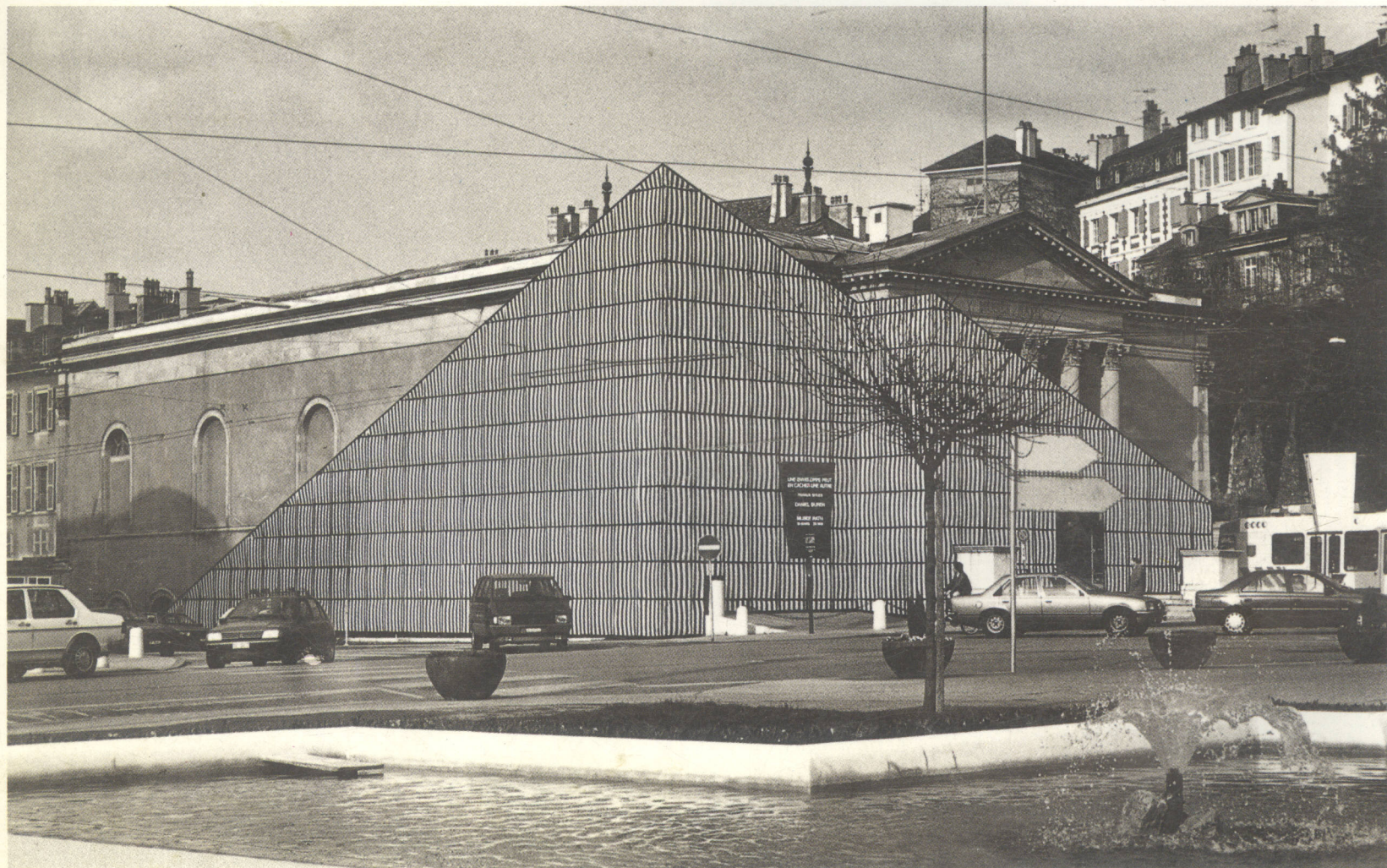
丹尼爾·布倫 在吉內夫拉的創作

丹尼爾·布倫的最新著作《別有內容的信札》是爲了慶祝現代藝術中心成立25週年(1989年3月19日——5月28日)，而寫於日內瓦的。原書的題目比其意大利譯文具有更多的含義。「信札」這個詞除了具有簡單的信封之意外，更一般地說，它實際上還可以有外罩、包裝，即外部包裝和覆蓋物；也就是說，不僅具有覆蓋和包裝，也具有掩蔽和隱藏之意。

自1967年以來，布倫一直使用加上條飾的模塊作爲他的作品的主調。這種中性、無個性且無含義的單元，被他用來抽去作品中雜亂的內容，使其作品成爲敞開的，表示現實世界中具

有的某些重要關係體系。他的作品由此總是「在原來的位置上」。這樣就可應用於裸露的建築，如拉思博物館；或者說更好的是應用於建築的體量，及其體量的價值。這是一個沒有明確文化特徵的博物館，容納了各種類型的短期展覽品；它並沒有什麼特殊結構上的價值，不過是建於20世紀初的仿文藝復興式建築，是具有所有古典特色的陳舊式樣殿堂的複製品。

大概從這個早期作品開始，一直到其中的具體內容，布倫作品的外部被修飾一番；骨架由黑白相間的條紋布覆蓋着，形成斜切立面；斜切面面積近似半個正方形，前端頂部的高度和正面寬度相等。沿建築物四周，與牆面垂直相交，組成牆的四面，每面都與一種不連續的立面體連接在一起，而此立面體是被置於博物館矩形六面體中。模仿但並不矯揉造作，就像過



攝影：埃貢·V·弗斯騰伯格

去幾世紀中舞臺上節目氣氛中的城市被神奇的建築偽裝掩飾了平日的面貌。這個所覆蓋的建築立面從基本幾何體汲取了引人注目的效應，部分掩蓋並否定另一個與它無關的構造體。博物館的前部既表現又掩飾了這點。

根據以工程為基礎的設想概念，作為體力與腦力的交錯點，完全否定了原來的作用。正如布倫所說，“我所跨入的第一扇門就是我的作品”。進入博物館之前人們就能感覺到這種影響，而正是這種影響擴展到博物館的屋頂，反過來說，卻並非如此。這種影響從這一扇門延及到那一扇門，從這片屋頂延及到那片屋頂，一直延伸到博物館的裏面。通過兩立面間的入口，我們投身於入口大廳，就象一個隧道的末端，直接將我們引入處於另一個屋頂下的第一個“簡陋的小屋”，它是一個新的“信札”的內部。從這個通道，可以立體地延伸到“小屋”的三維空間裏，一組《閃光的小屋》映入我們的眼簾，它們被染上了不同的顏色，紅、綠、灰或黑，就像許多寬敞的拼合的覆蓋物。

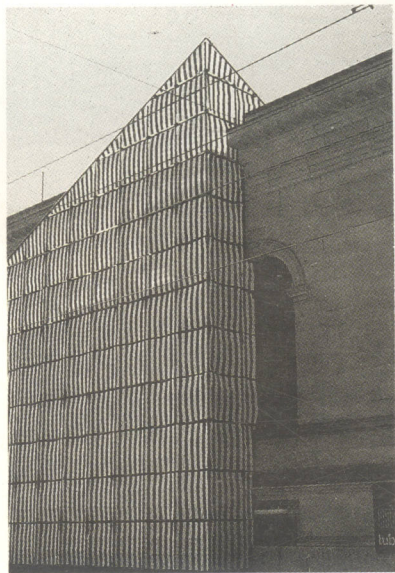
博物館的底層由兩排拱廊分成三個中殿，拱廊兩側又對稱地排列着九個“小屋”，三個三個的間隔排開。它們是由木架支撐着的立體結構，木架上掛着條布。整個結構的半腰處開有門窗，它們由對角綫斜板分隔開，加上相對的斜板向外部做45°旋轉，造成虛實相間的效果。儘管“小屋”和其門窗組成了有規律的節奏，而整個效果却是一種透視性的頭暈目眩。“小屋”的增遞排列也應和了它們的斷斷續續的視覺效應。從每個角度來看，前部的“小屋”遮住了後面的屋子，阻礙了全方位的視綫。立方體的表面分裂成許許多多小平面，條形結構模擬似的交錯形成視覺上的體驗，透視框架的重疊也形成許許多多平面。如同在一幅立體派作品裏，使真實空間分解，作成平面的階梯形構圖，並予真實空間以界限。

暫且不論其美學價值，由於其印象派色彩強烈而被概念藝術所擯棄；飾以黑白相間的條幅的巨大外部表面在建築物和天空的背景襯托下，就像收入在早期建築論文集裏的一個大幅版畫照片，醒目奪目。初步“設計”對於文藝復興藝術和現代概念藝術來說，祇是一個普通概念。而佈局的變化，圖片似的門面裝飾卻沒有評述。這本《體量的分解》基礎作品在利用真實空間和自然尺寸方面都可以稱得上是一個完美的設計。

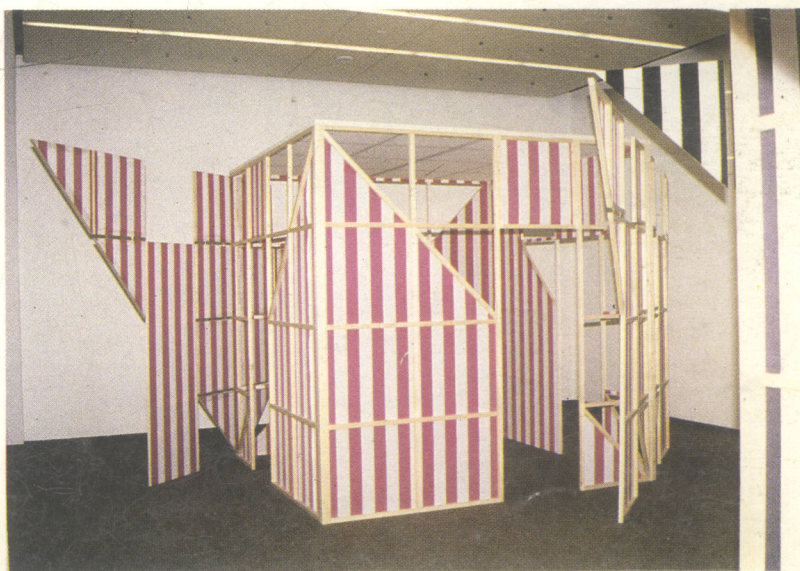
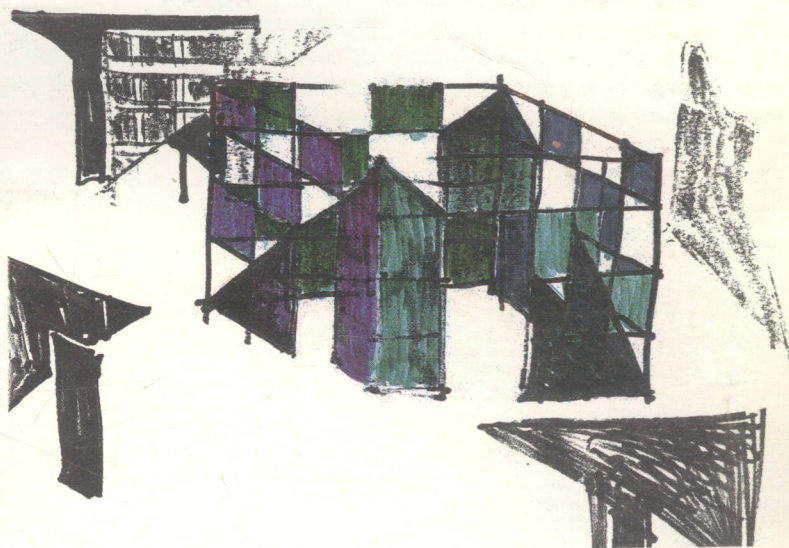
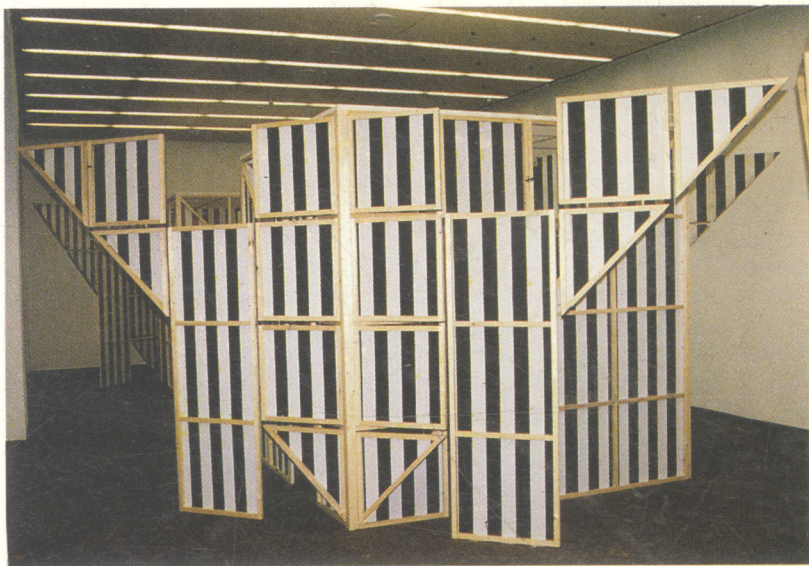
科琳娜·費拉里

A destra, vedute dell'opera di Buren all'interno del Musée Rath e, al centro, un bozzetto di studio.

右圖：拉思博物館內布倫的作品
中圖：草圖分析



Sopra, particolare dell'intervento sul fianco del museo.
布倫的作品，面對着博物館前部的那一側的連接詳圖



O-PRODUCT

MACCHINA FOTOGRAFICA OLYMPUS

A prima vista sembra un apparecchio estremamente innovativo. Il corpo metallico molto squadrato con un volume circolare sporgente fa pensare ad un nuovo sistema di ripresa che utilizzi una pellicola speciale, se non addirittura alla possibilità di imprimere le immagini in modo digitale su di un dischetto di memoria. Ad una osservazione più attenta la macchina si rivela invece più convenzionale seppur in linea con le evoluzioni più recenti. Dotata di una ottica fissa di 35 mm la O-Product è una macchina completamente automatica; la messa a fuoco è regolata da un sistema a raggi infrarossi, mentre i tempi di esposizione e l'apertura del diaframma sono governati da un circuito elettronico integrato preprogrammato. Motorizzato è anche l'avanzamento della pellicola che deve essere nel formato standard 35 mm della nuova serie codificata DX. In altre parole la O-Product appartiene a quella categoria relativamente recente di apparecchi tecnologicamente sofisticati ma di uso molto semplice, intermedi fra le complicate *reflex* ad ottiche intercambiabili – più o meno professionali – e le vecchie macchine ad ottica fissa dalle prestazioni limitate.

L'aspetto insolito di questa macchina dunque non nasce da reali innovazioni tecnologiche. E invece il risultato di una operazione di *styling*

tesa a distinguere questo modello nella massa di apparecchi fotografici prodotti correntemente, tutti omologati nei materiali e nelle forme, sempre più indirizzate verso un neo-organicismo funzionale.

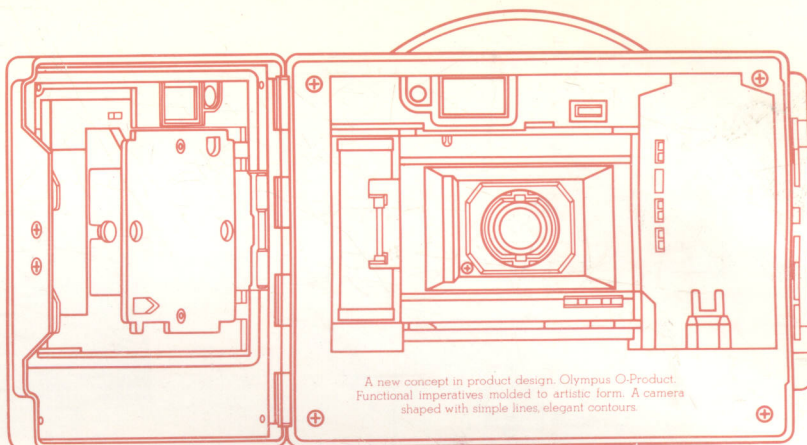
L'involucro esterno realizzato in alluminio trattato con finiture differenti e stampato secondo una geometria rigorosa si propone di restituire alla O-Product una riconoscibile identità di macchina. L'ispirazione risale volutamente agli esempi pionieristici del disegno industriale dell'inizio del secolo, riletti e filtrati attraverso una sensibilità grafica attuale e sofisticata. Obiettivo di questa operazione tutto sommato riuscita sono quei mercati più avanzati che cercano negli oggetti non solo l'efficienza e la funzionalità, oramai acquisita, ma anche nuovi valori di status sociale e culturale. Con la speranza di soddisfare o forse stimolare i desideri di un pubblico anestetizzato dall'abbondanza di immagini e di prodotti continuamente immessi sul mercato.

E.M.

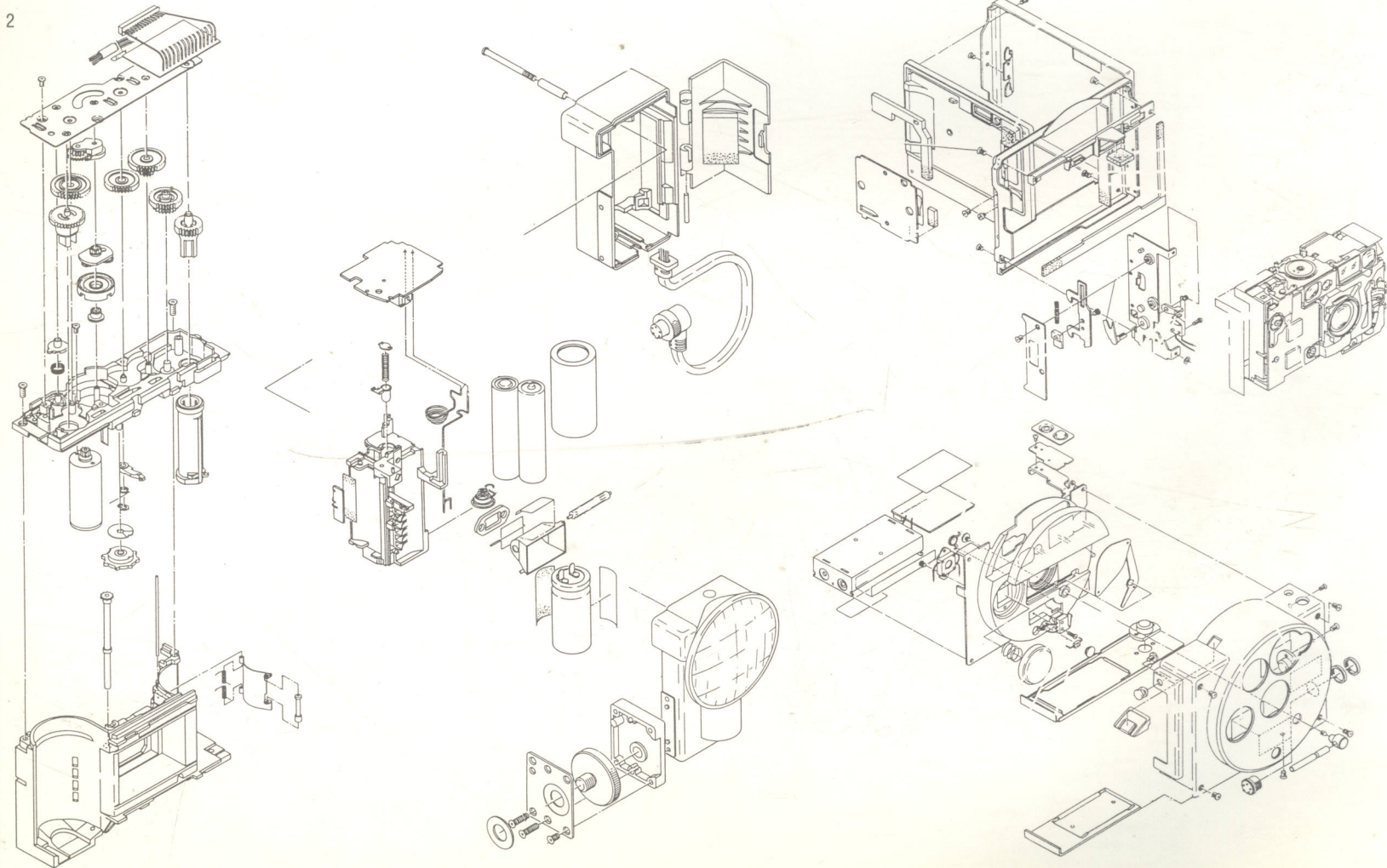
奧 - 產品

奧林帕斯照相機

乍一看來，它好象是一個完全創新的裝置。方方正正的金屬體及其凸出的圓體部份表明，它有可能把圖像用數字的方式記錄在存儲磁盤上，即



A new concept in product design. Olympus O-Product. Functional imperatives molded to artistic form. A camera shaped with simple lines, elegant contours.



1. Il disegno del corpo macchina aperto. Si noti la frase di commento riportata all'interno. 2. Esplosi assometrici che evidenziano le relazioni tra i componenti elettronici e l'involucro esterno di alluminio. 3. Un'immagine della campagna pubblicitaria giapponese. 4. L'inizio e la fine della lavorazione della scatola metallica.

1. 打開後的照相機圖。注意印在裏邊的說明。2. 分解的立體投影圖示出電子元件間的關係和鋁外殼。3. 日本廣告宣傳戰一例。4. 金屬殼加工過程的第一步和最後一步。

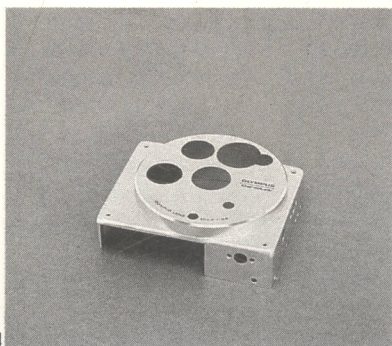
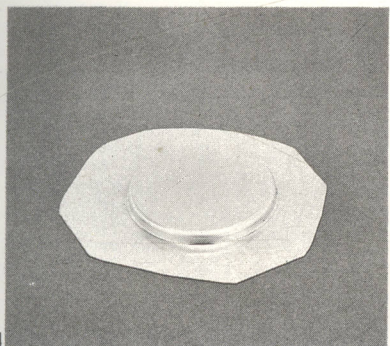
使不是如此，它也至少是要求使用特殊膠片的新型拍攝系統。

更仔細地觀察，這照相機原來也很普通，儘管是最近才研製出來的。裝有一個35mm固定鏡頭的奧－產品是全自動的。焦距由紅外線系統調節，用預編程序的電子集成電路控制曝光時間和光圈。前面的卷片機構也是自動的，膠卷必須是新的DX編號系列中標準的35mm規格。換句話說，奧－產品屬於技術精良、使用簡便的新型照相機。它是在複雜的可更換鏡頭的反射照相機（通常是供專業人員使用的）與性能有限的老式固定鏡頭照相機之間的折中產物。

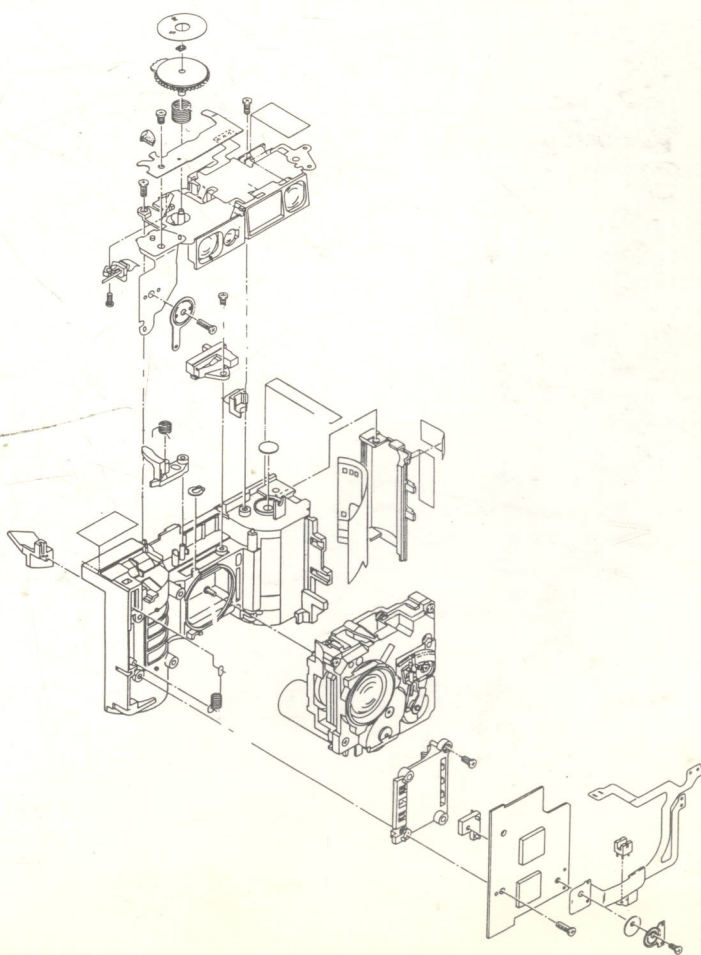
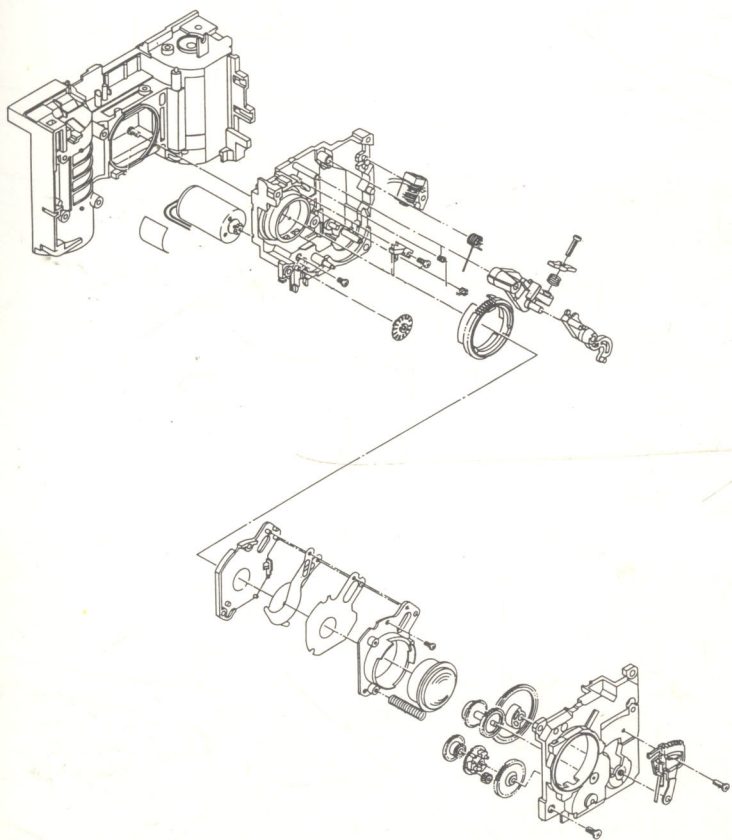
因此，這種照相機的獨特面貌，並非出於任何真正的技術革新。相反，它祇是追求時髦的產物，目的是與目前

生產的其他大多數照相機相區別，至於在材料、形式，尤其是功能上的新結構方面，則都是彼此相似的。鋁外殼按嚴格的幾何形狀鑄造，經過各種拋光處理，並作修整，就成為公認的奧－產品照相機形像標誌。創作靈感源於對20世紀初工業設計的創新產品的深思熟慮，並通過當代高級的圖示敏感設備重新考慮而篩選出來的。這種產品的目標，考慮的所有方面，成功的運行，都是為了能獲得更大的市場。這樣的市場不僅期望買主買進的東西具有現在已有的效率和功能，而且期望具有新的社會價值和文化價值。製造商們希望能滿足，或許刺激公眾的需求，因為大量的相機的廣告和產品不斷地充斥市場，使公眾迷惑。

恩里科·莫爾泰羅



2



THOMAS HERZOG: PROGETTO PER IL DESIGN CENTER DI LINZ

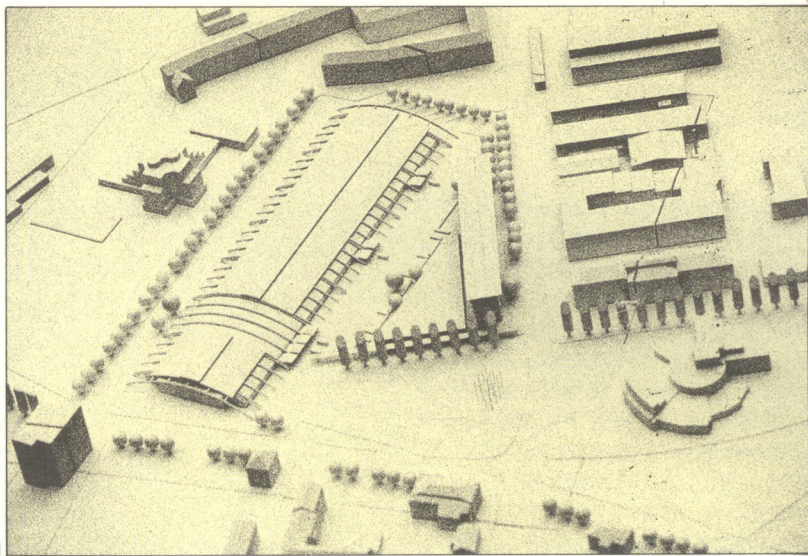
Nell'estate 1988 la città di Linz, capitale dell'Alta Austria, indice un concorso per il progetto di un centro per esposizioni e congressi con un albergo da 300 posti letto. Il concorso si rivolge agli architetti nazionali, oltre che a cinque noti progettisti non austriaci che sono: i finlandesi Siren e Katajamäki; gli svizzeri Reichlin e Suter+Suter e il tedesco Thomas Herzog. Aspetto peculiare del bando è la richiesta ai progettisti architetti di collaborare con ingegneri strutturalisti, il cui contributo sarebbe stato premiato a parte. L'architetto Herzog e l'ingegnere K. Stepan dello studio Sailer e Stepan sono i vincitori del concorso.

Dalla relazione di progetto Il complesso si configura come un grande volume tranquillo adagiato lungo il lato est dell'area di progetto. L'albergo – una costruzione indipendente – definisce il fronte su strada, la Frankstrasse. Il sistema di circolazione è anteposto alle camere, orientate tutte verso il silenzioso spazio interno. Il ristorante, coerentemente alla sua funzione, si trova tra l'albergo e il centro congressi. Risultano così davanti al centro, dalla parte rivolta alla città, una grande area libera per manifestazioni di vario tipo e all'interno del complesso una allungata zona pedonale, dalla quale si accede al centro. Tra il ristorante e la zona pedonale si prevede la creazione di un giardino, delimitato verso il centro da una stretta vasca d'acqua e pensato anche come verde pubblico aperto a chi lavora e vive nel quartiere.

Tutti gli ambienti dei congressi e delle esposizioni hanno una copertura comune. La piccola sala per conferenze, il salone per congressi e la sala pluri-uso si sviluppano intorno a un unico foyer, con ingressi tuttavia individuali per evitare nel caso di manifestazioni parallele la commistione dei diversi pubblici. Per manifestazioni che prevedono una partecipazione numerosa le varie sale possono essere abbinate attraverso i corridoi che le affiancano su entrambi i lati.

I piani tipo dell'albergo hanno le camere standard nella parte centrale e le suites alle estremità. Non esistono corridoi centrali. La zona di soggiorno si trova nell'attraente sottotetto. Le unità sanitarie sono prefabbricate. Il ristorante si affaccia sulla piazza pedonale e verso la città. Dato che il suo tetto è visibile dall'alto è piantato a verde.

Si è voluto dare al centro una forma pregnante che ne facesse una sorta di segnale senza essere, data la mole, un momento intimidatorio. Lo spazioso padiglione, apparentemente leg-



gerissimo, ha una copertura di pannelli riflettenti il calore del sole, alternati a pannelli traslucidi e a pannelli trasparenti che ritmano otticamente la grande «pelle». La massa del corpo di fabbrica è articolata dalle superfici della copertura che dal colmo alla gronda si sovrappongono, scalarmente sfalsate. La sua forma convessa – tecnicamente e funzionalmente giustificata – è aperta lateralmente nella parte bassa, dando luogo a una passerella. Grazie alla analoga curvatura le leggere tettoie metalliche sembrano far parte del manto di copertura. Nei punti in cui sono alzate «a cappuccio» segnalano gli ingressi e invitano a entrare.

Proprio perché è diverso, il grande volume, cui si accede lateralmente, vuole dialogare con l'area su cui sorge l'edificio della radio-televisione austriaca (ORF).

Il salone principale è dotato di un pavimento mobile, parzialmente alzabile che consente la creazione di situazioni spaziali adatte alle ma-

nifestazioni più varie. In sezione il salone è un rettangolo perfetto. Il foyer con il suo tetto vetrato restituisce l'atmosfera di una serra. Lamelle riflettenti, fissate sotto il tetto ne impediscono il surriscaldamento.

L'intera area per congressi e mostre ha una copertura costituita da grandi travi ad arco in acciaio con una luce di m 75,60. Queste capriate principali sono collegate da terze in acciaio e sono controventate da elementi stabilizzanti posti a m 30 l'uno dall'altro.

Il piano sotterraneo, o piano del garage, è costruito su una maglia di m 7,20x8,40, lungo la cui direttrice minore si dispongono travature in c.a. che sostengono elementi semi-prefabbricati. Anche i pilastri in c.a. potrebbero essere prefabbricati. Le unità previste al piano terra lungo i padiglioni espositivi sono costruzioni leggere in acciaio con soffitti massicci. Le strutture destinate ai congressi sono in cemento armato (pilastri, pareti, travi, solette) e potrebbero essere prefabbricate.

1, Plasticò dell'intervento nel contesto urbano. 2, Sezione longitudinale, trasversale e schema costruttivo del Centro Congressi. 3, Assonometria al computer della copertura. 4, Planimetria generale. Schizzo. 5, Veduta dell'ingresso al Centro Congressi. 6, Prospettiva dell'interno del Centro Congressi. 7, Particolare costruttivo.

Un aspetto singolare dell'operazione è che una volta edificata la struttura portante del grande tetto e realizzato il tetto stesso, il cantiere dell'intero settore in c.a. può continuare anche d'inverno.

L'albergo è costituito da due ali. Ristorante, cucina e relativi ambienti di servizio al piano terra sono staccati dall'ala delle camere tramite un giunto di dilatazione.

La struttura portante è costituita da pilastri a fungo in c.a. che reggono le solette. L'ala delle camere è a più piani. Solette in c.a. parzialmente prefabbricate sono tese fra pilastri e lastre in calcestruzzo gettate in opera.

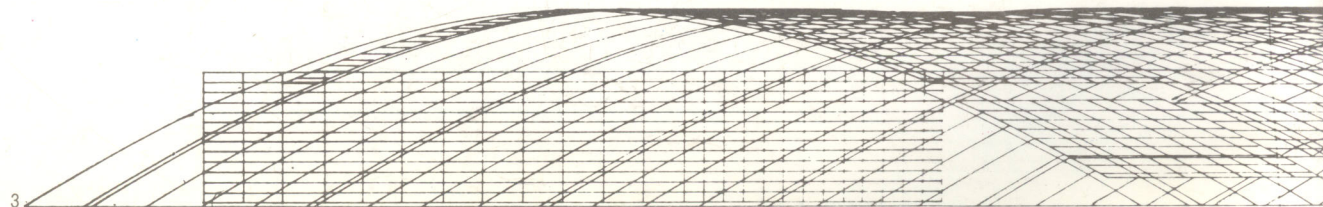
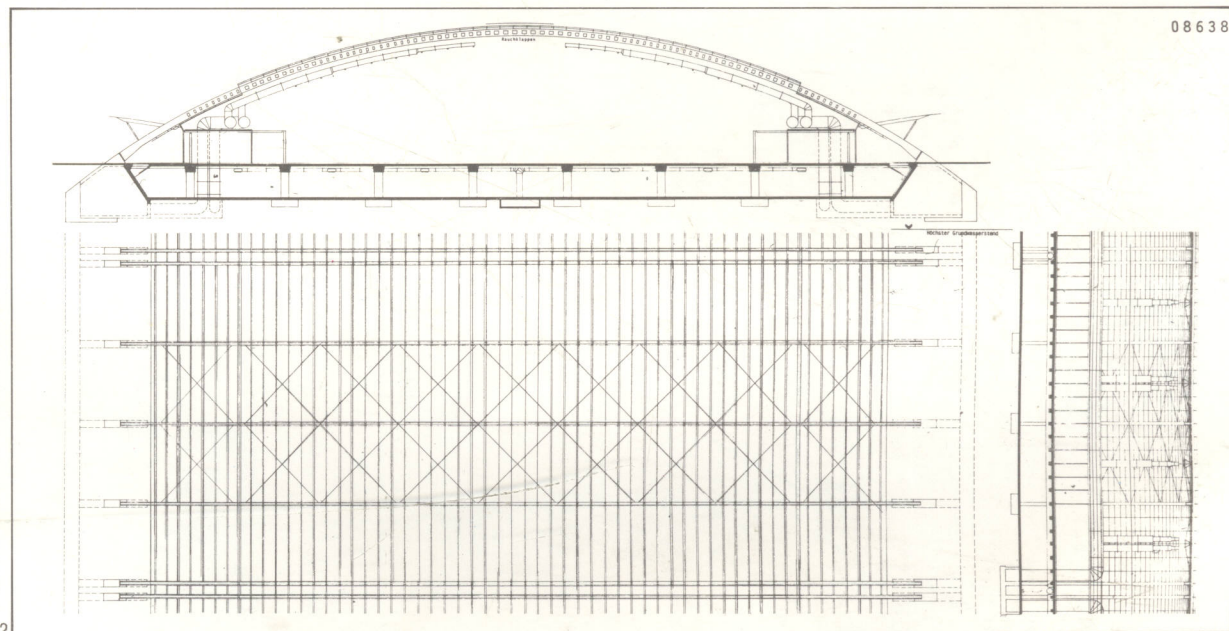
會議展覽中心設計

林茨

附有300張床位旅館的展覽及會議中心建築設計公開競賽於1988年夏天在上奧地利省首府林茨市舉行。五位著名的外國建築師(芬蘭的西雷(Siren)和卡塔雅馬基, 瑞士的賴希林和蘇特(Suter)以及聯邦德國的T·赫佐格)應邀參加了這一別開生面的競賽。

這次競賽的一個特點是規定建築師要與結構工程師合作, 而且明確要求設計方案中必須有最重要的結構構件的細部設計。這次競賽還為工程師的設計另外設立了幾個獎。

競賽的獲獎者是建築師T·赫佐格和工程師K·斯特凡(工程策劃:賽勒和斯特凡)。



- 1、新建築羣在城市中所處位置的模型。
2、會議中心結構方案的縱、橫剖面。3、計算機設計的屋蓋三向投影。4、現場平面圖。5、會議廳入口。6、會議廳內部透視圖。7、施工詳圖。

獲獎設計方案簡介

會議廳位於現場東側的寬敞、安靜的建築物裏。旅館在另一座建築物內，臨弗蘭克街。人流交通安排在客房的臨街一側，房間全部朝向安靜的院內。

由於功能上的原因，餐廳位於旅館和會議中心之間，創造了兩個獨立的外部空間：這個建築羣中有一個長形的人流集聚的大廳與會議中心相連通，朝向城市街道。會議中心前有一個大廣場，可以作許多不同的用途。

用矮樹籬圍起來的庭園被餐廳和大廳這一長條形建築所分隔。這一造景庭園可用作休息娛樂的場所，並且可供在附近居住和工作的人們使用。

會議和展覽設施均設在同一屋蓋下。小會議廳、大會議廳和多功能廳各自有其入口，但都通向同一個門廳。如果會議和展覽同時舉行，與會者可分別進入各自的廳室。大型活動也可以安排，通過建築物兩側的人流交通空間就可把所有的廳室連通起來。

旅館的標準層兩端有套房，中間有普通客房。走廊朝向大廣場。衛生間是預製裝配式的。文娛活動場所設在迷人的屋頂層。餐廳俯瞰城市和大廳。屋頂層種滿花草。

這個中心明顯的整體形式，就像一個標誌，展示出該建築物自身的特徵：即不以其規模而氣勢逼人。整潔寬敞的廳堂給人一種明亮的印象。建築物的外表面是鉸接的玻璃鑲板，光綫經過這些反射板進入室內。服務區則安裝不透光屋頂。

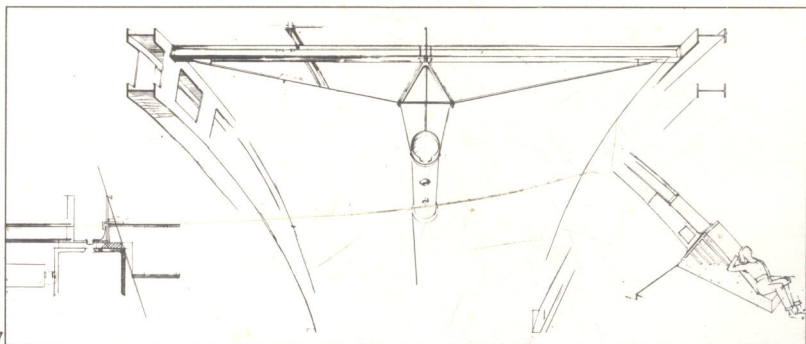
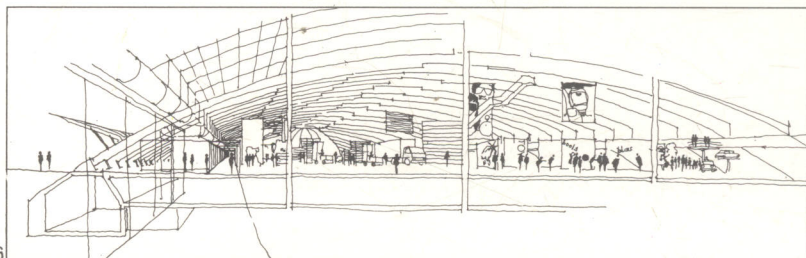
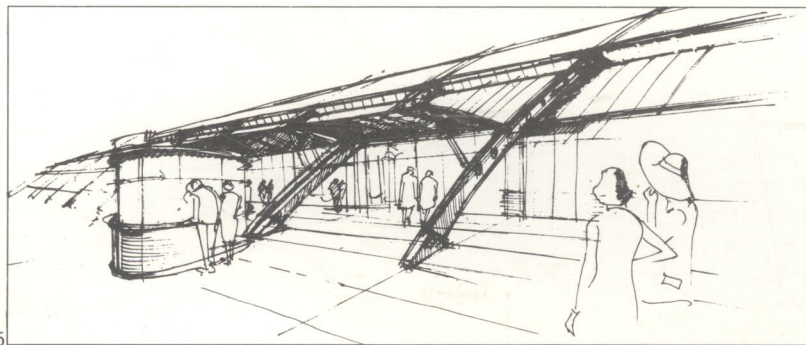
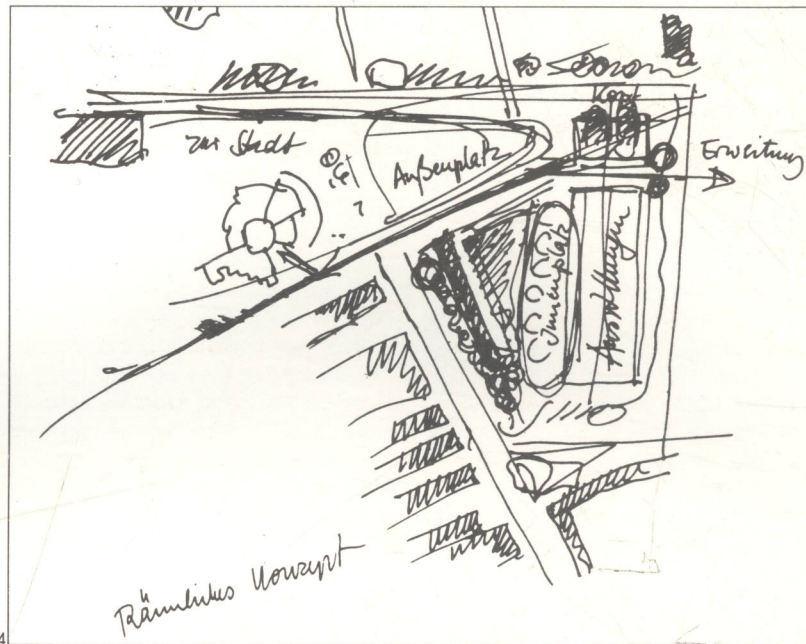
建築物主要部份的屋頂呈魚鱗搭接狀，由屋頂向檐口坡斜。

建築物採用凸圓體形是滿足技術上和功能上的需要。建築物地面層兩側均可打開作通道。與屋頂同一曲綫形的輕金屬遮篷像汽車罩一樣可以開放。當這些遮篷閉合時，看上去就是建築物屋頂的一部份；當其開放時，則表示這個入口處是開的，參觀者可以從這個門口進入適當的廳堂。

大建築物採用側向入口，不為別的，而是要與ORF(奧地利廣播電視臺)相呼應。

為適應特殊要求，會議廳設有活動地面（主席臺可用剪式升降裝置升降）。剖面呈長方形。

門廳有一個裝玻璃的屋頂，創造了一種玻璃屋簷立在空中的氣氛。屋頂下裝有反光百頁窗，可避免室內溫度過高。跨度為75.6米的拱形鋼梁橫跨整個會議和展覽區。鋼樑條在下面



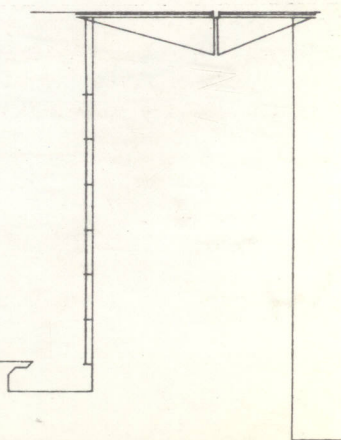
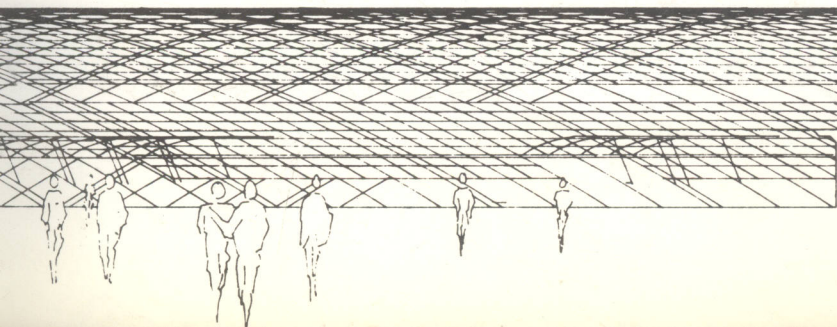
連接這些拱形梁，每隔30米有對角支撐，以增加穩定性。

地下室或者說地下停車場建造在7.20×8.40米鋼筋混凝土托梁的格構體系上，在格柵上鋪放部份預製的雙T型板。鋼筋混凝土柱也可採用預製。

整個展覽廳地面層設計成輕鋼結構和實心地板。會議區（有部份是多層的）設計成鋼筋混凝土重型結構（柱、牆、梁和樓板）。這些也可在很大程度上採用預製構件。

整個結構的一個特點是當屋面的支撐結構用適當的屋面材料覆蓋時，鋼筋混凝土結構的內部空間（地下部份和會議區）將是防風雨的，且在冬天也可進行施工。

旅館分成兩座建築。餐廳、廚房和客房服務管理在地面層，一條伸縮縫將其與多層客房分隔開。屋蓋架於鋼筋混凝土板柱結構上；柱子固定於基礎中。這種結構起着框架作用，而且具有三向剛性。客房部份是多層結構，部份預製裝配的鋼筋混凝土樓板鋪設在現澆混凝土板柱結構上。



1, La vetrina di esposizione per i panini e le torte della zona panetteria. 2, Settore del ristorante. 3, Pianta generale del piano terra. 4, Il bancone nella zona tavola calda. Lo schienale dei sedili è in acciaio inossidabile, il pavimento in marmo artificiale.

5, L'ingresso alla panetteria-ristorante all'interno dell'edificio Tsuda progettato da Maki. 6, Angolo di passaggio tra la zona ristorante e la zona panetteria. 7, Prospettiva delle due zone funzionali.



KANJI UEKI KASAPPO ASSOCIATES RISTORANTE JUCHHEIM, YOKOHAMA

Per più di sessant'anni, fin da quando venne aperta nel 1922 a Yokohama dai coniugi tedeschi Juchheim, la pasticceria omonima è stata specializzata nella produzione di prodotti dolciari della Germania. Di recente, la ditta ha aperto anche un ristorante che si trova al primo piano seminterrato del palazzo Tsuda, di fronte alla stazione Sendagaya, a Tokyo. Lo Tsuda, progettato da Fumihiko Maki, è stato costruito poco tempo fa, in commemorazione del quarantesimo anniversario della Scuola Tsuda. L'edificio è provvisto di sale conferenze e di attrezzature scolastiche. Il ristorante si trova giusto sotto la sala a pozzo del primo piano, e dà direttamente sul marciapiede dalla parte orientale dell'edificio. Dal marciapiede esterno, attraverso le finestre, si possono vedere l'entrata e l'interno del ristorante. Nel ristorante vi è inoltre un negozio che vende pane e dolci, con il laboratorio ben in vista. La panetteria è sempre piena di clienti, in un'atmosfera molto vivace. C'è anche un bancone dove vengono serviti cibi e bevande. Il caffè e il ristorante si trovano dietro questa zona. I pavimenti del negozio e del caffè sono di marmo artificiale, mentre quello del ristorante è in legno.

Per ricreare l'atmosfera di sessant'anni di tradizione, abbiamo scelto materiali e soluzioni che conferissero una sensazione di tranquillità. Per contrasto, abbiamo fatto larghissimo uso di acciaio inossidabile, per tentare di costruire un ambiente originale all'interno di questa tradizione. Arrischiando uno squilibrio nella costruzione globale mediante varie configurazioni e strutture, pensiamo di aver creato uno spazio di mobilità. Dal momento che anche l'edificio ha una simile struttura progettuale, riteniamo che il ristorante gli renda sorprendentemente omaggio.

(dalla relazione dei progettisti)

Juchheim 餐館 橫濱

德國尤赫海姆 (Juchheim) 夫婦曾于1922年在橫濱開設了一家商店。尤赫海姆先生是德國糕點食品麵包師，專門從事松糕製做已達60多年。近年來，他們又增設了餐館業務。Juchheim 餐館設在東京世田谷站前津田會館地下第一層。

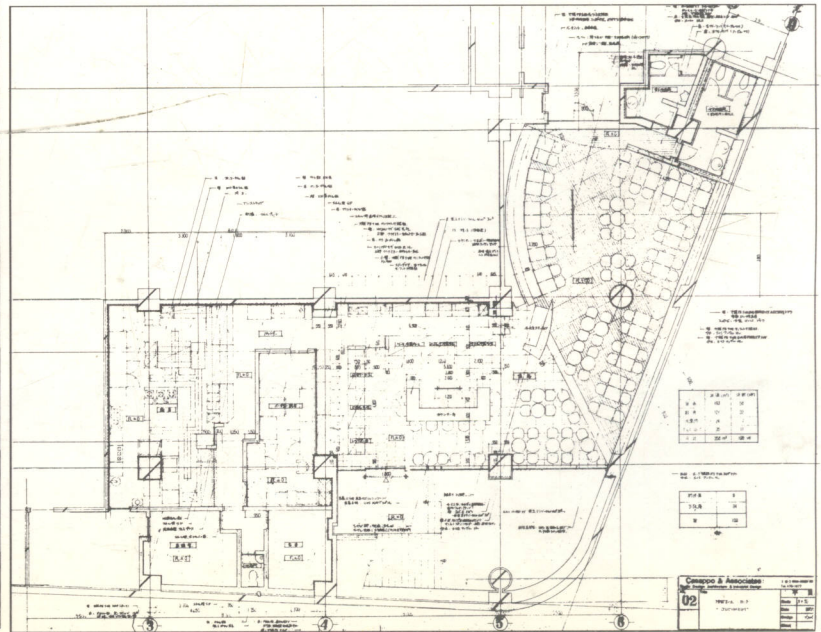
會館是近來為紀念津田學派創立40週年而建，由建築師文彥真古設計。會館有兩間大會議室和學派設施。位於地下第一層的這家餐館恰好就在地面一層休息室的下面，有直接到達這座建築物東側的人行道的通路。在人行道上行走時方可看到餐館入口，透過玻璃窗餐館內部的佈局一清二楚。

這家餐館還包括一個麵包松糕小賣店。小賣店經常是顧客盈門，並帶來歡快、熱鬧的氣氛，還附設一個酒吧。小賣店和咖啡館的地面均為人工大理石的；餐館的地面却是木質的。

利用傳統的材料和裝飾，造成一種安逸的氣氛。相反，有些建築中大量利用不銹鋼裝修以造成突破傳統的新奇環境。

我們認為應不局限一種固定程式，而創造一種匯集不同風格建築裝修的流動空間。

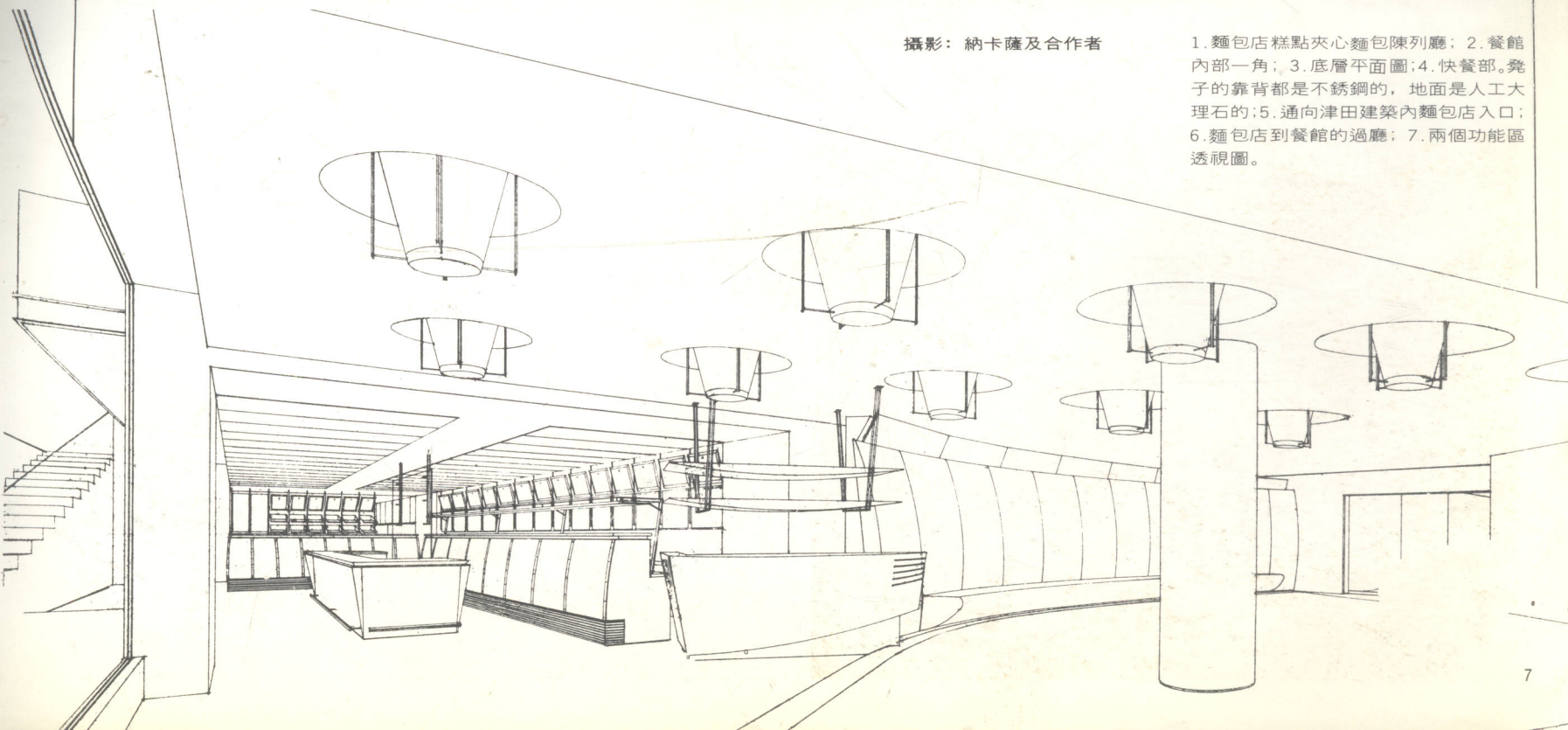
建築的結構還是一般性的，我看餐館的新穎效果應歸功于內部的設計。

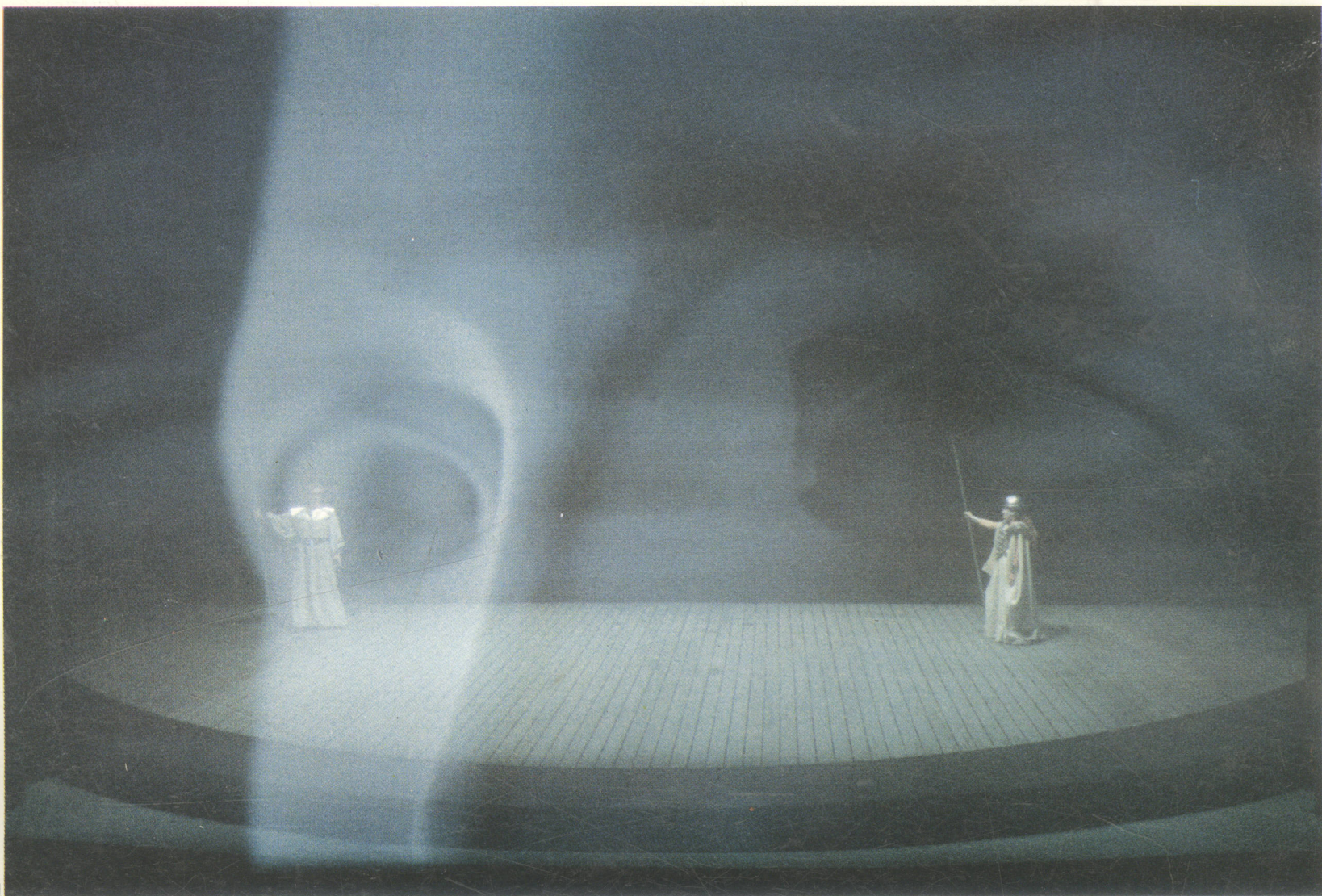




攝影：納卡薩及合作者

1. 麵包店糕點夾心麵包陳列廳；2. 餐館內部一角；3. 底層平面圖；4. 快餐部。凳子的靠背都是不銹鋼的；5. 通向津田建築內麵包店入口；6. 麵包店到餐館的過廳；7. 兩個功能區透視圖。

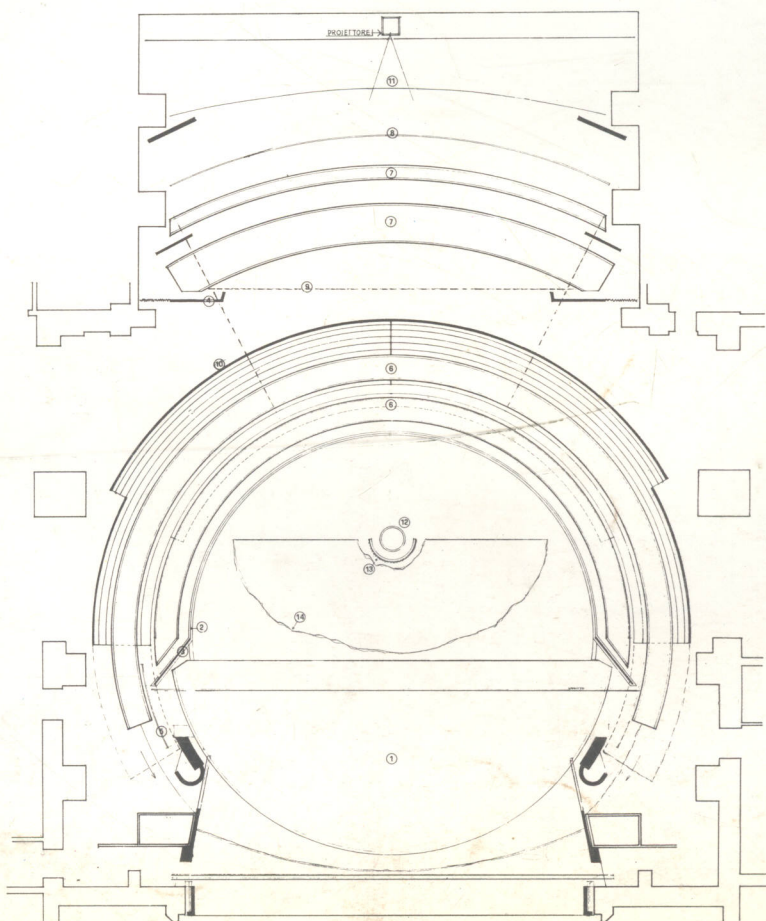




Queste note non si occupano di descrivere minuziosamente uno spettacolo visto, ma piuttosto di rendere manifesto un interesse per quegli eventi teatrali che sembrano suscitare dall'interno della rappresentazione una sorta di carattere autoriflessivo che, mi sembra, è contemporaneamente nell'opera così come nel luogo destinato ad ospitarne la messa in scena. Il teatro itera ossessivamente la sua *teatralità*, ma non per questo il rapporto teatro-mondo riesce sempre ad essere fecondo. Per Pier'Alli, che dei suoi spettacoli cura le regie, le scene, i costumi e spesso anche le scritture sceniche, il luogo teatrale prescelto è quello in cui si rifiutano «gli specifici linguistici come la parola o il canto o la musica o l'architettura scenica, per far crescere un puro corpo linguistico, in cui viene rigenerato il senso parziale di ciascuno». L'interpretazione guarda all'opera nelle sue differenti articolazioni come ad un continuum. Lo sguardo alle diverse scritture è analitico, indaga incessantemente le singole specificità in un processo che si arresta solo la sera della prima; e il risultato non è mai sintetico ma tende a sollecitare nello spettatore una sorta di *epifania*. L'unità originaria del Testo è vista come un insieme capace di far scaturire continuamente significati che gli appartengono: l'interpretazione non si fissa come lettura definitiva ma è casomai una chiave capace di aprirlo ulteriormente. È comunque in questo senso che la comprensione profonda delle voci da cui un'opera ci parla comporta uno sforzo di ri-creazione; ma è forse vera fedeltà ad un testo essere in grado di «evocare il significante come sirena» (Barthes), rimettendo in gioco le tensioni che hanno presieduto alla sua creazione per restituirne – almeno – il campo di forze.

PIERLUIGI PIER'ALLI: «DIE WALKÜRE», BOLOGNA

Opera in 3 atti di Richard Wagner
Produzione dell'E.A. Teatro Comunale di Bologna, novembre/dicembre 88
Fotografie: Maurizio Buscarino



Nella *Walkiria*, seconda giornata della Tetralogia, il programma Wagneriano di Opera d'Arte Totale sembra sfiorare l'impossibile. L'idea di mondo come rappresentazione anela alla trasformazione del palcoscenico in utopia, «esige l'illusione e quindi il teatro come cavità del sogno». Pier'Alli parla anche di un «divario sistematico tra realtà della scena e potenza visionaria della musica»; ma tutto, nel Ring sembra indicare un valore liminare, richiedere al teatro l'evocazione di una sua area virtuale. Lungo questa traiettoria si delinea la scelta di usare il mezzo cinematografico unitamente alla scena teatrale.

Il boccascena è schermato da un velario di tulle su cui l'immagine filmica si deposita. Nel teatro viene come rafforzata l'idea della quarta parete, con un diaframma fisico presente a cui gli attori-cantanti guardano e da cui veniamo guardati. Questa *parete* agisce come una sorta di «commutatore»: è la superficie dalla quale affiora l'eco interiore dell'introspezione musicale legata ai personaggi-dei, ma d'altra parte essa sembra che figurare l'impotenza delle singole azioni drammatiche ad essere esterne al Destino verso cui la vicenda volge. La maschera vuota e trasparente con cui scatta il preludio iniziale, delinea immediatamente i contorni della sfera impersonale, mitica, all'interno della quale si configura il dramma; «con la *Walkiria* si va alla soglia della psicologia (...) il manto d'acciaio nasconde un dramma, quello della potenza medesima della contemplazione pura della propria immagine (...) per sopravvivere il dio non può che rigenerarsi proiettandosi nell'eroe puro, libero dai lacci della comprensione cosmica cui lui è assoggettato». Lo schermo è perciò pensato come filtro necessario alla tonalità generale della

樂隊指揮和導演：里卡爾多·夏里·雷賈

舞臺佈景和化妝：皮耶爾路易吉·皮耶拉利

助理導演，舞臺佈景和化妝：米耶塔·科爾利

啞劇助理：桑德拉·明加爾多

舞臺佈景繪製技術：萬尼·德爾菲尼

燈光：圭多·萊維

visione; rende esplicito il boccascena come quadro prospettico del teatro, mettendo contemporaneamente a fuoco il punto di vista dell'opera: il pensiero di Wotan-Wagner. Dentro quest'involucro diafano, nella scenografia, Pier'Alli procede densificando la presenza dei pochissimi elementi in scena. La simbologia della pianta, racchiusa in un perimetro che ritorna su se stesso, ancora le forme dello spazio ad una metamorfosi che insiste, negli alzati, sulla geometria circolare in figura di spirale, cilindro, sfera. Si tratta di un elemento ordinatore dell'intero progetto del Ring, che disegna in una serrata sequenza figurativa il Walhalla-anfiteatro-Torre di Babele e il suo negativo Nibelheim-pozzo; l'asse verticale dell'Oro come sonda alchemico-psicologica che prosegue idealmente nel frassino della stanza di Sieglinde le cui radici ed estremità sono tese fra cielo e terra... Ma se i luoghi sono sempre e volutamente astratti, sospesi in una atmosfera surreale come in un sogno, pure, e paradossalmente, essi riconducono al teatro. La piattaforma circolare che vola individuando le gerarchie necessarie alle trasmutazioni cosmiche della prima giornata, riesce effettivamente a restituirci l'idea di un viaggio Inferi-Paradiso; ma sarebbe cieco non vedere altresì che è proprio il palcoscenico ad essere stato sollevato dal suo sito originario dalla forza di un sogno (di Wagner-di Pier'Alli-del Teatro) che stravolge il tempo e il luogo stesso di cui sogna. Il muro di fuoco che circonda Brunnhilde alla fine del terzo atto è una fiamma che il film riproduce realisticamente, ma lo spazio in cui i cantanti si muovono è costretto nella posizione limite definita tra la pedana posta verticalmente e il tulle del boccascena. La frontalità con cui vengono *esposti* i materiali primi della rappresentazione teatrale – palcoscenico/boccascena – conferisce a questo momento una densità che, mentre ci restituisce la situazione «incendio sull'orlo del monte», contemporaneamente è capace di parlarci dello spazio scenico in termini più astratti, come luogo puro, ideale.

Accade cioè come se una cosa si aprisse sull'altra, attraverso una trasparenza repentina in cui vediamo tutto: il *durante* lo spettacolo, che rimane comunque spazio immaginario, e il *prima/dopo* dello spazio reale come in un teatro vuoto.

Questo pensiero unitario tra regia e scena raggiunge un livello altissimo anche nella drammaturgia. Il duetto del terzo atto, fra Wotan e Brunnhilde, è pensato come se l'intera scena fosse uno strumento musicale – la viola d'amore per esempio – in cui le corde vibrano per simpatia reciproca senza mai toccarsi. Wotan e Brunnhilde non si possono vedere né abbracciare, ma solo *sentire*. Il loro spazio è già diverso, nella pur apparente identità di uno specchio. Il pianeta che sorge lentamente dall'oscurità, alle loro spalle, è la sfera inconsapevole, astrale, figlia di queste immagini riflesse. Nel finale l'immagine trapassa nel film come globo infuocato e sembra venire verso di noi, più direttamente di tutte le altre: mondo entro cui è chiusa Brunnhilde, sguardo folgorante dei Walsidi progenitori di una stirpe di eroi, ma forse, e ancora, l'occhio veggente di Wotan-Wagner.

LAURA PERETTI 5

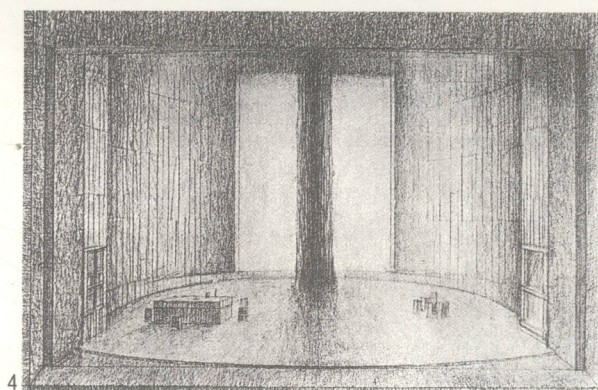
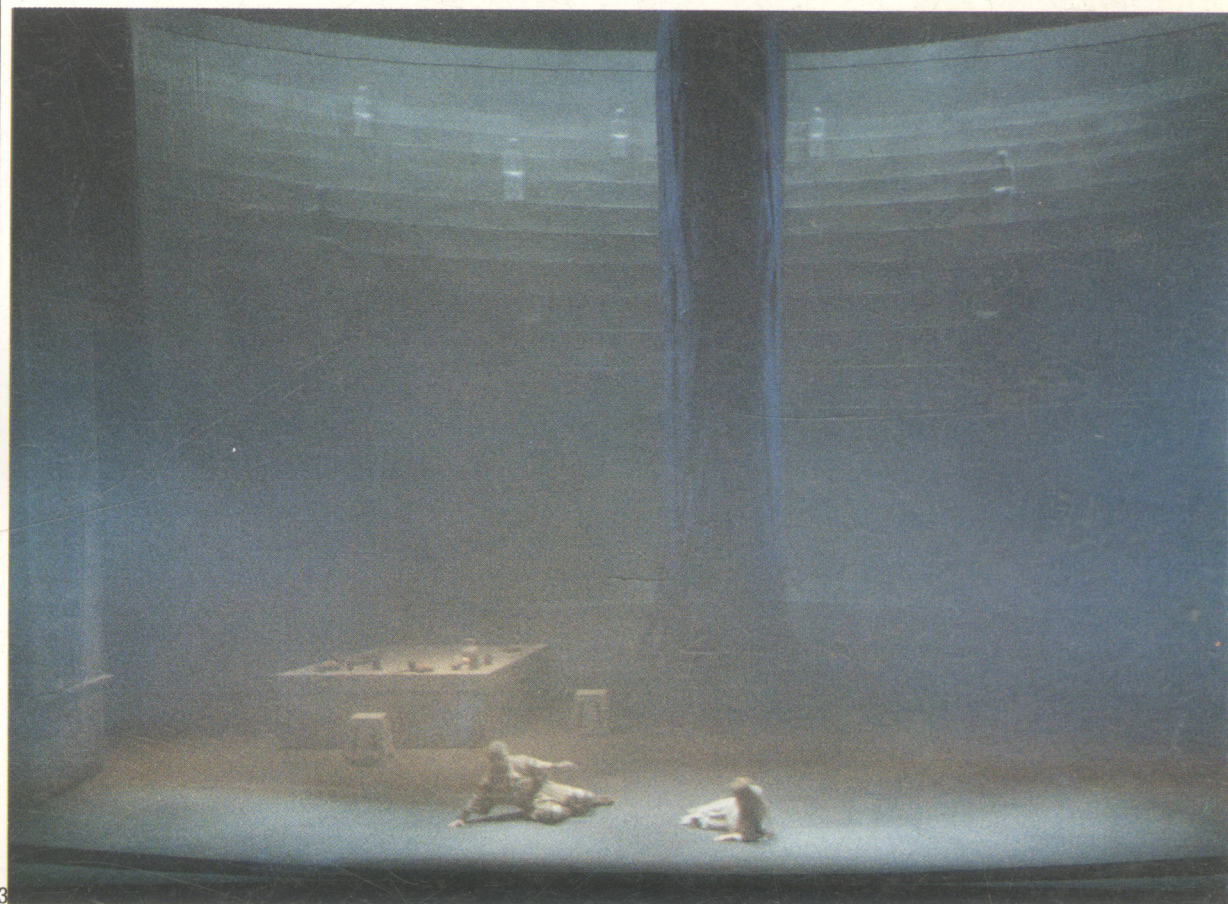
1, Atto II, scena prima. Colloquio di Wotan e Brunnhilde.

2, Pianta del palcoscenico. 3, Atto I, scena terza. Interno della dimora di Hunding: Siegmund e Sieglinde.

4, Bozzetto di Pier'Alli per l'Atto I. 5, Atto I, scena prima. Incontro di Siegmund e Sieglinde.

1、第二幕第一場，沃頓和布魯恩對話。

2、舞臺平面。3、第一幕第三場，亨丁的住所內景：西格蒙德和西格林德。4、皮耶拉利繪的第一幕佈景草圖。5、第一幕第一場，西格蒙德與西格林德的相會。



1. Atto II, scena quinta. Siegmund e Sieglinde. I bozzetti di Pier'Alli; 2. Atto II, scena prima, l'arrivo di Fricka. 3. Atto II, scena quarta. Incontro di Brunnhilde con Siegmund. 4. Atto III, scena prima, sulla vetta di un monte. 5. Atto III, scena seconda. Wotan e Brunnhilde. 6. Sezione e pianta della pedana ribaltabile. 7. Atto III, scena terza. Wotan e Brunnhilde. La pedana è verticale.

皮耶爾路易吉·皮耶拉利： 《瓦爾庫爾女神》，波倫亞

理查德·瓦格納的三幕劇

E. A. 製作，波倫亞國家劇院，
1988年11月／12月

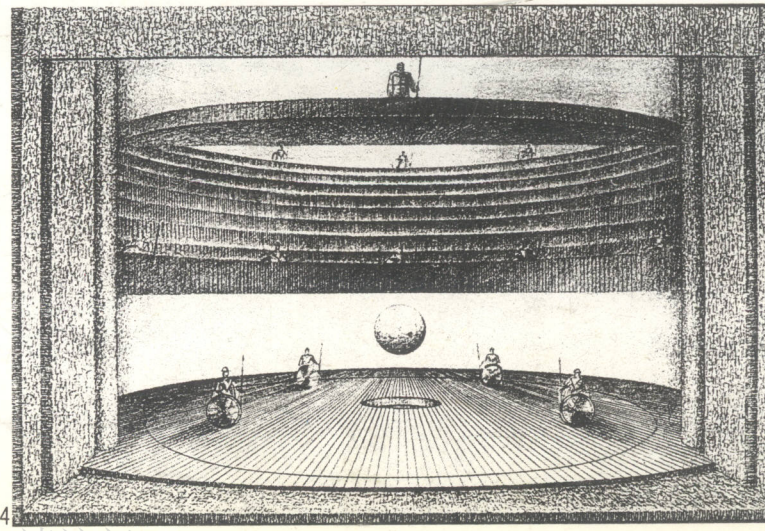
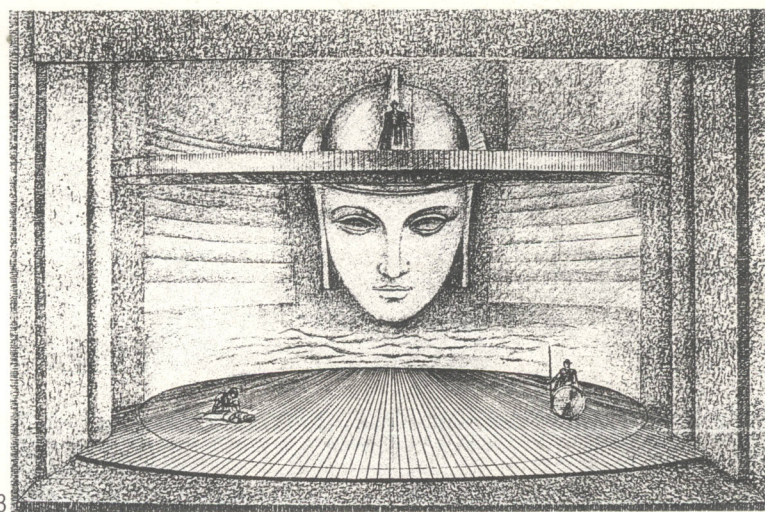
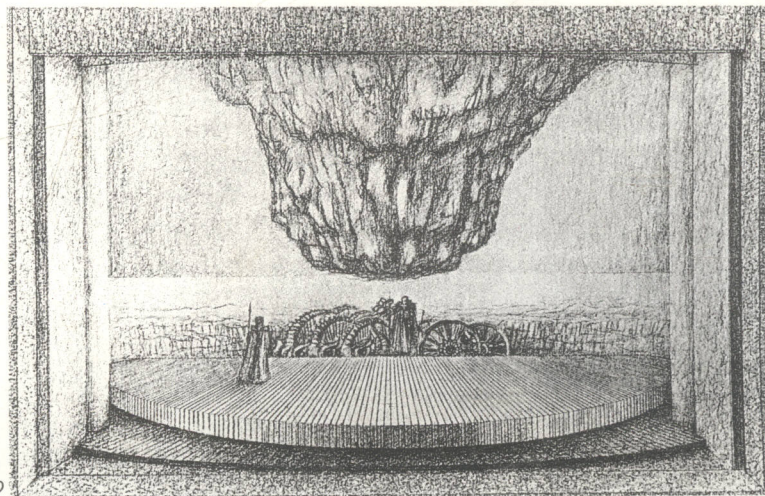
攝影：毛里齊奧·布斯加里諾

我的這些筆記不是對一場演出的詳細敘述，而是通過演出加深了解現代作品這一重要性感興趣。這就好像我置身在歌劇情節和劇場之中。雖然劇場方面總是反復強調其戲劇性，但劇場與外界的關係越來越密切。

皮耶拉利在歌劇演出中負責導演、佈景和服裝。他認為劇場環境這個論點駁倒了“語言特性，如臺詞、歌詞、音樂或佈景設計就是創造一個純真的語言整體，在這個整體中每一方面都得到部份新的意義”這一觀點。把歌劇作為一個整體，從不同方面進行解釋。分析劇本，研究特性……。這個過程僅在第一個晚上就做完了。結果一點也綜合不起來，但卻有助於引起觀眾的感受；這感受是我們能夠用主顯節來說明的。劇本固有的一致性被看作是整體，能夠不斷地產生自身的意義。解釋不是定論，但至少會對進一步理解起着重要的作用。然而，在這個意義上要深刻理解一部歌劇中的聲音需要有再創造的慾望；也許真正忠實於劇本意味着能夠“顯出像歌聲美妙的女歌唱演員一樣的重要性”（巴特斯），在創造角色的時刻把緊張的演出放回到劇中，目的是至少把力量送還與劇本。

在林·賽克萊《瓦爾庫爾女神》的第二部份中，瓦格納的整個作品好像在觸及不可能的事物。世人的思想猶如想象是一種把劇場變成烏托邦的渴望——“要求幻想，進而把劇場當作夢境。”皮耶拉利還談及“在場景的現實性與音樂幻想的力量之間存在一系列鴻溝，但是在林·賽克萊創作的劇中的每一件事似乎表明一個界限並要求劇場表現出自己的有效範圍。這就是強調採用影院的手段與劇場結合的方法。

舞臺幕前部份用薄紗幕隔開，作放映屏幕。在劇場中這就像是添加第四堵牆一樣，實際上以薄膜出現，演員們面對着薄幕，透過薄幕看到他們。這堵“牆”起着一種變換的作用。這一面層描繪出與上帝有關的音樂回響，但同時，似乎表示單一戲劇動作的能力有限。這空白的透明罩被看作是序幕，立即勾畫出一般性的和虛構的場



1. 第二幕第五場，西格蒙德和西格林德；圖2～4為皮耶拉利繪的草圖；2. 第二幕第一場：弗里克出場；3. 第二幕第四場布魯恩與西格蒙德相會；4. 第三幕第一場：劇情達到高潮；5. 第三幕第二場，沃頓和布魯恩；6. 活動平臺的剖面圖和平面圖；7. 第三幕第三場，沃頓和布魯恩。平臺是垂直的。

景；在那場景以內進行戲劇表演；“瓦爾庫爾女神跨越心理閾限……，鋼製長袍下隱藏着自身形像默禱的舞臺效果……，並將使其獲得再現。上帝祇能使自己顯得像真正的英雄，不受宇宙規律的束縛，而她是這個宇宙的主宰。”因此這張薄屏幕被看作是一個普通幻想的濾布；舞臺幕前部份作成一幅顯然可見的劇場的實景，同時使觀眾的注意力集中於歌劇的表演：沃頓·瓦格納的思想。

在這個朦朧的結構中，皮耶拉利繼續把舞臺佈景裝置的一些構成部份佈置得更加密集。這個舞臺裝置的象徵主義被臺口所圍，顯示出把宇宙的形狀寄托於抽象變形，帶有螺旋形的、圓柱體和球體的圓形幾何形狀。這是林·賽克萊整個設計的組成部份，在一個閉合的圖形的場景中繪出一張沃爾哈拉——劇情一巴比倫通天塔圖；圓形平臺的升起表示天國所在，是第一天使變革宇宙所需要的，有效地給予從地獄到天堂的旅程的印象。但是人們應該是閉上眼睛不看舞臺被夢幻的力量從其原來位置升高了；這個夢幻脫離時間的銜接，也脫離地點。第三幕結尾布魯恩·希爾德周圍的火牆是放映栩栩如生的影片，但是在那個空間里歌劇演員的活動範圍是有限的，局限於舞臺前部和幕之間。

戲劇演出的基本裝置——舞臺的幕前部份的直接暴露，使其成為一特別含蓄的時刻。在這個時刻顯現一場“山上之火”的場景時，也採用抽象的語言表達，這場景就是一個真正的和理想的地方。因此好像一件物體與另一物體互相融滙起來，用透明物突然出現的方法，一切都顯示出來了：演出本身——在任何情況下仍然保持想象的空間——和現實空間的前後就像在空寂的劇場一樣。

從演戲方面來說，導演和佈景之間的意圖統一達到極高的水平。在第三幕二重奏中，沃頓和布魯恩之間的決鬥中可看到雖然整個場面是一把樂器——如中提琴——琴弦各自顫動，發出反復的諧調。沃頓和布魯恩互相看不見，也不能擁抱，但是僅能聽見對方的聲音。他們佔據的空間已經明顯地不是諸神和英雄們原來所在的地方。一個星球從黑暗中徐徐升起，在背後是淡漠的星空——這些都是被放映出來的。影片的最後部份是一個火球好像在向我們走來；在英雄們的祖先瓦特西迪的犀利的眼光下，或許沃頓的洞察一切的眼光下，這個火球是直接朝着我們的，而不是朝向其他囚禁布魯恩的星球。