

domus

2/1997

建築藝術與室內設計



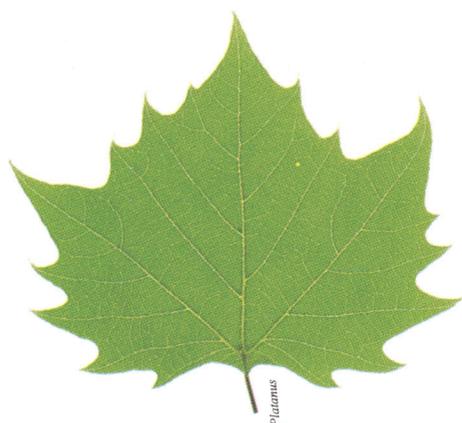
中國建築工業出版社

目

錄

作者	設計人	題目
弗朗索瓦·布克哈特		2 爲 Domus 中文版而作
亞歷山德羅·門迪尼		4 藝術——從整合到混合
方案設計		
賈恩卡洛·德卡洛	賈恩卡洛·德卡洛	9 聖馬力諾的五座城市大門
	多米尼克·佩羅	16 法國國家圖書館,巴黎
	弗蘭克·O·蓋里	22 布拉格的辦公樓
	帕特考建築師事務所	28 維多利亞草莓谷學校,英國哥倫比亞
Hiroshi Nakao	Hiroshi Nakao	36 插花藝術家帶有工作室的住宅,日本所澤
		44 可持續路徑圖
尤利·卡佩拉	恩佐·馬里	50 與恩佐·馬里的談話
雅各布·德班	雅各布·德班	58 不用電的移動燈
克里斯蒂娜·托馬西尼	阿爾貝托·梅達	60 梅達辦公椅——明快的功能與輕盈的簡潔
	龍·阿拉德	64 1997 年的 Domus 標識
		66 1996 年洛杉磯蒙德里安旅館
塞普·瑪麗亞·蒙塔內爾		70 魔幻巴爾卡餐廳——符號建築
德揚·蘇吉奇	奈杰爾·科茨	74 建築與設計的兩重性
皮耶爾·路易吉·卡普奇		82 傳播的藝術
皮埃爾·雷斯塔尼		86 天才的孤獨之心——賈斯珀·約翰斯
保拉·博爾托洛蒂		92 佛羅倫薩“時空與時尚”博覽會雙年展
導遊		
克里斯蒂亞娜·馬佐尼		99 勒杜在巴黎的作品
產品評介		
M. C. T.		107 建築業

François Burkhardt



Platanus



Cornus officinalis



Broussonetia kazinoki

Domus Cina numero

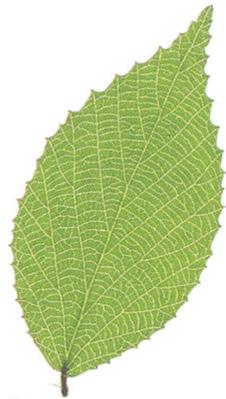
L'évolution de la culture matérielle est marquée, dans nos pays hautement industrialisés, par le passage d'une culture monolithique à une culture ouverte au brassage des idées les plus diverses. Il est difficile, dans cette évolution, de parler en termes globaux où domine une orientation, une tendance, un style. Comme rédaction, on est habitués à saisir la complexité de la nouvelle situation postindustrielle en cherchant de présenter, de chaque catégorie, le meilleur, ou du moins le plus intéressant. Cette situation, résultat d'une forte hybridation, n'est supportable qu'en s'entourant d'objets de qualité pour former un environnement visuellement soutenable.

La nouvelle qualité à laquelle nous aspirons dépend de l'engagement des créateurs et des producteurs, portés par une volonté pénétrée d'un concept éthique. Ce concept a pour base la correction des grosses lacunes qui se sont manifestées au cours de l'évolution de cette même société

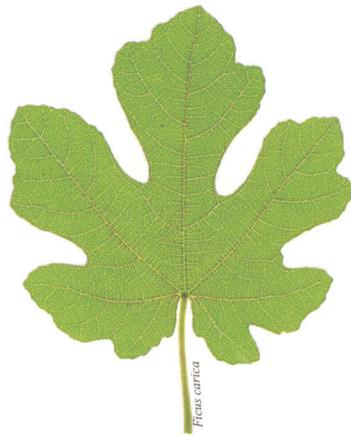
industrielle. Le respect des ressources naturelles, l'équilibre entre nature première et nature artificielle sont des éléments d'une idée écologique nouvelle qui doit être instaurée avec insistance et autorité, si on veut pouvoir parler d'une évolution positive de notre civilisation. L'évolution technologique est un instrument à double tranchant, sur lequel on ne peut plus revenir. Son évolution positive demande donc de la sagesse et des connaissances basées sur l'intérêt collectif, où la communication a un rôle déterminant.

Communiquer, quand le contenu fait sens, signifie aujourd'hui être à la pointe de l'évolution, où s'accumulent de petits et de grands événements auxquels nous essayons de faire participer nos lecteurs.

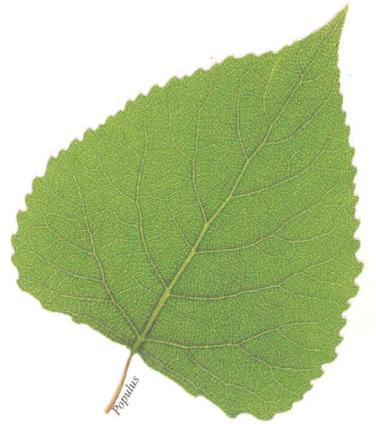
Dans ce mélange d'idées, l'avancement côte à côte du technologique et de l'artiste est à nouveau la base sur laquelle ce numéro de Domus est conçu.



Viburnum cerosum



Ficus carica



Propolis

為 Domus 中文版而作

弗朗索瓦·布克哈特

在工業高度發達的國家裡，物質文明的發展伴隨了文化由單一向多元化演變的過程。在這一過程中，很難籠統地斷言哪一學說、潮流或風格是主導性的。作為編輯，我們通常藉助向讀者推薦各類傾向中的精華或有代表性的作品而試圖跟上後工業化時代日新月異的形勢。為了更好地展現這一錯綜複雜的形勢，拿出一些具體的、高質量的實例，以構成一幅直觀的畫面尤為重要。

在我們的眼裡，高質量的作品來源於有理想有道德的發明家和生產者的不懈努力。他們的道德觀，歸根結底就是要彌補工業化社會發展過程中的一些重大缺陷。只有持之以恆地強行實施生態學中關於尊重自然資源、注重大自然與人文環境間平衡的原則，我們這個社會才能健康地向前發展。技術的發展向來有着無可避免的正反兩方面效應。要想充分發揮正面的效應，就應當在充分掌握技術的基礎上得當地將其應用在為大眾謀福利的事業上，這需要集思廣益、相互交流。



Bromus sp.

In passato l'architettura si presentò come l'"arte-madre", il linguaggio più vasto, universale e stabile in assoluto, perché capace di comprendere in se stessa, nel suo spazio e dimensioni le altre arti. Quadri, oggetti, sculture furono sempre protetti dall'architettura. L'arte che stava dentro alla chiesa era omologa alla chiesa stessa, tutta l'iconografia era religiosa, concorreva alla corallità e alla sintesi, in un'ipotesi di massimo comune denominatore a funzionalità e tensione mistica. E così per l'iconografia civile del mondo era l'architettura il contenitore generale e centripeto di ogni altra espressione. Lo scenario di oggi è tutto diverso. Specialmente l'edificio del museo, l'istituzione del museo può esemplificare bene tale profonda diversità. Mentre la chiesa e le sue opere puntavano verso un unico scopo, e pertanto applicavano – progettualmente parlando – la formula della "sintesi delle arti", il museo moderno è disomogeneo rispetto alle sue opere d'arte, è scisso dalla loro radicalità, le stesse opere sono disarticolate fra loro, estremamente individuali, così da potere oggi parlare più propriamente di "assemblaggio delle arti", di montaggio e smontaggio delle arti fra loro. Così avviene anche nella musica computerizzata e sintetica. Gli attuali caratteri della socialità, la mediocrità della committenza, l'alta complessità, la pratica normativa dell'architettura impediscono a questa arte, oggi, di porsi obiettivi radicali. E similmente avviene per il design, la cui pratica funzionale per strumenti e merci d'uso lo condiziona a una molto controllata e relativa espressività. L'architettura e il design sono più inerti dell'arte pura, la cui funzione è l'innovazione in quanto tale, una "preparazione senza previsione" del futuro priva di deviazioni pratiche e consolatorie; ma, certo, con il più alto grado di pericolo di involuzione soggettivistica rispetto alle discipline consorelle. Allora il mondo visivo si pone come un luogo di meteore, di spezzoni costruttivi anziché di sintesi magiche. Procedere per 'contaminazioni', per abbattimento delle differenze è oggi un bisogno progressivo crescente in vari campi dell'agire umano. Contaminare significa uscire dai perimetri chiusi e protetti delle cose incontaminate, farle reagire assieme al fine di ottenere risultati inaspettati e più completi. Questo metodo, o fenomeno, è criticato dai puristi e combattuto dai razzisti.

Nella politica, nella miscelazione razziale, negli intrecci comunicazionali e territoriali molti potenti ostacoli continuano a opporsi alla ricerca e all'esigenza di rigenerazione cui tende fatalmente il mondo. Questi ostacoli consistono in una cattiva interpretazione delle tradizioni, una inerzia dei poteri interessati al mantenimento degli *status quo*, un ottuso senso della purezza delle singole discipline e delle loro convenzioni, norme e regole, intese come universi impenetrabili e privi di sguardo verso l'esterno, dove l'eccesso di autoreferenzialità le vede staccarsi dal reale. Per quanto riguarda le arti, il progetto di architettura, di design e tutto lo scenario della rappresentazione visiva, le tematiche di fondo sono simili e omogenee a quelle di questi temi più generali. Ogni disciplina (architettura, arte, design, arti applicate, eccetera) tende per vocazione specialistica e corporativa a involversi in se stessa, a chiudersi a spirale nell'esaltazione e nell'inerzia organizzativa dei propri valori e dettagli. Il panorama che pericolosamente ne risulta è quello di una costellazione di sfere d'acciaio vaganti in un nulla inutilizzato, sature, statiche, introspettive, asfittiche, o cariche di rifiuti, inesorabilmente destinate a un virtuosismo criptico e a una sclerosi dovuta a troppi dialoghi mancati. Come avviene in modo drammatico per le razze e per le etnie, anche fra le discipline si svolgono dure guerre per il fanatico mantenimento di ideali, di saperi e di poteri chiusi. Eppure le muse delle arti, figlie di Mnemosine, furono sorelle cresciute assieme. Penso che un futuro positivo dei sistemi del progetto visivo sia allora legato al comporre per contaminazioni, all'interazione tecnica fra diverse forme d'arte. Al rendere, cioè, permeabili, associabili, elastiche e assorbenti le membrane delle varie discipline, in modo che il vuoto pneumatico che le separa e isola si trasformi in un fluido fertile, in un campo osmotico e organico. Si pensi che siamo nell'era in cui domina l'uso dell'immagine. Se ogni disciplina visiva (vecchia o nuova) trae la sua linfa profonda dalle caratteristiche costitutive, genetiche, strutturali di se stessa e della propria separatezza, il suo esito mondano e la sua ossigenazione operativa avvengono però solo se e quando essa è capace di coinvolgersi, di slittare, di aprirsi ad altre discipline, di trovare fra estremi

Alessandro Mendini

Dalla sintesi alla contaminazione delle arti

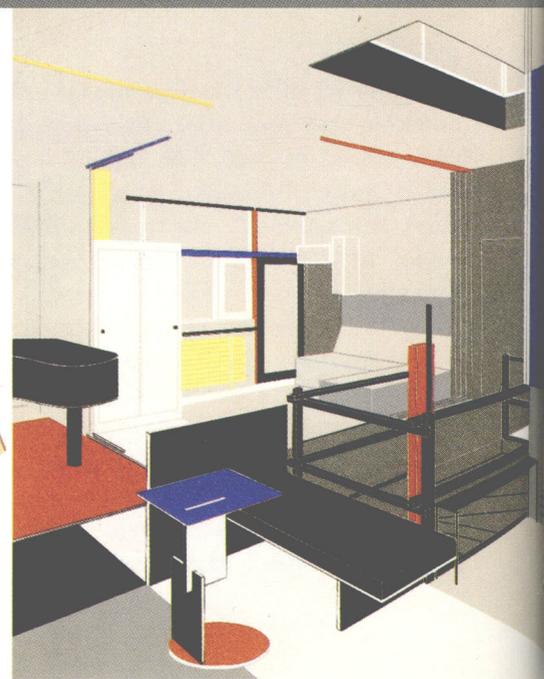
Josef Hoffmann, Palais Stoclet, Bruxelles, 1905



Fortunato Depero per Marinetti, 1924



Gerrit T. Rietveld, Casa Schröder-Schrader, Utrecht, 1924



opposti i suoi nuovi terreni. Dal punto di vista visivo, la Scena del Mondo va intesa in questa epoca visionaria come un insieme di "pezzi di scenografia", libera associazione di molti apporti disciplinari, presenti sempre assieme e mai da soli, sempre fruiti in relazione fra loro e mai in condizione di isolamento. È solo nel museo che oggi si può, per via paradossale, ibernare un'opera per mostrarla nella vertigine di se stessa, al di là della relazione ambientale. Allora il quadro, la casa, l'abito, la pittura, la scultura, l'installazione, l'ambiente, il prodotto industriale, l'oggetto, lo stesso corpo umano cioè gli elementi solidi e artificiali del territorio nelle loro infinite tipologie, non sono più strutture ma cambiano suggestione e natura. Essi sono delle isole, gli elementi parziali di una narrazione visiva fisica complessa, sfumano uno nell'altro in un accatastarsi sovradisziplinare, si traducono in una lettura interessante se e quando la loro progettazione, la loro utopia, è concepita e prevede proprio il raggiungimento indefinito di questo grandioso ed espanso insieme caotico e caleidoscopico. Non si tratta che il pittore si metta a progettare case, che lo stilista di moda si metta a dipingere, che l'architetto si metta a disegnare abiti: nessuna di queste supplenze. Ciò che si può fare, invece, sta nei "metodi": considerare cioè l'architettura come forma d'arte, e l'arte come forma di progetto. È un criterio di composizione. Si tratta di traslare dei metodi, delle dimensioni, degli approcci da una disciplina all'altra, per verificare nuove possibili simbiosi, applicazioni e reazioni in un altro campo, spiazzando le consuetudini. Oppure di indagare nel vasto terreno, nello spazio di nessuno, esistente nella periferia infradisziplinare, luogo multisensoriale estremamente ricco di inattese possibilità metodologiche. Dilatare questo luogo vuole dire decongestionare la scena. Ognuno restando all'interno dei propri linguaggi, strategie, diversità e logiche, ma trovando nuova vitalità altrove, compiendo salti e scarti acrobatici, innesti e incalchi in mondi diversi dal suo. Come si vede, questa ipotesi di distinzione, di identità destinata a ritrovarsi e combinarsi è concettualmente diversa da quella tradizionale della sintesi delle arti, con la sua utopia di concentrazione energetica e corale così come fu intesa nel correre della storia: nel fenomeno estetico, religioso e sociale dei monasteri, delle

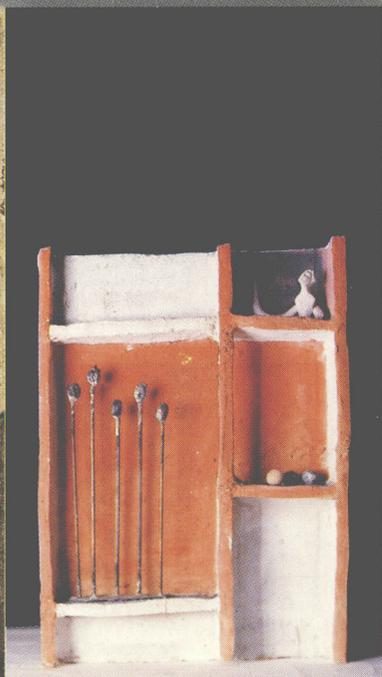
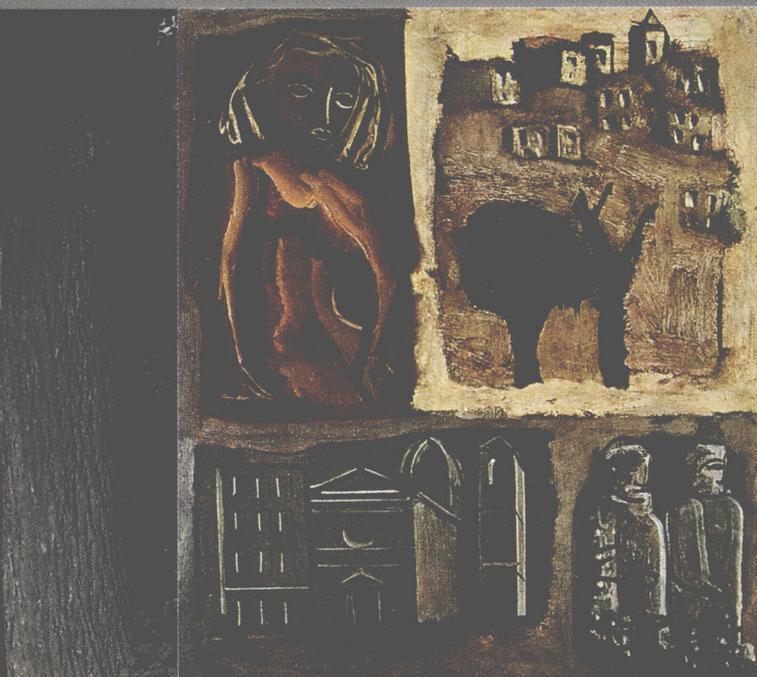
grandi cattedrali o delle moschee, negli architetti-pittori-scultori del Rinascimento, negli artisti dell'Art Nouveau o della Secessione viennese, o, a pensarci bene, anche nelle espressioni del radical design e post-modern degli anni Settanta e Ottanta. È, comunque, l'idea di un approccio pittorico al mondo dei prodotti. 'Dipingere' e 'progettare' sono parole fra loro opposte. Dipingere vuol dire emettere dei segni significanti, svolgere un libero e continuo movimento del pensiero visivo. Il dipinto è una cosa diversa dal progetto, perché non comporta ipotesi di previsione, di organizzazione e di uso. Il compito della pittura, il suo *status* consiste tutto nel porsi come comunicazione, come testimonianza sentimentale. La motivazione del dipinto non sta nella sua efficienza, ma consiste nell'amore con cui esso viene proposto, nello spirito che esso contiene. Progettare vuole dire anche prevedere, e nulla più, e la previsione è oggi entrata in crisi, alle soglie del duemila. Allora, data l'insufficienza del progetto a fronteggiare il mondo, esso viene traslato nel dipinto, diventa coincidente con esso. Diventa un'opera senza principio e senza fine, una rete di meteore, di stilemi e riferimenti visivi. Il vagare indeterminato della fantasia dell'artista e del progettista dà luogo alla costruzione di un meccanismo rappresentativo, nell'attitudine eterna dell'uomo a ridisegnare incessantemente l'immagine del mondo e le sue matrici ornamentali. Se affrontata a dimensione mondiale e a scala planetaria (intendendo con ciò la memorizzabilità visuale ed estetica dell'intero universo dove il sistema delle arti allestisce il fascino di ruderi istantanei), l'ipotesi è quasi come il rovescio dell'utopia della sintesi: si differenzia sia sul piano concettuale che su quello strutturale dall'idea della sintesi delle arti. Per motivi quantitativi e dimensionali viene meno il concetto ideologico di unità e di identità a favore della nozione di assiemaggio semantico instabile e appunto, di contaminazione continua e dispersiva, in un'utopia visiva già esistente qui e oggi. Il sistema delle immagini del mondo risulta essere un progetto estetico di accessori e di frammenti del nostro palcoscenico esistenziale, pubblico e privato, corrispondenti a infinite funzioni, indifferentemente correlati fra loro in un

perenne e non finibile movimento concatenato, dove non emerge più un ruolo guida dell'architettura. È a questo punto, all'interno cioè di un'idea di trasversalità e di compenetrazione dei generi, di una decoratività antierica del mondo, che si può introdurre la nozione di concetto artistico del progetto. In una ipotesi astratta e *super partes*, ogni progettista è un artista e ogni artista è un progettista se tende a traslare la fiction scenografica verso la testimonianza autentica, se procede per scivolamenti, se inquadra la sua opera in relazione estetica con le altre, se usa metodi e ispirazioni intrecciate al fine di ottenere risultati originali. La sinergia, il moto perpetuo che ne deriva è ibrido, disseminato e descrittivo: è l'estetica di un bello articolato, la scenografia post-banale pensata per accogliere l'anima dell'uomo comune dilatando le occasioni poetiche, provocando in lui la riscoperta di primordiali sensibilità energetiche. Dove giocano i fondamentali e sacri ingredienti della griglia del paesaggio fisico: l'architettura, intesa come sottofondo mentale e psicologico; l'arte, intesa come aura, come presenza ed evento di ascesi e rallentamento; il design, inteso come supporto sensoriale ed edonistico della nostra calma e del nostro benessere. Dei solidi, delle forme quiete e fisse, isole, appigli materici, metafisici strumenti di senso antropologico accatastati a guardia del paesaggio informale, indifferenziato, freddo, estenuante del cyberspazio dello stesso uomo comune, nella sua veste di navigante virtuale. In questa accezione, l'architettura perde il ruolo carismatico, perché subentra un concetto di cosmesi globale, una specie di puzzle citazionistico di linguaggi specifici che intreccia tutte le arti e tutte le storie delle arti, delle etnie e delle tecniche assieme, in una visione utopica di civiltà dell'occhio intesa come catalogazione e sommatoria enciclopedica. L'oggetto architettonico, l'oggetto-quadro, l'oggetto-scultura, l'oggetto di design sono forme paritetiche, la cui alterna fortuna mondana è legata alla capacità di presa dei rispettivi processi formativi sulla tensione esistenziale della società di massa, che tanto più è sensibile alle discipline quanto più queste riescono a tradursi in esplorazioni della vita. Disequilibrare la realistica freddezza del processo creativo della

Rudolf Steiner, Goetheanum, Dornach, 1924-28

Mario Sironi, *Composizione*, olio cm 63 x 55, 1948

Fausto Melotti, *Teatrino*, 1950



progettazione in direzione di quello incantato dell'arte, e viceversa condurre la dispersione energetica della pittura verso orizzonti più narrativi, sono procedure di contraddizione, utili non solo ad ampliarne le possibilità, ma anche a fare scattare nelle masse una loro più diretta comprensione, e pertanto più diretti contatti. Una specie di tridimensionalizzazione dell'inconscio collettivo, la messa in scena interiore di una visione meditata del mondo dei contemporanei a patchwork, il sistema di segni archetipici, di memorie e di religiose metafore vere o sostitutive su cui poggiare la rifondazione di una speranza.

Si tratti di architettura, design, pittura o altro: sono tutti questi soggetti fondativi dell'arte. Ecco: forse, tutte le discipline artistiche assieme, tutte le sorelle muse, per fare sopravvivere la loro armonia devono chiudersi ermeticamente nella loro arca di Noè. La nostra moralità di operatori visivi sembra quella di vederci impegnati solo "all'interno del campo delle immagini". Il centro, vero e pulsante, dell'esistenza di oggi è altrove, forse nella scienza forse nella politica; e le arti, spostate ai margini appaiono come un fenomeno superfluo, in grado di mantenere il loro splendore solo se restano fedeli al problema astratto della loro stilematica. Bisogna emettere immagini e non ideologia: sta in questa restrizione l'importanza e la salvezza delle arti oggi. Se il grande committente del passato fu spesso illuminato da importanti ipotesi utopistiche, ben diverso è quello contemporaneo, inadatto, impossibilitato o incapace di esprimere esigenze ispirate e idealizzate. La qualità eroica, in questa polverizzata committenza di intrighi, la qualità ciclopica deve essere introdotta in solitudine dall'artista, che ha il compito di spostare l'incarico ricevuto dalla misura contingente verso una soluzione duratura e generale. Sembra che fra la politica e le arti debba stabilirsi un rapporto di reciproco amoralismo, che permetta all'artista di lavorare nel giardino della sua ricerca, e al committente di assorbire nell'indifferenza urbana, nel sistema delle merci, la carica eversiva presente nell'opera richiesta. In questo flusso e riflusso di intenzioni, le arti si spostano a pendolo dal margine al centro dell'esistenza. Il progettista-artista, come un funambolo, trasforma ogni committenza 'sporca' in una 'pura' auto-committenza, riscattandosi in un gioco compiuto tutto "in vitro".

亞歷山德羅·門迪尼

藝術—— 從整合到混合

在歷史上,建築是以“藝術母體”的面貌出現的。它具有最廣泛、最普遍、最微妙的媒體的作用。其空間和維度曾被認為足以包容其他藝術。繪畫、器物、雕刻等總是得到來自建築的庇護。教堂裡的藝術正是教堂本身的自我表白。所有的圖像藝術都是宗教的,並且融成一種合唱一般的整體、一種作用於神秘功能和作用力的共同因素。所以對全世界的民間圖像藝術來說,建築是所有其他表達方式的總容器和向心力。可是如今的情形卻完全不同了。博物館尤其是博物館很好地說明了這種深刻的差異。由於教堂及其藝術品是爲了單一的功能,所以相應地,廣義的設計,其方法是“藝術的整合”。另一方面,現代博物館卻並不與它所陳列的藝術品緊密相關,相反,它服務於它自己的極端目標。而藝術作品本身則也是互不關聯和極端個人化的。事實上,它們當藝術被組合物分解之時,正恰如其分地是一種“藝術品的拼湊”。這種情形在計算機化的合成音樂中也一樣。當今社會之特點、藝術贊助人之平庸、極度的複雜性以及建築實踐中的條條框框使建築藝術不能樹立自己的激進的藝術目標。設計行業的情形也一樣,設計成爲消費和產品工具,這使它只停留在高度熟練的、有限的表達這一層面上。建築和設計比之純粹藝術來說更具惰性,因爲純粹藝術,雖然比起其姐妹藝術來說更容易卷入主觀主義的危險之中,但是它只消進行革新,無須對未來實踐上和精神上的離經叛道作前思後想。所以視覺世界與其說是一種奇妙的整合,還不如說是一種曇花一現的數量堆砌。

而在今天,通過這樣的“混合”,通過不同人類活動領域內差異的相互雜合和抵消以爭取藝術的前進,這越來越成爲必要。“混合”,意味着保留那些未相混合東西的封閉的自我保護邊界,好讓它們共同造成意想

Mario Merz, *Igloo* (Ø cm 300), Israel Museum, Jerusalem, 1984



Peter Cook, *Real City*, 1987



不到的更加全面的效果。這種做法或現象遭到了藝術純粹論者的批評和種族主義者的反對。在政治方面，儘管人種不斷地相混，通訊和疆域相互交織影響，但仍然存在着許多強大的阻力，繼續阻礙人類的探索和再生的必然即朝着世界不可阻擋地前進的方向邁進。這種阻力見諸對傳統所作的錯誤的解釋，見諸對維持現狀感興趣的各種惰性力量。它們同樣表現於對某一學科的純粹性的含糊其辭的崇敬上，以及推崇該學科的主張、標準和準則，並且將它們視為不得從外部加以窺測的無法深入瞭解的神秘境界。過分的自我封閉式的孤芳自賞使得這些藝術與現實相去甚遠。

而對藝術、建築和其他設計乃至整個視覺表現領域而言，其內在的主題是相似的，與那些較普遍的創造形式是同質的。每個學科（建築、藝術、設計、實用藝術等等），由於其專門化的和團體化的行業化影響，往往會走向內向化，對本學科的價值觀念和細節加以抬高並趨於形成一種組織的惰性。這樣做的一個危險結果是，形成一個頑固不化的堅殼——使本學科陷於無用的空洞、刻板、死氣沉沉、目光短淺和令人窒息的狀態之中，或者充斥於垃圾之中，不可避免地由於缺乏與外界對話而喪失藝術鑑賞力和走向僵化。正如戲劇性地發生在種族羣體中的情形那樣，不同學科之間的慘烈爭鬥帶來的是狂熱地自守封閉的觀念、知識和勢力。然而，藝術之神繆斯與記憶女神的女兒們是一起成長的姐妹。

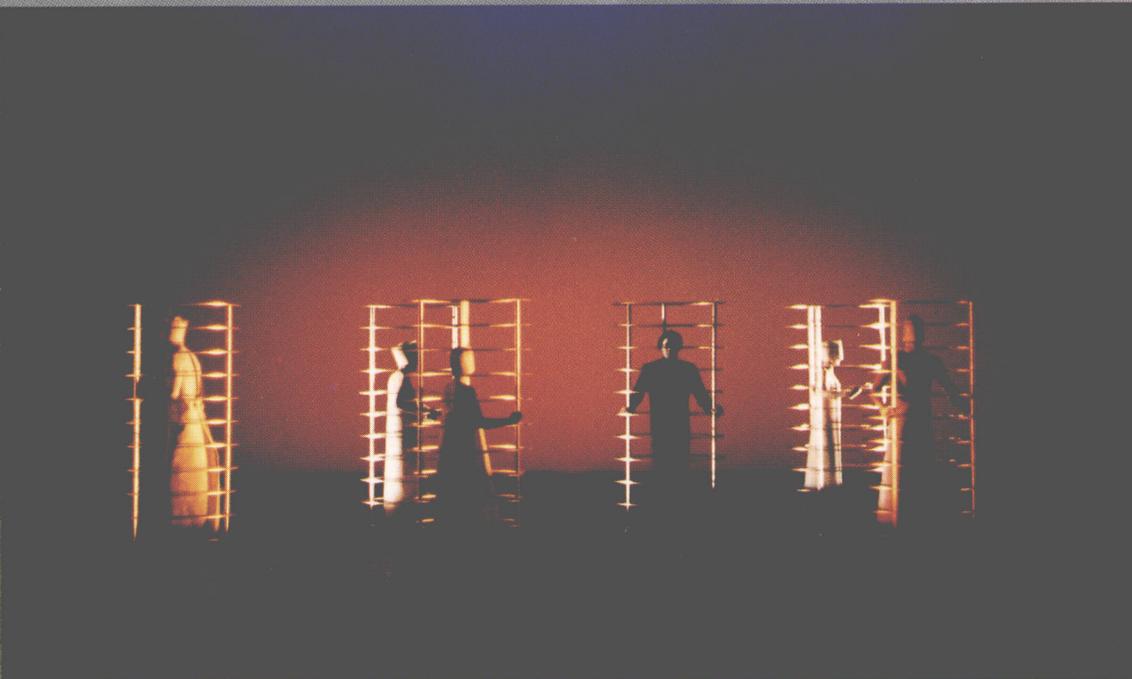
我想，視覺藝術領域的美好前途仍然是與不同藝術門類間的相互混合和影響聯繫在一起的。不同藝術門類間的隔膜必須打破，代之以能彼此聯繫的、靈活的、互相借鑑吸收的關係。只有這樣，造成藝術門類間疏離的陰霾，才會變成有益的甘霖，滋潤百花生長的沃土。我想，我們將要生活在一個被

圖形運用所充斥的時代裡。一方面，每一個（新的或舊的）藝術門類要從它自身及其分支的基本的、遺傳的內在結構特點中汲取營養，另一方面，只有當它證明自己能夠打破界線的限制，向其他藝術門類開放，在極端相對立的雙方中找到新的天地，它才能使它的世間成果和創作氣息存在下去。形象地說，在這個視覺化的時代裡，“世界舞台”應當被看作是“舞台設計各分支”的結合，有無數的分支門類，它們為整個舞台做出貢獻，並且自由結合在一起，而從不是孤立存在的。奇怪的是，在今天，一件藝術作品只有在博物館裡才會攙和在其他藝術之中，展示出它超越周圍環境聯繫的藝術光芒。而繪畫、住房、服飾、圖片、雕塑、佈置、環境、工業品、物體及人體本身，換言之，無數變形的固體和人造的邊界要素，都不再是僵死的構造，其影響和性質都是可變的。它們是物質的、有形表現系統中的一個個島嶼和部份要素。它們彼此貫通，是跨門類相互影響的。假如並且當其設計、設想恰好預見了這樣巨大的、擴張的、混亂的包羅萬象的結合所達到的無限成效時，就會被以種種有趣的方式加以解釋。這並不意味着，畫家應該從設計建築學起，時裝設計師應該先掌握繪畫，或者說，建築師應該設計服裝；這都不是他們要幹的事情。然而，能夠做的是從“方法”上做起；也就是說，將建築當作一種藝術形式，藝術當作一種建築設計的形式。這是創作構思的標準。問題是如何轉變方法、角度和思路，使得我們可以從一種藝術門類跳到另一門類，去尋找新的潛在的結合點以及他種藝術在本藝術門類中的運用和作用，而打破既定的門戶之見。或者，探索廣闊的學科邊緣的無人涉獵之地，在這些領域，往往有許多令人意想不到的可以使不同藝術門類互相借鑑啟發的方法可以加以運用。開拓這一領域意味着對舞台進行疏導。每個學科

保持各自的行話、策略、個性和發展的邏輯，同時，通過雜技般的跳躍和轉變，通過與其他不同藝術門類的嫁接和聯繫，開發新的藝術活力。顯然，這裡所設想的特點，這種再發現和再結合的特點，從理論上講是有別於傳統的藝術整合的，後者幻想進行能力的和合唱性的藝術結合：體現在寺院、大教堂、清真寺所表現出的美學、宗教和社會現象中，見諸文藝復興時期的建築—繪畫—雕塑家的作品中，見諸新藝術學派藝術家及威尼斯分離派的作品中，或者不妨想一想，即使在本世紀70年代和80年代的激進的後現代設計中，也有所體現。不管怎樣，這種思想是對產品世界持一種圖解的思路。“繪畫”與“設計”是相對立的兩個東西。繪畫意味着略去重要的符號，而只是進行視覺思維的自由而連續的運動。繪畫是某種不同於設計的東西，因為前者不牽扯到預計、組織和應用。繪畫這件事情，它的地位，完全取決於它將自身作為一種溝通交流、表達感受的過程。繪畫的動因不在於它有什麼效益，而在於繪畫者喜歡這一過程以及畫中所體現出來的精神。而設計還有預見的那一層意思。而當處於2000年世紀之交之際，沒有什麼比做預見更難的了。因此，既然設計不足以面對世界的挑戰，它便變成了繪畫，成為和繪畫同時存在的事物。這樣，如今設計成了沒有開始也沒有結束的一件工作，成了一系列圖形特點和參照物的大雜燴。藝術家和設計師的迷茫和彷徨，導致了某種代理機制的出現，而這種東西存在於人的永恆的無止境的追求之中——那就是不斷地再設計世界及其裝飾原創的形象。如果放在一個全球世界的角度和尺度來看（以此表示整個世界的視覺和審美的可紀念性，藝術系統正是在這個世界裡不斷地創造出生生滅滅的令人着迷的作品來），那麼，這個假想幾乎仿佛是藝術整合的烏托邦幻想的反面：它與藝術

Claes Oldenburg, *Tube supported by its contents*, Düsseldorf, 1985

Robert Wilson, *Space Rucker*, modello scena 15, Thalia Theater Hamburg, 1996



整合的想法從理念上到結構上都不同。由於量的和維度的原因，合一和同一的概念被放棄了，取而代之以不定的語義學中的堆砌的概念，而且，如前所述，代之以將目前現存的視覺理念不斷地鬆散地“混合”的做法。世界的形象系統是現存的，公私舞台上已有的零碎形象所組成的一種審美設計。它們對應於無窮多的功能，而且並不一一對應地在某種永恆的未完成的聯繫（建築在其中不再起到主導作用）中處於互相關聯的地位。正是在這一點上，在各種思想的交錯滲透中，在世界的非主角性裝飾潮流中，可以引進一種新的藝術的設計觀。在這種抽象的、不偏不倚的假設中，每個設計師或建築師都是藝術家，而每個藝術家也都是設計師或建築師。假如人們能消除浮飾幻想，追求真正的實證，通過變化的運動謀求前進；如果人們能夠在審美方面互相聯繫，綜合運用各種方法和思想靈感，以達成創新的結果，那麼，這一點就能實現。協同效應和確保觀念變化是具有雜交性、分散性和描述性的：這是一種綜合美的美學，是超越平庸時代的裝飾美學。其宗旨是通過擴大詩性的機會，啟發人們重新發現原初的能量感，從而迎合普通人的心靈需求。

這正是有形景觀中的基本和神聖因素發揮作用的地方：建築，被當作人類精神和心理的背景；藝術，被當作一種光輝、存在，它在審美上高揚，昇華某一事物；而設計，被當作一種感知和愉悅方面促進人類安詳和幸福生活的一種手段。它們是固定的東西；安靜，有一定的形態，是小島和物質的立足點，還是文化人類學意義上的形而上學的工具——保護着非正規的、惰性的、冷漠的、空洞的景觀以及作為實際操縱者的同一個人的電子空間。

在這個意義上，建築失去了它往日所具有的神秘超凡的作用，它被一種全球性裝飾

的概念，即某種報價單式的特殊語言的迷惑所排斥。攙和於其中的都是藝術和藝術史的內容，人種羣體和技術都融合在一起，成爲一種烏托邦式的審美文化觀——而後者又被弄成包羅萬象和無所不包的大雜燴。建築學對象、目標—繪畫、目標—雕塑以及設計對象是相同的形式。它們交替地在現世得以表現，取決於它們各自把握大眾社會的存在作用力的形塑過程。而一個社會對於某些學科門類越是敏感，那麼，這些學科就越能成爲對生活的演繹。設計創造的過程要體現現實的冷峻的一面，而另一方面又要追求藝術的喜悅過程，反過來說，在追求繪畫中的分散能量的過程中，又要力求更戲劇化的景觀，這樣的均衡實際上是相互矛盾的過程。它們不但是爲了開闊視野，而且是爲了培養大眾更直接的體認，因而進行更直接的接觸。

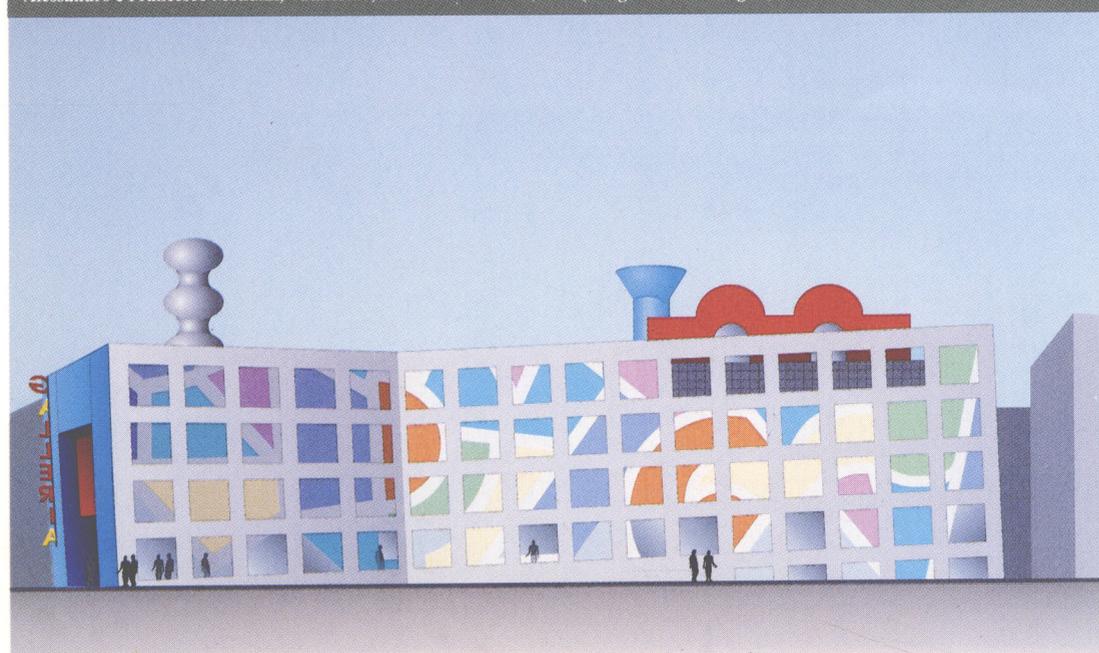
結果便是集體無意識的某種三維化，這是我們當今之世的某種內在的拼湊的觀念，是某種原型符號、記憶和宗教隱喻，不管是真實的或是主觀的系統——正是在這一系統的基礎之上，建立起了我們的新的希望。

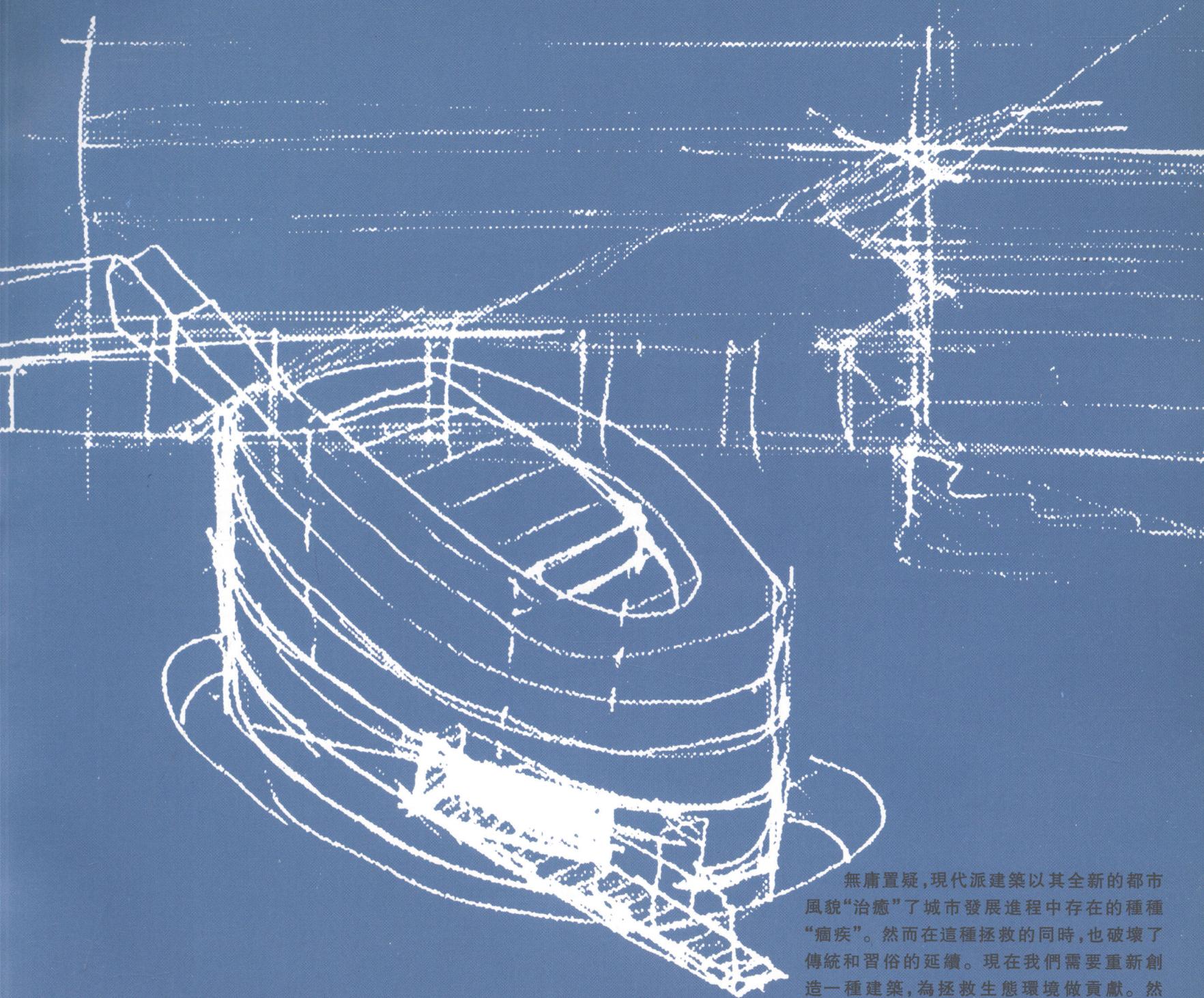
因此，不論是建築、設計、繪畫，還是其他隨便什麼東西，它們都是一切藝術的基本性的主題。所以或許只有讓所有的藝術門類，藝術世界的諸姐妹，唯有她們平安相處方能生存下去，一同躲進共同的諾亞方舟之中。作爲藝術行動者，我們所舉行的信條似乎只有讓我們自己致力於“形象的天地之中”。然而，如今的存在的港灣——那真正的顫動的港灣，似乎又在別處，也許在科學，也許在政治領域。藝術，已經被擠到了邊緣上，看上去是淺薄的。只有靠忠實於那些抽象的觀念，藝術才能保全其昔日的一絲榮耀。因此，絕對有必要省去些形象，而不是意識形態的東西；這一點限制爲當今藝術留下了一點意義和獲得拯救的希望。假如說，

在過去重要的烏托邦式的目標時常照亮了偉大藝術的庇護之路，那麼，當代的藝術光顧者則完全是一羣不同以往的動物，他們不適合也沒有能力來表達靈化的和理想化的需求。體現在精微巧妙的庇護計謀之中的這種英雄般的、偉大品質，必須由藝術家在孤獨中才能介紹出來。藝術家的使命就是將從偶然中得到的啓迪加以昇華，使之成爲永恆的和普遍的方法。

政治與藝術之間似乎必須確立某種雙向的不確定性，這樣，藝術家可以在他的研究領域裡工作，客戶可以在城市的冷漠、產品制度中，享受作品本身所需有的內在的寓意。藝術，在這意向的漲落之中，就像一個鐘擺一樣在存在的邊緣向中心擺動。設計師—藝術家，就仿佛一名走鋼絲的雜技人一樣必須把每個“俗氣的”任務變成“純粹的”自己給自己安排任務的過程。就這樣，他通過完全“在試管中”的操作方式，又重新贏得了藝術家的美譽。

Alessandro e Francesco Mendini, "Galleria", Lörrach/Germania, 1997 (disegno Bruno Gregori)





L'architettura moderna è convinta di aver debellato la tubercolosi grazie alla creazione di nuove situazioni urbane, e contemporaneamente ha annientato la tradizione e le convenzioni preesistenti. Oggi dobbiamo reinventare l'architettura come contributo alla sopravvivenza ecologica, nonostante sappiamo che solo pochi esempi isolati, il cui valore è però quello di un manifesto, possono insistere su questa responsabilità generale.

無庸置疑，現代派建築以其全新的都市風貌“治癒”了城市發展進程中存在的種種“痼疾”。然而在這種拯救的同時，也破壞了傳統和習俗的延續。現在我們需要重新創造一種建築，為拯救生態環境做貢獻。然而，到目前為止，只有個別具有強烈象徵意義的設計能提醒人們關注這個全球性責任。

Modernist architecture is convinced it has cured tuberculosis. It attributes the cure to its new urban forms. At the same time it has destroyed tradition and convention. Now we have to reinvent architecture – as a contribution to ecological survival. And yet we know that only individual examples of striking symbolic value can serve as a warning to heed this global responsibility.

Testo di Giancarlo De Carlo
Fotografie di Toni Garbasso, Andrea Martiradonna

撰文: 賈恩卡洛·德卡洛
攝影: 托尼·加爾巴索, 安德烈亞·馬爾蒂拉東納

賈恩卡洛·德卡洛

Cinque porte urbane, San Marino

聖馬力諾的 五座城市大門

Progetto: Giancarlo De Carlo
Gruppo di progettazione: Paolo Castiglioni, Antonio Troisi, Giuseppe Carniello, Takaoki Kanehara
Strutture: Giuseppe Carniello (Porta Dogana), Massimo Majowiecki (Porta Gualdicciolo)
Illuminazione notturna (Porta Dogana): Piero Castiglioni
Disegno dei vetri (Porta Dogana): Anna De Carlo, Giancarlo De Carlo, Daniela Poletti
Impresa (Porta Dogana): Ditta Ornella Paolo
Modelli: Ornella Calatroni, Takaoki Kanehara

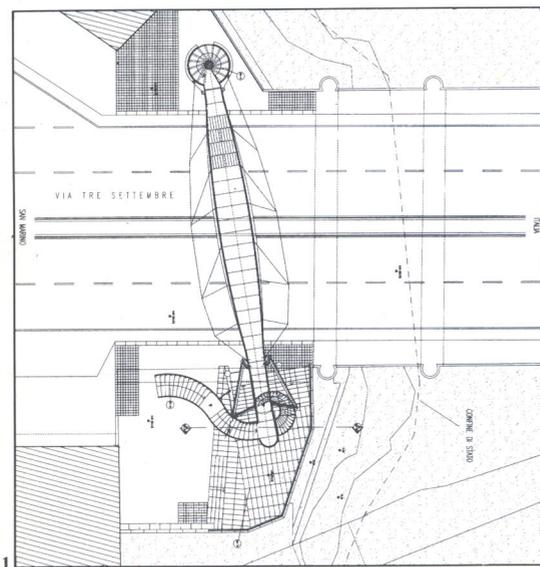
設計: 賈恩卡洛·德卡洛
設計小組: 保羅·卡斯蒂廖尼、安東尼奧·特羅伊西、朱塞佩·卡爾涅洛、金原孝興
結構工程師: 朱塞佩·卡爾涅洛(多加納門), 馬西莫·馬納維斯基(瓜爾迪喬洛門)
燈光(多加納門): 皮耶羅·卡斯蒂廖尼
玻璃工程設計(多加納門): 安娜·德卡羅、賈恩卡洛·德卡洛、達尼埃·波萊蒂
承包商(多加納門): 奧爾內拉·保羅
模型: 奧爾內拉·卡拉特羅尼、金原孝興

Niente è più artificioso del dover inventare dei confini e delle porte per uno stato insolito come San Marino. Giancarlo De Carlo aveva l'incarico di trovare dei riferimenti per giustificare la funzione di questi nuovi ingressi e ha puntato su una metafora poetica (una visione di trasparenza, la tensione nostalgica verso un mare lontano), creando fragili strutture che hanno come fine intrinseco quello di essere progettabili e realizzabili dal punto di vista statico. Anche questa è una prerogativa dell'architettura: trascendere il significato puramente simbolico dell'incarico fino a trasformarlo in un manifesto artistico-tecnologico.

沒有什麼比為聖馬力諾這個非自然形成的國家“製造”出人為國界及國門更不自然的事情了。賈恩卡洛被委任設計這項既要滿足新國門功能又要具備一定藝術性的工程。為此，他選擇了一個詩意的隱喻，一種開放的概念，一份對遙遠的海的渴念，一種達到自身結構可能性和可行性極限的纖細的結構。它們作為建築藝術的組成部份，超越了方案的純粹象徵意義，發展了一份藝術與技術相結合的宣言。

Si dice che la Repubblica di San Marino abbia rifiutato uno sbocco al mare Adriatico tutte le volte che nel corso dei secoli poteva conquistarselo o le veniva offerto. Si dice anche che questa determinazione sia stata molto saggia perché la Repubblica di San Marino, se avesse avuto uno sbocco al mare, avrebbe anche potuto diventare potente e questo non sarebbe stato tollerato dai suoi confinanti, che avrebbero finito per toglierle la sua indipendenza. Si potrebbe dire, dunque, che i sammarinesi sono terraioli ed è vero, in un certo senso; ma è anche vero che, non avendo nel loro territorio alcun tratto di costa, i sammarinesi guardano sempre verso il mare, dovunque si trovino. Se dalle rocche del Titano, o dalle terrazze di Murata, di Borgo Maggiore e di Faetano osservano il paesaggio, cercano subito la linea di costa, come fosse un sinuoso asse di ascisse dove scendono le ordinate che stabiliscono la loro posizione. L'attrazione del mare è forse la prima ragione per cui la strada per Rimini è diventata la connessione più importante con l'Italia e con il resto del mondo, e anche la più perentoria. Quando mi era stato offerto di progettare la porta di Dogana, mi era stato chiesto di progettare anche le altre quattro porte: di Gualdicciolo, Chiesanuova, Cerbaiola e Faetano. Era stato subito chiaro che le cinque porte dovevano avere caratteri comuni ma anche essere molto diverse. Caratteri comuni per il fatto che tutte e cinque le porte definiscono nello spazio tridimensionale un confine, annunciano il passaggio da un territorio a un altro, avvertono che differenze politiche e culturali caratterizzano i due territori, celebrano l'evento del penetrare un altro luogo con la speranza di scoprire novità memorabili. Le porte di San Marino sono state configurate in modo da apparire riconoscibili come se appartenessero a un'unica famiglia, dal momento che danno accesso allo stesso territorio. Ma ciascuna porta ha anche individualità propria, perché corrisponde alla individualità e alla fisionomia dei paesaggi di cui è partecipe; che sono profondamente diversi perché i paesaggi di Faetano e della Cerbaiola hanno già i ritmi e le cadenze del Montefeltro, mentre quelli di Gualdicciolo e di Chiesa-

nuova preannunciano le lievi concatenazioni collinari che scendono verso la valle del Marecchia, e quello di Dogana si presenta come una sfrangiata compenetrazione tra la pianura riminese e le pendici del Monte Titano. Il crinale del Titano lo si vede o intravede da tutte le posizioni delle cinque porte, ma con taglio diverso, perché nel ruotare cambia profilo. Quando ci si avvicina al confine di Dogana il profilo del monte Titano è davanti dritto, e viene spontaneo di inquadralo per conservarne l'immagine anche quando, dopo l'ingresso nella Repubblica, la sua veduta è occlusa dagli edifici. Ma che caratteri doveva avere questa inquadratura, in se stessa e in rapporto al luogo che la porta divide e allo stesso tempo unisce con quanto è al di là del confine? Il paesaggio edificato circostante è fitto e sregolato, molti corpulenti edifici sono allineati o sono perpendicolari alla strada offrendo un impudico paesaggio di trasandati retri. Al necessario processo di riabilitazione dell'area di Dogana anche la porta collaborerà: perché è ben visibile e quindi può spingere in secondo piano, nella percezione di chi entra e esce, le sregolatezze edilizie che le stanno intorno. La sua presenza eloquente può contribuire a cancellare la banalità architettonica circostante. L'architrave della porta è infatti sostenuto da un pennone che si alza per 30 metri e sulla cima porta la bandiera della Repubblica che si lascia, di quella dove si sta per entrare e forse, in particolari occasioni, quelle dei Castelli più vicini. Si profilerà dunque sull'orizzonte, ma anche nel cielo, per annunciare il cambiamento del territorio, con eleganza e anche con allegrezza. Nella sua posizione e dimensione risiede la sua prima eloquenza; che però ha componenti anche più sottili che si riconnettono al singolare immaginario dei cittadini di San Marino. Non si può nascondere infatti che la Porta di Dogana ricorda per qualche verso le navi, quindi la costa e quindi il mare. Ricordano le navi la struttura metallica, gli stralli, le scale che si arrampicano fino a raggiungere la cima, le due ampie vele ai lati della passerella che attraversa la Superstrada.



1 Porta Dogana, planimetria. La porta, che segna l'ingresso alla Repubblica di San Marino da Rimini, funge anche da ponte di attraversamento sulla superstrada.
2 Prospetto laterale. In primo piano il volume cilindrico che racchiude la scala. Pagina a fronte: veduta frontale. La struttura metallica, le scale, le vele ai lati della passerella l'architettura delle navi.

1 多加納門總圖。大門標誌聖馬力諾共和國入口，同時也是橫跨高速公路的一座橋。
2 側立面。圓柱體內設樓梯。對面頁：正立面。金屬構架，樓梯，路橋兩側的桅桿及帆狀物喚起人們對海的遐想。



Un'altra componente sottile è quella che fa eco all'interesse dei sammarinesi per la tecnologia; sulla quale hanno sempre riversato grande attenzione. Un'altra componente ancora è il ricordo degli alberi e dei rami e del loro modo di protendersi nello spazio con naturalezza, senza costrizioni, ancora presente nei brani di territorio montefeltresco che sono stati conservati. E un'ultima componente, introversa, è l'aspirazione a conservare e generare memoria, con 'occhi' egualmente attenti al passato e



REPUBBLICA

di

S

A

N

M

A

R

I

N

O

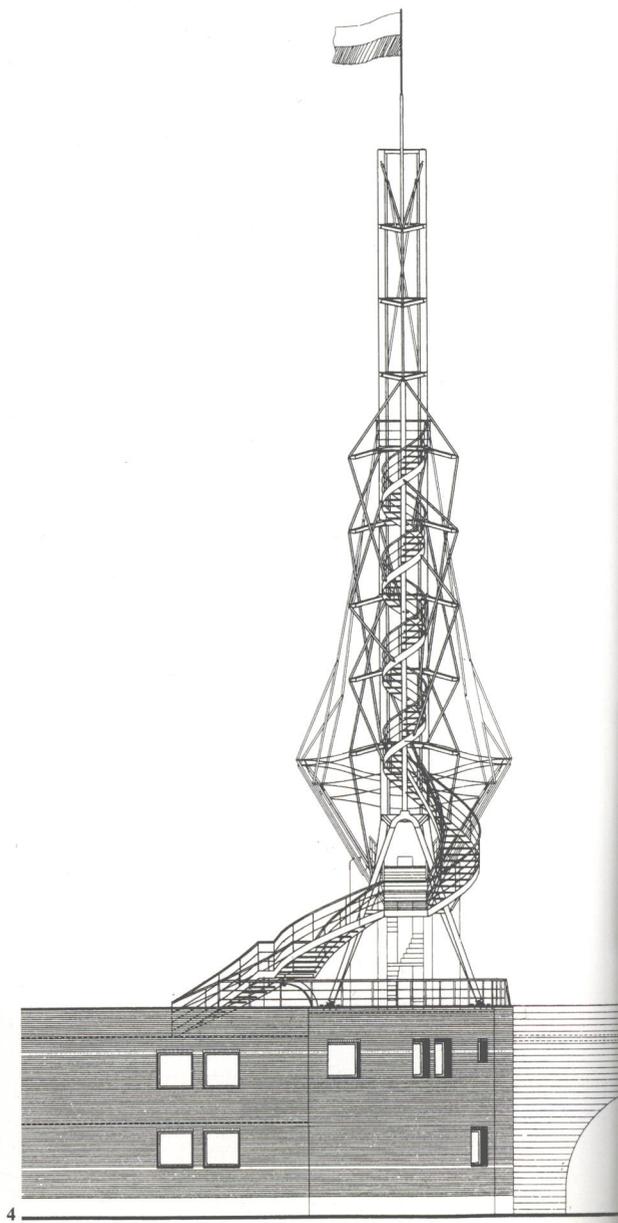
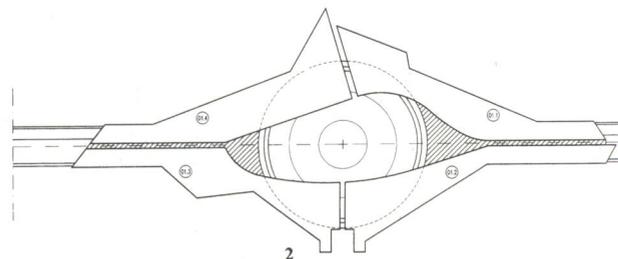
BENVENUTI NELL'ANTICA TERRA DELLA LIBERTÀ

50



1 Veduta della passerella retta da tiranti collegati al pennone alto 30 m. Quest'ultimo porta sulla cima la bandiera dello stato di San Marino.
2,3 Prospetto e veduta notturna di uno degli occhi in vetro sospesi al di sopra del ponte.
4 Prospetto laterale.

1 組合拉桿托起路橋，並與 30m 高的桅桿吊在一起，桅桿的頂部飄揚着聖馬力諾國旗。
2,3 懸吊於橋上的“玻璃眼”立面及夜景。
4 側立面



5 Scorcio dal basso del pennone.
6 L'ingresso alla passerella dalla
scala a chiocciola.

5 桅桿仰視
6 從螺旋樓梯上到路橋
的入口

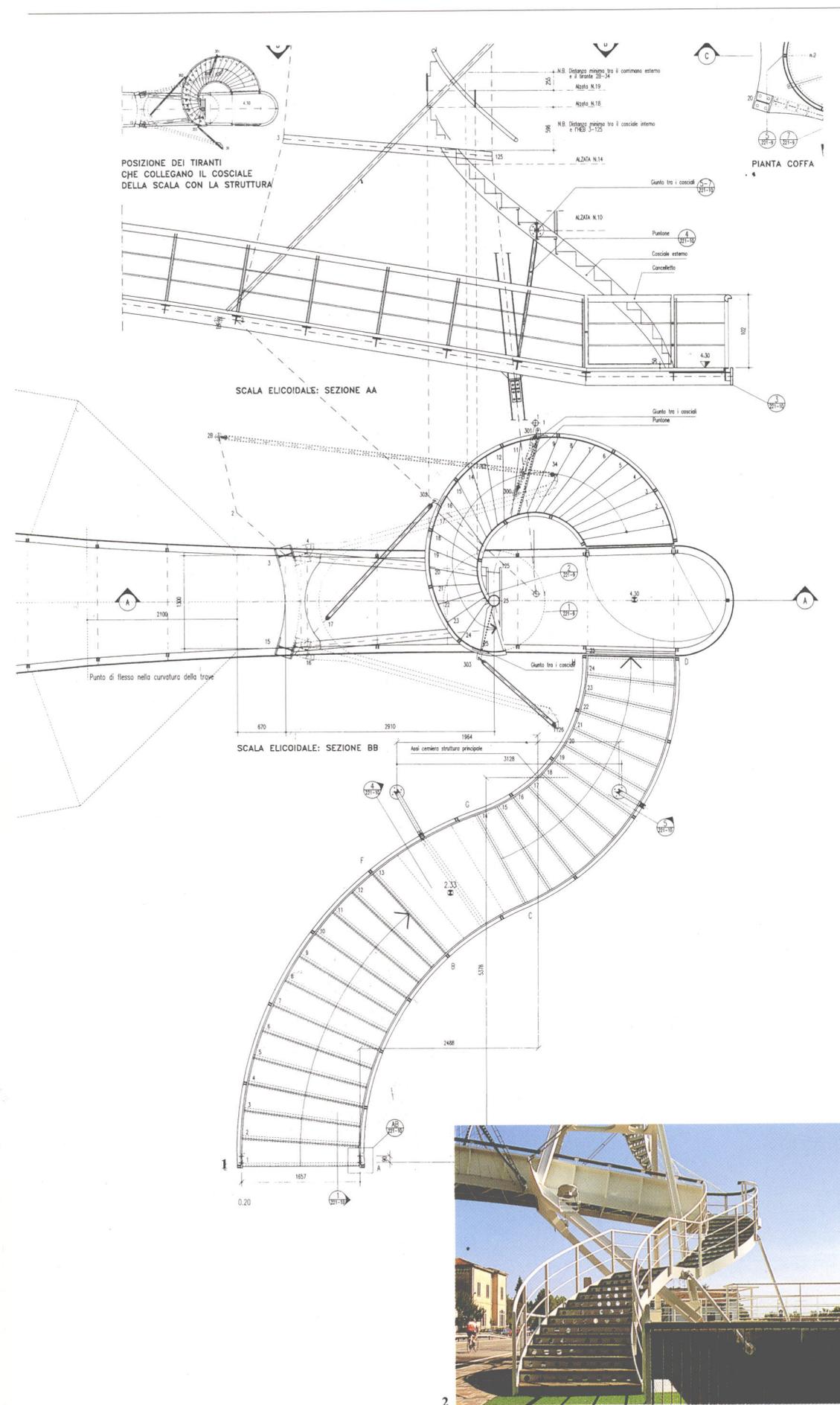
al futuro. Mentre nel caso di Dogana si tratta della porta maggiore, le altre porte sono in luoghi dove il traffico è minore, la presenza della campagna è più immediata, gli abitati sono meno densi e ancora abbastanza segnati dalla tradizione. In alcuni casi, come quello di Faetano e Cerbaiola, la campagna è ancora la componente principale del paesaggio. Per questi luoghi era naturale cercare configurazioni diverse dalla porta di Dogana, in termini di dimensioni ma anche di concezione delle strutture. Infatti, mentre a Dogana la struttura è prevalentemente in tensione, nelle quattro località minori le strutture sono a contrasto; in altre parole, sono costituite da membrature che si contrappongono in modo che le tensioni reciproche si compensino per pervenire a stati di equilibrio. Bisogna dire che, mentre la struttura della porta di Dogana è dotata di un buon livello di stabilità – reso necessario anche dal fatto che è percorribile – negli altri quattro casi le strutture sono più flessibili. Il che significa che per intervento di forze esterne, come il vento, oscilleranno lievemente; oppure – detto in altre parole – assumeranno un modo di essere più organico, simile a quello degli alberi, delle foglie e dei fiori.

據說，無論是靠和平手段還是武力征服，聖馬力諾都可以使自己的國家瀕臨亞得里亞海灣，但是這種機會被一次次放棄。另一種觀點認為，放棄是明智的。因為，如果瀕臨大海，勢必將變得非常強盛，鄰國也就不會容忍其獨立而起殺機。可以說，聖馬力諾的公民是真正的內陸居民。也正因為國土沒有海岸線，無論何時何地他們總是嚮往着觀大海。從蒂塔諾山的峭壁望去，目光掃過拉塔丘陵或馬焦雷和法埃塔諾小鎮，海岸線立刻盡收眼底，好像一條蜿蜒曲折的主軸，從中找到確定它們不同方位的不同的坐標。正是大海的魅力使得通往里米尼城的道路成為聖馬力諾與意大利及其他各國聯繫的最重要的必經之路。我被委任設計多加納大門的同時也應邀設計其他四座大門，它們是：瓜爾迪喬洛門，新基耶薩門，切爾巴約拉門和法埃塔諾門。顯而易見，這些門應具有共同的特性，而又不失個性。共性在於標識不同地區的邊界，提示遊客不同地區文化與政治的差異，慶賀遊客滿懷探險與獵奇的心情向又一新目的地進發。聖馬力諾的五座國門設計得都像是家門，因為通過它們到達的是同一國家。每座門的設計因與環境協調而獨具個性。法埃塔諾門和切爾巴約拉門四周起伏變化的蒙特費爾特羅山景



5

6



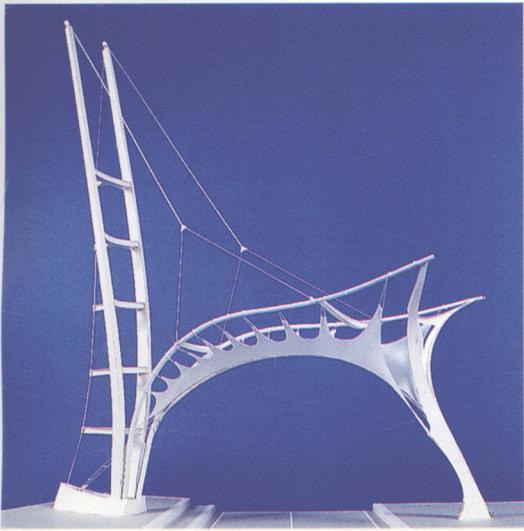
1 Scala elicoidale; sezioni orizzontali e verticali, e particolari della carpenteria metallica.
2 Veduta della scala elicoidale.

1 螺旋樓梯平面及剖面，金屬構件細部
2 螺旋踏步

Pagina a fronte: i progetti delle altre quattro porte che segnalano gli ingressi minori a San Marino e che verranno realizzate nel tempo (collaboratori: Paolo Castiglioni, Antonio Troisi). Il riferimento formale è al mondo organico. Strutturalmente sono riconducibili a due modelli: a un appoggio (Cerbaiola, Chiesanuova) o a due appoggi (Gualdicciolo, Faetano). Nella porta Gualdicciolo, in fase di realizzazione, la struttura è composta da un doppio pennone innalzato su un bordo della strada e sostenuto da un lato da uno strallo verticale e, dall'altro, da uno strallo inclinato. Da una costola ad arco che supera la strada si allarga una doppia ala costituita da un reticolo di fili e da una membrana; presenta uno sbalzo di circa 4 metri. La porta Chiesanuova si compone di un doppio pennone innalzato a fianco della strada e strallato da tiranti ancorati a terra. Le porte con un appoggio, Cerbaiola e Faetano, possono essere paragonate a un arco da tiro, composto da una parte rigida e da una flessibile: quando l'arco è in tensione, è molto difficile che avvenga una deformazione.

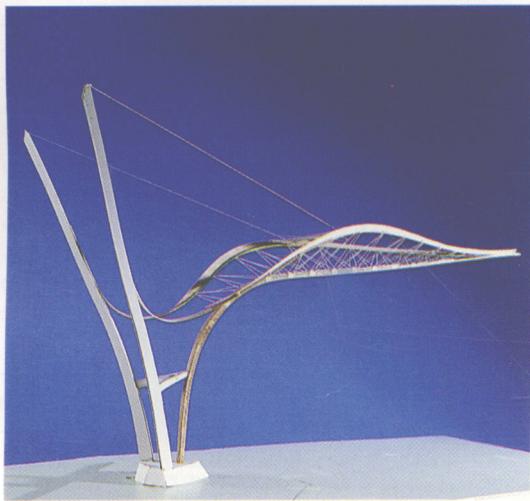
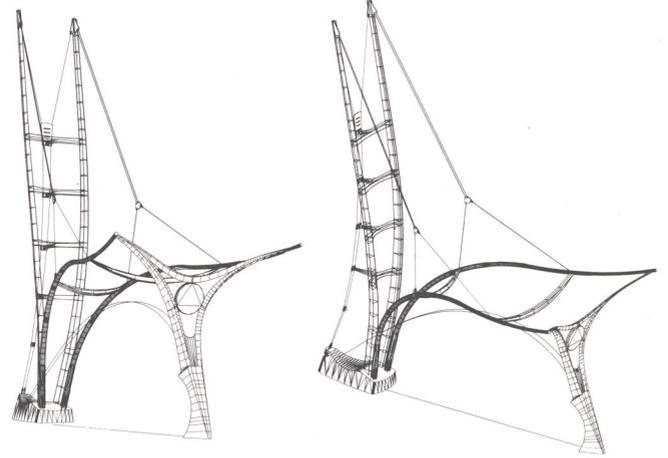
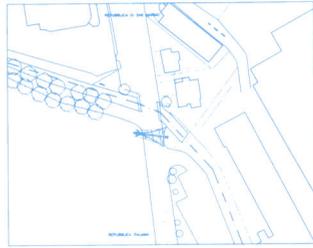
對面頁，進入聖馬力諾的其他四座大門也將依次而建(設計:保羅·卡斯蒂廖尼,安東尼奧·特羅伊西)。形式上的啓發來自有機世界。它們在結構上可被歸為兩種類型:單支座(切爾巴約拉門,新基耶薩門)和雙支座(瓜爾迪喬洛門,法埃塔諾門)。正在建設中的瓜爾迪喬洛門,造型為一對桅桿從路邊石向上升起,另一對類似拱肋懸挑並與路對側形成姿態優美的支撐。懸挑的拱肋在路面上方逐漸變寬,挑出4m,中間由金屬網織成的薄膜連結,像雙翅翱翔。鄰街的新基耶薩門由完全相同的一對桅桿升起並懸挑,端部被錨固在路邊石上。單支座的切爾巴約拉門和法埃塔諾門,像一副弓,剛柔相濟:弓被绷紧時,變形便不會發生。

色像一段抑揚頓挫的旋律;瓜爾迪喬洛門和新基耶薩門四周丘陵和緩地延伸到馬雷基亞峽谷,又如一組溫柔的慢板。多加納四周的斜谷沿蒂塔諾山頂,視角不同,景致各異。從多加納遠望,蒂塔諾山向外展開,與里米尼平原融為一片。四座大門處均可見蒂塔諾山體清晰的輪廓,使人產生一種自然衝動,要將這一景致框入畫中,即使走近,會有一些房屋遮擋,頭腦中的情景依舊鮮明。問題在於“畫框”的設計如何充分借用周圍景觀,又能滿足全在聖馬力諾邊界上國門的既分又合的功能。由於外來住戶沿街建屋,有的甚至將房屋伸出街道而露出破敗的石牆,因而導致環境雜亂不堪。新大門的誕生使多加納街區看到了新生的曙光。新大門將成為光耀奪目的里程碑,它的存在使散落四處的房屋退為遠景,並幫助人們忽視環境的瑣碎之處。大門橫樑被30m高的鋼架拉結,鋼架頂端飄揚着共和國國旗,昭示着領土的邊界,附近城堡的旗幟也進入視野。其富有表現力的姿態與尺度引起了聖馬力諾公民奇妙的遐想,多加納大門與船之間存在着某種類似:金屬結構、直通到頂的台階、橫樑之上立於狹小過道兩側的帆狀物,這一切使人聯想到海岸和海。新大門也呼應了公民對技術的狂熱興趣。它那搖曳的身姿還讓人聯想到至今仍茂密地生長於蒙特費爾特羅山的森林。最後,其向心的形象在於提醒人們:關注過去與未來,保留並維持人們記憶的可延續性實屬眾望所歸。與位於交通要道的多加納門相比,其他四座門的交通狀況相對緩解。越靠近鄉野,建築越稀疏,傳統風格愈加濃鬱。在某些地方,如法埃塔諾門和切爾巴約拉門,鄉野情趣仍十分盛行,因而尺度及結構的設計迥異於多加納門。多加納大門對剛度的要求嚴格,目的在於滿足人能步行通過。而其他四座門只起分界作用,其機動性也自然而然地被人們所接受。還應強調的是,由於因風等因素引起的不平衡外力能夠完全被材料及結構自身的平衡系統吸收,在結構被接受為可允許有輕微顫動的條件下,整個結構變得輕盈得多。



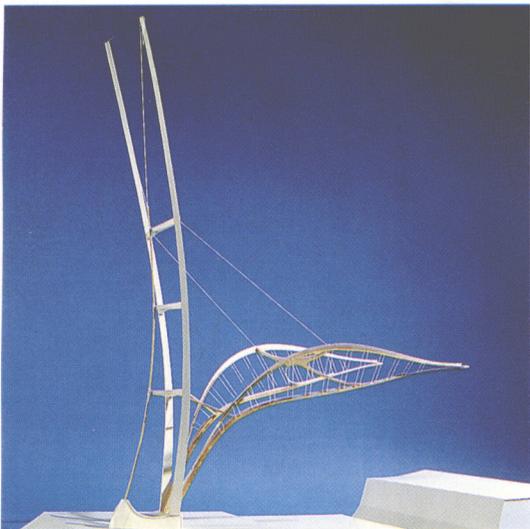
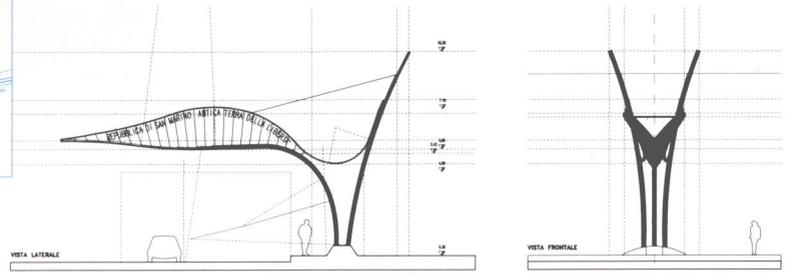
Porta Gualdicciolo

瓜爾迪喬洛門



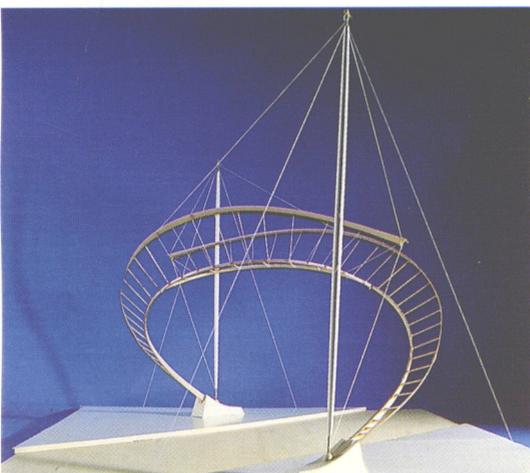
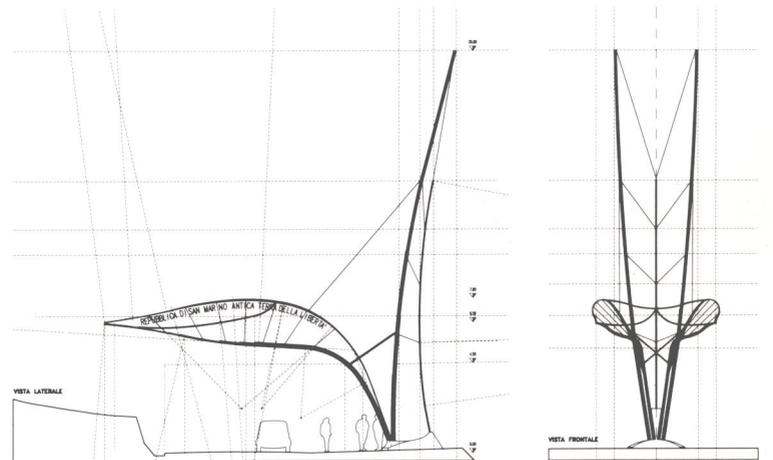
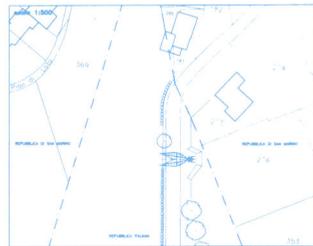
Porta Chiesanuova

新基耶薩門



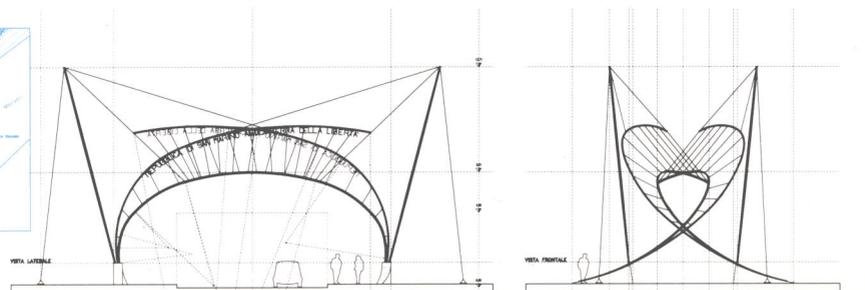
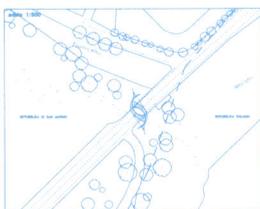
Porta Cerbaiola

切爾巴約拉門



Porta Faetano

法埃塔諾門



多米尼克·佩羅

Biblioteca nazionale francese,
Parigi

Progetto: Dominique Perrault, Aude Perrault, Gaëlle Lauriot-Prévost
Team architect: Daniel Allaire, Gabriel Choukroun,
Guy Morisseau

Collaboratori: Jean Luc Bichet, Jean François Candaille,
Yves Conan, Maxime Gasperini, Pablo Gil, Franck Michigan,
Thierry Meunier, Inge Waes, Jérôme Besse

Strutture: Sechaud & Bossuyt

Ingegnere agronomo: Eric Jacobsen

Impianti: Didier Onde, Sophie Thomas

Committente: Bibliothèque nationale de France

法國國家圖書館，巴黎

設計：多米尼克·佩羅、奧德·佩羅、蓋勒·洛里奧特—普雷沃

設計小組：達尼埃爾·阿萊爾、加布里埃爾·舒克龍、居伊·莫里索

合作者：讓·呂克·比歇、讓·弗朗索瓦·康德萊、伊夫·科南、馬克西姆·加斯佩里尼、巴勃羅·吉爾、弗蘭克·密西根、蒂埃里·莫尼耶、安熱·韋斯、熱羅姆·貝斯

結構工程師：塞紹、博叙

園藝工程師：埃里克·雅各布森

工藝結構：迪迪耶·翁代、索菲·托馬斯

業主：法國國家圖書館

Tutti i monumenti di Mitterrand furono davvero molto contestati ai loro tempi, e così è stato anche per la biblioteca di Perrault, da pochi mesi terminata e fruibile dai visitatori. Eppure per tutti i critici questo progetto rappresenta un evento singolare: la piazza sul "ponte di coperta" è un'invenzione tipologica e urbana singolare, mentre al suo interno si possono scoprire grandiose disposizioni spaziali. Quel che meraviglia è anche la particolare coerenza delle forme, fino nel più piccolo dettaglio dell'allestimento. Il capolavoro di Perrault ha ricevuto il "Mies van der Rohe Pavilion Award for European Architecture 1996".

事實上，密特朗對建築的不朽功績體現在那些一開始就充滿爭議的工程上。佩羅設計的圖書館就是一個鮮明的例子。現在它已完工並向參觀者開放了。儘管存在各種評論，該工程仍不失為卓越的成果。“高台”上的方形廣場無論從拓撲學還是從城市設計的觀點來看，都是獨一無二的創造。建築內部空間形式精彩豐富。設計獨到、考究，甚至連傢具的細部都經過了深思熟慮的設計，的確讓人讚嘆不已。佩羅的傑作榮獲1996年度歐洲建築密斯·凡·德·羅獎。

Concorso • Il 14 luglio del 1988 il presidente della repubblica François Mitterrand annunciava di voler costruire a Parigi la più moderna biblioteca del mondo con la qualifica di "Grand Projet de l'Etat". All'inizio del 1989 vari architetti di tutto il mondo furono richiesti di presentare una domanda di partecipazione a un concorso a inviti allegando una documentazione delle loro opere precedenti. 244 architetti, 139 dei quali stranieri, risposero all'invito. Un comitato dell'"Association pour la Bibliothèque de France" selezionò venti architetti che furono invitati a partecipare al concorso. La giuria, presieduta da Ieoh Ming Pei, scelse a metà del 1989 quattro progetti che furono sottoposti al presidente della repubblica: quelli di Dominique Perrault, di Jan Kaplicky (Future Systems), di James Stirling e di Philippe Chaix e Jean-Luc Morel. Rem Koolhaas e Jean Nouvel ricevettero una menzione di merito. Mitterrand e la giuria scelsero all'unanimità il progetto di Perrault.

Ecco alcuni passi tratti dal testo esplicativo del vincitore: "Con le sue torri angolari a spigolo, che si contrappongono come quattro libri aperti e delimitano uno spazio simbolico, la Bibliothèque de France occupa un posto ben preciso nella trama urbana. Le enormi torri rappresentano l'accumulo del sapere, della conoscenza non accessibile e del deposito sedimentario. Si possono trovare altre interpretazioni immaginifiche: torri-libro, silos, giganteschi scaffali per i libri, labirinti verticali. Tra le quattro torri la piazza centrale è sospesa come un vassoio: grande come la Place de la Concorde, essa stimola la fantasia del visitatore e risveglia l'impressione di trovarsi al di sopra di un immenso tesoro". Il progetto è un'opera di urbanistica, è una forma di minimal art; è un "il meno è il più" di sensazioni. Gli involucri di vetro delle torri, provviste di un doppio rivestimento e di filtri per la luce solare, moltiplicano i riflessi e ingigantiscono le ombre: è la magia della rifrazione della luce attraverso prismi cristallini. Il giardino è un "mare di alberi, uno stormire di foglie". La prima escursione sulle passerelle che riuniscono visibilmente cielo e terra è un incontro con un altro mondo.

Mitterrand • "Sì, amo la storia, e amo lasciare tracce nella storia. Ci si ricorda di Tutankamen. Che cosa si dirà tra alcuni millenni di Charles De Gaulle, di Georges Pompidou, di Valéry Giscard d'Estaing e del sottoscritto?" Così dichiarava François Mitterrand il 14 aprile alla rete televisiva francese TF1. 36 anni, sconosciuto ai più, Perrault balzò improvvisamente alla notorietà nel 1989 in occasione dell'incarico per il nuovo edificio della biblioteca e divenne l'"architetto di casa" del presidente della repubblica. Tuttavia il paragone può non essere appropriato: l'intesa che si sviluppò tra il presidente e l'architetto ricorda i rapporti che nei secoli passati intercorrevano tra i committenti religiosi o secolari più potenti e i costruttori da loro scelti e incoraggiati. Grazie all'abilità nel trattare, l'architetto passò indenne attraverso il periodo della progettazione, estremamente breve, e della realizzazione. In numerosi incontri Mitterrand fu informato sui progressi della costruzione, sia davanti al modello che in cantiere. Il presidente si interessava al proprio 'convento' o 'mausoleo', come ironicamente definì la 'sua' Bibliothèque Nationale de

France. Soprattutto aveva a cuore la rapidità della realizzazione, che doveva consentire di inaugurare la biblioteca il 30 marzo, a poche settimane dal termine della sua presidenza, anche senza che fosse terminata. Come nessun altro dei Grands Projets de l'Etat la biblioteca entrerà nella storia quale monumento simbolico del periodo del suo incarico.

Immagine del percorso dei lettori • Per raggiungere il suo posto, il lettore percorre una vera e propria "promenade architecturale". Gli ambienti sono talmente chiari ed espressivi che si imprimono nei suoi pensieri come una successione di scenografie: una "mise en scène" che non ha altro scopo che di ispirare gradualmente nel visitatore sintonia e concentrazione. Le immagini sono le seguenti:

La salita (la sparizione della città, dell'orizzonte e del disegno). Il visitatore sperimenta un primo distacco dalla giungla urbana salendo la lunga scala senza fine del basamento della biblioteca che viene "demonumentalizzata" dall'impiego del legno. L'occhio si riposa di fronte al vuoto, mentre la vicina linea d'orizzonte della scala taglia le forme cristalline creando immagini che si stagliano sul cielo libero. Il lettore è solo con il cielo, il vetro e il vento.

La collina (la spalliera e la spianata, il giardino e il triangolo). Lungo i lati brevi del lotto le scale sono fiancheggiate da spalliere alte poco più di una persona formate da scatole di metallo chiuse e da telai di alluminio coperti di rampicanti. Queste strutture segnano il passaggio dalla città piena di vita al vuoto del basamento, offrendo allo stesso tempo riparo dal vento. In corrispondenza dei lati lunghi invece la visuale è scandita solamente dalle travi del ponte di Rue Jardin, simili alle sbarre di misura della notazione musicale. La spianata diventa uno spazio scenico ampio e profondo, i cui confini sono segnati dalle torri con i loro volumi. La città e la collina coperta di torri del 13° arrondissement sembrano nuovamente messe in secondo piano, questa volta sotto forma di scenografia, dalla profondità del palco di legno. La grande estensione del campo vicino contrasta con il mosaico frammentato e di dimensioni ridotte dello sfondo. Le torri si innestano nella cavità della Rue Jardin come cortine sulle loro guide, come se l'inquadratura potesse essere variata continuamente con un semplice scorrimento avanti o indietro. Guardando al di sopra delle cime degli alberi verde scuro e sapendo che l'agitarsi di questi ultimi sopra un terreno è chiaramente definito, si rafforza ancora il valore liberatorio della dimensione estesa e dell'ordine. Un muro inclinato e rivestito di lastre di acciaio che si eleva sul piano della piattaforma con un profilo triangolare indica il percorso che scende dalla sommità fino al ventre della biblioteca.

L'immersione (la rampa, l'ingresso e il pentagono). Per mezzo di una scala mobile poco inclinata il lettore viene condotto gradatamente, passando di fronte ai pini slanciati da una parte e a una parete in vetro dall'altra, a una balconata, protesa con decisione verso la foresta. Se la piattaforma permetteva di osservare il bosco in pianta ora dalla balconata si può guardarlo, per così dire, in alzato. Due porte scorrevoli alte meno di tre metri, dall'aspetto casuale e quasi industriale, permettono l'ingresso nella città dei libri.

