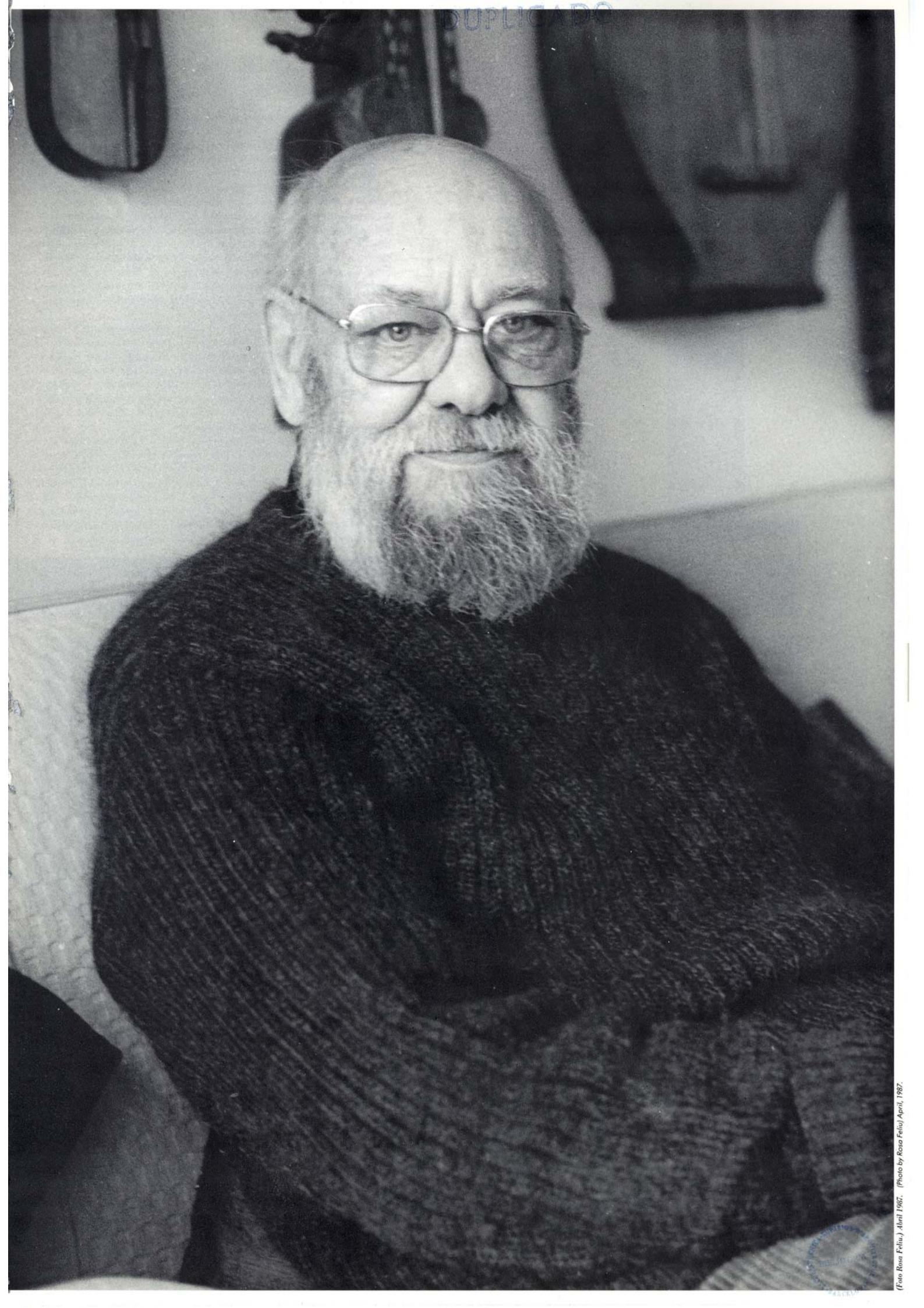


DUPLICADO



(Foto Rosa Feliz) Abril 1987. (Photo by Rosa Feliz) April, 1987.



# L

**E**n la primavera de 1963, los que estudiábamos el séptimo curso de Arquitectura en la Escuela de Barcelona, recibimos la visita de Ludovico Quaroni para corregir nuestros proyectos y dar una breve charla. Recuerdo muy bien su figura en un aula de las pequeñas que entonces existían en lo que hoy debe ser un despacho de una secretaria de una sección de un departamento de un grupo troncal... Seríamos once o doce los asistentes—toda la clase—sentados en los bancos del aula casi sin amueblar del quinto piso de la recién estrenada escuela de Pedralbes, a la que nos acabábamos de trasladar desde la Universidad Central. Allí empezó mi admiración y mi personal afecto por una de las personalidades más fértiles y complejas de la cultura arquitectónica moderna: una personalidad a quien la timidez llevaba a esconderse siempre tras la “sfumatura” y el distanciamiento, para quien la independencia en las ideas y el criticismo tantas veces aplicado insanamente sobre sí mismo no podían empañar la humanidad tremendamente acogedora de su azul, triste, penetrante mirada.

En septiembre de aquel mismo año, me incorporaba a su estudio de Via Nizza en Roma, trabajando sobre el Centro Direccional de Turín y sobre el desarrollo turístico-residencial de Punta Ala. Recuerdo que, a los pocos días de estar en el estudio, quiso llevarme a cenar a una trattoria de la isla Tibertina, donde me dijo algo que luego me ha intrigado siempre: “Hay dos clases de buenos arquitectos”—me dijo—“los que saben observar y los que saben producir. No te engañes: ningún gran arquitecto ha pretendido ambas cosas”. El trataba entonces, muy fuertemente, de ser ejecutivo. Yo, en aquel momento no comprendí el mensaje.

Durante 25 años hemos seguido en contacto. Su libro “La Torre de Babel” inauguró la colección Ciencia Urbanística de la Editorial Gustavo Gili en 1967—. En sus viajes posteriores a Barcelona, visitó varias veces la Escuela y el Colegio. En el 86 y el 87, cuando ya la enfermedad le destruía, le visité a menudo en su casa del Trastevere. Me cedía como dormitorio su espléndida biblioteca. Allí le pedí una entrevista par UR, entonces recién iniciada. Lo que contestó a una lista de temas que yo le proponía, eran fragmentos de ideas que él estaba elaborando para el guión de una próxima exposición de su trabajo. Estaba muy disgustado de sus últimas entrevistas directas, y

## Las largas respuestas de Ludovico Quaroni

M. de Solà-Morales, arqto.



L. Quaroni en su casa, con M. de Solà-Morales. (Foto Rosa Felio).

L. Quaroni and M. de Solà-Morales at the former's home. (Photo by Rosa Felio).

prefería ajustarse a un texto. Estaba también muy cansado.

Ésta es, pues, una entrevista-montaje, auténticamente propia en sus textos y en la intención de entrevistador y entrevistado.

Entretanto, en junio de 1988 Ludovico Quaroni murió. Su figura y su trabajo no siempre reconocido por sus compatriotas, aparecen cada día más representativos del cenit cultural que la arquitectura italiana supo adquirir como fuerza intelectual y moral, en el tercer cuarto de este siglo.

**M.S.M.** *Pocos arquitectos en Europa han participado como Ludovico Quaroni en la batalla por la ciudad, a través de todos los instrumentos disciplinarios disponibles: planes de ordenación, proyectos urbanos, escritos y polémicas, proyectos de arquitectura, cursos académicos y manifiestos. En el momento actual, cuando alguien pretendería agotar la actividad del arquitecto a la sola confección de objetos edificados, él nos cuenta su itinerario personal entre proyecto y urbanística, definido por coyunturas académicas, pero lleno de respuestas teóricas y ejemplares:*

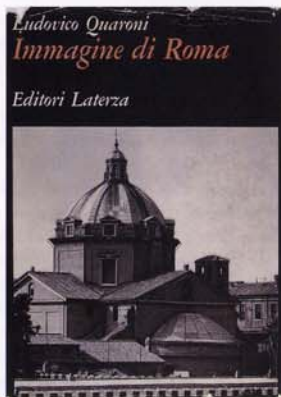
**L.Q.** *Mi casi innato interés por el fenómeno urbano, sentido como ciudad física y como ciudad humana en una simbiosis irrenunciable, es quizás el punto de partida de mi actitud no hostil, como arquitecto, hacia los Planes Reguladores y la Urbanis-*



In the spring of 1963, those of us in our seventh year at the Barcelona School of Architecture were paid a visit by Ludovico Quaroni who corrected our projects and gave a brief talk. I remember him well in one of the small lecture rooms, now most probably turned into the secretarial office for a departmental section of one of the main courses... There must have been about eleven or twelve of us altogether –the whole of the year group– attending the talk, sitting on the benches of an almost unfurnished room on the fifth floor of the recently opened School in Pedralbes, having just recently moved from the Central University building. From that day dates my admiration and personal affection for one of the most prolific and complex figures of modern architectural culture: a figure whose shyness always led him to hide behind “sfumatura” and maintain a certain distance, and whose independence of ideas and criticism –so often insanely applied to himself– did not manage to cloud over the tremendously welcoming humaneness in his penetrating and sad blue eyes.

In September of that same year, I joined his studio in Rome’s Via Nizza to work on the Turin Civic Development and on the tourist-residential development of Punta Ala. I remember how, only a few days after my arrival, he took me out to dinner in a Trattoria on the Tibertina island, where he told me something which has intrigued me ever since: “There are two types of good architects”, he said. “Those who know how to observe, and those who know how to produce. Don’t fool yourself: no great architect has ever attempted to do both”. He was, at that period, trying very hard to be executive. I, at the time, did not understand his message.

We kept in touch for 25 years. His book *The Tower of Babel* was the first to appear in the Urbanistics Science Collection, published by Editorial Gustavo Gili in 1967. In the course of later trips to Barcelona, he paid several visits to the School and to the College. During 1986 and 1987, when he was already beginning to be ravaged by illness, I went to see him often in his house in the Trastevere. My sleeping quarters would always be set up in his splendid library. It is there that I asked him if he would consent to an interview for UR which had then only just started. His answers to a series of subjects proposed by me were fragments of ideas he was developing for the script of an exhibition on his work that was soon to be opened. He had been very disappointed with



## Ludovico Quaroni, Answers At Length

Manuel de Solà-Morales, arch.

previous direct interviews, and preferred to adjust himself to a text. He was also extremely tired.

This is therefore a “montage-interview”, although authentic and true in its texts and in both the interviewer’s and the interviewee’s intentions.

Meanwhile, in June 1988, Ludovico Quaroni died. His persona and his work –the latter not always rightfully recognised by his fellow countrymen– are increasingly emerging as more and more representative of the cultural peak reached by Italian architecture as an intellectual and moral force during the third quarter of this century.

**M.S.M. Few architects in Europe have contributed like Ludovico Quaroni to the battle over the city, by means of all disciplinary instruments available: massing plans, urban projects, writings and controversies, architectural designs, academic courses and manifestoes. At the current moment, when there could be an attempt to reduce an architect’s activity to the mere confection of built objects, he talks about his personal itinerary between project and urbanistics, defined by academic circumstances, yet filled with theoretical and exemplary answers:**

**L.Q.** My almost innate interest for the urban phenomenon, felt both as a physical city and as a human city, in an unbreakable symbiosis, lies probably at the core of my non-hostile attitude as an architect towards Master Plans and Urbanistics, given that what I would call “the spontaneous” city is no longer a thing of our times when, faced with the advances of modern technology, the craftsmanship that should be giving the necessary finishing touches to industrialised work eventually disappears. And, living in an architect’s home, I soon came to realise that people, if left without rules or plans, would end up by destroying the city, given that sensitivity towards “public property”, and the ability to renounce what is private in favour of what is collective, disappeared centuries ago, or at least it did in our country. On the other hand, during my childhood and adolescence, walking along narrow alleys or contemplating whatever I could from the roofs, an interest began to grow inside me, fed by the walls and sun of Rome, for the relationship between “grid” and “emergences”, that is, between all that gave its shape to the network of small streets and houses, and, in contrast, the monuments, full of dignity, towering above the grid, and standing apart from it even in their vertical surfaces displaying as they did so many mouldings, columns and tympana, whether straight, curved or at an angle, fragmented in one or two places: everything was piled up following an ambiguous order, upwards, towards the blue sky.

With these premises, it was only logical that, once I was old enough to travel, I should set off to discover new cities, in Italy, but also beyond the Alps, where I found a similar or very different repetition of the dialogue between grid and emergences, in which everything participates with the same intrinsic unity of style, yet always differently, just as there was a difference in the way the city and its architectures were used, in the overhanging and sloping roofs, in the skyline of the domes, towers and belfries. And mine was not a “romantic” attitude, but merely a recording of the value the city-object



Una ciudad eterna. Cuatro lecciones de veintisiete siglos, en *Urbanística*, 1959, n.º 27.

An eternal city. Four lessons on twenty-seven centuries, in *Urbanistica*, 1959, NO. 27.



tica, dado que lo que yo llamaría "ciudad espontánea" ya no es cosa de nuestros tiempos, en los que, frente a los progresos de la tecnología moderna, acaba desapareciendo el artesanado que tendría que dar el necesario toque final al trabajo industrializado. Y viviendo en casa de un arquitecto, en seguida aprendí a entender que la gente, sin reglas y sin planos, acabaría por destruir la ciudad, ya que la sensibilidad respecto al "bien común" y la capacidad de renunciar a lo propio en beneficio de lo colectivo han muerto desde hace siglos, al menos en nuestro país.

Por otra parte, desde mi infancia y adolescencia, caminando por los callejones, o contemplando lo que podía desde los tejados, he mamado de los muros y del sol de Roma el interés por la relación entre la "trama" y las "emergencias", es decir entre cuanto formaba el trenzado de pequeñas calles y viviendas, y, por contra, el monumento lleno de dignidad que sobresalía mucho de la trama, y de ella se destacaba hasta en las superficies verticales, tantas eran las molduras, las columnas y los tímpanos, rectos, curvados o en ángulo, fragmentados una o dos veces: todo se apilaba con ambiguo orden hacia arriba, hacia el cielo azul.

Con esas premisas era lógico que, ya mayor y capaz de viajar, yo fuese a descubrir nuevas ciudades, en Italia y más allá de los Alpes, donde se repetía, igual o muy distinto, el diálogo entre la trama y las emergencias, en el cual todo participa con la misma intrínseca unidad de estilo, pero siempre de manera diferente, como diferente era el modo de uso de la ciudad y de sus arquitecturas, diferentes los techos salientes e inclinados, diferente la silueta de las cúpulas, de las torres y de los campanarios. Y no era una actitud "romántica" la mía, sino la constatación del valor que el objeto-ciudad ha llegado a tener para los diversos pueblos, reflejando fielmente el espíritu del pueblo mismo y su historia, sus virtudes y sus pecados. Y hasta hoy no me he dado cuenta, demasiado tarde, que esta realidad era merecedora del intento de un estudio de "estilo": estilo de ser ciudad, de ser arquitectura, de vivir una ciudad y de saberlo hacer según tu talento; cuestiones que parece que hoy no interesan a nadie, y menos a los arquitectos y a los políticos encargados de la ciudad, distraídos como están los unos y los otros por los muchísimos problemas relativos a la propia actividad y a los contrastes entre la norma y la práctica.

**M.S.M.** Pero, profesionalmente, ¿cómo empezaste a preocuparte por lo urbanístico?

**L.Q.** Entonces nadie se planteaba el problema de dedicarse a la arquitectura o a la urbanística, ya que las dos cosas eran consideradas, no tanto como una cosa sola, sino como dos entidades interdependientes, pues no era entonces concebible un buen resultado arquitectónico, para una ciudad, que no naciera de una buena administración urbanística y de un buen plano. Por otra parte la palabra Urbanística no existía aun, cuando yo me matriculé en la Facultad. El curso que trataba de barrios y ciudades se llamaba "Construcción ciudadana y Arte de los jardines". Después se inventó la palabra "Urbanística" y con ella empezó, para la ciudad, la decadencia arquitectónica. Cuando, para un puesto vacante, me fue dada la posibilidad de ser ayudante de Piacentini, yo pensé que podría dedicarme a un trabajo que podía tener el mismo encanto que la proyectación arquitectónica, aún cuando no existían las perspectivas y los detalles. Después, la guerra y la cárcel y, al volver, encontré aún mi ayudantía de la cual en el '49 pasé a encargarme de Urbanística I. Poco después, me presenté a unas oposiciones para la Cátedra de Urbanística en Florencia: una universidad pequeña en la cual se podía conocer bien a todos los estudiantes, y dar clases de tres horas, mezclando con las proyectaciones y con las muchas, demasiadas palabras, ideas sobre la arquitectura, sobre la sociedad y, ¡ay!, sobre la política de la urbanística, para unos estudiantes que, quizás como los actuales, intentaban no interesarse demasiado. Pero aquel paraíso universitario había de durar poco, y ya al inicio de los años sesenta, las aguas empezaron a enturbiarse, preparando aquel fenómeno quizás necesario pero seguramente absurdo que fue el sesenta y ocho. Mientras tanto, yo había aprovechado la ocasión de escoger, en la Universidad de Roma, entre Urbanística y Composición. Y elegí esta última, considerando que mal se estaban poniendo las cosas en la urbanística que tan precipitadamente se alejaba de la arquitectura. De esta manera terminaba mi carrera oficial de urbanística, aunque después me hiciera famoso como urbanista

y no como arquitecto, sobre todo porque en Italia hubo, paralelo al sesenta y ocho y a la politización general, el boom de la Urbanística, que, no por casualidad, difundió el conocimiento de sus problemas y, en los periódicos, llegó a substituir de hecho a la palabra arquitectura, dado que las masas habían sido conducidas a considerar los problemas de forma como "supraestructurales", inútiles y burgueses, dañinos para la consecución de los objetivos de una vida espartana. Lo malo es que, paralelamente al movimiento contra la arquitectura en nombre de la moralidad, se iba desarrollando otro movimiento todavía más radical pero de dirección opuesta, que llevó al final a considerar sospechoso hasta los Planes Generales que no dieran a todas las áreas la misma destinación de uso y, aún peor, que no eliminaran la "renta de posición", por la cual resulta privilegiado quien posee, o vive, en una casa en el centro o en posición panorámica. De aquí la prioridad dada, frente a la tradicional cultura "de lo hermoso" de goethiana memoria, a la cultura y a la historia material, como antídoto a los posibles rebotes de idealismo, y, por un mecanismo mental no explicado, la tendencia al reuso de todo lo existente, sin ningún deseo de novedades.

Y, como si no bastara esta manía hacia una urbanística que no era tal, los arquitectos más interesados en lo "específico", como se llamaba, declararon la guerra al Plan General, considerando cualquier norma urbanística como una ofensa a la libertad del arquitecto, y buscando una ciudad abstracta, hecha sólo de monumentos fuera de cualquier necesidad permanente y de cualquier oportunidad de uso práctico.

Hoy las cosas parecen ir mejorando, y parece que los jóvenes arquitectos vuelvan, en cierta manera, al sentido de la realidad.

**M.S.M.** ¿Cuándo empezaste a trabajar en proyectos a escala grande, de conjunto?

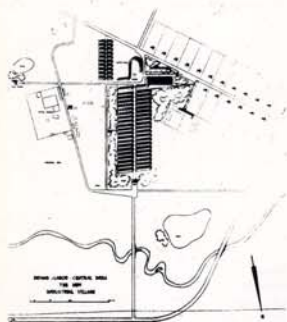
**L.Q.** La primera vez que yo afronté, con Fariello y Muratori, el proyecto a escala intermedia entre el plan regulador y el edificio fue con ocasión del Concurso para el plan de la nueva ciudad de Aprilia, en las "Bonifiche dell' Agro Pontino" (1). El modelo que utilizamos en aquella ocasión, como era lógico para gente acostumbrada a aprender de memoria "Wasmuth Monatshefte für Baukunst" y "Moderne Bauforme", fue el de las *siedlung* alemanas, con las casas en línea: naturalmente, nuestra juventud nos condujo a rigidizar al máximo el sistema, con dos filas de tiras paralelas a los dos lados de un gran "green" central, en el que después tuvieron que encontrar lugar las escuelas, los campos de juego y los demás servicios necesarios para las viviendas. La composición se cerraba con una fuerte "torre littoria", pero de forma inhabitual, laminar y bastante ancha, con una serie superpuesta de balcones para marcar las plantas. A su lado, la debida hilera de astas para las banderas, estas últimas muy grandes, mientras a la derecha, en una calle perpendicular al eje fundamental, estaba el modesto edificio del "podestà"; más atrás, casi aparte, la iglesia, muy humilde. El proyecto causó sensación por la distancia que lo separaba del ganador, el proyecto de Concezio Petrucci, totalmente diferente. Tuvimos buenas críticas por parte de la prensa en aquellos tiempos, porque gustamos mucho a Bardi y a Bontempelli, a Pagano, a los Futuristas, mientras que para los otros fue motivo de escándalo. Fue bastante publicado, pero mirándolo ahora me parece que tenía una extremada pobreza de ideas.

Este proyecto me trajo cola, en cierto modo, porque, prisionero en India, fui requerido por el Majaraja de Dewas-Junior, a desarrollar un proyecto de una ciudad obrera: el modelo era el mismo de Aprilia, con la diferencia de que las viviendas estaban inclinadas, en relación con el eje principal, unos grados, y, al fondo, ya no existían ni iglesia ni torre lictoria, sino un templo hindú rodeado y protegido por una pared que tenía que cerrar la composición.

De vuelta en Italia encontré, al principio de los años cincuenta, un gran fervor en torno al Plan Fanfani (INA-CASA), bien dirigido por Foschini y Guala. El primer ofrecimiento que me hicieron fue el de unirme, con Ridolfi y Fiorentino, con los cuales ya teníamos relaciones intensas en la APAO, al gran equipo que se había formado para el proyecto del barrio Tuscolano; pero después del primer contacto colectivo, nuestro pequeño grupo rechazó la oferta, aplazando su propio trabajo en el INA-CASA para otra ocasión, que se presentó después con el barrio Tiburtino. Este proyecto, que fue objeto de mucha atención por parte de algunos críticos, nació casi del rechazo de la gran ciudad, con

Proyecto de unidad residencial en Dewas (India), 1944.

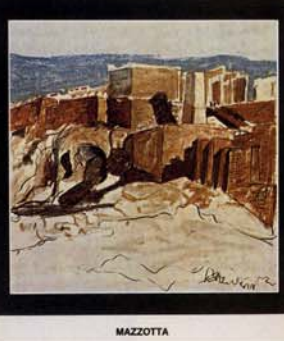
Project for a residential unit in Dewas (India), 1944.



LUDOVICO QUARONI

## Progettare un edificio

Otto lezioni di architettura



MAZZOTTA

Proyectar un edificio. Ocho lecciones de arquitectura. Versión española de Xarait Ediciones. (Madrid 1980).

Designing a building. Eight lessons in architecture. Spanish version published by Xarait Ediciones. (Madrid, 1980).



has managed to acquire for the different peoples, faithfully representing the spirit of the peoples, of their histories, virtues and sins. And it is only now, too late, that I have come to realise that this reality deserved an attempted study of "style": a style of being city, of being architecture, of living a city and of knowing how to do so according to one's talent; questions that do not currently seem to be of any interest to anyone, and even less to the architects and politicians in charge of the city, distracted as they all are by the innumerable problems affecting their own activities and the unsolvable contrasts between norm and practice.

**M.S.M. But how did you become professionally involved with urbanistics?**

L.Q. Nobody at that time thought about whether to devote themselves to architecture or urbanistics, since they were both considered, not so much as one and the same thing, but as two interdependent entities, for good architectural results were not then conceivable, for a town, unless born out of good urbanistic management and a good plan. On the other hand, the term Urbanistics did not even exist when I entered the Faculty. The course dealing with neighbourhoods and towns was called: "Urban Development and Art of Landscaping". Later, the term "Urbanistics" was invented and, with it, began architectural decadence for the town. When I was offered, to fill a vacant post, the possibility of working as Piacentini's assistant, I thought I could dedicate myself to a task that could hold just as much charm as architectural design, even if lacking perspectives and details. Then came war and prison and, when I returned, I went back to my assistantship from which I moved, in 1949, to tutor Urbanistics I. A short while later, I applied for the Chair in Urbanistics in Florence: a small university where one could get to know all the students well, and give three-hour long lectures, mixing in with project designing and the many, too many, words, ideas on architecture, on society and oh! on the politics of urbanistics, to students who, perhaps like the students of today, tried not to become too involved. But that university paradise was to be short lived and, already in the early sixties, the waters began to cloud over, in preparation for that probably necessary, but surely absurd phenomenon that was to be 1968. Meanwhile, I had taken advantage of the choice in the University of Rome between Urbanistics and Composition, choosing the latter, as I felt that things in Urbanistics were taking a turn for the worse, moving as it was too rapidly away from architecture.

That put an end to my official career in Urbanistics, although I would later become better known as an urbanist than as an architect, mainly because in Italy, parallel to 1968 and the general rise in political awareness, there was a boom in Urbanistics which, not by chance, made its problems widespread, managing even to replace the term "architecture" in the press, for the masses had been led to consider the problems of form "suprastructural", useless and bourgeois, harmful to the attainment of the goals implicit to a spartan way of life. Unfortunately, another movement was developing, parallel to the battle against architecture fought in the name of morality, and this was even more radical but defended the opposite view, leading eventually to considering suspect even Master Plans which did not allot the same uses to all areas and, even worse, which did not do away with the so-called "siting rates" favouring anyone owning or living in a house in the centre or in a panoramic location. Hence the priority granted to material culture and history, in opposition to the traditional nurturing of "the beautiful" of Goethian overtones, as an antidote against any possible new sprouts of idealism and, through an unexplained mental mechanism, the tendency to reuse everything in existence, without the slightest wish for novelties.

And, as if this mania for urbanistics that were no such thing had not been enough, architects more interested in the "specific" as it was then called, declared war on Master Plans, considering any urbanistic norm to be an affront to the architect's freedom, and seeking an abstract city, made up only of monuments, of objects for mere architectural consumption, that is, removed from any permanent need and from the opportunity of providing them with a practical use.

Things today seem to be improving, and it looks as though young architects were in some way returning to a sense of reality.

**M.S.M. When did you start working on overall large-scale projects?**

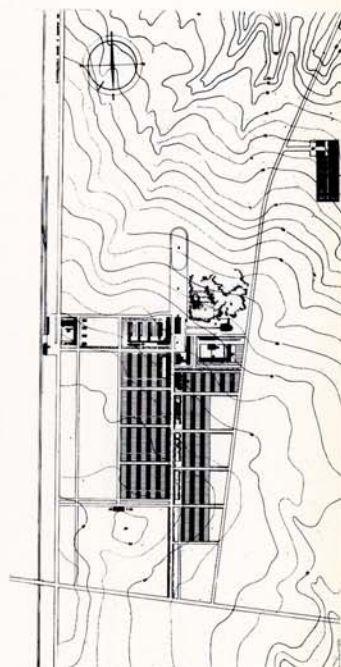
L.Q. The first time I tackled, together with Fariello and Muratori,

a project on a scale half-way between a master plan and a building was when we entered the Competition for the new town of Aprilia, in the "Bonifiche dell'Agro Pontino"<sup>1</sup>. The model we followed on that occasion, logically enough for people used to learning by heart "Wasmuth Monatshefte für Baukunst" and "Moderne Bauforme", was the German *siedlung*, with houses in rows; naturally enough, our youth led us to apply maximum rigidity to the scheme, arranging two rows of parallel stretches along either side of an extensive central green, where room would have to be found later on to site schools, sportsgrounds and other necessary services for the dwellings. The composition was closed in by a strong "littorian tower", although offering a rather unusual, laminar and rather wide, shape, with a superimposed series of balconies to mark out the storeys. Next to this, a fitting row of flagpoles to hold very large flags, whilst to the right, on a street running perpendicular to the main axis, we sited the modest "podestà" building. Further back, and almost separate from the whole, was the church—very humble. The project caused great sensation because of the great distance separating it from the winning entry, Concezio Petrucci's project which was totally different. The press gave us good reviews, at the time, because we had been very much appreciated by Bardi and Bontempelli, Pagano and the Futurists, although among the rest it caused a scandal. The project was fairly well covered but, looking at it now, it seems to me to suffer from a great poverty of ideas.

This project, in a way, had its repercussions for me because, when a prisoner in India, I was requested by the Maharajah of Dewas-Junior to develop a project for a workers town: the model was the same as that followed for Aprilia, only differing in that the dwellings sloped at an angle of a few degrees in relation to the main axis and, at the back, the church and Littorian tower disappeared to make way for a Hindu temple surrounded and protected by a wall that was to close the composition.

Back in Italy, in the early fifties, I found great fervour surrounding the Fanfani Plan (INA-CASA), well headed by Poschini and Guala. The first offer I was made was to join, together with Ridolfi and Fiorentino with whom strong links had already been established within the APAO, the great team set up for the Tuscolano neighbourhood project. After the first collective contact, however, our little group turned down the offer, putting off their own work in the INA-CASA for another occasion which arose with the Tiburtino neighbourhood. This project, which was paid great attention by certain critics, was born practically out of a feeling of rejection for the large city and a tendency towards the "village". The "Paese dei Barocchi"<sup>2</sup> as we would later, precisely, christen the Tiburtino, further known also as the "Tributtino"<sup>3</sup>, was derived from our own frustrations which varied according to how each of us had borne the last war years. In my case, I remember the shock I experienced when, upon my return to Rome, I saw the intensive developments taking place on the outskirts, including even the Corso Trieste where I lived, which seemed to me, after six years spent outside cities, at war or in prison, to be going against nature, against the elementary logic of a healthy man. In the Tiburtino, the idea of house led to the idea of village, possibly of a small village, and to dwellings with few storeys, retaining their natural attributes, i.e., overhanging roofs and windows with folding wooden shutters, and to what this implied in terms of space and territory, that is, a network devoid of any geometry, but under the obligation of providing light and shade onto the whitewashed or brick façades, and onto the paved or unspalled ground.

In the piazza, a space left necessarily open by the crossing of an aquaduct, we tried to mark out clearly a sunny area to be used in winter and another area suitable for walking in the summer, since it would remain shady during certain hours of the day. The pavement appropriately separated the more restricted traffic area from the wide areas left open and free for people to meet and talk in, with a long bench running along the walls on either side for old people to sit on. But the pavement was developed differently from the original design; the benches no longer exist, nor do the two large kiosks we had foreseen to house a coffee bar and a newsagent's. The project was never completed, yet we felt that it could have been possible, with further infillings, to follow the attempt through. For instance, the main streets were left without endings, because we imagined a possible natural continuation which they eventually did not have. Our cluster of houses has been left out on a limb, like a small piece of local urban fabric, lacking any continuity in relation to the rest.



Concurso para el Plan General de Aprilia, 1936. (con F. Fariello, S. Muratori y E. Tedeschi). Planimetría.

Competition for the Aprilia Master Plan, 1936. (with F. Fariello, S. Muratori and E. Tedeschi). Planimetry.



una tendencia hacia el "pueblo". El "Paese dei Barocchi" (2), precisamente como después bautizamos al Tiburtino, llamado también "Tributtino" (3) derivaba de las frustraciones de cada uno de nosotros, diferentes según la manera con que fueron soportados por cada cual los últimos años de la guerra. Por mi parte, yo recuerdo el shock experimentado, al regreso a Roma, al ver los desarrollos intensivos de las periferias. Y hasta del burgués Corso Trieste donde yo vivía, pareciéndome, después de seis años de vivir fuera de las ciudades, en guerra o en prisión, como cosas contra natura y contra la lógica elemental de un hombre sano. En el Tiburtino, la idea de casa conducía a una idea de pueblo, posiblemente de un pueblo pequeño, y a viviendas de pocos pisos con sus atributos naturales: el techo saliente y las ventanas con persianas con librillo de madera, y a lo que de ello derivaba en el sentido del espacio, del territorio: es decir a una trama libre de cualquier geometría, pero obligada a suministrar sombras y luces, sobre las fachadas revocadas o de ladrillo, y sobre el empedrado o el suelo sin asfaltar.

En la Plaza, como consecuencia de un espacio abierto obligado por el paso de un acueducto, habíamos intentado distinguir una parte bien soleada, para utilizarse en invierno, de la otra zona que iba bien para pasear durante el verano, ya que quedaba a la sombra en ciertas horas. La acera dividía oportunamente la parte destinada a los coches, más restringida, de las zonas amplias dejadas para reunirse y hablar la gente, con un largo asiento contra la pared para los ancianos, por ambas partes. Pero la acera fue realizada de manera diferente a la del proyecto, los asientos no existen, como no existen tampoco los dos grandes quioscos que habíamos previsto para el bar-café y para los periódicos. El proyecto no se terminó, y nosotros pensamos que habría sido posible, con otras intervenciones, continuar el intento. Por ejemplo, las calles principales no tienen final, porque nosotros imaginamos una posible continuación natural, que al final no existió. Nuestro núcleo de casas ha quedado como un limbo, un trozo así de pequeño de tejido urbano local, que resulta privado de relación de continuidad con el resto.

**M.S.M.** Pero el Tiburtino es considerado uno de tus "clásicos", y ha sido reconocido por muchos críticos, por ejemplo Tafuri en su libro sobre tu obra, como un ejemplo sobresaliente.

**L.Q.** Siento mucho que cuando se habla, en algún artículo o libro, de Ludovico Quaroni, sea mencionada como su obra más importante, o casi, el Tiburtino; pero es probable que todo esto dependa de aquella forma ideológica de pensamiento que induce a mucha gente, y con frecuencia a muchos de los que más me interesan, a considerar "burguesas" otras dimensiones estéticas de la vida y de la ciudad. Es un proyecto, el del Tiburtino, en el que me reconozco, porque contiene, en germen, muchos elementos de mi "calidad difusa": pero es un proyecto al que no tengo cariño, fruto de un momento, para mí, de transición de la idea de habitación en la Naturaleza a la idea de habitación en la Ciudad, idea esta última madurada en una existencia, como la mía, transcurrida siempre en casas sin jardín.

**M.S.M.** Estas dudas sobre el proyecto de 1950 seguramente permiten un juicio menos problemático sobre otra experiencia, de algún modo similar, y clasificada también por la crítica como el período "neorrealista": el proyecto urbanístico arquitectónico para el poblado de "La Martella", junto a Matera:

**L.Q.** ... aquella ingenuidad hacia las cosas de la vida, que me unía entonces a Rossellini y a De Sica, quizás a Pasolini, dependía también de aquella gran esperanza que, a pesar de lo que sucedía justamente en la Martella y en Matera, aún quedaba de los hermosos sueños en los que el fin de Mussolini había de hacer posible, si no en seguida, muy pronto, un paraíso en la tierra de hombres buenos y honestos, dedicados a reconstruir Italia, física y moralmente destruida, para hacer de ella el país más avanzado, económica e intelectualmente, del mundo entero.

El plan urbanístico de la Martella fue hecho por Gorio y por mí: la intención del grupo era reproducir la atmósfera de las "pietre" de Matera, de donde habían de ser trasladados los futuros habitantes de la Ciudad, y nosotros intentamos obtener un efecto "de pueblo" que, con medios totalmente opuestos a los de la construcción espontánea, popular y campesina, resultara, para quien vivía allí, análogo o substitutivo de ella.

**M.S.M.** Yet the Tiburtino is considered to be one of your "classics", and has been recognised by many critics, by Tafuri for instance in his book on your work, as an outstanding example.

**L.Q.** I am very sorry that when Ludovico Quaroni is mentioned in some article or book, the Tiburtino should be described as his most, or almost his most important work; but it probably all depends on the ideological way of thinking that leads many people, and often those who most interest me, to consider "bourgeois" other aesthetic dimensions of life and the city. The Tiburtino is a project in which I recognise myself because it contains the seed of many elements of my "diffuse quality"; but it is a project I am not fond of, the result of a moment, for me, of transition from the idea of dwelling in Nature to the idea of dwelling in the City, an idea that was later to mature through an existence, such as mine, spent entirely in houses without gardens.

**M.S.M.** These doubts about the 1950 project surely allow for a less problematic judgement of another, somewhat similar, experience also classified by the critics as belonging to the "neorealist" period: the architectural urbanistic project for the town of "La Martella", next to Matera.

**L.Q.** ... that naïveté towards life that linked me at the time to Rossellini and De Sica, and perhaps even Pasolini, was also part of the great hope which, despite what was happening precisely in La Martella and Matera, still remained of the beautiful dream that the end of Mussolini would make possible, if not immediately, at least very soon, of a paradise on earth where good and honest men would dedicate themselves to the reconstruction of a physically and morally destroyed Italy, turning it into the most advanced —both economically and intellectually— country in the whole world.

The urbanistic plan of La Martella was designed by Gorio and myself: our intention was to reproduce the atmosphere of the "Pietre" in Matera from where the future inhabitants of the Town were to come, and we tried to create a "village" effect, by means totally opposed to those used in spontaneous, popular and peasant constructions, but with analogous or substitute results for the dwellers.

The main idea of creating a system of development that would in some way reproduce the freedom of movement characterising the "pietre", began with a scheme of semi-detached houses, each with rectangular ground plans, offering 1 to 2 proportions so that both houses together should form a square building if joined along the wide side, or else a very long building if joined along the narrow side. This allowed for two very different volumes: one solid, covered only by a double-sloped roof, and another slender with a double-sloped roof covering each house so that the façade offered a double tympanum. The cowsheds which we had purposely wanted to keep separate from the houses but next to them, were, on the other hand, all the same, joined together in twos by a pinnacle on the roof at the intersection of both volumes. The layout of the houses and cowsheds on the site, following a free pattern of alignments, offered, with the possibility of folding each set in relation to the next, a winding aspect with wider and narrower points, giving an image of a lively street and characterising the composition by a free series of houses in blocks and houses in rows, to which was added the use of colour on the houses, never to be repeated in two houses close to one another. The painter was given the choice of a series of five colours —whilst the cowsheds were all white. The whole was livened up by the painting on the shutters and woodwork, studied so that the painter were free to use, for each house, one of the four colours at his disposal (planned so as to be compatible with all the wall colour tones). By very simple means, we obtained an effect of "freedom" of composition, despite the rigidity of the same, or practically the same, repeated elements.

About ten streets had been foreseen; to the east, following four winding directions starting from the street circling the centre, whereas to the west they all came from a more important axis running parallel to the main country road. There were other houses along the other street, circling the centre to the west and joining up with the first one, to lead off to the north, towards the farmland. They were not all built, but the overall effect was equally achieved.



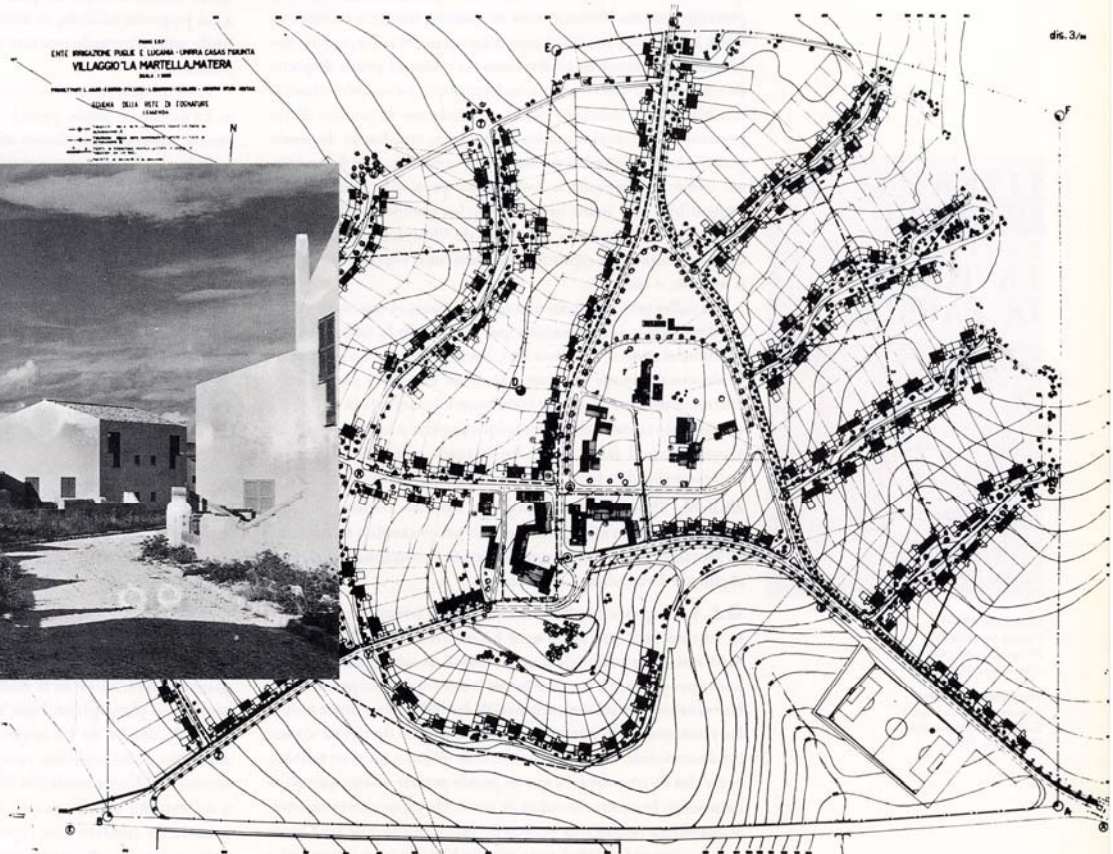


Vista aérea de La Martella en Matera.  
Aerial view of La Martella in Matera.

Poblado La Martella en Matera, 1951 (con M. Agati, F. Gorio, P.M. Ludi, M. Valori). Planimetría general del proyecto.  
The town of La Martella in Matera, 1951 (with M. Agati, F. Gorio, P.M. Ludi, M. Valori). General planimetry of the project.



Aspecto característico de las calles y pasos.  
Characteristic image of the streets and steps.



Iglesia de La Martella, 1951. Vista del altar. (Foto Vasari, Roma).  
Church of La Martella, 1951. View of the altar. (Photo by Vasari, Rome).



Maqueta del conjunto. La Martella.  
Model of the overall cluster. La Martella.





La torre de Babel.  
Versión española de  
Editorial Gustavo Gili  
(Barcelona, 1970).

The Tower of Babel,  
Spanish version published  
by Editorial Gustavo Gili  
(Barcelona, 1970).

La idea central para obtener un sistema de construcción que reprodujera de alguna manera aquella libertad de movimiento que caracterizaba las "pietre", partió de un sistema de casas acopladas, cada una de ellas con una planta rectangular con proporciones 1 a 2, de modo que las dos casas formasen un edificio cuadrado, si se unían por el costado ancho, o bien un edificio muy alargado si la unión se hacía a lo largo del costado corto. Esto permitía obtener dos volúmenes muy diferentes: uno macizo, cubierto con un techo de sólo dos aguas, y otro esbelto, cubierta cada casa con un techo a dos aguas a modo de obtener en la fachada un doble tímpano. Los establos, que expresamente habíamos querido separar de las casas, pero tenerlos contiguos, eran en cambio todos iguales, acoplados con un techo a cúspide en la intersección de los dos volúmenes. La disposición en el terreno de las casas y los establos, según una secuencia libre de alineamientos, determinaba, con la posibilidad de plegar uno respecto al próximo, los diferentes cuerpos de fábrica, un aspecto sinuoso, con puntos más anchos y puntos más estrechos que hacían vivo el aspecto de una calle, y caracterizaba la composición con una libre sucesión de casas en bloque y en casas en línea, a lo cual se añadía el uso en las casas del color, que no debía nunca ser repetido en dos casas cercanas. El pintor disponía de una serie de cinco colores —mientras que los establos eran todos blancos. El conjunto estaba animado por la pintura de las persianas y las demás partes de madera, estudiadas de modo que el pintor fuera libre de usar, para cada casa, uno de los cuatro colores a disposición (estudiados para que pudiesen ser compatibles con todos los tonos de las paredes). Con medios muy simples, obtuvimos un efecto de "libertad" de composición, no obstante la rigidez de los elementos repetidos iguales a sí mismos, o casi.

Las calles previstas eran una decena; hacia el este, según cuatro direcciones serpenteantes que partían de la calle que circundaba el centro, mientras que, hacia el oeste, eran todas provenientes de un eje más importante en dirección paralela a la carretera provincial. Había otras casas a lo largo de la otra calle, que al oeste circundaba el centro para unirse a la primera y continuar hacia el norte, hacia los terrenos cultivados. No todas fueron realizadas, pero el efecto fue igualmente conseguido.

**M.S.M.** *Problemas de lenguaje aparte, ¿cuáles son las cuestiones que una experiencia de proyectación total como la Martella permitió comprobar en las relaciones de Arquitectura a Urbanística, y viceversa?*

**Q.L.** La Arquitectura Mayor, aquella con letras mayúsculas, es la arquitectura que hasta ayer ha interesado a la Historia del Arte, quizás en parte por una necesidad de selección, necesaria para aproximarse a los problemas históricos principales: los de las escuelas y de las atribuciones, de las influencias entre escuelas y autores, en la intención, por ejemplo, de descubrir un autor desconocido o poco conocido, o de quitar a un gran nombre el mérito de un proyecto que se puede probar —hasta que no se demuestro lo contrario— obra de otros. Hoy, por suerte nuestra, se considera también la belleza de un conjunto y de los Cascos Antiguos en su totalidad, pero ningún historiador o crítico se ha sentido en condiciones de escribir sobre esta realidad nada que no sea pura invención, que no sea romanticismo demasiado tardío sobre las huellas de un Ruskin entendido sólo sentimentalmente, o que no sea un medio para una personal y actual muestra de adhesión a la ideología de la Historia Material.

Extrañamente, quizás por la familiaridad con los tejados, con los gatos y con las cúpulas de mi infancia y juventud, yo he sabido siempre, ya cuando era lejanísima de mí la idea de ser arquitecto, que el interés por una ciudad no reside en las casas, tomadas en sí mismas, o en el monumento fuera de su contexto, como en las fotos de Alinari o en los libros de historia del arte, sino en la amalgama, el cóctel de monumentos y de casas más o menos pequeñas, es decir "trama" y "emergencia", como a mí me gusta decir, aunque en muchos casos las "emergencias" sean más bajas y pequeñas que los edificios que constituyen el tejido. Y las diferentes maneras del juego de contraste entre los diversos períodos que han caracterizado una ciudad, o las diversas culturas a las cuales pertenece una ciudad, son para mí el campo de experimentación que, desgraciadamente, no he tenido manera de estudiar en profundidad, ya que no he encontrado a nadie que pudiera serme maestro, o alguno a quien interesase el tema.

De aquí mi interés de siempre por las ciudades y los pueblos,

por la sorpresa que siempre prepara y resuelve la ciudad medieval, por la fotografía "cortada", frente a aquéllos que hacen un mérito de las fotos expresamente "sin encuadre" (ya que la consideran como una característica —y lo es— de las postales, pero ignoran, a causa de su insensibilidad, que el encuadre habría de captar la relación entre formas diferentes en un paisaje urbano, relación que varía constantemente, con el cambio de punto de vista y con la "composición", en la placa, la de las emergencias y/o el tejido). Interés que me ha conducido a privilegiar el "diseño urbano" respecto a la arquitectura del objeto, en el período central de mi existencia como arquitecto. Y bajo el aspecto de la "composición de conjunto", me interesa sobre todo la relación entre lo espontáneo y lo proyectado que caracteriza a las plazas italianas, desde Verona, Vicenza, Padova hasta Venecia, desde Torino, Vigevano, Mantova hasta Miláno.

En la Martella, yo estaba totalmente inmerso en este tipo de problemas y probaba la manera de trasladar, de algún modo, al mundo moderno de la arquitectura, este modo de verla, teniendo en cuenta la regla de que, en una arquitectura no reducida a un pequeño edificio, es necesario un elemento o un sistema unificante, alternado con otro elemento, u otro sistema, diversificante.

Pero no quiero confundirlo con la idea de "calle" que ahora se ha puesto de moda, y con la falsa manía de la llamada "decoración urbana", que tienen sólo en cuenta la pavimentación y todo lo que pueda ser construido o manipulado en suelo público, como si fuera posible una calle sin los edificios a su lado, sin las casas y la vida que ellas comportan, razón de ser de la misma calle.

**M.S.M.** *Esta experiencia parecería enseñar el camino de un diseño total, casi exhaustivo. Sin embargo, la práctica del desarrollo urbano hace inevitable la sucesiva aproximación a la forma, desde los planes hasta las obras, en momentos de proyectación distintos por su escala y por su contenido. En este sentido, ¿dónde parar la escala y el detalle del diseño, en los planos urbanísticos? ¿el diseño de la ciudad está en la precisión de la edificación?*

**L.Q.** El signo más evidente de la decadencia, en relación a la construcción de la ciudad, fue la invención de trasladar a la práctica cotidiana del Plan Regulador General, el llamado Proyecto Planivolumétrico (4) que había sido justamente adoptado, con éxito, por el INA-CASA en aquellos casos en que un equipo de proyectistas tienen el encargo del planteamiento simultáneo del conjunto y de cada uno de los edificios, sistema que en cambio no funciona en absoluto cuando quien desarrollará los proyectos edificatorios descritos sumariamente por el planivolumétrico no es la misma persona. Ya sea porque no es posible un plano general que haga exacta referencia lingüística hasta de detalle de las arquitecturas, materiales y colores, de cada uno de los edificios; ya sea porque, nacido para un uso diferente, el planivolumétrico dice demasiado, o demasiado poco, a un extraño que tenga que desarrollarlo, ya que no prevé la manera de resolver una repetición o una ejecución parecida pero no igual, es decir respetando algún tipo de ritmo, en el color y en los materiales, o en la propia concepción del edificio.

Contra esta evidente desviación, yo siempre he intentado convencer a quien correspondiese de la oportunidad de volver a sistemas más simples y más claros, como los de los planes de anteguerra, donde se prescribían pocas cosas, pero se tenía en cuenta la realidad, y el hecho de que quien "leía" el plano no era necesariamente su autor. Partiendo de este punto, yo he actuado, alguna vez, con la ayuda de algún colaborador y asistente, intentando un Planivolumétrico depurado de la proyección horizontal del edificio, substituyéndola con una serie de símbolos capaces de indicar las repeticiones de elementos iguales (o de sus compatibles variaciones) capaces de establecer las alineaciones previstas, sin que esto significara establecer a priori el perfil y espesor de los cuerpos de fábrica, o sea, explicitando estas indicaciones sólo cuando las creía necesarias. Este sistema fue experimentado —pero no hasta la proyectación de cada edificio individual— en el plano para la Isla Circular en la Laguna de Túnez, y en algunos ejercicios escolares en la Universidad.

**M.S.M.** *Otro camino ha sido el recurso a la proyectación tipológica, que tú nunca has compartido...*

**L.Q.** Con sus estudios sobre la arquitectura menor veneciana,



**M.S.M. Language problems aside, what points did a project design experience like La Martella allow you to observe in the relations of Architecture to Urbanistics, and vice versa?**

**L.Q.** Major Architecture, Architecture with a capital "A", is that which has until recently interested Art History, partly due perhaps to a selection being necessary in order to approach the main historical problems—those affecting schools and attributions, the influences between schools and authors—when intending, for instance, to discover an unknown, or little known, author, or to take away from a great name the merits of a project which can be proven—until proof to the contrary—to be the work of others. Fortunately enough, nowadays the overall beauty of a cluster or of Old City Quarters is also taken into account, but no historian or critic has felt himself to be in any condition to write anything about this reality, other than pure invention, other than belated romanticism following along the path of an only sentimentally understood Ruskin, or other than being a personal and updated means to prove one's adhesion to the ideology of Material History.

Strangely though, and perhaps as a direct result of my familiarity with the roofs, cats and domes of my childhood and youth, I have always known, even when the idea of becoming an architect had not even entered my mind, that interest in a city does not lie in the houses, taken on their own, or in monuments outside their context, as they are in Alinari's photographs or in History of Art books, but in the amalgam, in the cocktail of monuments and larger or smaller houses, that is, in the "grid" and "emergences", as I like to call them, although in many cases the "emergences" may be lower and smaller than the buildings making up the fabric. And the various forms of contrast at play between the different periods characterising a town or city, or the various cultures to which that town or city belongs, make up for me the testing bench which I have unfortunately not had the means to study in depth since I have found no-one to act as my master, or one who was interested in the subject.

Hence the interest I have always felt for towns and villages, for the surprise the medieval city always springs and solves, for "cut" photographs as opposed to those who always sing the praises of purposely "unframed" photos (considering—quite rightly—the former to be a characteristic of postcards, but ignoring through a lack of sensitivity that the framing should capture the relation between different forms in an urban landscape, a relationship that is constantly changing, depending on the viewpoint and "composition" on the plate, the relations between emergences and/or the fabric). This interest has led to my giving preference to "urban design" over and above the architecture of objects, in the central part of my experience as an architect. And, with regards to "overall composition", I am especially interested in the relation between what is spontaneous and what has been designed, something that characterises Italian piazzas, from Verona, Vicenza, Padova to Venice, from Turin, Vigevano, Mantova to Milan.

With La Martella, I was totally immersed in this kind of problem and trying to find a way of transferring to the modern world of architecture this way of looking at it, bearing in mind the general rule that, in any architecture that is not reduced to a single small building, there is a need for a unifying element or system, alternating with another diversifying element or system.

But I do not wish to confuse this with the idea of "street" that is now in vogue, or with the false mania for so-called "urban decoration" which only takes into consideration paving and everything that may be built or manipulated on public grounds, as if there were such a thing as a street without buildings next to it, without the houses and lives inherent to them and which are the very "raison d'être" of the street itself.

**M.S.M. This experience would seem to open the way for a total, almost exhaustive, design. However, urban development in practice inevitably demands a successive approach to the form, from the plans to the works, at moments of design differing by their scale and contents. In this sense, where to stop the scale and detail of design in urbanistic plans? Does the design of a city lie in the precision of its development?**

**L.Q.** The most evident sign of decadence, in relation to the development of a city, came with the idea of transferring to the everyday practice of Master Plans the so-called Planivolumetric Project<sup>4</sup> which had been successfully adopted, precisely, by the INA-CASA in cases when a team of designers were commissioned to

tackle simultaneously each building and the overall cluster. This system, on the other hand, does not work out at all when it is not the same person developing the building projects briefly described in the Planivolumetric, either because it is not possible to have a Master Plan giving exact linguistic detailed references of the architectures, materials and colours for each of the buildings, or else because, born for a different purpose, the Planivolumetric says too much, or too little, for a stranger to develop it since it does not foresee how to solve a repetition or a similar, but not the same, implementation, that is, respecting some sort of rhythm in the colours and materials, or in the very conception of the building.

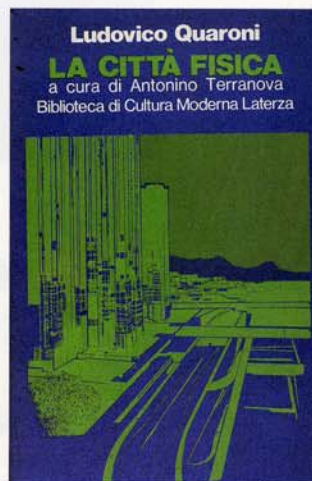
Against this obvious deviation, I have always tried to convince whomever it concerned of the appropriateness of going back to simpler and clearer systems, like the pre-war plans where few things were prescribed, but where reality was taken into account as well as the fact that the person "reading" the plan need not necessarily also be its author. On this basis, I have acted, occasionally, with the help of a collaborator and assistant, trying out a Planivolumetric stripped of the horizontal planning of the building, and substituting it by a series of symbols indicating repetitions of the same elements (or of their compatible variations), that would establish the alignments foreseen without this meaning establishing a priori the outline and thickness of the sets, that is, only making these indications explicit whenever I felt it was necessary to do so. This system was used as an experiment—but not taken as far as the planning of each individual building—in the plan for the Circular Island in the Tunis Lagoon, and in set exercises at University.

**M.S.M. Another solution has been to resort to typological planning which you have never gone in for...**

**L.Q.** With his studies on minor Venetian architecture, Severio Muratori preached, in the name of renouncing to any new mental intervention (something which has had many followers in this country, terrified as it is of new ideas), the need to build new dwellings based on the same models as those of the Middle Ages, but without taking into account the fact that models that were clear-cut and straightforward in their origins and have survived thus up to the present day only exist in Venice, and very few other places, and that it is in no way possible to force people to live today in dwellings built for other uses, when central heating and electric energy did not exist. And this is the reason why there are not in Italy today, not since the attempts made by the INA-CASA for the new neighbourhoods, any current typological studies on the current ways of life in Italian houses.

**M.S.M. At the time of the new neighbourhoods, Quaroni's contribution was always noted for its explicit formalism, from the planimetry to the volume and sections, in the circles of S. Giuliano in Mestre, as well as in the square yards of S. Giusto in Prato, or in the Casilino in Rome.**

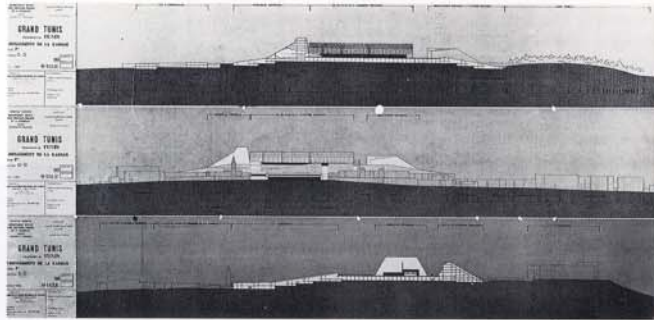
**L.Q.** The project for the Casilino in Rome was headed, on behalf of the Town Hall, by the ISES, and the team was made up by Gabriella Esposito, Roberto Maestro and Rubino. The first trial studies, drawn up to test the restrictions of the main client, that is, the Town Hall, still suffered from my old tendencies towards an architecture of free and non-rectilinear, non-parallel, volumes: a first and rough scheme foresaw winding buildings, although without spirals. Special care had been put, somehow, in the spatial effects obtainable from these lines which slowly moved away or came closer, fragmenting themselves repeatedly, creating streets or piazzas, or something comparable to them. The second scheme, chronologically speaking, was born out of the first, but with five or six winding buildings turning in upon themselves, without regularly, thus forming, by joining one or two of them together, some inner piazzas, occasionally with flights of stairs, so that semi-enclosed spaces contrasted with the open spaces along the long straight buildings: if studied in depth, it could have provided outstanding private effects, but it was too curved for the building enterprises, and too intimate for the official psychology already ruling at the time in the Town Hall: the buildings were too low. They were higher, on the other hand, in the third project which consisted of six arms of buildings several storeys high, wrapping and unwrapping themselves around the elongated area, leaving open like a garden the site facing Primavera street—a beautiful and wide street with separate two-way traffic lines





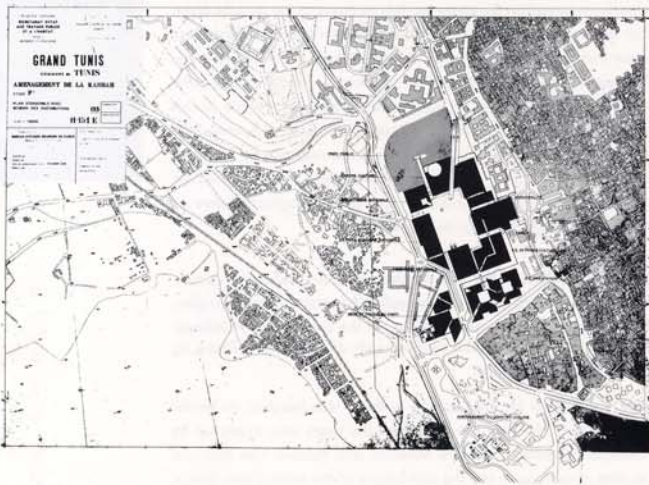
Secciones y alzados de la gran plaza interior del nuevo centro gubernamental, Túnez.

Sections and elevations of the large internal square in the new Government Centre, Tunis.



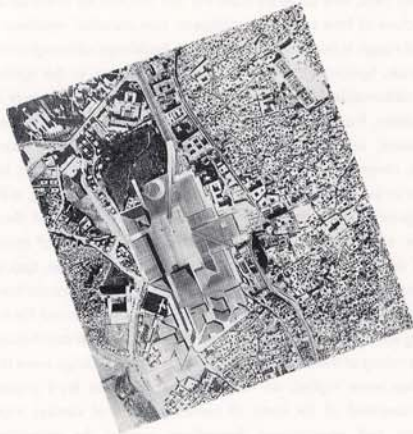
Planta general del asentamiento de los edificios para el nuevo Centro de Gobierno en Túnez, 1965 (con M. Amodei, R. Berardi y Adolfo de Carlo).

General ground plans for the building massing of the new Government Centre in Tunis, 1965 (with M. Amodei, R. Berardi and Adolfo de Carlo).



Fotomontaje de la propuesta sobre un fotoplano de la ciudad.

"Photomontage" of the proposal over an aerial view of the city.



Saverio Muratori, en nombre de una renuncia a cualquier intervención mental nueva (cosa que ha tenido muchos seguidores, en un país presa del terror ante las nuevas ideas), predicaba la necesidad de construir nuevas viviendas con el mismo modelo de las de la Edad Media, pero sin preocuparse del hecho que modelos claros, límpidos en su origen y conservados así hasta hoy, los hay sólo en Venecia y en muy pocos lugares más, y que no es posible en absoluto obligar a la gente a vivir hoy en viviendas construidas para otros usos, cuando no existía la calefacción central y la energía eléctrica. Y esto ha motivado que en Italia no haya hoy, después de los intentos hechos por la INA-CASA a propósito de los nuevos barrios, ningún estudio tipológico actual sobre las formas de la vida actual en las casas italianas.

**M.S.M.** En la época de los nuevos barrios, la contribución de Quaroni se señaló siempre por el formalismo explícito, desde la planimetría al volumen y las secciones, tanto en los círculos de S. Giuliano en Mestre, como en los patios cuadrados de S. Giusto en Prato, como en el Casilino de Roma.

**L.Q.** El proyecto del barrio Casilino en Roma fue dirigido, por cuenta del Ayuntamiento, por el ISES, y el equipo estaba formado por Gabriella Esposito, Roberto Maestro, y Rubino. Los primeros estudios de sondeo para ver la reacción del cliente principal, es decir, el Ayuntamiento, adolecían aún de mis viejas tendencias hacia una arquitectura de volúmenes libres y no rectilíneos, no paralelos: un primer y tosco esquema preveía edificios serpentiniformes, pero sin volutas. De alguna manera estaba cuidado el efecto espacial que se podría obtener con estas líneas que poco a poco se alejaban o se acercaban, se fragmentaban repetitivamente, creando calles o plazas, o algo que

podría ser paragonado a ellas. El segundo esquema, en el tiempo, partía del primero pero hacía girar sobre sí mismas, sin regularidad, cinco o seis de las serpientes, de modo que se formaban, con una o dos de ellas ensambladas entre sí, algunas plazas internas, a veces con escalinatas, de modo que contraponían estos espacios semicerrados a los espacios abiertos que seguían las serpientes rectas: estudiado a fondo, hubiera podido dar efectos notables de privacidad pero resultaba demasiado curvo para las empresas constructoras, y demasiado íntimo para la psicología oficial de la izquierda que ya estaba entonces en el Ayuntamiento: los edificios eran de pocos pisos. Más altos eran, en cambio, en el tercer proyecto, que consistía en seis brazos de edificio, con muchos pisos, que envolvían y se envolvían alrededor del área alargada, dejando libre en forma de jardín el solar frente a la calle de la Primavera —una hermosa y ancha calle con direcciones separadas que después fue substituida, en la zona, por la calle Palmiro Togliatti—. Resultaban así dos espacios completamente externos y con una bella curva capaz de estar bien iluminada, con una zona que pasaba de la luz a la sombra según las horas de día —ésta es la gran virtud de las curvas—. Pero se consideraba que la vida estaría sobre todo en el interior, en el espacio que dejaban las grandes serpentinatas entre sí: una vida de calle dado que el espacio entre los dos edificios era ancho y animado como el de una avenida, y permitía así la creación de jardines, campos de juego para niños, campos de tenis, pequeños teatros al aire libre, etcétera: prácticamente la vida en común de toda la comunidad, cosa que nunca se ha hecho el esfuerzo de probar. Pero el proyecto fue rechazado porque el hecho de presentarse como una composición compacta sería mal visto por los entes concesionarios de las obras, cada uno de los cuales con sus leyes, sus reglas, y sus hábitos, y sin nadie por encima capaz de imponerles un modelo, un proyecto, un modo de construir. ¿Y cómo se puede pensar en algo bueno, para la ciudad si hemos abolido las precisas responsabilidades personales, delegando y pidiendo las decisiones a diestro y siniestro, de modo que sea imposible luego encontrar quién responda de una obra mal hecha?

Por este modo de funcionar tuve que abandonar el tercer proyecto, y por las mismas razones tuve que dejar sobre el papel el cuarto, que exigía una regularidad en el planteamiento y en la realización aún mayor: y esto, lo he lamentado mucho, por-

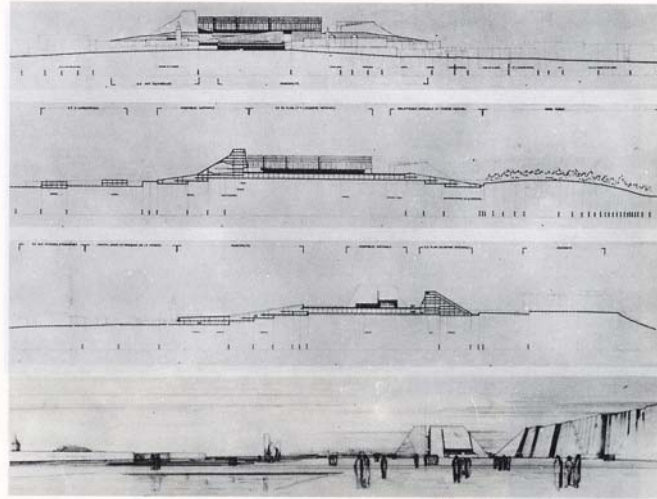
Perfil de la propuesta en la ciudad.

Outline of the proposal in the city.



and later substituted in the area by Palmiro Togliatti street. There were thus two totally external spaces drawing a beautiful curve offering good daylighting possibilities, with an area that changed from light to shade, depending on the time of day, this being the great virtue of curves. But it was considered that life would take place above all within the open spaces left between the two winding buildings: a street life since the space between the two buildings was wide and lively like an avenue, in this way allowing for the siting of gardens, children's playgrounds, tennis courts, small open-air theatres, and so on: practically the whole of community life, something which no-one has ever bothered to try out. But the project was rejected because, being as it was a compact composition, it would have been badly received by the concessionaires of the works who each had their own laws, rules and habits, with no-one above them to impose a model, a scheme, a form of development. And how can anything good ever be achieved for the city if we have done away with all specific personal responsibilities by delegating and expecting decisions to be taken left, right and centre, so that it is later impossible to find anyone responsible for a badly developed work?

It was for this reason that I had to abandon the third project, and for this reason too that the fourth one only got as far as the paper, since it required even greater regularity in its approach and implementation. And I was very sorry about this because the project was based on the black and white techniques of Op-Art then in full vogue in the art galleries, but which, to tell the truth, would have lent themselves nicely to an architectural operation: the project was in fact based on a cluster of square towers with few height and volume differences between them, but keeping the same all those pertaining to each of the various stretches or fields



Secciones longitudinales.  
Long sections.

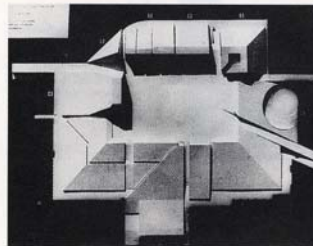


making up the composition. The latter was only altered by the strange shape of certain services and by a circular avenue with tall trees. But the houses were all either completely white or completely black, the only exceptions being that a black house could have a strip of small white squares, or vice versa, or something to that effect but of secondary importance. The black could be replaced by very dark green or very dark red, so long as this was not used for political propaganda or to destroy the unity of light and dark distributed on the drawing.

This scheme, in any case, was also rejected and we thus come to the last one which was lucky enough to be developed, although the overall vista from Primavera avenue has not yet been completed, an avenue which had originally been taken as the main point of view for the overall massing.

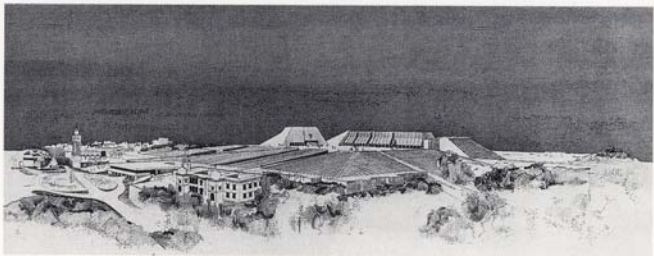
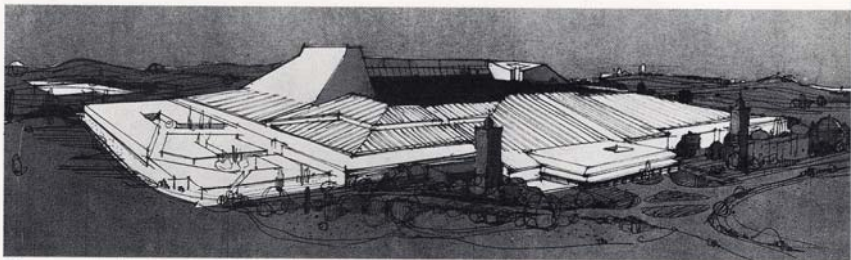
There was an imposition that all the buildings were to be covered with red bricks, so that we did not worry ourselves too much over the outside architecture, our only advice being to avoid overhanging balconies and to respect the roofing which was turned into a sort of general façade for the overall cluster. Furthermore, all the different ground levels had to be respected, as well as the surfacing and articulations required by the part of the dwelling standing out above the roof in order to give access onto the flat level roofing. Eventually, however, the bricks were mostly replaced by prefabricated material. My offer to the ISES and Town Hall to provide assessment – supervision – in order to help the young group of project designers working on the scheme was turned down.

In any case, I must admit, now that the neighbourhood is almost finished, that things have not after all worked out too badly. The roadway network has been respected, and so has –almost to the millimetre– the building alignment which was very peculiar in the way it marked out how the buildings were reduced by one storey every so many metres, so that they all descended together, in the linear sense, while also doing so from west to east; and this was so because, the arrangement being fan-shaped, the relation between their height and the width of the street was to remain constant, according to Town Hall norms. The resulting effect is not obvious at first sight, but it is pleasant and provides the cluster with a certain movement, a certain dynamism, so much more so as the open spaces were left quite orderly, with vegetation and many trees. In the midst of the Casilino neighbourhood chaos, this



Planta de la maqueta volumétrica.

Ground plans of the volumetric model.



■ Esbozos y vistas oblicuas de la idea de acrópolis construida.

Sketches and slanting views of the idea of a built-up acropolis.

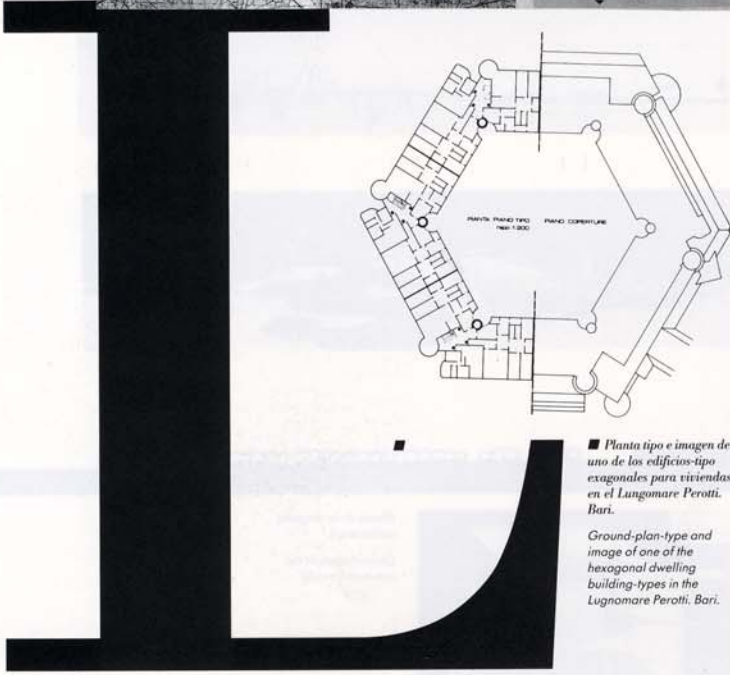
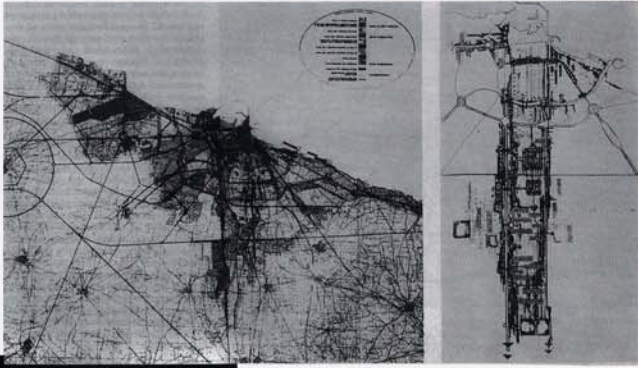


Esquema del Plan General de Ordenación de Bari, 1965-73.

Bari Master Massing Plan, 1965-1973.

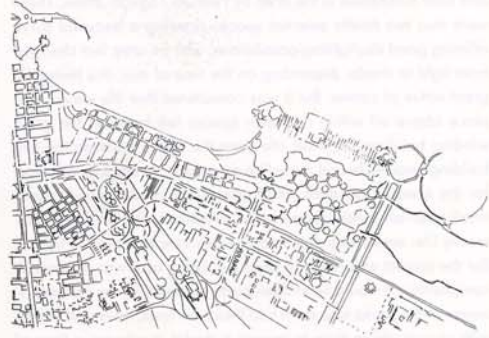
Estudio para la definición del Eje Equipado. Bari.

Study for the definition of the "asse attrezzato" (furnished axis), Bari.



■ Planta tipo e imagen de uno de los edificios-tipo hexagonales para viviendas en el Lungomare Perotti, Bari.

Ground-plan-type and image of one of the hexagonal dwelling building-types in the Lungomare Perotti, Bari.



Esbozos de composición conjunta del tipo propuesto en el Lungomare Perotti.

Sketches for the overall composition of the proposed type in the Lungomare Perotti.

que era un proyecto basado en técnicas de blanco y negro que la pintura "op" lanzaba entonces en las galerías, pero que, a decir verdad, se hubiera prestado bien a una operación de arquitectura: el proyecto estaba, en efecto, basado sobre un conjunto de torres cuadradas, con pocas diferencias de altura o de volumen entre sí, pero manteniendo iguales las que pertenecían a las diversas fajas o a los diversos campos que constituía la composición. Esta sólo variaba por las formas extrañas de algunos servicios y una avenida circular con muchos árboles altos. Pero las casas eran completamente blancas o negras, sin otra excepción que podía consistir en una faja de cuadritos blancos sobre una casa negra o viceversa, u otra cosa parecida, de secundaria importancia. El negro podía ser substituido por el verde muy oscuro o el rojo muy oscuro, con tal de que esto no sirviera para la propaganda política y para destruir la unidad con la que claros y oscuros habían sido distribuidos en el dibujo.

Esta prueba también, en cualquier caso, fue rechazada, y llegamos así a la última, que tuvo la suerte de ser realizada, aunque todavía no ha sido acabada la vista del conjunto desde la avenida de la Primavera, avenida que fue a su tiempo considerada el punto de vista principal de la entera composición.

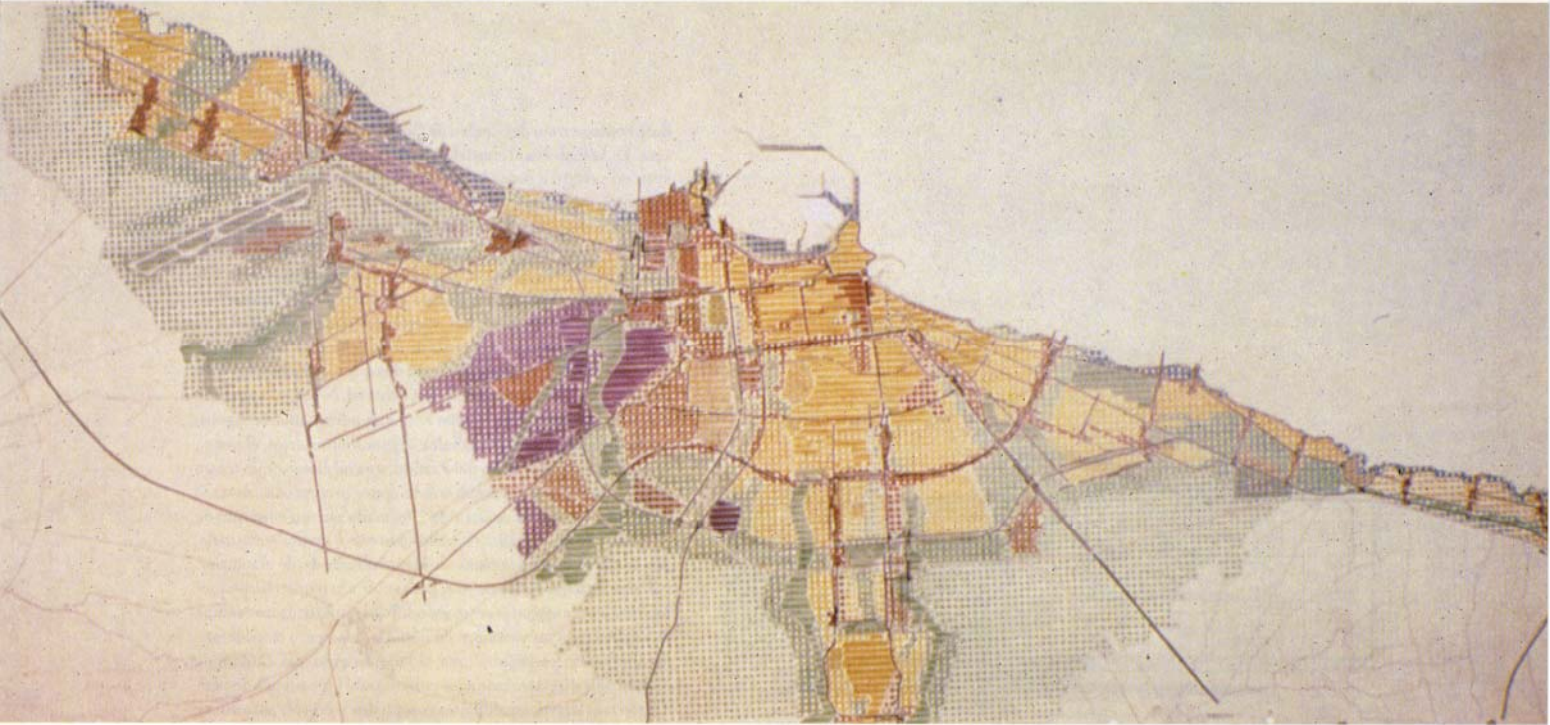
Me habían impuesto que todos los edificios fueran revestidos de ladrillos rojos, así que no nos preocupamos mucho de la arquitectura exterior, y aconsejamos sólo evitar los balcones salientes y respetar las cubiertas, que venían a constituir una especie de fachada general del conjunto. Habían de respetarse, además de las cotas en todos los puntos, los revestimientos y las articulaciones que requería la parte de las viviendas que resaltaba sobre el techo para acceder a las azoteas a nivel. Pero los ladrillos acabaron por dejar su puesto, en la mayoría de los casos, al prefabricado. La obra de asesoría —de supervisión— que ofrecí yo al ISES y al Ayuntamiento para ayudar a los grupos de jóvenes proyectistas dedicados al proyecto fue rechazada.

De todas maneras, tengo que decir, ahora que el barrio está prácticamente acabado, que las cosas no han ido a fin de cuentas tan mal. Ha sido respetada la red viaria y casi al milímetro la alineación de los edificios, que era muy peculiar en marcar cómo los edificios se reducían de una planta cada tantos metros, de modo que descendieran todos conjuntamente en sentido lineal, a la vez que lo hacían de Oeste a Este; y esto porque, siendo dispuestos en abanico, la relación entre su altura y el ancho de la calle debía permanecer constante, según la normativa del Ayuntamiento. El efecto resultante no es claro, a primera vista, pero sí agradable, y da un cierto movimiento, una dinamicidad al conjunto, tanto más cuanto los espacios abiertos fueron dejados bastante en orden, con vegetación y muchos árboles: en medio del caos del barrio Casilino, esta grande isla brilla como una joya. El proyecto fue muy trabajado, y con mucho cuidado: indudablemente lo que había sido pensado, como siempre, se reveló exacto. Pero esta experiencia hubiera necesitado de nuestra presencia, de algún modo: al menos para evitar el edificio de escuela de dos pisos, que contrasta con el resto, en un punto donde las casas tienen sólo tres plantas. Se añadieron, respecto a nuestro plan, garajes subterráneos que, aún así, no estropean el conjunto.

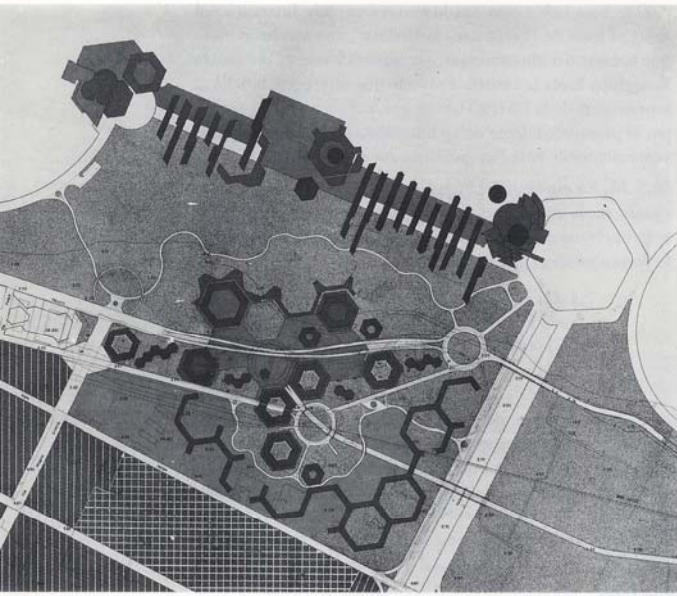
**M.S.M.** Junto a tu búsqueda de un tejido urbano moderno, ¿destacarías quizá los Centros Direccionales de Turín y Túnez como proyectos "monumento"?

**L.Q.** Redacté con A. de Carlo, Amodei, Berardi y Hagler un breve anteproyecto para arreglar la Kasbah de Túnez que, aunque podría ser entendido como proyecto urbano, por algunos detalles se coloca como proyecto de Arquitectura Mayor, tratán-





*El Plan General en una versión de 1965.*  
*The Master Plan in its 1965 version.*



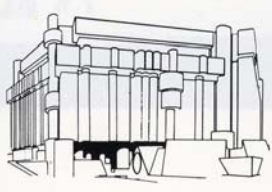
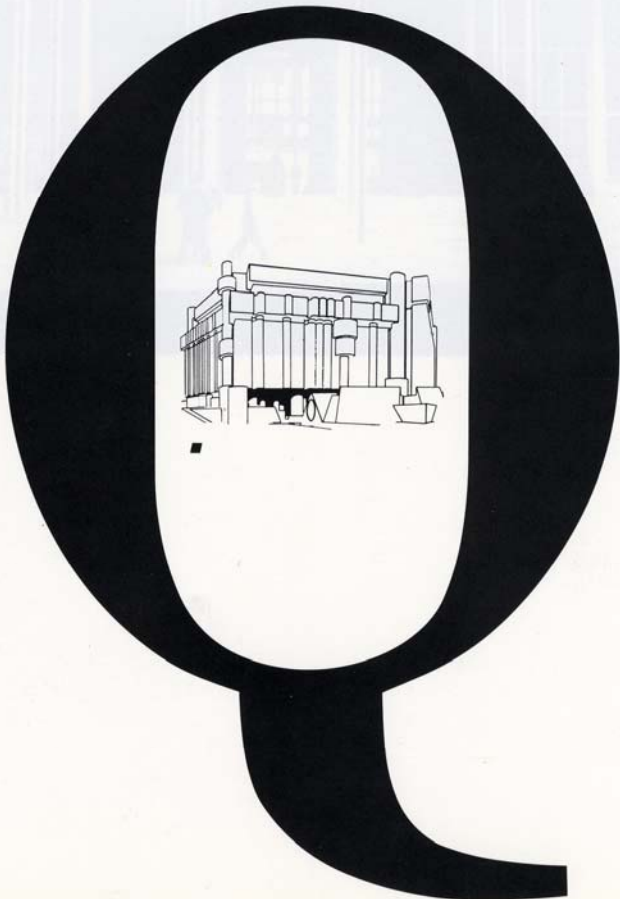
*Detalle de la articulación de los edificios y de la descomposición del suelo.*  
*Lungomare Perotti, Bari.*

*Detail of the building articulation and of ground decomposition.*  
*Lungomare Perotti, Bari.*

great island shines like a jewel. The project was worked on in detail and with great care: undoubtedly, what had been thought out, turned out as usual to be exact. But this experience should have counted with our presence, somehow, in order at least to have avoided the two-storey school which contrasts with the rest at a point where the houses are only three-storeys high. Underground car parks were added to our plan, without however managing to ruin the overall effect.

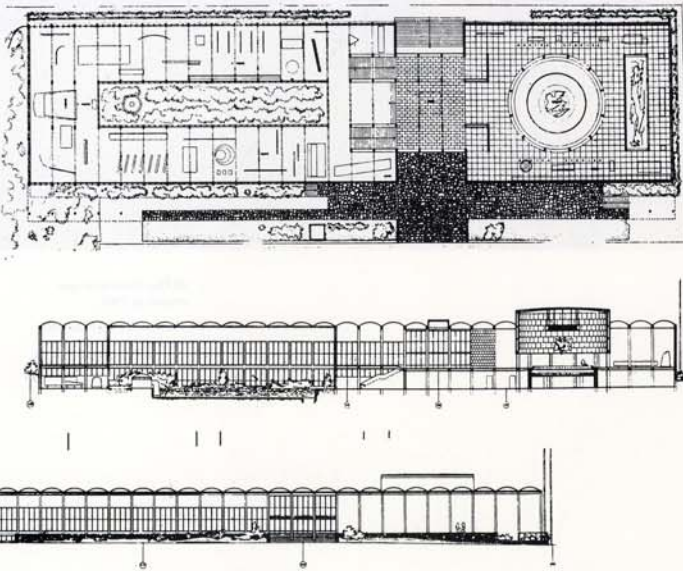
**M.S.M. Next to your search for a modern urban fabric, would you perhaps point out the Turin Civic Development and the Tunis Government Centre as "monument" projects?**

L.Q. I drew up, together with A. de Carlo, Amodei, Berardi and Hagler a brief preliminary plan to arrange the Kasbah in Tunis which could be considered an urban project but, because of certain details attached to it, becomes a project of Major Architecture, being as it is the Government Centre for the Tunisian capital. The Kasbah was the anything but romantic barracks where all the heroes of the Resistance against the French had been imprisoned and, for this reason, it was logical that, recalling the fate of La Bastille under analogous circumstances, free Tunisia should wish to have it demolished. Nonetheless, it enjoyed a privileged situation since it was located on the highest point of the Tunis area, looking almost straight down over a salty lake (a "shot" that could be crossed on foot in the summer as it is an open air phreatic stratum), and overlooking the whole of the Medina right across





Planta general y secciones.  
Master ground plans and sections.



Pabellón de la Exposición sobre la Bonifica, en Roma, 1938. Vista desde el acceso. (Foto L. Quarani).

Pavilion of the "Bonifica" Exhibition, in Rome, 1938. View from access. (Photo by L. Quarani).

dose como se trata del Centro de Gobierno para la Capital tunecina. La kasbah era el cuartel, todo menos romántico, que había visto en prisión a todos los héroes de la Resistencia contra los franceses, y era por tal motivo lógico que, recordando lo que le había sucedido a la Bastilla en análogas circunstancias, la Túnez libre la derribase. Sin embargo, tenía una situación privilegiada, ya que se encontraba en el punto más alto del área de Túnez, asomada casi a pico a un lago salado (un "shot" que se podía atravesar a pie en verano, ya que es un manto freático que queda al descubierto) y dominando toda la Medina hasta el mar. A los dos lados se contemplan, cual dos quintas lejanas, las colinas que rodean el área misma de la ciudad. Nos habían pedido que estudiásemos para aquella área que parece una Acrópolis, un conjunto de edificios oficiales: algunos ministerios, el nuevo Ayuntamiento, el edificio del Partido, una biblioteca y un teatro al aire libre. Entre las muchas soluciones presentadas, destacó la de una "acrópolis construida", formada por un conjunto de edificios con las fachadas en pendiente más o menos acentuada, alrededor de una vasta plaza visible solamente desde el interior. Nuestra idea era poder contar, para subir a la plaza, con pequeñas escaleras encajadas entre los edificios—aparte de una rampa de coches para los visitantes de importancia—pero considerando también la posibilidad, por el lado dirigido a la ciudad, de poder subir directamente a las cubiertas de los edificios de pendiente más suave, escalonadas con piedra y cristal, para hacer entrar la luz.

El trabajo había comenzado en un Convenio Internacional sobre el tema de "Percé dans la Medina", una amplia avenida que hubiera debido continuar, a la manera francesa, la Avenida Bourghiba hasta la kasbah. Proyecto que interesaba mucho al representante de la UNESCO, pero que, por suerte, fue detenido por el pronunciamiento de un buenísimo grupo de arquitectos provenientes de toda Europa, llamados expresamente al lugar.

**M.S.M.** En esa línea, el Plan General de Bari siempre se ha citado como ejemplo de plan-forma. No por anticipar las arquitecturas a edificar, sino como discusión y proyecto de la forma general de la ciudad:

**L.Q.** El burgo medieval de Bari había conseguido en la Edad Media y después, durante el siglo XVII, un notable poder comercial en cuanto ciudad libre de excesivos vínculos feudales civiles o eclesiásticos, y a comienzos del siglo pasado había podido realizar, con la ayuda política de Giocchino Murat, la primera gran expansión moderna para una ciudad sin ser capital. Pero esta expansión había sido posteriormente rodeada por un anillo ferroviario que había impedido el libre desarrollo de la parte habitada más externa, ya que la clase mercantil que detentaba el poder en Bari había intentado por todos los medios evitar expansiones que podían reducir la renta de posición en el interior del Centro Murattiano.

Discutimos durante prácticamente diez años, sentados cada semana en los bancos del Pleno del Ayuntamiento, si trasladar las vías del tren como querían las izquierdas, o no hacerlo, como quería la derecha. He de decir que, salvo excepciones, la discusión fue siempre correcta, y llegamos hasta a imprimir un Plano en cuatro colores. Después de esto, recomenzamos a discutir hasta que fue llamado el Ministro de Transportes.

Este nombró una comisión que decidió una fórmula ambigua: esto es, mantener la vía del tren según el trazado vigente, pero enterrándola de manera que fuese posible pasar por encima (cuando todo el mundo sabía que no se podía hacer tal cosa, porque se encontraba agua en los tramos próximos al mar).

Comprendida la lección, intentamos llevar a buen puerto el plano en poco tiempo, aplicando aquellos malditos standards que eran obligados, por un retoque a la ley del '42. La derecha había ganado, y el problema para enlazar Bari interior y Bari exterior fue solucionado con un puente de hierro.

La diferencia entre este Plan y los precedentes fue: primero, que un plan supuesto para elaborarse en siete meses duró diez años; segundo, que por primera vez un plan fue realmente discutido, día a día, por las diversas fuerzas, aunque nosotros perdimos; finalmente, a pesar de todo, pudimos, en un plano pura-



mente académico, proponer una visión del futuro de la ciudad a largo plazo, y el sistema de las calles y de las autopistas fue diseñado de manera que el dibujo a cuadrícula de los tiempos de Murat estuviera en relación figurativa con el sistema intermunicipal, siendo importantísimo, en una llanura sin desniveles, el trazado de las calles y el dibujo que esas mismas forman. En otras palabras, en el diseño había una claridad a la que normalmente no se llega en los planes, y, en sentido funcional, el proyecto había intentado, para sostener el armazón urbano de la Terra di Bari conectar el sistema de Le Murge con un sistema de carreteras hacia el inmediato norte, corriendo desde Foggia paralelo al mar hasta Matera y Taranto, de modo que formara la nervadura de todo el sistema viario de las colinas de Le Puglie.

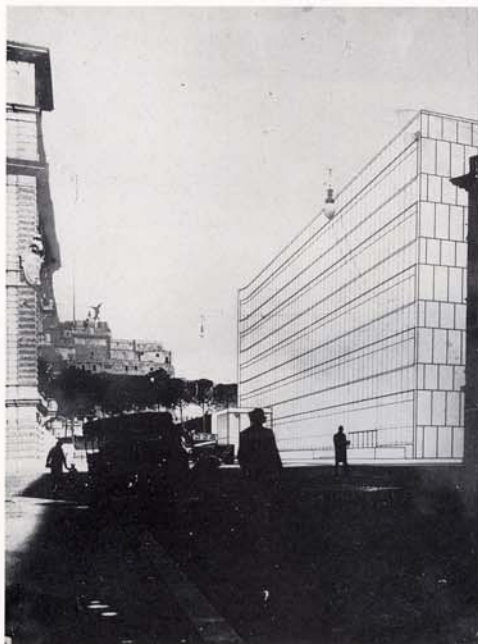
**M.S.M.** Anteriormente, los proyectos de Quaroni muestran ese extraño contacto, mezcla de devoción y distancia, con que los arquitectos romanos se relacionaban con el racionalismo centroeuropeo. La rotura que el CIAM de los 30 provoca en toda la arquitectura culta, es mitigada por las condiciones romanas, con sus tremendos componentes, tan propicios históricamente, de monumentalidad y populismo:

**L.Q.** En Roma una larga tradición de escepticismo y de miedo han enraizado en la gente una idea poco moderna y no democrática de las llamadas "instituciones". La idea que tenemos, y que quizás hemos tenido siempre en la "Ciudad Eterna", respecto a estas instituciones que deberían constituir la estructura socio/política de la ciudad, es que existen.

Son instituciones, pero sin vínculos con la acción de "servicio civil" que debería darles vida: son realidades existentes, del grupo de aquellas cosas que es necesario aceptar en cuanto instrumentos irracionales del Poder. Su única virtud ha sido siempre la "representatividad", es decir, la capacidad de representar, figurativa y monumentalmente, la idea, y sólo eso, de la Institución misma, enriqueciendo de esta manera la escena urbana y determinando un contraste que es muy fuerte con la vivienda de la gente, pero que es, por otra parte, aquel sutil encanto de Roma que fue despreciado, que yo sepa, solamente por un hombre, seguramente inteligente, que quizás en Roma, ante la grandeza del Poder expresada arquitectónicamente, se sentía más pequeño de lo que físicamente era: Giacomo Leopardi.

La idea racionalista, hija de un período de tremenda agitación cultural y social, tuvo todos los atenuantes, genéricos y específicos, para enfrentarse a cualquier tipo de "representación" de hombres, ideas e instituciones —aunque sí la propulsaban Hombres que querían que solamente sus ideas quedasen como instituciones—. Considerando que en una Democracia las oficinas tenían que ser sólo oficinas, con aire suficiente, luz suficiente, espacio apenas suficiente, y que la dignidad tenía que ser servida con el espíritu de pobreza, y así liberar el exterior de un edificio de la decoración de cualquier elemento que, como la columna y la cúpula, pudiera ser substituido por elementos menos vistosos, menos prepotentes, menos vanidosos, se dejaba el máximo espacio a la Tecnología, en estrecha relación con la arquitectura industrial, con la arquitectura de la máquina en sí misma.

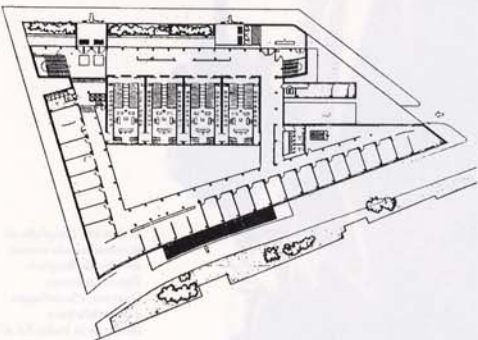
Probablemente en Italia había hecho efecto, en este cepillar las fachadas y esta castración del arquitecto como "inventor", el exceso de decoración del Liberty, por una parte, y del Neoclásico de Umberto, por otra. Pero también había, en toda Europa y en el Occidente, aquel deseo de novedades, de "representación" —ahora sí— del Tiempo Presente que las grandes generaciones jóvenes sentían, como siempre, como un deber, como una cuestión personal. Y había el deseo de imitar, de alguna manera, lo que había pasado en la pintura con los Impresionistas y los Expresionistas. Por desgracia, la idea Racional corresponde a la obra de los Puristas y de los Abstractos que viajaban en dirección opuesta, y que escupían sobre Cézanne, Van Gogh, Scipione, Manet, Degas, Klimt, y hasta sobre Schiele. Es muy fácil ver, justamente en la obra de los Grandes Maestros del Racionalismo, que todos pasaron, y bien, por una fase de infatuación expresionista, y algunos se quedaron allí, como Hans Poelzig. Yo mismo he llegado a tomar en consideración que quizás el Racionalismo no es más que un expresionismo ligado a la estética socialista de la máquina, aunque los escritos de los autores racionalistas demostrarían lo contrario (véase mi presentación del libro *Stadtkrone* de Bruno Taut en versión italiana, Milano 1973).



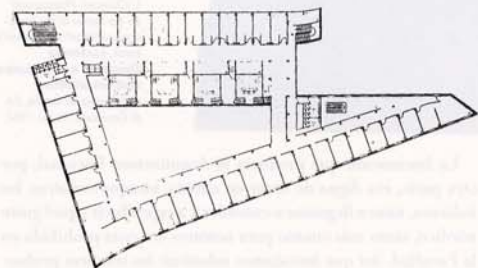
Concurso para una nueva Central de la Policía en Roma, 1936 (con S. Muratori). Fotomontaje del edificio e imagen frontal.



Competition for a new police headquarters in Rome, 1936 (with S. Muratori). "Photomontage" of the building and frontal view.



Planta baja y primera.



Ground floor and first storeys.





L. Quaroni. Fotografía de la contraportada interior del libro de Manfredo Tafuri. Ludovico Quaroni, e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia. Ed. di Comunità. Milán 1964.

L. Quaroni. Photograph on the inside of the back-cover of Manfredo Tafuri's book, Ludovico Quaroni, e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia. Ed. di Comunità. Milan 1964.

La fascinación que producía la Arquitectura Racional, por otra parte, era digna de tener en cuenta, aunque nosotros, los italianos, nunca llegamos a entender y a reproducir aquel gusto nórdico, tanto más cuanto para nosotros era cosa prohibida en la Facultad. Así que intentamos substituir las sombras profundas de un pórtico con el brillo perfecto de una pared de terso cristal, porque como nunca había sido construida, no la veíamos, cuando hay mucho sol, cubierta de polvo que nadie quita. Las paredes de piedra articuladas entre la línea de tierra y la línea del tejado se querían substituir por una pared de revo-co

blanco-gris, porque todavía nadie había escrito encima frases con spray. A los espesos muros de piedra o de ladrillo y a los arcos rebajados se intenta reemplazar con la limpidez constructiva, con ladrillos entre pilastras y vigas de cemento visto, pero contentándonos, contra el calor y contra el frío, en la confianza del Eje Heliotérmico y con el gasóleo que aún era barato.

De todas maneras, el nuevo estilo no elimina nunca del todo el viejo, y el "genius loci" es demasiado fuerte para que pueda impedirse que, como ya hemos dicho, formas monumentales puedan ser insertadas en intentos de adecuarse al racionalismo germánico; y el lenguaje que nace directamente del gótico, eliminadas las alusiones místicas, se adapta a recibir señales no exentas en absoluto de representatividad, de monumentalidad. Pero, atención: el "monumentalismo racional" mío y de Fariello y Muratori, nos parecía y me parece muy distinto del "monumentalismo novecentesco italiano" de muchos otros que, en vez de intentar adecuar monumentalmente formas tomadas directamente prestadas de Le Corbusier o de Mies como hizo, de manera distinta de lo habitual, Adalberto Libera, buscaban un camino corto, y lo encontraron eliminando todas las molduras y los sillares de un edificio antiguo y substituyendo las columnas con pilastras cuadradas, pero dejando intacto el organismo clásico central del edificio.

El hecho de haber optado, decididamente, por el Racionalismo en el tercer año de universidad, no significa ni para mí, ni para Muratori, ni para Fariello y para todos los demás arquitectos italianos, ni en general para aquellos que eran extraños al área germánica del Continente, que hubiéramos entendido de manera crítica el alcance del cambio. La juventud con sus irresponsabilidades, el hecho de no haber participado personalmente en la derrota del pueblo alemán y no haber sufrido el hambre y la depresión, en tiempos de Weimar, hacían que, no entendiendo el alemán, se leyeran por ejemplo las imágenes del Wasmuth Monatshefte de la misma manera que las mucho menos comprometidas del Moderne Bauformen. El libro de Platz, *Die baukunst der Neuesten Zeit*, publicado en Berlín en 1930 no ha sido traducido a ninguna de las lenguas de la Europa Occidental. En otras palabras, en Europa Occidental y en Italia había una dificultad real para entender los motivos de los alemanes de buscar una solución al gran trauma sufrido, mediante la evasión de una postura de vanguardia —me estoy refiriendo al Expresionismo en sus variantes, pero también a la actitud ante el Arte y la Cultura de los austríacos, holandeses y checoslovacos. Hay que decir que esta solución de alguna manera había sido encontrada.

Pero para nosotros, como también para Le Corbusier, el nuevo estilo se correspondía con el cansancio, existente en cada uno, del exceso de decoración de las producciones post-Morris y post-Verismo monumental, y también con la seducción que ejercían sobre todos nosotros las primeras producciones industriales de los objetos de uso, que intuíamos que habrían de alcanzar un protagonismo en la escena del gusto, hasta el nivel popular. En cambio nos faltaban, o al máximo se reducían a palabras vacías, las razones profundas de la revolución racional, y los vínculos que había tenido en Alemania —en donde el clima estético y vital en las ciudades estaba ya dominado por las industrias— con la vida de las fábricas, con la arquitectura de los edificios industriales considerados como los únicos no contaminados por la "gracia" estética de la burguesía, y con las luchas políticas por el socialismo que tenían lugar en las fábricas y que éstas representaban como teatro de sus operaciones. Para todos nosotros, sin embargo, la política era absolutamente extraña al interés por el Racionalismo, sea porque el antifascismo que llevábamos dentro no había relacionado el socialismo con aquella nueva tendencia figurativa, sea que se quiera ver en nuestro idílico interés una respuesta a la presión del régimen fascista encaminada al culto de la Romanidad.

Los dos lenguajes intentaban convivir sin pelearse, esto es todo, y, aún más, encontrar un *modus vivendi* que pudiera producir, al menos en el plano académico, resultados fiables ■

- (1) programa de saneamiento y extensión agraria de la zona de marismas del Pontio, próxima a Roma.
- (2) juego de palabras con el "paese dei Barocchi (de los Juguetes) en Pinocho (n. del t.)
- (3) de "brutto" = feo (n. del t.)
- (4) Estudio de detalle, en la taxonomía española.



to the sea. On either side of it can be seen, like two distant country estates, the hills surrounding the city area itself. We had been asked to study for the area, which resembles an Acropolis, a cluster of official buildings: some ministries, the new Town Hall, the Party building, a library, and an open-air theatre. Outstanding among the many solutions put forward was that of a "built-up acropolis", made up of a cluster of buildings with more or less sloping façades, all massed around a vast square only visible from the inside. Our idea was to have, in order to provide access up into the square, small staircases tucked in between the buildings – apart from a car ramp for important visitors – but also taking into account, for the side facing the city, the possibility of climbing directly onto the roofs of the buildings with a gentler slope and graded with stone and glass for daylighting.

The work had begun in an International Conference on the subject of "Perceé dans la Medina", a wide avenue that should have stretched, in the French style, the Bourghiba Avenue up to the Kasbah. It was a project that greatly interested the UNESCO representative but which was fortunately dropped after a pronouncement made by an excellent group of architects from all over Europe who had been called to the site for this purpose.

**M.S.M. Following along the same lines, the Master Plan for Bari is always quoted as an example of form-plan, not for anticipating the architecture to be developed, but as a discussion and project on the general form of the city:**

**L.Q.** The medieval borough of Bari had achieved during the Middle Ages and, later, in the 17th century, strong commercial power as a city free of too many civil or ecclesiastic ties and, early last century, was able to carry out, with the political help of Giocchino Murat, the first great modern expansion of a non-capital city. But this expansion had later been encircled by a railway ring which had stopped any free development on the habilitated outer parts, since the trading class holding the power in Bari had tried by all means to avoid expansions that could reduce the "siting rates" inside the Centro Murattiano.

We spent practically ten years – sitting every week on the benches in the Town Hall plenum – discussing whether to move the railway tracks, following the left-wing wishes, or whether not to move them, following the right-wing wishes. I must say that, bar a few exceptions, the talks were always civilised, and we even went so far as to print a four-colour plan. After this, discussions were once more taken up, till the Minister for Transport was called in, and he set up a commission that came up with an ambiguous solution: that is, to keep the railway tracks where they were, but burying them underground so as to be able to go over them (when everyone knew that no such thing was possible since there was water in the stretches close to the sea).

Having understood our lesson, we tried to draw the plan to a successful conclusion in a short time, applying the cursed standards forced upon us by a revision of the 1942 law. The right-wing had won, and the problem of linking inner Bari to outer Bari was solved with an iron bridge.

The differences between this plan and previous ones were, in the first place, that it took ten years to draw up a plan that should have taken seven months; secondly that, for the first time, a plan had been truly discussed, day after day, by the different forces at play, even if we finally lost; and, lastly, that despite all, we were able, on a purely academic level, to offer a future long-term vision of the city, and the street and motorway network was designed so that the gridiron of Murat's times was figuratively related to the intermunicipal network, the road layout and pattern it makes up being extremely important on a plain without unevenness. In other words, there was a clarity inherent to the design which is not usually achieved in plans and, in a functional sense, the project had tried, in order to back the urban framework of the Terra di Bari, to connect the La Murge system to a roadway system immediately to the north, running from Foggia, parallel to the sea, up to Matera and Taranto, thus making up the ribs for all the roadway system in the Le Puglie hills.

**M.S.M. Before this, Quaroni's projects had shown that curious contact, mixture of devotion and distance, with which Roman architects related to Central European Rationalism. The break in all learned architecture brought about by CIAM in the thirties is mitigated by the conditions in Rome, with its tremendous components, so favoured by history, of monumentality and populism.**

**L.Q.** A long tradition of scepticism and fear in Rome has firmly entrenched in its people a not very modern and rather undemocratic opinion of so-called "institutions". The idea we hold, and possibly always have held, in the "Eternal City" regarding these institutions which should make up the sociopolitical structure of the city, is merely that they exist.

They are institutions, but in no way connected to the "civil service" actions that should instil life into them. They are existing realities, part of that package of things one must by needs accept as the irrational instruments of Power. Their only virtue has only ever been their "representativity", meaning, their capacity to represent, figuratively and monumentally, the idea – and only that – of the Institution itself, in this way enriching the urban landscape and establishing a very strong contrast with the people's dwellings, yet on the other hand also providing that subtle charm inherent to Rome and despised, to my knowledge, by only one, most probably intelligent, man who perhaps in Rome, faced with the greatness of Power expressed architecturally, felt smaller than he actually physically was: Giacomo Leopardi.

The rationalist idea, born in a period of tremendous cultural and social upheaval, was surrounded by sufficient generic and specific extenuating circumstances to enable it to confront any type of "representation" of men, ideas and institutions – although it was fostered by Men who wanted only their ideas to remain as institutions. Considering that offices, in a Democracy, were to be only offices, with enough ventilation, enough lighting, with only just enough space, and that dignity was to be served in the spirit of poverty, thereby freeing the outside of a building from any decorative element which, like columns and domes, could be re-



placed by less showy, less prepotent, less vain elements, maximum space was left to Technology, closely linked to industrial architecture, to the architecture of machines themselves.

This clearing up of façades and the castration of architects as "inventors" was probably in Italy the result of Liberty decorative excesses, on the one hand, and of Umberto's Neoclassicism on the other. But there was also throughout Europe and the West that need for novelties, for "representing" – in this case, yes – the Present Times, felt by the great younger generations, as usual, to be a duty, a personal question. And a desire was felt to imitate, in a way, what had occurred in Painting with the Impressionists and Expressionists. Unfortunately, however, Rational thinking corresponds to the work of the Purists and the Abstracts who travelled in the opposite direction and sat on Cézanne, Van Gogh, Scipione, Manet, Degas, Klimt, and even Schiele. It is very easy to detect, precisely in the works of the Great Masters of Rationalism, how they all went, and positively so, through a phase of expressionist infatuation, and that some of them, like Hans Poelzig, went no further. I myself have come to consider Rationalism as perhaps nothing but a form of expressionism linked to the socialist aesthetics of machines, although the writings by rationalist authors would point to the contrary (see my introduction to the Italian version of Bruno Taut's book *Stadtkrone*, Milan 1973).

The fascination awakened by Rational Architecture, however, was worthy of being taken into account, even if we, Italians, never managed to understand and reproduce that Nordic taste, even less so if we consider that it was something forbidden at the Faculty. Hence, we tried to replace the deep shadows of a portico with the perfect shine of a sheer glass wall because, as it had never been built before, we did not visualise it in bright sunshine, covered in dust that nobody cleans. We wanted to replace the stone walls articulated between the ground level and the roof line by grey-white stucco because no-one had yet sprayed graffiti all

over them. There is an attempt to replace thick stone or brick walls and lowered arches by constructive limpidity, with bricks between pilasters and exposed cement beams, but contenting ourselves with trusting the Heliothermal axis and fuel which was still going cheap, to fight the heat and the cold.

In any case the new style never quite eliminates the old one, and the "genius loci" is too strong, as has been pointed out above, to stop monumental forms from inserting themselves amidst the attempts at adaptation to Germanic Rationalism; and the language born out of the gothic, all mystical allusions having disappeared, adapts itself to receiving signals in no way exempt from representativity, from monumentality. But a word of warning at this point: "rational monumentalism", mine and Fariello's and Muratori's, seemed to us, and still seems to me, to be very removed from the "Italian monumentalism of the nineteenth hundreds" of many others who, instead of trying to adapt in a monumental manner forms borrowed directly from Le Corbusier or Mies, like Adalberto Libera did differently from the usual way, sought a shortcut and found it by eliminating the moulding and masonry of an ancient building and substituting columns with square pilasters, but leaving intact the central classical arrangement of the building.

Our having resolutely opted for Rationalism in the course of our third year at University does not mean, either in my case, or in Muratori's and Fariello's, or in all the others Italian architects', or in general in all those cases that were strangers to the Germanic area on the Continent, that we had understood, in a critical sense, everything the change implied. Youth and its irresponsibility, the fact that we had not undergone personally the German people's defeat and had not suffered the hunger and depression during the Weimar period, brought about that, as we did not understand German, the Wasmuth Monatshefte images were read in much the same way as the far less committed images of *Moderne Bauformen*. Platz's book, *Die Baukunst der Neuesten Zeit*, published in Berlin in 1930, has not been translated into any of the Western European languages. In other words, in Western Europe and Italy, there existed a veritable difficulty to understand the Germans' motives for seeking a solution to the great trauma undergone, through the escapism provided by an avant-garde standpoint. I am not only referring to Expressionism in all its variants, but also to the attitude displayed towards Art and Culture by the Austrians, the Dutch and the Czechs. And it must be said that the solution was, in a way, found.

But for us, and also for Le Corbusier, the new style responded to a weariness we all felt towards the decorative excesses of the monumental post-Verism and post-Morris productions, as well as to the seduction the first industrial productions of objects for everyday use exerted over us all and which, our intuition forewarned us, would soon achieve protagonism in the scene of taste, even at a popular level. Whereas we lacked, or at most they were reduced to empty words, the deep reasons that lay behind the rational revolution and the bonds that it held in Germany – where the aesthetic and vital climate in the towns was already dominated by industry – with life in the factories, with the architecture of industrial buildings considered to be the only ones to be uncontaminated by the aesthetic "charm" of the bourgeoisie, and with the political struggle for socialism taking place in the factories which had been turned into their operational stage. Yet for all of us, politics in no way meddled with our interest in Rationalism, either because the antifascism we all carried inside had not related socialism to that new figurative tendency, or because our new idyllic interest could be understood to be a response to the pressure exerted by the fascist regime, leading to a cult of Romanity.

Both languages were trying to live together without fighting, that is all, and, even further, were trying to find a way of life that could produce, at least on an academic plane, trustworthy results.

#### TRANSLATOR'S NOTES

1. Programme for the drainage and agricultural extension of the marsh area in the Pontio, close to Rome.
2. Play on words with: "il paese dei Barocchi" (Toyland) in Pinocchio.
3. From "brutto", meaning "ugly".
4. Detailed Plan.