

Rovereto: los modelos del lenguaje arquitectónico en la forma urbana

Renato Rizzi

"Heme aquí, en Rovereto, la divisoria lingüística" (más al norte se oscila entre el alemán y el italiano).¹

W. Goethe

"...se puede vivir de otra manera, se puede vivir en el lenguaje..."²

J. Derrida

I. INTRODUCCION

En el congreso celebrado en Trento en noviembre de 1985 sobre el tema *La ciudad: forma y significado*,³ se hicieron comparaciones entre dos disciplinas distintas, la arquitectura y la filosofía, con objeto de investigar los modos según los cuales ha cambiado el significado del concepto de *ciudad* en los tiempos modernos. La introducción —por parte de cierta corriente moderna contemporánea— de los valores estéticos⁴ como suplemento necesario de los normativos⁵ ha abierto inicialmente algunas áreas de conocimiento inexploradas e inesperadas. En este punto se puede vislumbrar —a través de la maraña de los múltiples fines, indefinidos y olvidados⁶, de la ideología— la aparición de un gran potencial figurativo (lo que Derrida llamaría una *promesa*).

Es dentro de este entramado donde el proceso de planificación se ha desarrollado en forma de programa iconográfico. Aunque éste se articula en función de un *lugar específico* (el sitio de la actual estación de autobuses), indaga también en la capacidad de la *figura*⁷ para conservar *la especificidad y la generalidad* (los lugares de la ciudad y la ciudad como lugar) como fragmentos pertenecientes a una totalidad más compleja.

La ciudad es un texto rebosante de vitalidad y dotado de densidades diferenciales, de las que una ha quedado *reprimida*⁸ por la supremacía de la lógica funcionalista. Así pues, si el proyecto se inclina por *construir el espacio de la diferencia, el espacio donde las cosas, debido precisamente a su tensión, son capaces de mostrar su máxima diversidad*,⁹ es necesario explorar otras áreas de conocimiento; áreas que derribarán los límites y las fronteras de lo que hasta ahora se ha considerado un sistema de pensamiento aparentemente seguro.

De acuerdo con esto, el plan despliega su estrategia no sólo extendiéndose en su evaluación de las estructuras físicas de la ciudad (sus edificios, su trazado, sus calles, sus monumentos, su territorio), sino también recurriendo al inmenso repertorio de imágenes¹⁰ contenidas en la memoria colectiva, sin las cuales las piedras de esta ciudad estarían desprovistas de significado.

Por tanto, lo que vamos a someter a análisis son, inicialmente, las *figuras* de la memoria de la ciudad: la *discontinuidad*, el *enraizamiento*, la *mezcolanza*, y finalmente la figura del lugar, la *ambigüedad*.

II. LA CIUDAD

Los lenguajes de la memoria

Recientemente, tres acontecimientos distintos han exaltado y simbolizado la memoria de Rovereto; y no solamente actuando como testimonios del culto por los orígenes, sino también, y sobre todo, realzando el valor de la *tradición*, entendida aquí en el sentido de la *continuidad de la traición: exactamente lo con-*

*trario de cualquier apego conservador*¹¹. Tales acontecimientos han sido:

- la exposición de mapas antiguos
- el congreso sobre la Gran Guerra, y
- el noviembre futurista.

Voy a tomar estos tres eventos como premisas para los argumentos que expondré a continuación. Los tres pueden verse como *textos* pertenecientes a la herencia de la cultura social, cuya riqueza de imágenes ha de ser elaborada a través del pensamiento arquitectónico —y dislocada por él— hasta formar una perspectiva urbana que englobe tanto la forma como el significado de la ciudad, dando así un nuevo potencial expresivo al discurso planificador-figurativo, que de otro modo quedaría congelado como una máscara del tiempo pasado.

1. El lenguaje de la iconografía histórica

La figura de la discontinuidad

La exposición de mapas históricos —en la que sólo se exhibía parte del patrimonio cartográfico— se diseñó para ilustrar el concepto de *continuidad y origen* como un valor histórico en la evolución de la estructura: un hilo conductor que enlaza y unifica los mapas de su desarrollo.

Sin embargo, una lectura alternativa de este material puede dar lugar a una segunda línea de interpretación; línea que es enteramente distinta, y que está compuesta sobre todo de *discontinuidad*, de *ruptura* y de *transgresión*.

Los nuevos modelos de organización han ocupado el puesto de sus antecesores sin mostrar la más mínima preocupación por la mimesis, y dando rienda suelta a su energía expresiva en condiciones de absoluta libertad.

Este fue el caso del modelo preindustrial, es decir, la ciudad de las hilaturas y las fábricas textiles de algodón, las cuales, para satisfacer sus necesidades productivas, adoptaron un modelo en *estrella* para liberarse de los confines del *recinto* medieval de la ciudad. De este modo, la compacidad y la estratificación de los antiguos materiales de construcción fueron reemplazadas por la linealidad y la dispersión del nuevo sistema.

Hacia el norte se produjo una ruptura adicional gracias al injerto del Corso Bettini, con edificios alineados a los dos lados a modo de valiosas e importantes pinturas colgadas en una larga galería. Un modelo —éste de la representación— que, expresándose dentro de una *teatralidad escenográfica*, buscaba representar la madurez de la ciudad, y rompía con la idea de la naturalidad, que hasta ese momento había gobernado su desarrollo; la idea de la *Razón* por oposición a la idea de la *Naturaleza*.

El cuarto modelo, el de la *racionalidad* —estructurado en el eje del Corso Rosmini, con su trama de calles ortogonales—, concluye definitivamente la expansión histórica introduciendo una nueva fase organizativa que anuncia el escenario de lo moderno. Este es el inicio de un proceso que ve la ciudad como algo que se aleja cada vez más de su *lugar*; un lugar que al perder sus rasgos de especificidad y sentido de pertenencia alcanza su máxima disolución con el modelo de la *fragmentación*: el modelo

Rovereto
The models of the architectural language
in the urban form

"Here I am in Rovereto, the linguistic dividing line" (further North one oscillates between German and Italian).¹ W. Goethe
"...you can live in a hother way, you can live in language..."² J. Derrida

I. INTRODUCTION

At the Conference held in Trento in November 1985 on the theme *City: form and meaning*³ comparisons were drawn between the diverse disciplines of architecture and philosophy in order to investigate the ways in which the meaning of the concept *city* has changed in the modern time. The introduction by a contemporary modernism of aesthetic values⁴ as a necessary supplement to normative ones⁵ has opened up previously unexplored and unexpected areas of knowledge. Here it is possible, through the tangle of the many forgotten loose ends⁶ of ideology, to glimpse the emergence of a great figurative potential (what Derrida would call *promise*).

It is within this framework that the planning process has unfolded in the form of an iconographic programme. Although this is articulated in terms of a *specific place* (the site of the present bus station), it investigates the capacity of the *figure*⁷ to preserve *specificity and generality* (the places of the city, and the city as a place) as a fragment belonging to a more complex whole.

The city is a text bursting with vitality, rich with differential densities, but one that has been repressed⁸ by the supremacy of functionalist logic. Thus, if the taste of the project is to *build the space of the difference, the space where things, precisely because of their tension, are able to show their diversity*⁹, then it is necessary to explore other areas of knowledge, ones which will break down the limits and boundaries of what has so far been regarded as an apparently reassuring of thought.

Accordingly, the plan unfolds its strategy not only by breaking outwards in its evaluation of the physical structures of the city (its buildings, its layout, its streets, its monuments, its territory) but also by drawing on the immense repertoire of images¹⁰ contained by the collective memory, without which the stones of this city would be devoid of meaning.

Therefore what we are about to subject to analysis, are, initially, the *figures* in the memory, of the city: of *discontinuity, rootedness, blending* and, finally, the figure of the place: *ambiguity*.

II. THE CITY

The languages of the memory

Recently, three different events have celebrated and symbolized the memory of Rovereto - not only by acting as testimonies of the cult of origin but also, and above all, by heightening the value of *tradition*, used here in the sense of *continuity of treason: exactly the opposite of every conservative stickiness*.¹¹

- The exhibition of old maps.
- The conference on the Great War.
- The futurist November.

I take these three events as the premises for my arguments set out here. They may be seen as three *texts* belonging to the heritage of social culture, whose imaginative richness must be worked through and dislocated by architectural thought into an urban perspective encompassing both the form and the meaning of the city, thereby giving

new expressive potential to a planning-figurative discourse, which otherwise would be frozen into a mask of a past time.

1. The language of historical iconography:
the figure of discontinuity

The exhibition of historical maps, where only part of cartographic heritage was on display, was designed to illustrate the concept of *continuity and of origin*, as a historical value in the evolution of the structure: a connecting theme that links and unifies the maps of its development.

However, an alternative reading of this material may give rise to a second line of interpretation, one that is entirely different, consisting above all of *discontinuity, of rupture, of transgression*.

The new patterns of organization have taken the place of their predecessors without showing the slightest concern for mimesis, giving rein to their expressive energy in conditions of complete freedom.

This was the case of pre-industrial model, i.e. the town of yarn-spinners and cotton mills, which, in order to meet its productive needs, adopted a *fan model* to free it from the bounds of the mediaeval city-*enclosure*. Thus the compactness and stratification of ancient building materials was replaced by the linearity and dispersion of the new system. To the north, a further rupture was produced by the grafting on of corso Bettini, with its buildings on either side aligned like important and precious pictures in a long gallery. A model (the model of representation) which by expressing itself within a *scenographic theatricality*, sought to represent the maturity of the town, and broke away from the idea of naturality that had up to that moment governed its development; the idea of *Reason* as opposed to the idea of *Nature*.

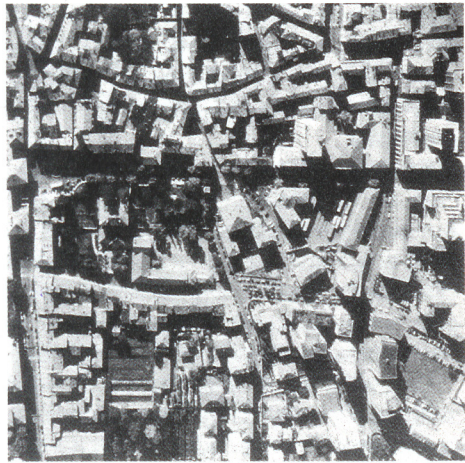
The fourth model —of *rationality*— structured on the axis of corso Rosmini, with its orthogonal network of streets, brings historical expansion to a definite end by introducing a new organizational phase that ushers in the scenario of the modern. This is the beginning of a process which sees the town move increasingly further away from its *place*; a place which in losing its features of specificity and sense of belonging reaches the maximum of dissolution with the model of *fragmentation* - the model of the modern city, metastasis and the crumbling of the urban body.

If, by means of an articulated reading, we have been able to distinguish this plurality of *figures* — the models of the enclosure, of the fan, of representation, of rationality and of fragmentation — then the concept of origin, too, as a value on the basis of which the idea of the future may be reaffirmed through that of the past, must inevitably disintegrate even further.

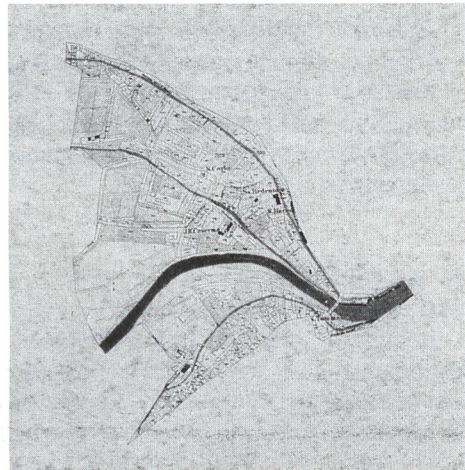
In effect, if we detach these documents from their temporal framework, we may interpret them in iconic terms. This reveals, for example, how the first maps of the town's fortifications in the sixteenth century were a *fiction*.¹² It is difficult to imagine that the moat around the city walls could have uniformly preserved its formal features when the site was so diversified. However, this takes nothing away from the value and the permanence of the image,¹³ which stands, precisely because of its durability and efficacy, as a figure-symbol. The same is true of the iconography of the gardens. Here it is not the built-over parts that give meaning to the urban design, but its voids, floating fragments supported by a common framework. And



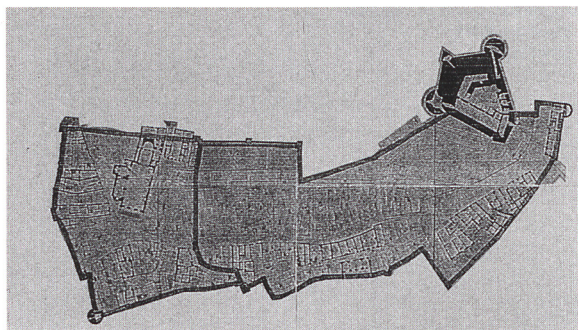
1. Vista de Franchint en el XIX.



2. Vista aérea del lugar.



3. La ciudad pre-industrial.



4. La ciudad amurallada.
Modelo de recinto.

de la ciudad moderna, metástasis y desintegración del cuerpo urbano.

Si, mediante una lectura articulada, hemos sido capaces de distinguir esta pluralidad de *figuras* —los modelos de recinto, de estrella, de la representación, de la racionalidad y de la fragmentación—, también el concepto de origen —considerado como un valor sobre cuya base puede reafirmarse la idea del futuro a través de la del pasado— debe desintegrarse inevitablemente incluso más.

En efecto, si aislamos estos documentos de su entramado temporal, podremos interpretarlos en términos icónicos. Esto revela, por ejemplo, que los primeros mapas de las fortificaciones de la ciudad en el siglo XVI eran una *ficción*.¹² Resulta difícil imaginar que el foso que rodea las murallas de la ciudad haya podido conservar uniformemente sus rasgos formales siendo el emplazamiento tan irregular. No obstante, esto no reduce en nada el valor y la permanencia de la imagen,¹³ que se constituye, debido precisamente a su durabilidad y a su eficacia, en una figura-símbolo. Lo mismo ocurre con la iconografía de los jardines. No se trata ahora de las partes construidas que dan significado al diseño urbano, sino de los vacíos, de los fragmentos flotantes que descansan sobre una trama común. Y en este punto podemos ampliar nuestra argumentación para incluir lo ético además de lo estético: la *vacuidad* del espacio público (colectivo y privado) es capaz de coagular la complejidad urbana, si bien cada espacio individual se distingue claramente del diseño global.

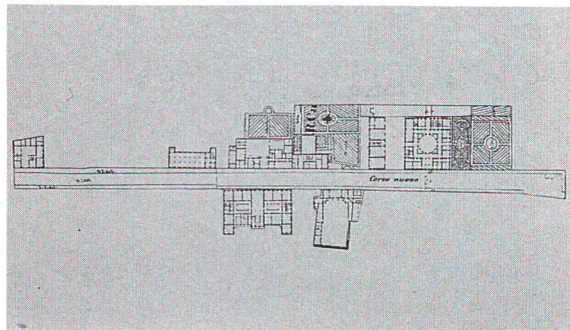
2. El lenguaje de la guerra:¹⁴

La figura del enraizamiento

"Además, he de insistir mucho en la guerra, en el discurso de la guerra; un discurso que debe recordarnos aquí las primeras necesidades de todas estas ciudades, así como la arquitectura. Cierta clase de guerra hizo que a menudo —aparte de la elección de un emplazamiento próximo a un río o a una montaña— fuera necesario rodear la ciudad con fortificaciones como protección contra los ataques. Actualmente —aunque éste es un fenómeno muy reciente— todos sabemos que la guerra ya no adopta esa forma: nadie penetra hoy en día en una ciudad con objeto de invadirla, como solía ser el caso". J. Derrida

La guerra moderna impone una estrategia completamente distinta a las ciudades fronterizas, que es lo que era Rovereto en el pasado¹⁵ (una línea de demarcación histórica, cultural y lingüística). Los castillos y murallas de la ciudad ya no sirven a ningún propósito.

Su única protección consiste en hacerse *invisibles* extendiendo sus límites y rompiendo sus contornos de modo que lle-



5. La ciudad simbólica.
Modelo de representación.

guen a ser irreconocibles por el enemigo.

La forma y el significado de la ciudad se traslada, por tanto, hacia el exterior, desde los edificios y las plazas hasta las trincheras, las líneas de defensa, los puntos de vigilancia, los reducidos, así como a los refugios subterráneos, los túneles excavados en la roca, los pozos y los sótanos de las casas. La luz del día se transforma así en una luz *oscura*¹⁶ que revela la transfiguración del trazado y de los rasgos de la ciudad en un intrincado paisaje de trazos, puntos y líneas que se alternan constantemente entre la superficie y el subsuelo.

El metafórico mecanismo de la guerra¹⁷ —la más potente fuerza de *desplazamiento* y *dislocación*— produce otra manera de percibir la ciudad en relación con su *lugar*, cuyos rasgos importantes son aquellos que están escondidos, ocultos, protegidos, resguardados y camuflados.

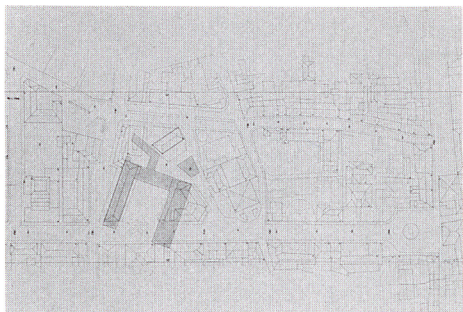
Desde esta perspectiva, la ciudad cubre una superficie mucho mayor, un territorio delimitado por diferentes confines. Esto supone el trazado de un nuevo mapa, una geografía del *suelo*, cuyo *enraizamiento* —es decir, esta excavación, esta penetración en la tierra—¹⁸ genera esos elementos que conducirán a su reaparición. La esperanza de un futuro.

3. El lenguaje de las pinturas de Depero

La figura de la mezcolanza

"En la precipitación de la vida metropolitana, el hombre vive una relación perversa con el espacio y con el tiempo. La inmensidad de la metrópolis —lo enmarañado de sus calles y la múltiple variedad de sus cambiantes perspectivas— le impone unas percepciones parciales, una atomización de la experiencia que no tiene equivalente en el pasado". F. Rella¹⁹

Sin ninguna duda, las pinturas de Depero han ilustrado esa experiencia metropolitana en la que la voracidad del tiempo híbrido, fragmentado, monstruoso, fugaz y crepuscular se expresa mediante las figuras de las multitudes, los coches, las máquinas, los trenes y las construcciones de la ciudad —sus rascacielos, puentes, señales y semáforos—, pero también mediante un mundo cotidiano, rural y doméstico, gobernado todavía por un tiempo lineal, progresivo y acumulativo, un tiempo natural; se trata de un mundo poblado por imágenes simples: animales, flores, montañas, campos, iglesias y posadas. Este es el mundo que aparece en pinturas como *Jarra de vino campesino* o *La labranza*, que contrastan con sus agitados paisajes urbanos, como *Broadway*, *escaparates*, *multitud*, *el coche soberano*, o *Simultaneidades metropolitanas*, *Tuberías de Nueva York*, *Cabezas y túneles*, *Negro de Nueva York*, y *Bocas de riego en Nueva York*.



6. Plano del lugar con sus trazas históricas.
7. Depero. Esplendor alpino.
8. Depero. Broadway.

Nuestra era ya ha experimentado, aunque no completado, el programa futurista (velocidad, dinamismo, mecanización, etc.), pero aún no ha investigado totalmente ese incesante torbellino de imágenes, figuras y colores que constantemente se desbordan para formar un paisaje nuevo e intrincadamente entrelazado, el paisaje de la *mezcolanza*.²⁰ un paisaje híbrido, compuesto de cosas y objetos obsesivamente repetidos, pero cada vez con una forma distinta.

Este aleatorio yuxtaponer, superponer, repetir y encajar elementos heterogéneos se refleja también en la arquitectura (la nuestra), pero sin argumentos precisos, sin un proyecto, sin ese propósito estético que guía al pintor, y expresando siempre el desorden puramente indiferenciado, la igualdad monótona. Es un mundo —éste de la arquitectura— a la espera de ser explorado con objeto de experimentar la evanescencia de esos montones de materiales revueltos, y de sacar a la luz y enriquecer las *figuras* de lo moderno —la compleja *figura* del *arabesco*—²¹ con su diversidad, sus valores, sus recuerdos y sus aspiraciones.

Podemos argumentar, por tanto, que el gran mérito de la pintura de Depero radica en el hecho de que ha puesto a esta pequeña población provinciana ante la rareza de la *experiencia metropolitana*. Como si se tratara de una nueva situación, enajenante pero embriagadora —una situación que se abre paso a través de la mentalidad imperante— configura de nuevo la ciudad, le ofrece nuevas aspiraciones, le proporciona nuevas dimensiones y traslada sus confines²² a enormes distancias, hasta que alcanzan ese punto donde *la tradición y la innovación, lo viejo y lo nuevo*, se encuentran y se mezclan: *el punto de la mezcolanza*.

Este enfoque interpretativo nos ha permitido ver cómo la *figura* de la *discontinuidad* emerge desde nuestro momento, y cuál es el camino que sigue a través de varias fases de adaptación, adición y aproximación, hasta llegar a cinco modelos básicos (naturalmente, dentro de cada uno de ellos se han de descubrir otros). La *figura* nos permite, por tanto, leer la forma global de la ciudad como si estuviera compuesta por cierto número de microciudades, cada cual con sus propios códigos y estatutos. Por otro lado, la guerra y el futurismo —a través de las *figuras* del *enraizamiento* y la *mezcolanza*— han expresado otras imágenes bastante inesperadas. La primera —haciendo explotar la constelación urbana en una mirada de signos, trazas, líneas y puntos— restablece un nuevo valor territorial para el *Lugar*; la segunda —introduciendo la dimensión metropolitana en el organismo urbano de la ciudad— ha provocado un cambio inevitable de sus confines.

III. EL LUGAR

La *figura* de la ambigüedad

“La ciudad moderna no tiene confines, pero siempre dispone de una multiplicidad de límites que atraviesan su interior. La ciudad moderna es un espacio a-tópico,²³... debido a su naturaleza enajenante...”

F. Rella

El lugar —entiéndase, el lugar físico— que proporcionó el punto de partida para este proceso de planificación (correspondiente a la estación de autobuses, y ampliado después para incluir la Piazza Rosmini) fue elegido desde el principio debido precisamente a su *ambigüedad*. Fue descrito como *“el punto nodal situado en la frontera entre dos sistemas urbanos: el histórico y el moderno”*, y *“debido a su carácter crítico y focal, como el umbral del desarrollo de la ciudad entera”*.

En consecuencia, resulta fácil comprender que esa naturaleza ambivalente de ser tanto la zona central (casi el ombligo topográfico de la ciudad) como, al mismo tiempo, la línea de demarcación entre sus desarrollos histórico y moderno, produjo un choque entre la *centralidad* y la *marginalidad*. Este conflicto irresoluble constituía el campo de operaciones dentro del cual había de llevarse a cabo el trabajo figurativo. El objetivo era identificar esa *línea de confluencia donde el límite de la ambigüedad pudiera encontrar su propia expresividad*; en otras palabras, no eliminar las diferencias, sino enfatizarlas hasta hacerlas visibles.

IV. ANALOGÍAS NARRATIVAS²⁴

El camino de la imagen

Los dos modelos descritos a continuación —que propongo al mismo tiempo como resultado final del trabajo y como una fase de transición del proceso de planificación— representan efectivamente una sola realidad, puesto que emergen de la compleja y fuertemente articulada estructura urbana; estructura que está dividida en dos puntos de referencia independientes: la *ciudad* y el *emplazamiento*.

Dos analogías sirven simultáneamente para explicar no sólo las diferencias existentes dentro de esta realidad inaprensible, sino también las nuevas posibilidades de enriquecer, ampliar y acrecentar el entendimiento de su significado.

1. La analogía narrativa del contexto (modelo 1)

En busca de una ficción urbana

Este es el contexto territorial de la ciudad (escala 1:10.000; en adelante todas las demás relaciones serán topológicas) y los esquemas figurativos extraídos del lenguaje de la memoria:

- el castillo (modelo de origen)
- la ciudad amurallada (modelo de recinto)



7.



8.

here we may extend our argument to include the ethical as well as the aesthetic: the *emptiness* of public space (collective and private) is able to coagulate urban complexity, although each individual space is recognizably distinct from the overall design.

2. The Language of war¹⁴ The figure of rootedness

"Besides, I would insist a lot on war, on the discourse of war, one which has to remind us here the first necessities for all these cities, and architecture. A certain sort of warfare often made it necessary, apart from the choice of site (closeness to a river or to a mountain), to surround the city with fortifications as protection against attack. Today —although this is a very recent phenomenon— we all know that war doesn't have this form anymore: no one nowadays enters a city in order to invade it, as used to be the case".

J. Derrida

Modern warfare imposes a completely different strategy on a frontier town, such as Rovereto was in the past¹⁵ (a historical, cultural and linguistic borderline). The town's castles and walls no longer serve any purpose.

Its only protection is to make itself *invisible* by extending its limits and breaking up its boundaries so that become unrecognizable to the enemy.

The form and the meaning of the city therefore moves outwards from its buildings and squares towards the trenches, the lines of defence, the lookout points, the redoubts, as well as to the subterranean refuges, the tunnels cut through the rock, the shafts, the cellars of the houses. Daylight is thus transformed into a *dark light*¹⁶ which shows up the transfiguration of the city's features and layout into an intricate landscape of traces points and lines constantly shifting between surface and subsoil.

The metaphorical apparatus of war, as the most potent force of *displacement* and *dislocation*, produces another way of perceiving the city in relation to its *place*, where its important features are those that are hidden, concealed, protected, preserved, camouflaged.

From this perspective, the city covers a much wider area, a territory delimited by different boundaries. This entails the drafting of a new map, a geography of the *soil*, whose *rootedness*—i.e. this burrowing, this penetration into the earth¹⁸—generates those elements that will lead to its re-emergence. The hope of a future.

3. The language of the paintings of Depero The figure of blending

"In the haste of metropolitan life, man lives in a perverse relationship with time and space (...) the hugeness of the city —the entanglement of its streets and the manifold variety of its ever-changing perspectives— impose partial perceptions on the city dweller, an atomization of experience without equivalent in past history".

Rella¹⁹

Without doubt, Depero's paintings have illustrated the metropolitan experience, where the voracity of hybrid, fragmented, monstrous, fleeting, crepuscular time is expressed by the figures of the crowds, the cars, the machines, the trains, the city's buildings —its skyscrapers, bridges, signs, traffic lights— but also by a domestic, rural, everyday world, still governed by linear, progressive and cumulative time, a natural time a world populated

by simple images - animals, flowers, mountains, fields, churches, inns. This is a world shown in such paintings as *Country Wine-Jug*, *Monumental Drunkeness*, *Embroideress*, *Hay-Making*, *Alpine Splendours*, *Ploughing*, which stand in contrast to his clizzing urban landscapes, *Broadway*, *Shop-Windows*, *Crowd*, *Cars* *Paramount*, *Metropolitan Simultaneities*, *New York Pipelines*, *Heads and Tubes*, *New York Negro*, *New York Water Sprinklers*.

Our age has passed through, if not completed, the futurist programme (speed, dynamism, mechanization), but it has not yet fully investigated that incessant vortex of images, shapes and colours that constantly overflows to form a new, complexly interwoven, landscape - the landscape of *blending*²⁰: a hybrid landscape, made up of things and objects, obsessively repeated, but each time in a different form. This random juxtaposing, overlaying, repeating and embedding of heterogeneous is also reflected in (our) architecture, but without precise arguments, without a project, without that aesthetic purpose that guides the painter, and expressing purely undifferentiated disorder, monotonous sameness. It is a world (the world of architecture), waiting to be explored in order to experience the evanescence of its heaps of scrambled materials, to bring to light and enrich the *figures* of the Modern —the complex *figure* or the *arabesque*²¹— with its diversity, values, memories and aspirations.

We may therefore argue that the great merit of Depero's painting lies in the fact that it has exposed this small provincial town to the extraordinariness of the *metropolitan experience*, as a new, estranging but inebriating, condition, one that breaks through the prevailing mentality, reshapes it, offers new aspirations, provides new dimensions and shifts its boundaries²² enormous distances until they reach that point where *tradition and innovation*, *the old and the new* meet and blend - *the blending point*.

This interpretative approach has enabled us to see how the *figure of discontinuity* emerges from our point, and the way in which it is declined through various phases of adjustment, addition and closer positioning -into five basic patterns (naturally, within each of these, others are to be discovered). The *figure* therefore enables us to read the overall form of the city as if it were made up of a number of micro-cities, each with its own codes and statutes. On the other hand, war and futurism, through the *figures of rootedness* and *blending*, have expressed other, quite unexpected, images. The former, by exploding the urban constellation into a myriad of signs, traces, lines and points, restores new territorial value to the *Place*; the latter, by introducing the metropolitan dimension into the urban body of the town, has brought about an inevitable shifting of its boundaries.

III. THE PLACE

The figure of ambiguity

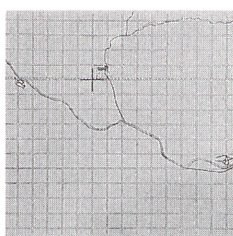
"The modern city has no boundaries, but always has a multiplicity of limits running through its interior. The modern city is an a-topical space²³, (which) because of its estranging nature..."

F. Rella

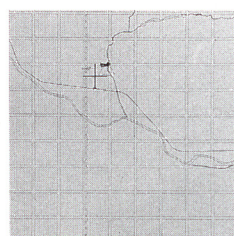
The place —that is, the physical place— that provided the departure point for this planning process (corresponding to the coach station, and



9.



10.



11.

9. 10. Plano de Meyreder en segundo *scaling*.
11. Plano del ferrocarril en tercer *scaling*.

- la ciudad del agua (modelo de estrella)
- la ciudad simbólica (modelo de la razón)
- la ciudad moderna (modelo de racionalidad, modelo de fragmentación)

Estas imágenes están ordenadas conforme a la sucesión de los esquemas estructurales que han marcado la evolución de la ciudad.

Junto con el puente Forbato, el castillo constituyó el primer punto de referencia para el desarrollo de la ciudad, y siguió siéndolo hasta el final del siglo XIX. El segundo fue la introducción del esquema moderno mediante la adición de los ejes cartesianos de Meyreder (Corso Rosmini y Via Dante). En ese momento, la ciudad sufrió una completa transformación en la que se modificaron los puntos esenciales de su estructura organizativa. El tercer esquema está representado por la superación de la barrera levantada por el ferrocarril. Este, de hecho, dividió la ciudad en dos partes dejando sólo dos puntos por donde poder cruzar, y provocó la expansión de la ciudad hacia el oeste. Finalmente, en el cuarto esquema se nota cómo el sistema urbano —con los dos nudos de autopistas, esta vez en relación con la estación de ferrocarril— fusionó sus cortocircuitos relacionales con los esquemas a gran escala del territorio, el *com-prensorio* (unidad de administración territorial en Italia) y la región.

Así pues, hemos establecido los puntos de referencia: los puntos fundamentales de intersección que abren la ciudad a nuevos procesos de desarrollo y que, además, proporcionan la estrategia combinada para el acoplamiento de las *figuras*. De este modo, las variaciones figurativas pueden emplearse para expresar y hacer patentes las diferencias entre las relaciones de los diversos esquemas estructurales frente a las transformaciones que han tenido lugar en la ciudad. (La imagen evidencia los cambios sufridos por el significado de la ciudad).

Por tanto, la superposición de los contornos del Castillo sobre la configuración del territorio —como acto conclusivo de un proceso de diseminación de trazas y fragmentos— nos permite percibir el *lugar* como otro *texto*, un *palimpsesto* no sólo de su historia y sus orígenes, sino también de su futuro, de su destino.

Esto representa, por tanto, una *esperanza* para la ciudad y para su arquitectura: que será capaz de recobrar su dimensión representativa, y superar el caos y el desorden que la han hecho ilegible.

2. La analogía narrativa del lugar (modelo 2)

En busca del límite

Hemos visto cómo la ciudad ha tratado de redefinir sus límites. Su lucha metafórica ha consistido en trazar nuevas fronteras, puesto que sólo derribando las viejas barreras podía lanzarse a nuevos campos de significado. Esta es la fuerza que heredamos de la ciudad, y que deriva del modo en que ha crecido y del estilo de su desarrollo. Los lenguajes de la historia urbana, de la guerra y de la pintura, nos han mostrado nuevos horizontes, nuevos territorios, nuevas posibilidades interpretativas que están aún por explorar.

En este punto, por tanto, el *lugar* —entendido ahora como un hueco vacío en la periferia central— se transforma a sí mismo en el punto focal de todos los fragmentos de la memoria que se entrelazan para formar la polifacética historia de la ciudad, dislocada en una articulación no figurativa. Son sin embargo las *figuras* de la *discontinuidad* (la historia urbana), el *enraizamiento* (la guerra) y la *mezcolanza* (la pintura) las que se combinan para formar la retícula (el cambio de escala²⁵) a la que las siguientes imágenes vuelven a acoplarse.

Todas estas imágenes —recuérdese— se han tomado del repertorio iconográfico de los esquemas históricos, *pero están colocadas con respecto a las figuras de los lenguajes de la memoria*.

Su *superposición*, y el uso de escalas diferentes, indican en este caso la naturaleza inaprensible del significado de la ciudad moderna. No obstante, también hacen posible formular toda una pluralidad de interpretaciones entrelazadas, y descubrir relaciones inesperadas que conducen a otras *figuras*, a otras visiones. El *lugar* se caracteriza internamente por sus propios límites, que confirman y refuerzan esa naturaleza ambigua que se trataba de conseguir.

Esta densa malla de significados se condensa en el emplazamiento para enfatizar el valor de la *centralidad*, entendiéndolo como un punto de concentración, de encuentro; un punto donde se acumulan los signos, el lugar de recolección y agrupación de las imágenes urbanas.²⁶ Simultáneamente, sin embargo, empuja hacia los *confines externos*, hacia un nuevo horizonte urbano donde la condensación y la multiplicidad de sus lenguajes se mezclan para trazar otra línea de demarcación: la frontera de lo moderno.

Si esta ficción de los límites ha dado esperanzas para lo moderno, esto sólo podrá sobrevivir si los proyectos arquitectónicos son capaces de afrontar constantemente la fuerza y la energía de los grandes tesoros de la tradición, y de medirse a sí mismos frente a ellos.

extended to include piazza Rosmini) was, the first, chosen precisely because of its *ambiguity*. It was described as "the nodal point lying on the border between the historical and the modern urban systems" and "because of its critical, focal character, as a threshold for the development of the entire city".

Consequently, it is easy to understand that the ambivalent nature of being both the central area (almost the topographical umbilicus of the city) and at the same time the borderline between the historical and modern developments of the city led to a clash between *centrality* and *marginality*. This unresolvable conflict constituted the field of operations within which the figurative work had to be carried out. The objective was to identify that *line of confluence where the limit of ambiguity might find its own expressiveness* - in other words, not by removing the differences but by emphasizing them until they become visible.

IV. NARRATIVE ANALOGIES²⁴

The path of the image

The two patterns described below, which I propose as both the final result of the work and as a transitional stage of the planning process, in effect represent the one and the same reality as it emerges from the complex and tightly articulated urban structures, one that is divided between two separate points of reference: the *city* and the *site*.

Two analogies serve simultaneously to explain not only the differences within this ungraspable reality but also new possibilities for enriching, extending and increasing understanding of its meaning.

1. The narrative analogy of the context (model 1) For an urban *fiction*

This is the territorial context of the city (scale 1:10,000, henceforth all other relations will be topological) and the figurative patterns drawn from the language of memory:

- the castle (model of origin)
- the walled city (model of enclosure)
- the city of water (model of fan)
- the symbolic city (model of the reason)
- the modern city (model of rationality, model of fragmentation).

These images are ordered according to the succession of structural patterns that have marked the evolution of the town.

Together with the Forbato bridge, the castle stood as the first point of reference for the town's development, and remained so until the end of the nineteenth century. The second was the introduction of the modern pattern by the addition of the cartesian axes of Meyreder (corso Rosmini, via Dante). Here, the city underwent a complete transformation in that the hinges of its organizational structure shifted. The third pattern is represented by the overcoming of the barrier set up by the railway. This effectively divided the town in two, there being only two points, where it could be crossed, and led to the spreading of the town towards the west. Finally, in the fourth pattern, one notes how, with the two motorway intersections (in relation this time to the railway station), the urban system merged its relational short circuits with the large-scale patterns of territory, *compensorio* (a unit of territorial administration in Italy) and region.

Thus the points of reference have been established: fundamental points of intersection which

open up the city to new processes of development and, further, provide the compound strategy for the Hooking up of the *figures*. In this way, the figurative variations may be employed to express and make evident the differences among the relations of the various structural patterns vis-à-vis the transformations that have taken place in the town. (The image evidences the changes undergone by the meaning of the city).

Therefore the superimposing of the Castle bounds on the shape of the territory — as the concluding act in a process of dissemination of traces and fragments — enables us to perceive the *place* as another *text*, a *palimpsest* not only of its history and origins but also of its future, its destiny.

This therefore represents a *hope* for the town and its architecture: that it will be able to recover its representative dimension and overcome the chaos and disorder that have rendered it illegible.

2. The narrative analogy of place (model 2)

In search of the limit

We have seen how the town has sought to redefine its limits.

Its metaphorical struggle has been one of drawing new boundaries, since, only by breaking down the old borders, could it move into new areas of meaning. This is the strength that we inherit from the town, deriving from the manner in which it has grown, from the style of its development. The languages of urban history, of war and of painting, have shown us new horizons, new territories, new interpretative possibilities still to be explored.

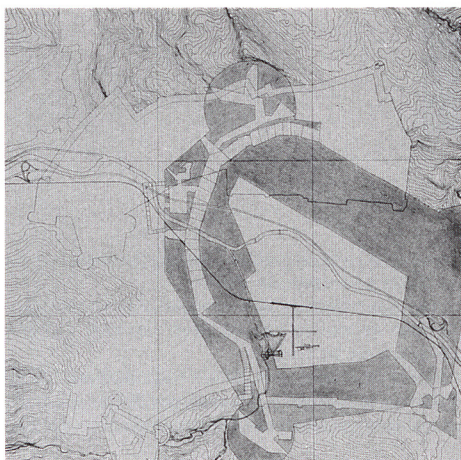
Here, therefore, the *place*, now an empty void in the central periphery, transforms itself into the focal point for all the fragments of memory that weave together to form the multi-faceted history of the city, dis-located in a non figurative articulation. These are still the *figures of discontinuity* (urban history), of *rootedness* (war), of *blending* (painting) which combine to form the grid (the scaling - see note 25) to which the following images are hooked up again).

All these images, it will be remembered, are taken from the iconographic repertoire of the historical patterns, but are *arranged with respect to the languages of memory*.

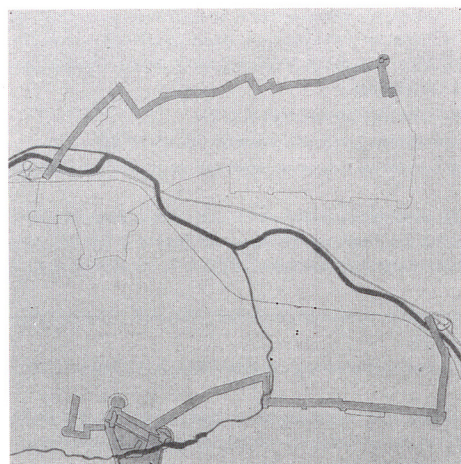
Their superimposing and the use of different scales indicate, in this case, the *ungraspable nature of the meaning of the modern city*. However, they also make it possible to draw up a plurality of interweaving interpretations and to discover unexpected relations that lead on to other *figures*, other visions. The *place* is internally characterized by its own limits, which reconfirm and strengthen that ambiguous nature that was sought after.

This dense network of meanings focuses upon the site to emphasize the value of *centrality*, as a point of concentration, a meeting-point, a point of where signs accumulate, the place of collection and the gathering together of urban imagery.²⁶ Simultaneously, however, it pushes towards *external boundaries*, towards a new urban horizon, where the condensing and the multiplicity of its languages mix together to trace another borderline: the frontier of the *modern*.

If this *fiction of limits* has brought hope for the *modern*, this will only be able to survive, if architectural protects are able constantly to face up to, and measure themselves against the strength and energy of the great "treasures of tradition".



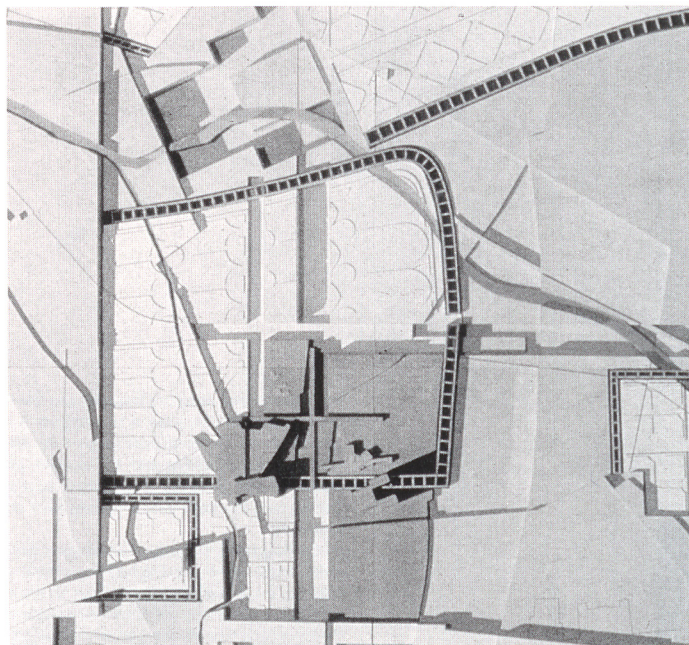
12.



13.

12. Primera superposición: castillo-territorio.

13. Segunda superposición: ciudad amurallada-territorio.



Primera maqueta.

NOTAS

1. GOETHE, W., *Viaje a Italia*.
2. DERRIDA, J., "Maintenant l'architecture", ponencia; de próxima publicación en las actas del congreso "Città: forma e significato", Trento.
3. Los participantes en el congreso fueron, entre otros, F. Rella, J. Derrida, M. Pernicola, P. Eisenman, M. Scolari y G.L. Salvotti.
4. "Lo estético es lo que es sensible, lo que hace sensible cierta sensación. Lo estético reside en la esfera de la forma en la medida en que pone de manifiesto cierta sensación; el valor estético es el tributo pagado a la distinción entre forma y significado, entre lo que se siente y lo que se intuye...", J. DERRIDA, op. cit.
5. Esto hace referencia a reglas, normas, estándares, especificaciones e índices, es decir, al entramado de apoyo de las disposiciones de la planificación urbana y rural, y cosas por el estilo. Lo que P. Nicolini ha llamado "el prohibicionismo de los burócratas".
6. Sobre este tema véase CIUCCI, G., "Riprogettare le storie, Casabella", 498/9: "Hoy en día, la historia es una agrupación de fragmentos del pasado. Analiza las interrelaciones de sus aspectos diversos; saca a la luz sus complejidades y sus múltiples relaciones; hace de nuevo los nudos desenredados por otros historiadores."
7. Véanse notas 45 y 46, cap. IV de RELLA, F., *Miti e figure del moderno*, Le Pratiche Ed., 1981: "En este sentido, la figura es una articulación subsiguiente a la imagen del pensamiento. Es su articulación, su adaptación y su estructuración dentro de un todo a través de las imágenes del pensamiento. (...) La época arcaica premoderna se expresa mediante símbolos (figuras que se han convertido en símbolos); la época de lo moderno se manifiesta en las figuras."
8. Parte del pensamiento teórico de Eisenman se basa en este concepto: él busca los modos y las estrategias necesarias para liberar las formas del significado contenidas en los textos reprimidos. Para un examen más completo véase "The End of the Classical", *Perspecta*, 21, 1984, pp. 154-173; publicado en italiano como *La fine del classico* (CLUVA, Venecia, 1987), especialmente los dos ensayos finales.
9. RELLA, F., *I sentieri del possibile*, Casabella, 486, p. 49.
10. "Componer con las imágenes no implica (por tanto) lanzarse a lo fantástico; más bien supone llegar a saber a través de la imagen lo que está excluido del examen racional, de la razón pura...", de Rella, F., "Figure nel labirinto: la metamorfosi di una metafora", introducción a Eisenman, P., *La fine del classico*, op. cit.
11. TAFURI, M., "Tempo veneziano e tempo del progetto: continuità e crisi nella Venezia del Cinquecento", en PUPPI, L., y ROMANELLI, G. (dirs.), *Le Venezie possibili, da Palladio a Le Corbusier*, Electa, Milán, 1985.
12. Para un examen más detallado de este término véase EISENMAN, P., *La fine del classico: la fine dell'inizio, la fine della fine*, en *La fine del classico*, op. cit.
13. Véase nota 10.
14. En este caso la referencia es el congreso *La Grande Guerra: esperienza, memoria, immagini*, celebrado en Rovereto en septiembre de 1985, y la publicación de todo su material en el libro del mismo título, preparado por Leoni, D., y Zadra, C., y editado por Mulino, Bolonia, 1986. Mi agradecimiento a F. Rasser, C. Fabbro y al Museo della Guerra de Rovereto por todo su material informático.
15. Ottone Brentari, *Le rovine della guerra nel Trentino*, Museo della Guerra di Rovereto, Milán, 1919. En unas duras líneas, escribe: "Llegó la guerra: la totalidad de la población se vio obligada a marcharse del 8 al 10 y el 25 de

mayo; el resto, el 5 de agosto; el hospital, el 9. La ciudad estaba totalmente en manos de los austriacos, y éstos la saquearon sistemática y concienzudamente.

Nuestra artillería avanzó hasta las laderas noroccidentales del monte Baldo y del monte Zugna; la artillería austriaca fue arrastrada hasta los montes Biaveno, Stivo, Finonchio y Ghello; durante cuatro años la ciudad fue devastada por las bombas.

¿Qué ha quedado en los espacios vacíos de los Ronchi, de la iglesia y del Collegio delle Dame Inglesi, de la curtiduría Cofler, de los dos nuevos cuarteles y de los robustos árboles que solían crecer en la plaza? Nada, absolutamente nada. Los austriacos eliminaron todo para dejar libre su campo de tiro.

Sus grandiosos edificios (la fábrica de cervezas Maffei) están contruidos sobre la roca, en la que se han excavado largos túneles y amplias cuevas (...) transformadas en un enorme depósito de municiones (...).

Es curioso ver en las cuevas cómo los austriacos transformaron las cubas de 60 hectolitros en cubículos provistos de camas, mesas y bancos, y dotados de luz eléctrica y teléfonos."

16. RELLA, F., *Liminia: il pensiero e le cose*, en preparación. Véase párrafo 6 del cap. II, "Luce oscura: apoteosi e caduta di Eros".

17. Se podría abrir un apasionante campo de investigación que analizara las figuras arquitectónicas en relación con las estrategias y la maquinaria de la guerra.

18. El tema de la *arquitectura del subsuelo* (una génesis mítica) es otro fascinante campo de investigación. Remito al lector a dos imágenes literarias. La primera, psicológica: *La madriguera*, de F. KAFKA; y la segunda, científica: "L'anello di accelerazione nucleare", 00 usada por D. DEL GIUDICE en su libro *Atlante occidentale*.

19. RELLA, F., "Il tempo del moderno, Liminia", op. cit., cap. V, p. 51.

20. RELLA, F., "La vertigine della mescolanza, Lotus International", 35, pp. 52-63.

21. "El arabesco es esencialmente un tipo de negación indefinida de figuras geométricas cerradas".

"(Es) la duplicidad que unifica en una constelación lo que es y lo que ha sido, pero también lo que fue y lo que será. En una palabra, las interrumpidas biturcaciones de la historia, esas tentativas sin éxito, pero que sobreviven como posibilidades". RELLA, F., "Arabesco", cap. I, párrafo 2, de *Limina*, op. cit.

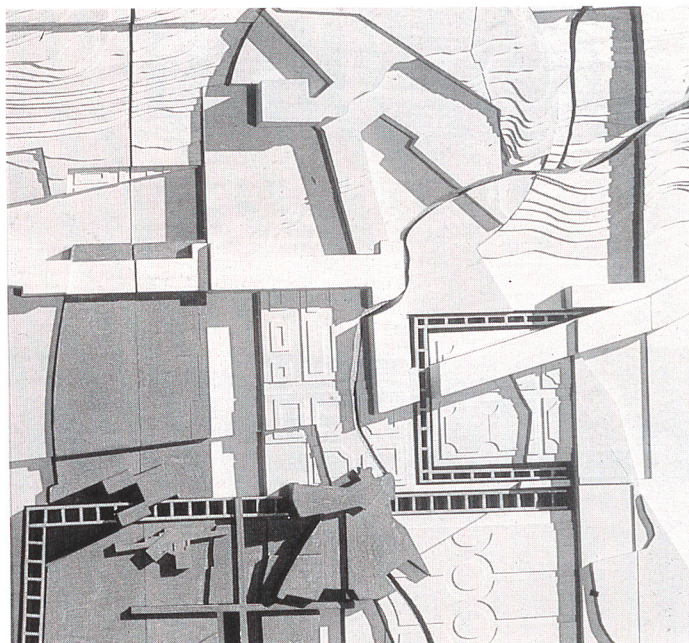
22. "Cada vez más, pensar en lo moderno es pensar en los límites". RELLA, F., "Contemporaneità", cap. I, párrafo 4, de *Limina*, op. cit.

23. "Ser extraño en un lugar. Tener raíces en la ausencia del lugar", RELLA, F., "Atopia", cap. I, párrafo 1, en *Limina*, op. cit.

24. Según las ideas de Eisenman, la analogía metafórica es un punto de partida intermedio para la deconstrucción de la *figura* después de haber identificado su estructura específica, y de la que parten sus transformaciones subsiguientes.

25. El núcleo del concepto de cambio de escala (véase EISENMAN, P., "La fine del classico", op. cit.) puede remontarse hasta los modelos estructurales, en los cuales "todo cambio de escala conlleva características que son específicas e intrínsecas de cada escala", P. Eisenman. Más aún, a través de sus tres principios constitutivos de *recurrencia*, *autosimilitud* y *discontinuidad*, el cambio de escala busca desestabilizar los tres aspectos de la arquitectura tradicional: el valor del origen, la cualidad antropocéntrica y la cualidad estético-representativa.

26. Además de esto, la gran ciudad, la metrópolis, es ya en sí misma el supremo lugar de recolección, el museo, en "La vertigine della mescolanza", op. cit. Véase también el cap. IV, titulado "La città-museo dell'avanguardia", de RELLA, F., *Limina*, op. cit.



Segunda maqueta.

NOTES

1. GOETHE, W., *Viaggio in Italia*, Mondadori (ed.), series I Meridiani.

2. DERRIDA, J., "Maintenant l'architecture", paper, Trento Conference on "Città: Forma e Significato", forthcoming in the Proceedings.

3. Participants in the Conference where, among others: F. Rella, J. Derrida, M. Pernicola, P. Eisenman, M. Scolari, G.L. Salvotti.

4. "The aesthetic is that which is sensible, that which makes a certain sense sensible. The aesthetic lies on the side of form, insofar as it makes a certain sense manifest; aesthetic value is the tribute paid to the distinction between form and meaning, between what is sensed and what is intuited..." J. DERRIDA, *op. cit.*

5. This concerns rules, norms, standards, specifications, indexes - that is, the supporting framework of rural and urban planning regulations, and so forth. What P. Nicolini has called "the prohibitionism of the bureaucrats".

6. On this topic, see CIUCCI G., "Riprogettare le storie", Casabella, 498/9.

"Today, history is a reassembly of fragments of the past. It analyses the interrelations of its diverse aspects; it brings to light its complexities and its multiple relationships; it ties up again the knots unravelled by other historians".

7. See notes 45, 46, ch. IV of RELLA F., "Miti e figure del Moderno", le Pratiche, ed. 1981:

"In this sense, figure is an articulation subsequent to the image of thought. It is the articulating, the adjusting and the structuring of themselves into a whole by the images of thought". (...)

"Archaic, premodern time expresses itself through symbols (figures that have become symbols); the time of the Modern manifests itself in figures".

8. Part of Eisenman's theoretical thought is grounded in this concept: he searches for the modes and the strategies required to liberate the forms of meaning in repressed texts. For a more complete treatment, see (ed.), *La fine del classico*, Cluva, Venice, 1987, especially the final two essays.

9. RELLA F., "I pensieri del possibile", Casabella, 486, p. 49.

10. "Spacing with the images does not (therefore) imply opening oneself to the fantastic; rather, it entails getting to know through the image what is precluded from rational scrutiny, from pure

reason...", in RELLA F., "Figure nel labirinto: la metamorfosi di una metafora", introduction to EISENMAN P., *La fine del classico*, *op. cit.*

11. TAFURI M., "Tempo Veneziano e tempo del progetto: continuità e crisi nella Venezia del Cinquecento", in Puppi L., Romanelli G. (eds.), *Le Venezia possibili, da Palladio a Le Corbusier*, Electa, Milan, 1985.

12. For a more detailed treatment of this term, see EISENMAN P., "La fine del Classico: la fine dell'inizio, la fine della fine", in *La fine del Classico*, *op. cit.*

13. See note 10.

14. The reference here is the Conference *La Grande Guerra, esperienza memoria immagini*, held in Rovereto in September 1985, and the publication of Conference material in the book with the same title, edited by Leoni D., Zadra C. and published by Mulino, Bologna, 1986. My thanks are due to F. Rasera, C. Fabbro and the Rovereto War Museum for their information material.

15. OTTONE BRENTARI, *Le rovine della guerra nel Trentino*, Museo della Guerra di Rovereto, Milan 1919.

In a few harsh lines, he writes:

— "The war came: the entire population was forced to leave on the 8th to 10th and 25th of May, the rest on the 5th of August, the hospital on the 9th. The town was entirely in the hands of the Austrians, and they sacked it - systematically and sapiently.

Our artillery advanced to the north western slopes of Mt. Baldo and Mt. Zugna; the Austrian artillery was trained on Mt. Biavento, Mt. Stivo, M. Finonchio and Mt. Ghello; for three years the city was blitzed.

— What is there left on the cleared space of the Ronchi of the Church and the College of the Dame Inglesi, the Cotter tannery, the two large new barrack-houses and the flourishing trees that used to grow on the square? Nothing, absolutely nothing. The Austrians blew everything up to clear their range of fire.

— Its grandiose buildings (the Maffei brewery) are built on the rock, in which long tunnels and wide caves have been dug (...) transformed into a huge munitions dump (...).

It is curious to see in the caves how the Austrians transformed the 60-hectolitre vats into cubicles, with beds, tables, desks, and equipped with electric light and telephones".

16. RELLA F., *Limina: il pensiero e le cose*,

forthcoming. See par. 6 of ch. II, "Luce oscura; apoteosi e caduta di eros".

17. One could open up an intriguing area of investigation which analyses architectural figures in relation to the strategies and machinery of war.

18. The topic of the *architecture of the subsoil* (a mythical genesis) is another fascinating area of investigation. I refer the reader to two literary images, the first psychological, *La tana* by F. Kafka, the second scientific, *L'anello di accelerazione nucleare*, used by D. del Giudice in his book, *Atlante occidentale*.

19. RELLA F., "Il tempo del moderno", in *Limina*, *op. cit.*, ch. V, 51.

20. RELLA F., "La vertigine della mescolanza: la lotta del collezionista contro il tempo", *Lotus* 35, Electa.

21. "The arabesque (which) is essentially a kind of indefinite negation of closed geometrical shapes".

"The duplicity which unifies into a constellation what is what has been, but also what was and what will be. In a word, also the interrupted bifurcations of history, those attempts, without success but which survive as possibilities", RELLA F., "Arabesco", ch. I, para. 2 in *Limina*.

22. "More and more, thinking the modern is thinking the limit", RELLA F., "Contemporanea", ch. I, para. 4 in *Limina*.

23. "To be outsiders in a place. To have roots in the absence of place", RELLA F., "Atopia", ch. I, para. I, in *Limina*.

24. In Eisenman's thought, the metaphorical analogy is an intermediate point of departure for the deconstruction of the figure, after having identified its specific structure, from whence start its subsequent transformations.

25. The nucleus of the concept of scaling (see EISENMAN P., *La fine del classico*, *op. cit.*) may be traced back to the structural models, whereby "every change of scale involves characteristics that are specific and intrinsic to that scale", P. Eisenman. Moreover, through its three constitutive principles of *recursiveness*, *self-similarity* and *discontinuity*, scaling seeks to destabilize the three aspects of traditional architecture: the value of origin, the anthropocentric condition and the aesthetic-representational condition.

26. Besides, the big city, the metropolis, is already in itself the supreme place of collection, the museum. In "La vertigine della mescolanza", *op. cit.* See also ch. IV entitled "La città-museo dell'avanguardia", in RELLA F., *Limina*.