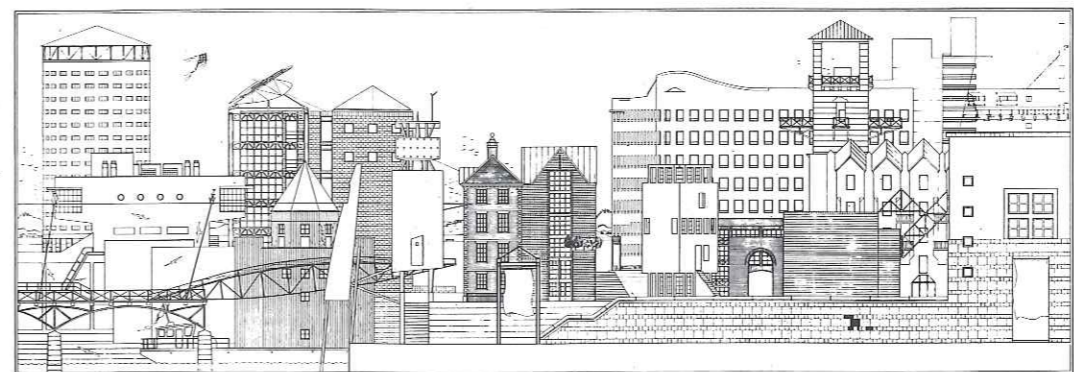
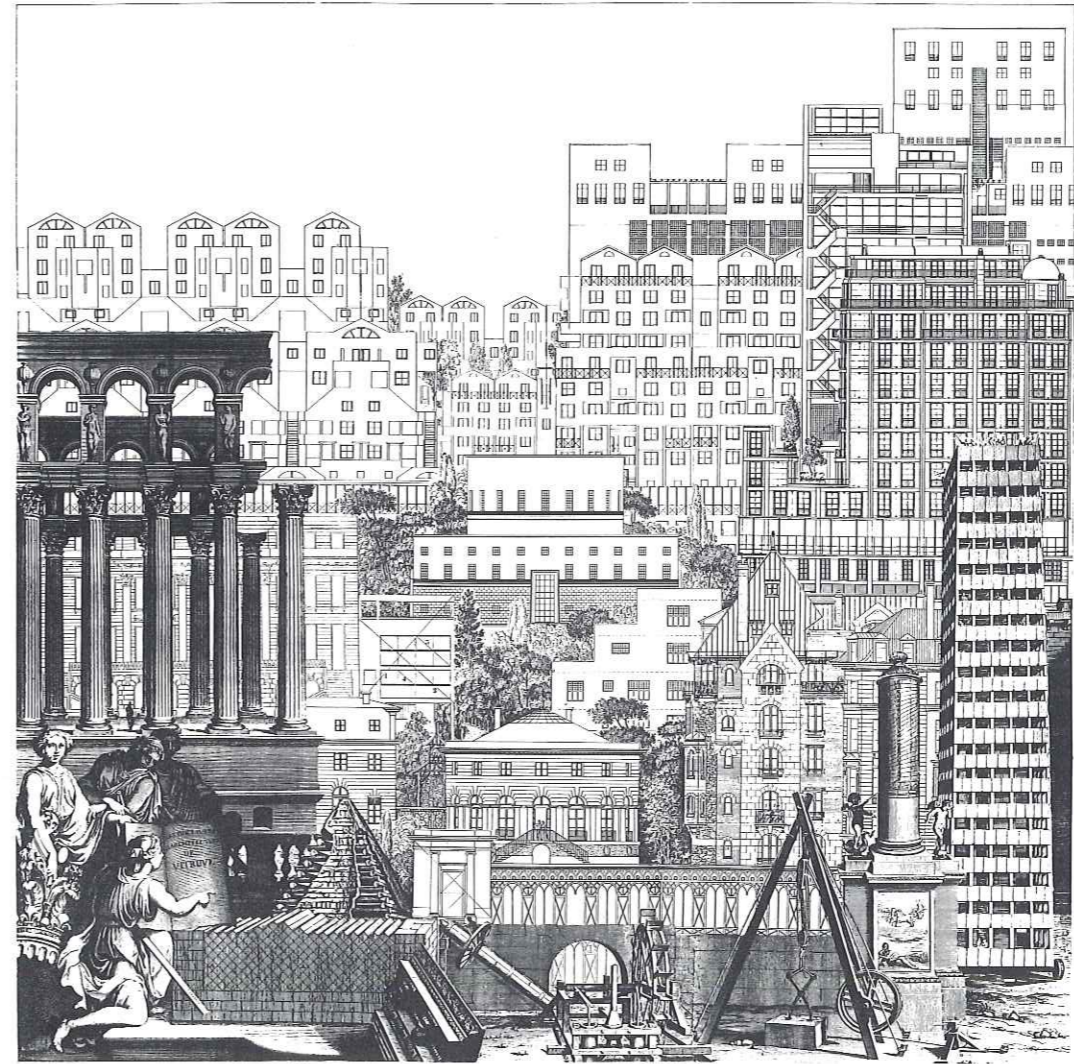


D. Bigelman, J.P. Fengas,  
B. Huet, B. Le Roy, S. Santelli,  
*montaggio urbano.*  
B. Minardi, *architettura*  
*contemporanea.*

D. Bigelman, J.P. Fengas,  
B. Huet, B. Le Roy, S. Santelli,  
*urban assemblage.*  
B. Minardi, *contemporary*  
*architecture.*



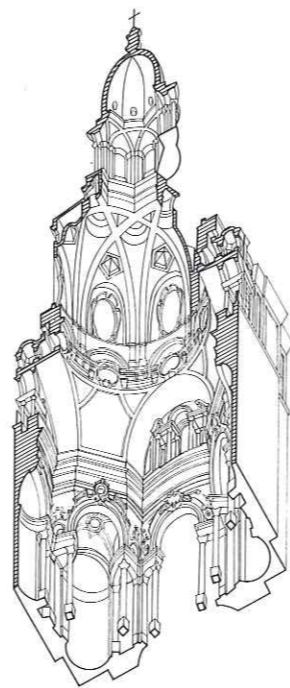
Colin Rowe

Fra le varie altre osservazioni Stravinskij amava ripetere quello che chiamava il *bon mot* di Schoenberg: "La mia musica non è moderna, è solo suonata male". Questo motto così scanzonato, così mordace si può facilmente trasporre in "il mio edificio non è moderno, ma concettualmente e tecnicamente è solo mal combinato"; il che consente ancora una variante: "Il mio edificio è straordinariamente moderno, non vedete che quelle che vi sembrano deficienze concettuali e tecniche sono in realtà le sue insite virtù?" Ora, io penso che non ci sia nessuno in questa sala che non abbia provato le emozioni che Stravinskij si trova a definire: la modernità è "romantica – e così sembra – perché non sa accettare il mondo così com'è"; e benché questo sia del tutto contrario a questa antiquata esegesi dell'architettura moderna, tuttavia io penso che non c'è nessuno che ignori come il movimento moderno sia coinvolto con le più deliranti fantasie di un cataclisma finale e un nuovo cominciamento. Io credo che i libri profetici del Vecchio e del Nuovo Testamento non oltrepassino, anzi a malapena raggiungano la millenaria intensità degli argomenti addotti dai corifei del "modernismo" come la conclusione inconfutabile tanto della scienza quanto della razionalità: e il mio discorso vuol trattare in particolare appunto la confusione di categorie generata dall'emotività. Immagino che sia relativamente facile fare una rivoluzione; ma dopo una rivoluzione è molto difficile risollevarsi e ricostruire, a dispetto di tutto il fascino esercitato dal processo rivoluzionario (e penso che le rivoluzioni abbiano molto fascino), perché ne consegue una specie di disintegrazione delle capacità pratiche e del talento. Da una rivoluzione può derivare un'improvvisa acutezza di visione; ma poiché appunto è così improvvisa, non si vede bene quanto possa servire alle preoccupazioni e agli impegni quotidiani della vita. Sotto la tensione di una rivoluzione (reale o presunta) sarà potenziata la produzione di manifesti; ma il lavoro di tutti gli uomini comuni (l'infrastruttura su cui si basa la sovrastruttura) ne verrà seriamente diminuito. E diminuirà anche l'esercizio del talento. Nella tensione di una rivoluzione il talento sarà considerato un'eleganza *ancien régime*, insincero e artefatto; ed è proprio per questa ragione che desidero qui occuparmi della categoria del talento, in un ambiente in cui di solito prevale una cultura da manifesto di idee e di poetiche.

Alcuni anni fa il mio amico Jaquelin Robertson progettava di andare a sciare al Sestriere e io gli dissi che doveva assolutamente fermarsi due o tre giorni a Torino.

Among various other remarks Stravinsky produced what he called Schoenberg's *bon mot*: "My music is not modern, it is just badly played." And this terribly penetrating throwaway remark is easily transposable as "my building is not modern, both conceptually and technically, it is just badly put together"; and this is further transposable as "my building is emphatically modern, don't you see that what you regard as its conceptual and technical deficiencies are really its inherent virtues?" Now I think that there can be no one in this room who has not experienced the emotions which Stravinsky casually stipulates: modernity is "romantic" – and it seems – because it cannot accept the world as it is; and though this is completely contrary to this old time exegesis of modern architecture, all the same I think that there is nobody who doesn't know that the modern movement was involved with the wildest fantasies of a cataclysmal end and a new beginning. I think that the prophetic books of both the Old and the New Testaments do not exceed – indeed they scarcely approach – the millenarian intensity of the arguments which proponents of "modernism" offered as the irrefutable conclusions of both science and rationality, and it is with a confusion of categories engendered by excitement that this lecture is particularly concerned. I imagine that it is comparatively easy to make a revolution; but, after a revolution, it is very hard to recover and to reconstruct for all the charms of the revolutionary process (and I think that revolutions have great charm), from it there follows something of a disintegration of know how and talent. From revolution there may derive a sudden acuity of vision; but, since this is apt to be so abrupt, it is not very evident how far it serves the everyday pre-occupations of the world, under the stress of revolution (real or assumed), manifesto production will be excited; but the work of all these little guys (the infrastructure upon which the superstructure depends) will be seriously diminished. And diminished, also, will be the exercise of talent. In the stress of revolution, talent will be regarded as slick, Ancien Régime, insincere and meretricious; and it is exactly for these reasons that I wish to address myself to the predicament of talent in a *milieu* where, currently, prevails a manifesto culture of ideas and poetics.

Some years ago my friend Jaquelin Robertson was going to Sestriere to ski, and I said to Jack that absolutely he must spend two or three days in Torino. So when he came back he was very enthusiastic about Torino, and he



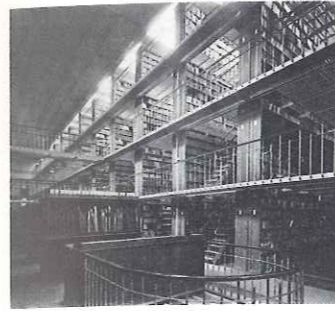
Quando tornò era entusiasta di Torino e diceva: "Torino è una città superba"; e io ero d'accordo con lui. Ma poi qualificava questa sua ammirazione dicendo: "Il solo guaio di Torino sono quei due architetti: uno ha idee profonde ma non ha un buon talento, l'altro ha un talento superbo ma non ha idee". E io ribattei: "Tu pensi a Guarini, il predominio delle idee, e a Juvara, il predominio del talento".

Senza dubbio la Superga di Juvara è un edificio straordinariamente brillante. È là, in alto sulla sua collina; invita ad avvicinarsi; ma quando ci si arriva (almeno per quanto mi riguarda) si prova sempre un'ombra di delusione. Gli effetti teatrali non soddisfano del tutto a Superga; e uno se ne torna in città, a San Lorenzo che sembra appagare tanto più largamente una prolungata contemplazione. San Lorenzo è una chiesa a pianta cruciforme che è al tempo stesso ottagonale: un complesso insieme di convessità e concavità, di vettori rettilinei, curvilinei e diagonali. La pianta stessa rivela tutta la complessità del pensiero di Guarini; e un'osservazione più attenta delle cupole di Superga e di San Lorenzo serve solo a ribadire queste considerazioni. La cupola di Superga scintilla nel suo splendore di luce e oro, ma non riesce ad assorbire l'attenzione, mentre la cupola di San Lorenzo presenta, io credo, un'immagine che si imprime indelebilmente nella memoria. L'una è un guscio percorso da costoloni. L'altra è un involucro a costoloni che assomma in sé tutta l'attività dello spazio sottostante. Questa dunque è una versione — come la vede Jaquelin Robertson e come la vedo io — della contrapposizione "talento e idee". Ma intanto mi ricordo di aver detto a Jack: "E che dire di Vittone? Benché fosse un provinciale, non ha saputo splendidamente mediare fra il mondo chiuso di Guarini e l'immaginazione di Juvara?" Ma in quel momento suonò il telefono, andammo fuori a pranzo e la conversazione non fu più ripresa. Tuttavia si potrebbe egualmente seguirne la traccia e per venti minuti o giù di lì possiamo giocare un gioco intellettuale da salotto, un gioco che dipenderà molto dall'intuizione, un gioco che, essendo senza regole, non potrà essere circoscritto da una definizione aprioristica di talento e idee. È un gioco che richiede un certo corredo di conoscenze (anche se non troppe) e l'accesso immediato a una biblioteca (anche se non troppo grande). È un gioco in cui i giocatori possono all'occasione lasciarsi trasportare dall'eccitazione, anche se di solito il giudizio, con sorpresa di tutti, risulta poi unanime. È un gioco che inoltre mi potrà consentire di ricorrere a un

altro criterio di distinzione non del tutto casuale: penso a *The Hedgehog and the Fox* (Il riccio e la volpe), di Isaiah Berlin del 1957.

La volpe sa molte cose, il riccio sa una cosa sola. E Berlin vuole applicare questo assioma come criterio per giudicare la letteratura russa. Dostojevskij, dice, è un riccio, Turgenjev è una volpe; Puškin, Gogol, fra gli altri, sono volpi, io credo. Su quel che si potrebbe considerare il suo semplicistico procedimento analitico Isaiah Berlin pone delle riserve. Ogni dicotomia troppo ovvia, quando sia spinta all'estremo, diviene artificiosa, scolastica e alla fine assurda. Tuttavia, anche se non risulta utile per una critica seria, non si dovrebbe neppure respingerla come puramente superficiale o frivola; come tutte le distinzioni che hanno in sé un certo grado di verità, offre un punto di vista dal quale guardare e confrontare, un punto di partenza per una ricerca genuina. Questo particolare punto di partenza consentì a Isaiah Berlin di arrivare alla conclusione che Tolstoj era una volpe che si travestiva da riccio: e una tale complicazione suggerirebbe che la distinzione definitiva fra talento e idee non può esser troppo facile da fissare. La personalità artistica realmente grande — Mozart, Michelangelo, Shakespeare — deve possedere, come sappiamo, tanto idee che talento in equilibrio quasi perfetto; ma intanto esistono possibilità di travestimento e mimetizzazione. Tuttavia, se queste aggiungono una dimensione divertente alla cruda dialettica di talento e idee, sarà meglio continuare il nostro gioco e lasciarci portare dove ci conduce.

Al posto di Guarini e Juvara si potrebbero ora introdurre Henri Labrouste e Charles Garnier. Quasi senza bisogno di altre parole, la Bibliothèque Ste. Geneviève e l'Opéra chiariscono perfettamente il punto: Garnier è un caso di predominio del talento, Labrouste un caso di predominio delle idee. Non che Garnier fosse senza idee, la pianta e la sezione dell'Opéra lo rivelano chiaramente, e ancor più l'alzato posteriore; non che Labrouste mancasse di talento, i suoi impeccabili contorni dicono il contrario. Tuttavia è lecito ravvisare un predominio dell'ideazione in Labrouste, un predominio del talento in Garnier. Nell'Opéra tutto è sensualità; nella biblioteca tutto è cerebrale. Nel senso di Isaiah Berlin, Garnier è una volpe, combina Sansovino, Michelangelo e la facciata orientale del Louvre di Perrault; e Labrouste è un riccio, perché per il motivo della sua facciata si contenta semplicemente degli alzati laterali dell'Alberti in San Francesco a Rimini, con forse appena una traccia della Banca Medi-



said "Torino is a superb city"; I associate myself with what he said. But then he qualified his excitement by saying "The only trouble with it is these two architects: one that has profound ideas but no good talent, and the other that has superb talent, but no ideas." I said about that "you mean Guarini, the dominance of idea, and Juvara, the dominance of talent."

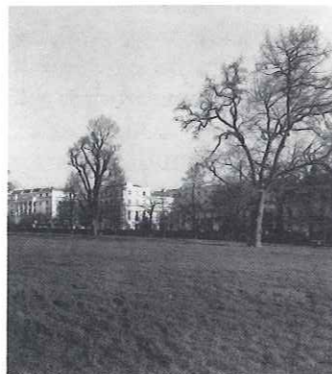
No doubt about it that Juvara's Superga is a dazzling brilliant building. It stands up there on its hill; it insists on approach; but, when you get there (so far as I am concerned) there is always a disappointment. The theatrics don't quite add up in Superga, and one returns downtown to San Lorenzo which seems so much more to reward a protracted contemplation. San Lorenzo is a cruciform church which is, simultaneously, an octagon; an impacted condition of convexities and concavities; of rectilinear, curvilinear and diagonal directions. The plan, alone, exhibits the complexities of Guarini's thought; while fish-eye views of the dome of Superga and San Lorenzo only serve to re-iterate these observations. The dome of the Superga is scintillating in its display of light and gold, but it fails to absorb attention, while the dome of San Lorenzo presents, I think, an image which indelibly penetrates the mind. This one is a shell with ribs upon it, the other is a ribbed dome which is a summation of all the activity below. So this is one version, as seen by Jacquelin Robertson and myself, of the issue of talent versus ideas. But meanwhile I do remember saying to Jack: "But what about Vittone? Though a provincial, did he not superbly mediate between the closed world of Guarini and the imagination of Juvara? However, at that time the phone rang, we went out to dinner, and this conversation was never resumed. All the same one might follow its lead; and for twenty minutes or so we might play at an intellectual parlor game, a game which will be very dependent upon intuition, a game which – since it is without rules – can never be precised by aprioristic definition of either talent or ideas. It's a game which requires a certain amount of knowledge (though not too much); and immediate access to a library (though not too large). It's game in which the players, occasionally, become hyper-excited, though – usually – judgement is surprisingly unanimous, it's a game which, also, may allow me to a further issue in not so casual discrimination: Sir Isaiah Berlin's *The Hedgehog and the Fox* of 1957.

The fox knows many things, but hedgehogs know one thing. And he wishes to apply that as a criterion to judge

Russian literature. Dostoyevsky, he says, is a hedgehog, Turgenev is a fox, Puskin, Gogol, among others, are foxes, I think. About what might be thought his simplistic analytical procedure, Isaiah Berlin elaborates reservations. Any too obvious dichotomy becomes, if pressed, artificial, scholastic, and ultimately absurd. But, if it is not an aid to serious criticism, neither it should be rejected as being merely superficial or frivolous; like all distinctions which embody any degree of truth, it offers a point of view from which to look and compare, a starting point for genuine investigation. The particular starting point permitted Isaiah Berlin to reach the conclusion that Tolstoy was a fox who chose to disguise himself as a hedgehog – a complication which might suggest that ultimate discrimination between talent and ideas will not be too easy. The really great artistic personality – Mozart, Michelangelo, Shakespeare – we know will possess both ideas and talent in, almost, perfect equilibrium; but, meanwhile, there exist the possibilities of masquerade and disguise. However, if these add an amusing dimension to this crude dialectic of talent and ideas, it is much better to pursue the game and let it take us to where it leads us.

Henry Labrouste and Charles Garnier might now substitute for Guarini and Juvara. Almost without need for words the Bibliothèque Ste. Geneviève and the Opera make the point crudely expressed, Garnier is a case of the dominance of talent and Labrouste a case of the dominance of ideas. Not that Garnier was without ideas, the plan and the section of the Opera disclose these – the rear elevation much more so, not that Labrouste was deficient in talent, his impeccable contours indicate otherwise. Notwithstanding, one must argue for a preponderance of ideation in Labrouste, a preponderance of talent in Garnier. At the Opera all is sensuousness; at the library all is cerebration. In Isaiah Berlin's sense Garnier is a fox – he combines Sansovino, Michelangelo, and Perrault's east front of the Louvre – and Labrouste is a hedgehog – for the motif of his facade he is content simply with Alberti's side elevations of San Francesco at Rimini with, maybe, just a trace of Michelozzi's Banca Medicea in Milan, profusion and austerity, but, for the purpose of the game, Labrouste and Garnier are the perfect opposites.

From London, shortly after 1700, there might now be introduced James Gibbs and Nicholas Hawksmoor; and, of course, Gibbs is very much the type of Juvara. Edu-



cea di Michelozzo a Milano. Profusione e austerità: ma, per il nostro gioco, Labrouste e Garnier sono perfettamente opposti.

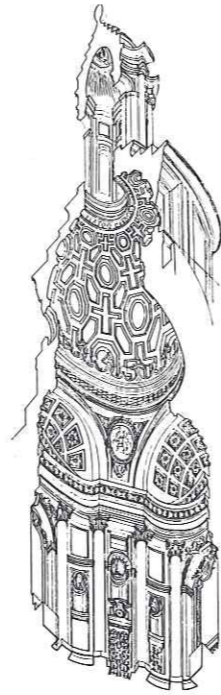
Da Londra, subito dopo il 1700, potremmo ora introdurre James Gibbs e Nicholas Hawksmoor: e naturalmente Gibbs si avvicina molto al tipo di Juvara. Educato a Roma nello studio di Carlo Fontana (come lo stesso Juvara), egli è un altro caso dell'abilità di dir tutto senza aver molto da dire. Geniale, garrulo, il suo grande talento inventò uno dei più famosi paradigmi della storia. St. Martin-in-the-Fields è la netta alternativa al Gesù (un anno fa, l'ultima volta che sono stato a Dallas, Texas, ne ho viste almeno cinque ancora in costruzione). Ed ecco Hawksmoor con la sua infinitamente profonda Christ Church, Spitalfields – un edificio difficile, riservato, intenso, serio e tragico – e la chiesa di Hawksmoor, molto più ricca di idee, è rimasta interamente senza influenza e senza seguito. Tuttavia, col talento e le idee concepiti come opposti, soprattutto nel caso di Hawksmoor, mi rendo conto che sto operando in termini di una dialettica estremamente primitiva: per quanto possa essere utile nel nostro caso di un gioco intellettuale da salotto, la semplice contrapposizione di talento e idee difficilmente servirà all'intento di una critica architettonica generale. Mi sento quindi obbligato ad aggiungere a una semplice dialettica l'ulteriore dimensione della poesia, non indipendente dai due termini, anzi come irradiazione di entrambi, forse come una speciale insufflazione, visitazione, annunciazione di grazia, in senso teologico. Così, si potrebbe argomentare che la poetica di Gibbs si avvicina molto ad Alexander Pope, ma che la poetica di Hawksmoor è equivalente alla meditazione musicale di Georg Friedrich Händel nel suo Messia.

Ma entriamo ora nel mondo neoclassico di John Nash e John Soane, e gli esempi sono Cumberland Terrace, Regent's Park e la Privy Council Chamber a Whitehall. Ora, che cosa rappresentano? Nash, io credo, il talento, e soprattutto un talento imprenditoriale: una capacità istrionica e l'abilità di trarne denaro. E Soane? Era forse talento travestito da idee, come suggerisce il mio amico Matt Bell, o era idee fornite di notevole talento, come credo io? E qui si presenta il problema della poetica di Soane che, in una sua maniera neoclassica, tendeva ad essere leggermente lugubre, leggermente sotterranea. Io sono completamente sopraffatto da tutte le sue volte, i suoi disimpegni, i suoi passaggi e corridoi; ma, contemplando Soane, a volte mi balena l'idea che io sono già

morto e pur osservando la vita la guardo alla maniera egiziana, da un lussuoso mausoleo.

E ora, se questo gioco da salotto si lascia alle spalle l'Inghilterra, che dire di Bernini e Borromini – Sant'Andrea al Quirinale e San Carlino – distanti meno di trecento metri, quasi contemporanei come nascita? Forse che Bernini presenta un predominio del talento e Borromini una profondità di idee? Difficile dirlo, io credo; e tuttavia penso che sia proprio così. Un Bernini superbo nelle sue scenografie, come piazza San Pietro e la Scala regia; ma un Bernini assai meno superbo nelle sue chiese di Castigandolfo, di Ariccia e del Quirinale. Per me questo confronto Borromini-Bernini a Roma è un po' come un'anteprima del confronto Guarini-Juvara a Torino: confronto meno intenso, ma dello stesso ordine. Come Superga, l'intera struttura della cupola del Bernini è semplice e quasi neoclassica; ma, come per Guarini, la cupola di Borromini è un'altra cosa: a parte gli effetti prospettici della sua copertura a cassettoni, è insieme una contraddizione e una somma della pianta che sta al di sotto. La cupola di Bernini è un prodotto logico della pianta; ma la cupola di Borromini entra in sensibile contraddizione con la pianta, mi pare. Bernini annuncia una struttura razionalizzata in un edificio più o meno usuale; ma Borromini contraddice, Borromini presenta una pianta in cui l'animazione e l'attività della cupola premono contro le pareti. E ancora una volta, penso che questo sia un caso di energia delle idee contrapposta alla blanda diffusione del talento. Ma la nozione che le idee siano energiche e il talento sia blando può essere ancora qualificata: per esempio, con le facciate del Bernini e del Borromini per il Collegio de Propaganda Fide. Qui Bernini è supremamente laconico e intelligente: basta guardarlo, basta guardare queste superfici fra sporgenze e profondità. Si osservi la vivacità della facciata e la si confronti con Borromini: e anche se mi piace la facciata di Borromini, non credo che le sue idee siano necessariamente buone idee.

Caprarola e villa Malcontenta vengono a suffragare la nostra argomentazione. Perché non vi può esser dubbio per quanto riguarda il Vignola e il Palladio. Il Vignola è un supremo esempio di talento: severo, cerebrale, intellettuale, è la versione estrema della maniera dell'Italia centrale (Vasari e Ammannati non sono così rigorosi). Il Vignola è molto abile e tutto quello che fa è intelligente. Complessità, struttura rigorosa e ingegno brillante. È l'artefice del particolare specifico, mentre, per contrasto, il Palladio è il vate dell'idea generale, assolutamente l'idea-



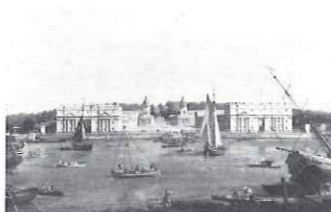
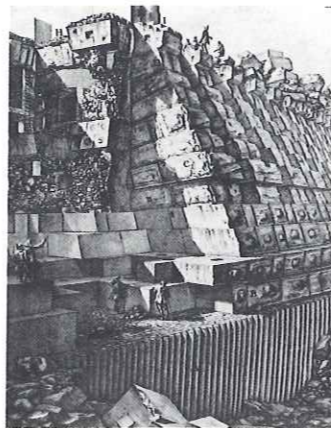
cated in Rome in the studio of Carlo Fontana (as was Juvara), he is another case of the ability to say everything but of nothing much to say. Genial, garrulous, his great talent invented one of the major paradigms of history. St. Martin's in the Fields is the wasp alternative to the Gesù (a year ago, the last time I was in Dallas, Texas, I saw at least five of them still being built). But then there is Hawksmoor, with his infinitely profound Christ Church, Spitalfields – a difficult, reserved, poignant, serious, and tragic building – and Hawksmoor far more ideative church has been entirely without influence or issue. However with talent and ideas conceived as opposites, particularly in the case of Hawksmoor, I know that I am operating in terms of an extremely crude dialectic, useful though it may be for this purpose of and intellectual parlor game, the simple opposition of talent and ideas will scarcely serve the purposes of a general architectural critique; and, therefore, to a simple dialectic I feel obliged to add the further dimension of poetry, not independent of either, but also serving as an irradiation of both – perhaps as a special invasion, visitation, annunciation of grace – in the theological sense, so, might one suggest that the poetics of Gibbs are approximate to Alexander Pope; but that the poetics of Hawksmoor are an equivalent to the musical meditation of Georg Friedrich Händel in this Messiah.

But now to enter the early world of John Nash and John Soane, and the example are Cumberland Terrace, Regent's Park and the Privy Council Chamber, Whitehall. So what do these represent? Nash, I think, talent and mostly entrepreneurial talent – a histrionic capacity and a good guy to make money with, and Soane? Was he talent disguised as ideas – as my friend Matt Bell suggests, or was he ideas, equipped with conspicuous talent – as I believe? And then there is the question of Soane's poetics which, in a neo-classical way, are apt to be slightly lugubrious – slightly subterranean, I am completely devastated by all his vaulting, his disengagements, and his slits and slots; but contemplative Soane, I often receive the idea that I am already dead, that, though observing life, I am looking at it, Egyptian style, from a very luxuriously equipped mausoleum.

And now, if this parlor game leaves England behind, what about Bernini-Borromini Sant'Andrea al Quirinale and San Carlino – less than three hundred yards apart, almost contemporary in time? Is it that Bernini shows a preponderance of talent, and Borromini a profundity of

ideas? Very difficult, I think this; but nevertheless, I suppose it to be the case. Bernini superb in his scenic displays, like piazza San Pietro and Scala Regia; but Bernini less than superb in his churches at Castelgandolfo, Ariccia, and the Quirinale. To me this Borromini-Bernini confrontation in Rome is a little like a rehearsal for Guarini and Juvara in Turin – a confrontation less intense but still of the same order. Like the Superga, the whole structure of Bernini's dome is uncomplicated and almost neo-classical; but, as with Guarini, Borromini's dome is something else, apart from the perspective intimations of its coffering, it is both a contradiction and a summation of the plan which lies below it. Bernini's dome is a logical product of the plan; but Borromini's dome enters into valuable contradiction with it, I think. Bernini advertises a rationalised structure in a, more or less, usual building; but Borromini contradicts, Borromini presents a plan in which the walls are pressured by the animation and the activity of the dome; and, again, I think this is a case of the energy of ideas versus the bland diffusion of talent. But the notion that ideas are energetic and talent is bland may still be qualified – with the Bernini and the Borromini facades from the Collegio de Propaganda Fide. Here Bernini is supremely laconic and intelligent, just look at him, just look at those plans between advances and depth. Just look at the alertness of the facade and compare it with Borromini – and though I enjoy Borromini's facade I don't think that his ideas are necessarily very good.

Caprarola and Villa Malcontenta will further assist the argument. For there can be no doubt about Vignola and Palladio, Vignola is a supreme illustration of talent, he is astringent, cerebral, intellectualistic; he is the extreme version of Central Italian Maniera (Vasari and Ammannati don't come on so strong). Vignola is very clever – all he does is intelligent. It assists complication, tight structure and wit. He is the servant of specificity, while, by contrast, Palladio is the agent of generality, absolutely the idealist and the poet. Naturally, taken separately, a wholly different interpretation may be placed on both of these buildings; but, taken in conjunction, Palladio is a case of the discovery of idea; Vignola is a case of the invention of concept; and the opposition between "invention" and "discovery" is, maybe, pretty crucial for the further consideration of talent and ideas, it seems to imply that ideas are latent, preexisting, immanent, eternal; while, by contrast, talent is apt to become "mere" talent, a matter of



lista e il poeta. Naturalmente, se si prendono separatamente, si può dare a questi due edifici un'interpretazione del tutto diversa; ma, se si prendono insieme, il Palladio è un caso della scoperta dell'idea, il Vignola un caso dell'invenzione del concetto; e l'opposizione fra "invenzione" e "scoperta" è forse un criterio cruciale per l'ulteriore analisi di talento e idee, sembra implicare che le idee sono latenti, preesistenti, immanenti, eterne; mentre, al contrario, il talento tende a diventare "puro" talento, una questione di esibizione gratuita. Di qui, allora, la forza di persuasione del Palladio. Per un osservatore di mentalità platonica, egli si colloca nell'ambito di un sistema cosmologico di riferimenti e la sua poesia evoca "la musica delle sfere". Ecco il motivo dell'ammirazione del tutto diversa che noi abbiamo per il Vignola. Se il Palladio è un Platone dell'architettura, il Vignola è un Aristotele; se la specialità del Palladio è la poesia, la specialità del Vignola è la dialettica.

E che dire del palazzo della Secessione di Olbrich, del 1897, e del Tempio dell'unità di Wright del 1906? Si presentano così per caso, nel corso del nostro gioco, e francamente io non me li ero aspettati. Olbrich evidentemente è il talento? Credo che sia proprio così. E Wright? Una combinazione di talento e idee, benché non così felice come quella presente in Richardson? Come la vedo io, questo è appunto il caso.

Così questo nostro gioco salottiero (come se facessimo un solitario con le diapositive), se indubbiamente è frivolo può forse averci rivelato qualcosa: e ovviamente può essere esteso ad altri campi, oltre l'architettura. Per esempio alla musica, poiché mentre lavoravo a questa conferenza ho osservato che anche Stravinskij si valeva della contrapposizione talento-idee, Berlioz aveva talento e componeva rapidamente; Beethoven aveva idee e componeva a gran fatica; Mussorskij, Rimskij-Korsakov, Rakhmaninov, Ciaikovskij avevano talento, il che implica che Stravinskij aveva idee.

Ma, tanto per continuare a giocare ancora per un po' il nostro gioco con le diapositive, che dire del Canaletto e di Piranesi? *Il Tamigi da Somerset House* del Canaletto è datato 1750 e le stampe *Antichità Romane* di Piranesi sono state pubblicate nel 1756. Posso solo arguirne che la contrapposizione talento-idee continua a sussistere. Ma con Piranesi le idee sono costrette a un'altra funzione, tendono a diventare propaganda, tendono a diventare manifesto. E possiamo appunto osservare che il primo saggio dell'Abbé Laugier era stato pubblicato giusto tre

anni prima. Nessuna influenza su Piranesi, ma è sicuramente un segno dei tempi?

E ora qualche diapositiva a casaccio. Il *Robert Andrews e sua moglie* di Gainsborough è probabilmente da datare intorno al 1755 e per il quadro di Reynolds non sono riuscito a rintracciare una data. Ma ancora una volta, secondo me, talento e idee, talento in Gainsborough, idee in Reynolds. Ma che ritratto elaborato, tradizionale, accademico (di buona qualità) è il Reynolds, e che brezza rinfrescante spira dal Gainsborough. Reynolds colloca i suoi protagonisti in un paesaggio d'atelier tutto italianizzante, mentre i coniugi Andrews, così giovani e leggermente goffi, si presentano in un'Inghilterra molto specifica, dove la stagione potrebbe essere il principio di settembre.

Una contrapposizione Delacroix-Ingres non ci darà lo stesso risultato. La *Bagnante di Valpinçon* di Ingres è datata 1808 e la *Donna con pappagallo* di Delacroix è del 1827. Predominio delle idee in Ingres, predominio del talento in Delacroix, su questo non v'è dubbio; ma questa volta il premio deve andare a Ingres e alla sua distillazione di assoluta semplicità. Due dipinti superbi: ma mentre Delacroix potrebbe essere un cronista novellino che va a intervistare una prostituta (a proposito, cosa ne fa questa donna del pappagallo?), Ingres è il sapiente critico neoclassico che giustamente apprezza un certo stile di modestia e riserbo femminile. Si noti, in entrambi i casi, la disposizione dei cuscini e dei tessuti, si osservi in particolare il materasso e gli accessori su cui il nudo di Ingres è seduto.

E ora altri due, un Monet e un Cézanne. I paesaggi implicano una contrapposizione di Normandia e Provenza; dal punto di vista pittorico Monet, come Delacroix, è l'osservatore casuale (registra le rifrazioni e le riflessioni della luce e del colore). Artista di talento, rifugge dalla "composizione". E allora, che dire di Cézanne? Questo osservatore che si è fermato? Questo osservatore che estrae dal paesaggio (e da Poussin) la sua piattezza, la sua contraddittoria profondità? E a questo punto, io credo, ne abbiamo abbastanza del nostro gioco da salotto; è il momento di fare un discorso serio. E così, tanto per aprire l'argomento, ora un confronto fra Erich Mendelsohn e Walter Gropius, fra il Bauhaus e i magazzini Schocken a Chemnitz (ora chiamata Karl Marx Stadt); e, fra i due edifici, credo che quello di Mendelsohn presenti la prova più inconfutabile di talento e capacità. Mendelsohn non ha mai avuto una buona stampa (forse a causa della torre Einstein?) e c'è da dubitare che avesse molte idee; ma il



gratuitous display. And, hence, the persuasiveness of Palladio. To the platonically minded he is placed within a cosmological system of reference and his poetry evokes "the music of the spheres" and, hence, the quite different admiration which we award to Vignola. If Palladio is an architectural Plato, Vignola is an Aristotle, if Palladio's speciality is poetics, Vignola's specialty is dialectics.

And what to say about Olbrich's Secession Building of 1897 and Wright's Unity Temple of 1906? They came up during the course of this game and, frankly, I hadn't expected them; Olbrich evidently talent? I think this must be correct. And Wright? A combination of talent and ideas though of quite so felicitous a combination as that displayed by Richardson? In my reading this is the case.

So this parlor game (like playing solitaire with slides) if, undoubtedly frivolous, may, just possibly, have revealed something; and, obviously, it is capable of extension into other areas than architecture, in music, since working on this lecture I have noticed that Stravinsky also uses the opposition of talent and ideas, Berlioz had talent and composed quickly; Beethoven had ideas and composed with great labor; Moussorgsky, Rimsky-Korsakov, Rachmaninof, Tchaikovsky had talent and the implication is that Stravinsky had ideas.

But to play the game with slides for a little longer, what about Canaletto and Piranesi? Canaletto's *The Thames from Somerset House* is dated 1750 and Piranesi's *Antichità Romane* was published in 1756; and I can only suppose that the opposition between talent and ideas still holds. But, all the same, with Piranesi, ideas are being passed into another service, they are tending to become propaganda, they are tending to become manifesto; and we might just notice that the Abbé Laugier's first essay had been published just three years earlier. No influence upon Piranesi, but surely a sign of the times?

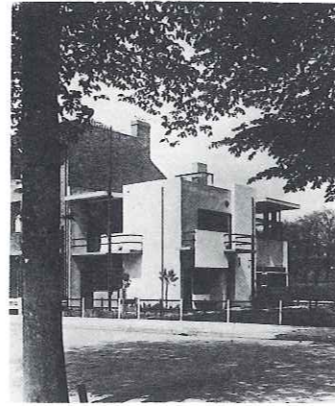
So now a random display. Gainsborough's *Robert Andrews and his Wife* is probably of about 1755 and for the Reynolds' I haven't been able to trace down a date. But, again, I think, talent and ideas, talent-Gainsborough, ideas-Reynolds. But what a labored, traditional, academic portrait (of good quality) is the Reynolds, and how refreshing is the Gainsborough. Reynolds puts his sitters in an Italianate studio landscape, while Mr. and Mrs. Andrews, very young and slightly *gauche*, appear in a very specific England where time of the year could be early September.

An opposition of Delacroix and Ingres will not make

the same point. Ingres' *Bather of Valpinçon* is dated 1808 and Delacroix's *Woman with a parrot* is of 1827. Preponderance of ideas — Ingres, preponderance of talent — Delacroix, again no doubt about this; but, this time, the prize must go to Ingres and his distillation of absolute simplicity. Both superb pictures; but, while, Delacroix might be a cub reporter dropping in to interview a harlot (what is this woman going to do with the parrot, anyway?), Ingres is the knowledgeable neo-classical critic who, properly, appreciates a certain style of feminine modesty and reserve. Note, in both cases, the disposition of cushions on which the Ingres nude sits herself.

And, now, just two more, a Monet and a Cezanne. Landscapes imply an opposition of Normandy and Provence; pictorially Monet, like Delacroix, is the casual observer (he records the refractions and the reflections of light and color). For a talented guy he eschews "composition". And then, what about Cezanne? This observer who came to stay? This observer who extracted from landscape (and from Poussin) its flatness, its contradictory depth? This, I think, must surely be enough for this parlor game; and, meanwhile, we ought to get serious.

So, as an opening to an argument, now a comparison between Erich Mendelsohn and Walter Gropius, between the Bauhaus and the Schocken Store at Chemnitz (now called Karl Marx Stadt); and, of the two buildings, I think that Mendelsohn's exhibits the most irrefutable evidence of talent and accomplishment. Mendelsohn has never had a very good press (perhaps because of the Einstein Tower?) and it is to be doubted whether he had many ideas; but is the Bauhaus a very clear case of the priority of ideas? In all conscience I cannot see it as being so, however, I don't wish to labor this point, and instead, for present purposes, I wish to envisage the Bauhaus as a manifesto production of a new spirit and a new life. And, as such, it may be placed in what was already a long line of descent. Vitruvius, I assume, did not issue a manifesto; but, almost certainly, Alberti did. Then Serlio, from time to time, approached manifesto production; and, of course, the *Quattro Libri* of Palladio are among the most eminent manifesto pieces of all time. Therefore, the issuing of manifestos is not alien to architectural tradition; and, in the case of the Bauhaus, that it's accommodating a building which is proclamation is surely completely of a piece with its pedagogical program. Was Gropius so completely dependent for his ideas upon De Sti-



Bauhaus è forse un caso lampante di priorità delle idee? In coscienza, non potrei dirlo, non mi sento di approfondire il problema; e invece, per il nostro proposito, voglio vedere il Bauhaus come il manifesto di un nuovo spirito e di una nuova vita. E come tale può essere collocato in quella che era già una lunga linea di trasmissione. Vitruvio, io credo, non ha lanciato un manifesto; ma quasi certamente Alberti lo ha fatto. Poi Serlio, di tanto in tanto, si è avvicinato al lancio di un manifesto: e naturalmente i *Quattro Libri* del Palladio sono fra i più eminenti libri-manifesto di tutti i tempi. Vediamo quindi che la presentazione di manifesti non è estranea alla tradizione architettonica; e nel caso del Bauhaus, il presentare un edificio che è in se stesso un proclama significa sicuramente offrire il pezzo insieme al suo programma pedagogico. Gropius dipendeva forse completamente da De Stijl per le sue idee? Così insinuano di solito i suoi detrattori; ma, confrontando il Bauhaus con le assonometrie di Van Doesburg e Van Eesteren del 1922, io non penso che queste illusioni si possano considerare come del tutto comprovate. Van Doesburg operava con la sua propria versione privata di ciò che secondo lui stava facendo Mondrian; ed era così abile nella polemica che riusciva a far prevalere il suo punto di vista. Ma fu certamente Rietveld, piuttosto che Gropius, quello che si appropriò direttamente delle strategie di Van Doesburg, la casa Schroeder è una palazzina altamente provocatoria e sconcertante. Ma può un manifesto esser tradotto così letteralmente in edificio costruito come qui si ritiene? Continuando il mio discorso, cercherò di dimostrare che non può: ma intanto voglio fare una parentesi.

La casa Giuliani Frigerio di Terragni forse può opportunamente essere posta a confronto con la casa Schroeder; e qui, io credo, si può identificare più un caso di talento che di predominio delle idee, e quindi probabilmente è più vicina a Mondrian nel suo aspetto generale, nella sua ideale superficie piana, nel suo incrociarsi di taglio e dissezioni, più vicina, ripeto, a Mondrian di quanto lo fossero Van Doesburg o Rietveld.

Ma, a confronto con casa Giuliani Frigerio, cosa si deve dire della casa del Girasole di Moretti, del 1950? Edificio altamente polemico, senza le interessanti complessità di Terragni? È forse un caso di idee? O è un caso di talento travestito da idee?

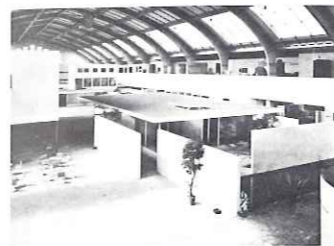
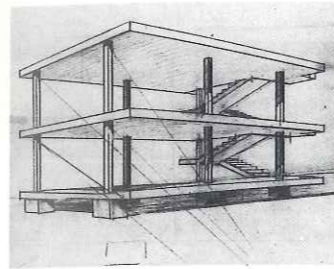
La primitiva capanna dell'Abbé Laugier del 1753 è il più celebrato e il più influente dei manifesti; ma mentre l'Architettura addita attraverso un tetrastilo verso qual-

che condizione futura, non è immediatamente chiaro a chiunque che si tratti di una trascrizione dell'immagine di Laugier. A Ste. Geneviève Soufflot costruisce una chiesa e non la caricatura di un'illustrazione di un libro.

Io non voglio dire che un'idea architettonica debba essere del tutto priva di risonanze politiche, ma direi che si deve distinguerla da una professione di fede politica, come la *Ville Contemporaine* di Corbu del 1922 – diretta discendente, si penserebbe, della *Maison Domino* – una concezione che riguarda più la società che l'edilizia. I programmi politici possono diventare ancor più seducenti quando si travestono in equivalenti della poesia lirica. Ma un punto importante, a proposito della *Maison Domino*, è che Le Corbusier non l'ha mai costruita, senza dubbio trovava che era una necessità concettuale, ma forse un po' troppo povera e magra per una contemplazione prolungata; e così, come ci è spiegato dai cinque punti di una nuova architettura, la *Maison Domino* viene infiltrata da materiale alternativo, soprattutto dal diagramma relativo alla pianta libera. Quindi, se la villa Savoye può essere considerata una discendente della *Maison Domino*, la concezione originale viene ulteriormente arricchita da differenziazioni locali, sicché acquista un inizio, un centro e una fine. Nella sua pianta, la distribuzione ideale dei pilotis che era propria della *Maison Domino* viene significativamente violata, in funzione degli ingressi e del parcheggio delle automobili nel garage. Poi le rampe costituiscono un'altra violazione, questa volta violazione della sezione. Infine, del tutto inaspettata, c'è la decorazione del tetto e l'introduzione di episodi poetici completamente estranei, come nel vestibolo.

Evidentemente, solo perché Le Corbusier si proponeva di costruire un ospedale, piuttosto mediocre, a Venezia, il quartiere, piuttosto sordido, di Cannaregio (in cui doveva sorgere l'ospedale) si è trovato investito di tutte le qualità di un luogo sacro. Il *Twelve Towers of the Cannaregio* di John Hejduk somiglia un po' a un racconto di Italo Calvino o di Jorge Luis Borges. Ci sono dodici vecchi che devono finire la loro vita in dodici torri (di recente dodici torri analoghe sono state proposte per un ospedale a Milano); e Peter Eisenman, col suo progetto particolare, è anche più arcano. Con tutto il loro fascino, penso che questi progetti tentino di violentare la poesia senza portare a termine il loro intento di incoraggiare il talento a far l'amore con la ragione; e credo che questo sia un difetto generale degli esponenti di *Architettura Razionale*.

Ma ora guardiamo al padiglione dell'Esposizione di



vil? His detractors usually suggest so; but, comparing the Bauhaus with the Van Doesburg and Van Eesteren axonometries of 1922, I don't think that these allegations can be regarded as completely proved. Van Doesburg operated with his own private version of what he assumed Mondrian to be about; and he was so agile in his polemics that he caused this view to prevail; but it was surely Rietveld rather than Gropius who made the direct appropriation of Van Doesburg's strategies, the Schroeder House is a highly provocative and beguiling little building. But can a manifesto be so literally converted into built form as is here assumed? In the rest of this lecture I shall be trying to argue that it cannot; but meanwhile, I want to introduce a parenthesis.

Terragni's Casa Giuliani Frigerio may, rewardingly, be compared with the Schroeder House; and here, I think, one observes more a case of talent than of a preponderance of ideas, also it is probably closer to Mondrian in its general behaviour, in its ideal flatness, in the slitting and slotting of its cuts and dissections, closer to Mondrian than were either Van Doesburg or Rietveld.

But, compared with Casa Giuliani Frigerio, what is to be said about Moretti's Casa del Girasole of 1950? A highly polemical building, without the interesting complexities of Terragni? Is it a case of ideas? Or is it a case of talent masquerading as ideas?

The Abbé Laugier's primitive hut of 1753 is the most celebrated and influential of manifestos; but, while Architecture points through a tetrastyle towards some future condition, this was not immediately envisaged as any one to one transcription of Laugier's image. At Ste. Geneviève Soufflot builds a church and not the caricature of a book plate.

I do not suggest that an architectural idea can be devoid of political overtones, but I do suggest that it may be distinguished from a political statement, such as Corbu's *Ville Contemporaine* of 1922 – a direct descendent, one would think, of *Maison Domino* – but a statement more about society than about building. Political statements may become even more seductive when they are disguised as the equivalent of lyrical poetry. But an important point about *Maison Domino* is that Le Corbusier never built it, no doubt he found it to be a conceptual necessity but perhaps a little bit too meagre for any purposes of protracted contemplation; and so, as illustrated by the five points of a new architecture, *Maison Domino* becomes infiltrated by alternative material – most notably

by the diagram related to the free plan. Then, if the *Ville Savoye* may be considered a dependent of the *Maison Domino*, the original statement becomes further enriched by local differentiation – so that it acquires a beginning, a middle and an end. Then, in its plan, the *Maison Domino*'s ideal distribution of columns is significantly violated – for purposes of entrance and for the parking of cars in the garage. Then the ramps constitute another violation, this time of section. Then there is the, wholly to be unexpected, decoration of the roof, the introduction of wholly extraneous poetic episodes as in the entrance hall.

Apparently because Le Corbusier proposed to build a rather bad hospital in Venice, the rather sordid quarter of Cannaregio (in which it was to be located) became invested with all the qualities of a sacred site. John Hejduk's *Twelve Towers of the Cannaregio* is somewhat like a story from Italo Calvino or Jorge Luis Borges. There are twelve old men who are to finish their lives in twelve towers (most recently twelve comparable hospital towers have been proposed for Milan); and Peter Eisenman, with his particular project, is even more arcane. With all their charm, I think that these projects attempt to rape poetry without going through the labor of encouraging talent to make love to reason; and I believe this to be a general defect of exponents of *Architettura Razionale*.

But now to look at Mies van der Rohe's Berlin Exhibition House of 1929 as outcome of *Maison Domino*, a grid of columns interpreted very elegantly by an apparatus of sliding plans, this is what (I suppose) Robert Venturi would call a gentle manifesto, it exhibits one of Mies's two basic ideas; and now to look at the 50's *Cube House* this is Mies's own primitive hut and, presumably, something of a belated response to Corbu. A much more aggressive manifesto than Berlin's Exhibition House, it was erected with a total devotion to its inherent idea. "I want the truth pure and simple," says Lady Bracknell in Oscar Wilde's *The importance of being Earnest*, to which the reply is "but the truth is never pure and rarely simple." Could this be a criticism of such minimalist endeavours as these, I think that Mies, apart from two ideas, had very great talent and a very great ability. But these two images may permit some observations on the problems of literal, strict manifesto building: 1) a site is invariably presumed which is platonically flat and completely unequipped with "accident"; 2) complications of program are assumed to be without significance; 3) the building is typically projected as a solid which will permit

Berlino di Mies van der Rohe del 1929, come risultato della Maison Domino, una griglia di colonne interpretate molto elegantemente da un apparato di piani scorrevoli: penso che questo (che Robert Venturi chiamerebbe un gentile manifesto) presenti una delle due idee basilari di Mies; e ora guardiamo alla casa cubo degli anni cinquanta che è la capanna primitiva di Mies e, presumibilmente, una specie di risposta ritardata a Corbu. È un manifesto assai più aggressivo della casa dell'Esposizione di Berlino, costruito con una devozione totale alla sua idea imminente. "Io voglio la verità pura e semplice", dice Lady Bracknell in *L'importanza di chiamarsi Ernesto* di Oscar Wilde, e la risposta è "ma la verità non è mai pura e raramente è semplice". Se questa può essere una critica a sforzi minimalisti come questi, io stesso penso che Mies, a parte le sue idee, aveva un grande talento e una grande abilità. Ma queste due immagini possono consentire qualche osservazione sui problemi dello stilare, in senso stretto e letterale, un manifesto: 1) si presume invariabilmente un terreno che sia platonicamente piatto e completamente privo di "accidenti"; 2) si postula che le complicazioni di programma siano insignificanti; 3) l'edificio è tipicamente progettato come un corpo solido che non consentirà interferenze con nient'altro al di fuori di sé; 4) dal punto di vista urbanistico, l'edificio-manifesto può solo essere nemico di ogni considerazione spaziale.

Comunque, vale la pena di prendere in considerazione l'edificio-manifesto di Louis Kahn, lo Stabilimento Bagni di Trenton, del 1965, un capannone primitivo e la prima contraddizione esplicita alla Maison Domino: sito platonicamente ideale e, quasi, pianta platonicamente ideale (è quasi una chiesa rinascimentale), presenta uno spessore e una solidità che offrono un grande potenziale.

E Leon Krier evidentemente lo trovò un gran dono, con le forme piramidali del tetto e gli enormi piloni; nell'esposizione "Roma Interrotta" del 1978 lo introdusse come una critica decisiva al Campidoglio.

Seguono ora due esempi italiani: e non credo che l'interno di Franco Albini susciti la risposta che io spero, anche se penso che possa spiegare l'immagine di Aldo Rossi. Questo in termini di disgusto per la versatilità di Albini. Albini fu un talento importante (il suo interno è del 1937); osservate la disposizione dei quadri, la radio, la struttura elastica degli scaffali dei libri, e nessuno di questi allestimenti, penso, è ancora divenuto una "curiosità" superata e anacronistica. Ma si può capire la reazione di Rossi, che è a favore della poesia delle idee

mute. E si può anche vedere la sua reazione nel Teatro del Mondo per la Biennale di Venezia. Tanto nei disegni che nel dipinto, che lo raffigura fluttuante verso la laguna, era più un'icona poetica che un teatro; e naturalmente, senza l'esempio di Louis Kahn (di nuove idee mute al servizio della poesia), l'esistenza di questo padiglione fluttuante non sarebbe nemmeno concepibile.

Un confronto fra la casa Douglas di Richard Meier, del 1971-73, e la villa Aldobrandini a Frascati può ulteriormente contribuire alla valutazione dell'edificio-manifesto basato su semplici idee; non che Richard sia la vittima delle idee, piuttosto un caso di talento sovrabbondante, non che la casa Douglas sia altro che un'immagine altamente poetica. Ma si osservi il plinto ristretto su cui poggia (malgrado il talento di Richard, è stato fluitato qui da un sito ideale) e poi si osservi come la villa Aldobrandini presenti un'estensione laterale. La casa Douglas non si estende lateralmente e non fa nemmeno uso positivo dello spazio fra la sua parete posteriore e il pendio in salita della collina. In Italia non occorre essere un genio per riconoscere l'importanza di questa posizione.

E che dire dell'edificio di Eisenman a Berlino? Confrontarlo col Novocomum e la casa del Fascio di Terragni e con l'Astrea di Moretti può essere un'esperienza che val la pena di fare. Non vi è nulla che non si possa far derivare da una limitata tradizione italiana, che io mi trovo a conoscere piuttosto bene. Mi fa pensare a Karl Marx quando dice: "Le grandi idee si presentano due volte, la prima come tragedia, la seconda come parodia".

Questo testo potrebbe essere intitolato "Una difesa del talento".

Questo testo, curato da Livio Sacchi è tratto dalla conferenza tenuta da Colin Rowe e organizzata da Franco Purini presso la facoltà di Architettura di Roma il 19 maggio 1988.

no discourse with anything outside itself; 4) urbanistically, the manifesto building can only be adversary to spatial considerations.

All the same, Louis Kahn's manifesto building, the Trenton Bath House of 1965, a primitive hut and the first explicit contradiction of Maison Domino, is worth thinking about, platonically ideal site, and – almost – platonically ideal plan (it's almost a Renaissance church) it represents a thickness and a toughness which offers great potential. And Leon Krier evidently found it a gift, with its pyramidal roof forms and over scaled piers, in the *Roma Interrotta* exhibition of 1978 he introduced it as a major critique of the Campidoglio.

There follow now two Italian pieces; and I don't think that the Franco Albini interior will generate the response which I hope it might, however I think that it does explain the Aldo Rossi image. This in terms of a disgust for the versatility of Albini. Albini was an important talent (this interior is of 1937); and look at the hanging of the pictures, the radio, the tensile structure of the bookshelves and none of these dispositions, I think, have as yet become superseded, anachronistic retardated curiosities. But one can understand the Rossi reaction, it is in favour of the poetry of dumb ideas. And one may see this reaction in the Teatro del Mondo for the Venice Biennale. Both in the drawings and in the picture showing it being floated out in the lagoon, more a poetic icon than a theater this was; and, of course, without the example of Louis Kahn (again dumb ideas in the service of poetry), the existence of this floating pavilion would have been inconceivable.

A confrontation of Richard Meier's Douglas House of 1971-73 and the Villa Aldobrandini at Frascati might further assist evaluation of the manifesto piece based on over simple ideas, not that Richard is the victim of ideas, rather a case of super abundant talent, not that the Douglas House is other than a highly poetic image. But notice the restricted plinth on which it stands (in spite of Richard's talent it has been floated in from an ideal site); and then notice how the Villa Aldobrandini displays a lateral extension. Just as the Douglas house does not extend laterally, so it makes no positive use of the space between its rear wall and the upward slope of the hill. In Italy you didn't have to be a genius to recognise the importance of this location.

And what to say about Eisenman's building in Berlin? Comparing it with the Novocomun and the Casa del Fas-

cio by Terragni and with the Astrea by Moretti can be a rewarding experience. Nothing not derivable from a limited Italian tradition which I happen to know well enough. It makes me think of Karl Marx, when he said: "Great ideas come around twice, first as tragedy, second as parody".

This lecture could have been called *A defense of talent*.

This text, edited by Livio Sacchi, is taken from a lecture held by Colin Rowe and organized by Franco Purini at the Faculty of Architecture in Rome, May 19, 1988.