

Ironie, prassi e sconfitte tra misura e dismisura

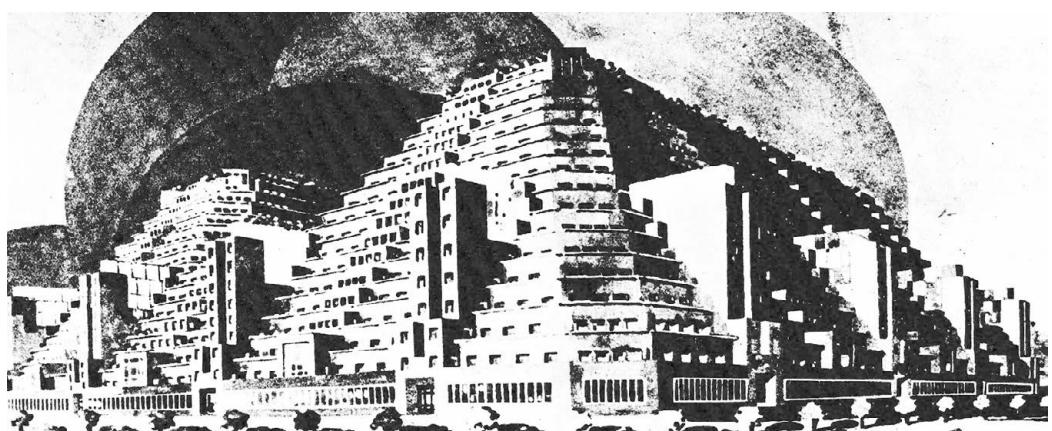
Francesco Maggio
Alessia Garrozzo

Abstract

Questo breve scritto vuole esplorare, senza avere la pretesa di giungere ad affrettate e, probabilmente, inutili conclusioni, come il concetto di 'misura', nella più ampia accezione del termine, abbia 'disegnato' il *corpus* dell'architettura, della città e dell'arte, ma soprattutto il rapporto dell'uomo con ciò che lo circonda e se questo concetto, o il suo contrario, abbia determinato alcune derive provocanti ferite non sanate ormai purtroppo dolorosamente cicatrizzate.

Si vuole attingere dalla storia delle 'cose' per indagare alcune delle questioni che la 'misura' e il suo contrario inevitabilmente hanno posto e determinato e se è possibile, attraverso gli attuali modi con i quali si manifesta la rappresentazione, capire quale contributo essa possa offrire ai numerosi ambiti multidisciplinari e ai 'fatti' che investono le tematiche dell'architettura e della città. Appare non necessario focalizzare l'attenzione su un manufatto, su un oggetto, su un brano di città ma sembra opportuno tracciare un discorso, apparentemente poco lineare, sulle questioni che i temi di misura e dismisura possono scaturire indagando 'separatamente' architettura, arte e città.

Parole chiave
architettura, città, arte, dimensione, espressione



Henri Sauvage. Progetto
per Parigi, 1929.

Introduzione

Il termine misura assume al suo interno vari significati. "1 (mat.) Rapporto fra una grandezza ed un'altra, convenzionalmente scelta come unitaria | Numero che esprime l'estensione d'una quantità rispetto all'unità di misura fissata; 2. Strumento usato per misurare; 3. Atto, effetto del misurare; 4. (fig.) Valore, capacità, possibilità; 5 (fig.) Criterio di valutazione; 6. Discrezione, moderazione, temperanza; 7. Provvedimento preso per un certo fine e spec. per impedire il verificarsi di q.c.; 8. Unità metrica del verso quantitativo 9. Nel pugilato e nella scherma, giusta distanza dell'avversario che permette l'attacco e la difesa 10. (mus.) Battuta | Nella notazione, spazio tra due stanghette" [Zingarelli 1970, p. 1072].

Riflettendo sui vari significati del termine si può affermare che, escludendo il punto 9 del vocabolario Zingarelli riguardante un'azione relativa alle 'distanze' e al controllo nello sport, chi si occupa di architettura, al di là della semplice metria, si è sempre e inconsciamente confrontato e 'misurato' con la nozione di 'misura'. Se il punto 7 delle spiegazioni del lemma nel dizionario rimanda, per esempio, alle misure cautelari di prevenzione criminale, è pur vero che rinvia alla cura, all'attenzione, al far sì che 'qualcosa' non accada. Il disegno in quanto linguaggio del progetto e in quanto progetto esso stesso, è misura delle cose; è prevenzione, attenzione, accortezza, applicazione, un atto di vero interesse sulle questioni del progetto inteso, come ha affermato Vittorio Ugo, luogo centrale della rappresentazione sia come esito (*fabrica*) che come prefigurazione, (*idéai*).

Il punto 5 appare quello più interessante e rimanda certamente a Protagora, padre della sofistica, che, introducendo una sorta di relativismo, ha affermato che "l'uomo è misura di tutte le cose; delle cose che sono in quanto sono, delle cose che non sono in quanto non sono". Realtà e verità hanno quindi un fondamento soggettivo e il concetto di misura perde, in tal senso, i suoi riferimenti meramente metrici per dare spazio all'ermeneutica, all'interpretazione, alla valutazione. La 'misura' allora si fonda su un 'pensiero metrico' soggettivo che permette, per esempio, di valutare la Torre Glòries di Jean Nouvel a Barcellona, sede del gruppo Agbar; o una colossale opera di architettura o, con non poca ironia, una smisurata supposta, oppure un elemento distintivo della città dal forte impatto simbolico (fig. 1).



Fig. 1. Jean Nouvel. Torre Agbar. Barcellona, 1999-2005 (fonte: dezeen.com).

In questo caso il concetto di misura diventa critica, ironia, appunto, e valutazione non solo per la dimensione in sé, ma per il rapporto tra l'uomo e l'edificio; uomo inteso come una misura non più rinascimentale perché ormai assolutamente globalizzato.

Avvalendosi ancora una volta del dizionario per indagare il termine 'dismisura' si trova sostanzialmente "Mancanza della giusta misura | Smoderatezza, eccesso" [Zingarelli 1970, p. 533].

Si ritrova il termine 'giusto' che, di fatto, presuppone un giudizio che non può essere oggettivo. E, come un gatto che si morde la coda, la misura e la dismisura non sono altro che il rapporto tra se stessi e le cose; affiora una concezione relativistica perché l'uomo giudica ciò che è reale e ciò che non lo è, e ogni credenza, abitudine, dettame sociale, politico o culturale, è frutto di un contesto umano e va valutato secondo quel contesto.

Infatti sarebbe frutto di voli pindarici dell'immaginazione, pensare Vignola, Palladio, Alberti (e tanti altri) seduti in una panchina di Rue Saint-Martin guardando il Centre Pompidou e attendere un loro giudizio! Oppure Francesco Di Giorgio Martini atterrare a Dubai con altri disegnatori rinascimentali di città ideali ed attendere un'espressione, anche soltanto del loro viso! Ma l'immaginazione è legittima perché, come ha insegnato Baudelaire, essa è la regina delle facoltà! [1].

La 'misura', quando non è soltanto dimensione, è quindi espressione di un contesto culturale. La dimensione della dismisura, invece, sembra essere il volere lasciare una traccia considerata necessaria.

Dismisure e ironie nell'architettura

Nel 1922 Adolf Loos partecipa al concorso indetto dal *Chicago Tribune* per la costruzione della propria sede (figg. 2, 3). Il profeta viennese dell'architettura moderna presenta un progetto polemico, disegnando un grattacielo a forma di colonna dorica caricandolo di tutto il significato di contestazione e di crisi correlato con l'idea di monumento.

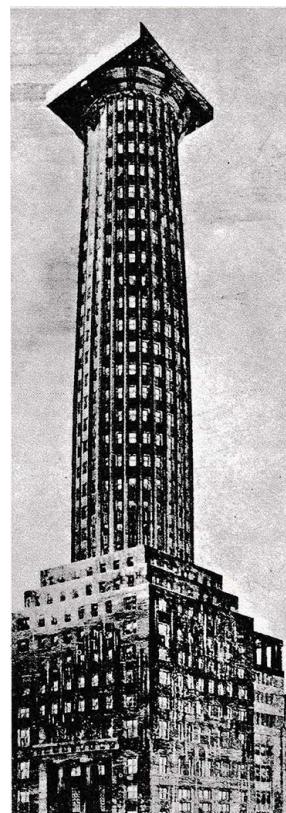


Fig. 2. Adolf Loos. Progetto di concorso per la sede del *Chicago Tribune*. Veduta prospettica, 1922.

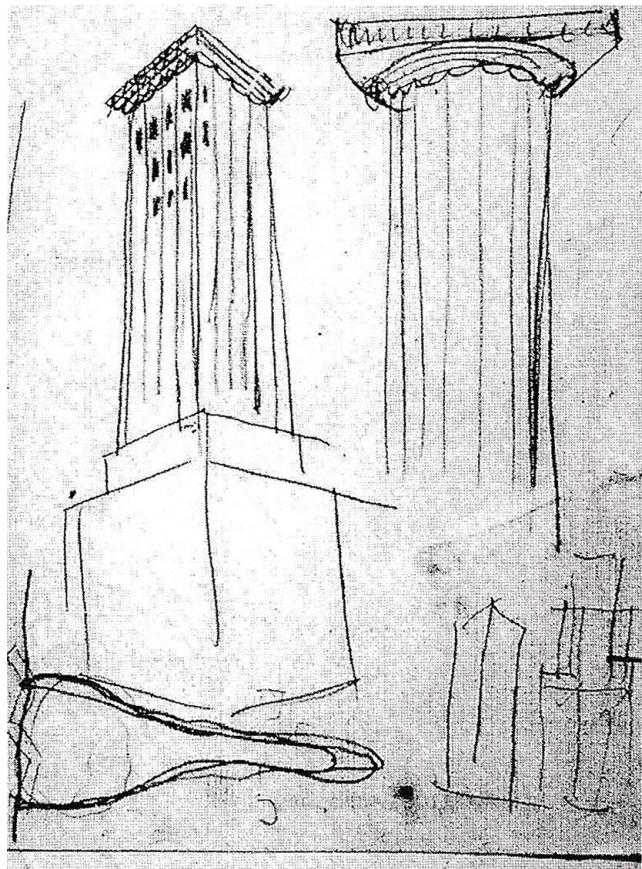


Fig. 3. Adolf Loos. Progetto di concorso per la sede del *Chicago Tribune*. Studi preliminari, 1922.

Come ha affermato Roberto Trevisol (1995), la soluzione scelta da Loos "mirava a essere una 'lezione' di storia [2], non esente però da una buona dose d'ironia. E di fatto la partecipazione americana al concorso 'brillerà' per gli esempi di pompierismo [...] Nel proporre di erigere una colonna monumentale e isolata, Loos enuclea una forma dal suo ambito costruttivo e ricade in un'ambiguità propria di tutta la teoria del classicismo, che si poteva già ravvisare nel suo testo fondatore, il *De re aedificatoria* dell'Alberti. Da un lato la colonna è considerata quale elemento inscindibile dalla compagine strutturale di un edificio; dall'altro – e segnatamente dall'avvento dei romani in poi – la colonna va perdendo il suo ruolo portante, per trovarsi qualificata, a termine – secondo quanto aveva già osservato l'Alberti –, come il più bello, il più prestigioso di tutti gli ornamenti" [Trevisol 1995, pp. 117-119].

Gli accenti ironici loosiani vengono riproposti da Hans Hollein nella sua 'facciata' realizzata per la *Strada Novissima*, straordinaria esperienza collettiva orchestrata da Paolo Portoghesi nel 1980 in occasione della Prima Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia, singolare manifesto dell'architettura postmoderna. L'architetto austriaco ripropone il grattacielo loosiano come vera e propria colonna in una architettura di reminiscenze, non solo nel senso della storia dell'architettura, ma anche dell'eredità culturale che si manifesta in citazioni, trasformazioni e metafore (fig. 4).

Nella colonna loosiana, nella sua purezza figurativa, si ritrovano la dimensione del 'colossale' e il concetto di a-scalarità proprio dell'ordine architettonico che fonda la sua bellezza sulla proporzione. Laura Thermes, in un suo saggio scritto nel maggio del 1988, ha indagato la questione del rapporto tra 'colossale' e 'scala dimensionale' con grande lucidità affermando che "l'ordine classico era in realtà una costruzione teorico-pratica essenzialmente a-scalare, che ricavava a posteriori la propria dimensione fisica a partire da un'intelaiatura proporzionale fissata una volta per tutte indipendentemente dalla grandezza dell'oggetto da realizzare: le colonne ai lati di una porta interna hanno le stesse proporzioni dell'ordine gigante delle

facciate, così come la pianta centrale di San Pietro in Montorio può dilatarsi fino alle dimensioni di un tempio colossale" [Thermes 2000, p. 21].

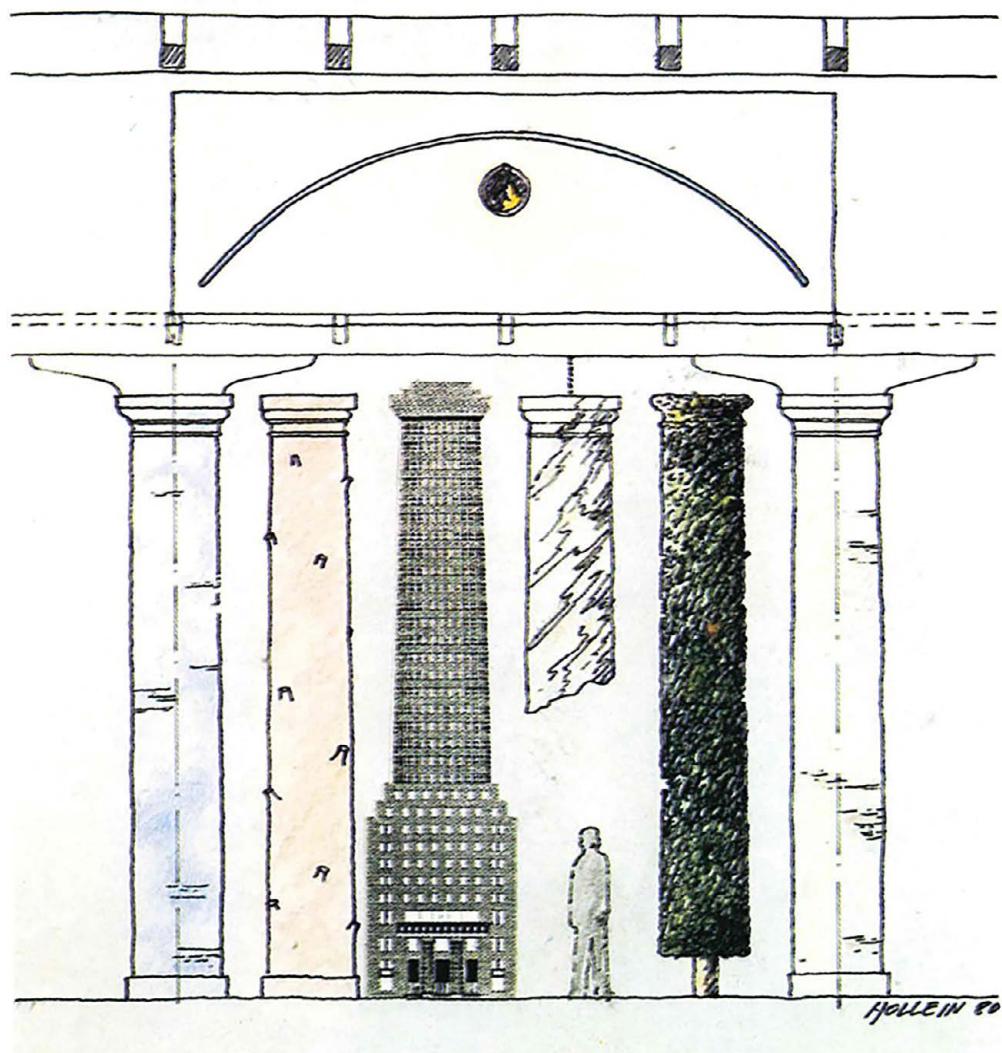


Fig. 4. Hans Hollein,
disegno della facciata per
la Strada Novissima, 1980.
(fonte: www.hollein.com).

Il tema del colossale è affrontato e messo in forma compiuta nel 1983 da Franco Purini che, con la stessa Laura Thermes, ha progettato l'ampliamento del municipio di Castelforte (figg. 5, 6). Per l'architetto romano "nel colossale in architettura è racchiuso il segno di una dimensione eroica dell'esistenza che nello slancio, nell'eccesso, nell'arroventarsi di una passione che pure rimane fredda e in qualche modo crudelmente compiaciuta delle proprie premeditazioni, nasconde il desiderio di una bellezza che si rappresenta nella severità anche se sotterraneamente racconta di smemoramenti, di trasalimenti, di furori [...] La grande modanatura si profila contro il cielo imitando il proiettarsi di una prua sull'orizzonte marino [...] Il colossale esprime il limite massimo al quale un edificio può pervenire prima di generare dalle sue parti ingigantite altre architetture. In questo senso il colossale è la sintesi di ogni architettura possibile ma anche la sua sospensione" [Purini 1989, p. 39]. Se la grande modanatura può essere intesa, come ha scritto Francesco Moschini, un "paradosso ironico" [Moschini 2016] è anche possibile che Franco Purini abbia rafforzato, nel manifestare il 'colossale' con un furore quasi premeditato, il pensiero morettiano sul valore delle cornici. "Le

cornici sono gli spazi di una architettura ove la massima realtà si addensa, e ciò non solo per virtù della propria figura, ma in quanto contrapposte a spazi liberi privi di modanature [...] L'aspirazione a una implacabile nettezza formale che è vanto dello spirito moderno si confuse, nell'esprimersi con la nettezza effettiva del materiale, con il lucido e il traslucido delle superfici, ignorando il rigore di una legge formale per la quale il nitido può essere nel più scortecciato dei muri palladiani" [Moretti 1952, pp. 9-10].

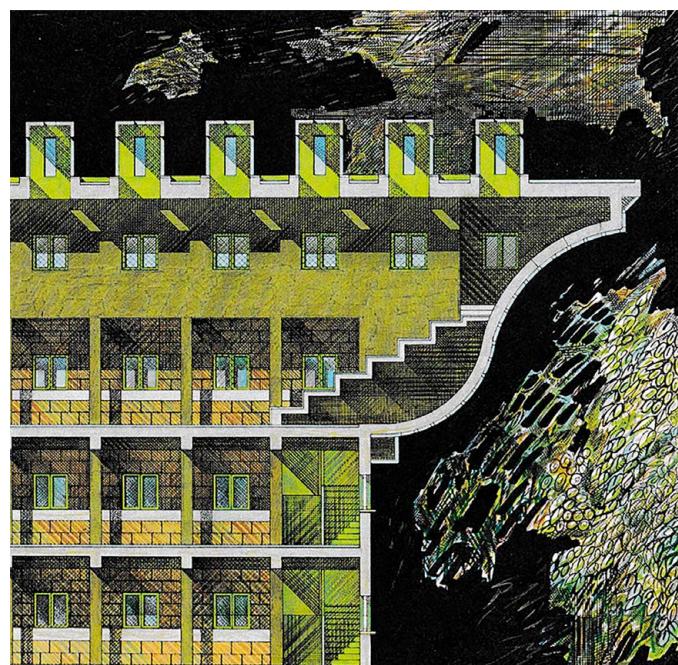


Fig. 5. Franco Purini, ampliamento del Municipio di Castelforte, particolare della sezione, 1983 (per gentile concessione dell'autore).

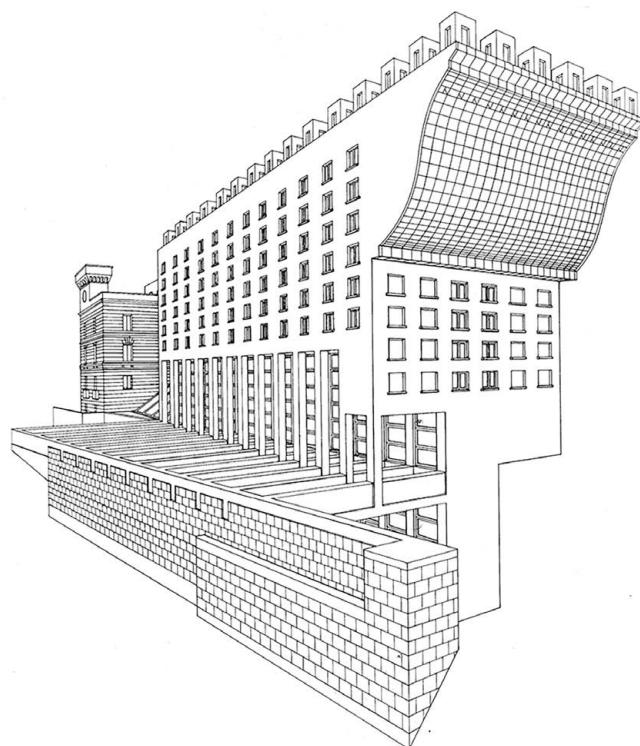


Fig. 6. Franco Purini, ampliamento del Municipio di Castelforte, veduta prospettica, 1983. (per gentile concessione dell'autore).

Dismisura come dettaglio nell'arte

La dismisura come strumento di lavoro, come ricerca spasmodica del dettaglio, come indagine al microscopio delle cose del reale, è il percorso che da anni segue Ron Mueck, artista australiano che lega la sua opera all'iperrealismo. Le sue opere, realizzate soprattutto in resina e in polivinilico, sono sculture spesso ingigantite, ma talvolta anche ridotte, che creano un effetto inquietante e al tempo stesso straordinario.

Osservando *A Girl*, opera del 2006, lo spettatore si trova di fronte a un neonato di proporzioni monumentali, che lancia il suo primo sguardo al mondo circostante (fig. 7). Macchiato di tracce di sangue, con il cordone ombelicale ancora attaccato, il suo corpo è ancora segnato dall'esperienza del parto. L'artista gioca su un'impressionante distorsione di scala per evocare sia il travaglio che il miracolo della nascita; la precisione del dettaglio è veramente impressionante. La pelle della bambina presenta tutte le sue pieghe nella fronte, nel collo, nelle piccole braccia e nelle gambe e mostra, nelle mani tese all'indietro, tutto lo sforzo del passaggio dall'utero al mondo reale ben descritto nella scultura soprattutto dagli occhi, uno ancora chiuso, quasi ancora avvolto dalla placenta, l'altro semiaperto pronto a scoprire la vita.

Nel 2017 Ron Mueck crea *Mass* (fig. 8), una installazione monumentale che si compone di cento crani umani di grandi dimensioni. La scelta del titolo rende da sola un'idea della polisemia dell'opera. La parola inglese *mass* significa al contempo cumulo, mucchio, folla, ma anche messa. L'iconografia del cranio è essa stessa ambigua. Se la storia dell'arte la associa alla brevità della vita umana (*il memento mori*), questa è anche onnipresente nella cultura popolare. Se i colori e i dettagli dei teschi cambiano, suggerendo che si tratta di una somma di individui, essi si presentano invece come un unico gruppo che si impone all'osservatore. In questo *Mass* si distingue dalle precedenti opere dell'artista che aveva rappresentato sempre l'essere umano nella sua individualità.

Nel 2023 Mueck espone a Parigi, alla *Fondation Cartier pour l'art contemporain*, il gruppo scultoreo *Untitled (Three Dogs)* (fig. 9). Con questa nuova scultura, il visitatore si trova davanti a un gruppo di cani alto quasi tre metri. Il pubblico francese, ma non solo, è stato il primo a scoprire quest'opera monumentale di cui Ron Mueck nutriva già il progetto una decina di anni fa. Nonostante l'opera resti enigmatica, come tutte le sculture dell'artista, quest'opera fa riemergere timori dell'infanzia soprattutto per la sua dismisura. Si tratta di cani da guardia, di animali domestici o di una muta di cani randagi? Proteggono qualcosa o minacciano? I visitatori devono trovare il proprio posto in questa scena girandogli intorno.

Le opere di Mueck trascinano in una dimensione di meraviglia e riflessione dove la dismisura è, allo stesso tempo, stupore, angoscia e, paradossalmente, misura attenta delle cose.

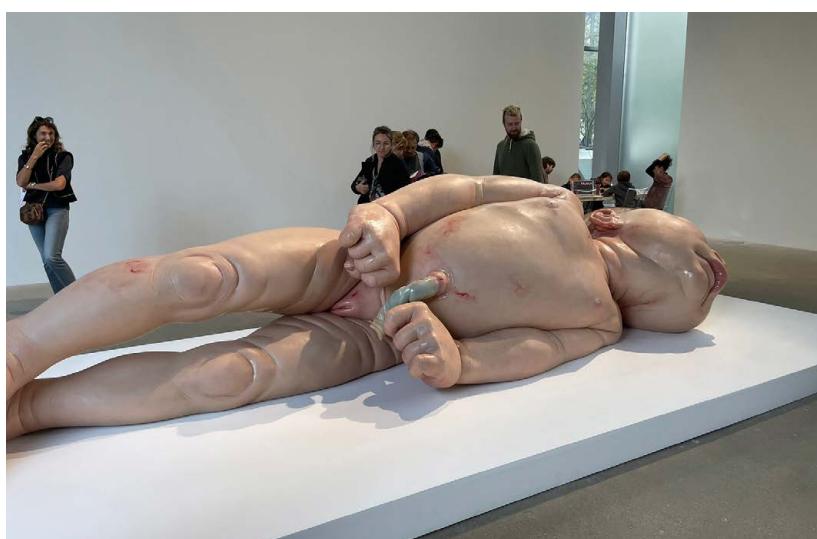


Fig. 7. Ron Mueck, *A Girl*, 2006. Foto di Alessia Garozzo.

Fig. 8. Ron Mueck. *Mass*, 2017. Foto di Alessia Garozzo.



Fig. 9. Ron Mueck. *Untitled (Three Dogs)*, 2023. Foto di Alessia Garozzo.



Palermo. Misura, 'dismisura' e sconfitta della città

Nel maggio del 1964 Rosario La Duca pubblica nel *Quaderno n. 2-3* dell'Istituto di Elementi di architettura e rilievo dei monumenti dell'Università di Palermo un magistrale studio dal titolo *Vicende topografiche del centro storico di Palermo*. Lo studioso palermitano percorre cronologicamente la storia del centro storico di Palermo, a partire dalla sua fondazione, corredando il saggio di immagini cartografiche e fotografiche di monumenti demoliti per dare spazio a nuove 'immagini' della città. Cinque schemi planimetrici mostrano l'evoluzione della forma della città dal periodo punico-romano alla prima metà del XVII secolo (fig. 10).

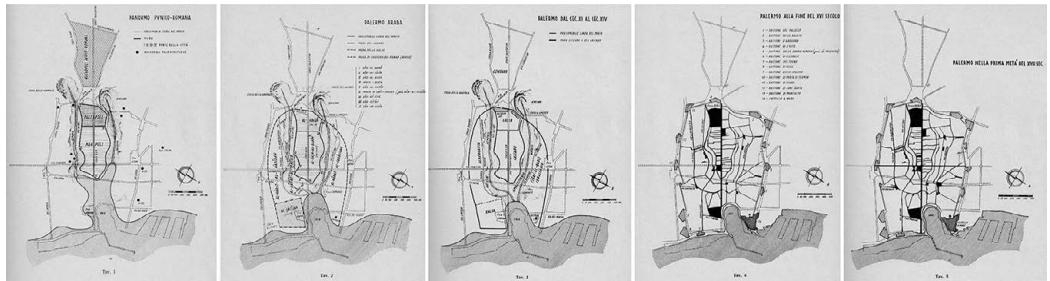


Fig. 10. Rosario La Duca,
schemi dell'evoluzione
del Centro Storico di
Palermo dal periodo
punico-romano alla prima
metà del XVII secolo.

Nella sua narrazione lo studioso, nel descrivere la seicentesca creazione della via Maqueda, strada ortogonale al vecchio *Cassaro*, afferma che "la città risultò allora ripartita in quattro zone nettamente distinte, pressappoco di eguale estensione, e, conseguentemente, nacque una nuova divisione di quartieri che, pur conservando i nomi delle antiche comunità del Capo, dell'Albergheria, della *Kalsa* e della *Loggia*, assunsero precise caratteristiche di nuove entità urbane" [La Duca 1964, p. 24].

La Duca descrive la misura della città tardo seicentesca che trovava nell'estensione 'democratica' dei suoi quattro mandamenti la 'giusta' dimensione e un onesto equilibrio; quando lo studioso descrive l'apertura della via Roma manifesta il proprio disappunto perché è "l'esempio più infelice di un intervento urbanistico nella città di Palermo. Nella configurazione planimetrica della vecchia città la via Roma appare come la soluzione di un problema di geometria, condotto con il semplice ausilio della 'riga e del compasso', o meglio della sola 'riga': *la determinazione di una retta passante per due punti prefissati*" [La Duca 1964, p. 29]. Il saggio, dopo una breve descrizione delle vicende urbanistiche della città sino al dopoguerra, si conclude malinconicamente asserendo che "luci e ombre si sono alternate nel corso dei secoli, ma troppe nuvole si sono addensate, in questi ultimi cento anni, all'orizzonte di una città che, per la sua storia e per le sue tradizioni, indubbiamente, avrebbe meritato un più felice destino urbanistico" [La Duca 1964, p. 29].

Se Rosario La Duca [3] fosse ancora in vita rimarrebbe allibito da ciò che sono diventati il *Cassaro* e la via Maqueda; la croce di strade che si incontrava nel Teatro del Sole (fig. 11) è adesso un gigantesco street food dove l'odore della storia è sopraffatto da quello di una maleodorante e nauseabonda frittura che fa quasi rimpiangere il respiro dei cancerogeni idrocarburi che accompagnavano, alcuni anni fa, le passeggiate di chi attraversava le strade soffermandosi tra negozi, botteghe artigiane e librerie.

La misura della città di cui raccontava La Duca è andata perduta per effetto della smodatezza e dell'eccesso, per un dismisurato uso della città storica che ha perso il suo disegno primario per lasciare spazio all'economia intesa come accumulo di denaro.

Un centro storico senza misura in cui le antiche strade, il *Cassaro*, prima traccia dai Fenici nel VII secolo a.c., e la via Maqueda, sono diventate sature di gente come i convogli di una metropolitana all'ora di punta (fig. 12). Gli effetti della dismisura hanno fatto perdere il 'carrattere' e lo splendore della città.

Come scrive giustamente Giuseppe Di Benedetto "...E se da un lato vi è ancora una Palermo, assai minoritaria e fragile, che si manifesta attraverso testimonianze, sempre più residuali, di una storia unica e irripetibile, dall'altro cresce, accanto e dentro questa città, un'altra Palermo antropofaga e cannibalesca come il suo Genio, ma questa volta al di fuori e lontana dal mito e soprattutto distante dalla bellezza. È la Palermo misera e luttuosa dei suoi spazi interstiziali, dell'abbandono, del degrado fisico, sociale e culturale, degli sventramenti *in corpore sano*, del saccheggio e della spoliazione sistematica di quel poco che resta. Ma è anche quella Palermo che, improvvisti e inculti interventi di finto recupero, ci hanno restituito, in questi ultimi anni, con un aspetto caricaturale e grottesco" [Di Benedetto 2016, 32-33].



Fig. 11. Palermo, I Quattro Canti, il Teatro del Sole.



Fig. 12. Palermo, via Maqueda oggi.

Note

[1] Si fa riferimento alla lettera che Baudelaire scrisse al Direttore della *Revue Française* nella sua rassegna de *Le Salon de 1859*. Cfr. Baudelaire C. (1992). *Scritti sull'arte*, pp. 222-225. Torino: Einaudi.

[2] Si riporta, per chiarezza espositiva, la nota del volume di Trevisol. "E questa lezione di storia risulterà tanto più sorprendente, in quanto Loos - da parte sua - aveva ritenuto della propria esperienza americana soprattutto l'importanza della semplicità, del carattere *immediato* della vita quotidiana. Ma in realtà, come ha acutamente osservato Manfredo Tafuri, l'America vista ed esaltata da Loos nei lontani anni '90, è un paese con due volti: quello che mostra di saper assorbire e restituire in scala gigantesca l'ideologia europea dell'Ordine [...] e quello che aderisce spregiudicatamente alle leggi del quotidiano"; cfr: *La montagna disincantata*, in AA.VV., *La città americana dalla guerra civile al 'New Deal'*, Roma-Bari 1973, p. 341".

[3] Rosario La Duca (Palermo 1923-2008) è stato uno storico dell'arte italiano. È stato considerato uno dei più grandi conosciutori della storia e dell'evoluzione della città di Palermo.

Crediti

Pur condividendo le posizioni espresse nell'articolo, risultato di elaborazioni comuni, l'*Introduzione* e i paragrafi *Dismisura e ironie nell'architettura* e *Dismisura come dettaglio nell'arte* sono da attribuire ad Alessia Garozzo, mentre il paragrafo *Palermo. Misura, 'dismisura' e sconfitta della città* è da attribuire a Francesco Maggio. Il presente lavoro è stato finanziato dall'Unione Europea – NextGenerationEU – fondi MUR D.M. 737/2021.

Riferimenti bibliografici

- Di Benedetto G. (2016). A tempo e a luogo. Palermo e le forme della temporalità. In A. Torricelli (a cura di). *Palermo interpretata*, pp. 19-33. Siracusa: LetteraVentidue.
- Fondation Cartier pour l'art contemporain (2023). *Guide Visiteur. Ron Mueck. Exposition. 8 Juin-5 Novembre 2023*. Paris: Fondazione Cartier.
- La Duca R. (1964). Vicende topografiche del centro storico di Palermo. In *Quaderno n. 2-3*. Palermo: Edizioni dell'Istituto di Elementi di Architettura e Rilievo dei Monumenti.
- Moretti L. (1952). Valori della modanatura. In *Spazio*, a. III, n. 6, pp. 5-12.
- Moschini F. (2016). Progetti di anatomia / anatomia di un progetto di lungo corso. Frammenti, matrici, la regola e il caso. Un concentrato teorico nell'itinerario progettuale di Franco Purini e Laura Thermes. In *Anfione e Zeto*, n. 26, pp. 96-124.
- Purini F. (1989). *Sette paesaggi*. Milano: Electa.
- Thermes L. (2000). *Tempi e spazi. Scritti teorici*. Roma: Diagonale.
- Trevisol R. (1995). *Adolf Loos*. Roma-Bari: Laterza.
- Zingarelli N. (1970). *Vocabolario della lingua italiana*. Bologna: Zanichelli.

Autori

Francesco Maggio, Università degli Studi di Palermo, francesco.maggio@unipa.it,
Alessia Garozzo, Università degli Studi di Palermo, alessia.garozzo@unipa.it

Per citare questo capitolo: Francesco Maggio, Alessia Garozzo (2024). Ironie, prassi e sconfitte tra misura e dismisura/Ironies, practices and defeats between measure and out of measure. In Bergamo F., Calandriello A., Ciamaichella M., Friso I., Gay F., Liva G., Monteleone C. (a cura di). *Misura / Dismisura. Atti del 45° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione/Measure / Out of Measure Transitions. Proceedings of the 45th International Conference of Representation Disciplines Teachers*. Milano: FrancoAngeli, pp. 3181-3202.

Ironies, practices and defeats between measure and out of measure

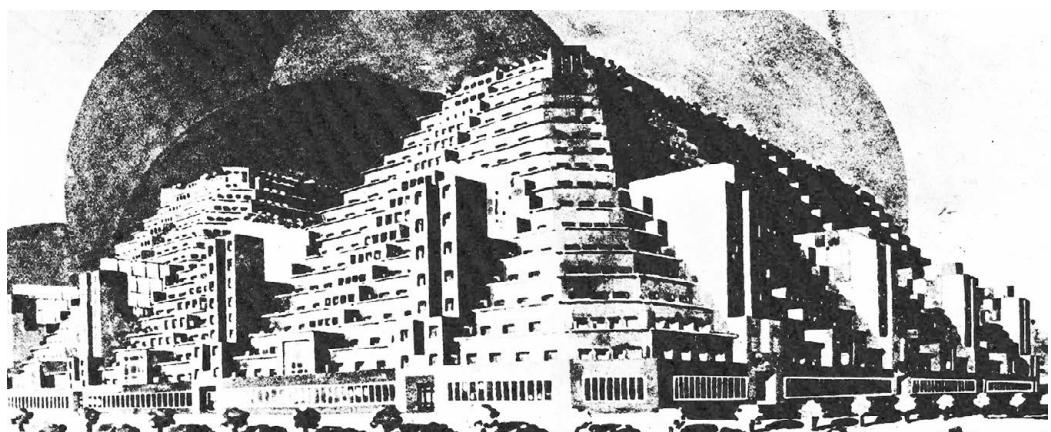
Francesco Maggio
Alessia Garrozzo

Abstract

This brief paper seeks to explore, without claiming to arrive at hasty and, probably, useless conclusions, how the concept of 'measure', in the broadest sense of the term, has 'designed' the *corpus* of architecture, the city and art, but above all man's relationship with his surroundings, and whether this concept, or its opposite, has determined certain drifts causing unhealed wounds that have now unfortunately painfully healed.

The aim is to draw on the history of 'things' to investigate some of the questions that 'measure' and its opposite have inevitably posed and determined, and whether it is possible, through the current ways in which representation manifests itself, to understand what contribution it can offer to the numerous multidisciplinary fields and 'facts' that invest the themes of architecture and the city. It does not seem necessary to focus attention on an artefact, on an object, on a piece of the city, but it seems appropriate to trace a discourse, apparently not very linear, on the issues that the themes of measure and disproportion can arise by investigating 'separately' architecture, art and the city.

Keywords
architecture, city, art, dimension, expression



Henri Sauvage, project
for Paris, 1929.

Introduction

The term measurement has several meanings within it. "1 (mat.) Relationship between one quantity and another, conventionally chosen as unitary | Number expressing the extent of a quantity with respect to the fixed unit of measurement; 2. Instrument used to measure; 3. Act, effect of measuring; 4. Measure taken for a certain end and esp. to prevent the occurrence of q.c.; 8. Metrical unit of quantitative verse 9. In boxing and fencing, the right distance from the opponent that allows attack and defence 10. (mus.) Battuta | In notation, space between two stanzas" [Zingarelli 1970, p. 1072].

Reflecting on the various meanings of the term, it can be stated that, excluding point 9 in the Zingarelli dictionary concerning an action relating to 'distances' and control in sport, those who deal with architecture, beyond the simple metre, have always and unconsciously confronted and 'measured' themselves with the notion of 'measure'. If point 7 of the explanations of the headword in the dictionary refers, for example, to precautionary measures of criminal prevention, it is also true that it refers to care, to attention, to ensuring that 'something' does not happen. Drawing, as the language of the project and as a project itself, is the measure of things; it is prevention, care, application, an act of true interest in the issues of the project understood, as Vittorio Ugo stated, as the central place of representation both as outcome (*fabrica*) and as prefiguration, (*idéai*).

Point 5 appears to be the most interesting and certainly refers back to Protagoras, the father of Sophistics, who, introducing a kind of relativism, stated that 'man is the measure of all things; of things that are insofar as they are, of things that are not insofar as they are not'. Reality and truth thus have a subjective foundation, and the concept of measurement loses, in this sense, its merely metric references to make room for hermeneutics, interpretation, evaluation. The 'measure' then is based on a subjective 'metric thought' that makes it possible, for example, to evaluate Jean Nouvel's Glòries Tower in Barcelona, the headquarters of the Agbar group, either a colossal work of architecture or, with no little irony, an outsized suppository, or a distinctive element of the city with a strong symbolic impact (fig. 1).



Fig. 1. Jean Nouvel, Agbar Tower, Barcelona, 1999-2005 (source: dezeen.com).

In this case, the concept of measure becomes criticism, irony, and evaluation not only for the dimension, but for the relationship between man and building; man understood as a measure that is no longer Renaissance because it is now absolutely globalised.

Using the dictionary once again to investigate the term 'immoderation' we find basically "Lack of proper measure | immoderation, excess" [Zingarelli 1970, p. 533].

One finds the term 'just' which, in fact, presupposes a judgement that cannot be objective. And, like a cat biting its own tail, measure and disproportion are nothing more than the relationship between oneself and things; a relativistic conception emerges because man judges what is real and what is not, and every belief, habit, social, political or cultural dictate is the result of a human context and must be evaluated according to that context.

Indeed, it would be the product of Pindaric flights of the imagination to think of Vignola, Palladio, Alberti (and many others) sitting on a bench in Rue Saint-Martin looking at the Centre Pompidou and waiting for their judgement! Or Francesco Di Giorgio Martini landing in Dubai with other Renaissance designers of ideal cities and waiting for an expression, if only of their face! But imagination is legitimate because, as Baudelaire taught, it is the queen of faculties! [1].

'Measure', when it is not merely dimension, is thus an expression of a cultural context. The dimension of disproportion, on the other hand, seems to be the desire to leave a trace considered necessary.

Dismissals and ironies in architecture

In 1922, Adolf Loos participated in the competition held by the Chicago Tribune for the construction of its headquarters (figs. 2, 3). The Viennese prophet of modern architecture presented a polemical project, designing a skyscraper in the form of a Doric column, charging it with all the significance of contestation and crisis related to the idea of monument.

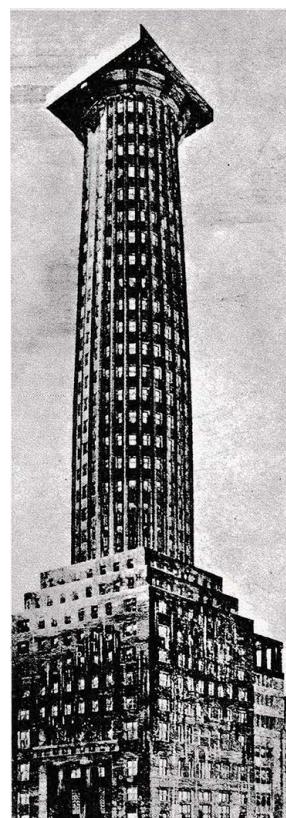


Fig. 2. Adolf Loos, competition design for the headquarters of the *Chicago Tribune*, perspective view, 1922.

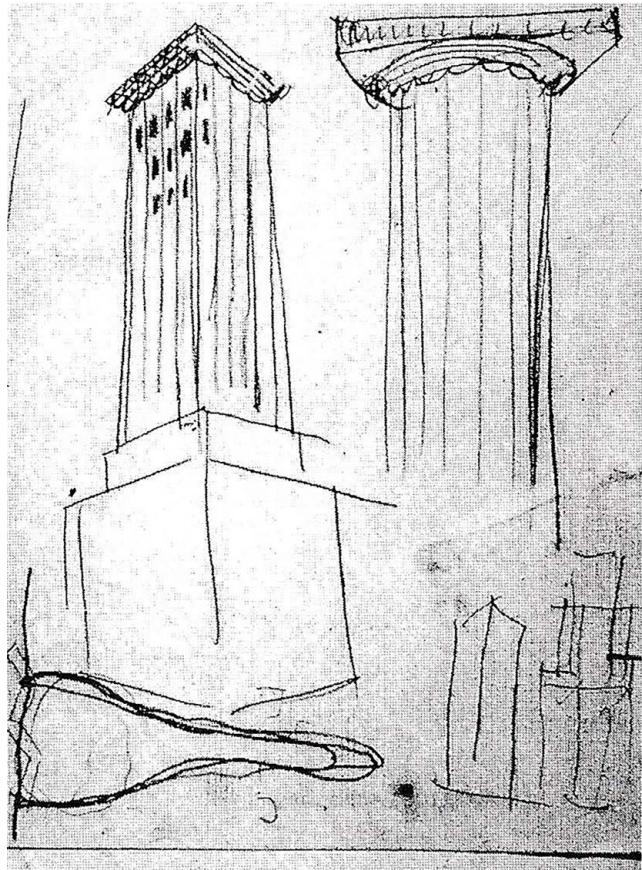


Fig. 3. Adolf Loos,
competition design
for the *Chicago Tribune*
headquarters, preliminary
studies, 1922.

As Roberto Trevisol (1995) stated, the solution chosen by Loos "was intended to be a 'lesson' in history [2], but not without a good dose of irony. And in fact the American participation in the competition 'shone' with examples of pompierism [...] In proposing to erect a monumental and isolated column, Loos enucleates a form from its constructive scope and falls into an ambiguity typical of the entire theory of classicism, which could already be discerned in its founding text, Alberti's *De re aedificatoria*. On the one hand, the column is considered as an element inseparable from the structural framework of a building; on the other - and in particular from the advent of the Romans onwards - the column is losing its load-bearing role, to find itself qualified, in the end - according to what Alberti had already observed - as the most beautiful, the most prestigious of all ornaments" [Trevisol 1995, pp. 117-119].

Loosian ironic accents are reproposed by Hans Hollein in his 'façade' realised for the *Strada Novissima*, an extraordinary collective experience orchestrated by Paolo Portoghesi in 1980 for the First International Architecture Exhibition of the Venice Biennale, a singular manifesto of postmodern architecture. The Austrian architect reproposes the Losian skyscraper as a true column in an architecture of reminiscences, not only in the sense of the history of architecture, but also of the cultural inheritance that manifests itself in quotations, transformations and metaphors (fig. 4).

In the Loosian column, in its figurative purity, we find the dimension of the 'colossal' and the concept of a-scalarity proper to the architectural order that bases its beauty on proportion. Laura Thermes, in an essay she wrote in May 1988, investigated the question of the relationship between 'colossal' and 'dimensional scale' with great lucidity, stating that "the classical order was in reality an essentially a-scalar theoretical-practical construction, which derived its physical dimension a posteriori from a proportional framework fixed once and for all regardless of the size of the object to be realised: the columns on either side of an interior

door have the same proportions as the giant order of the facades, just as the central plan of San Pietro in Montorio can expand to the size of a colossal temple' [Thermes 2000, p. 21].

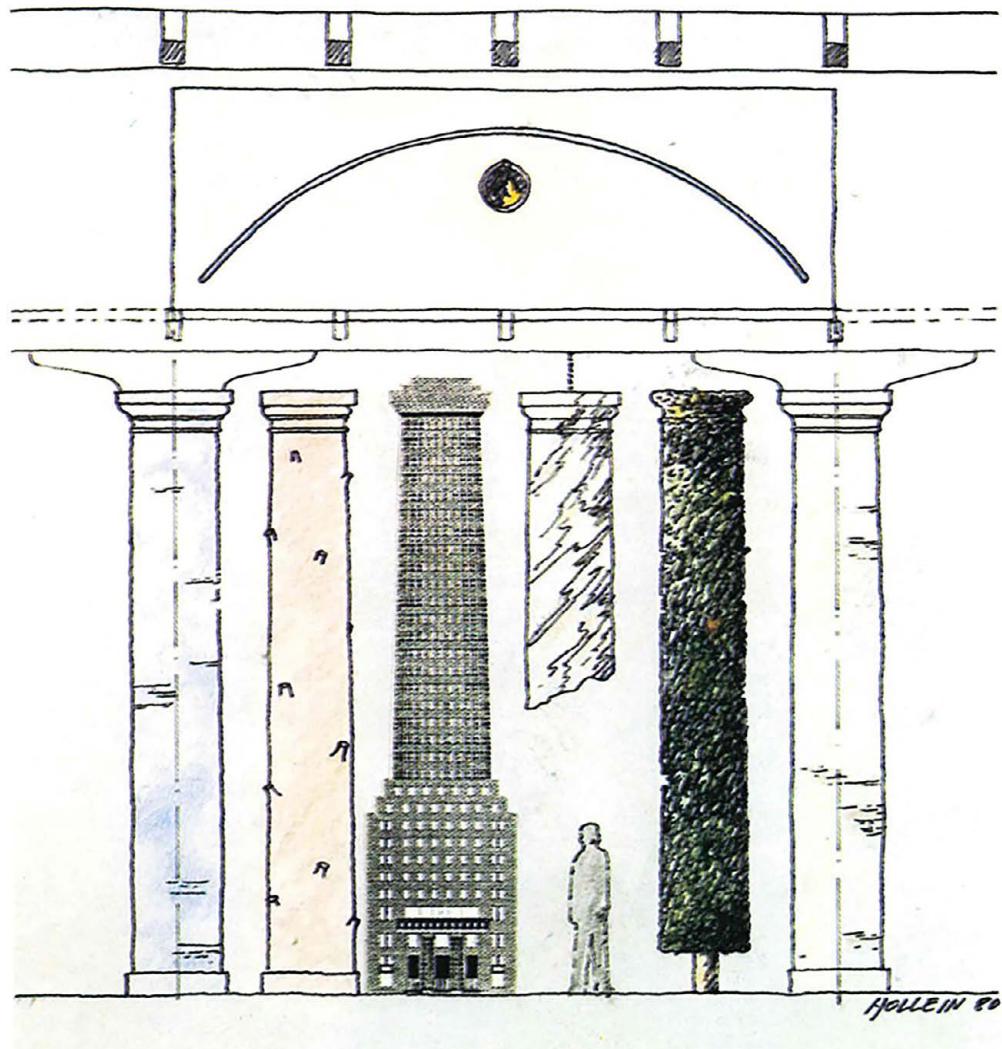


Fig. 4. Hans Hollein, design of the façade for the Strada Novissima, 1980 (source: www.hollein.com).

The theme of the colossal is addressed and put into full form in 1983 by Franco Purini who, with Laura Thermes, designed the extension of Castelforte's town hall (figs. 5, 6). For the Roman architect, "the colossal in architecture contains the sign of a heroic dimension of existence that in the momentum, in the excess, in the burning of a passion that remains cold and, in some ways, cruelly pleased with its own premeditations, hides the desire for a beauty that represents itself in severity, even if it subterraneously tells of dememonies, of winces, of fury [...]. The great moulding is silhouetted against the sky, imitating the projection of a prow on the marine horizon [...] The colossal expresses the maximum limit to which a building can reach before generating from its enlarged parts other architectures. In this sense the colossal is the synthesis of all possible architecture but also its suspension" [Purini 1989, p. 39]. If the large moulding can be understood, as Francesco Moschini has written, as an "ironic paradox" [Moschini 2016], it is also possible that Franco Purini, in manifesting the 'colossal' with an almost premeditated fury, reinforced Moretti's thought on the value of frames. "Frames are the spaces of an architecture where maximum reality thickens, and this

not only by virtue of their own figure, but insofar as they are set against free spaces devoid of mouldings [...] The aspiration to an implacable formal clarity that is the pride of the modern spirit became confused, in expressing itself with the actual clarity of the material, with the shiny and translucent surfaces, ignoring the rigor of a formal law by which the sharp can be in the most barked of Palladio's walls" [Moretti 1952, pp. 9-10].

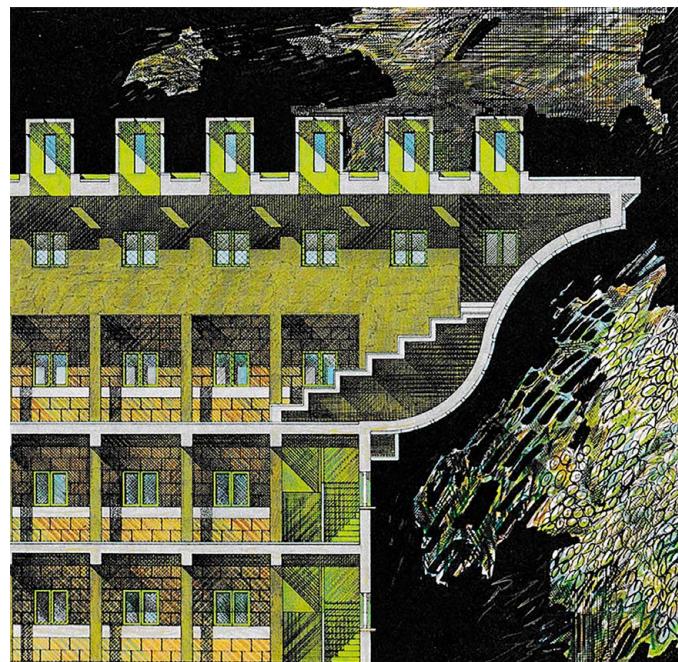


Fig. 5. Franco Purini,
extension of the Castel-
forte Town Hall, detail of
section, 1983 (by kind
permission of the author).

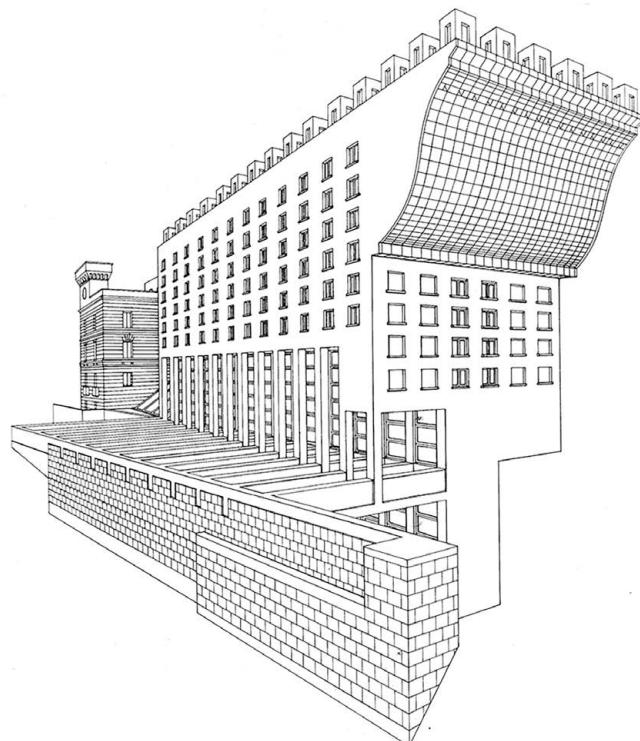


Fig. 6. Franco Purini,
extension of Castelforte
Town Hall, perspective
view, 1983 (by kind
permission of the author).

Dismissiveness as detail in art

Excessive size as a working tool, as a spasmodic search for detail, as a microscopic investigation of the things of reality, is the path that Ron Mueck, an Australian artist who links his work to hyperrealism, has been following for years. His works, mainly made of resin and polyvinyl, are sculptures that are often enlarged, but sometimes also reduced, creating a disturbing and at the same time extraordinary effect.

Observing *A Girl*, a work from 2006, the viewer is confronted with a newborn child of monumental proportions, casting its first glance at the world around it (fig. 7). Stained with traces of blood, with the umbilical cord still attached, her body is still marked by the experience of childbirth. The artist plays on an impressive distortion of scale to evoke both labour and the miracle of birth; the precision of detail is truly impressive. The baby's skin shows all its folds in the forehead, neck, small arms and legs and shows, in the hands stretched backwards, all the effort of the passage from the womb to the real world well described in the sculpture especially by the eyes, one still closed, almost still wrapped in the placenta, the other half-open ready to discover life.

In 2017, Ron Mueck created *Mass* (fig. 8), a monumental installation consisting of one hundred large human skulls. The choice of title alone gives an idea of the polysemy of the work. The English word *mass* means both heap, pile, crowd, but also mass. The iconography of the skull is itself ambiguous. If the history of art associates it with the brevity of human life (*the memento mori*), it is also omnipresent in popular culture. If the colours and details of the skulls change, suggesting that they are a sum of individuals, they instead present themselves as a single group that imposes itself on the viewer. In this *Mass* differs from previous works by the artist, who had always represented the human being in his individuality.

In 2023, Mueck exhibited the sculptural group *Untitled (Three Dogs)* at the *Fondation Cartier pour l'art contemporain* in Paris (fig. 9). With this new sculpture, the visitor is confronted with a group of dogs almost three metres high. The French public, but not only, was the first to discover this monumental work, the design of which Ron Mueck already nurtured a decade ago. Although the work remains enigmatic, like all of the artist's sculptures, this work evokes childhood fears mainly because of its sheer size. Are they guard dogs, pets or a pack of stray dogs? Do they protect something, or do they threaten? Visitors must find their place in this scene by walking around it.

Mueck's works draw you into a dimension of wonder and reflection where disproportion is, at the same time, astonishment, anguish and, paradoxically, a careful measure of things.



Fig. 7. Ron Mueck, *A Girl*, 2006. Photo by Alessia Garozzo.

Fig. 8. Ron Mueck, *Mass*, 2017. Photo by Alessia Garozzo.



Fig. 9. Ron Mueck, *Untitled (Three Dogs)*, 2023. Photo by Alessia Garozzo.



Palermo. Measure, 'excesse' and defeat of the city

In May 1964, Rosario La Duca published a magisterial study entitled *Vicende topografiche del centro storico di Palermo* (*Topographical vicende of Palermo's historic centre*) in Notebook No. 2-3 of the Institute of Elements of Architecture and Monument Survey of the University of Palermo. The Palermo scholar chronologically traces the history of Palermo's historic centre, starting from its foundation, accompanying the essay with cartographic and photographic images of monuments that have been demolished to make room for new 'images' of the city. Five planimetric diagrams show the evolution of the city's shape from the Punic-Roman period to the first half of the 17th century (fig. 10).

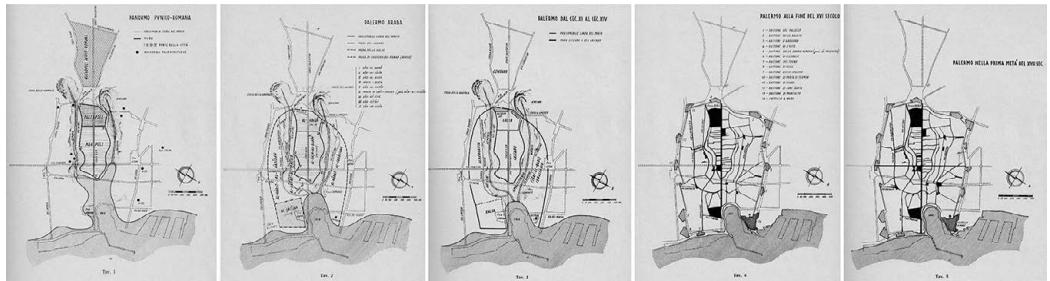


Fig. 10. Rosario La Duca, diagrams of the evolution of Palermo's historic centre from the Punic-Roman period to the first half of the 17th century.

In his narrative, the scholar, in describing the 17th century creation of Via Maqueda, a road orthogonal to the old *Cassaro*, states that 'the city was then subdivided into four clearly distinct zones of roughly equal size, and, as a result, a new division of neighborhoods was born, which, while retaining the names of the ancient communities of *Capo*, *Albergheria*, *Kalsa* and *Loggia*, took on the precise characteristics of new urban entities' [La Duca 1964, p. 24]. La Duca describes the size of the late 17th-century city that found the 'right' dimension and honest balance in the 'democratic' extension of its four districts; when the scholar describes the opening of the via Roma, he expresses his disappointment because it is 'the most unfortunate example of an urbanistic intervention in the city of Palermo. In the planimetric configuration of the old city, the via Roma appears as the solution to a geometry problem, conducted with the simple aid of the 'ruler and compasses', or rather of the 'ruler' alone: *the determination of a straight line passing through two fixed points*' [La Duca 1964, p. 29]. The essay, after a brief description of the city's urbanistic vicissitudes up to the post-war period, melancholically concludes by asserting that 'lights and shadows have alternated over the centuries, but too many clouds have gathered on the horizon of a city that, for its history and traditions, undoubtedly deserved a happier urbanistic destiny' [La Duca 1964, p. 29]. If Rosario La Duca [3] were still alive he would be amazed at what the *Cassaro* and Via Maqueda have become; the cross of streets that used to meet at the Teatro del Sole (fig. 11) is now a gigantic street food where the smell of history is overpowered by that of a malodorous and nauseating fried food that almost makes one regret the breath of the carcinogenic hydrocarbons that accompanied, a few years ago, the strolls of those who crossed the streets lingering between shops, craft workshops and bookshops. The measure of the city of which La Duca spoke has been lost through immoderation and excess, through a disproportionate use of the historic city that has lost its primary design to leave room for the economy understood as the accumulation of money. An unmeasured historic centre in which the ancient streets, the *Cassaro*, first traced by the Phoenicians in the 7th century BC, and the Via Maqueda, have become as saturated with people as underground trains at rush hour (fig. 12). The effects of the overcrowding have caused the city to lose its 'character' and splendour. As Giuseppe Di Benedetto rightly writes "...And if on the one hand there is still a Palermo, a very minority and fragile one, which manifests itself through ever more residual evidence of a unique and unrepeatable history, on the other hand there grows, alongside and within this city, another Palermo, anthropophagous and cannibalistic like its Genius, but this time outside and far from the myth and above all far from beauty. It is the miserable and mournful Palermo of its interstitial spaces, of abandonment, of physical, social and cultural decay, of the gutting *in corpore sano*, of the looting and systematic spoliation of what little remains. But it is also that Palermo that, improvised and uncultured interventions of fake recovery, have returned to us, in recent years, with a caricatured and grotesque appearance' [Di Benedetto 2016, 32-33].



Fig. 11. Palermo, the Quattro Canti, the Theatre of the Sun.



Fig. 12. Palermo, via Maqueda today.

Notes

[1] Reference is made to the letter Baudelaire wrote to the editor of the *Revue Française* in his review of *Le Salon de 1859*. Cf. Baudelaire C. (1992). *Scritti sull'arte*, pp. 222-225. Turin: Einaudi.

[2] For the sake of clarity, we quote Trevisol's volume note. "And this history lesson is all the more surprising in that Loos - for his part - had considered of his own American experience above all the importance of simplicity, of the *immediate* character of everyday life. But in reality, as Manfredo Tafuri has sharply observed, 'the America seen and exalted by Loos in the distant 1990s is a country with two faces: one that shows it knows how to absorb and restore on a gigantic scale the European ideology of Order [...] and the other that unscrupulously adheres to the laws of everyday life'; cf. *La montagna disincantata*, in AA.VV. *La città americana dalla guerra civile al 'New Deal'*, Roma-Bari 1973, p. 341".

[3] Rosario La Duca (Palermo 1923-2008) was an Italian art historian. He was considered one of the greatest connoisseurs of the history and evolution of the city of Palermo.

Credits

While sharing the positions expressed in the article, which are the result of common elaborations, the *Introduction* and the paragraphs *Dismissals and ironies in architecture* and *Dismissiveness as detail in art* are to be attributed to Alessia Garozzo, while the paragraph *Palermo. Measure, excess and defeat of the city* is to be attributed to Francesco Maggio. This work was financed by the European Union - NextGenerationEU - MUR D.M. 737/2021 funds.

References

- Di Benedetto G. (2016). A tempo e a luogo. Palermo e le forme della temporalità. In A. Torricelli (Ed.). *Palermo interpretata*, pp. 19-33. Siracusa: LetteraVentidue.
- Fondation Cartier pour l'art contemporain (2023). *Guide Visiteur. Ron Mueck. Exposition. 8 Juin-5 Novembre 2023*. Parigi: Fondazione Cartier.
- La Duca R. (1964). Vicende topografiche del centro storico di Palermo. In *Quaderno n. 2-3*. Palermo: Edizioni dell'Istituto di Elementi di Architettura e Rilievo dei Monumenti.
- Moretti L. (1952). Valori della modanatura. In *Spazio*, a. III, n. 6, pp. 5-12.
- Moschini F. (2016). Progetti di anatomia / anatomia di un progetto di lungo corso. Frammenti, matrici, la regola e il caso. Un concentrato teorico nell'itinerario progettuale di Franco Purini e Laura Thermes. In *Anfione e Zeto*, n. 26, pp. 96-124.
- Purini F. (1989). *Sette paesaggi*. Milano: Electa.
- Thermes L. (2000). *Tempi e spazi. Scritti teorici*. Roma: Diagonale.
- Trevisol R. (1995). *Adolf Loos*. Roma-Bari: Laterza.
- Zingarelli N. (1970). *Vocabolario della lingua italiana*. Bologna: Zanichelli.

Authors

Francesco Maggio, Università degli Studi di Palermo, francesco.maggio@unipa.it,
Alessia Garozzo, Università degli Studi di Palermo, alessia.garozzo@unipa.it

To cite this chapter: Francesco Maggio, Alessia Garozzo (2024). Ironie, prassi e sconfitte tra misura e dismisura/Ironies, practices and defeats between measure and out of measure. In Bergamo F., Calandriello A., Ciamaichella M., Friso I., Gay F., Liva G., Monteleone C. (Eds.). *Misura / Dismisura. Atti del 45° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione / Measure / Out of Measure. Transitions. Proceedings of the 45th International Conference of Representation Disciplines Teachers*. Milano: FrancoAngeli, pp. 3181-3202.