

875-876

FRANCO ALBINI, ALBERTO ALTINI,
MARIANO ANDREANI, DANIEL
BARENBOIM, MARCO BIAGI,

MARIA BONAITI, ALISON BROOKS,
FRANCESCO DAL CO, PAOLA DI BIAGI,
MIRENE ELTON, RICARDO FLORES,
FRANK O. GEHRY, GUIDO GUIDI,
FRANCA HELG, JUAN JOSÉ LAHUERTA,

MAURICIO LÉNIZ, CAMILLO MAGNI,
ENEÀ MANFREDINI, MARCEL MEILI,
MARCO MULAZZANI, PIER PAOLO PASOLINI,
MARKUS PETER, EVA PRATS, FEDERICO
TRANFA, GUILLERMO VÁZQUEZ CONSUEGRA

CASABELLA

DAL 1928

ITALIAN+ENGLISH EDITION
ANNO LXXXI N.8 - 7 LUG 2017
ITALIA €12,00
AUT €22,50. BEL €21,70. CAN \$37,00.
CHE IT CHF27,00. CHE DE CHF27,50.
DEU €28,00. ESP €21,40. FIN €22,00.
FRA €20,00. GBR £17,00.
PRT CONT €20,10. USA \$31,50.



GRUPPO  MONDADORI

875

876

LA CASA COLLETTIVA: STRATEGIE, MODELLI E Sperimentazioni 1/3 IL PIANO INA-CASA, 1949–1963 <u>Paola Di Biagi</u> PIER PAOLO PASOLINI E LE PERIFERIE DI ROMA FRANCO ALBINI, FRANCA HELG, ENEA MANFREDINI QUARTIERE INA-CASA ROSTA NUOVA, REGGIO EMILIA, 1956–1961 UN QUARTIERE "NOSTRANO EMILIANO E NON SVEDESE"... <u>Marco Mulazzani</u> GUIDO GUIDI ALLA ROSTA NUOVA <u>fotografie di Guido Guidi</u> <u>e Mariano Andreani</u> QUARTIERI E TIPOLOGIE RESIDENZIALI IL CARATTERE URBANO DELLA RESIDENZA <u>Camillo Magni</u> MEILI & PETER ARCHITEKTEN AG FREILAGER ZÜRICH, MARKTGASSE, ZURIGO, SVIZZERA 195 X 56. CASE PRENDONO IL POSTO DELLE PATATE <u>Federico Tranfa</u>	3–25 36 86 40 40 48–93 49 50 66 67 74 75 94–97 98–101	ALISON BROOKS ARCHITECTS ELY COURT, SOUTH KILBURN, LONDRA, REGNO UNITO AL SERVIZIO DELLA CITTÀ <u>Camillo Magni</u> RIGENERAZIONE URBANA A KILBURN <u>Camillo Magni</u> DE INVENTIONE: LA RETORICA DEGLI SPAZI PER LA CULTURA FLORES & PRATS ARQUITECTOS SALA BECKETT, BARCELLONA, SPAGNA RESIDUA. OBBLIGO E INVENZIONE: UN'OPERA RECENTE DI FLORES & PRATS <u>Juan José Laheruta</u> ELTON LÉNIZ ARQUITECTOS CENTRO CULTURALE ARAUCO, ARAUCO, CILE CILE, LA RICOSTRUZIONE DOPO LO TSUNAMI DEL 2010: UN CENTRO PER UNA COMUNITÀ <u>Marco Biagi</u> GUILLERMO VÁZQUEZ CONSUEGRA CAIXAFORUM, ISLA DE LA CARTUJA, SIVIGLIA, SPAGNA <u>a cura di Giovanna Crespi</u> GEHRY PARTNERS, LLP FRANK GEHRY + DANIEL BARENBOIM PIERRE BOULEZ SAAL, BARENBOIM- SAID AKADEMIE, BERLINO, GERMANIA INSIEME GRAZIE ALLA MUSICA <u>Francesco Dal Co</u> BIBLIOTECA RECENSIONI «NON CI VUOLE UN NUOVO MODO DI COSTRUIRE. CI VUOLE UN NUOVO MODO DI VIVERE». BERNARD RUDOFSKY <u>Maria Bonaiti</u> ENGLISH TEXTS ENGLISH TEXTS
--	--	---

De inventione: la retorica degli spazi per la cultura

- 49 Flores & Prats
Arquitectos, Barcellona
- 66 Elton Léniz
Arquitectos, Arauco, Cile
- 74 Guillermo Vázquez
Consuegra, Siviglia
- 86 Frank Gehry + Daniel
Barenboim, Berlino



Flores & Prats Arquitectos Sala Beckett, Barcellona

49

Residua.

Obbligo e invenzione: un'opera recente di Flores & Prats

Juan José Lahuerta

Che alcune edizioni spagnole delle opere di Samuel Beckett abbiano titoli come *Detritus* o *Residua* pare quasi un segno premonitore, considerando il modo in cui Flores & Prats hanno agito nella –e non progettato la– nuova sede di questo fantastico teatro barcellonese che si chiama appunto Sala Beckett. Il termine latino *detritus* significa consumato, eroso; nelle sue accezioni più scientifiche fa riferimento alle parti scomposte e separate di un corpo o ai sedimenti di terra e roccia; nelle sue accezioni più popolari designa ciò che è avanzato, ciò che resta. E dunque, quasi a chiudere il cerchio, il detrito è un residuo. In un altro senso, tuttavia, il residuo ha a che fare con il lavoro degli alchimisti. Di fatto *Residua* è un adattamento del titolo originale francese *Têtes-mortes* (*Teste-morte*), che Beckett usò per fare riferimento a tutto ciò che nei processi alchemici risultava in eccesso, il resto inutilizzabile.

Non so se Flores & Prats o Toni Casares, il direttore del teatro, avessero in mente questi riferimenti –coincidenze?– quando decisero come intervenire nei capannoni diroccati del sito dove sarebbe sorta la nuova Sala Beckett, ma di sicuro pensarono fin dall'inizio di lavorare con detriti e residui, pur attribuendo a questi un valore che non ha niente a che vedere con l'idea del resto inutile degli alchimisti. Al contrario, decisero di elevarli a uno status superiore, trasformandoli in protagonisti, invertendo i processi di sedimentazione e collocando gli strati di detriti in alto, in cima a tutto: in sintonia con lo spirito di Beckett, detriti e residui diventano una necessità imprescindibile dell'opera.

Nella nuova Sala Beckett residui e detriti dell'edificio in rovina che Flores & Prats si sono trovati davanti sono investiti dei valori civili e morali che, attraverso l'opera di redenzione

del valore d'uso, li hanno trasformati in *verità*. Teniamo presente un aspetto molto importante: l'edificio dell'antica Cooperativa Pau i Justicia, dalla cui riconversione è nata la Sala Beckett, non era classificato come bene da tutelare e dunque gli architetti avrebbero potuto demolirlo – eliminando detriti e residui – per avere un terreno vuoto su cui costruire un teatro del tutto nuovo. Né gli architetti né la direzione del teatro erano obbligati a conservarne alcunché, neppure il ricordo. Eppure hanno voluto farlo, prendendo una decisione progettuale importante sotto il profilo ideologico: da qui, in realtà, inizia questo progetto straordinario ed è qui che l'approccio architettonico di Flores & Prats si lega a una delle idee più provocatorie formulate da Samuel Beckett. Nel corso di una conversazione con Georges Duthuit, parlando delle possibilità dell'arte, il drammaturgo irlandese disse di preferire la condizione per cui “non c'è nulla da esprimere, nulla con cui esprimere, nulla da cui esprimere, nessun potere di esprimere, nessun desiderio di esprimere, insieme con l'obbligo di esprimere”.

Flores & Prats avrebbero potuto fare tabula rasa dei capannoni della vecchia cooperativa e sul terreno libero così ottenuto costruire la loro invenzione senza incontrare ostacoli. Invece, hanno avvertito un altro tipo di obbligo. In effetti, in questo progetto, l'obbligo si oppone all'invenzione. Trovandosi davanti pareti scrostate, soffitti crollati, pavimenti spaccati, il sovrapporsi degli innumerevoli restauri che si erano accumulati nel tempo e che avevano trasformato l'edificio in un labirinto privo di riferimenti tipologici e, infine, resti di porte, paraventi, finestre, ringhiere, modanature, gessi, fioroni, ceramiche... in altre parole, nient'altro che macerie di scarso valore, Flores & Prats non hanno pensato di eliminarle, bensì hanno deciso di conservarle.

Perché il concetto di patrimonio deve essere associato a qualcosa di prestigioso e monumentale? Dal punto di vista di Flores & Prats e di Toni Casares l'idea di patrimonio non deriva da *pater*, non può essere imposta dall'alto con autorità, ma è qualcosa che nasce come una nebbia informe e senza testa dal tempo e dall'esperienza, da ciò che è radicalmente collettivo, dal basso o addirittura dall'infimo. I capannoni dell'antica cooperativa non erano neppure una rovina – investite come sono le rovine del prestigio dato dal Tempo e dunque atemporali – ma soltanto un cumulo di macerie, talmente quotidiane, talmente prive di valore da poter sparire senza che nessuno le rimpiangesse. Ma per Flores & Prats quelle macerie imponevano “l'obbligo di esprimere”: rappresentavano il legame con le radici più profonde della memoria viva di un quartiere popolare come Poblenou. I pavimenti rotti, i muri scrostati, i tetti crollati, le schegge degli innumerevoli serramenti, i frammenti di ceramica e vetro, i pezzi di plastica, era tutta roba di poco prezzo in termini di valore di scambio, ma molto cara –in senso affettivo– dal punto di vista del valore d'uso, che lì era accumulato in un numero infinito di strati, ed era latente in ogni particolare, nell'attesa di essere risvegliato nei ricordi di tutti.

dati del progetto

progetto

Flores & Prats Arquitectos

progettisti

Ricardo Flores ed Eva Prats

ingegneria teatro

Marc Comas

acustica

Arau Acústica

strutture

Manuel Arguijo

impianti

AJ Ingeniería

collaboratori

Eirene Presmanes, Jorge Casajús, Micol Bergamo, Michelle Capotori, Emanuele Lisci, Cecilia Obiol, Francesca Tassi-Carboni, Nicola Dale, Adrianna Mas, Giovanna de Canева, Michael Stroh, Maria Elorriaga, Pau Sarquella, Rosella Notari, Laura Bendixen, Francesca Baldessari, Marta Smektala, Ioanna Torcanu, Carlotta Bonura, Florencia Sciuotto, Georgina Surià, Elisabet Fàbrega, Julián González, Valentina Tridello, Agustina Álvaro Grand, Monika Palosz, Shreya Dudhat, Jordi Papaseit, Judith Casas, Tomás Kenny, Filippo Abrami, Constance Lieurade, Iben Jorgensen, Lucia Gutiérrez, Gimena Álvarez, Agustina Bersier, Mariela Allievi, Toni Cladera, Clàudia Calvet

committente

Institut de Cultura de Barcelona + Fundació Sala Beckett

dati dimensionali

2.923 mq superficie complessiva

cronologia

gennaio 2011: concorso / primo premio concorso a inviti

marzo 2012: progetto preliminare

gennaio 2014: progetto esecutivo

aprile 2014–marzo 2016: realizzazione

localizzazione

Calle Pere IV 228, Poblenou, Barcellona, Spagna

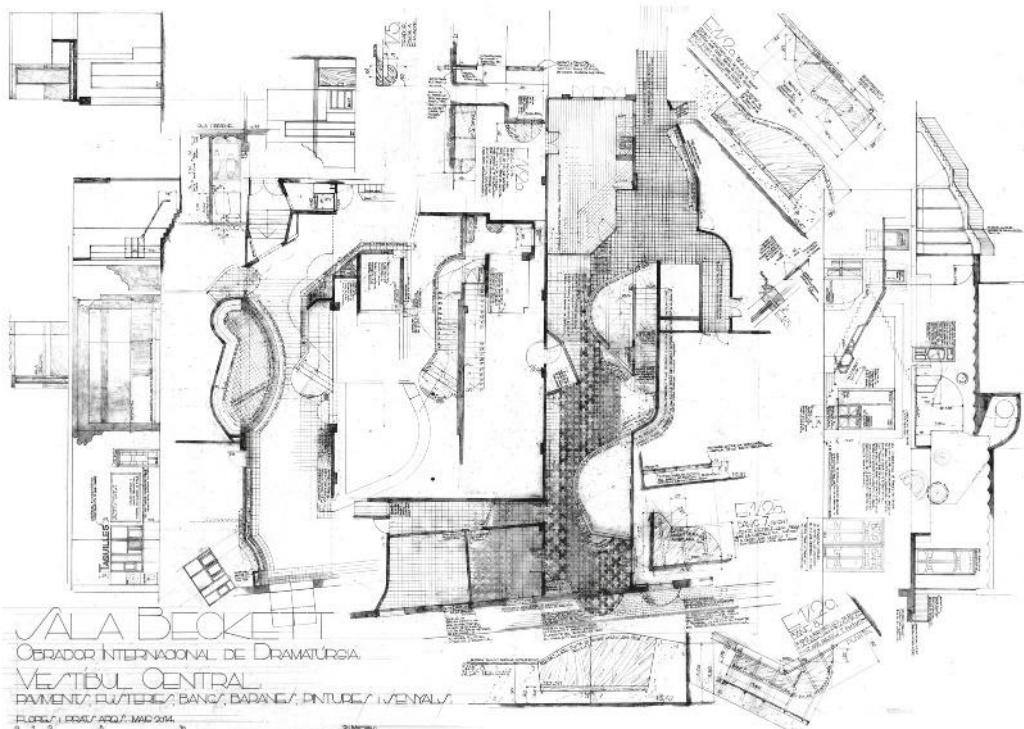
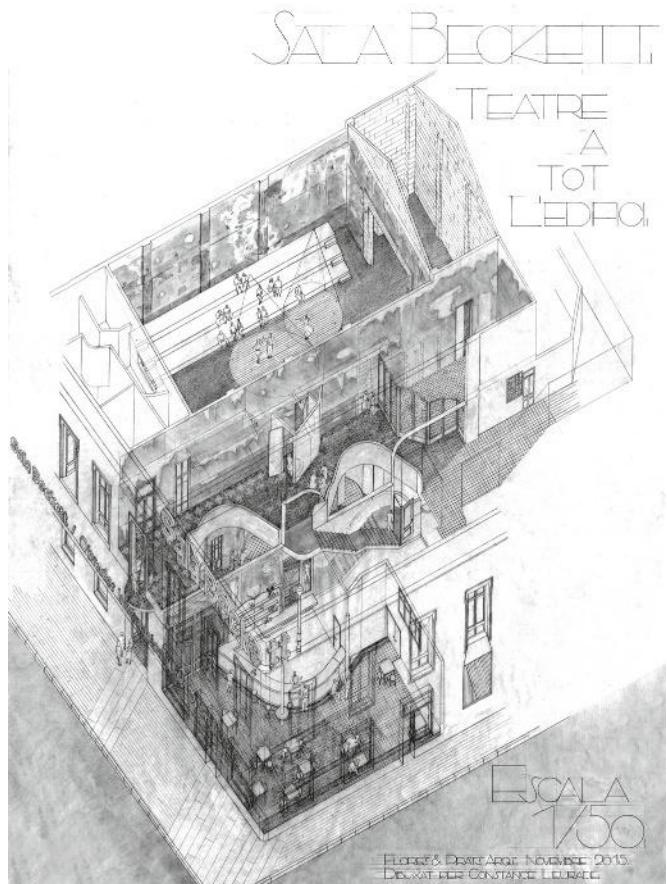
fotografie

Adrià Goula

Insomma, l'aspetto (a)patrimoniale dell'antico edificio diroccato si definiva a partire dagli innumerevoli fantasmi che l'abitavano: i fantasmi gentili ma saldi dell'identità collettiva che, come nelle vecchie fotografie ingiallite, non potevano rimanere senza casa. La nuova Sala Beckett –un teatro, proprio così– sarebbe diventata la casa di quei meravigliosi fantasmi e delle voci che non vogliono andarsene e ci aiutano a sopravvivere –a continuare a essere padroni della città, nonostante tutto– in mezzo a tutti questi residui, consentendoci alla fine di imporre il collettivo sul soggettivo, il luogo sullo spazio, la memoria sull'invenzione, la verità delle cose che hanno un valore d'uso sui simulacri del valore di scambio, le mani e gli attrezzi sulle statistiche, nel nuovo ma vecchio edificio riconvertito.

Trovandosi davanti la vecchia struttura, Flores & Prats hanno deciso di seguire due percorsi complementari. Uno riguardava il tutto, l'altro le parti o per meglio dire i pezzi, inclusi i più piccoli: un vetro colorato, una piastrella idraulica, una modanatura di legno, un controsoffitto di gesso, una maniglia... Il primo percorso implicava un chiarimento della situazione: restituire all'edificio la sua forma originaria, basata su un sistema di capannoni paralleli e trasversali, che doveva essere riconfigurata da cima a fondo, tanto nella circolazione quanto nelle coperture. Ma chiarire –cioè restituire all'edificio la sua chiarezza tipologica– non vuol dire affatto demolire. Flores & Prats non *fanno spazio*, non *svuotano*, non tagliano, aprono e rimuovono, ma lavorano come chi (s)cuce, chi ricama, o meglio come chi (dis)fa un groviglio o un nodo complicato, tornando –per comprenderlo meglio– sui passi e i gesti di chi lo aveva creato: trovano i fili, li sfilano e filano di nuovo; le cuciture le scuciono e cuciono di nuovo; i lacci, li slacciano e li allacciano di nuovo. Qui chiarire significa rimettere le cose al loro posto, senza eliminare niente: alla fine i capannoni, le vie di circolazione, le coperture balzano di nuovo

agli occhi o, meglio, al tatto e all'esperienza. Ma c'è anche l'altro percorso, quello che attribuisce importanza non già al contenitore ma al contenuto, non al grande ma al piccolissimo: i veri e propri detriti e residui, le minuzie. Appena giunti nell'edificio e davanti allo spettacolo delle macerie, Flores & Prats hanno deciso di compilare un inventario di tutti i materiali, di tutti gli elementi –vetro, legno, ceramica, plastica ecc.– che, ancora al loro posto o disseminati tra i resti dell'edificio, confusi con i loro stessi resti, si offrivano ai loro occhi. Risultano particolarmente interessanti le tavole in cui tutti i serramenti dell'edificio –porte, finestre, paramenti, vetrate ecc.– sono stati registrati riportando la forma e le dimensioni di ciascuno, in sequenze simultanee tutte sulla stessa scala, che aiutano a comprendere la quantità e le condizioni tipologiche di quello che sembrava un caos. Ma oltre alle tavole, disegnate e chiosate, Flores & Prats hanno realizzato modellini in scala ridotta di questi oggetti. Lo stesso criterio di catalogazione e rimontaggio è stato applicato alle piastrelle idrauliche e ai controsoffitti di gesso. La sistematicità delle tavole con gli elementi disegnati in modo scientifico –come nei vecchi manuali di carpenteria o negli antichi cataloghi di pavimenti– è bilanciata dall'estro dei modellini –che ricordano i pezzi di un gioco delle costruzioni per bambini– in un alternarsi che è caratteristico del modo di agire di Flores & Prats e ha a che vedere –come ho già sottolineato nell'introduzione al loro volume *Pensado a mano*– con i paradigmi fisici e mentali del *bricoleur* così come li definì Claude Lévi-Strauss ne *Il pensiero selvaggio*. Intendo dire, cioè, che Flores & Prats non hanno catalogato tutti gli elementi del vecchio edificio, dalle porte ai pavimenti e alle maniglie, perché avevano già pensato al luogo che questi, in un processo razionale di progettazione del già conosciuto, avrebbero occupato alla fine, ma lo hanno fatto per gli elementi stessi, per tenerli, custodirli, conservarli e poter chiedere loro: “Cosa volete essere nel nuovo ma vecchio edificio, nel vostro



edificio?”. Porte e finestre, vetrate e paraventi, rosoni e controsoffitti di gesso, mattonelle di ogni tipo, rispondono allegramente alla domanda degli architetti indicando subito il posto che vogliono occupare in un edificio che è ancora loro e dunque nostro, del quartiere, della memoria viva e del teatro. Il progetto astratto inventa i materiali che saranno utilizzati per raggiungere obiettivi stabiliti in anticipo: trasforma i mezzi in fini e dunque semplifica, svuota e distrugge. L’opera di Flores & Prats, invece, la cui prima domanda è rivolta a ciò che già esiste e che in ciò che già esiste trova tutta la sua pregnanza, può sorgere soltanto dalla domanda sincera effettuata sul campo e ha come condizione ultima l’essere “definitivamente incompiuta”.

Un’considerazione conclusiva: non si creda che da ciò che stiamo affermando si possa dedurre un legame dell’opera di Flores & Prats con il *collage* inteso come tecnica delle avanguardie; in nessun momento, penso, i due architetti intendono accostare realtà opposte, forzandone i paradossi, anzi ciò che fanno è rivelare le affinità che ancora esistono tra quelle cose che il tempo distruttore e l’usura dell’uomo hanno separato, rotto, spezzato. Detriti e residui resuscitano nella loro intima armonia, senza essere in alcun modo semplificati, ma al contrario in tutta la loro complessità piena di interrogativi. Il Partenone, mito conclusivo ed epitome dell’idea di armonia nella nostra cultura, fu costruito in parte con frammenti provenienti dai templi che i persiani avevano distrutto nell’Acropoli ancora prima che fossero completati. Gli architetti del Partenone, che approfittarono di metope e fondazioni già esistenti e che ancora prima di trovare la loro collocazione erano stati saccheggiati con violenza dagli invasori, non soffrirono, a dire il vero, del complesso della colomba kantiana. Neppure Flores & Prats ne sono affetti: in un’epoca in cui si premia il vuoto, loro, agendo controcorrente, chiedono ed esigono densità dell’aria, attrito e resistenza per poter volare.

Traduzione italiana: Irene Inserra per *Scriptum*, Roma

1
lo spazio al piano terra dei capannoni della cooperativa Pau i Justicia al Poblenou, ora riconvertito, prima dell'intervento di riconversione nello spazio dedicato al teatro sperimentale

the space on the ground floor of the buildings of the cooperative Pau i Justicia at Poblenou, now converted and prior to the project, in the space for experimental theater

2
disegno assonometrico
axonometric drawing

3
di segno di studio, definizione del vestibolo centrale
study drawing for the central vestibule

4
sezione longitudinale sul vestibolo e il teatro principale verso il bar
longitudinal section of the vestibule and the main theater towards the cafe

5
sezione longitudinale attraverso i due spazi teatrali
longitudinal section through the two theater spaces

6
sezione longitudinale attraverso il pozzo di luce principale
longitudinal section through the main light well

7
sezione longitudinale attraverso il vestibolo e la sala teatrale principale verso il "red sofa"
longitudinal section through the vestibule and the main theater towards the "red sofa"

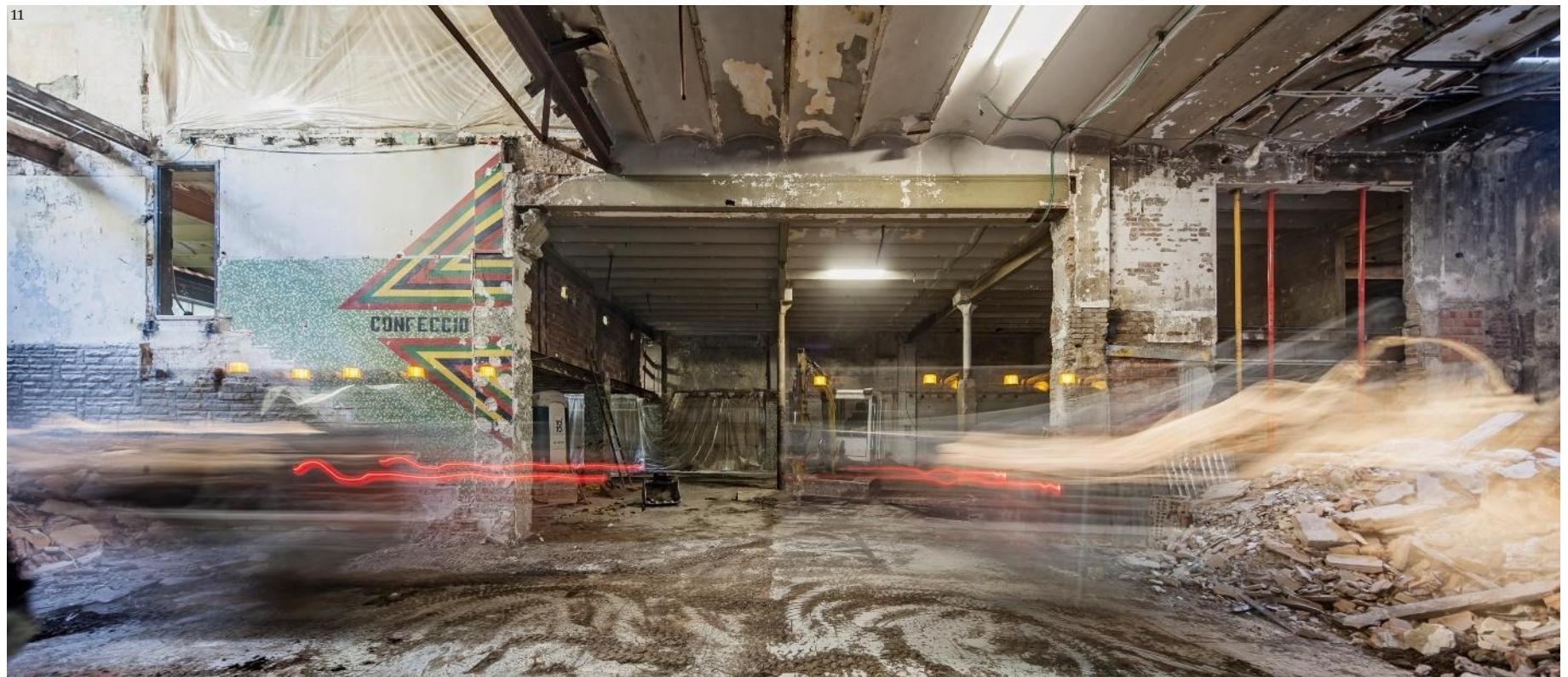




8
le scale al piano terra prima della riconversione, ora vestibolo d'ingresso
the ground floor staircase prior to conversion, now the entrance vestibule

9, 10
il vestibolo e il lucernario, dal piano terra e dal piano superiore
the vestibule and the skylight, from the ground floor and the upper level

11
prime demolizioni al piano terra
first demolition on the ground floor
12
la biglietteria all'ingresso della nuova Sala Beckett
the box office at the entrance to the new Sala Beckett





13

l'accesso al bar e le scale che conducono al livello superiore
access to the cafe and the stairs leading to the upper level

14

la vetrata che collega il bar e il vestibolo
the glazing that connects the cafe and the vestibule

15

il vestibolo a doppia altezza
the two-story vestibule

16

le panche realizzate al piano superiore
the benches on the upper level

17

la luce del mattino illumina il piano superiore del vestibolo
morning light on the upper level of the vestibule





18, 19

il lucernario in forma di mezzaluna, vista zenitale
the skylight in the form of a crescent moon, zenithal view

20

uno spazio al piano terra,
attualmente il bar
a space on the ground floor,
presently the cafe

21

il bar durante un workshop
estivo
the cafe during a summer
workshop

20



21



22



22

uno spazio al piano terra, ora lo spazio teatrale principale
a space on the ground floor,
now the main theater

23

il vecchio e il nuovo teatro
the old space and the new
theater

24

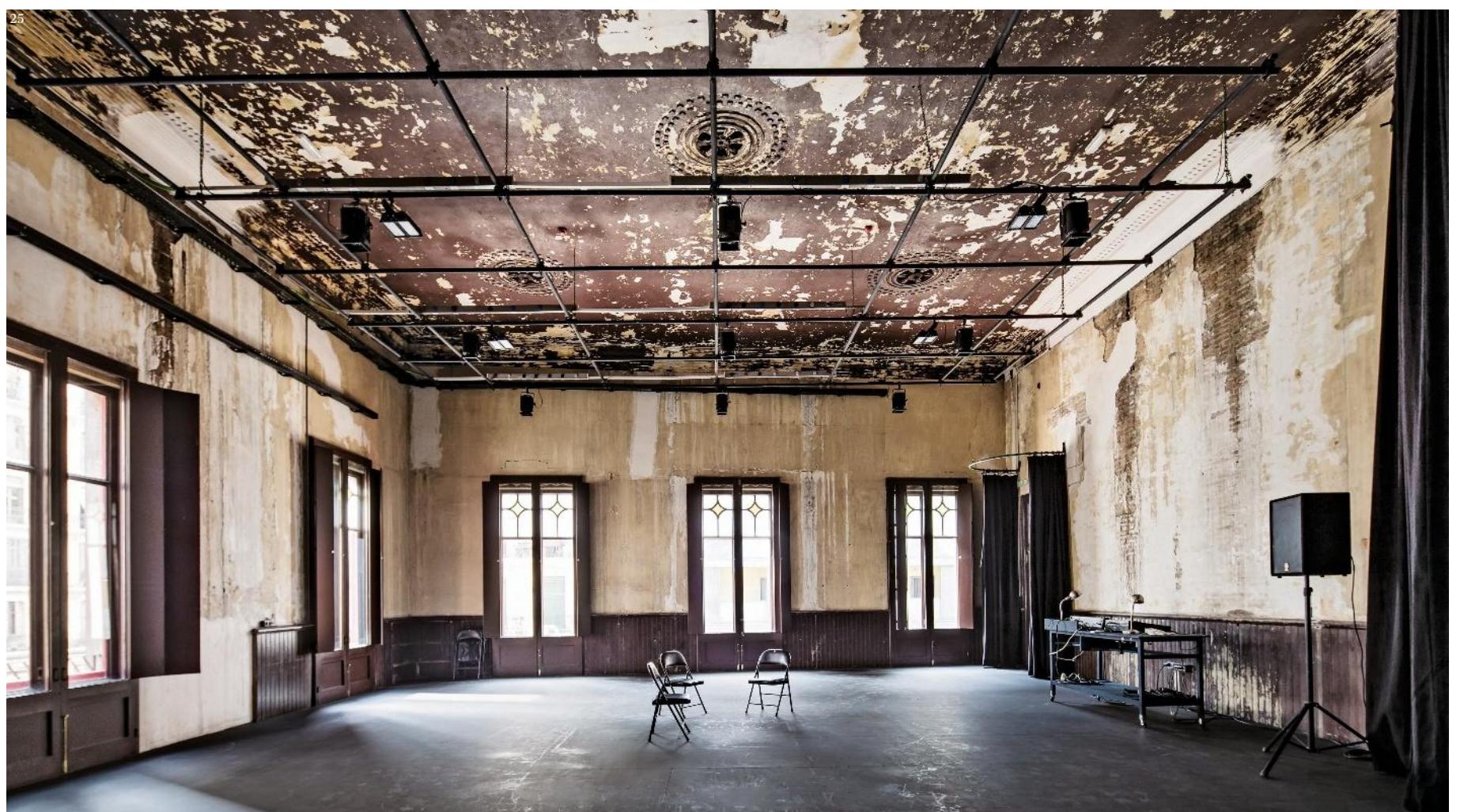
uno spazio al piano superiore,
ora la sala prove
a space on the upper level,
now the rehearsal room

25

la sala prove nell'ex bar
the rehearsal room in the
former cafe

23







26

vecchie e nuove pareti al piano superiore
old and new walls on the upper level

27

il bar Beckett
the Beckett cafe

28

i rosoni e i controsoffitti in gesso recuperati dal preesistente edificio

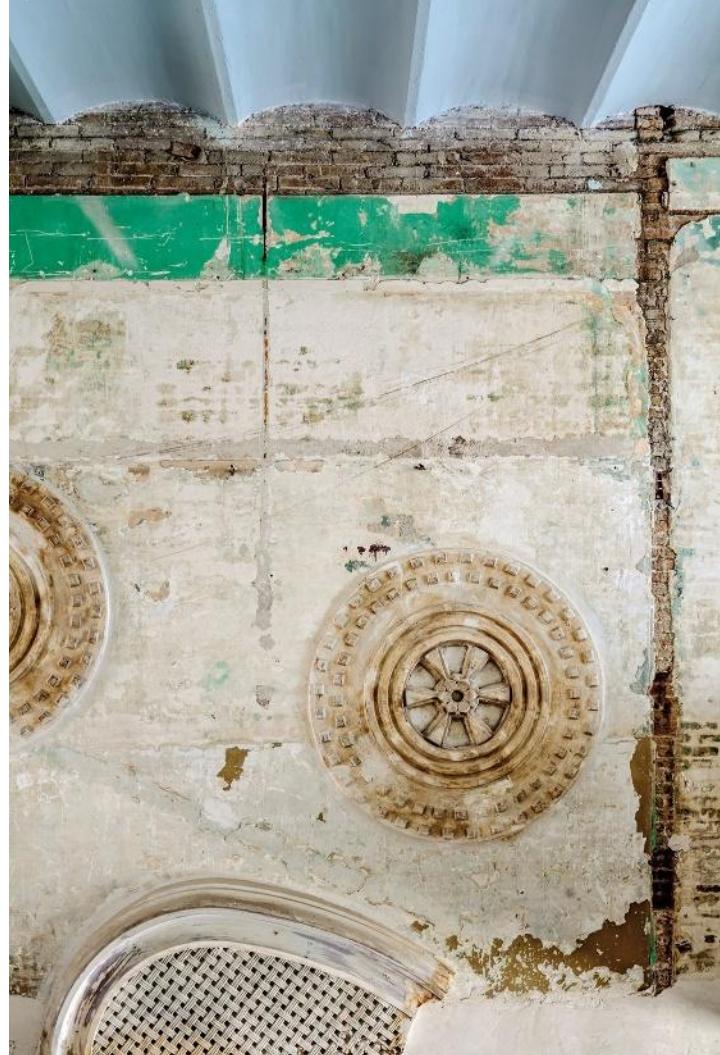
ceiling roses and suspended ceilings in plaster, salvaged from the existing building

29, 30, 31

la pavimentazione preesistente riutilizzata nei nuovi spazi della Sala Beckett

the existing floor, reutilized in the new spaces of the Sala Beckett

28



29

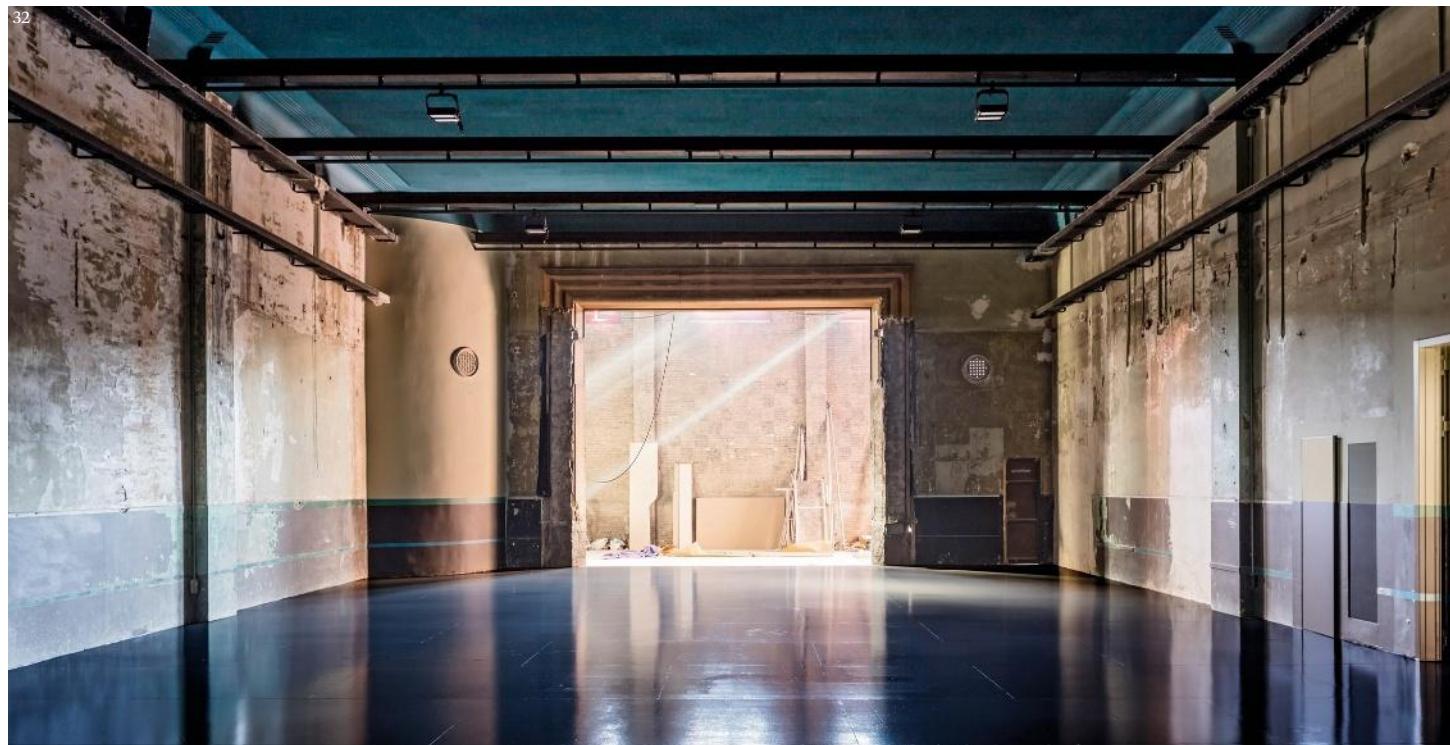


30



31





32
lo spazio espositivo illuminato dalla luce naturale
the exhibition space with natural lighting
33
la “black room”
the “black room”
34
le panche nello spazio denominato “red sofa”
the benches of the “red sofa” space





a leading role in the management of the city and the construction of the territory, through original experiments with processes of implementation and urban policy. The Kilburn area is a good example of all this. In 2007 a process of urban regeneration was launched here that called for the creation of 2400 new housing units, of which 50% would be subsidized, with the other 50% aimed at the open market. The inhabitants were protected by granting them priority options on the subsidized housing units. The tool of implementation was a general master plan prepared with the goal of defining a unified urban design to be assembled in multiple, independent episodes, in terms of timing, economics and procedures. The program called for demolition of about 45 buildings, mostly constructed after World War II, to make room for new constructions that would be able to redefine the identity of the neighborhood. In this sense there has been a clear, fierce critique of the residential models of the city of the Modern Movement, replaced by edification connected with the figure of the block and the street. In the planning of 12 interventions in separate areas, there has been a systematic emphasis on the desire to construct the street frontage with buildings that would reinterpret the courtyard typology in a contemporary way. The interesting part of this master plan lies in the care with which the individual projects of small and medium size have been inserted inside the existing urban fabric, like the missing parts of a mosaic that modify its image. The master plan does not set out to impose new urban arrangements and geometries, but more modestly tries to mend the fractures caused by a previous model of the city that is no longer shared. This humility becomes an extraordinary, intelligent resource of the project. The 12 projects are: Lot 1: Cambridge Court & Wells Court by Lifschutz Davidson Sandilands, 101 units of which 40 for social housing and 61 for the free market; Lot 2: Ely Court by Alison Brooks Architects, 43 units of which 18 for affordable social housing and 25 for the free market; Lot 3: Gloucester House & Durham Court by Rick Mather Architects, 236 units of which 102 for social rental housing and 134 for the free market; Lot 4: Bourne Place by Rick Mather Architects, 133 units of which 75 for social housing and 58 for the free market; Lot 5: Bronte & Fielding House by Alison Brooks Architects with Lifschutz Davidson Sandilands, 229 units of which 113 for social rental housing and 126 for the free market; Lot 6: Chippenham Gardens by PRP Architects, 52 units of which 22 for affordable social housing and 30 for the free market; Lot 7: Peel Precinct by Penoyre & Prasad, 226 units of which 42 for affordable social rental housing and 184 for the free market; Lot 8: HicksBolton House by Rick Mather Architects, 64 units; Lot 9: Woodhouse Urban Park, by Erect Architecture; Lot 10: Queen's Park Cullen House by MaccreanorLavington, 137 units of which 39 for social housing; Lot 11: Queen's Park Place by Ian Simpson Architects, 144 units of which 28 for affordable social housing and 480 m² for commercial spaces; Lot 12: Watling Place by PRP Architects, 153 units of which 113 for affordable social housing.

page 50

The new Sala Beckett by Flores & Prats
Juan José Lahuerta

The fact that certain Spanish editions of the works of Samuel Beckett have titles like Detritus or Residua seems al-

most like a premonition, considering the way Flores & Prats have operated in (and not designed) the new headquarters of this fantastic theater in Barcelona known as Sala Beckett. The Latin term detritus means consumed, eroded; in science it refers to parts separated from a body or sediments of earth and stone; in general use it indicates what is left over, what remains. And as if to come full circle, the detritus is residual, a leftover. But the residue also has to do with the work of the alchemists. In fact Residua is an adaptation of the original French title Têtes-mortes (Dead Heads), which Beckett used to make reference to the excess in alchemical processes, the remains that could not be utilized. I don't know if Flores & Prats or Toni Casares, director of the theater, had these references in mind when they decided how to intervene in the ruined sheds of the site of the new Sala Beckett. Certainly, from the outset, they thought about working with debris and leftovers, though assigning them a value that has nothing to do with the idea of the useless leftovers of the alchemists. Instead, they decided to raise them to a higher status, transforming them into protagonists, inverting processes of sedimentation and shifting layers of debris upward, to the top of the pile: in tune with the spirit of Beckett, detritus and residuals become an indispensable requirement of the work.

In the new Sala Beckett the ruins found by Flores & Prats are assigned civil and moral values that through the redemption of usage value have been transformed into truth. Let's remember one very important aspect here: the building of the old Cooperativa Pau i Justicia that has become Sala Beckett was not listed as protected heritage. The architects could have demolished it to have an empty lot on which to build a totally new theater. Neither the architects nor the theater management were obliged to conserve anything, not even the memory of the place. Yet they have done just that, making an important design decision in ideological terms: this extraordinary project begins with that decision, and the architectural approach of Flores & Prats is thus linked to one of the more provocative ideas formulated by Samuel Beckett. In a conversation with Georges Duthuit, speaking of the possibilities of art, the Irish writer said he would prefer a condition in which "there is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express."

Flores & Prats could have made tabula rasa of the sheds of the old cooperative and built their own invention on the freed-up land, without obstacles. Instead, they sensed another type of obligation. In effect, in this project obligation opposes invention. Faced with crumbling walls, collapsing ceilings, cracked floors, the overlapping of countless restorations accumulated over time, the remains of doors, partitions, windows, railings, moldings, plaster, ceramics – in short, rubble of little value – Flores & Prats did not think about eliminating it all, but about conserving it. Why does the concept of heritage have to be associated with something prestigious and monumental? From the viewpoint of Flores & Prats and Toni Casares the idea of patrimony does not come

from pater, it cannot be imposed from above, but arises like a formless, headless mist from time and experience, from what is radically collective, from below, even from the deepest strata. The sheds were not even a ruin as such – since ruins have the prestige of time and thus become timeless – but just a pile of rubble, so ordinary, so worthless as to be able to vanish without any regrets. But for Flores & Prats that rubble imposed the "obligation to express": it represented the bond with the deepest roots of living memory of a working-class neighborhood like Poblenou. The broken floors, crumbling walls, sinking roofs, the fragments of ceramic and glass, the pieces of plastic were all quite worthless in terms of trade value, but very dear – in the affective sense – from the standpoint of usage value, accumulated in an infinite number of layers, latent in every detail, ready to reawaken in collective memory. In short, the (a)patrimonial aspect of the old dilapidated building was defined by its many resident phantoms: the genteel but solid ghosts of the collective identity, which as in old yellowed photographs could not be left homeless. The new Sala Beckett – a theater, precisely so – would become the home of those marvelous phantoms and the voices that do not want to take their leave and help us to survive – to continue to be the owners of the city, in spite of it all – in the midst of all these leftovers, allowing us in the end to impose the collective on the subjective, the place on the space, memory on invention, truth of things that have usage value over the simulacra of trade value, hands and tools over statistics, in the new but old converted building.

Faced with the old structure, Flores & Prats decided to take two complementary paths. One for the whole, and one for the parts, or more precisely the pieces, even the smallest ones: colored glass, tiles, wooden moldings, plaster ceilings, handles... The first path implied clarification of the situation: restoring the building to its original form, based on a system of parallel and cross-wise sheds, which had to be reconfigured from top to bottom, in the circulation and the roofing. But clarifying – i.e. restoring typological clarity – does not mean demolition. Flores & Prats do not make space, they do not empty, or cut, open or remove. They undo and redo, untangling a tangle or a complicated knot, tracing back – to better understand it – through the steps and gestures of the person who created it: they find the threads, unthreading them and threading them again; they undo stitches and restitch them, unlace and re-lace. Clarifying means putting things back where they belong, without eliminating anything: in the end, the sheds, the circulation routes, the roofs present themselves to the gaze, the touch, experience. But there is also the other path, the one that assigns importance not to the container but to the content, not to the large but to the very small: true detritus and leftovers, the little pieces. As soon as they entered the building and saw the spectacle of the rubble, Flores & Prats decided to make an inventory of all the materials, all the elements – glass, wood, ceramic, plastic, etc. – still in place or scattered amidst the ruins. The drawings in which they show all the frames of the building – doors, windows, claddings, glazings, etc. – convey the form and size of each, in simultaneous sequences, all on the same scale, and are of particular interest to help us understand the quantities and typological conditions of what seemed like chaos. But besides the annotated drawings, Flores & Prats have also made small-scale models of these objects. The same criterion of cataloguing and reassembly has been applied to the hydraulic tiles and the plaster suspended ceilings. The systematic quality of the panels with the pieces drawn in a scientific way – as in old carpentry manuals or flooring catalogues – is balanced by the flair of the small models – like the pieces in construction games for kids – in an alternation typical of Flores & Prats that has to do – as I have already emphasized in the introduction to their book Pensado a mano – with the physical and mental paradigms of the bricolage as defined by Claude Lévi-Strauss in *The Savage Mind*. By this I mean that Flores & Prats have not catalogued all the elements of the old building, from the doors to the floors to the handles, because they had already thought about the place these things would occupy in a rational process of design of the already known; they have done so for the elements themselves, to care for them, to conserve them, to be able to ask them: "What would you like to be in the new but old building, our building?" Doors and windows, glazings and screens, ceiling roses and plaster, tiles of all kinds, cheerfully respond to the query of the architects, immediately indicating the place they want to have in a building that is still theirs and therefore ours, of the neighborhood, of living memory and the theater. The abstract project invents the materials that will be used to achieve pre-set objectives: it transforms means into ends and therefore simplifies, empties and destroys. The work of Flores & Prats, on the other hand, whose first question is addressed to what already exists and which finds all of its pertinence in what already exists, can only spring from the sincere question asked in the field, under the ultimate condition of being "definitively unfinished."

One final consideration: do not imagine that what we are saying can lead to deduction of a link between the work of Flores & Prats and collage seen as a technique of the avant-gardes: in no moment, in my view, do the two architects set out to juxtapose opposite realities, forcing paradoxes; in fact, what they do is to reveal the affinities that still exist among those things that time the destroyer and human use have separated, broken, snapped apart. Detritus and residues are revived in their inner harmony, without being simplified in any way, but instead in all their complexity full of questions. The Parthenon, the conclusive myth and epitome of the idea of harmony in our culture, was partially built with fragments from the temples the Persians had destroyed at the Acropolis even before they had been completed. The architects of the Parthenon who took advantage of existing metopes and foundations, which even prior to their placement had been violently scattered by the invaders, did not suffer – to be honest – from the complex of Kant's dove. Neither do Flores & Prats: in an era in which emptiness is rewarded, going against the current, they require and demand density of the air, friction and resistance, to be able to fly.