

*Pianta dell'Abbazia di Cluny
Prospettiva dell'Abbazia di Clunyo*

In architettura l'anima muove il corpo e ne è ricambiata. Anima e corpo si manifestano, nell'opera, attraverso gli elementi primari e la loro continua elaborazione. La forma e l'anatomia conseguono una natura non esclusivamente pratica, ma piuttosto un pensiero ricorrente riferibile a un nucleo complesso e non solo esteriore. Così, i diversi frammenti, costituiscono il nucleo che potremmo definire prossimo all'anima, capace di respirare e muoversi secondo i differenti luoghi, identificabile come struttura interiore.

In architecture the soul moves the body and is moved by it in return. Body and soul become manifest, in the work, through the primary elements and their continuous elaboration. Form and anatomy determine a nature that is not exclusively practical, but rather a recurring thought that is attributable to a complex, and not only exterior, nucleus. Thus the various fragments constitute the nucleus that we could define as close to the soul, capable of breathing and moving in accordance with the various places, and which is identifiable as the interior structure.

La struttura interiore *The interior structure*

Paolo Zermani

In architettura l'anima muove il corpo e ne è ricambiata. Anima e corpo si manifestano, nell'opera, attraverso gli elementi primari e la loro continua elaborazione. Il corpo privo dell'anima, di per sé costituirebbe solo un'immagine sorda, ma è oltremodo indispensabile all'anima per rappresentare le istanze di quest'ultima in quella sintesi che chiamiamo tipo. Si può parlare, allora e soltanto allora, di corpo vivo.

Dove conducono le piante degli edifici che si possono definire architetture e, ancor prima, da dove arrivano? In altri termini, questi corpi, perché esistono e cosa vorrebbero esprimere? La loro forma e la loro anatomia, siano indifferentemente case, scuole, chiese, cimiteri, consegue una natura non esclusivamente pratica, ma piuttosto un pensiero ricorrente riferibile a un nucleo complesso e non solo esteriore.

Si sono trovati nel mondo, ma interrogandosi su quale mondo. Così, i diversi frammenti, costituiscono il nucleo che potremmo definire prossimo all'anima, capace di respirare e muoversi secondo i differenti luoghi, identificabile come struttura interiore.

Se andiamo agli inizi della vicenda monastica medioevale e osserviamo la pianta dell'abbazia di Cluny fondata da Guglielmo di Aquitania (909) possiamo trovarvi un monastero regolare ove «dei monaci si raccolgono per vivere secondo la regola di San Benedetto». Un corpo vi è rappresentato, in chiara sembianza umana, dotato di testa, braccia, addome, gambe, appoggiato a terra, ai suoi inizi, in forma composta.

Se poniamo ora attenzione allo svolgimento dei duecento anni successivi, fino al fatidico 1134 coincidente con la fondazione di Citeaux, giungiamo a Chiaravalle. Qui, attraverso il pensiero

In architecture the soul moves the body and is moved by it in return. Body and soul become manifest, in the work, through the primary elements and their continuous elaboration. The body without a soul, in itself would only be nothing but a deaf image, but it is also absolutely necessary for the soul in order for it to represent its instances in that synthesis we know as type. Only then can we speak of a living body.

Where do the drawings of buildings that can be defined as architectures lead and, before that, where do they come from? Their form and anatomy, whether they are houses, schools, churches, cemeteries, result from a nature that is not exclusively practical, but rather a recurring thought that is attributable to a complex, and not only exterior, nucleus.

They found themselves in the world, yet inquiring as to what world that is. Thus, the various fragments constitute the nucleus that we could define as close to the soul, capable of breathing and moving in accordance with the various places, and which is identifiable as the interior structure.

If we go back to the early Mediaeval monastic life and observe the plan for the abbey of Cluny, founded by Guillaume d'Aquitaine (909) it would, at first, appear as a normal monastery in which «monks gather to live in accordance with the rule of Saint Benedict». A body is represented, in a clear and collected human resemblance, with a head, arms, abdomen, legs, standing composedly on the ground.

If we focus our attention to the developments which took place during the following two centuries, until the fateful 1134, year of the foundation of Citeaux, we reach Clairvaux. Here, through the



e l'opera di Bernardo, si compie la sintesi estrema della riforma cistercense: l'atto di rivolgersi verso l'interno.

Come ha notato Georges Duby la funzione dell'arte è la stessa per Siger, fondatore di Cluny, come per Bernardo: «far sorgere lo spirito cieco verso la luce», «resuscitarlo dalla sua sommersione».

L'arte è strumento di resurrezione, di rinascita, di quella riforma che deve essere operazione permanente anche all'interno del corpo dell'uomo. L'arte è lo strumento di una conversione che, come l'atto del Creatore, non è concluso nell'istante di un avvenimento puntuale, ma fluisce nella durata ininterrotta di un destino. Grazie all'arte l'uomo può far sbocciare in sé stesso, novello, in una primavera continua, il ricordo essenziale, quello della forma, che lo rende figlio di Dio.

Ma è a partire da questa forma che possiamo riflettere.

Per Bernardo la funzione dell'immagine degli *oggetti terrestri* si inverte radicalmente: «La costruzione cistercense è la proiezione di un sogno di perfezione morale, come quelle che Boullée, che Ledoux hanno immaginato di edificare».

Al corpo proprio dell'edificio è poi affidato il compito di incontrare la vita e di scontrarsi con le sue multiformi e infinite circostanze ed espressioni. Per definire il significato di quest'arte di costruire Bernardo si riferisce a due termini decisi e precisi: rigore e spoliazione. Il costruire è fondamentale, ma non lo è l'esibire, perché la vera costruzione deve essere, paradossalmente, invisibile. Non è un caso. Contemporaneamente, nella radura in cui generalmente sorge, l'insieme costituito dall'abbazia è come l'anima del terreno, di un corpo che sarebbe rimasto morto senza lo sforzo degli uomini che lo hanno strappato al proprio torpore. «Come nell'anima, infatti, mantenuta da tutti gli umori che percorrono il corpo umano – ed essa, in cambio, affida al corpo il calore e la vita – nella dimora – dove vengono a consumarsi, in effervescenza di luce, le ricchezze

thought and work of Bernard, the extreme synthesis of the Cistercian reform takes place: the act of turning towards the interior.

As Georges Duby has pointed out, the function of art is the same for Siger, founder of Cluny, as for Bernard: «to raise the blind spirit toward the light», to «resuscitate it from submersion».

Art is the instrument of resurrection, of rebirth, of the reform that must be a permanent operation also inside the human body. Art is the tool of a conversion that, like the act of the Creator, is not concluded at the instant of a precise event, but rather flows in the uninterrupted duration of destiny. Thanks to art, man can make blossom in himself anew, in a continuous Spring, the essential remembrance of the form that renders him a child of God.

It is through this form that we can reflect.

For Bernard the function of the image of *terrestrial objects* is radically inverted: «Cistercian building is the projection of a dream of moral perfection, like those which Boullée and Ledoux presumed to build».

The body of the building itself is entrusted with the task of meeting life and interacting with its manifold forms and infinite expressions. In order to define the meaning of this art of building, Bernard refers to two decisive and precise terms: rigour and dispossession.

Building is essential, but not exhibiting, because the true construction must, paradoxically, be invisible. It is no coincidence.

At the same time, in the clearing in which it usually stands, the ensemble of the abbey is like the soul of the land, of a body that would have remained dead without the effort of the men that arose it from its torpor. «As in the soul, in fact, maintained by all the humours that flow through the human body – and it, in turn, entrusts to the body warmth and life – in the dwelling – where in an effervescence of light the riches, still dark, that the stimulated earth produces are consumed – resides the motor of every action»; through *memory, reason, will*.



ancora oscure che la terra, stimolata, produce – risiede il motore di ogni azione» attraverso *memoria, ragione, volontà*.

Le addizioni che, fin da subito, poi attraverso i secoli, determinano le fasi di sviluppo del contesto abbaziale sono articolazioni e braccia protese, attraverso il passaggio necessario del corpo, al rapporto con la vita reale quotidiana e le sue imprevedibilità.

Il corpo di Cîteaux, rispetto al corpo iniziale di Cluny, è quasi scomposto: come le cento abbazie che saprà generare si lancia nel paesaggio quasi esplorandone la natura, è continuamente aperto.

Il messaggio proveniente dall'interno, quasi paradossalmente, apre la prospettiva dell'esterno e la rende infinita.

Si rende così visibile, attraverso l'esterno, la struttura interiore.

Potremmo fare altri esempi, che spesso amo citare.

Ancora oggi, tempo in cui la Pianura Padana è il luogo più industrializzato del paese, l'alleanza stabilita dall'architettura con gli elementi da origine a una doppia essenza costitutiva delle architetture, l'una visibile, l'altra invisibile.

Lo spaesamento indotto dalla perdita dell'originario significato percettivo e del valore di scala dei monumenti, cui oggi è spesso negato e intercluso il proprio tessuto connettivo, non ne ha decretato la fine proprio perché un'interna resistenza li lega alla struttura del paesaggio a tal punto da consentire loro di sopravvivere alla sua distruzione. Una doppiezza attraversa la sostanza di queste architetture, esprimendone una struttura interiore e un corpo, connessi incessantemente al proprio contesto secondo un'ellittico valore di scala, proponendo figure dotate di due fuochi.

La costruzione della Galleria degli Antichi o Corridore a Sabbioneta, città nata sul modello filosofico ateniese e nel mito di Roma, da parte di Vespasiano Gonzaga, segue di pochissimo la fondazione della città, avvenuta nel 1560. Vespasiano ha tracciato l'impianto urbano

The additions which immediately, and later through the centuries, determine the phases of development of abbeys, are articulations and arms extended through the necessary passage of the body, to the relationship with real, everyday life and its unpredictability

The body of Cîteaux, compared to the initial body of Cluny, is almost haphazard: like the hundred abbeys it will generate, it stretches into the landscape almost as if exploring its nature, and is continuously open.

The message that comes from the interior, almost paradoxically opens the perspective of the outside and makes it infinite.

Thus the interior structure becomes visible through the exterior.

We could give other examples, which I often love referring to.

Still today, being the Valley of the Po the most industrialised region of the country, the alliance established by architecture with the elements gives rise to a double constitutive essence of the architectures, one that is visible and one which is invisible.

The confusion generated by the loss of the original perceptive meaning and of the scale value of the monuments, of which today the connective tissue is often denied and cut-off, has not determined their end precisely because an inner resistance links them to the structure of the landscape to such an extent that it allows them to survive their own destruction. A duplicity runs through the substance of these architectures, expressing an interior structure and a body incessantly connected to their context according to an elliptical scale value, proposing figures provided with two focuses.

The *Galleria degli antichi* or *Corridore* in Sabbioneta was built shortly after the city itself, which was founded by Vespasiano Gonzaga in 1560 on the Athenian philosophical model and the myth of Rome. Vespasiano traced the urban layout based on the



derivandolo dalle misure della struttura paesaggistica, indotta dalle opere di bonifica attuate preliminarmente alla fondazione.

La Galleria occupa un intero lato della piazza d'armi, al limite tra la città e il paesaggio agrario.

Destinato ad ospitare le collezioni di oggetti antichi accumulati da Rodomonte Gonzaga, padre di Vespasiano, uomo d'arme, l'edificio si sviluppa su due livelli, a terra e in elevazione.

La Galleria è, a terra, un luogo d'aria aperto sulla piazza che di fatto conduce dalla città verso il Palazzo estivo e la campagna.

La Galleria al piano superiore è un percorso in quota, nel museo e nel tempo, ove Vespasiano conduce i suoi ospiti a passeggiare tra gli oggetti d'arte: gli artifici prospettici affrescati alle pareti allungano lo spazio accompagnando i passi. Il percorso termina su una finestra.

La doppiezza del monumento è espressa sui due livelli. A terra la realtà, staccata da terra la finzione, dimensione infinita e soggettiva dell'immaginario e, ancora, a terra la superficie resa produttiva, staccata da terra la vista di un paesaggio interiore.

Anima e corpo si avvicinano, divenendo parti attive del processo inventivo dell'architettura.

L'architettura vive contemporaneamente trovando ragione nelle misure strutturali del territorio bonificato e coltivato, da cui la città deriva e a cui si riferisce, e nelle misure inafferrabili del mito e della storia, rivelate dagli oggetti dell'antichità raccolti in un ambiente etereo e sfuggente, che si colloca dichiaratamente fuori dal tempo presente. La raccolta, il museo, esercitano la funzione di rappresentare un'ideale manomissione della scala reale, cercando legittimazione oltre l'esplicita appartenenza che la materia, l'argilla cotta divenuta mattone, ha concesso, in una virgiliana (Virgilio era nato poco lontano da qui) ricomposizione del rapporto con la struttura ordinata della terra.

measures of the structure of the landscape, derived in turn from the land reclaim works undertaken before the foundation.

The *Galleria* occupies an entire side of the *Piazza d'armi*, which marks the boundary between the city and the agricultural landscape.

Destined to house the collections of ancient objects gathered by Rodomonte Gonzaga, father of Vespasiano and military man, the building is constructed on two levels, a ground floor and an upper storey.

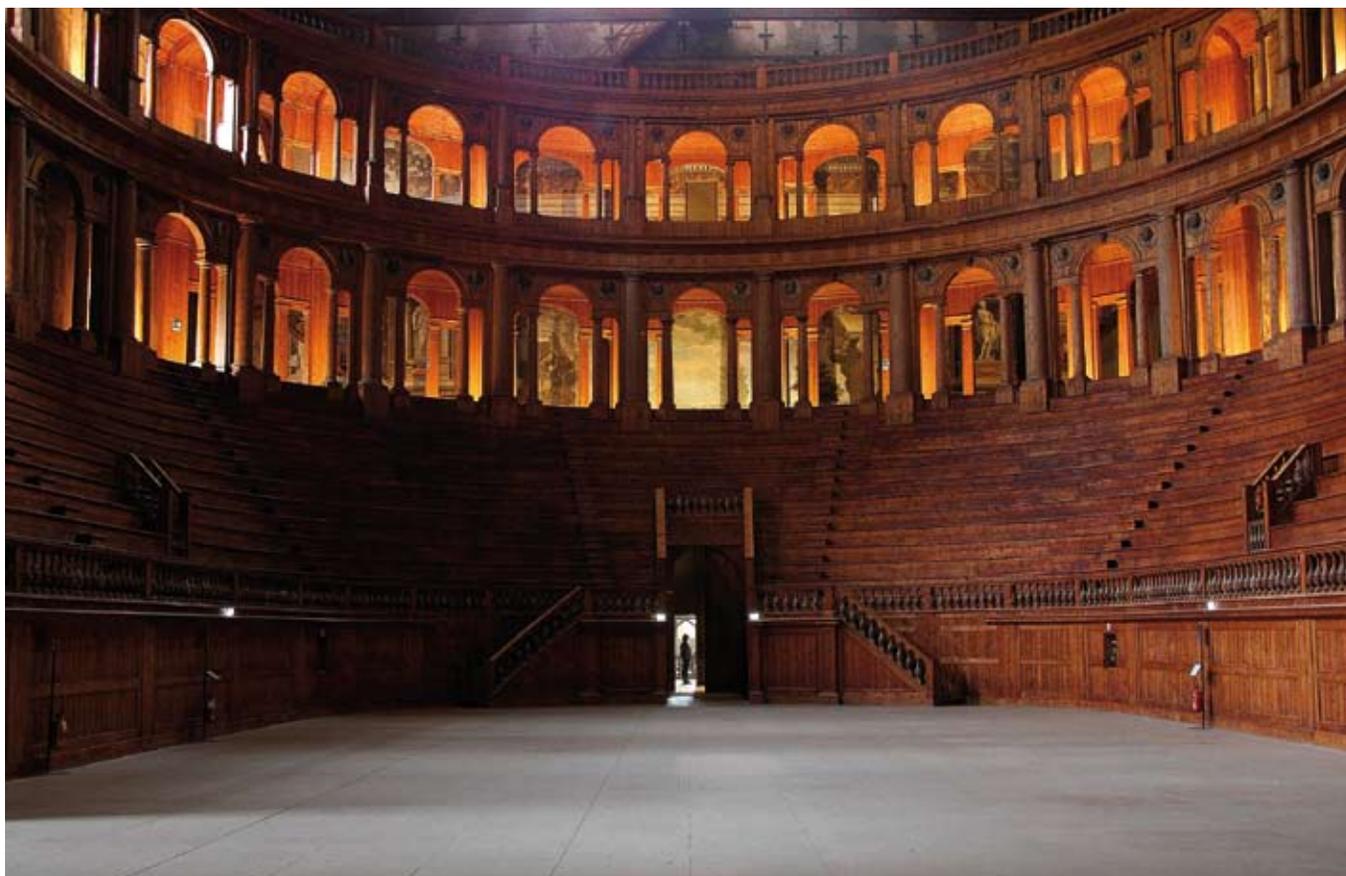
The *Galleria* is, at the ground level, a structure that opens onto the square which also leads from the city toward the Summer Palace and the countryside.

On the upper level the *Galleria* offers a pathway through the museum and through time, in which Vespasiano leads his guests on a walk among *objets d'art*: the perspectival artifices painted on the walls expand the space throughout the walk. The pathway ends at a window.

The duplicity of the monument is expressed on both levels. On the ground floor reality and above ground fiction, the infinite and subjective dimension of the imagination and, once again on the ground the productive surface and above it the view of an interior landscape.

Body and soul come together, becoming active parts in the inventive process of architecture.

Architecture today finds reason in the structural measures of the cultivated and reclaimed land, from which the city derives and to which it refers, and in the ineffable measures of myth and history, revealed by objects from antiquity collected in an ethereal and fleeting environment that overtly places itself outside the present time. The collection, the museum, serve the purpose of representing an ideal interference with the scale of the real, seeking legitimation beyond the sense of belonging that matter, baked clay made into bricks, has conceded in a Virgilian (Virgil was born not far from here) re-composition of the relationship with the ordered structure of the earth.



Il secondo esempio è costituito dal Palazzo della Pilotta di Parma, simbolo del potere farnesiano: progettato nel 1598, duro e preciso, ospita nella propria internità sopraelevata il Teatro Farnese.

Il luogo della rappresentazione ancora una volta è posto alla quota superiore, nell'invaso della grande sala d'armi, raggiungibile dallo scalone a tre rampe. La Pilotta è, di fatto, un corpo di servizi posto ad integrazione del Palazzo Ducale del Giardino: nel teatro posto al piano elevato si manifesta, a intervalli di decenni, secondo il calendario fissato dalle vicende famigliari farnesiane, il rapporto apparentemente straniato eppure straordinariamente esatto tra struttura del paesaggio e monumento.

La cavea del teatro si allaga per ospitare le Naumachie a tema mitologico replicando, in una impaginazione sovra temporale, la sostanza idrica della Pianura Padana e il proprio edipico rapporto con il mare che l'ha generata, con i fiumi che la alimentano.

La sublimazione del rapporto con gli elementi, dall'acqua alla terra e viceversa, è officiata non casualmente da Giovan Battista Aleotti, architetto di grande qualità, la cui poliedricità tuttavia supera il territorio della pratica e della teoria architettonica *tout court*, per manifestarsi nella mansione di ingegnere idraulico dei Farnese, dei Bentivoglio, degli Estensi. Il suo trattato, *l'Idrologia*, ma soprattutto le concrete applicazioni a Ferrara e a Gualtieri, segnano un emblematico itinerario di continuità tra la cura e la struttura del paesaggio e la costruzione dell'architettura.

Il Palazzo della Pilotta, sequenza di cortili che ospitano le scuderie farnesiane, sviluppandosi a partire dal margine alluvionale del torrente Parma fino a conformare un organismo di grande dimensione, vistosamente fuori scala rispetto alla città, mostra al piano superiore un ventre molle, idrico bacino attorniato da fragili gradinate e da un proscenio in legno, ove la natura di questa terra

The second example is the *Palazzo della Pilotta* in Parma, symbol of the power of the Farnese family: designed in 1598, severe and precise, it houses in the interior of its upper level the Teatro Farnese.

The place for representation is once again placed on the upper level, in the space of the great hall of arms, which is reached by the triple staircase. The *Pilotta* is, in fact, a service structure which completes the *Palazzo Ducale del Giardino*: in the theatre, on the upper level, the apparently estranged, yet extraordinary precise link between structure of the landscape and monument is presented in intervals of decades, according to the calendar established by the events which marked the Farnese family.

The cavea of the theatre is flooded for staging mythological naumachies, replicating in a timeless setting the waters from the Valley of the Po and the Oedipal relationship with the sea that generated it and the rivers that feed it.

The sublimation of the relationship with the elements, from water to earth and the other way around, is carried out, not coincidentally, by Giovan Battista Aleotti, a highly qualified architect whose versatility goes well beyond the architectural practice and theory *tout court*, and is manifested in his work as a hydraulic engineer for the Farnese, Bentivoglio and Estensi. His treatise, *Idrologia*, and especially its concrete applications in Ferrara and Gualtieri, mark an emblematic continuity between the care and structure of the landscape and the construction of architecture.

The *Palazzo della Pilotta* offers a sequence of courtyards which house the stables of the Farnese family, developing from the alluvial bank of the Parma river and composing a large organism, conspicuously out of scale with respect to the city. On its upper level it presents a soft belly made of a water basin surrounded by fragile steps and by a wooden stage where the nature of this land returns



torna a ricomporsi nella liquidità e nella leggerezza. Naturalmente ciò avviene attraverso il fuori tempo della vicenda teatrale. Dalla consistenza severa delle quinte mattonate alla delicata sostanza del teatro, dalla quota di terra alla quota elevata, dalla precisa perimetrazione della fabbrica alla non misurabile estensione della prospettiva scenica costruita da Aleotti, le misure del tempo confluiscono nel monumento offrendogli alimento.

L'acqua che allaga la cavea, attraverso i meccanismi pensati dall'architetto, è in diretta continuità con il flusso dei torrenti e dei canali irrigui che corrono verso il Po.

Il terzo esempio è costituito dalla vicenda architettonica del Vignola, che riveste uno specifico interesse, applicata alla Pianura Padana, proprio dove unisce architettura e struttura del paesaggio. A Piacenza i suoi progetti per la costruzione del Palazzo Farnese, nelle diverse versioni, pongono la struttura bonificata del territorio agrario tra la città e il Po come elemento centrale per concepire il carattere dell'edificio, chiuso verso la città e dotato di un cortile interno nel quale un teatro classico viene ottenuto scavando il corpo di fabbrica posteriore. La gradonata è divisa da un vomitorio che risulta in diretta continuità spaziale con la facciata posteriore, questa forata da cinque logge rivolte verso il paesaggio.

Da lì parte il canale d'acqua che raggiunge il Po, dal Po si può raggiungere il mare. Dalle logge si guarda la Lombardia e nelle giornate chiare si può scorgere Cremona.

Il Palazzo non è che un frammento costruito e strettamente relazionato al paesaggio. Le figure classiche, il semicerchio, il quadrato della pianta, il rettangolo della loggia si organizzano per rappresentare questo rapporto fondamentale e per consentirne lo svolgimento. Vignola, quale cardine spaziale di questo ragionamento, sceglie il teatro classico, quindi il semicerchio, un percorso non nuovo, ma

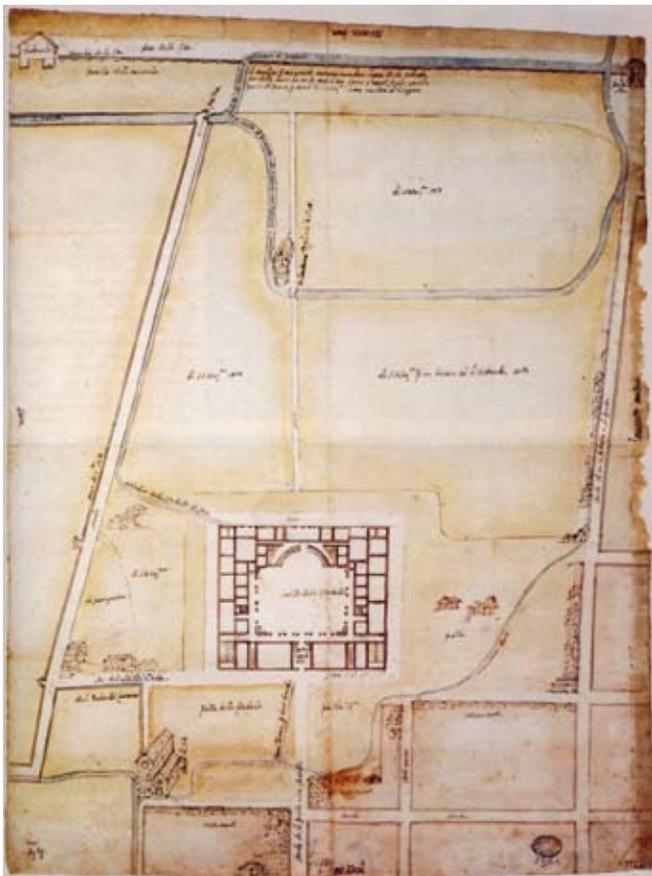
to liquidness and lightness. Naturally this occurs through the timelessness of the theatre. From the severe consistency of the brick coulisses to the delicate substance of the theatre, from the ground to the upper level, from the precise curtain walls of the building to the immeasurable extension of the scenic perspective built by Aleotti, the measures of time merge into the monument, feeding it.

The water that floods the cavea, through the mechanisms devised by the architect, is in direct continuity with the flow of the streams and irrigation channels that lead to the Po.

The third example concerns the architecture of Vignola, especially interesting when applied to the Valley of the Po, precisely when it unites architecture and structure of the landscape. In Piacenza, the various versions of his projects for the construction of Palazzo Farnese place the reclaimed structure of the agricultural land between the city and the Po as the central element for conceiving the character of the building, which is closed to the city and includes an interior courtyard in which a classical theatre is obtained by excavating into its rear section. The seating steps are divided by a vomitory that is in spatial continuity with the rear facade, which includes five loggias that look toward the landscape. From it begins the channel that leads to the Po, and from the Po it is possible to reach the sea. The loggias look out toward Lombardy and on a clear day it is possible to see Cremona.

The Palazzo is nothing other than a fragment built and strictly linked to the landscape. Classical figures, the semi-circle, the square of the plan, the rectangle of the loggia, are organised for representing this fundamental relationship and for allowing its development.

Vignola, as linchpin of this process, chooses the classical theatre, in other words the semi-circle, a path that is not new, yet definitely not fortuitous or Mannerist: as Tacitus reminds us, Piacenza once had the largest Roman theatre in North Italy.



p. 6
Galleria degli Antichi o Corridore, Sabbioneta
 foto Davide Papalini CC-BY-SA-3.0

p. 7
Galleria degli Antichi o Corridore, Sabbioneta
 foto Francesca Mugnai

p. 8
Palazzo della Pilotta, Parma
 foto utente Flickr "Ho visto Nina Volare", licenza CC editata dalla redazione

p. 9
Teatro Farnese, Palazzo della Pilotta, Parma
 foto per gentile concessione © Alessandro Di Michele

p. 10
Palazzo Farnese, Piacenza
 foto Terry Clinton 2013, licenza CC editata dalla redazione

p. 11
Pianta Palazzo Farnese, Piacenza

tutt'altro che casuale o di maniera: come ci ricorda Tacito Piacenza aveva posseduto il più grande fra i teatri romani del Nord Italia.

E così, attraverso il fuori scala del teatro scavato nel Palazzo, architettura e struttura sostanziale del paesaggio si toccano, coincidono. Vignola a Piacenza raggiunge l'equilibrio più intrigante fra distanza e presenza. Il punto in cui si toccano il vomitorio e la loggia diviene il fuoco centrale, l'elemento decisivo di una trasparenza tra impianto e natura, tra città e intorno, infine tra architettura e struttura della terra.

All'esterno la successione continua perché la fossa è immediatamente collegata a un canale da cui si può raggiungere il Po, quindi il madre Adriatico.

L'intarsio che Vignola esercita sul corpo del Palazzo, attraverso il prototipo classico del teatro, è in definitiva un intarsio sul corpo del paesaggio, verso cui lo spazio può defluire, come l'acqua e lo sguardo, e viceversa affluire.

Negli esempi citati il corpo non è mai morto perché non è morta la sua anima: così il corpo si forma e si perde senza estinguersi.

In assenza dell'ossatura virtuale costituita dall'anima e dal carattere degli edifici nessuna struttura reale potrebbe essere assunta a servizio del corpo e a sua volta potrebbe servirsi del corpo stesso.

Per questo molte opere contemporanee, ancorché aspirino ad essere espressive, ci appaiono raccapriccianti.

Le strutture concrete, come le tecnologie in genere, generano di per sé solo forme vuote se non sono state, per un tempo sufficiente, ancelle, cioè se non hanno trovato ragione e luogo per manifestarsi come necessarie a un pensiero.

In tal senso la struttura interiore è addirittura più indispensabile della struttura corporea.

Senza il suo apporto l'opera non può affacciarsi alla vita.

And thus, through the out of scale features of the theatre excavated into the Palazzo, architecture and essential structure of the landscape meet, coincide. In Piacenza Vignola reaches the most intriguing balance between distance and presence. The point in which the vomitory and the loggia meet becomes the central focus, the decisive element of a transparency between layout and nature, between the city and its surroundings, and finally between architecture and the structure of the earth.

On the outside the succession continues because the moat is directly connected to a channel which leads to the Po, and through it to the Adriatic sea.

The inlaying that Vignola carries out on the body of the Palazzo, through the classical prototype of the theatre, is ultimately an inlaying on the body of the landscape, toward which space can flow, just like water and the gaze.

In the quoted examples the body is never dead because the soul is not dead: thus the body takes shape and is lost without extinguishing itself.

In the absence of the virtual skeleton constituted by the soul and by the character of buildings no real structure could be assumed in service of the body, or could use the body itself.

This is why many contemporary works which aspire to be expressive are horrifying instead.

Concrete structures, like technology in general, if they have not found the time and place to manifest themselves as necessary for a thought, generate only empty forms.

In that sense the interior structure is even more necessary than the bodily structure.

Without its contribution the work cannot come alive.

Translation by Luis Gatt