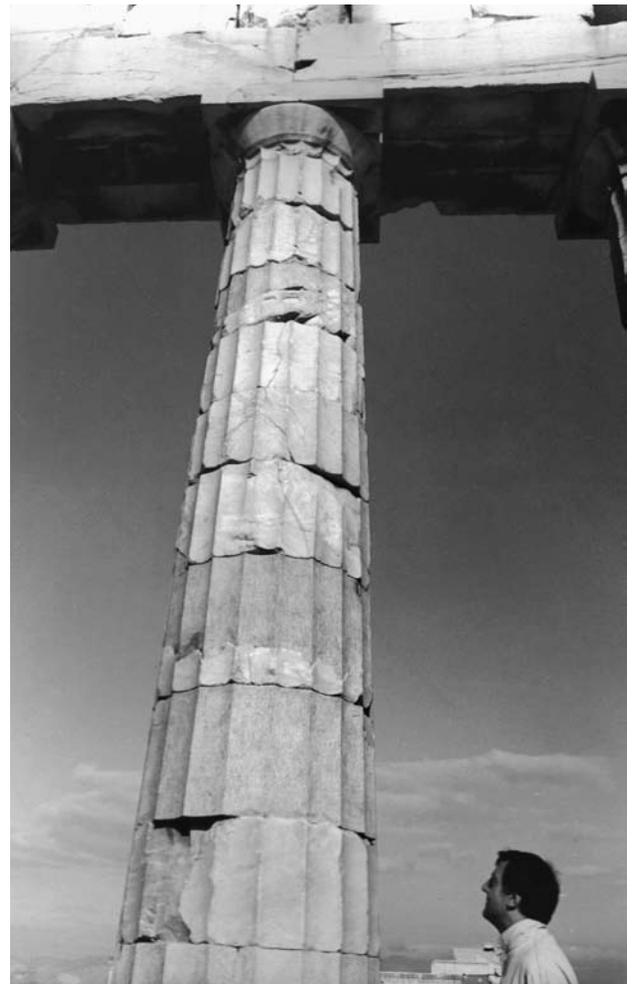


FIRENZE architettura

2.2017



genealogie



FIRENZE
UNIVERSITY
PRESS

Periodico semestrale

Anno XXI n.2

€ 14,00

Spedizione in abbonamento postale 70% Firenze

In copertina:
Aldo Rossi ad Atene 1971
foto Gianni Braghieri



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DIDA
DIPARTIMENTO DI
ARCHITETTURA

FIRENZE architettura

via della Mattonaia, 14 - 50121 Firenze - tel. 055/2755433 fax 055/2755355

Periodico semestrale*

Anno XXI n. 2 - 2017

ISSN 1826-0772 (print) - ISSN 2035-4444 (online)

Autorizzazione del Tribunale di Firenze n. 4725 del 25.09.1997

Direttore responsabile - Saverio Mecca

Direttore - Maria Grazia Eccheli

Comitato scientifico - Alberto Campo Baeza, Fabio Capanni, João Luís Carrilho da Graça, Francesco Cellini, Maria Grazia Eccheli, Adolfo Natalini, Fabrizio Rossi Prodi, Chris Younes, Paolo Zermani

Redazione - Fabrizio Arrigoni, Valerio Barberis, Riccardo Butini, Francesco Collotti, Fabio Fabbrizzi, Francesca Mugnai, Alberto Pireddu, Michelangelo Pivetta, Andrea Volpe, Claudio Zanirato

Collaboratori - Simone Barbi, Gabriele Bartocci, Caterina Lisini, Francesca Privitera

Collaboratori esterni - Gundula Rakowitz, Adelina Picone

Info-Grafica e Dtp - Massimo Battista - Laboratorio Comunicazione e Immagine

Segretaria di redazione e amministrazione - Donatella Cingottini e-mail: firenzearchitettura@gmail.com

Copyright: © The Author(s) 2017

This is an open access journal distributed under the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License
(CC BY-SA 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>)

published by

Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze

Firenze University Press

via Cittadella, 7, 50144 Firenze Italy

www.fupress.com

Printed in Italy

Firenze Architettura on-line: www.fupress.com/fa

Gli scritti sono sottoposti alla valutazione del Comitato Scientifico e a lettori esterni con il criterio del DOUBLE BLIND-REVIEW

L'Editore è a disposizione di tutti gli eventuali proprietari di diritti sulle immagini riprodotte nel caso non si fosse riusciti a recuperarli per chiedere debita autorizzazione

The Publisher is available to all owners of any images reproduced rights in case had not been able to recover it to ask for proper authorization

chiuso in redazione dicembre 2017

*consultabile su Internet <http://tiny.cc/didaFA>

FIRENZE architettura

2.2017

	Genealogie	3
per Aldo Rossi	Dialogo maieutico con Aldo Rossi <i>Maria Grazia Eccheli</i>	4
	Questo amore azzurro. Aldo Rossi a Samos, lo <i>stupore</i> nella scena di fine estate <i>Vincenzo Moschetti</i>	12
genealogie	Pier Luigi Pizzi - Tornare a sognare il già sognato: il 'Furioso' televisivo di Luca Ronconi ed Edoardo Sanguineti <i>Andrea Volpe</i>	22
	Paolo Zermani - Nel Sant'Andrea <i>Paolo Zermani</i>	38
	Herzog & de Meuron - Segni, tracce e latenze. Lavorare con la storia Un progetto totale di un museo a Colmar <i>Alberto Calderoni</i>	48
	Natalini Architetti e Guicciardini & Magni Architetti - L'ampliamento dell'Opera del Duomo <i>Adolfo Natalini</i>	58
	Aurelio Galfetti - Castelgrande a Bellinzona: rifondare il senso dei luoghi <i>Francesca Privitera</i>	68
	Fabrizio Rossi Prodi Fabio Capanni due scuole - Appunti di scuola <i>Fabrizio Rossi Prodi</i>	76
	Renato Rizzi - La Cattedrale di Solomon a Lampedusa <i>Susanna Piscicella</i>	86
scritture	Francesco Venezia - L'azione del tempo <i>Mauro Marzo</i>	92
eredità del passato	La giusta distanza dalle cose. Due opere di Ignazio Gardella <i>Francesca Mugnai</i>	102
	Guido Canella ristrutturazione del Palazzo di Giustizia ad Ancona 1975-1989 Dentro un fragile "resto" <i>Riccardo Butini</i>	110
	Un restauro creativo. 1972 Pierluigi Spadolini e la sede storica del Monte dei Paschi di Siena <i>Fabio Fabbrizzi</i>	118
ricerche	Wright, Rudofsky, Eldem: incontro con la casa giapponese <i>Serena Acciai</i>	126
percorsi	L'ultima notte. Il concerto dei Pink Floyd a Venezia <i>Sara Marini</i>	134
	Futuro presente <i>Michelangelo Pivetta</i>	142
cento anni	I tre mausolei di Lenin di Aleksej Viktorovič Ščusev <i>Federica Rossi</i>	150
eventi	ArtFarm <i>Maria Grazia Eccheli</i>	160
letture a cura di:	<i>Eliana Martinelli, Alberto Pireddu, Ivan Brambilla, Micol Rispoli, Riccardo Renzi, Giulia Fornai, Andrea Volpe, Francesca Mugnai, Francesco Collotti</i>	164

genealogie

Sono Aldo Rossi e Maria Grazia Eccheli a ricordarci, non certo incidentalmente, l'origine dell'architettura, in un "dialogo maieutico" sulla decorazione. E ciò a venti anni di distanza dalla morte del maestro che, forse più di tutti, ha indagato le (talvolta segrete) genealogie dell'architettura italiana, facendone materia stessa del suo progetto.

Questo numero, nel quale lo stupore di una scena di fine estate si con-fonde con le magiche scenografie di Pier Luigi Pizzi, raccoglie alcune fra le architetture che ricercano la propria essenza nel già stato, cogliendone l'eredità, proponendosi come 'innesto' sul corpo di quanto pre-esiste e, comunque, manifestandosi come sua conseguenza critica: a Mantova Paolo Zermani compone una rinnovata geografia della basilica di Sant'Andrea, restituendo riconoscibilità e senso al suo spazio; a Firenze, Adolfo Natalini si confronta con i luoghi che da sempre raccolgono la storia della città e della sua Cattedrale; a Colmar, Herzog & de Meuron lavorano su segni, tracce e latenze...

Dal passato emerge l'inesauribile lezione di Ignazio Gardella, che con maestria suggerisce la giusta distanza delle cose, pensando il nuovo come sfondo e scena dell'antico, e di Guido Canella, che in una Ancona devastata dal terremoto del 1972, inserisce una nuova architettura dentro i lacerti di una fragile preesistenza.

Tra i percorsi, lo straordinario concerto dei Pink Floyd a Venezia, nell'estate del 1989, è l'occasione per riflettere sulla (possibile?) convivenza tra l'effimero e l'eterno.

Chiude il numero, un saggio sulla costruzione dei tre mausolei di Lenin, sulla piazza che fu teatro della Rivoluzione d'ottobre, a cent'anni dal suo storico epilogo. (ndr)

genealogies

Aldo Rossi and Maria Grazia Eccheli remind us of the origin of architecture through a "maieutic dialogue" about decoration. And this twenty years after the passing of the master who, perhaps more than anyone, inquired into the (often secret) genealogies of Italian architecture, turning them into the subject itself of his project.

This number, in which the wonder of a late Summer stage is confused with Pier Luigi Pizzi's scenographies, includes some architectures which seek for their own essence in what has already been, grasping their heritage and proposing themselves as 'grafts' on the pre-existing bodies and, however, establishing themselves as their critical consequence: in Mantua Paolo Zermani composes a renewed geography for the basilica of Sant'Andrea, giving back recognisability and meaning to its space; in Florence, Adolfo Natalini establishes a dialogue with the places that have always been central to the history of the city and of its Cathedral; in Colmar, Herzog & de Meuron work on signs, traces and latencies...

From the past emerge the inexhaustible lessons given by Ignazio Gardella, who masterfully suggests the adequate distance of things, thinking the new as backdrop and stage for the ancient, and Guido Canella, who in an Ancona devastated by the 1972 earthquake, inserts a new architecture within the fragments of a fragile pre-existence.

Among the itineraries, Pink Floyd's extraordinary Concert in Venice in 1989 presents an opportunity for reflecting on the (possible?) coexistence between the ephemeral and the eternal.

Closing the number is an essay regarding the construction of the three Lenin mausoleums in the square which was the stage for the October Revolution, one hundred years after its historical conclusion.

(Translation by Luis Gatt)

This interview with Aldo Rossi conducted by Maria Grazia Eccheli on February 5, 1992, was commissioned by Luciano Semerani for the issue of *Phalaris* devoted to the topic of decoration, yet it remained unpublished because the magazine *Phalaris* disappeared.

Dialogo maieutico con Aldo Rossi *A maieutic dialogue with Aldo Rossi*

Maria Grazia Eccheli

M.G.E. Vorrei tentare di formulare assieme a te la “*questione della decorazione oggi*”. Partiamo dall’assunto che la decorazione sia divenuta “impossibile ma necessaria”. Impossibile perché la costruzione la esclude, necessaria come elemento di una teorica completezza dell’architettura, vuoi per risolvere un edificio vuoi come risposta a una aspettativa sociale...

A.R. Credo che quanto tu dici – che la decorazione sia divenuta oggi impossibile per motivi esterni, economici ad esempio – è una constatazione seria. Credo, però, che il problema – uno dei problemi più difficili in Architettura – sia stabilire che cosa è la decorazione. A fronte dell’ipotesi del costruttore che rifiuta la decorazione, dobbiamo chiederci perché non la vuole. Solo per motivi economici? Che cosa è, infatti, nel senso comune, la decorazione?

In prima approssimazione, nel senso comune sono le statue, sono le porcellane, sono i dipinti sulle facciate... Tali cose, per avvicinarci al concetto di decorazione, sono qualcosa in più delle necessità strutturali e funzionali, ma sono anche qualcosa in più dello stesso progetto architettonico. Sono qualcosa che l’architetto aggiunge alla propria architettura.

Aggiunge o non aggiunge.

Questo mi sembra già un corretto avvicinamento al problema della decorazione. La decorazione non esiste per motivi strutturali, non esiste per motivi – diciamo così – tecnologici. Potrebbe esistere per motivi di mascheramento. Ma è una proposizione che tu scarterai e che anch’io scarto: laddove ho bisogno di un mascheramento, c’è una cattiva architettura. Quindi, in tal caso, non avremo decorazione.

Non che voglia fare il socratico per arrivare a una definizione di

M.G.E. I would like to try to formulate, together with you, the “*question of decoration today*”. Let us begin from the premise that decoration has become “impossible yet necessary”. Impossible because construction excludes it, and necessary as an element for the theoretical completeness of architecture, be it as a way of resolving a building or as a response to a social expectation...

A.R. I believe that what you are saying – that decoration has become impossible for external reasons, economic, for example – is a serious consideration. However, I believe that the problem – one of the most difficult in architecture – is to establish *what is decoration*. In view of the hypothesis of the builder who refuses decoration we should ask ourselves why he doesn’t want it. Is it only for economic reasons? What is, in fact, decoration, in the common sense of the word?

First of all we have statues, porcelains, paintings on walls... These artifacts, in terms of decoration, are something that is added to the merely structural and functional needs of the building, but they are also something that is added to the architectural project itself. They are something that the architect adds to his architecture.

Which he adds or does not add.

This seems to me as a correct approach to the question of decoration. Decoration does not exist for structural reasons, it does not exist for reasons of a – let us put it this way – technological order. It could exist in order to cover up something else. But this is a proposition that you would reject and so would I: wherever there is the need to hide something there is bad architecture. Therefore in that case there would be no decoration.

Not that I want to be Socratic in order to arrive at a definition of decoration, but let us think of a project which in itself corresponds to the



decorazione, ma pensiamo a un progetto che in sé corrisponda al canonico principio di *"utilitas-firmitas-venustas"*: non è ancora detto che presenti la decorazione. Io voglio aggiungere qualcosa a questo progetto. Credo che in questo caso la decorazione sia interna all'architettura, cioè darei un giudizio generalmente positivo alla decorazione.

A questo punto mi chiedo se, ad esempio, il tempio greco colorato è un tempio decorato, non tanto quindi per le statue i timpani e le metope, ma proprio per la volontà di porre sulla pietra uno stucco rosso o verde o giallo. In questo caso la decorazione è parte dell'architettura. Laddove non c'è questa decorazione – ed è il caso dell'architettura classica per come noi la conosciamo – è una conseguenza di una deformazione romantica, perché in fondo noi, dal Petrarca in avanti, vediamo i relitti classici come relitti *"non finiti"*. E ci dà un po' fastidio questa passibilità di colore nelle statue o nell'architettura classica, per cui diamo a questo senso di decorazione un valore negativo che di per sé non possiede.

M.G.E. A proposito del tempio greco, come condividere la tesi che tutto sia decorazione, trattandosi di una continua mimesis della natura (per cui la costruzione in pietra imita la costruzione in legno: colonne, antefisse, metope...) Io penso che sia l'origine dell'architettura...

A.R. Anch'io

M.G.E. Parlerei invece di decorazione allorché i Romani, grandi costruttori di città, compongono ordini già sperimentati dall'architettura greca e rivestono le loro grandi opere con pietre e marmi preziosi, con fregi statue e bassorilievi... non a caso è questa la lettura dei "moderni" dall'Illuminismo all'Adolf Loos di *"ornamento"*

canonical principle of *"utilitas-firmitas-venustas"*: this does not imply that it includes decoration. I want to add something to this project. I believe that in this case decoration is internal to architecture, in other words I would ascribe a positive value to decoration.

Having reached this point I ask myself whether, for example, the coloured Greek temple is a decorated temple, not so much because of the statues, tympani and metopes, but because of the will to place on the stones a red or green or yellow stucco. In this case the decoration is part of the architecture. Where this decoration is absent – as in the case of Classical architecture as we know it – it is the consequence of a Romantic distortion because we, from Petrarca onwards, see Classical ruins as *"unfinished"*. And we are bothered by this possibility of colour on statues or classical architecture, in which case we are ascribing a negative value to decoration, which it in fact does not have.

M.G.E. Regarding the Greek temple, how can one agree with the thesis that affirms that everything is decoration, when it is derived from a continuous mimesis of nature (the construction in stone imitates the construction in wood: columns, antefix, metope...). I believe this is the origin of architecture...

A.R. Me too.

M.G.E. On the other hand I would consider it decoration in the case of the Romans, great builders of cities, who composed orders already used by Greek architecture and clad their great works with precious stones and marbles, friezes, statues and bas-reliefs... it is no coincidence that this is the interpretation given by the "moderns", from the Enlightenment to the Adolf Loos of *"Ornament and Crime"*. This is the Loos who pretends to con-

e *delitto*". Il Loos che pretende, per i propri edifici, la maniera degli "antichi romani" che percorre – nella Chicago Tribune – strade forse intransitabili; il Loos di Michaelerplatz che riveste il basamento in marmi preziosi, che compone colonne monolitiche laddove il carattere del luogo lo richiede.

A.R. Rimango ai tuoi tre esempi. Io credo che nell'architettura greca (e sono d'accordissimo con te che la colonna greca non è affatto decorazione, ma piuttosto l'origine dell'architettura, al pari dell'esigenza di creare un microclima: come vedi, sono le ipotesi di Milizia che vanno avanti...), il caso che hai citato del colore sia una decorazione nel vero senso della parola, perché è qualcosa che si è aggiunto in base ad un tipo di cultura che per noi è completamente perduto (citavo prima il Petrarca) e che riviviamo solamente attraverso una lettura, data la nostra incapacità di risalire alle origini. Ma si tratta indubbiamente di un tipo di decorazione. Eppure se io penso un tempio greco colorato a stucco, provo fastidio e quasi mi ripugna: il tempio mi piace così come è oggi. Certo, ammetto di aver perso qualcosa; qualcosa che non posso più assolutamente ritrovare. Nel caso dell'architettura romana – che giustamente tu dici essere fatta allo stesso modo e poi rivestita – è però valido il discorso della *magnificenza civile*: essendo l'architettura romana, giustamente, un'architettura che non inventa, ma che però è una architettura civile e spesso urbana, "che sa comporre", essa ha il bisogno e la necessità di esprimere le istituzioni, molto più di quanto facesse l'architettura greca. Quindi si pone il problema della magnificenza, della convinzione, della persuasione: le "institutiones oratoriae" di Quintiliano sono l'architettura romana, vale a dire il problema della *convinzione* attraverso la *costruzione*. In questo caso, quindi, non si tratta tanto di decorazione, ma di una parte dell'architettura stessa. Anche se poi credo che la struttura dell'edificio fosse portata ad altissimo compimento, per una capacità tecnica che però non aveva nulla a che fare con l'idea di finitezza dell'edificio.

Io, che in questi ultimi tempi mi trovo spesso a Roma, ho la finestra della mia camera d'albergo che dà proprio sul Mercato di Traiano, e ci sono queste torri stupende fatte in piccole pietre bianche e nere che sono magnifiche; per noi, però, sono come dei pilastri in cemento armato. Ora, solo un certo momento di una architettura brutalista ha pensato che il cemento armato fosse la costruzione finita. In realtà, una struttura esibita come struttura, diviene a sua volta una decorazione. Lo strutturalismo esagitato, offerto, conclamato diventa a sua volta un fatto decorativo.

La terza questione che mi ponevi, l'atteggiamento di Adolf Loos, è molto più complessa: direi che è tipica di Adolf Loos e di alcuni intellettuali del suo periodo: forse, in letteratura, di Musil... Il magnifico titolo (potrebbe essere un bellissimo film di Hollywood) "ornamento e delitto" – che è anche il titolo del mio film – è in realtà una contraddizione in termini, perché, se mai uno ha letto il saggio, cosa che pochi fanno, sa che quel testo è piuttosto un elogio che non una condanna alla decorazione.

È talmente un elogio che si riferisce a ciò che è perduto. È un po' come il "Werther" per un libro d'amore: è il libro dell'amore perduto. Quindi è il libro dell'amore per eccellenza. Per eccellenza l'amore è qualcosa di perduto: voglio dire che un rapporto, una volta sublimato, è perduto. È proprio in tal senso che il testo di Loos è un *delitto*: perché, per me, si tratta di una tesi delittuosa. Per Loos la decorazione è il punto più alto di una cultura e il selvaggio che si tatua possiede una identificazione con la natura ed una capacità di decorarsi che noi tutti sogniamo ma che abbiamo perduto. Non possiamo tatuarci, commetteremmo un delitto se lo facessimo, ma nel contempo siamo vittime di un delitto storico perché non possiamo più capire quello che poteva fare un selvaggio.

Quindi, in tal senso, è un vero libro perverso, una tesi perversa.

M.G.E. Passando alla prassi e alle modalità compositive della

struct his buildings in the way of the "ancient Romans", perhaps following – in the case of the Chicago Tribune – roads that are impassable; the Loos of the Michaelerplatz who clads the base of the building in precious marble and places monolithic columns where the character of the place demands it.

A.R. Let's take your three examples. I believe that in Greek architecture (and I agree with you that the Greek column is not decoration, but rather the origin of architecture, similar to the creation of a microclimate: as you see the hypotheses of Milizia remain valid...), what you mentioned about colour is in fact a case of decoration, because it is something that was added on the basis of a culture which for us has been completely lost (I mentioned Petrarca earlier) and which we experience only through an interpretation, since we are incapable of going back to the origins. It is undoubtedly a type of decoration. Yet if I think of a Greek temple decorated with coloured stucco I am bothered and almost disgusted: I like the temple as it is today. Of course I admit there is something that is lost to me; something that I cannot recover. However, in the case of Roman architecture – that you justly say was made in the same way and then decorated – it is worth recalling the issue of *civil magnificence*: Roman architecture is an architecture that does not invent, yet it is a civil and often urban architecture which "knows how to compose", and in that sense it has the need of expressing the institutions it represents, much more so than in the case of Greek architecture. Herein lies the issue of magnificence, of conviction and persuasion: Quintilian's "institutiones oratoriae" are not unlike Roman architecture in the sense that they raise the question of *conviction* through *construction*. Therefore in this case it is not so much decoration as it is part of the architecture itself. Although I may consider that the structure of the building was brilliantly executed, this is due to a technical capacity which had nothing to do with the idea of completeness of the building. I'm often in Rome lately, and from the window of my hotel room I see Trajan's Market with its wonderful towers magnificently built with small black and white stones; to us, however, they seem like pillars in reinforced concrete. Of course only a brutalist architecture could have thought that reinforced concrete could be the completed construction. In fact a structure that is exhibited as structure becomes itself decoration. When structuralism is exalted, offered, acclaimed, it becomes a decorative element. As for the third issue, the one concerning Adolf Loos' stance, it is much more complex: I would say that it is typical of Adolf Loos and of some intellectuals of his time: perhaps in literature of Musil... The wonderful title (I could be a great Hollywood film) "Ornament and Crime" – which is also the title of my film – is in fact a contradiction in terms, because those who read the essay, something that few actually do, realise that the text is more an apology than a condemnation of decoration.

The text is in praise of decoration to such an extent that it refers to what has been lost. It is more or less like what "Werther" is for books about love: it is the book of love lost. And therefore it is the love book *par excellence*. Love is quintessentially something that is lost: what I mean is that a relationship, once it has been sublimated, is lost. It is precisely in that sense that Loos' text is a *crime*: because in my opinion he supports a criminal thesis. For Loos decoration is the highest point of a culture and the savage that tattoos his skin is identified with nature to such a great degree and has a capacity for decorating himself that we wish we had but have lost. We cannot tattoo ourselves, it would be a crime if we did, but at the same time we are the victims of a historical crime because we can no longer understand the things a savage does.

In that sense it is a perverse book, based on a perverse thesis.

M.G.E. Moving on to the practice and compositive modes of decoration, where and why can one speak of decoration in your projects? In the majestic cornice of the Stage Tower of the Carlo

decorazione, dove e perché si può parlare di decorazione nei tuoi progetti? Nella maestosa cornice della Torre Scenica del Teatro Carlo Felice a Genova (decorazione come citazione)? Nelle verdi trabeazioni che ritmano la facciata del “Palazzo” a Fukuoka (decorazione come trascrizione e stilizzazione)? O nei frammenti sparsi nelle tue opere?

A.R. C'è stato un momento nella mia architettura (parlo di me perché costretto, altrimenti cerco di evitarlo, pur essendo io un egocentrico) in cui il problema che è emerso, anche nella mia vita, è stato il problema del frammento, di una educazione frammentaria, che è collegato al problema della citazione.

Quello che tu dice è vero: non so se citazione, frammento corrispondono esattamente a decorazione, però dal momento che avviene nelle arti figurative, in qualche modo è decorazione. L'esempio più calzante (il “Carlo Felice” è il più clamoroso) è la “Tomba di Giussano”, dove addirittura, per rappresentare la morte, ho messo una cornice in marmo di Carrara – che è poi la stessa cornice del Vignola che c'è nella Torre Scenica a Genova. Seguendo le norme del “delitto” di Adolf Loos, l'ho fatta costruire tutta a mano – così è costata un capitale e gli sta bene – dopo di che è stata rotta in alcuni pezzi. Quando i pezzi sono stati montati, io personalmente a un muratore gli ho fatto rompere, ancora una volta, la cornice: così la cornice si legge in parte rotta, in parte no.

Ora, questa rappresentazione, questa rottura, è una doppia rottura: una chiaramente è la rottura della vita (si tratta di una cappella mortuaria); l'altra è l'impossibilità di usare la cornice del Vignola così com'è. La terza, se vuoi, che ancor più trasforma l'opera in decorazione è che, per qualche senso estetico, è più bello il frammento dell'opera compiuta. È ancora il discorso del Petrarca: quella cornice mi piace più rotta e frammentata che se fosse intera.

M.G.E. È ancora una citazione la grande “porta” lignea interna?

A.R. Entrando vi è la ricomposizione della Porta Romana rilevata dal Palladio – ma non si tratta di una ricostruzione filologica – e che è un passaggio tra quello che c'è e quello che non c'è. Dietro la Porta un cielo azzurro che, se vuoi, è decorazione, è scenografia, è invenzione.

M.G.E. Ancora sul frammento, visto sotto l'aspetto della decorazione: come leggere le perfette tessiture in mattoni delle chiese quando, in realtà, non sono che splendide strutture in attesa di “rivestimento”? È una semplice iconoclastia del destino o una resistenza dell'opera al proprio compimento a fissare nel tempo l'immagine delle facciate incompiute, in cui poche pietre o un basamento interrotto (penso a San Petronio) trattengono l'opera come sospesa tra realtà e immaginazione? In termini compositivi...

A.R. Scusa se ti interrompo. Quanto hai detto adesso, tocca un argomento che mi interessa molto. Non so se hai visto i miei ultimi progetti: ho in corso due lavori che sono addirittura fatti così: ripetono le antiche chiese non finite. L'Hotel “Duca di Milano” e la “Chiesa Lombarda” alla Barona hanno, entrambi, il basamento in pietra, in granito, mentre poi la costruzione va su in mattoni. Nella facciata della chiesa, poi, ci sono due grandi statue. In quest'ultima vi è anche una architettura simbolica, se vuoi, perché l'eredità storica del *non-finito*, che non è ancora frammento, viene ripresa come una forma di espressione della bellezza. Direi che forse la tesi più romantica è quella di lasciare l'amore per il relitto, l'amore per la statua rotta...

M.G.E. Il “Dizionario” ideato da Luciano Semerani tocca più voci, tra le quali “rivestimento”. Secondo te, tra *decorazione* e *rivestimento* esistono dei punti di contatto o di coincidenza? Se si può stabilire una differenza tra un rivestimento che si esaurisce nel puro significato tecnico e rivestimento che, aggiungendo “qualcosa” all'opera, corrisponde ad una qualche intenzionalità estetica e decorativa, quando e come hai risolto questa alternativa nelle tue opere?

A.R. Io farei sempre un *rivestimento-decorazione*. In alcuni casi ho contrapposto l'intonaco ad un elemento più ricco. Nel Teatro

Felice Theater in Genoa (decoration as reference)? In the green trabeation that ascribes rhythm to the facade of the “Palace” in Fukuoka (decoration as transcription and stylisation)? Or in the fragments scattered about your works?

A.R. There was a period in my architecture (I speak about myself because I am compelled, otherwise I try to avoid it, even if I am an egocentric person) in which the problem that arose, in my life as well, was that of the fragment, of a fragmented education, which is also related to the question of references.

What you say is true: I don't know if reference and fragment are a form of decoration or not, but from the moment that it occurs in the figurative arts, it is already in some way decoration. The most fitting example (the “Carlo Felice” is the most resounding) is the “Tomba di Giussano”, where, in order to represent death I even placed a cornice in Carrara marble – which is the same cornice by Vignola found in the Stage Tower in Genoa. Following the regulations of Adolf Loos' “crime”, I had it built by hand – which cost dearly, and rightly so –, after which it was broken in several parts. When the parts were mounted, I personally had a bricklayer break the cornice again: in this way the cornice appears as partially whole and partially broken.

This representation, this break, is a double break: one is clearly the breaking of life itself (it is a mortuary chapel); the other is the impossibility of using Vignola's cornice as it is. The third, which transforms the work in decoration even more than the others, is that due to some aesthetic reason, the fragment is more beautiful than the finished work. We return once again to Petrarca: I prefer that cornice broken and fragmented than whole.

M.G.E. Is the great interior wooden “door” also a reference?

A.R. In the entrance there is a re-composition of Palladio's Porta Romana – but it is not a philological reconstruction – which is a passage between what is and what is not there. Behind the Porta there is a blue sky which, if you wish, is decoration, is scenography, is invention.

M.G.E. Once again concerning the fragment, understood as decoration: how does one interpret the perfect textures of brick churches when they are only splendid structures awaiting “cladding”? Is it a simple iconoclasm brought about by destiny or is it the resistance of the work to its own completion that fixates with the passage of time the image of unfinished facades, in which a few stones or an incomplete base (I am thinking of San Petronio) retain the work as if suspended between reality and imagination? In compositive terms...

A.R. Excuse me if I interrupt you. What you just said concerns an argument in which I am very interested. I don't know if you have seen my latest projects: I have two ongoing projects which are in fact undertaken in that way: the replicate ancient unfinished churches. The “Duca di Milano” hotel and the “Lombard Church” at Barona both have a granite base, while the construction continues in brick. The facade of the church has two large statues. There is also a symbolical architecture in this case, because the historical heritage of the *un-finished*, which is not yet a fragment, is taken as a form of expression of beauty. I would say that perhaps the most romantic thesis is that of maintaining that love for the remain, that love for the broken statue...

M.G.E. Luciano Semerani “Dictionary” includes several entries, among which “cladding”. In your opinion are there links or connections between *decoration* and *cladding*? If a difference can be made between a type of cladding that has an exclusively technical significance and one which, in adding “something” to the work has an aesthetic and decorative purpose, when and how did you choose between these alternatives in your own works?

A.R. I would always opt for a *cladding-decoration*. In some cases I contrasted plaster to a richer element. At the Theater in Genoa, for example, the whole Stage Tower, up to the height of the Tower

di Genova, ad esempio, tutta la Torre Scenica fino all'altezza di quella che era la Torre del Barabino è addirittura fatta in falso bugnato, ripetendo una tecnica dell'architettura neoclassica. Alla quota dove finiva la torre originaria ho messo una cornice di ottone: la si può leggere come decorativa, come letteraria, come memoria... Sopra vi è un'altra Torre, con altre implicazioni, che viene finita in intonaco. Poi sopra ancora, la cornice del Vignola: altissima. Quando l'ho vista per terra mi sono spaventato – è alta come una stanza... Invece va benissimo: voglio dire che essa corrisponde proprio ha una volontà di decorazione.

Adesso sto facendo una costruzione che mi interessa moltissimo: è la villa di Alessi sul Lago Maggiore. Questo progetto è una ricerca di architettura romantica, sfacciatamente di architettura romantica, e verrà costruita secondo le tecniche ottocentesche di alcune ville sul lago. Una architettura post-boitiana, fatta tutta di scaglie di pietra, di cornici in cotto e con un pronao tutto in cotto. Credo che verrà molto bella, molto singolare... molto costosa.

M.G.E. Tornando alla decorazione – e per tentare di definire i suoi probabili caratteri – mi sembrano ancora attuali alcuni assunti di Quatremère de Quincy: vale a dire che una decorazione si rende necessaria *“per spiegare allo spettatore l'oggetto a cui si applica e fonda la sua necessità sul fatto di pigliare gli argomenti delle sue invenzioni dall'idea principale del monumento, o dai rapporti accessori dell'idea stessa...”*

A.R. Sì, sono principi molto razionali, molto precisi... Credo che si dovrebbe affrontare un equivoco che si è prodotto nell'architettura moderna: uno dei suoi vanti volgarmente (neanche attribuibile a storici o a architetti) è quello di essere semplice, di non avere decorazioni. Cosa non vera: neanche dai più stupidi è mai stata affermata. In compenso c'è stata una reazione contro un eccesso di decorazione superficiale, contro l'*Art déco*, contro il superfluo... Credo che la decorazione sia molto legata al costume, alle abitudini. Qui, ad esempio tutti portiamo la cravatta. La cravatta è indubbiamente una decorazione perché inutile: non ce n'è bisogno; anzi, si sta meglio senza. Esiste però un certo sistema di convenzioni sociali che rende la cravatta obbligatoria.

Recentemente, al Center... c'è stato un dibattito molto interessante con Robert Venturi attorno ad un tema analogo: per il semplice motivo che avevamo disegnato delle stoffe...

Diceva a un certo punto Venturi: *“l'importante è il nodo della cravatta, che va fatto secondo certe regole e che di conseguenza, senza essere dei gentleman, può venire anche bene... Ma ci sono poi questi Lords inglesi, questi snob, che fanno il nodo pure un po' male e la cravatta risulta ancora più bella... Questo nodo, però, non lo si può insegnare”*. Applausi del pubblico...

Credo che questo sia anche il problema della decorazione: noi possiamo anche dire che una facciata di mattoni, di forati, va rivestita in pietra o in intonaco, e definire tutto ciò una legge dell'architettura. Ma poi un grande architetto, chissà cosa fa: potrà usare una pietra preziosa, oppure l'intonaco... da questo punto di vista, la decorazione può divenire addirittura parte della personalità.

M.G.E. Esiste un tipo architettonico nel quale la decorazione fa parte dello stesso tema progettuale. Progettando un teatro è difficile eludere il modello dello scenaforte romano: luogo fisico e logico ad un tempo della decorazione. Come è stato da te affrontato tale compito all'interno del “Carlo Felice”?

A.R. Direi che è un riferimento fondamentale. Nel caso del teatro, io parlo ancora di magnificenza. È questa idea a trasformare il suo interno in una piazza di Genova. Ai lati della scena ci sono due grandi colonne di “rosso Levante” mozzate. che ricordano quello che era un teatro romano, irripetibile. E poi il cielo con le lampadine... Tutte queste cose chiamiamole magnificenza, decorazione... chiamiamole teatro.

of Barabino, is clad in false ashlar, using a technique from Neo-Classical architecture. At the level where the original tower ended I placed a brass cornice: you can interpret it as decoration, as literary reference, as memory... Above it is another Tower, with other implications, which is finished in plaster. And towering above is Vignola's cornice. When I saw it on the ground I was shocked – it is as high as a room... And yet it is perfectly appropriate: I mean it responds to a decorative function.

I am now in the midst of a construction project that interests me very much: villa Alessi on Lake Maggiore. This project involves research into Romantic architecture, shamelessly Romantic, and will use the 19th century techniques used for some of the villas on the lake. A post-Boitian architecture, made of stone shavings, cornices in terracotta, and a pronaos, also in terracotta. I think it will be very beautiful, very unique... very expensive.

M.G.E. Coming back to the subject of decoration – and in order to attempt to define its possible traits – I believe that some of Quatremère de Quincy's assumptions are still valid: in other words that decoration is necessary *“in order to explain to the spectator the object to which it is applied and bases its necessity on the fact that it takes the arguments for its inventions from the main idea of the monument, or from the relationships that are accessory to the idea itself...”*

A.R. Yes, they are very rational, very precise principles... I believe we must address a misunderstanding that has occurred within modern architecture: one of its many vulgar traits it boasts about (and which is not attributable to historians or architects) is the fact of being simple, of not using decorations. This is not true: not even the most stupid have taken such a stance. However, there was a reaction against the excess of superficial decoration, against *Art déco*, against the superfluous... I think that decoration is very related to tradition, to customs. Here, for example, everybody wears a tie. The tie is undoubtedly a decoration because it is useless: there is no need for it; as a matter of fact we are better off without it. There is however a certain system of social conventions which makes the use of the tie compulsory.

Recently at the Center... there was a very interesting debate with Robert Venturi concerning a similar topic: simply because we had designed some cloths...

At one point Venturi said: *“what is important is the knot of the tie, which is done according to certain rules and which can therefore be well made even if one is not a gentleman... Then you have these English Lords, these snobs, who tie their knots a bit wrong and the result is even more beautiful... This knot, however, cannot be taught”*. Applause from the audience...

I think that this is also the trouble with decoration: we can say that a brick or hollowed brick facade should be clad in stone or plaster, and decide that it is a law of architecture. Yet who knows really what a great architect will do: he may use a precious stone, or plaster... from this point of view decoration can become part of the personality of the work.

M.G.E. There is an architectural type in which decoration is a part of the theme of the project itself. In designing a theatre it is in fact difficult to elude the model of the Roman stage front: a logical and physical place of decoration. How did you address this task in the case of the “Carlo Felice”?

A.R. I would say it is a fundamental reference. In the case of the theatre I speak once again of magnificence. It is this idea that transformed its interior into a Genoese square. On both sides of the stage there are two great cut off columns in rosso Levante marble, which recall what a Roman theatre was like, unique. And then the sky with the light bulbs... Let's call these things magnificence, decoration... theatre.

M.G.E. What about American architecture, Graves and Venturi, for

M.G.E. Che dire dell'architettura americana, di Graves e Venturi ad esempio. La decorazione vi è troppo immediata nel processo progettuale, tanto da fare svanire la sua natura di "cosa aggiunta"? Una ricerca troppo subito affascinata dall'immagine?

A.R. Per me il problema non cambia molto. Graves, a esempio, e più di Venturi, fa una architettura decorativa che è basata sul dettaglio, sull'aggiunta: quella che viene comunemente chiamata architettura "post-modern". Non vi leggerei però una specificità diversa, tanto più se pensi all'architettura americana degli anni trenta... o dell'architettura americana *Beaux Arts*... c'è sempre stata una derivazione europea.

M.G.E. Cos'è dunque la decorazione? Possiamo tirare delle conclusioni?

A.R. Credo che sul tema abbiamo detto molto... Ritengo che il punto fondamentale sia quello di intendere la decorazione... ricordo al Politecnico... "no: quello è un elemento decorativo..." non si poteva usare nemmeno la parola; un po' come oggi la parola "cancro".

Leggevo l'altro giorno sul Corriere della Sera un articolo sulla morte di Dino Buzzati. L'autore, non so se fosse un suo amico, non ricordo chi fosse... è riuscito a scrivere una intera pagina parlando della morte di Buzzati: ...come loro si vedevano, come lui si era ammalato... senza mai dire di che cosa è morto. Ho letto con attenzione perché era proprio quanto mi interessava: non ha mai detto l'età e di che cosa è morto. Tabù.

La decorazione è diventata un po' così: è una osservazione da uomo della strada ma anche da uomo di mestiere. Ormai non riusciamo più a intendere la decorazione in senso positivo.

M.G.E. È anche una conseguenza delle teoresi ufficiali, cui tu prima accennavi, del MM sulle questioni della decorazione? Eppure alcuni maestri hanno continuamente riproposto, negli scritti e nelle opere, il tema della decorazione: Tessenow, ad esempio, declina il tema tra la costruzione come certezza e la decorazione come dubbio...

A.R. Che è una frase letteraria...

M.G.E. Comunque pone la questione ed il problema...

A.R. Prima tu hai scherzosamente detto, mostrando la tua collana, "io sono decorata". Non vorrei fare lo psicanalista, ma quella frase fa parte di questo tabù della decorazione. Una donna dell'ottocento non avrebbe mai pensato, mettendosi una collana, di "decorarsi"...: metteva una collana che faceva semplicemente parte dell'abbigliamento della cultura femminile, e persino maschile. Questa deformazione esiste ed è comune. Se io mettessi un anello, ne avrei vergogna (in America "macho" normalissimi portano l'anello...) Non è vero che la collana è una decorazione: e la tua giacca, allora?

È in questo senso che è perverso il saggio di Loos: tu ritorni al mito del selvaggio...

M.G.E. La decorazione come fatto di cultura. Può dunque la decorazione risultare uno strumento adeguato e praticabile per una architettura che, dopo le omologazioni del moderno, si voglia di nuovo "civile"...

A.R. Per essere civile una architettura deve esprimere il senso di un certo tipo di cultura, di educazione, di civiltà. A Milano, ad esempio, moltissimi palazzi neoclassici avevano delle colonne. Il mio studio di S. Maria alla Porta aveva delle magnifiche colonne di granito rosa... intonacate. La chiami decorazione questa? È il senso dell'architettura civile, per cui l'architetto che faceva le case dei "sciuri" intonacava le colonne: un po' come l'architettura greca. Io starei male ad intonacare una colonna di granito: eppure fior di architetti lo facevano... In seguito, però, non si è più potuto usare il granito perché divenuto costoso. Da quel momento la colonna in granito torna ad essere la vera decorazione, perché e anche una esibizione di ricchezza. Esattamente il contrario di quando tutti avevano le colonne in granito.

Venezia 5 febbraio 1992

example? Is decoration too linked to the process of the project, to the point of losing its nature as an "added thing"? Is it a research process that is too immediately fascinated by the image?

A.R. The problem is not too different, in my opinion. Graves, for example, more than Venturi, carries out a decorative architecture based on the detail, on the "added thing": what is usually called "post-modern" architecture. I would not interpret it, however, as specifically different, especially if you consider American architecture in the Thirties... or Beaux Arts American architecture... there is always a European source.

M.G.E. What is then decoration? Can we draw any conclusions?

A.R. I think we have said much about the subject... I believe that the fundamental point is that of understanding decoration... I remember at the Polytechnic... "no: that is a decorative element..." we couldn't even use the word; a bit like the word "cancer" today.

I was reading an article on the Corriere della Sera the other day about the death of Dino Buzzati. The author, I don't know if he was a friend of his, I don't remember his name... managed to write an entire page on the death of Buzzati: ...how they used to meet, how he fell ill... without ever mentioning the cause of his death. I read attentively because it was precisely what I was interested in: he never mentioned his age or what he died from. Taboo.

Decoration has become a bit like that: this is a layman's observation, but also that of a professional. We are no longer capable of interpreting decoration in a positive sense.

M.G.E. Is this a consequence as well of official theories on decoration derived from the Modern Movement, to which you referred earlier? Yet several masters have continuously re-proposed, both in their writings and their works, the theme of decoration: Tessenow, for example, interprets construction as certainty and decoration as doubt...

A.R. A literary phrase...

M.G.E. Which, however, lays both the question and the problem...

A.R. Earlier you said in jest, showing your necklace, "I am decorated". I am no psychoanalyst, but your phrase is part of this taboo concerning decoration. A woman from the 19th century would never have thought, in wearing a necklace, to be "decorating" herself...: she wore a necklace which was simply part of a female, and even male, dressing culture. This deformation exists and is quite common. I would be embarrassed to wear a ring (in the United States your average "macho" wears a ring...). It is not true that your necklace is decoration: what about your jacket, then?

It is in this sense that Loos' essay is perverse: you return to the myth of the noble savage...

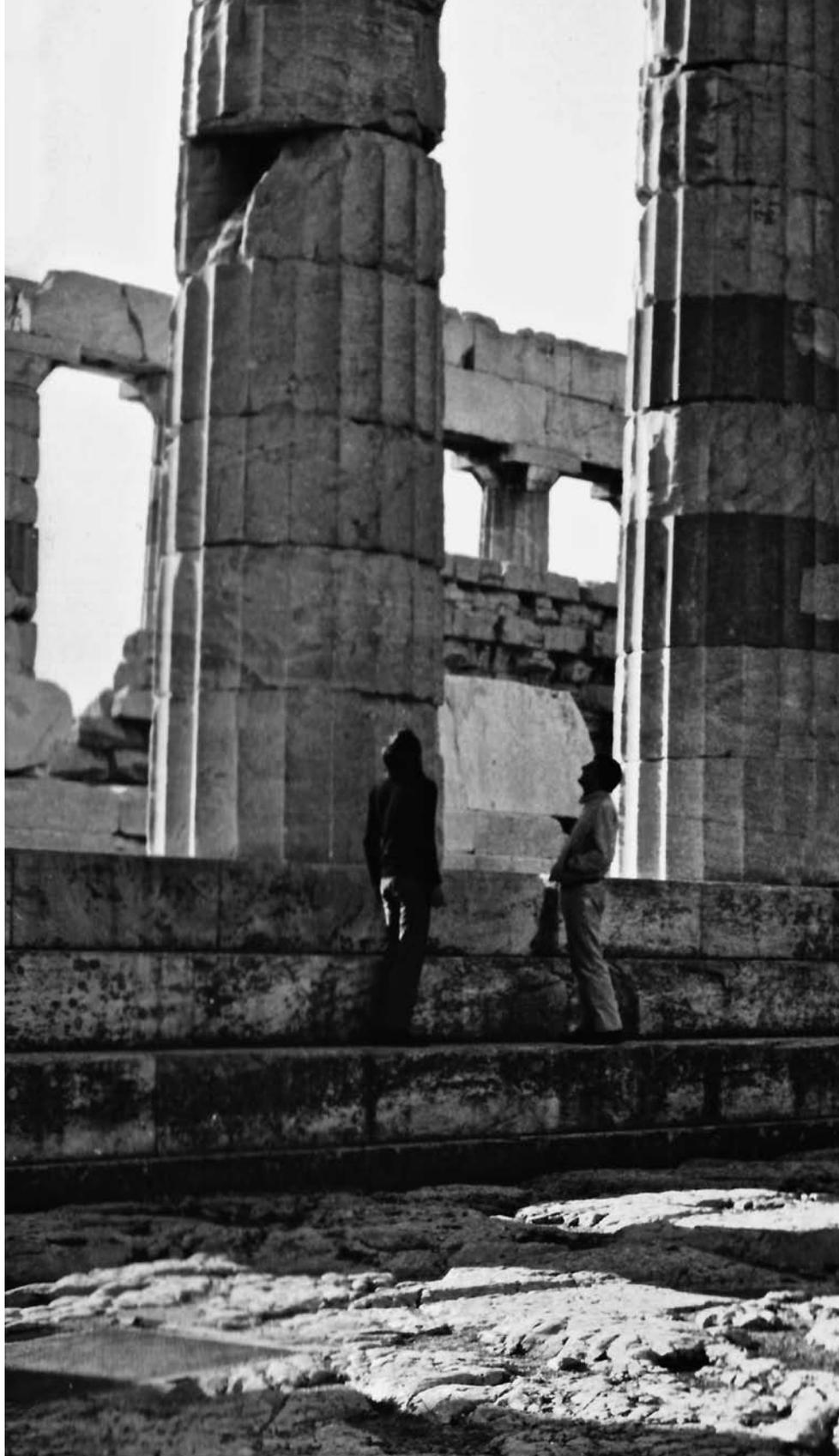
M.G.E. Decoration as cultural fact. Can decoration therefore become an adequate and practicable tool for an architecture that, after the homogenisation which resulted from Modernism, wishes to be "civil" once again?...

A.R. In order to be civil an architecture must express a certain type of culture, of education, of civilisation. In Milan, for example, many Neo-Classical buildings had columns. My studio in Santa Maria alla Porta had magnificent pink granite columns... plastered. You call this decoration? This is the meaning of civil architecture, and thus the architect who made the houses for the "sciuri" would plaster the columns: a bit like in Greek architecture. I would feel bad to cover a granite column: and yet the greatest architects did it... Later on, however, granite became expensive and was no longer used. From that moment onwards the granite column became the true decoration, because it exhibits wealth. Exactly the opposite of a time when everybody had granite columns.

Venice, February 5, 1992

Translation by Luis Gatt

p. 5
Fidia, Atene, 1971
foto Gianni Braghieri
pp. 10-11
Aldo Rossi con Gianni Braghieri ad Atene, 1971
Archivio Gianni Braghieri





In his voyage to Samos in the Summer of 1989 Aldo Rossi gathered a collection of fragments in accordance with a *Palladian education*. The image repeats itself, following what Johns had written in 1984: "I like to repeat an image in another medium to observe the play between the two: the image and the medium". The *room* then transfers its elements from the Mediterranean to Lake Maggiore.

Questo amore azzurro Aldo Rossi a Samos, lo stupore nella scena di fine estate *This blue love* *Aldo Rossi in Samos, the 'wonder' in the late Summer's 'scene'*

Vincenzo Moschetti

*La camera di Samos si presta ad un quadro che ho in mente di fare.
Ma il tempo?*

Aldo Rossi, settembre 1989

11 per 17,5 centimetri, la misura dei *quaderni azzurri*¹. Sul *quarantunesimo* (10 giugno – 27 dicembre 1989) emergono gli appunti del viaggio in Grecia compiuto – in un caldo mese di agosto – con il figlio² molti anni dopo il primo avvenuto nel 1980³. A Samos, il *quaderno azzurro*, diviene occasione di raccolta per immagini e per parole, un metodo capace di *collezionare* per segni l'atmosfera di quella *stanza a mare aperto*, che amava chiamare timidamente *camera*. Come scrive Michelle Perrot "la camera è il teatro dell'esistenza o almeno ne è il retropalco"⁴, così Rossi si avvicina lentamente alla scena attraverso un processo di anamnesi che diventerà chiara autobiografia. Inizia così questa storia "greca" che nel suo eterno ritorno nietschiano rievoca il grande interesse per la *scena*. Questo luogo intriso di profonda luce, *rigida* condizione atmosferica della mediterraneità, diverrà un'immagine fissa, una prima rappresentazione come forma dell'estate e del ricordo, prendendo sostanza attraverso l'architettura e il pensiero su qualsiasi tipo di carta tra lunghi viaggi in aereo o seduto nel "nuovo" studio di Milano. Sono i frammenti di spoglio ricostruiti secondo un'educazione *palladiana*⁵.

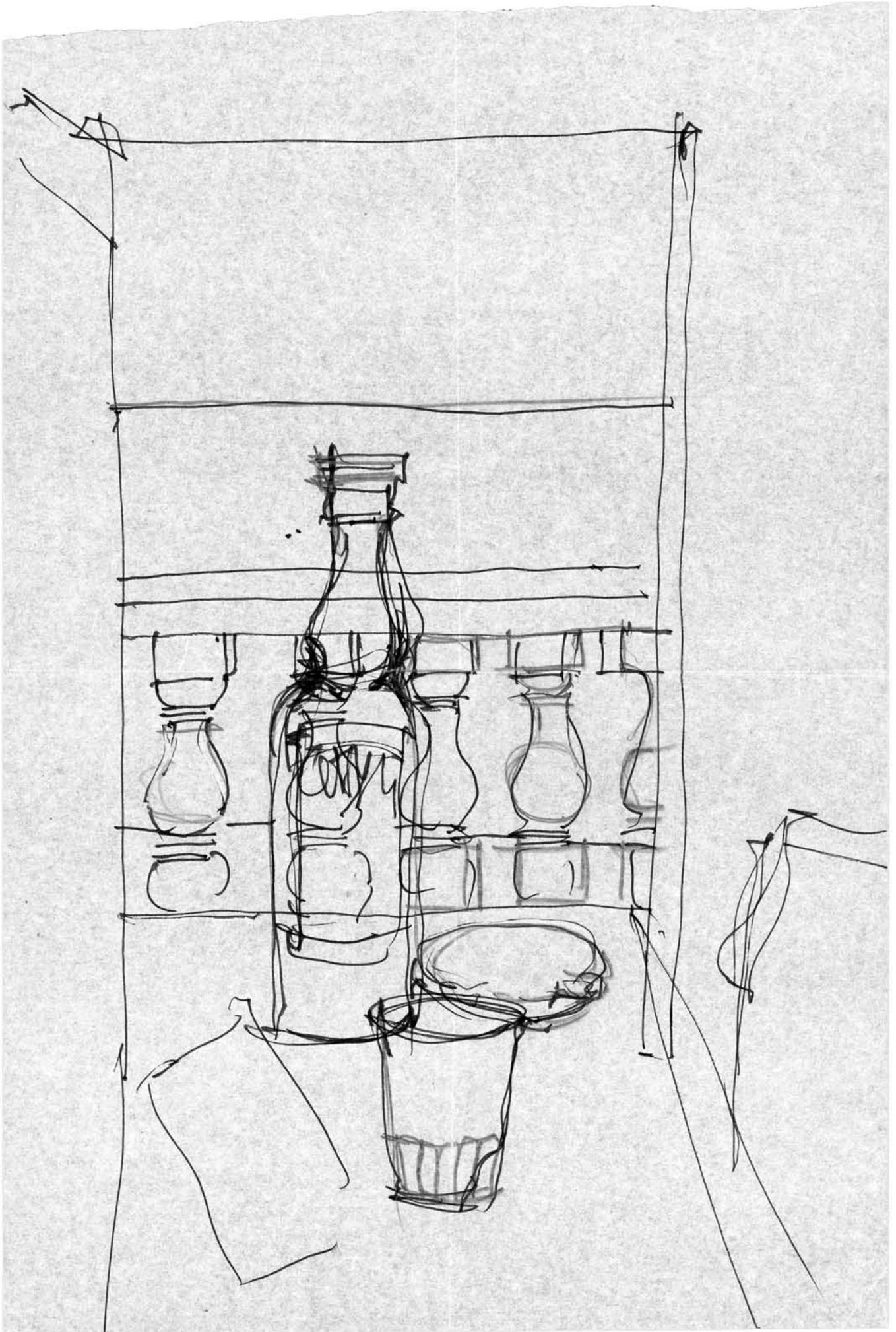
La camera che lo ospita si apre sull'Egeo, attirando Rossi verso un ritorno ai riferimenti, alle citazioni, alle *piccole cose*⁶ che si compiono nei disegni fatti sorseggiando whisky e guardando, per mezzo della soglia della porta-finestra, la bianca balaustra, i cui elementi in pietra⁷ probabilmente protetti da un fitto strato di malta di calce, anticipavano il blu del mare e l'*azzurro del cielo*, *topos* di estrema

*The room in Samos is ideal for a painting I wish to do.
But what about the time?*

Aldo Rossi, September 1989

The *quaderni azzurri*¹ measure 11 by 17,5 centimetres. The forty-first of these notebooks (10 June – 27 December, 1989) includes the notes of the voyage to Greece which he made – in a hot August – with his son², many years after the one he made in 1980³. In Samos the *quaderno azzurro* becomes an opportunity for gathering images and words, a method for *collecting* through signs the atmosphere of that *open-sea room*, which he would timidly call his *room*. As Michelle Perrot says, "the room is the theatre of existence, or at least its backstage"⁴, and it is thus that Rossi slowly approaches the scene through a process of anamnesis which clearly becomes autobiographical. It is in this way that the "Greek" story begins, which in its Nietzschean eternal return evokes the great interest for the *stage*. This place imbued with a deep light, the *rigid* atmospheric conditions of the Mediterranean, will become a fixed image, a first representation as form of the Summer and of remembrance which acquires substance through architecture and thought on any type of paper between the long flights or sitting at his "new" studio in Milan. They are fragments of remains rebuilt following the ideas expounded in *Un'educazione palladiana*⁵.

His room faces the Aegean attracting Rossi toward a return to references, quotes and those *small things*⁶ that occur in drawings made while sipping whisky and gazing through the threshold of the door-window at the white balustrade whose elements in stone⁷ probably protected by a dense layer of mortar, anticipated the blue of the sea and the *blue of the sky*, *topos* of extremely intimate vocation. Mel-





ed intima vocazione. Sono momenti malinconici della fine d'estate, quella stagione che in realtà "è la fine di tante cose"⁸.

Scena UNO. La camera di Samos

Aprendo lo sguardo della *camera* ad una visione cinematografica della narrazione si devono osservare le foto del soggiorno a Samos come singoli frammenti stessi dell'architettura, una *piccola cosa* di grande valore, che ritorna negli anni successivi nelle composizioni delle case, distinta in singoli elementi riconoscibili attraverso una condizione di *verosomiglianza*.

Il tavolo con le bottiglie, il quaderno per i disegni, i colori e di nuovo le bottiglie con i bicchieri – le quali costituiscono riferimento alla pittura di Giorgio Morandi⁹ – sono ritorni continui che rincorrono sullo sfondo l'immagine acquatica compressa dal peso del cielo sempre chiarissimo e metafisico. Rossi in questa stanza, anzi a partire dal soggiorno in questa *camera* che si chiarifica come luogo elettivo dello stare e del guardare, tende mediante un percorso analitico e antologico, a ricostruire una sintetica struttura capace di tessere relazioni che leghino le esperienze architettoniche future ad una condizione passata ma senza tempo. È la conferma del Teatrino Scientifico disegnato circa un decennio prima, il quale si pone come «*a tool, an instrument, a useful space where definitive action could occur*»¹⁰. Gli elementi ritrovati nella camera vengono smontati e assorbiti in singolari pezzi da costruzione, come in una discendenza genealogica la stanza abitata di Samos diviene allora *madre* delle architetture successive e precedenti allo stesso tempo, ponendosi come punto eclatante nel confronto tra spazio interno e *azzurro* dell'acqua.

In questa vibrazione si traduce lo *stupore*, che appare sì come cominciamento di qualcosa, ma che in realtà deriva dall'interesse per la vita del teatro, un interesse che nasce ancor prima delle proprie forme tipiche. In questo senso la vita scenica si classifica per Rossi come *leitmotiv* dell'esperienza personale¹¹, in cui emerge attraverso un sistema policromatico la condizione stessa della ricerca, del *topos* che lo conduce per la *camera greca*. È questo "un mondo di forme e di esperienze formali che si susseguono"¹², argomenterà nel 1997 dove si addensa il rapporto, quello tra scenografia e teatro, definito nella stessa occasione *molto intimo*. Samos è la scena in cui ricondurre la vita in cui si condensa l'esperienza del mondo espressivo, come un mondo che trascende la costruzione del reale. La finestra "greca", come quella dell'Albergo Sirena in *Autobio-*

ancholy moments at the Summer's end, the season which in fact "is the end of so many things"⁸.

FIRST Scene. The room in Samos

Opening the gaze of the room to a cinematographic view of narrative, the photos from Samos must be observed as individual architectural fragments, as *small things* of great value which return in subsequent years in the design of houses, distinct in terms of individual elements that are recognisable through a condition of *verisimilitude*.

The table with the bottles, the drawing notebook, the assorted colours and again the bottles and glasses – which constitute a reference to the work of Giorgio Morandi⁹ – are continuously recurring elements that appear with the backdrop of the aquatic image compressed by the weight of the sky which is always limpid and metaphysical. In this room, or rather as a consequence of his stay in this room that is clarified as the elective place of staying and gazing, Rossi tends, through an analytical and anthological method, to reconstruct a synthetic structure which establishes relationships that link the future architectural experiences to a past, yet timeless, condition. It is the confirmation of the Teatrino Scientifico, designed approximately a decade earlier, which places itself as «*a tool, an instrument, a useful space where definitive action could occur*»¹⁰. The elements rediscovered in the room are disassembled and absorbed into unique construction pieces whereby the room in Samos, as if by genealogical descent, becomes the *mother* of all successive and, at the same time, all preceding architectures, and places itself as the most striking element in the exchange between the interior space and the *blue* of the water.

It is in this vibration that *stupor* is translated, which appears as the beginning of something but which in fact derives from his interest for the theatre, an interest which originates even before his typical forms. In this sense the life of the theatre is for Rossi a sort of *leitmotiv* of his personal experience¹¹, in which the condition of the research itself, of the *topos*, emerges through a polychromatic system that leads him to the *Greek room*. It is a "world of forms and of formal experiences that follow one another"¹², he will argue in 1997, in which the relationship between scenography and theatre becomes more dense, yet at the same time also *very intimate*. Samos is the stage that condenses the experience of the world of expression, a world that transcends the construction of the actual. The "Greek" window, such as the one at the Sirena Hotel in his *Scientific Autobi-*



grafia Scientifica, rappresenta dall'interno un'altra facciata visibile solo dai corpi che ne abitano il suo limite, appunto gli spettatori. La camera allora amplifica il suo valore architettonico divenendo il palcoscenico da cui guardare. Questa tela rappresenta dunque nella sua filologia quella di una fiaba, intrisa di occasioni, tenute insieme da "questo amore azzurro"¹³ che continua ad apparire come fondale delle cose. L'uomo diviene quindi protagonista – mai visibile – di questa immagine che si costruisce sempre nello stesso modo e viene abitata per mezzo del filtro architettonico, per mezzo della porta come a Samos o della finestra di eguale ampiezza che si chiarirà sempre più intensamente nelle coeve esperienze sul Lago Maggiore con Villa Alessi o con la casa per vacanze di Ghiffa.

È nel lago che ritornano i disegni, gli schizzi che frettolosamente vengono appuntati tra i quaderni azzurri e i fogli di carta ritrovati molto tempo dopo¹⁴. Così il legame della camera a mare aperto del viaggio in Grecia si ricostruisce attraverso il ricordo per innesti ospitati nel paesaggio lacustre, secondo un reciproco scambio di parti, di processi, di eventi chiari e fissi. Ritorna allora la malinconia necessaria del lago e la nostalgia per le cose perdute che devono essere recuperate. Quella che viene proposta è quindi una sequenza di cose e di spazi determinata da una rapsodia data dapprima dal tavolo, passando per la finestra, poggiandosi sulla balaustra e concludendo sullo sfondo acqueo del mare o del lago. Vi è in questa scena, che Rossi vive in prima persona un sentimento accecante definibile come *stupore*, in cui l'acqua del mare pone certamente delle questioni primordiali, sul trasporto e sull'apparizione di questi elementi che tanto ricordano l'amato Andrea Palladio. È il movimento lento del Mediterraneo che li ha trasportati, riconducendoli verso paesaggi lacustri che pongono all'osservatore la domanda *da dove* [?]¹⁵.

In questo modo Rossi ripercorre per mezzo dell'architettura quelle *distanze invisibili*¹⁶ che diedero titolo e voce ad un famoso scritto pubblicato qualche anno prima per la Laterza, in questa visione i progetti e i disegni divengono allora "il luogo di raccolta dei pezzi stappati dagli sguardi nel corso dei viaggi, quelli della memoria e quelli reali [...] coinvolti nel gioco di nuovi significati"¹⁷ in un dialogo dicotomico tra verità e rappresentazione.

La camera di Samos allora sembra viaggiare nello spazio e nel tempo dopo quel 30 d'agosto del 1989, ricostruendone lentamente la tessitura. Questo rapporto con la citazione quindi mutua pur ripetendosi attraverso le architetture e diviene un fondamento

ography, represents from the inside another visible facade only for the bodies that inhabit its limits, in other words the spectators. The room thus amplifies its architectural value and becomes a stage to be seen. This canvas therefore philologically represents a fable, full of occasions linked by "this blue love"¹³ which continues to appear as the backdrop to things. Man becomes the protagonist – never visible – of this image that is built always in the same way and inhabited through the filter of architecture, through the door as in Samos, or the window of the same dimensions which becomes increasingly clearer in the contemporary experiences of Villa Alessi on Lake Maggiore and the holiday home in Ghiffa.

It is at the lake that the drawings and sketches return, hurriedly annotated among blue notebooks and sheets of paper found much later¹⁴. Thus the bond to the *open sea room* of the trip to Greece is reconstructed through memories grafted on to the landscape of the lake, according to a reciprocal exchange of parts, processes, of clear and fixed events. Thus returns the necessary melancholy of the lake and the nostalgia for lost things that must be recovered. What is proposed is therefore a sequence of things and of spaces determined by a rhapsody that begins from the table, passes by the window, rests on the balustrade and concludes on the aqueous backdrop of the sea or the lake. There is in this scene, which Rossi lives first-hand, a blinding feeling that could be defined as *stupor*, on which the water of the sea certainly places a series of primordial questions concerning transportation and the apparition of elements which recall the admired Andrea Palladio. It is the slow movement of the Mediterranean that has transported them, leading them toward lacustrine landscapes that make the observer ask himself *from where* [?]¹⁵.

In this way Rossi retraces through architecture those *invisible distances*¹⁶ that were both the title and subject matter of a famous text published a few years earlier by Laterza, and in which the projects and designs become "the place where fragments taken from gazes during voyages are collected, both those pertaining to memory and those which are real [...], and are involved in the play of new meanings"¹⁷ in a dichotomous dialogue between truth and representation. The room in Samos seemed to travel in space and time after that August 30 of 1989, slowly reconstructing its fabric. This relationship to reference is mutual and repeats itself through the different architectural structures and becomes a fundamental element in the construction of space and of the landscape that safeguards it. The uninterrupted backdrop of sea and sky are brought back through

p. 13
Aldo Rossi
Disegno della camera di Samos elaborato durante il soggiorno greco il
30 agosto 1989
© Courtesy Eredi e Fondazione Aldo Rossi
pp. 14-15
Fotografie della camera di Samos. Nella prima fotografia da sinistra si
scorge il disegno originale di quella vacanza
© Courtesy Eredi e Fondazione Aldo Rossi
p. 17
Villa a Ghiffa
© MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma.
Collezione MAXXI Architettura Fondo Aldo Rossi, F16869
© Courtesy Eredi e Fondazione Aldo Rossi

di costruzione per lo spazio e per il paesaggio che lo custodirà. Il fondale mai interrotto tra il mare e il cielo, sarà ritrovato per mezzo del lago in un rapporto univoco come termini dell'*infinito* in una estrema condizione di *estetività*. La luce di Samos in maniera *a-geografica* viene letteralmente trasportata con il suo mare e la sua balaustra in altri luoghi, attraverso la possessione ben precisa dell'elemento architettonico definito dalla porta come soglia di controllo spaziale: la cornice di un'opera. Il progetto di Rossi allora nasce come fondamento per porre il ricordo in *scena*. È la fissità, la cara *affezione* verso il teatro e la sua vita.

Scena DUE. La camera di Lago

La grande finestra di Samos e quelle della Villa Alessi a Suna di Verbania o della più intima casa a Ghiffa, mettono in luce il rapporto necessario tra contenitore e contenuto in cui la soglia delle strette e lunghe aperture rappresenta unicamente il filtro con cui accedere alla verità, ovvero all'*azzurro* quale forma dell'*infinito*. In questa percezione ritorna "il frammento e il suo rapporto con la citazione e come la citazione possa essere solo decorativa, o aggiuntiva o sostitutiva. Potrebbe sostituire un vuoto del pensiero o come sovrapporsi ad ogni altra immagine"¹⁸. La possibilità di spostare le immagini dettata da una reale attitudine al *collezionismo*, ha rappresentato in maniera sistematica un vero e proprio avvicinamento alle forme della *scena*.

Ironicamente Rossi conduce ad una sorta di imprevisto in cui "percorriamo luoghi, spazi, ma ogni volta ascoltiamo altre voci e vediamo altre stanze, anche se sono forse le stesse voci che abbiamo udito e le stesse stanze che abbiamo percorso"¹⁹. Il

the mediation of the lake into an univocal relationship in terms of the *infinite* in an extreme condition of *aestheticity*. The light of Samos is literally and *a-geographically* transported, with its sea and its balustrade, to other places through the precise possession of the well-defined architectural element of the door as threshold for spatial control: the frame of a work of art. Rossi's project thus originates as a foundation for placing memory on *stage*. It is the fixedness, the beloved *affection* for the theatre and its life.

SECOND Scene. The room in the Lake

The great window in Samos and those of Villa Alessi in Suna di Verbania or of the more intimate house in Ghiffa, shed light on the necessary relationship between container and content in which the threshold of the narrow and long openings only represent the filter through which truth is reached, in other words the *blue* as shape of the *infinite*. It is in this perception that returns "the fragment and its relationship to reference and how reference may only be decorative, either supplementary or substitutive. It could substitute the emptiness of thought or superpose itself to any other image"¹⁸. The possibility of displacing the images dictated by an actual tendency to *collectionism* represents in a systematic manner a true approach to the forms of the *scene*.

Ironically Rossi leads to a sort of unexpected in which "we travel across places, spaces, but every time we listen to other voices and see other rooms, even though they are perhaps the same voices that we have heard and the same rooms that we have visited"¹⁹. The return of this frame with this balustrade that he has seen and touched, its necessary geographical transposition, this Mediter-



ritorno di questa cornice con quella balaustra che lui ha visto e toccato, la sua necessaria trasposizione geografica, questa condizione mediterranea, si trasforma in un gioco, in un processo che “esprime infanzia, amore, quindi la vita”²⁰.

Nel procedere alla reintroduzione dei quattro elementi di Samos, in una rincorsa verso la *felicità*, ritorna il tema palladiano della riconoscibilità delle forme pratiche, quali riferimenti, e non delle materie. Rossi infatti in modo consolatorio compie un processo inverso a quello della dimenticanza, recuperando i singoli pezzi, quali frammenti di un’immagine più complessa, e ne ricostruisce la figurazione secondo il processo della copia e del racconto con le sue distorsioni²¹. Il ricordo troppo forte e la citazione della balaustra riappaiono ripetutamente nel percorso che dall’ingresso si snoda per tutta la Villa Alessi, in cui un vecchio casolare viene svuotato e ricostruito per frammenti convertiti in un eremo borghese. Il contatto con il lago appare allora come il ritorno al Mediterraneo, in cui la memoria di quella visione riporta all’azzurro, all’*amore azzurro* appunto che fin dai tempi del Lago di Como dove studiò, e della casa di Mergozzo²², appare elegantemente inquadrato dalla misura dell’architettura: la finestra. I modelli costruiti rappresentano allora il punto di svelamento e di accesso a questa realtà fatta di domande e di immagini quali ricordi, elementi cresciuti “come un sentimento che raggruppava molte cose”²³. L’anima del processo analogico si svela attraverso l’immagine dell’architettura rappresentata dai suoi più “cari” riferimenti di *educazione palladiana*, dove il paesaggio che si trova al di là di essa sembra non cambiare, apparendo nella stessa sostanza formale, ovvero nella sua verità! Quella finestra di Samos ancora ritorna nei ricordi di chi, affaccian-

anean condition, is transformed into a game, into a process that “expresses infancy, love, and therefore life”²⁰.

In proceeding to the reintroduction of the four elements of Samos, and in the pursuit of *happiness*, the Palladian theme of the recognisability of practical forms returns in the shape of references. Rossi in fact as a sort of consolation carries out a process that is inverse to that of forgetfulness, recovering the individual pieces in the form of fragments of a more complex image and reconstructs the representation according to the processes of copying and of narrative and its distortions²¹. A memory that is too strong and the reference to the balustrade reappear repeatedly in the path that leads from the entrance and traverses Villa Alessi, in which an old farmhouse is emptied, rebuilt with the use of fragments and converted into a bourgeois retreat. The contact with the lake emerges as the return to the Mediterranean, in which the memory of that vision brings back to the blue, to the *blue love* that from the days of Lake Como where he studied, and of the house in Mergozzo²², appears elegantly framed in the measure of the architecture: the window. The built models represent the point of disclosure and of access to this reality made of questions and images such as memories, elements that grew “as a feeling that encompassed many things”²³. The soul of the analogical process is revealed through the image of the architecture represented in its “most beloved” references from the *Palladian education*, where the landscape beyond seems unchanging and appears in its same formal substance, in other words its truth!

That window from Samos still returns in the memories of those who, facing the landscape of Lake Maggiore, are capable of understanding the great compositional theme of the *blue affection* for that which

Villa a Ghiffa sul Lago Maggiore
Reportage a cura di Cortiliphoto: Laura Fantacuzzi e Maxime Galati-Fourcade
p. 20
Aldo Rossi a Ghiffa, 1995
foto © Cristiano Urban
© Courtesy Eredi e Fondazione Aldo Rossi
p. 21
“Ripetere ancora cosa vedi dalla tua finestra?”
(Aldo Rossi, “Quaderno Stravagante”, 1991)
foto © Cristiano Urban

dosi verso il paesaggio del Lago Maggiore, è capace di comprendere il grande tema compositivo di *azzurra affezione* di ciò che esiste anche oltre la realtà delle *piccole cose grazie* al racconto. Si mostra allora davanti allo sguardo fugace dello spettatore quel “ripetere ancora cosa vedi dalla tua finestra?”, un non vedere “il luogo ma il tempo [...] perché infine niente è cambiato”²⁴.

«Guardo la foto della casa a ΣΑΜΟΣ con le colonnine che ho ripreso per villa A. e che vorrei mettere a Ghiffa. Esiste una parentela tra la Grecia e il Lago?»²⁵

Un sentito ringraziamento a Stefano Alessi, Massimo Scheurer, Alessandro Ciapponi e Cristiano Urban, alla Fondazione Aldo Rossi e agli Eredi Aldo Rossi in particolare modo nella figura di Fausto Rossi che, dopo aver offerto del caffè preparato tassativamente nella Conica Alessi, chiudendo il cerchio, ha riportato alla luce le foto e i disegni originali di quel 30 agosto 1989 a Samos, custoditi timidamente in una piccola busta da lettera giallo brunastro.

¹ A. Rossi, F. Dal Co (a cura di), *I quaderni azzurri, 1968-1992*, Electa, Milano - The Getty Research Institute, Los Angeles 1999. Rossi appuntava ripetutamente sui piccoli *quaderni azzurri* qualsiasi tipo di riferimento culturale, dalla letteratura al cinema e *infine* all'architettura, materia per la quale – apparentemente – secondo le sue stesse dichiarazioni non nutriva grande interesse.

² Al viaggio a Samos, nei ricordi di Fausto Rossi condivisi in un pomeriggio al Lago Maggiore del 2017, presero parte Morris Adjmi e Michele Tadini.

³ Questo primo viaggio a Samos viene appuntato frettolosamente nel ventinovesimo quaderno seguendo più che altro un elenco di posti visitati tra il 25 agosto e il 10 settembre 1980. Rossi aveva compiuto diversi viaggi in Grecia fra i quali quello del 1971 in cui gli fu scattata da Gianni Braghieri la celebre foto tra le colonne del tempio. Questa foto compare nel libro G. Braghieri (a cura di), *Aldo Rossi*, Zanichelli, Bologna 1981.

⁴ M. Perrot. R. Ferrara (trad. it), *Storia delle camere*, Sellerio, Palermo 2011.

⁵ A. Rossi, *Un'educazione Palladiana*. Prolusione tenuta al XXXVIII Corso sull'architettura palladiana (Vicenza, Teatro Olimpico, 18 settembre 1996)

⁶ “Poche e profonde cose come contenuto estremo e veritiero dell'arte. Il resto è vanità” tutto questo “si evidenziava e si distendeva ogni volta con una chiarezza disarmante non appena la sua parola o il suo gesto grafico lo tracciavano”. Sono queste alcune parole che Arduino Cantàfora dedica ad Aldo Rossi nel suo saggio introduttivo intitolato *Poche e profonde cose*. In A. Ferlenga (a cura di), *Aldo Rossi. Tutte le opere*. Electa, Milano 2006, p. 4. L'idea di cosa, in Rossi, ha un carattere estremamente intimo ed è legato ad un mondo immaginifico di oggetti, paesaggi,

exists beyond the reality of *small things* thanks to the narrative. It is then that before the fleeting gaze of the spectator appears that “repeat again what you see from your window?”, a seeing which concerns not “the place but the time [...] because ultimately nothing has changed”²⁴.

«I see the photograph of the house in ΣΑΜΟΣ with its columns which I used for villa A. and which I would like to use in Ghiffa. Is there a relationship between Greece and the Lake?»²⁵

Translation by Luis Gatt

A heartfelt thanks to Stefano Alessi, Massimo Scheurer, Alessandro Ciapponi and Cristiano Urban, to the Fondazione Aldo Rossi and the Heirs of Aldo Rossi, especially Fausto Rossi who after having offered us a cup of coffee brewed in the Conica Alessi, thus closing the circle, showed us photographs and original drawings from that 30th of August, 1989, in Samos, which he timidly kept in a small Manila envelope.

¹ A. Rossi, F. Dal Co (ed.), *I quaderni azzurri, 1968-1992*, Electa, Milano - The Getty Research Institute, Los Angeles 1999. Rossi noted in his small *blue notebooks* any sort of cultural reference, from literature to cinema and *even* architecture, a subject matter for which, he apparently – according to his own affirmations - had no great interest.

² Both Morris Adjmi and Michele Tadini travelled with them to Samos, as Fausto Rossi recalled one afternoon in 2017 in Lake Maggiore.

³ This first trip to Samos was hastily recorded in the twenty-ninth notebook and is mostly a list of the places visited between August 25 and September 10, 1980. Rossi had made several trips to Greece, among which one in 1971 during which Gianni Braghieri took the famous picture between the columns of the temple. This photograph appears in the book G. Braghieri (ed.), *Aldo Rossi*, Zanichelli, Bologna 1981.

⁴ M. Perrot (Italian translation by R. Ferrara), *Storia delle camere*, Sellerio, Palermo 2011.

⁵ A. Rossi, *Un'educazione Palladiana*. Introductory lecture held at the XXXVIII Course on Palladian architecture (Vicenza, Teatro Olimpico, 18 September 1996)

⁶ “Few and deep things as extreme and truthful content of art. The rest is vanity”, all of this “was highlighted and distended every time with a disarming clarity the moment it was explained by a word or graphic gesture of his”. These are some of the words that Arduino Cantàfora devotes to Aldo Rossi in his introductory essay entitled *Poche e profonde cose*, in A. Ferlenga (ed.), *Aldo Rossi. Tutte le opere*. Electa, Milano 2006, p. 4. The idea of *thing*, in Rossi, has an extremely intimate nature and is linked to an imaginative world of objects, landscapes and memories. Monestirol recalls how “Everything for Aldo was a spectacle [...] all the small things in his life were part of the show. And this spectacle was staged”.



ricordi. Lo stesso Monestiroli ricorda "Tutto per Aldo era spettacolo [...] tutte le più piccole cose della sua vita facevano parte dello spettacolo. E questo spettacolo andava messo in scena".

⁷ Generalmente sono elementi in calcestruzzo, ma Rossi in un disegno della fine degli anni 80 appunta "pietra bianca".

⁸ A. Rossi, F. Dal Co (a cura di), *I quaderni azzurri*, cit. Q/A, 46, 25 giugno 1991 - 2 dicembre 1991.

⁹ Interessante in questo senso il libro di G. Contessi, *Vite al limite: Giorgio Morandi, Aldo Rossi, Mark Rothko*, C. Marinotti, Milano 2004.

¹⁰ A. Rossi, *A Scientific Autobiography*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 1981, p. 33.

¹¹ Cfr. video: *Aldo Rossi parla agli studenti del suo corso allo IUAV, corso dedicato al tema della ricostruzione del Teatro La Fenice*, Venezia. 24 aprile 1997.

¹² Ivi. Appunti non rivisti dall'autore della lezione.

¹³ Questa frase è stata pronunciata da Fausto Rossi durante una chiacchierata avvenuta nella sua casa-atelier del Lago Maggiore. Rossi (figlio) racconta di come suo padre avesse amato quella vacanza e di come questa fosse diventata la conferma per l'amore del mare e più di tutto del lago.

¹⁴ Il disegno allegato a questo scritto è del tutto inedito, conservato da Fausto Rossi in una busta da lettere gialla insieme alle 3 fotografie di Samos da cui Rossi padre ricavò alcuni disegni presenti nel quarantunesimo *quaderno azzurro*.

¹⁵ È tipico in Rossi il metodo del collezionista, riprodurre pezzi trovati nei lunghi viaggi e nei lunghi sguardi, spesso fermati su appunti scritti o disegnati. Rossi nel tempo li ricomponne, li rimette in scena secondo un nuovo significato.

¹⁶ Cfr. A. Rossi, *Le distanze invisibili*, in A. Ferlenga (a cura di), *Aldo Rossi. Architetture 1988-1992*, Electa, Milano 1992. E in G. Ciucci (a cura di), *L'architettura italiana oggi: racconto di una generazione*, Edizioni Laterza, Bari 1989.

¹⁷ A. Ferlenga, *La stagione del progetto*, in A. Ferlenga (a cura di), *Aldo Rossi. Architetture 1988-1992*, cit. p. 17.

¹⁸ A. Rossi, F. Dal Co (a cura di), cit. Q/A, 47, 18 dicembre 1991 - 5 dicembre 1992.

¹⁹ A. Rossi, *Altre voci, altre stanze*, in A. Ferlenga (a cura di), *Aldo Rossi. Architetture 1988-1992*, cit. p. 8.

²⁰ Nel febbraio del 1980, Gianni Braghieri nell'introduzione del libro "*Aldo Rossi*" conclude chiarendo l'idea del flusso vitale che sempre attraversava il pensiero di Rossi. In G. Braghieri (a cura di), *Aldo Rossi*, cit. p. 11.

²¹ "Infine questa deformazione, questo disturbo dell'ordine, come se le cose fossero le stesse ma lievemente spostate" scrive Rossi nel saggio *Altre voci, altre stanze*, in A. Ferlenga (a cura di), *Aldo Rossi. Architetture 1988-1992*, cit. p. 8.

²² La casa di Mergozzo viene fatta fotografare a Gianni Braghieri e inserita già nella prima edizione dell'*Autobiografia Scientifica*. Titolo originale *A Scientific Autobiography* (1981).

²³ A. Rossi, *Autobiografia Scientifica*, il Saggiatore, Milano 2009, p. 94.

²⁴ A. Rossi, F. Dal Co (a cura di), cit. Q/A, 45, 4 aprile 1991 - luglio 1991.

²⁵ A. Rossi, F. Dal Co (a cura di), cit. Q/A, 41, 10 giugno 1989 - 27 dicembre 1989.

⁷ Generally elements in concrete, yet Rossi in a drawing from the late Eighties refers to "white stone".

⁸ A. Rossi, F. Dal Co (ed.), *I quaderni azzurri*, cit. Q/A, 46, 25 June 1991 - 2 December 1991.

⁹ The following book is relevant in this context: G. Contessi, *Vite al limite: Giorgio Morandi, Aldo Rossi, Mark Rothko*, C. Marinotti, Milano 2004.

¹⁰ A. Rossi, *A Scientific Autobiography*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 1981, p. 33.

¹¹ Cf. video: *Aldo Rossi parla agli studenti del suo corso allo IUAV, corso dedicato al tema della ricostruzione del Teatro La Fenice*, Venezia. 24 April 1997.

¹² Ibid. Notes from the lecture not revised by the author.

¹³ This was said by Fausto Rossi during a chat which took place at his home-studio on Lake Maggiore. Rossi (son) recalls how his father had loved that vacation and how it had become a confirmation of his love of the sea, and above all of the lake.

¹⁴ The drawing annexed to this text is unpublished and is kept by Fausto Rossi in a Manila envelope together with 3 photographs of Samos which Rossi (father) used for some drawings that are included in the forty-first *quaderno azzurro*.

¹⁵ The collector's method is typical of Rossi, that is to reproduce fragments found during his long voyages and observations, often recorded in written notes or drawings. Rossi recomposes them in time, ascribing to them new meanings.

¹⁶ Cf. A. Rossi, *Le distanze invisibili*, in A. Ferlenga (ed.), *Aldo Rossi. Architetture 1988-1992*, Electa, Milano 1992. And in G. Ciucci (ed.), *L'architettura italiana oggi: racconto di una generazione*, Edizioni Laterza, Bari 1989.

¹⁷ A. Ferlenga, *La stagione del progetto*, in A. Ferlenga (ed.), *Aldo Rossi. Architetture 1988-1992*, cit. p. 17.

¹⁸ A. Rossi, F. Dal Co (ed.), cit. Q/A, 47, 18 December 1991 - 5 December 1992.

¹⁹ A. Rossi, *Altre voci, altre stanze*, in A. Ferlenga (ed.), *Aldo Rossi. Architetture 1988-1992*, cit. p. 8.

²⁰ In February 1980, Gianni Braghieri in his introduction to the book "*Aldo Rossi*" concludes by clarifying the idea of the vital flow which was always present in Rossi's thought. In G. Braghieri (ed.), *Aldo Rossi*, cit. p. 11.

²¹ "Finally this deformation, this disturbance of order, as if things were the same yet slightly dislocated", Rossi writes in his essay *Altre voci, altre stanze*, in A. Ferlenga (ed.), *Aldo Rossi. Architetture 1988-1992*, cit. p. 8.

²² The house in Mergozzo was photographed by Gianni Braghieri and was inserted in the first edition of the *Autobiografia Scientifica*. Original title: *A Scientific Autobiography* (1981).

²³ A. Rossi, *Autobiografia Scientifica*, il Saggiatore, Milano 2009, p. 94.

²⁴ A. Rossi, F. Dal Co (ed.), cit. Q/A, 45, 4 April 1991 - July 1991.

²⁵ A. Rossi, F. Dal Co (ed.), cit. Q/A, 41, 10 June 1989 - 27 December 1989.





Ronconi and Sanguineti's «Orlando Furioso» is considered one of the most innovative productions in Italian experimental theatre. Thanks to Pier Luigi Pizzi, the TV version repeats the success of the prototype not only by reinterpreting in an exemplary way the work of Vignola but also by demonstrating in its intimate nature as an architectural text how it is possible to wonderfully combine avant-garde and tradition.

Pier Luigi Pizzi

Tornare a sognare il già sognato: il «Furioso» televisivo di Luca Ronconi ed Edoardo Sanguineti

To dream again what has already been dreamed: Luca Ronconi and Edoardo Sanguineti's TV version of 'Orlando Furioso'

Andrea Volpe

Nadie puede escribir un libro.

*Para que un libro sea verdaderamente,
se requieren la aurora y el poniente,
siglos, armas y el mar que une y separa.
Así lo pensó Ariosto, que al agrado
lento se dio, en el ocio de caminos
de claros mármoles y negros pinos,
de volver a soñar lo ya soñado.*

Jorge Luis Borges, *Ariosto y los Árabes*, El hacedor, 1960

Su *La Stampa* di domenica 6 luglio 1969, nella pagina dedicata alla cultura, compaiono l'uno accanto all'altro due articoli. Il primo dedicato alla scomparsa di «Walter Gropius, rinnovatore dell'architettura contemporanea», un breve omaggio visto «l'ora tarda in cui giunge la notizia della scomparsa [...] che impedisce di porzionare tempo e spazio all'entità del lutto».

Il secondo si occupa invece dell'«Ariosto "drive in" al Festival di Spoleto», nel cui catenaccio si legge: «Una singolare rappresentazione allestita da Luca Ronconi – Paladini e damigelle si inseguono per la sala, mentre gli spettatori sono invitati a muoversi continuamente in mezzo allo spettacolo». Per uno strano gioco del caso il ricordo di uno dei padri dell'architettura moderna, autore nel '27 assieme ad Erwin Piscator del progetto per il Totaltheater, mutevole macchina teatrale con la quale si immaginava «di far entrare lo spettatore nell'azione scenica», avviene in contiguità con la stupefatta cronaca di quanto accaduto a Spoleto durante il Festival dei Due Mondi¹.

Evento epocale per il teatro italiano, il «Furioso» di Luca Ronconi, adattato – o per meglio dire *travestito* – per le scene da Edoardo

Nadie puede escribir un libro.

*Para que un libro sea verdaderamente,
se requieren la aurora y el poniente,
siglos, armas y el mar que une y separa.
Así lo pensó Ariosto, que al agrado
lento se dio, en el ocio de caminos
de claros mármoles y negros pinos,
de volver a soñar lo ya soñado.*

Jorge Luis Borges, *Ariosto y los Árabes* El hacedor, 1960

On Sunday July 6th, 1969, *La Stampa* published two articles side by side in its culture section. One devoted to the death of «Walter Gropius, renovator of contemporary architecture», a brief homage considering «the late hour at which the news of his death was received [...] which makes it difficult to allot the appropriate space and time to the magnitude of the mourning».

The second article concerned instead the «Ariosto "drive in" at the Festival of Spoleto», whose subtitle says: «A singular version staged by Luca Ronconi – Paladins and damsels chase each other throughout the hall, while the spectators are invited to move continuously throughout the show». Due to a curious coincidence the remembrance of one of the fathers of modern architecture, author in 1927 together with Erwin Piscator of the project for the Totaltheater, changing theatrical machine with which he imagined «bringing the spectator into the action on stage», appeared next to the astonished chronicle of what took place at Spoleto during the Festival dei Due Mondi¹.

An epochal event for Italian theatre, Luca Ronconi's «Orlando Furioso», adapted – or *disguised* – for Edoardo Sanguineti's scenes² premiered at the deconsecrated church of San Nicolò on the



Immagini e disegni riprodotti per gentile concessione di Pier Luigi Pizzi

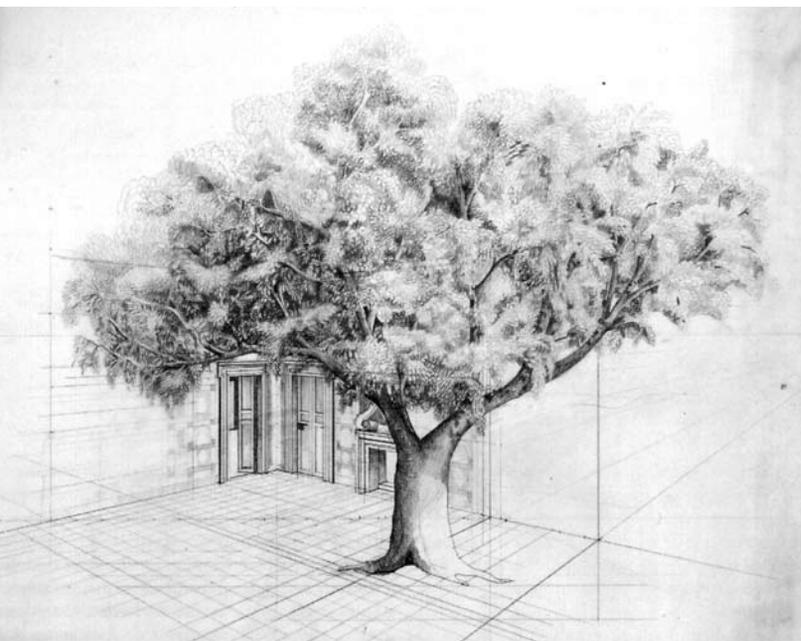
p. 23

Bradamante (Edmonda Aldini) e la Maga Melissa (Rosabianca Scerrino) in una delle nicchie sommitali della scala regia di Palazzo Farnese a Caprarola
foto © Giovanni Battista Poletto, Roma

p. 24

Pier Luigi Pizzi,
bozzetto per il 'boschetto ameno' dentro una delle sale del Palazzo

pp. 24-25
Angelica (Ottavia Piccolo) tenta di sfuggire a Sacripante (Giacomo Piperno) sotto un albero di vetroresina e su un tappeto di foglie in plastica,
foto di scena dall'archivio Pizzi virata nei toni e nell'atmosfera dal tempo
foto © Giovanni Battista Poletto, Roma





Sanguineti² debutta nella chiesa sconosciuta di San Nicolò la sera del 4 luglio scatenando reazioni di scandalo o di meraviglia: «Radicale tentativo di distruggere il tradizionale rapporto fra palcoscenico e platea – L'immagine prevale sulla parola» per *L'Unità*. «Trionfa a Spoleto l'«Orlando» di Ronconi. Ariosto batte Brecht. In questi giorni per andare a vedere lo spettacolo si fa la fila come per Milan-Inter» per *Il Corriere d'informazione*.

Inevitabile la sensazione della stampa per l'inaspettato successo di un allestimento che univa al rivoluzionario lavoro di messa in scena di Ronconi la riscrittura dalla terza alla prima persona delle ottave ariostesche fatta da Sanguineti; il primo, come ricorda Longhi³, ancora considerato – nonostante i suoi trentasei anni suonati – un 'enfant-prodige' del teatro italiano seppur con alle

evening of July 4, triggering a series of reactions of both scandal and wonder: «Radical attempt to destroy the traditional relationship between stage and audience – The image prevails over the text», wrote *L'Unità*. «Ronconi's "Orlando" triumphs in Spoleto. Ariosto beats Brecht. In these days the queue for seeing the show is as long as that for watching Milan-Inter», wrote *Il Corriere d'informazione*.

The reaction of the press was inevitable in view of the unexpected success of a stage version which combined Ronconi's revolutionary work with Sanguineti's first person adaptation of Ariosto's octaves; the former still considered, as Longhi³ recalls – despite being thirty six years of age and having already directed important works⁴ – an 'enfant-prodige' of Italian theatre; the latter already an important protagonist of the literary avant-garde movement Gruppo '63.

Bradamante (Edmonda Aldini) si dispera per il rapimento di Ruggiero da parte dell'ippogrifo, foto di scena dall'archivio Pizzi virata nei toni e nell'atmosfera dal tempo
foto © Giovanni Battista Poletto, Roma



spalle regie già importanti⁴; il secondo già noto protagonista della stagione della neoavanguardia letteraria del gruppo '63. Concepito per la navata unica della chiesa trecentesca e poi portato, come vedremo, in tournée nelle piazze, il «*Furioso*» è dunque scelto da Ronconi per la sua intrinseca natura di magico paesaggio dove si intrecciano i vari episodi del conflitto fra paladini e saraceni. «Nello spettacolo c'era una specie di mappa di natura molto grossolana se vuoi legata a considerazioni quali: "Dove si trova Orlando mentre Angelica viene portata ad Ebuda?" – considerazioni che [...] sono in fondo prossime a quelle che governano anche l'entrelacement ariostesco»⁵. È dunque l'idea di lavorare sulla rappresentazione della simultaneità fra le diverse azioni che compongono il poema il motore

Conceived for the single nave of the 14th century church and then taken on a tournée, as we shall see, of city squares, the «*Furioso*» was chosen by Ronconi due to its intrinsic nature as a magical landscape where various episodes of the conflict between Paladins and Saracens take place.

«In the show there was a sort of very rough map of nature linked to considerations such as: "Where is Orlando while Angelica is taken to Ebuda?" – considerations which [...] are in fact close to those which govern Ariosto's entrelacement»⁵.

Thus the idea of working on the representation of simultaneity between the various events that compose the poem that serves as first motor of a research which Ronconi will develop, all differences considered, in the following years with plays in prose such



primo di una ricerca che Ronconi declinerà, pur con tutte le differenze del caso, negli anni successivi con spettacoli di prosa quali XX, *Gli ultimi giorni dell'umanità* o *Infinities* che segneranno altre tappe fondamentali della sua carriera.

Scartata dapprima l'ipotesi di porre al centro dello spazio un palco girevole, su cui far scorrere – come in una giostra – i vari episodi visibili dal pubblico, immaginato disposto lungo una circense tribuna circolare, e poi quella di affidare ad artisti diversi la realizzazione una serie di pedane fisse da collocare fra gli spettatori e sui quali far svolgere la rappresentazione, si impone alla fine una soluzione in parte condizionata da problemi di ordine economico, in parte espressione di una ben precisa poetica. Commissionata ad Uberto Bertacca, la realizzazione della scenografia prevede

as XX, *Gli ultimi giorni dell'umanità*, or *Infinities* which will signal other fundamental phases in his career.

Having eliminated the possibility of placing at the centre of the space a gyrating stage on which to have the various episodes go by – like in a merry-go-round –, before the viewer, who is envisaged as watching from a circus-like circular gallery, and then that of assigning to various artist the building of a series of fixed platforms to be placed between the spectators and on which the play would take place, a third option was finally chosen, for reasons of both an economic and a poetic order. Commissioned to Uberto Bertacca, the set design envisages two Italian style stages placed on both sides of the church and a series of moveable platforms and trolleys pushed – in the space between the apse and

*Orlando (Massimo Foschi) si lancia alla disperata ricerca di Angelica nelle monumentali cucine di Palazzo Farnese, foto di scena dall'archivio Pizzi virata nei toni e nell'atmosfera dal tempo
foto © Giovanni Battista Poletto, Roma*



due palcoscenici all'italiana posti all'estremità della chiesa e una serie di piattaforme e carrelli mobili spinti – nello spazio compreso fra abside e controfacciata – da tecnici e attori; elementi che diverranno nel corso dello spettacolo alternativamente il Palazzo del Mago Atlante, Parigi assediata, isole o vascelli. Metalliche armature equestri semoventi andranno invece ad evocare i destrieri dei cavalieri; una sorta di carcassa fossile l'orca marina; mentre per l'ippogrifo, condotto nella scena finale da Astolfo verso la luna, il volo si realizzerà grazie a un bilanciante manovrato da cinque persone che permetterà alla mitica creatura di sbattere le ali e planare sul pubblico.

Cambi di scena e spostamenti dei carrelli a vista, narrazione simultanea e disvelamento del meccanismo teatrale e narrativo,

the counter-facade – by technicians and actors; elements which during the show become alternatively the Palace of the Sorcerer Atlantes, Paris under siege, islands or ships. Half-moving metal equestrian armours evoke the horses of the knights; a sort of fossil carcass the killer whale; as for the hypogriff, which Astolfo rides to the moon in the last scene, it's flight is carried out with the use of a balancing device operated by five technicians, thus allowing the mythical creature to flap its wings and soar over the audience.

Scene changes and trolley movements well in view of the audience, simultaneous narrative and revealing the theatrical and narrative mechanisms, destructuring of canonical spatial conventions and, at the same time, a refined homage to the 14th century troubadour tradition. The play obtained an enormous success,

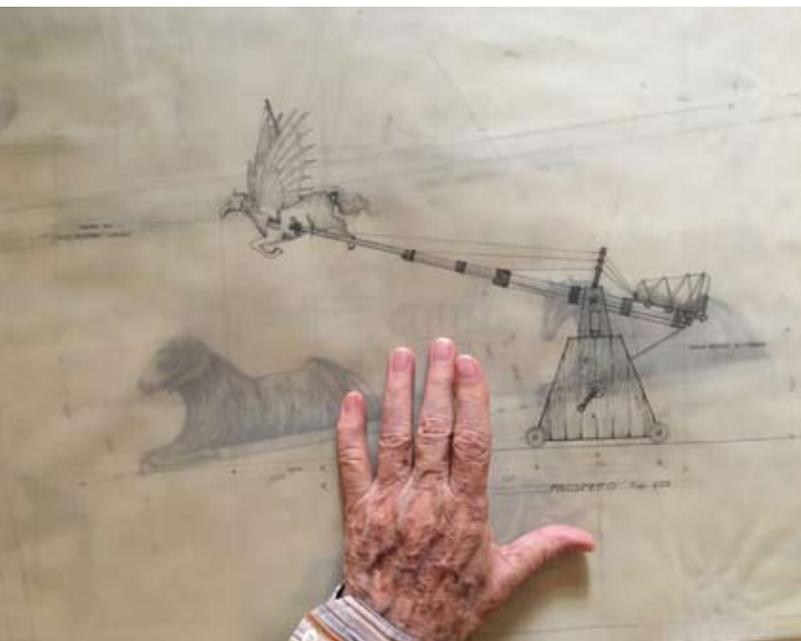
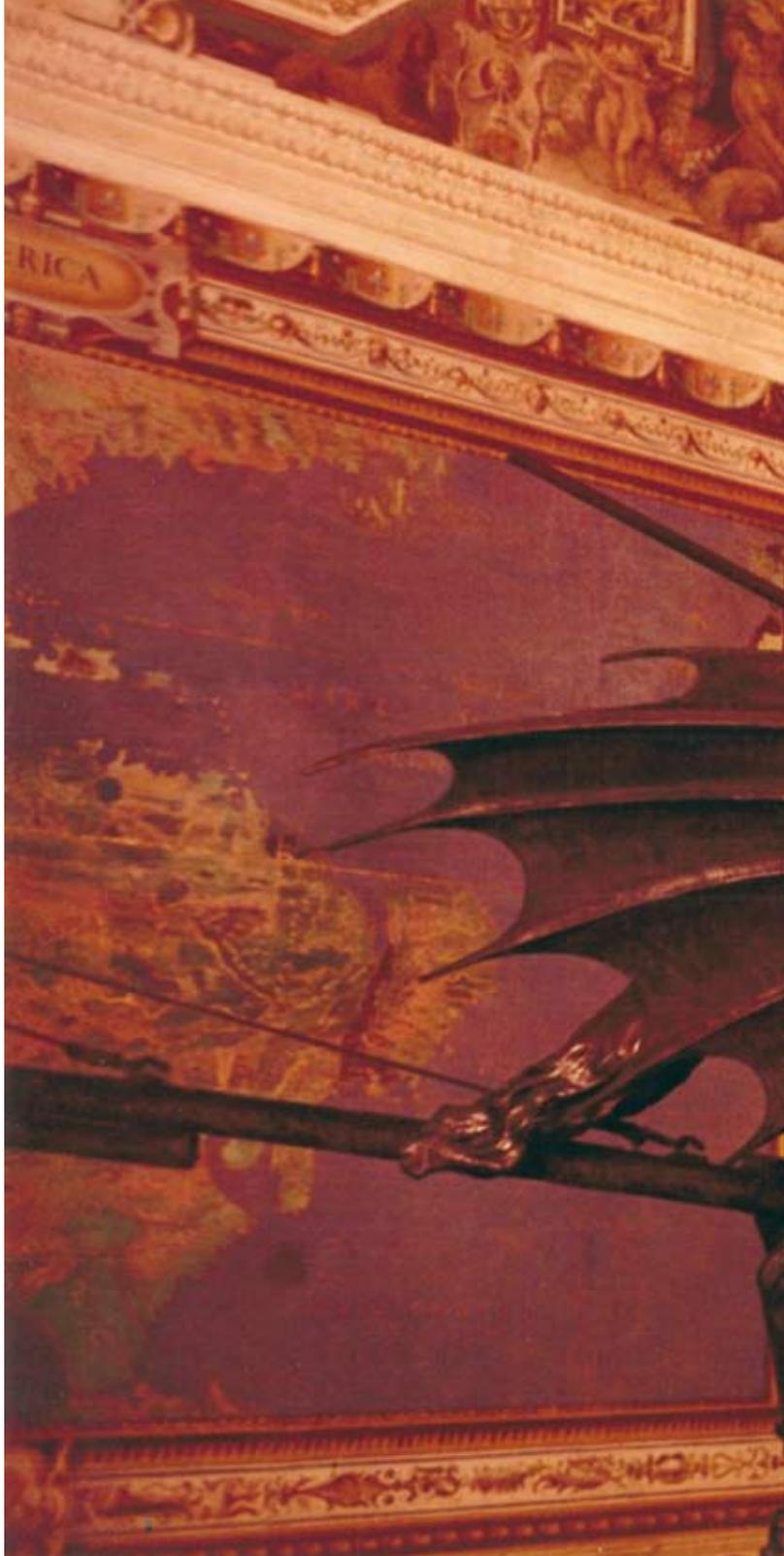


destrutturazione della spazialità canonica della rappresentazione e, al medesimo tempo, raffinato omaggio alla tradizione dei cantari portati in scena dai giullari nel Trecento. Il successo come abbiamo già visto sarà enorme, e dopo appena quattro giorni di rappresentazioni spoletine, l'«*Orlando Furioso*» approderà a Piazzetta Ducale a Ferrara, in Piazza Maggiore a Bologna e in Piazza del Duomo a Milano il 20 luglio, davanti a un pubblico di 3000 persone – come testimoniano le memorabili foto scattate per l'occasione da Ugo Mulas. Qui il volo di Astolfo verso il nostro satellite al fine recuperare il senno perduto di Orlando finirà per sovrapporsi perfettamente all'allunaggio della missione Apollo 11 sulla Luna, avvenuta in diretta tv quella stessa sera. Portato ancora in scena in autunno, lo spettacolo girerà per altre

as we have seen, and after only four days in Spoleto, «*Orlando Furioso*» would be performed at the Piazzetta Ducale in Ferrara, at Piazza Maggiore in Bologna and at Piazza del Duomo in Milan on July 20, before an audience of 3000 people – as can be seen in the memorable photographs taken by Ugo Mulas for the occasion. Astolfo's flight toward our satellite for recovering Orlando's lost wits is perfectly superposed to the moon landing of the Apollo 11 mission, which was seen that very evening on live TV.

The show would be performed once again in the Fall in squares and sport arenas throughout Italy and in some locations abroad, such as Edinburgh, Berlin, Belgrade, Les Halles in Paris, the Berlage Stock Exchange in Amsterdam, and finally New York in 1970. Having become an object of cult and an exemplary model for other

Pier Luigi Pizzi e il bozzetto dell'ippogrifo
foto di Andrea Innocenzo Volpe
Ruggiero vola a cavallo della mitica creatura nella Sala del Mappamondo,
foto di scena dall'archivio Pizzi virata nei toni e nell'atmosfera dal tempo
foto © Giovanni Battista Poletto, Roma
p. 32
Bradamante (Edmonda Aldini) e Pinabello (Pierangelo Civera) a cavallo
nei saloni del Palazzo
foto © Giovanni Battista Poletto, Roma
p. 33
La maga Melissa (Rosabianca Scerrino) si avventura nel loggiato
superiore della corte a pianta circolare
foto © Giovanni Battista Poletto, Roma
p. 34
La mostruosa orca marina appare minacciosa nei sotterranei allagati
della corte
foto © Giovanni Battista Poletto, Roma
p. 35
Pier Luigi Pizzi,
bozzetto per l'orca marina, matita su carta (Archivio Pizzi)





piazze e palasport italiani approdando a Edimburgo, Berlino, Belgrado, a Les Halles di Parigi, ad Amsterdam, nel Palazzo della Borsa di Berlage, fino a New York nel 1970. Divenuto oggetto di culto e modello esemplare per altri allestimenti, dopo aver ricevuto proposte di tournée dalla Russia e perfino dal Giappone, per precedenti impegni del regista, degli attori ed inevitabili problemi organizzativi ed economici, il «*Furioso*» non sarà più ripreso, lasciando dietro di sé un alone di leggenda. Anche per questo motivo, oltre che per l'approssimarsi del quattrocentesimo anniversario della nascita dell'Ariosto, la RAI si dimostrerà interessata alla trasformazione dello spettacolo in un originale televisivo 'sperimentale', da girare in pellicola da 16mm in previsione della sua trasmissione in una tv finalmente a colori. Il primo dicembre

stage designs, after having received proposals for tournées in Russia and even Japan, due to prior commitments of the director and of the actors and to inevitable organisational and economic problems, the «*Furioso*» will end its run, thus eventually becoming a legend. It is for this reason, in addition to the coming four hundred anniversary of Ariosto's birth, that the RAI would become interested in the transformation of the show into an original and 'experimental' TV production, shooting in 16mm thanks to the possibility of finally transmitting the result in colour TV. On December 1st, 1971, the project for the new «*Orlando*» was presented at the headquarters of the RAI in Rome, a version clearly not envisaged as a direct TV recording of the theatrical play. With Sanguineti only present in name as author of the theatrical adaptation, but in fact not interested in the new



del 1971, nella sede della Rai di Roma, si presenta dunque alla stampa il progetto del nuovo «*Orlando*», una versione concepita in un modo inevitabilmente diverso da una letterale registrazione televisiva dello spettacolo teatrale. Con Sanguineti solo nominalmente presente come autore dell'adattamento ma di fatto non interessato al nuovo medium una volta compresa l'impossibilità di lavorare in modo radicale sul concetto di simultaneità⁶, Ronconi si troverà dunque a riconfigurare la struttura del «*Furioso*» organizzando il materiale narrativo per blocchi conclusi di quattro puntate che poi, nella versione definitiva – vista l'alta qualità e quantità del girato – diverranno cinque.

Il poema dell'Ariosto, se nelle piazze aveva trovato la sua dimensione di spettacolo agito anche dal pubblico, memore della tradizione del teatro di strada medievale, nella sua veste televisiva diviene per il regista l'occasione per allestire una sorta recita di corte che possa unire alla divertita ironia ariostesca e alla rappresentazione metatestuale delle vicende cavalleresche già presente in nuce nel poema, la raffinata eleganza di una messa in scena che richiami la tradizione pittorica e l'architettura del nostro Rinascimento. Tutto nel nome di un coltissimo realismo magico che ancora una volta mostri il farsi dello spettacolo e ne sveli i macchinari e i trucchi che ne consentono l'attuazione.

«Naturalmente avevo visto lo spettacolo di Luca Ronconi a Spoleto. Ero già suo amico e seguivo i suoi spettacoli. La nostra collaborazione è nata prima con l'opera lirica, una *Carmen* di

medium once he realised that it was impossible to experiment in a radical way with the concept of simultaneity⁶, Ronconi found himself having to reconfigure the structure of «*Orlando Furioso*» on his own, organising the narrative material in blocks divided into four episodes which, in the final version – seeing the high quality and quantity of material shot – would become five.

Ariosto's poem, which in the squares had found its dimension as a play performed by the audience as well, recalling the tradition of Mediaeval street theatre, in the TV version it becomes for the director an opportunity for staging a sort of court play which can add to Ariosto's amusing irony and to the metatextual representation of the adventures of the knights, already present in the poem, the refined elegance of a *mise-en-scène* that recalls the pictorial and architectural traditions of Italian Renaissance. All of which in the name of a high-brow magical realism which once again reveals the making of the show, its mechanisms and tricks.

«*Naturally I had seen Luca Ronconi's play in Spoleto. I was already his friend and I went to see his shows. Our collaboration initiated with lyrical opera, Bizet's Carmen, very particular and very debated, at the Arena in Verona. When Luca asked me to design the scenography and costumes for a new film and TV version, I accepted the challenge without a doubt, with great enthusiasm, because I immediately understood the great potential of the proposal*»⁷. Comforted by the sensitivity of a great cinematographer such as Vittorio Storaro, Ronconi found in Pier Luigi Pizzi a refined dialectical counterpart for



*Bizet, molto particolare e molto discussa, all'Arena di Verona. Quando Luca mi chiese di progettare per lui la scenografia e i costumi per Orlando Furioso in nuova versione cinematografica e televisiva, accettai la sfida senza esitazioni, con grande entusiasmo, perché capii subito le grandi potenzialità della proposta»⁷. Confortato dalla sensibilità di un grande direttore della fotografia quale Vittorio Storaro, Ronconi trova in Pier Luigi Pizzi la raffinata controparte dialettica per la 'costruzione' di questa nuova versione. Pizzi ha infatti una formazione da architetto ma soprattutto è uno dei più importanti scenografi e costumisti italiani, di teatro, di lirica e di cinema; si pensi solamente al suo importante lavoro con la Compagnia dei Giovani di Giorgio De Lullo e Romolo Valli o a quello con Fellini per il mai realizzato *Il viaggio di G. Mastorna*⁸. «Quando si è trattato di fare una serie televisiva, ho subito realizzato che il modo di rappresentazione dello spettacolo di Spoleto non avrebbe funzionato. Bisognava trovare un'altra forma narrativa, un altro linguaggio figurativo. Il punto di partenza è stato il paragone che Galileo fa fra il poema dell'Ariosto e quello del Tasso»⁹. Appassionato di letteratura, in grado di recitare a memoria interi carmi e poemi come ci ricorda il suo allievo e biografo Vincenzo Viviani¹⁰, di Galilei si conosce la passione per l'opera ariostesca che influenza in parte il suo *Argomenti e tracce d'una commedia* e la sua limitata produzione di sonetti. Oltre alle *Lezioni all'Accademia Fiorentina circa la figura, sito e grandezza dell'Inferno di Dante*, redatte a Firenze nel 1588, Galileo si cimenta nelle Consi-*

the 'construction' of this new version. Pizzi in fact was trained as an architect, but is mostly one of the greatest Italian set and costume designers with experience in the theatre, the opera and the cinema; think only of his important work for Giorgio De Lullo and Romolo Valli's Compagnia dei Giovani, or of his collaboration with Fellini on a film that was never made, *Il viaggio di G. Mastorna*⁸. «When faced with a TV version I immediately understood that the way in which the play was represented at Spoleto would not have worked. We needed to find a different narrative form, a different figurative language. The starting point was the comparison Galileo makes between Ariosto's and Tasso's poems»⁹. Passionate about literature and capable of reciting by heart whole odes and poems, as his disciple and biographer Vincenzo Viviani recalls¹⁰, Galileo's passion for Ariosto is well known, and it had an influence on his *Argomenti e tracce d'una commedia* and on his limited production of sonnets. In addition to the *Lezioni all'Accademia Fiorentina circa la figura, sito e grandezza dell'Inferno di Dante*, written in Florence in 1588, Galileo takes on the *Considerazioni al Tasso*¹¹, a passionate exercise in literary criticism where the defense of the «Furioso» in contrast to the «Gerusalemme liberata» is transformed into an extraordinary comparison/evocation of two different architectures of verse, which in fact cannot truly be compared, in the way that a bizarre *Wunderkammer* and a magnificent Palatine gallery cannot be compared¹². Ronconi and Pizzi inscribe the film version of «Orlando» in the



derazioni al Tasso¹¹, un appassionato esercizio di critica letteraria dove la difesa del «*Furioso*» nei confronti della «*Gerusalemme liberata*» si muta in una straordinaria comparazione/evocazione di due architetture di versi, fra loro diverse e imparagonabili come imparagonabili sono una bizzarra wunderkammer e una magnifica galleria palatina¹².

Ronconi e Pizzi inscrivono dunque il film dell'«*Orlando*» nell'immagine analogica di quel magnifico palazzo nelle cui sale, una volta 'entrati', si potranno cogliere gli svolgimenti delle fughe, degli inseguimenti e delle gesta di Angelica, dei paladini e dei loro nemici saraceni. Palazzo o labirinto, come amava definirlo Borges altro appassionato lettore del poema, che grazie allo scenografo milanese finirà per coincidere col Palazzo Farnese di Caprarola, costruito dal Vignola su un precedente bastione eretto da Antonio da Sangallo il Giovane.

«Abbiamo fatto diversi sopralluoghi, ma il colpo di fulmine è stato Caprarola, che conoscevo già, perché vi avevo ambientato alcune scene del film «*Le voci bianche*» di Pasquale Festa Campanile. Ronconi che non c'era mai stato, ne fu subito sedotto. È lì che abbiamo deciso di usare quegli interni come spazi della memoria. Vignola ci ha preso per mano, con lui abbiamo percorso l'intero palazzo, attraverso l'infilata delle stanze affrescate, nelle volte sotterranee, che abbiamo inondate, nelle cucine, salendo la scala elicoidale fino alle soffitte abbandonate. I nostri cavalli scultorei hanno percorso questi spazi, portando in giro i nostri eroi attraverso scenografie di boschi incantati. A Caprarola abbiamo girato quasi tutto il film, un anno intero, poi abbiamo lavorato a Cinecittà. Nel teatro 5 [il più noto, Fellini vi ha girato quasi tutti i suoi

analogical version of that magnificent palace in whose rooms, once 'entered' into them, the spectator can follow the developments of the escapes, chases and exploits of Angelica, the Paladins and their Saracen enemies. Palace or labyrinth, as Borges, who was a passionate reader of the poem, liked to define it, and which thanks to the Milanese stage designer would coincide with Palazzo Farnese in Caprarola, built by Vignola based on a previous bastion constructed by Sangallo il Giovane.

«We scouted several locations, but we were immediately taken by Caprarola, which I already knew, since I had set several scenes of the film «*Le voci bianche*» by Pasquale Festa Campanile there. Ronconi had never been there before, but was immediately seduced by it. It was there that we decided to use the interiors as spaces of memory. Vignola led us through the entire palace, the rows of rooms covered in frescos, the underground vaults, which we flooded, the kitchens, and climbing the helicoidal staircase up to the abandoned attics. Our sculptured horses moved through these spaces, carrying our heroes through scenographies of enchanted forests. For a whole year we shot almost the entire film in Caprarola, and the rest in Cinecittà. In set 5 [the most famous, since Fellini shot in it most of his films; author's note] we reconstructed Paris and its walls for the scene of the siege, set in a large hayloft, whereas in set 5 we reconstructed the island of Alcina and Bireno's episode. In Cinecittà we also recreated a copy of the Teatro Farnese at the Pilotta Palace in Parma for Olimpia's episode and the attic in which a moon is built with bricks like a furnace. Ronconi, for both his and our fortune, had an attentive eye, the capacity to grasp the opportunities and interesting aspects that each place that I proposed offered, despite



film N.d.A.] abbiamo ricostruito Parigi e le sue mura per la scena dell'assedio ambientata in un grande fienile, mentre nel teatro 12 allagato abbiamo ricostruito l'isola di Alcina e l'episodio di Bireno. A Cinecittà abbiamo anche ricostruito una copia del Teatro Farnese alla Pilotta di Parma per l'episodio di Olimpia e la soffitta dove si trova una luna costruita in mattoni come una fornace. Ronconi, per sua e nostra fortuna, aveva un occhio attento, la capacità di afferrare le opportunità e l'interesse che offriva ogni luogo che gli proponevo, nonostante venisse da un'esperienza completamente diversa, appunto, dall'"Orlando" teatrale. Girammo anche alle terme di Caracalla e a Santa Maria in Cosmedin, quasi sempre di notte. All'epoca avevo lavorato con tanti altri registi, ma non avevo mai rinunciato alla mia personalità, al mio rigore che sicuramente era legato anche alla mia formazione di architetto. Con Luca fu un'esperienza diversa e molto importante per me, anche se non ho mai abdicato al mio ruolo, perché mi ha aperto nuove prospettive nell'universo della fantasia, nell'immaginazione. Sono entrato nel suo mondo visionario non per questo adeguandomi alla sua poetica ma piuttosto equilibrandola, preservando il mio stile e la mia identità, anche in tutte le altre avventure vissute assieme: il "Nabucco", del Maggio Musicale Fiorentino, la tetralogia di Wagner, "Le Baccanti" al Burgtheater di Vienna, l'"Oberon" a Berlino, tra le tante. Tutte esperienze diverse legate da un'attitudine di ricerca, da una metodologia precisa, da una passione condivisa»¹³.

Destinata a sollevare lodi e critiche come il suo diverso gemello teatrale, la trasposizione dapprima cinematografica¹⁴ e poi televisiva, pur se ancora trasmessa in bianco e nero, ebbe comunque grande successo diventando uno dei più memorabili spettacoli

the fact that he came from a completely different experience, that is from the theatrical version of the "Orlando". We also filmed at the Baths of Caracalla and at Santa Maria in Cosmedin, mostly by night. I had worked with many directors by then, but had never sacrificed my personal character and my rigour, which was certainly linked to my training as an architect. My experience with Luca was different and very important for me, although I never abdicated from my role, since it opened new perspectives on the universe of fantasy and imagination. I entered his visionary world not exactly adapting myself to his poetics, but rather balancing it, preserving my style and identity. The same is true for all our adventures together: "Nabucco", for the Maggio Musicale Fiorentino, Wagner's tetralogy, "The Bacchae" at the Burgtheater in Vienna, "Oberon" in Berlin, among many others. Each a different experience connected by an attitude of research, a precise methodology and a shared passion»¹³.

Destined to raise both praise and criticism like its theatrical twin, the film¹⁴ and later TV version, although still in black and white, was however very successful and became one of the most memorable productions of the golden age of State television. It was an original production for television which from an absolutely autonomous position regarding the debate that characterised the architectural culture in Italy at the time of La Tendenza, with its great fascination for the theatre and for 'the city as fixed stage for human events', managed to grasp its most pure essence expressing a wonderful balance between avant-garde and tradition; reconciling without any sign of contradiction the peculiar traits of Italian culture and the most radical experimentation, ultimately embodying the aura of Vignola which marked the entire operation since the beginning.

dell'epoca aurea della televisione di Stato. Originale televisivo che da una posizione assolutamente autonoma rispetto al coevo dibattito che contraddistingueva allora la cultura architettonica italiana della Tendenza, con la sua profonda fascinazione per il teatro e per *'la città come scena fissa delle vicende umane'*, riusciva a cogliere di quella il più puro spirito esprimendo un mirabile equilibrio fra avanguardia e tradizione; conciliando senza alcuna contraddizione i caratteri peculiari della cultura italiana con la più radicale sperimentazione finendo per incarnare l'aura vignolesca che segna sin dalla radice l'intera operazione.

Del resto possiamo dire che sia Vignola a sovrintendere il lavoro di Pizzi non solo a Caprarola ma anche a Bagnaia, dove il film del '64 trovò uno dei suoi set in quella Villa Lante da sempre attribuita al Barozzi. Un Vignola non più imprigionato nel cliché della rigidità della *Regola*¹⁵, ma – come sottolinea Paolo Portoghesi – anticipatore delle tensioni sperimentali del Barocco dall'interno della più matura maniera dell'architettura all'antica¹⁶.

È in questo mirabolante teatro/set architettonico, nell'episodio della scala regia, che si conciliano gli opposti; che si fondono sia l'elica che il cilindro. Ovvero l'eccezione alla regola e la sua esatta applicazione. È qui che l'osservatore *«arrivato in cima, dove il movimento elicoidale si arresta [...], ammira stupefatto la luce radente che esalta la sinfonia dei colori sulle pareti e nelle nicchie senza che un solo spiraglio abbagliante infastidisca i suoi occhi. La scala bramantesca del Belvedere, gli studi di Leonardo, la fiabesca quadrupla spirale di Chambord, questo insieme di immagini vive, in nuce, nella scala del Vignola, si mescola nella nostra memoria ad altri esperimenti mirabili che in seguito condurranno Ottaviano Mascherino, suo probabile allievo, e poi Francesco Borromini, Alessandro Specchi, Bernardo Vittone e di lì, via via, fino a Hector Guimard, a Gustave Perret, a Frank Lloyd Wright a New York, nel Guggenheim Museum, dove il ruolo delle grottesche e dei paesaggi voluti dal Vignola sarà svolto da opere destinate ad alternarsi all'infinito. Non è forse la scala a chiocciola, memore di conchiglie e di viticci, forma nascosta della molecola del DNA, l'emblema stesso dell'eterno ritorno?»*¹⁷.

Il lavoro di Ronconi e Pizzi sull'Ariosto, magicamente sospeso fra rigore e immaginazione, nel suo conciliare gli opposti finisce dunque per specchiarsi non più o non solo in Caprarola o nel ligneo Teatro Farnese incastonato nella Pilotta di Parma – citato letteralmente nel film televisivo – ma in un'altra architettura farnesiana del Vignola facendone metafora del nostro operare: il non-finito palazzo di Piacenza la cui pianta, coniugando senza alcuna contraddizione l'esatta geometria palatina al luogo del rito e del possibile racchiuso dall'emiciclo del teatro ricavato nel cortile, ci fornisce ancora oggi la più vivida illustrazione di questo ciclico sognare il già sognato che il *«Furioso»* televisivo celebra ad ogni nuova visione. Una condizione à la Borges da sempre necessaria all'architettura, che solo *«fra l'aurora e il ponente»* può ritrovare ogni volta la sua – ad un tempo vibratile e ferma – ragion d'essere.

¹ «Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori, – le cortesie, l'audaci imprese...». Ma perché seguire a leggere "L'Orlando Furioso" ora che al regista Luca Ronconi, o allo scrittore Edoardo Sanguineti, o a chi sa chi (certe idee vagano nell'aria, la paternità è sempre incerta) è saltato in mente di tradurre in spettacolo il poema ariostesco, e in due ore si può averlo tutto sotto gli occhi? Rassicuratevi. Non è il caso di indignarsi né tanto meno di gridare alla profanazione: non è il "Furioso" ciò che il Festival dei Due Mondi presenta da ieri sera nella chiesa di San Nicolò; ma soltanto i materiali che tutti conoscono di un poema che pochi hanno letto, o letto per intero. Per intenderci: è come se i "pupi" siciliani o i cantastorie padani adottassero quelle concezioni e tecniche teatrali che chiedono la partecipazione del pubblico o che cercano di coinvolgerlo. Ma senza spocchia e senza terrorismo, tanto che può succedere che una parte degli spettatori rimanga inerte, mentre i più curiosi e intraprendenti finiscano loro per coinvolgere gli attori. [...] Si sarà capito, speriamo che questo "Orlando Furioso" cresce in un'allegria baroica su cui le ottave dell'Ariosto piovono a raffiche, il più delle volte incomprensibili come le vicende che si rappresentano. Ma dove potrebbero trovare il fiato gli interpreti se, quando non recitano, corrono come forsennati, trascinano i carrelli, regolano il traffico degli spettatori o li trattengono allacciandosi in catena? Chi ha un'in-

For that matter, we could say that Vignola 'supervised' Pizzi's work not only in Caprarola, but also at Bagnaia, where Villa Lante, which has always been attributed to Barozzi, was used as one of the sets for the 1964 film. A Vignola no longer imprisoned by the cliché of the rigidity of the *Regola*¹⁵, but – as Paolo Portoghesi underlines – who anticipates the experimental tensions of the Baroque period from within, in the most experienced manner of ancient architecture¹⁶.

It is in this extraordinary architectural theatre/set, in the episode of the royal staircase, that opposites are reconciled; that both the helix and the cylinder blend into one. In other words the exception to the rule and its exact application. It is here that the observer *«having reached the top, where the helicoidal movement stops [...], admires in utter amazement the radiant light exalted by the symphony of colours on the walls and niches without a single shining spiral bothering his eyes. Bramante's Belvedere staircase, Leonardo's studies, Chambord's fabled quadruple spiral, this ensemble of images lives in Vignola's staircase, it blends in our memory together with other wonderful experiments that others will carry out later, such as Ottaviano Mascherino, perhaps a disciple of his, and then Francesco Borromini, Alessandro Specchi, Bernardo Vittone and so on, until reaching Hector Guimard, Gustave Perret, and Frank Lloyd Wright in New York, at the Guggenheim Museum, where the role of the grotesque and of the landscapes desired by Vignola are carried out in works destined to be alternated to infinity. Does not the spiral staircase recall seashells and tendrils, the hidden form of DNA molecules, the emblem itself of the eternal return?»*¹⁷.

Ronconi and Pizzi's work on Ariosto, magically suspended between rigour and imagination, in its reconciling of opposites thus ends by being reflected not only in Caprarola or in the wooden Teatro Farnese, set at the Pilotta Palace in Parma – quoted literally in the TV version – but also in another of Vignola's works for the Farnese family, turning it into a metaphor of our way of operating: the unfinished Palace in Piacenza whose plan, which combines without contradictions the exact Palatine geometry of a place of ritual and of the possible enclosed by the hemicycle of the theatre set in the courtyard, provides us still today with the most vivid illustration of this cyclical dreaming of the already dreamt that the TV version of *«Orlando Furioso»* celebrates every time it is seen. A condition à la Borges which has always been necessary to architecture, that can only find its *raison d'être* – both vibrating and still at the same time – *«fra l'aurora e il ponente»*.

Translation by Luis Gatt

¹ «The women, the knights, the arms, the love affairs, - the curtsies, the daring exploits...". But why should one continue to read "Orlando Furioso" now that director Luca Ronconi, or writer Edoardo Sanguineti, or who knows who (some ideas are blowing in the wind, their authorship is always uncertain) came out with the idea of translating Ariosto's poem into a spectacle for the theatre and in two hours you can see it all before you? Set your mind at rest. It is not necessary to become indignant or to denounce a sacrilege: it is not the "Furioso" itself that the Festival dei Due Mondi presents as of yesterday in the church of San Nicolò but only the material that everybody knows taken from a poem that few have read, at least completely. In other words it is as though the Sicilian "pupi" or the troubadours of the Po valley had adopted those theatrical concepts or techniques which require the participation of the audience or attempt to involve it. But without snobbery or terrorism, to the extent that part of the spectators may remain inert whereas those who are more curious and daring end by involving the actors themselves. [...] As you may have understood, we hope that this "Orlando Furioso" develops in a joyful din which Ariosto's octaves rain upon, mostly unintelligibly, like the actions that take place. Yet where could the actors catch their breath if, when they are not speaking their parts they are running like mad, pushing trolleys around, directing the traffic of spectators, or detain them by forming chains? Whoever has a rough idea of the text passes the time catching a verse here and there, recognising a character, recalling an episode. Those who don't, or have forgotten it, moves through the show like at a fair, or at a pavilion of wonders. If we set good intentions apart (which will appear, if they do, when this "Orlando Furioso" is presented in city squares) and overlook those compliments of an aesthetic nature which invariably surface, what remains is a probably useless and certainly somewhat crazy "kermesse".», A. Blandi, Ariosto 'drive-in' al Festival di Spoleto, La Stampa, 6 July 1969, p. 7.

² Cf. C. Longhi (ed.), *Conversazione con Edoardo Sanguineti* (Genova, 22 April, 1993), in E. Sanguineti, *Orlando Furioso. Un travestimento ariostesco*, Istituto per i Beni Artistici Culturali e Naturali della Regione Emilia Romagna, Il Nove, Bologna 1996.

³ Cf. C. Longhi, *Lo spettacolo infinito dell'Orlando teatrale*, in *L'Orlando Furioso di Luca Ronconi*, Bur Rizzoli, Milano 2012, pp. 11-43.

farinatura del testo inganna il tempo captando qua e là un verso, riconoscendo un personaggio, riascoltando un episodio. Chi ne è digiuno, o lo ha dimenticato, s'aggira nello spettacolo come in una fiera o in un padiglione delle meraviglie. Mettiamo da parte le buone intenzioni (che verranno fuori, se verranno, quando questo "Furioso" scenderà nelle piazze) e sorvoliamo sui compiacimenti estetizzanti che, inevitabilmente, affiorano: rimane una "kermesse" probabilmente inutile e indubbiamente un poco folle.», A. Blandi, Ariosto 'drive-in' al Festival di Spoleto, La Stampa, 6 luglio 1969, p. 7.

² Cfr. C. Longhi (a cura di), *Conversazione con Edoardo Sanguineti* (Genova, 22 aprile, 1993), in E. Sanguineti, *Orlando Furioso. Un travestimento aristesco*, Istituto per i Beni Artistici Culturali e Naturali della Regione Emilia Romagna, Il Nove, Bologna 1996.

³ Cfr. C. Longhi, *Lo spettacolo infinito dell'Orlando teatrale*, in *L'Orlando Furioso di Luca Ronconi*, Bur Rizzoli, Milano 2012, pp. 11-43.

⁴ Dopo aver calcolato le scene per un decennio Ronconi esordisce alla regia nel 1963 con la compagnia Gravina-Occhini-Pani-Ronconi-Volonté dirigendo *La buona moglie* di Goldoni. Ricordiamo qui il grande successo riscosso con *I lunatici* di Middleton e Rowley. Lo spettacolo rappresentato a Urbino nel 1963 e subito osannato dalla critica, pone Ronconi fra il gotha della ricerca teatrale italiana consentendogli di essere chiamato da subito ad insegnare recitazione all'Accademia Silvio D'Amico.

⁵ *Conversazione con Luca Ronconi* (Roma, 10 marzo 1996), in C. Longhi (a cura di), *Orlando Furioso. Un travestimento aristesco*, cit. p. 301.

⁶ In una prima fase Ronconi pensa infatti di girare due film diversi, da trasmettere nel medesimo momento sia sul primo che sul secondo canale della televisione di Stato, così da permettere agli spettatori di scegliere il proprio percorso narrativo. L'ovvio diniego dei dirigenti Rai e l'impossibilità tecnica di consentire una tale partecipazione attiva degli spettatori – dato l'allora esiguo numero di televisori dotati di telecomando con cui anticipare di fatto lo 'zapping' – faranno cadere fin da subito questa ipotesi.

⁷ Cfr. M. Vallora, *Di tanti Orlandi... intervista a Pier Luigi Pizzi*, in M. Cogotti, V. Farinella, M. Preti (a cura di), *I voli dell'Ariosto*, catalogo della mostra svoltasi a Villa D'Este, Tivoli, 15 giugno-30 ottobre 2016, promosso dal Mibact e dal Polo Museale del Lazio, Officina Libreria, Milano 2016, pp. 321-335.

⁸ «D'accordo con il regista, nella tarda primavera '66 Luigi De Laurentis, organizzatore del film, scrittura come art director Pier Luigi Pizzi, di cui Fellini aveva ammirato in teatro le scenografie per "Il giuoco delle parti" di Pirandello, della compagnia De Lullo-Valli.», T. Kezich, *Fellini*, Camunia, Milano 1987, pp. 364-365

⁹ *Conversazione con Pier Luigi Pizzi*, Venezia, 20 ottobre 2017.

¹⁰ «Aveva a mente, tra gli autori latini, gran parte di Virgilio, d'Ovidio, Orazio e Seneca, e tra i toscani quasi tutto il Petrarca, le rime del Berni, e poco meno che tutto il poema di Lodovico Ariosto», V. Viviani, *Racconto storico della Vita di Galileo*, vol. XIX ed. nazionale delle Opere di Galilei, Firenze 1968, p. 627; cfr. ora B. Basile (a cura di), *Vita di Galileo*, Roma 2001.

¹¹ Cfr. G. Galilei, *Scritti letterari*, a cura di A. Chiari, Firenze 1943, pp. 87-229.

¹² «Mi è sempre parso e pare, che questo poeta [il Tasso, N.d.A.] sia nelle sue invenzioni oltre tutti i termini grezzo, povero e miserabile; e all'opposito, l'Ariosto magnifico, ricco e mirabile: e quando mi volgo a considerare i cavalieri con le loro azioni e avvenimenti, come anche tutte l'altre favolette di questo poema, parmi giustamente d'entrare in uno studietto di qualche ometto curioso, che si sia diletto di adomarlo di cose che abbiano, o per antichità o per rarità o per altro, del pellegrino, ma che però sieno in effetto coselline, avendovi, come saria a dire, un granchio petrificato, un camaleonte secco, una mosca e un ragno in gelatina in un pezo d'ambra, alcuni di quei fantoccini di terra che dicono trovarsi ne i sepolcri antichi di Egitto, e così, in materia di pittura, qualche schizetto di Baccio Bandinelli o del Parmigiano, e simili altre cosette; ma all'incontro, quando entro nel Furioso, veggio aprirsi una guardaroba, una tribuna, una galleria regia, ornata di cento statue antiche de' più celebri scultori, con infinite storie intere, e le migliori, di pittori illustri, con un numero grande di vasi, di cristalli, d'agate, di lapislazzari e d'altre gioie, e finalmente ripiena di cose rare, preziose, maravigliose, e di tutta eccellenza.» G. Galilei, *Considerazioni al Tasso*, c. 1589-1595, in Ed. Naz. IX, p. 69.

¹³ *Conversazione con Pier Luigi Pizzi*, Venezia, 20 ottobre 2017.

¹⁴ La versione cinematografica de «L'Orlando Furioso» uscì nel 1974 ridotta ad una durata di due ore, sulle sei che andranno in onda solo l'anno successivo a causa delle complesse problematiche di post-produzione.

¹⁵ «L'idea di concentrare in un mucchietto di tavole incise in rame (trentadue nell'editio princeps) i segreti dell'armonia architettonica non giovò alla fama del Vignola come architetto. Al contrario gli appiccicò un'etichetta quella di burocrate, di riduzionista, di ragioniere dell'architettura e quindi di mediocre divulgatore di un linguaggio creato da altri che la critica ha stentato a levargli di dosso.», P. Portoghesi, prefazione a B. Adorni, *Jacopo Barozzi da Vignola*, Skira, Milano 2008, p. 6.

¹⁶ «Caprarola applica rigorosamente le regole ma, come Vignola stesso ammetteva le declina nel controllo rigoroso della visione e se necessario le corregge perché ciò che l'osservatore percepisce non si allontani dall'armonia numerica delle parti. Nel mitico racconto che ascolta chi visita la rocca abitata e ne segue lo svolgersi nell'inesauribile varietà degli ambienti, l'architetto come il regista cinematografico di un kolossal, lascia che gli sceneggiatori (i dotti redattori dei programmi iconologici) e gli attori (la legione di pittori e decoratori che in pochi anni riempiono migliaia di metri quadrati di intonaci ancora freschi, attentamente predisposti da un esercito di muratori) facciano il loro lavoro in libertà ma tenendo presente che solo nel montaggio, nella sequenza cioè delle immagini incatenate dai percorsi possibili, si compirà il miracolo dell'azione rivelatrice.» Ivi, p. 8.

¹⁷ Ivi, p. 9.

⁴ After 10 years of experience as an actor Ronconi debuted as a director in 1963 with the Gravina-Occhini-Pani-Ronconi-Volonté company directing Goldoni's *La buona moglie*. He was very successful with Middleton and Rowley's *I lunatici*. The show, presented in Urbino in 1963 was immediately hailed by the critics, placing Ronconi among the elite of Italian research in the theatre, which also gave him the opportunity to teach acting at the Accademia Silvio D'Amico.

⁵ *Conversazione con Luca Ronconi* (Roma, 10 March 1996), in C. Longhi (ed.), *Orlando Furioso. Un travestimento aristesco*, cit. p. 301.

⁶ At a first stage Ronconi in fact thought about shooting two different films to be transmitted simultaneously on both Rai TV channels, so as to allow the spectators to choose their narrative, yet on the one hand the expected refusal by the Rai directives, and on the other the lack of the technical possibility for the spectator to actively participate in the idea – due to the fact that very few viewers had remote controls at the time and thus could not 'zap' between channels – would soon eliminate this hypothesis.

⁷ Cf. M. Vallora, *Di tanti Orlandi... intervista a Pier Luigi Pizzi*, in M. Cogotti, V. Farinella, M. Preti (eds.), *I voli dell'Ariosto*, catalogue of the exhibition presented at Villa D'Este, Tivoli, 15 June-30 October 2016, promoted by Mibact and by the Polo Museale del Lazio, Officina Libreria, Milan 2016, pp. 321-335.

⁸ «In agreement with the director, in the late Spring of 1966 Luigi De Laurentis, producer of the film, appointed as art director Pier Luigi Pizzi, whose set designs for the theatre production of Pirandello's "Il giuoco delle parti", performed by the De Lullo-Valli company Fellini had admired.», T. Kezich, *Fellini*, Camunia, Milano 1987, pp. 364-365

⁹ *Conversazione with Pier Luigi Pizzi*, Venice, 20 October 2017.

¹⁰ «He knew by heart, among the Latin authors, large sections of Virgil, Ovid, Horace and Seneca, and among the Tuscans almost all of Petrarch, Berni's rhymes and practically all of Ludovico Ariosto's poem.», V. Viviani, *Racconto storico della Vita di Galileo*, vol. XIX Ed. Nazionale delle Opere di Galilei, Firenze 1968, p. 627; Cf. B. Basile (ed.), *Vita di Galileo*, Roma 2001.

¹¹ Cf. G. Galilei, *Scritti letterari*, ed. A. Chiari, Firenze 1943, pp. 87-229.

¹² «It always appeared to me, and it seems, that this poet [Tasso, author's note] is stingy, poor and miserly in his inventiveness; on the other hand Ariosto is magnificent, rich and remarkable: and when I consider the knights with their actions and events, and all the other fables narrated in this poem, it seems to me to have entered the studio of some curious little man, who has taken pleasure in decorating it with things that, due to their antiquity or rarity or for some other reasons appear to be mementos of pilgrimages but which in fact are small things such as a fossil crab, a dry chameleon, a fly and a spider in a piece of amber, some of those clay dolls that they say are found in ancient Egyptian tombs, and as for paintings a sketch by Baccio Bandinelli or by the Parmigiano, and other similar stuff; however, when I enter the Furioso I see a wardrobe opening, a tribune, a royal gallery, decorated with a hundred ancient statues by the greatest sculptors, with infinite stories within, and the greatest works by illustrious painters, a great number of vases, crystals, agates, lapis lazuli and other jewels, and finally full of rare, precious, wonderful and excellent things.» G. Galilei, *Considerazioni al Tasso*, c. 1589-1595, in Ed. Naz. IX, p. 69.

¹³ *Conversazione with Pier Luigi Pizzi*, Venezia, 20 October 2017.

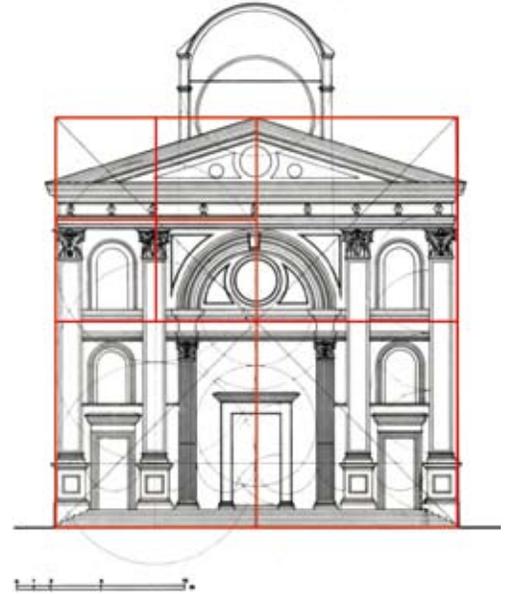
¹⁴ The film version of «Orlando Furioso» which came out in 1974 was reduced to two hours from the six that would be broadcast the following year, due to a series of complex issues related to the post-production phase.

¹⁵ «The idea of concentrating in a small heap of engraved copper tablets (thirty-two in the editio princeps) the secrets of architectural harmony did not do much in favour of Vignola's fame. On the contrary it resulted in his categorisation as a bureaucrat, a reductionist, an architectural accountant and therefore a mediocre populariser of language created by others, labels which critics have attempted to rid him of.», P. Portoghesi, prefazione a B. Adorni, *Jacopo Barozzi da Vignola*, Skira, Milan 2008, p. 6.

¹⁶ «Caprarola rigorously applies the rules yet, as Vignola himself admitted, he interprets them in strict control of vision and if necessary corrects them so that what the viewer perceives is not too far removed from the numerical harmony of the parts. In the mythical story that he who visits the inhabited rock listens to and which takes place in a never-ending variety of spaces, the architect like the film director of epic films, allows the screenwriters (cultured scriptwriters of iconological programmes) and actors (the legions of painters and decorators who in a few years will cover thousands of square metres of still fresh plaster, carefully placed there by an army of masons) to carry out their work freely yet bearing in mind that only in the montage stage, that is in the sequence of images linked by possible paths, will the miracle of the revealing action take place.» Ibid., p. 8.

¹⁷ Ibid., p. 9.

The entrusted theme, in proceeding to the architectural and liturgical adaptation through the construction of the new transept and presbytery, was that of designing a renewed geography for the basilica of Sant'Andrea in Mantua, in which the space, which had been compromised through a series of temporary interventions from the 19th century to the present, could recover both recognisability and meaning.



Paolo Zermani

Nel Sant'Andrea *In the basilica of Sant'Andrea*

Paolo Zermani

Per anni, entrando nel Sant'Andrea di Mantova, mi sono lasciato guidare nel buio dal riflesso che la lampada del grande oculo di facciata irradiava sulla volta di copertura, fino al transetto.

Quel mondo oscuro, dovuto all'azione del fumo delle candele e degli oli ormai integrato alle pareti, sospendeva nella traccia luminosa in sommità l'indicazione del percorso verso un luogo presbiteriale composto da confuse alterazioni, pedane, vecchi mobili di sagrestia, altari provvisori, legggi improvvisati.

Le pareti albertiane, da tempo non più candide, alterate dagli apparati decorativi settecenteschi, a loro volta mascherati dalla fuligine, lasciavano che la incerta cometa formatasi tra oculo e volta riesumasse quotidianamente l'indistruttibile natura primaria.

La luce del tempo indicava la verità da osservare.

Come noto l'origine del culto legato alla edificazione della basilica è dovuto alla tradizione che vuole trasportate a Mantova da un legionario romano, Longino, le reliquie del sangue di Cristo.

È questa l'originaria motivazione, non disgiunta da finalità di carattere politico, che spinge Ludovico Gonzaga, intorno al 1470, a scegliere il progetto di Leon Battista Alberti come spazio adatto, nella propria grandiosità, ad ospitare tale testimonianza della cristianità. La lettera con cui Alberti rappresenta al marchese la propria volontà di occuparsi del progetto per la basilica di Sant'Andrea esclude senza mezzi termini qualsiasi aspirazione a una idea di contemporaneità improvvisata o improvvisabile.

«Ceterum io intesi a questi di che la S.V. et questi vostri cittadini ragionavano de edificare qui a Sancto Andrea et che la intenzione principale era per avere gram spatio dove molto populo capesse a vedere el sangue de Cristo. Vidi quel modello del Manetti. Piaquermi. Ma non mi par apto a la intenzione vostra. Pensai e congettai questo qual io vi mando. Questo sarà più capace più eterno più degno più lieto. Costerà molto meno.

For years, upon entering the basilica of Sant'Andrea in Mantua, I let myself be guided in the darkness by the light that the great oculus of the facade shone on the vault, all the way to the transept.

That dark world made of candle and oil smoke that over time have come to cover those walls, suspended in the luminous trace above that indicated the path toward a presbytery made of confusing alterations, steps, old sacristy furniture, provisional altars and improvised lecterns. Alberti's walls, which have long lost their whiteness and were further altered by 18th century decorations, themselves covered in soot, left the uncertain comet formed between the oculus and the vault to exhume its indestructible primary nature.

The light of time pointed to the truth to be observed.

As is well known, the construction of the basilica is related to the tradition which says that a Roman legionnaire, Longinus, brought back to Mantua the relics containing the blood of Christ.

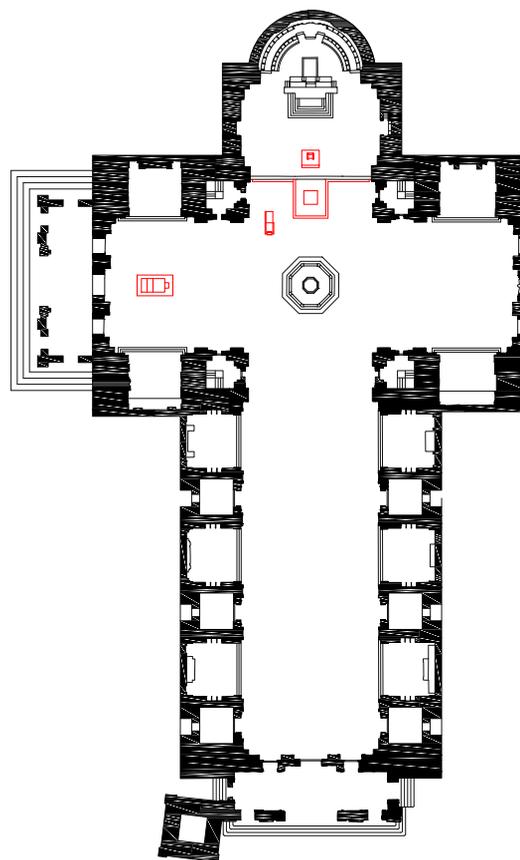
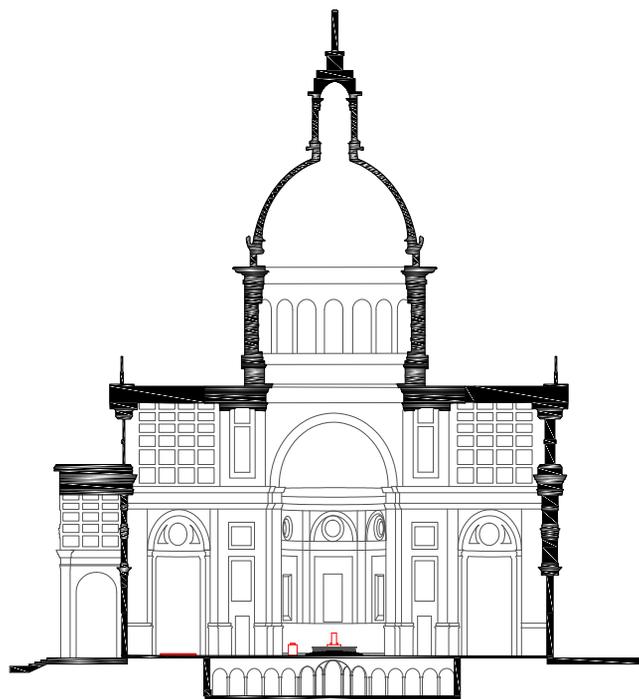
This is the original motivation, together with others of a political nature, which impelled Ludovico III Gonzaga, approximately in 1470, to choose Leon Battista Alberti's project for the construction of a space adequate in its magnificence to house those important Christian relics.

The letter through which Alberti accepts the commission from the Marquis for the construction of the basilica of Sant'Andrea clearly excludes any idea of improvised contemporaneity.

«Ceterum io intesi a questi di che la S.V. et questi vostri cittadini ragionavano de edificare qui a Sancto Andrea et che la intenzione principale era per avere gram spatio dove molto populo capesse a vedere el sangue de Cristo. Vidi quel modello del Manetti. Piaquermi. Ma non mi par apto a la intenzione vostra. Pensai e congettai questo qual io vi mando. Questo sarà più capace più eterno più degno più lieto. Costerà molto meno.



p. 39
Vista anteriore della zona presbiteriale
p. 40
Sezione trasversale e pianta della basilica
p. 41
Vista della navata
pp. 42-43
Scorcio prospettico dal presbiterio verso l'oculo
p. 44
Sezione longitudinale
p. 45
Vista laterale su altare e ambone
pp. 46-47
Particolari dell'ambone



Riforma architettonica e liturgica della basilica di S. Andrea, Mantova
2016

Progetto architettonico: Paolo Zermani, Eugenio Tessonì
(Studio di architettura Zermani Associati)

Collaboratori: Rocco Felice Corini, Rocio Fernandez Lorca

Cordinatore gruppo di lavoro: Giorgio Della Longa

Consulenza liturgica: Luigi Girardi

Ricerca storica: Giancarlo Manzoli, Roberto Capuzzo

Ufficio tecnico diocesano: Alessandro Campera

Ufficio amministrativo diocesano: Giovanni Rodelli

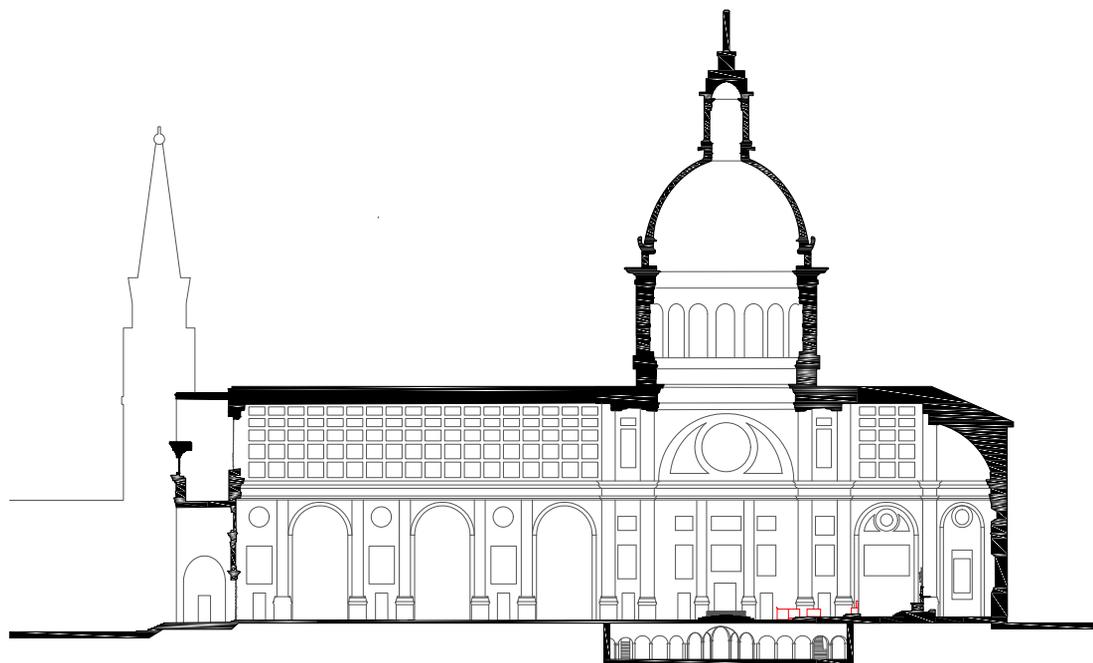
Impresa esecutrice: Marmi Santa Caterina sas, Domegliara (Verona)

Fotografie: Mauro Davoli









Ma non mi par apto a la intentione vostra. Pensai e congettai questo qual io vi mando. Questo sarà più capace più eterno più degno più lieto. Costerà molto meno. Questa forma de tempio se nomina apud veteres Etruscum sacrum. Sel ve piäsera daro modo de reclarlo in proportione».

Alberti insiste sul carattere di novità che permea il progetto, ma l'idea è che un grande spazio, capace di accogliere la moltitudine delle genti spinte dalla devozione per la reliquia trasportata a Mantova, adotti un principio costruttivo, quello della grande volta poggiata sui due muri laterali, con un organismo murario puro, che egli stesso definisce *etrusca*. Ancora prima che Luca Fancelli diriga per lui, nel frattempo scomparso, la costruzione di quell'iniziale frammento, è dunque chiaro che la contemporaneità cerca le proprie ragioni nel già stato e si può manifestare solo come sua conseguenza critica. Alberti sembra voler andare oltre la prevedibile ingegnerizzazione romana per riferirsi a una cultura del costruire, quella etrusca, in cui i confini tra vita e morte dell'architettura, quindi della costruzione, non esistono se non come continuità. È attraverso questo *medium* temporale che egli ottiene il risultato di un'aula di grande dimensione (una pianta la cui larghezza è pari a cinque sestimi della lunghezza) con proporzioni maggiori di quelle della basilica con cappelle. Immaginando la grande copertura per il luogo della devozione riduce a un solo elemento costruttivo, il più antico, la straordinaria modernità della sua applicazione architettonica. Ben poco si conosce, ancora oggi, dell'originario progetto albertiano, così come è difficile distinguere la parte di edificio progettata da Alberti se non l'impianto basilicale, con la grande copertura a volta, né si sa se esistesse in loco precedentemente una cripta. La cripta attuale è infatti da attribuirsi all'opera del Viani nel Cinquecento, così come la cupola, molto più tardi, sarà opera dello Juvarra. Tuttavia le reliquie sono custodite, ormai da cinque secoli, nella cripta centrale all'impianto albertiano, tra il presbiterio e la navata, nel grembo della terra. Il tema che mi è stato affidato, di procedere all'adeguamento ar-

Questa forma de tempio se nomina apud veteres Etruscum sacrum. Sel ve piäsera daro modo de reclarlo in proportione»¹

Alberti insists on the innovative nature of the project, but the idea is that a large space, capable of welcoming the masses of the faithful who come to worship the relics brought to Mantua, should adopt a construction principle, that of a large vault placed on two lateral walls, with a pure "wall organism" which he defines as *etrusca*. Long before Luca Fancelli carried out, after Alberti's death, the construction of the initial fragment, it is clear that contemporaneity seeks its own reasons in the pre-existent and can only manifest itself as its critical consequence. Alberti seems to want to go beyond predictable Roman engineering and refer to another building culture, that of the Etruscans, in which the boundaries between life and death of architecture, and therefore of construction, do not exist except as a form of continuity. It is through this temporary medium that he obtains the result of a large hall (a plan in which the width is equal to five sixths of the length), with proportions that are greater than those of basilicas with chapels. Imagining the great roof for the place of devotion reduces to a single constructive element, the most ancient, the extraordinary modernity of its architectural application. Little is known, even today, of Alberti's original project, and it is also difficult to recognise, except for the layout of the basilica with its great vault, which parts of the building were designed by Alberti. It is also not known whether a crypt was located there prior to the current crypt which was built in the 16th century and is attributed to Viani, whereas the cupola is a later addition by Juvarra. The relics, however, have been kept for five centuries in the crypt which is located at the centre of Alberti's layout, between the presbytery and the nave, in the earth's womb. The theme that was entrusted to me, of proceeding to the architectural and liturgical adaptation through the construction of the new transept and presbytery, was that of designing a renewed geography for the basilica, in which the space, which had been compromised



chitettonico e liturgico, con la realizzazione del nuovo ordinamento di transetto e presbiterio, era quello di disegnare una rinnovata geografia della basilica, ove lo spazio, compromesso dall'Ottocento ad oggi da vari interventi con carattere temporaneo, trovasse riconoscibilità e senso. La cripta, che occupa con l'ottagono balaustrato, a cingere la collinetta costruita sulla sua sommità nel XIX secolo, l'incrocio tra transetto e navata, parzialmente oscurando la vista dell'altare, è stata quindi il punto da cui ripartire, per ridare centralità a una geografia e a un'anatomia negate.

È la cripta infatti, con la sua rilevanza d'impianto e dimensionale e con la propria sostanza concettuale, a suggerire la nuova disposizione, condizionata fortemente dall'emersione dell'ottagono che circonda il luogo di custodia delle reliquie. A fronte di quanto sottolineato è apparsa conseguente la scelta di intervenire attraverso elementi puntuali, secondo una disposizione che, oltre a preservare rigidamente il dettato spaziale albertiano, ne confermi alcune direttrici fondamentali. Inseguendo la trama del corpo originario e delle sue successive deformazioni alcune figure, fuochi liturgici, si dispongono dunque dentro lo spazio: altare, ambone, sede vescovile, fonte battesimale, a definire un nuovo rapporto tra ciò che sta a quota sotterranea e la quota dell'aula. Il blocco basamentale del presbiterio viene avanzato, nella sua parte centrale, rispetto al perimetro definito dall'antica balaustra smantellata negli anni Sessanta, verso l'ottagono e il centro della cripta sottostante. Qui l'altare è collocato sull'asse longitudinale dell'aula (e quindi della cripta sottostante) e ha dimensione 1,80x1,80 metri lineari. In forma di parallelepipedo, in marmo de Verona, è appoggiato su due elementi di base, che lo sopraelevano rendendone possibile la percezione dell'aula. Così, sulla linea centrale della navata, il quadrato dell'altare, l'ottagono della cripta, il cerchio dell'oculo, si susseguono inseguendo la struttura originaria del corpo dell'edificio. La sede vescovile è pure collocata sull'asse longitudinale della

through a series of temporary interventions from the 19th century to the present, could recover both recognisability and meaning. The crypt, which occupies, together with the octagon-shaped balustrade built above it, the intersection between transept and nave, partially blocking the view of the altar, thus seemed the place from which to begin in order to give back a central role to a geography and an anatomy that had been denied.

It is the crypt, in fact, with its importance in terms of size and layout, and with its own conceptual substance, that suggested the new distribution, strongly conditioned by the surfacing of the octagon that surrounds the place in which the relics are kept. In view of all the points highlighted it seemed logical to intervene through specific elements, in accordance with a distribution which not only rigidly preserves Alberti's construction of space, but also confirms a series of fundamental directices. Following the layout of the original structure and its successive deformations some figures or liturgical focuses are placed within the space: the altar, ambo, episcopal seat and baptismal font, establishing a new relationship between what is underground and what lies at the level of the hall. The block which supports the presbytery is moved forward from its previous position with respect to the perimeter of the old balustrade which was dismantled in the Sixties toward the octagon and the centre of the crypt below. The altar is placed on the longitudinal axis of the hall (and thus also of the crypt) and has a size of 1,80x1,80 linear metres. It is shaped as a parallelepipedon and is made of Verona marble. It is supported by two elements at its base which raise it, providing it with a good view over the entire church hall. Thus on the central line of the nave the square of the altar, the octagon of the crypt and the circle of the oculus follow the original layout of the building.

The episcopal seat is also placed on the longitudinal axis of the basilica, thus strengthening the line that has the altar as its fulcrum. It consists of a base, a seat and a seatback in Verona marble. The pulpit, place

basilica, così rafforzando il percorso che ha il suo fulcro nell'Altare. Si compone attraverso un basamento, una seduta e uno schienale in marmo di Verona. L'ambone, luogo della Parola, è collocato a sinistra dell'Altare e della sede vescovile. Si compone attraverso un basamento gradonato in marmo di Verona a costituire un percorso in salita, protetto del lato esterno e infine chiuso nella parte terminale, in forma di elevata tribuna protesa verso l'assemblea. In questo punto sommitale un elemento, pure marmoreo, d'appoggio per il libro, evoca l'attesa della Parola.

Il fonte battesimale, collocato sull'asse trasversale dell'aula, nel transetto nord-ovest, in prossimità dell'ingresso di sinistra, è situato dopo la porta principale, in forma rettangolare, di dimensione 4,70x2,70 m, in marmo di Verona. Si conforma come una vasca di spessore sottile, quasi una grande lastra scavata di altezza 20 cm, sollevata da terra attraverso uno "scuretto" di altezza 5 cm. Una rampa, costituita da tre elementi, occupa la prima metà della vasca, consentendo il raccordo tra la quota superiore e la quota del fondo, quest'ultima colmata da un velo d'acqua. In asse con la porta laterale collocata nella facciata incompiuta del Sant'Andrea, il fonte completa l'indicazione di tensione dello spazio verso il centro della basilica, rimettendo in gioco quella porzione di spazio.

L'ideale percorso di introduzione nella comunità cristiana avviene attraverso la discesa nella vasca, scendendo i due gradoni che ne occupano la prima metà, l'immersione simbolica nel velo d'acqua, la risalita verso l'altare e la reliquia custodita nella cripta.

Oggi il corpo parzialmente ricomposto del Sant'Andrea, inseguito e curato dal progetto nelle sue vicende temporali e nelle sue ferite, permane ancora in attesa del tempo in cui anche il fonte battesimale sarà realizzato.

of the Word, is located to the left of the Altar and of the episcopal seat. It consists of a pedestal in Verona marble which gradually rises, protected on the outside and closed at the top, in the shape of an elevated podium which projects toward the congregation. Atop of this structure stands a marble lectern which evokes the waiting for the Word.

The baptismal font, placed on the transverse axis of the hall, on the north-west transept and in proximity of the entrance to the left, is located after the main doorway. It is a 4,70x2,70 m rectangle made of Verona marble. It is shaped as a shallow pool, almost like a hollowed slab with a height of 20 cm, raised from the ground by a 5 cm "strip". A ramp composed of three elements occupies the first half of the pool, permitting a link between the upper and lower levels, the latter covered in a thin sheet of water. Placed on axis with the lateral doorway on the unfinished facade of the basilica of Sant'Andrea, the baptismal font completes the indication of the tension of space toward the centre of the basilica, giving back its central role to that section of the space.

The ideal pathway for the introduction into the Christian community takes place through the descent into the pool, going down the two steps that occupy the first half, then the symbolic immersion into the layer of water, and finally the reascension toward the altar and the relics kept in the crypt.

Today the partially recomposed body of the basilica of Sant'Andrea, which is followed and tended to by the project in its succession of mundane events and its wounds, awaits the moment when the baptismal font will also be built.

Translation by Luis Gatt

¹ «Besides, I understood that Your Majesty and other of your citizens were thinking of building here in Sant'Andrea and that the main intention was to have a great space where a large number of people could gather to see the blood of Christ. I saw the model drawn by Manetti, and I liked it. But I do not think that it fits your plans. I thought and designed the one that I am sending to you now. This will be more spacious, more long-lasting, more worthy and delightful. It will also cost much less. This shape of the temple is called among the ancients Etruscum sacrum. If you like it I will build it in proportion».





The project of the Unterlinden Museum in the old city of Colmar (France), starts from the need to redefine the urban structure, to systematize and to expand the existing museum spaces. Through this project Herzog & de Meuron reflect upon building intense, coherent and consistent atmospheres with new elements and spaces in the old context and considering how much the essence of the new architecture can be a driving force for the preservation of the old building.

Herzog & de Meuron

Segni, tracce e latenze. Lavorare con la storia
Un progetto *totale* di un museo a Colmar
Signs, traces and latencies. Working with the History
A total project of a Museum in Colmar

Alberto Calderoni

Un museo può non essere soltanto un museo. Nella condizione odierna l'essere luogo per l'esposizione di arte è spesso solo un tratto liminale rispetto al ruolo urbano e civico che molte istituzioni culturali si ritrovano a dover rivestire nella città contemporanea. Colmar, seppur dalle piccole dimensioni, è un'importante città Alsaziana. Di fondazione medievale, conserva tracce della sua origine sia nella struttura urbana fatta di canali a cielo aperto e densi isolati – tanto da essere famosa come la piccola Venezia di Francia – che nell'autentica consistenza degli edifici. Passeggiando per le sue strade ci si accorge che non è soltanto un villaggio nel Nord Est della Francia come tanti, ma è in realtà una importante meta turistica dall'intensa vita civica e culturale. Verso Nord, nel centro storico, raggiunto il suo margine, ci si imbatte in una piccola casetta di mattoni e in un grande edificio, discreto e severo: due costruzioni inattese che celano nelle loro linee – chiaramente contemporanee – una sottile ironia gentile. Il museo Unterlinden, importante realtà culturale francese, trova attraverso l'intervento di unificazione di due edifici esistenti e la costruzione di due nuove gallerie, la sua struttura permanente.

Herzog & de Meuron, vincitori di un concorso internazionale, si ritrovano a lavorare ad un progetto fuori dall'ordinario: i materiali che hanno a disposizione sono molteplici, eterogenei e tutti di grande qualità. Un antico monastero domenicano del 1200, una piscina pubblica della fine del '800, un significativo spazio urbano nel mezzo ed un'imponente collezione d'arte fatta di opere provenienti da tutte le epoche, dalla preistoria ai giorni nostri.

Di rado capita l'occasione di dover conciliare condizioni così divergenti, provando a tessere una rete fisicamente adeguata capace

A museum may not be just a museum. Today, being a place for exhibitions is often only a liminal aspect of the urban and civic role that many cultural institutions have to assume responsible in the contemporary city.

Colmar, though small in size, is an important city in Alsace. It is a medieval village with retains traces of its origins both in the urban structure made of open and densely isolated canals – so it is famous as the small Venice of France – and in the authentic consistency of its buildings. Walking through its streets you realize that it is not just a village in the North-East of France like many others, but it is actually an important tourist destination with intense civic and cultural life. Towards the north, in the old town, on its edge, it is possible to see a small brick house and a large, discreet and severe building: two unexpected constructions that hide between their lines – clearly contemporary – a fine gentle irony. The Unterlinden Museum, a prominent French cultural institution, finds through the unification of two existing buildings and the construction of two new galleries, its permanent structure.

Herzog & de Meuron won an international competition. This project was a not ordinary opportunity: the materials they have been available were diverse, heterogeneous and all of great quality. An ancient Dominican monastery of 1200, a public swimming pool from the end of the 18th century, a significant urban space in the middle and an impressive collection of art made of works from all ages, from prehistory to our day.

It does not often happen to have the opportunity to reconcile such divergent conditions, trying to weave a physically adequate new fabric capable of holding objects, spaces, and materialities so dif-



Musée Unterlinden, Extension
Colmar, Francia

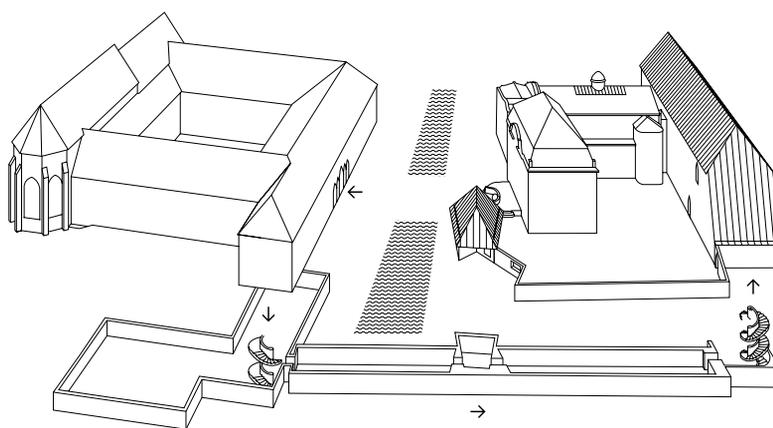
concorso 2009
progetto 2010-2012
realizzazione 2012-2015

Progetto: Herzog & de Meuron
Jacques Herzog, Pierre de Meuron, Christine Binswanger
(Partner in Charge)

Team di progetto: Christoph Röttinger, Christophe Leblond,
Marco Zürn, Edyta Augustynowicz, Farhad Ahmad,
Aurélien Caetano, Delphine Camus, Tim Culbert,
Arnaud Delugeard, Carlos Higinio Esteban, Judith Funke,
Daniel Graignic Ramiro, Yann Gramegna, Wolfgang Hardt,
Thorsten Kemper, Aron Lorincz, Donald Mak,
Severin Odermatt, Valentin Ott, Alejo Paillard, Nathalie Rinne,
Jordan Soriot, Raul Torres Martin, Guy Turin,
Paul Vantieghem, Maria Vega Lopez, Caesar Zumthor
Museografia: Jean-François Chevrier, Élia Pijollet

Committente: Ville de Colmar

Fotografie: Musée Unterlinden © Ruedi Walti, © Peter Mikolas



p. 49

La Maison su Place Unterlinden
Musée Unterlinden © Ruedi Walti

p. 50

Vista della Place Unterlinden, della Maison e della nuova ala per l'arte moderna chiamata Ackerhof

Musée Unterlinden © Ruedi Walti

Disegno schematico dell'ampliamento del Musée Unterlinden con indicato il percorso di collegamento all'Ackerhof attraverso l'ipogea Galerie

p. 51

Vista della nuova corte del Musée e del giardino dei meli
Musée Unterlinden © Ruedi Walti



di tenere insieme oggetti, spazi, materialità così differenti. Un'opportunità di lavorare, simultaneamente, su molteplici piani: la scala urbana, ridefinendo attraverso significative mutazioni del tessuto un nuovo spazio pubblico; la scala architettonica, disegnando un nuovo importante edificio con annessi piccoli innesti; la scala del dettaglio architettonico per affrontare e risolvere problemi di restauro e conservazione ed infine la scala dell'allestimento museale, provando a dare ragione delle diverse consistenze e valore delle opere componenti la collezione permanente del museo.

La città riacquista uno spazio sostanzialmente pubblico. Restituito alla collettività poiché trasformato da parcheggio per automobili a percorso pedonale segnato dalla riapertura del canale interrato più di un secolo prima, il lembo di strada contenuto dai due edifici uniti ed ampliati è diventato una piazza non convenzionale con al centro il canale riaffiorato reso fontana "agibile". Segni della storia emergono senza didascalicità: al posto di un antico piccolo mulino una "casetta" – *object trouvé* – lucernario per la galleria sotterranea e finestra da cui chi passeggia può osservare la vita del museo che scorre. Un primo, sostanziale gesto, che rende tutta l'operazione compositiva un progetto concretamente urbano, in cui la dimensione dell'azione progettuale non solo si confronta con la struttura della città ma produce una risposta concreta con un'azione precisa e circostanziata, costruendo un nuovo luogo pubblico dello stare.

ferent. This project offers an opportunity to work, simultaneously, on different levels: the urban scale, redefining thanks a significant change of the urban fabric a new public space; the architectural dimension, designing a new building and small grafts in the context; the architectural detail scale to deal issues of restoration and preservation, and lastly the scale of museum exhibition structures, trying to valorize the different consistencies and aspects of the works that are part of the museum's permanent collection.

The city reconquers – indeed – a public space because it has been transformed from a car parking into a pedestrianized path, this place was to be returned to the community. With the re-opening of the underground canal that was buried more than a century before, the street in between of the two unified and enlarged buildings become an unconventional square with in the center the re-emerged canal like a "practicable" fountain. Signs of history emerge without didacticism: in the place of an ancient small mill a "small house" like an *object trouvé* – skylight for the underground tunnel and window from walkers that can observe the flowing of the museum's life. The first essential gesture that makes the whole composition a concretely urban project in which the dimension of design action compares with the structure of the city and at the same time produces a concrete answer with a precise and detailed action for building a new public place to live.

Ingresso alla sala d'accesso alla scala per l'ipogea Galerie
Musée Unterlinden © Ruedi Walti
p. 53
La sala d'accesso alla scala per l'ipogea Galerie
Vista dal basso della scala
Musée Unterlinden © Ruedi Walti



Ridisegnare il percorso, quindi la vita quotidiana del museo, è per Herzog & de Meuron l'occasione di strutturare una nuova gerarchia tra gli edifici antichi, definendo così una chiara genealogia per il nuovo, costruendo affinità e attinenze tra elementi funzionali e condizioni spaziali. I volumi che compongono il rinnovato museo sono quattro: il monastero domenicano, accesso unico per l'intero complesso museale, restaurato e risignificato dal nuovo sistema di allestimento; la nuova galleria sotterranea che unisce il monastero alla nuova ala, che è il terzo elemento di questa composizione, edificio tutto in cemento armato e mattoni, ed infine il vecchio edificio della piscina comunale, oggi trasformato in spazi a servizio di attività civiche e museali. Il percorso espositivo segue questo avvicinarsi di spazi differenti e la collezione, presentata in ordine cronologico, è allestita con una chiara logica: tutto ciò che è conservato nell'antico monastero è sorretto da sottili elementi metallici, strutture capaci di evidenziare la presenza degli oggetti nello spazio; esemplificativo il nuovo allestimento dell'Altare di Isenheim opera di Matthias Grünewald e Nicolas von Hagenau (1505-1516), preziosa macchina religiosa, opera più nota della collezione. I quadri, disegni, stampe, tessuti, fotografie, dipinti e sculture del XIX e XX sec., insieme ad una serie di oggetti dalla rilevanza etnografica e ad opere contemporanee, invece, conservati negli spazi nuovi, sono presentati attraverso pannelli all'apparenza solidi come muri - seppur elementi flessibili in cartongesso - e podi in cemento, oggetti in grado, contemporaneamente, di essere tanto necessari all'esposizione quanto sostanziali alla definizione degli spazi. Ciò che pre-esiste è visto dagli architetti svizzeri come una na-

The exhibition path follows this different spaces. The collection, presented in chronological order, is set up with a clear logic: everything that is preserved in the ancient monastery is supported by thin metallic elements, structures capable of highlighting the presence of objects in space as the new layout of the Isenheim Altarpiece by Matthias Grünewald and Nicolas von Hagenau (1505-1516), a rare religious machine, the most famous artwork of the collection. The paintings, drawings, prints, fabrics, photographs, paintings and sculptures of the 19th and 20th centuries, together with a series of objects of ethnographic relevance and contemporary artworks collected in the new spaces, are set up on panels with solid appearance like walls – even if are flexible plasterboard elements – and concrete podiums, objects that, at the same time, are necessary to show the artworks and to define clear spaces.

Redesigning the path, then the daily life of the museum, is for Herzog & de Meuron the opportunity to structure a new hierarchy among the ancient buildings, thus defining a clear genealogy for the new, building affinities between functional elements and spatial conditions. The volumes that make up the refurbished museum are four: the Dominican monastery, the main access to the museum complex, restored and renewed in meaning thanks the new layout system; the new underground tunnel that joins the monastery to the new wing, which is the third element of this composition, all made in concrete and brick, and at the end, the old public swimming pool building, now transformed into common spaces for civic activities. What is pre-existent is considered by the Swiss architects as a natural topography made up by man, an oxymoron, but it is clearly



Sala della Galerie illuminata dal lucernaio della Maison

La scala d'accesso all'Ackerhof

Musée Unterlinden © Ruedi Walti

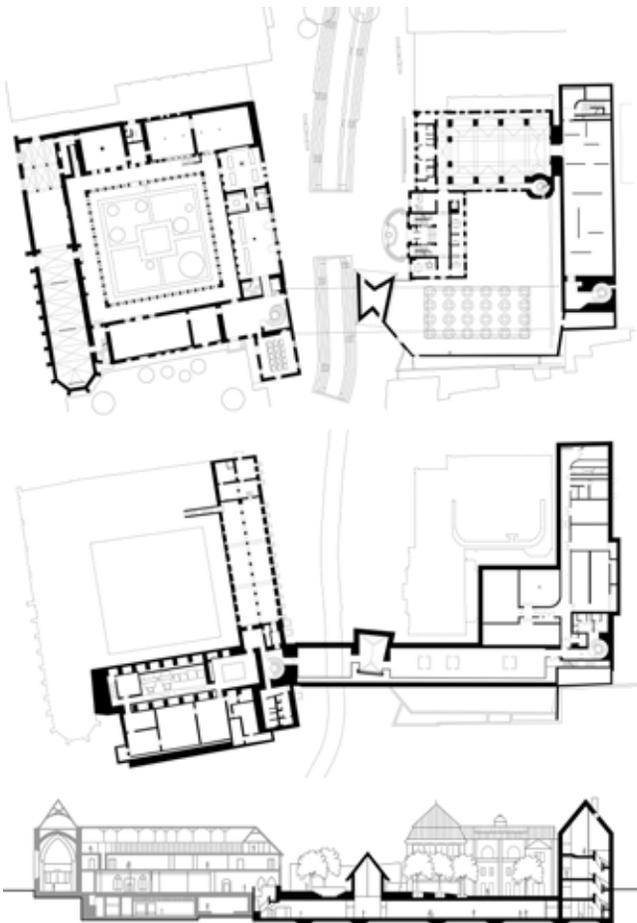
p. 55

Sala dell'arte moderna (1930-1960), piano rialzato dell'Ackerhof

Musée Unterlinden © Ruedi Walti

Ampliamento del Musée Unterlinden, pianta piano terra, pianta gallerie sotterranee, sezione lungo la galleria ipogea di collegamento tra l'antico monastero e l'Ackerhof





turale topografia fatta dall'uomo, un ossimoro che però è chiaramente comprensibile osservando queste architetture. Riscoprire il canale interrato che correva in mezzo ai due edifici esistenti; ridisegnare un nuovo grande spazio pubblico; costruire sopra, sotto e a fianco di ciò che c'è. Densificare ricercando sempre la ridefinizione di spazi prima di tutto pubblici, anche se racchiusi tra muri privati. Attraverso il nuovo Herzog & de Meuron provano a rendere visibile niente di più di ciò che loro hanno già intravisto in quel luogo, in potenza, attraverso la loro sensibilità scientifica. Latenze sottili che si esplicitano attraverso chiari segni senza l'intenzione di vincolare la gente ad una immagine preconstituita bensì provando a riconfigurare un luogo che possa ancora una volta essere capace di divenire concrezione fisica di una memoria collettiva rinnovata. Un mondo totalmente nuovo ma che dall'antico trae ragione e linfa per il futuro.

Ciò che c'è è dispositivo innescante un processo atto a generare nuova architettura. L'interpretazione della storia avviene attraverso l'esplorazione di possibili modi di costruire: la materialità del tutto è guida per le scelte formali e compositive. Tre le "maniere" scelte come modi di costruire. Scale nuove, gettate in opera e tinteggiate in un elegante tono di beige, come innesti per raggiungere nuove quote, scendere in basso nel suolo archeologico, per poi ritrovarsi nella nuova galleria ipogea, fino a risalire nella nuova ala. Spazi ed elementi nuovi – assolutamente autonomi nel disegno e nella forma – sono di cemento armato e dipinti di bianco. Tutto ciò che deve relazionarsi con il paesaggio urbano, invece, spessore pubblico dell'edificio, è costruito con uno spesso strato di mattoni

understandable observing this building. Rediscovering the buried canal running between the two existing buildings; redesigning a new large public space; building on, under and alongside what is already there. Densifying always trying to redefine public spaces, even if enclosed in private walls. Through the new intervention Herzog & de Meuron try to make nothing more visible than they have already seen in that place, potentially, through their scientific sensitivity. Thin latencies that are explicated through clear signs without the intention of binding people to a pre-established image but trying to reconfigure a place that can be able to become the physical concretion of a renewed collective memory once again. A world totally new, but that from the old permanences take reason and lymph for the future.

What is there is a triggering device for designing new architecture. The interpretation of history is the starting point for the exploration of possible ways of building: the materiality is a guide for the formal and compositional choices. Three "manners" are chosen as ways of building. New staircases, laid out and painted in an elegant beige tone, as grafts to reach new levels, descend below the archaeological ground, then arrive in the new hypogeal gallery, and up to the new wing. All the new elements are – absolutely autonomous in design and form – in reinforced concrete and painted white. All that has to do with the urban landscape, on the other hand, the public thickness of the building, is built with a thick layer of bricks broken by hand – textures of ancient flavor already seen in the thick walls of the Villa Adriana – technique also used by Herzog & de Meuron in the walls of the Schaudapot of the Vitra Campus, built at the same time of the Unterlinden Museum.



pieni spezzati a mano – texture dal sapore antico già vista negli spessi muri di cinta di Villa Adriana – tecnica usata anche come rivestimento del Schaudapot nel Campus Vitra, edificio sempre di Herzog & de Meuron coevo al museo Unterlinden.

C'è dovunque la sensazione di essere all'interno di un guscio fatto da una cultura antica. Non vi è frattura: il nuovo intervento è perfettamente calibrato per definire un *continuum* fluido tra spazi antichi, moderni e contemporanei significando così una nuova spazialità senza soluzione di continuità. Ci si sente attivamente parte del paesaggio urbano camminando nelle stanze a volte introverse altre estroverse. Un museo che non è chiuso dentro se stesso, come a volte la contemporaneità ci ha abituato, bensì in costante contatto con la città. Finestre calibratamente cesellate nelle spesse pareti ci riportano al luogo e ci orientano nel complesso percorso museale. Le tecniche usate, semplici ed efficaci, impeccabilmente eseguite, ci offrono ancora una volta la possibilità di riflettere su quanto sia solido il tessuto che costruisce il reale: l'architettura fatta di astrazioni concettuali, tradotte in gesti capaci di rivoluzionare con piccoli sfasamenti condizioni esistenti, trova sempre nel momento della sua costruzione l'opportunità di confermare le intuizioni motrici del progetto o di negarle. Tutto, in questo intervento, concorre alla costruzione di un'atmosfera intensa, coerente ed in continuità con il tutto in cui è inclusa, segnando però con forza l'essenza del nuovo come propulsore per la conservazione dell'antico. Un invito alla cultura architettonica internazionale a ritornare alle cose stesse, alla cultura materiale come fondativa del fare architettura.

There is everywhere the feeling of being inside a shell made by an ancient culture. There is no fracture: the new intervention is perfectly calibrated to define a fluid continuum between ancient, modern and contemporary spaces, thus signifying a new seamless space. People can feel actively part of the urban landscape walking through the rooms sometimes introverted other extroverted. A museum that is not closed in itself, like a lot of contemporary museum, but in constant contact with the city. Calibrated chiselled windows in the thick walls bring us back to the place and guide us into the complex museum path.

The techniques used, simple and strong, impeccably put in place, once again offer us the opportunity to reflect on how much is solid the fabric that made the real: the architecture made of conceptual abstractions, translated into gestures capable of revolutionizing with small actions existing conditions, always finds in the moment of its construction the opportunity to confirm the driving intuitions of the project or to deny it. Everything in this building contributes to the construction of an intense, coherent and continuous atmosphere with the context. In every detail is palpable that the essence of the new is a propulsion for the preservation of the ancient. A clear call to international architectural culture to return to the real things, to the material culture as a fundamental for making architecture.

The museum narrates an epic history but it's also a building that reunites sculptures, paintings and furniture designed for different epochs and different architectural settings. Inside the museums the authors recreated the Arnolfo di Cambio's Cathedral façade with a full-scale model based on Bernardino Poccetti's drawing and constructed thanks to in-depth research and analysis of the architectural text, an archaeological study of stone fragments, and comparison with contemporary structures. Paraphrasing Leon Battista Alberti «and know that no thing that is painted shall appear identical to the original unless the correct distance is established from which to observe it» we could say that no real thing will continue to appear real unless the original distance from the observer is maintained.

Natalini Architetti Guicciardini & Magni Architetti

L'ampliamento dell'Opera del Duomo *The Opera Museum Extension Project*

Adolfo Natalini

Progettare il museo dell'Opera del Duomo vuol dire partecipare ad un'impresa durata più di settecento anni. Vuol dire aggiungere segni su un palinsesto su cui tanti prima di noi ma anche insieme a noi hanno impresso i loro segni. Il museo narra una storia lunghissima, ma al contempo è un'opera che rimette insieme sculture, pitture ed arredi pensati per luoghi e tempi diversi. I luoghi per cui erano state pensate sono vicini gli uni agli altri (il Battistero, la Cattedrale, il Campanile), mentre i tempi sono lontani tra loro; il museo raduna i luoghi ed i tempi attraverso la continuità. Il progetto museologico di Monsignor Timothy Verdon ci richiedeva di unificare il vecchio ed il nuovo museo disponendovi le opere con un'organizzazione per nuclei progettuali, riconnettendo le opere al loro contesto di origine, attraverso una logica evocativa. Le opere dovevano raccontare le ragioni per le quali furono concepite nel contesto di devozione e di fede. La fede è un dono, ma è anche un atto di immaginazione che «permette di vedere quelle cose che occhio non vide mai» (come affermano Isaia e San Paolo). Così la facciata voleva essere «un frontespizio mariano» e Santa Maria del Fiore doveva essere fatta «tutta di marmi» e «con figure intagliate» (Villani). Arnolfo iniziò così una grande opera dove architettura e scultura erano riunite come non avveniva dall'antichità classica creando il maggior monumento di Firenze. La facciata venne demolita verso il 1587 «perché non più alla moda» e pensando di sostituirla con una nuova; questo non avvenne e solo dopo tanti progetti e concorsi una nuova facciata venne realizzata nel 1887.

Nel museo abbiamo evocato l'antica facciata con un modello basato sul disegno di Bernardo Poccetti e frutto di profonde

Designing the Opera del Duomo Museum means participating in an endeavour that has been proceeding for more than seven hundred years. It means adding our mark to a project on which many others have added their unique contributions, both long ago and during our intervention. The museum narrates an epic history but it's also a building that reunites sculptures, paintings and furniture designed for different epochs and different architectural settings. The sites for which the works were originally created are all nearby (the Baptistery, the Cathedral, and Giotto's Bell Tower), but the epochs are widely divergent; the museum combines the places and ages through a theme of continuity. The museology project by Monsignor Timothy Verdon called for the unification of the old museum and the new one, arranging the artworks in accordance with central themes and reconnecting them with their original settings in an evocative exhibition strategy. It was posited that each work of art would thus reveal the reasons for its conception in the context of worship and faith. Faith is a gift, but it's also an act of imagination that «allows man to see that which the eye will never behold» (as stated by Isaiah and Saint Paul). The façade was therefore to recreate a «Marian frontispiece» and Santa Maria del Fiore cathedral was to be «entirely clad in marble statuary» and «with engraved figures» (Villani). Arnolfo di Cambio thus embarked on a major work, in which architecture and sculpture were to be conjoined in a manner that had not been seen since classical antiquity, to create the most important monument in Florence. The façade was demolished in around 1587 «because it was no longer fashionable», and it was planned to replace it with a new version. The replacement failed to materialise and, after a string of projects and competitions, today's façade was only created in

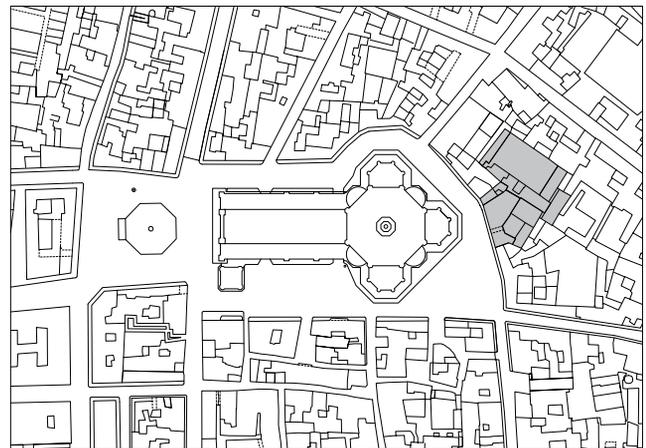


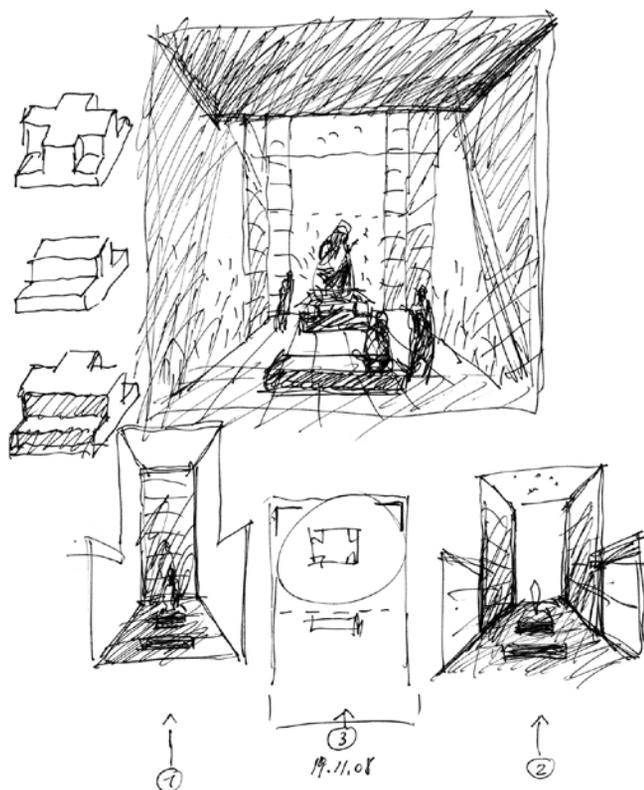
Il nuovo Museo dell'Opera del Duomo di Firenze

Progetto 2005-2009
Realizzazione 2012-2015

Progetto museologico: mons. Timothy Verdon
Progetto architettonico e di allestimento: Natalini Architetti,
 Adolfo Natalini Fabrizio Natalini; Guicciardini&Magni Architetti,
 Pietro Guicciardini, Marco Magni, Nicola Capezzuoli, Edoardo
 Botti, Giuseppe Lo Presti
Progetto impianti elettrici e speciali: G. Martarelli D. Baccellini
Progetto strutturale: SERTEC s.a.s
Progetto illuminotecnico: M. Iarussi
Progetto identità visiva: Rovai-Weber Design
Committente: Opera di Santa Maria del Fiore (OPA)

Fotografie: courtesy © Mario Ciampi



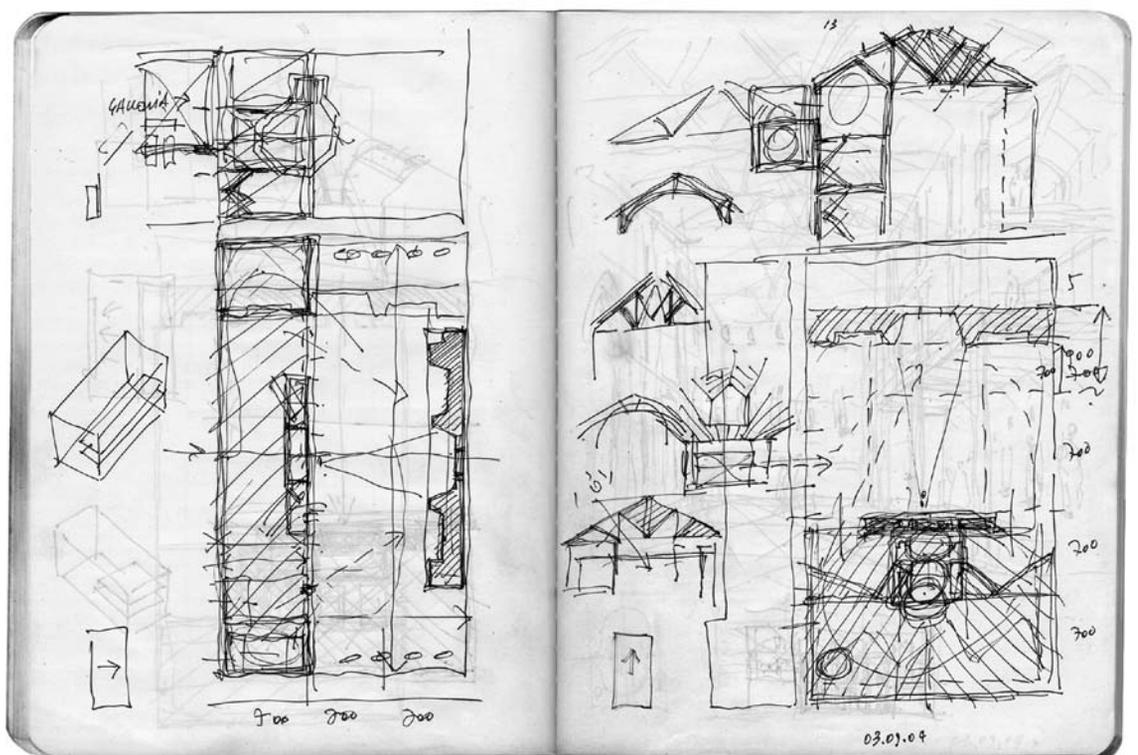
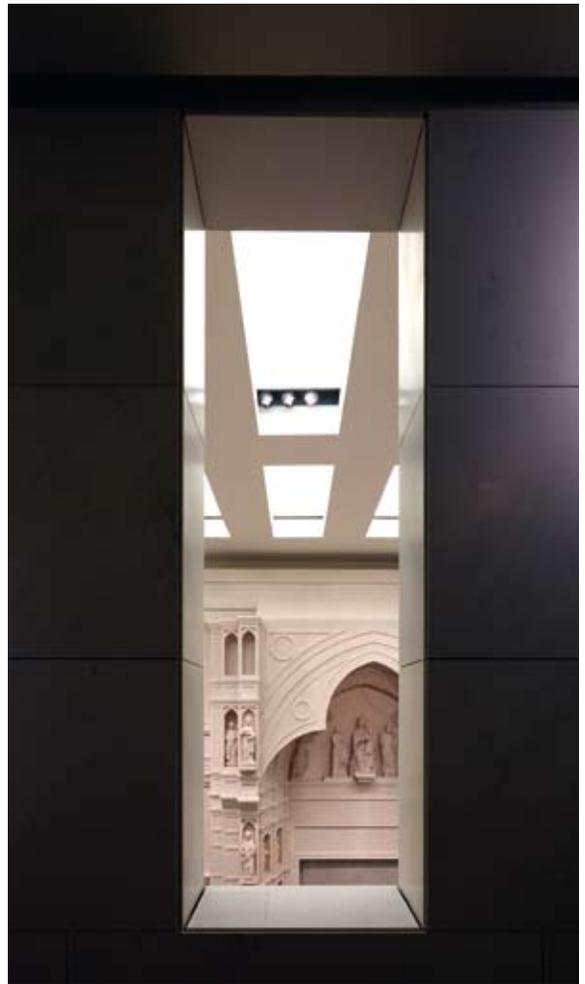


ricerche sull'analisi del testo architettonico, sullo studio dei frammenti lapidei rimasti e sulla comparazione con manufatti coevi. È difficile definire questa grande parete; di volta in volta, durante il progetto, sono stati usati impropriamente i termini di *maquette*, modello ed anastilosi. Il numero XXXII della rivista «Rassegna» del 1987 era dedicato ai modelli di architettura ed ingegneria, e preferiva usare come titolo *Maquette* che indicava il processo aperto tra la ricerca e la materialità dell'architettura. L'origine della parola *maquette* – come spiega Giovanni Vraganz – dal latino *macula* (piccola macchia, schizzo, abbozzo) rimanda alla dimensione tecnica del processo ideativo, fatto di rifacimenti, correzioni, verifiche. Il modello – dice Pierre-Alain Croset – si colora per l'architettura di una forte carica ideale: derivata dal latino *modulus* e *modus*, la parola modello evoca quindi le nozioni di misura, di norma, di ritmo, di modo, di limite fino ad assumere il senso platonico di “forma ideale”. Anastilosi è il termine usato per definire una ricostruzione frammentaria di una struttura andata distrutta. Nei nostri primi progetti la facciata antica doveva essere richiamata da un modello in legno in scala reale. Forse sarebbe stato il più gran modello in legno costruito. Una serie di difficoltà normative e tecniche lo hanno impedito, in particolare i problemi legati all'ignifugazione. Abbiamo così immaginato un modello in resina caricata a minerali e polvere di alabastro. Il modello in legno doveva essere scialbato con una velatura bianca che lo rendesse più astratto, anche se conservando la lettura materica. Sarebbe stato una sorta di grande retablo o una grande macchina scenica. Il modello in resina doveva alludere ai materiali originali, ai marmi incrostati dei mosaici senza tentare invano di replicarli. Tutti gli elementi originali sono stati semplificati, mantenendone le dimensioni e le reciproche relazioni, divenendo più geometrici ed astratti. Attraverso una serie di prove e tentativi siamo arrivati

1887. Inside the museums we recreated the original façade with a full-scale model based on Bernardino Poccetti's drawing and constructed thanks to in-depth research and analysis of the architectural text, an archaeological study of stone fragments, and comparison with contemporary structures. It is difficult to define this great wall, an evocation of the ancient façade of the Duomo by Arnolfo. From time to time, during the project, imprecise terms such as *maquette*, model and anastylosis have been used. Issue XXXII of the magazine “Rassegna” of 1987 was dedicated to architectural and engineering models, and it favoured the use of the term “*maquette*” to indicate the open process between research and the materiality of architecture. The origin of the word *maquette*, explains Giovanni Vraganz, lies in the Latin *macula* (small patch, sketch, draft), and refers to the technical dimension of the creative process, made of revisions, corrections, verifications. A model, says Pierre-Alain Croset, bears a highly charged ideal for architecture: derives from the Latin *modulus* and *modus*, the word “model” thus evokes the notions of measurement, rules, rhythm, manner, limit, to the point of taking on the Platonic sense of “ideal form”. Anastylosis is the term used to define a reconstruction of a destroyed three-dimensional structure using original fragments. In our early projects, the old façade was to be evoked by a full-scale wooden model. Maybe it would have been the largest wooden model in the world. But a number of regulatory and technical issues prevented it, and in particular, the problem of fire resistance. So we designed a model in resin blended with minerals and powdered alabaster. The wooden model had to be covered with a white veil that would make it more abstract, although retaining the sense of material. It would have been a sort large reredos or enormous stage machine. The resin model was to allude to the original materials, to the marble encrusted with mosaics without trying in vain to replicate them. All the original features have been simplified,



La facciata di Arnolfo nella Sala del Paradiso vista dalla Galleria dei
Modelli
Studi di sezione
p. 63
Veduta della Sala del Paradiso dal Belvedere del Paradiso
p. 65
Galleria del Campanile





ad una finitura semilucida ed a un colore chiaro che non doveva mimare i marmi originali, ma neanche il marmo bianco di Carrara della parete antistante con le porte del Battistero. Il grande spazio della Sala del Paradiso (Paradiso era il nome dato in antico allo spazio tra Battistero e Cattedrale) sarebbe stato delimitato sui due lati maggiori da una parete di materiale artificiale e da una di materiale naturale. Analogamente il soffitto ricorreva a materiali artificiali moderni come cartongesso e teli traslucidi di Barrisol, ed il pavimento a materiali naturali antichi come la pietra grigia di Bedonia. Il soffitto riprendeva il disegno ed il ritmo della nuova parete di marmo, mentre il pavimento alludeva a quello in pietra originario della piazza. Le due facciate, la terra (il pavimento) ed il cielo (il soffitto) diventavano la nuova scena su cui agivano i personaggi originali: le statue e le porte.

Il progetto ha conservato la memoria del gran vuoto che fu il Teatro degli Intrepidi (prima di diventare un malinconico garage) trasformandolo in uno spazio illuminato dall'alto in cui far convivere le evocazioni delle architetture con le sculture che le adornavano. Se ormai è irreversibile il processo per cui le opere originali devono essere ricollocate per motivi di conservazione, sostituite in loco da copie, si mette in atto uno scambio continuo tra il Museo dell'Opera e la Piazza del Duomo ed un poco per volta le opere trasmigrano dal fuori al dentro. Nel nuovo spazio interno le plastiche ritrovano la stessa luce e le stesse talora inaccessibili posizioni per le quali erano state pensate. Le sculture maggiori sono allestite su basamenti posti sotto il grande modello, in modo da permetterne una lettura ravvicinata mentre tutte le altre sono ricollocate nelle posizioni originali e così vengono ricontestualizzate. Il modello al vero richiama la singolare invenzione della tavoletta prospettica del Brunelleschi col Battistero ritratto dalla Porta del Duomo Arnolfiano. Parafrasando l'Alberti «e sappi che cosa niuna dipinta parrà pari alle vere dove non sia certa distanza a vederle» potremmo dire che nessuna cosa vera parrà più tale se tolta dalla distanza reale dell'osservatore.

La grande sala è un teatro dell'architettura e costituisce la scena fissa su cui si muovono le opere d'arte intrattenendo i loro mutevoli rapporti ed i loro dialoghi con i visitatori (la madre di un grande scultore mio amico definiva le statue come "persone fisse", ma le nostre sono in movimento da secoli). Sui due lati lunghi si confrontano due facciate: quella Arnolfiana (abitata dalle sculture) e quelle di marmo bianco con tre porte e 30 finestre. Le tre porte sono quelle del Battistero: due, mirabili (di Lorenzo Ghiberti) sono già installate, la terza (di Andrea Pisano) lo sarà tra due anni. Le porte sono sigillate in grandi teche, ma cinque varchi tra di loro permettono di accedere alla sala. Dietro alla facciata di marmo bianco, su tre gallerie a diversi livelli, sono ospitate le statue antiche, quelle del campanile ed i modelli storici per la facciata del Duomo. Attraverso le finestre le statue dialogano con quelle della facciata. Il visitatore partecipa così alla messa in scena di una grande vicenda architettonica che allestisce le opere del Duomo in modo chiaro, evocativo, spettacolare. Salendo all'ultimo piano, dalla Sala dei Paramenti ci si può affacciare sulla sala e vederla tutta insieme con un solo sguardo: si chiama il Belvedere del Paradiso, perché la sala della facciata si chiama Sala del Paradiso ma forse anche perché siamo in alto, vicino al cielo...

Molte sono le sale del complesso: accennerò solo alla Tribuna di Michelangelo contenente la Pietà. L'artista passati i 75 anni «si placava in lui l'ossessione della morte che gli si preannunciava piuttosto come liberazione dell'anima e dolce riposo in Cristo» (Carli) scolpisce per sé un gruppo di quattro figure, pensandolo forse per la sua tomba. Nella figura di Nicodemo che sorregge il Cristo morto si crede di riconoscere il suo autoritratto; scriveva Michelangelo in un madrigale: «Del resto non saprei... altro

while maintaining the size and mutual relationships, but making them more geometric and abstract. Through a series of trials and errors we achieved a semi gloss finish and a light colour that did not seek to mimic the original marble, but which was not the white Carrara marble of the wall opposite the doors of the Baptistery. The large space of the Sala del Paradiso (in ancient times the area between the Baptistery and the Cathedral was referred to as the "paradise") would be framed on the two long sides by a wall of artificial material and by one of a natural material. Similarly, the ceiling would use modern artificial materials such as plasterboard and sheets of translucent Barrisol, and the floor would have ancient natural materials such as grey Bedonia stone. The ceiling echoes the design and rhythm of the new marble wall, while the floor alludes to the original stone of the square outside. The two façades, the earth (the floor) and the heavens (the ceiling) became the new stage on which acted the original characters: the statues and the doors.

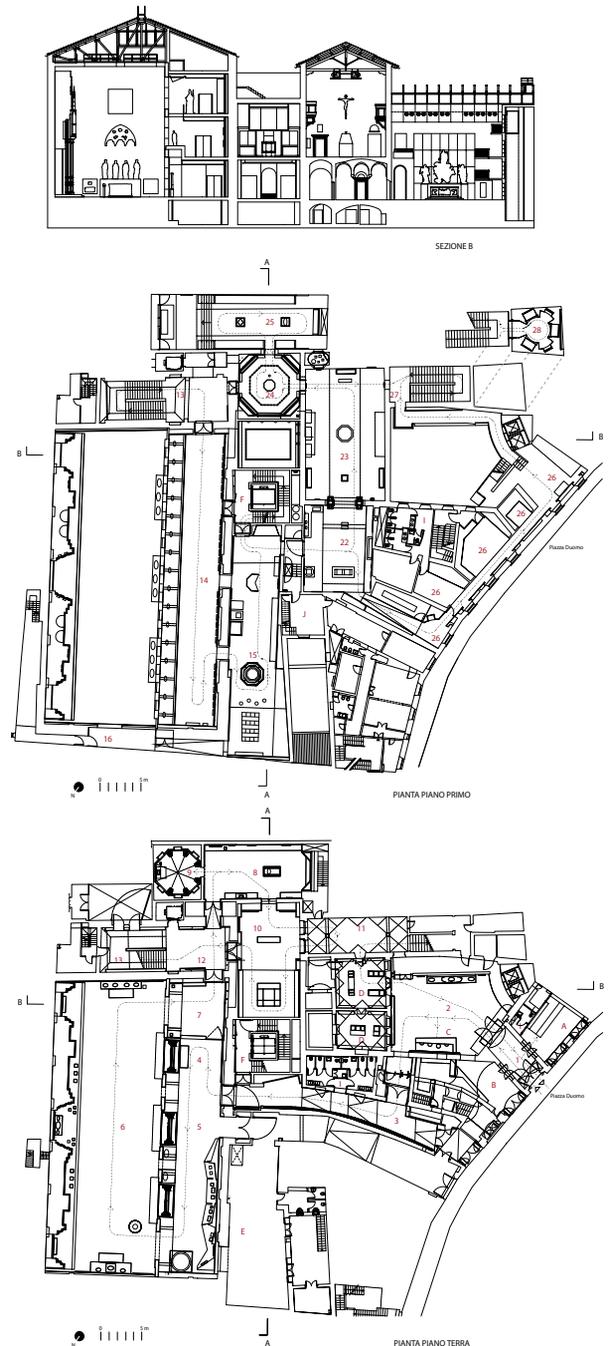
The project has preserved the memory of the great void of Teatro degli Intrepidi, transforming it into a space illuminated from above that combines architectural splendour with the works of art with which the buildings were adorned. With the process that requires original works to be removed and replaced with copies for conservation reasons now viewed as an irreversible practice, this project embodies a continual exchange between the Opera Museum and Piazza del Duomo in which the works are gradually being relocated, one a time, from their exposed positions to a secure and protected indoor site. The works are displayed in their new locations in the same lighting conditions and the frequently inaccessible positions for which they were originally designed. The most celebrated sculptures are positioned on plinths located below the full scale model to allow visitors to admire them up close, while all the other works are perched in their original positions so they can be observed with the correct perspective. The scale model replicates the remarkable insight displayed by Brunelleschi's panel paintings demonstrating linear perspective, with the Baptistery reproduced as seen from the central door of Arnolfo di Cambio's Cathedral. Paraphrasing Leon Battista Alberti «and know that no thing that is painted shall appear identical to the original unless the correct distance is established from which to observe it» we could say that no real thing will continue to appear real unless the original distance from the observer is maintained.

The great hall has now been transformed into a theatre of architecture that forms a permanent stage from which the artworks can recite their parts, providing the perfect setting to accommodate their shifting relationship and dialogue with visitors (the mother of a great sculptor and personal friend once defined statues as "fixed people", but our fixed people have been moved around for centuries). The two long sides of the space are composed of two opposing façades: the one designed by Arnolfo (adorned with the sculptures) and a white marble façade with three doors and 30 windows. The doors are from Baptistery: two exceptionally fine works by Lorenzo Ghiberti are already in place, the third, by Andrea Pisano, will be added in two year's time. The doors are sealed in large display cabinets, with access to the hall provided through five openings between them. Behind the white marble façade there are three galleries at different levels accommodating the antiques statues, the bell tower statuary and the historic models for the cathedral façade. Here, the statues are placed in communication with those of the façade by means of the windows. Visitors thus become participants in an epic architectural spectacle that presents the artworks recovered from the Cathedral in a clearly intelligible, evocative and engaging manner. Ascending to the top floor, the Sala dei Paramenti offers a view overlooking the great hall to capture the spectacle at a glance: this spot is known as Belvedere del Paradiso because the façade hall is called Sala del Paradiso or perhaps also because of its closeness to the sky...



Sezione B, Pianta piano primo e piano terra

Legenda: 1-Ingresso; 2-Cortile del Ticciati; 3-Corridoio dell'Opera; 4-Saletta Introduttiva; 5-Galleria delle Sculture; 6-Sala del Paradiso; 7-Sala dei Frammenti; 8-Sala della Maddalena; 9-Cappella delle Reliquie; 10-Tribuna di Michelangelo; 11-Lapidarium Storico; 12-Atrio del Teatro degli Intrepidi; 13-Scalone Nuovo; 14-Galleria del Campanile; 15-Galleria della Cupola; 16-Belvedere del Paradiso; 17-Galleria dei Modelli; 18-Belvedere della Cupola; 19-Teatrino Mediceo; 20-Sala dei Paramenti; 21-Terrazza Brunelleschiana; 22-Sala delle Navate; 23-Sala delle Cantorie; 24-Sala del Coro Bandinelliano; 25-Sala del Tesoro; 26-Museo dell'Ottocento; 27-Scalone Ottocentesco; 28-Cappella Musicale; A-Caffetteria; B-Guardaroba; C-Biglietteria; D-Bookshop; E-Spazio Mostre Temporanee; F-Scala Centrale e Ascensore; G-Area Multimediale; H-Area Didattica; I-Toilette; J-Direzione
p. 67
Belvedere della Cupola



scolpir che le mie afflitte membra». La Pietà ha avuto una storia travagliata: presa a martellate dal suo artefice fu poi restaurata per migrare da un luogo all'altro, sino ad approdare al museo. Volevamo darle finalmente una collocazione serena, dove potesse trovare lo spazio e la luce che le era destinata; così sta su una sorta di mensa di pietra in una stanza alta sotto una luce morbida che spiove dall'alto.

The Museums has many more exhibition spaces, but here I have decided to mention exclusively the Tribuna di Michelangelo with the sculptor's magnificent Pietà. At more than 75 years of age, when «he came to terms with his obsession with his impending death, which now began to appear more as a freeing of the soul and sweet repose in the arms of Christ» (Carli), Michelangelo sculpted a group of four figures, perhaps to decorate his own tomb. Scholars believe that the face of Nicodemus, who is cradling the dead Christ, is a self-portrait of the sculptor. In the words of Michelangelo in a madrigal «I would scarce know what else to sculpt... other than a likeness of my own afflicted body». The Pietà has had a chequered history: battered with a hammer in frustration by Michelangelo himself and subsequently restored and transferred from place to place until finally reaching the museum... we wanted to provide a final safe haven that could offer the space and the light for which the work was designed, so it stands on a stone plinth in a tall exhibition hall, illuminated from above.

Translation by INTERLANGUAGE S.R.L.
Lucian Comoy, Language Consulting Congressi, Milano



The castle of Castelgrande and the rock on which it stands constitute an inseparable architectural and geographical ensemble. The project for their rehabilitation by Aurelio Galfetti is not only a project for their conservation and restoration, but also for ascribing to them a renewed meaning. Galfetti re-establishes the meaning of this place through two actions which since its very origins have given sense to the occupation of space by man: digging and enclosing.

Aurelio Galfetti

Castelgrande a Bellinzona: rifondare il senso dei luoghi *Castelgrande in Bellinzona: re-establishing the meaning of places*

Francesca Privitera

La fortezza di Castelgrande si erge su un promontorio di roccia granitica scolpita dal tempo nel fondo valle di Bellinzona serrandone il passo, insieme ai Castelli di Montebello e di Sasso Corbaro. La fortezza e la sua rocca costituiscono un insieme architettonico e geografico inscindibile. Ricostruirne la genealogia significa intraprendere un percorso a ritroso: abbandonare il tempo della memoria storica per perdersi in quello delle ere geologiche.

La fondazione di Castelgrande rimanda ad altre preesistenze, la sua origine ad altre origini che vanno cercate prima dell'occupazione svizzera di quella vallata, prima dell'arrivo degli Sforza e dei Visconti, prima della discesa Longobarda, prima della conquista romana, prima di quelle tracce umane risalenti al neolitico rinvenute, fino a risalire ai tempi lenti delle glaciazioni e dei loro effetti nella configurazione orografica della valle del Ticino e delle tre alture che dominano Bellinzona.

Mentre i margini temporali si fanno sempre più indefiniti emerge al contrario, con sempre maggiore evidenza, l'immanenza del luogo geografico: il senso di quello spazio modellato dal ritiro dei ghiacci. Ed è da qui, ovvero dal luogo più che dal tempo, dal senso dello spazio più che dalla ricostruzione cronologica della fortezza che sembra procedere l'intervento di Aurelio Galfetti (1981-1991), secondo un'attitudine propria più della disciplina del progetto architettonico che di quella del restauro.

I presupposti del restauro di Galfetti si trovano nella convinzione che restaurare non significhi solo recuperare e conservare ma anche adeguare e trasformare¹ e che l'essenza del progetto di architettura sia nel progetto dello spazio².

La fortezza non è un manufatto omogeneo, è un organismo che si

The fortress of Castelgrande stands on a granite ridge sculpted by time at one end of the valley of Bellinzona, closing it, together with the Castles of Montebello and Sasso Corbaro.

The castle of Castelgrande and the rock on which it stands constitute an inseparable architectural and geographical ensemble. To reconstruct its genealogy means undertaking a journey into the past; to abandon the time of historical memory in order to enter that of geological eras.

The foundation of Castelgrande goes back to other pre-existing structures, its origins to other origins that go back to a time before the Swiss occupation of the valley, before the arrival of the Sforza or the Visconti, before the arrival of the Longobards, before the Roman conquest, and even before the human traces from the neolithic period, back to the slow time of the glacial eras and of their effects on the orographic configuration of the Ticino Valley and of the three heights that dominate Bellinzona.

While temporal margins become increasingly undefined, the immanence of the geography is increasingly highlighted: the sense of space as shaped by the retreating ice. Aurelio Galfetti's intervention (1981-1991) seems to be based on this, in other words on place rather than time, on the sense of space rather than on the chronological reconstruction of the fortress. It is thus an approach that is closer to the field of architecture than to restoration.

The premises for Galfetti's restoration project are to be found in the conviction that restoring does not only mean to rehabilitate and to preserve, but also to adapt and to transform¹ and that the essence of the architectural project lies in the design of space².

The fortress is not a homogeneous structure, it is an organism that



Restauro di Castelgrande Bellinzona, Svizzera
1981-1991

Progetto: Aurelio Galfetti
Collaboratori: Rolf Läubli, Valentino Mazza, Luigi Pellegrini
Strutture: Enzo Vanetta

Committente: Cantone Ticino

Fotografie: © Stefania Beretta, © Manuel Buetti,
© Studio Aurelio Galfetti

è configurato nel corso di seimila anni mutando nel tempo funzione e morfologia. Gli uomini hanno costruito e demolito per adeguare e trasformare quel luogo in base al mutare delle necessità che ogni epoca poneva loro: un'altura sicura lontana dalle piene del Ticino per l'uomo primitivo, una fortezza difensiva, un carcere.

Il progetto di Galfetti si inserisce in questa sequenza intermittente di edificazioni come l'espressione di un'ulteriore fase evolutiva.

Il progetto deve rispondere, ancora una volta, alle esigenze di un'epoca, quella della modernità, con funzioni forme e significati diversi dai precedenti.

Non si tratta solo di restaurare i resti della fortezza e di collocare un programma funzionale al loro interno – un ristorante, una sala per banchetti, sale per esposizioni, una sala conferenze – oltre che aggiungere un ascensore che faciliti l'accessibilità alla rocca collegandola con il parcheggio sottostante ma di risemantizzare quel promontorio roccioso che per secoli aveva significato l'isolamento e l'esclusione di quel luogo dalla vita comunitaria.

La fortezza e la collina divengono ora un parco urbano, un luogo di incontro e di svago per la collettività, una polarità fisica e simbolica della vita cittadina.

Galfetti ne rifonda il significato attraverso le due azioni che fin dalle origini hanno dato senso all'occupazione dello spazio da parte dell'uomo: scavare e recingere.

Il promontorio roccioso viene privato della vegetazione che nel tempo l'aveva ricoperto: emerge ora nitido il legame indissolubile che radica la fortezza al suo sasso, natura e architettura sono fuse in un insieme inscindibile. La roccia nera denudata, sospesa tra artificio e natura, diviene come una scultura³ a scala territoriale.

was shaped for six thousand years, during which it changed both appearance and function. Men built and demolished as necessary for adapting and transforming it according to their needs in different historical periods: a safe height far from the floods of the Ticino for early men, later a defensive fortress or a prison.

Galfetti's project becomes a part of this intermittent sequence of buildings as the expression of an additional evolutionary phase.

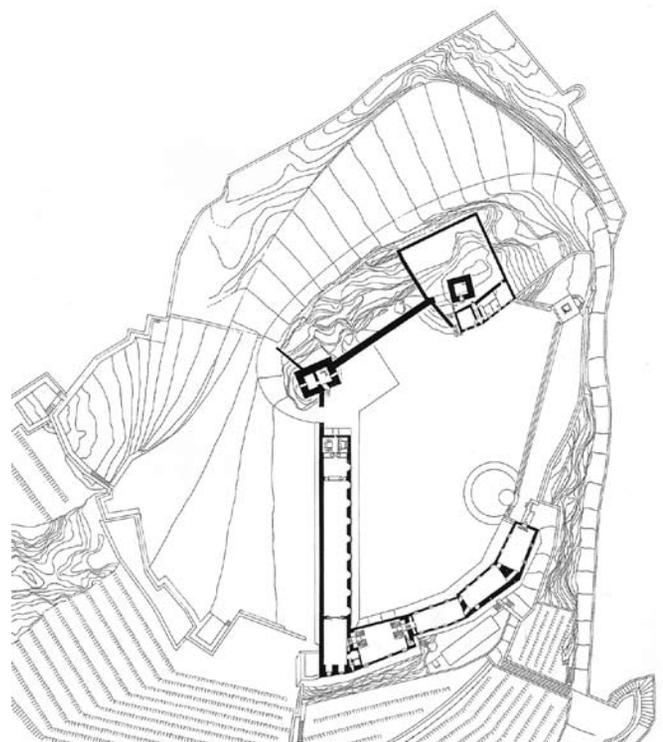
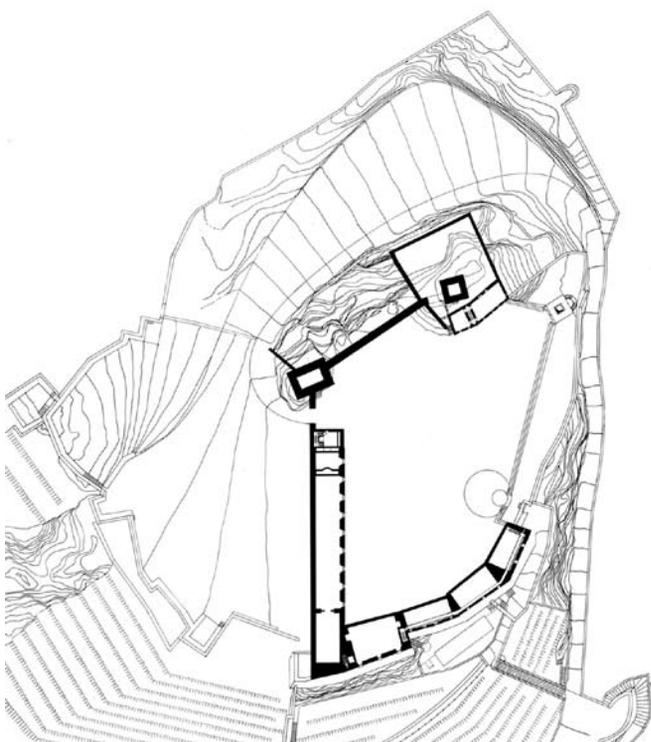
Once again the project must respond to the requirements of an era, that of modernity, which has different functions, forms and meanings than the previous ones.

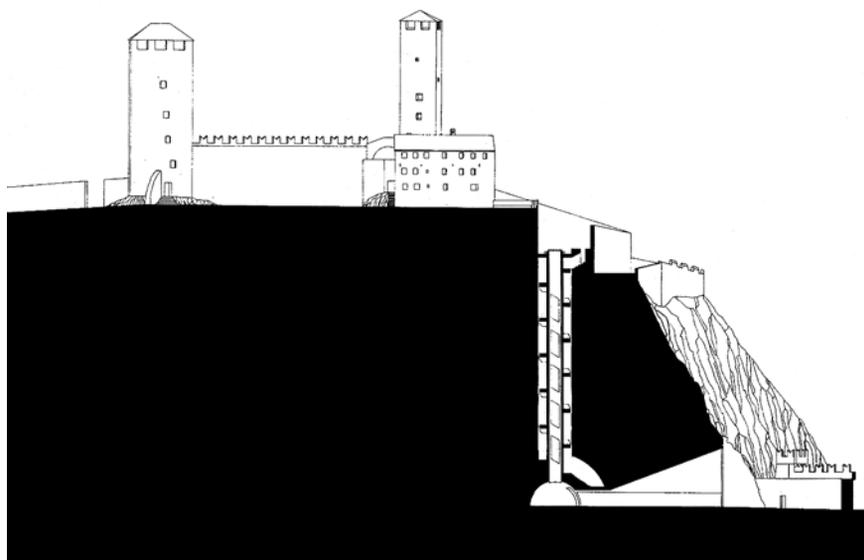
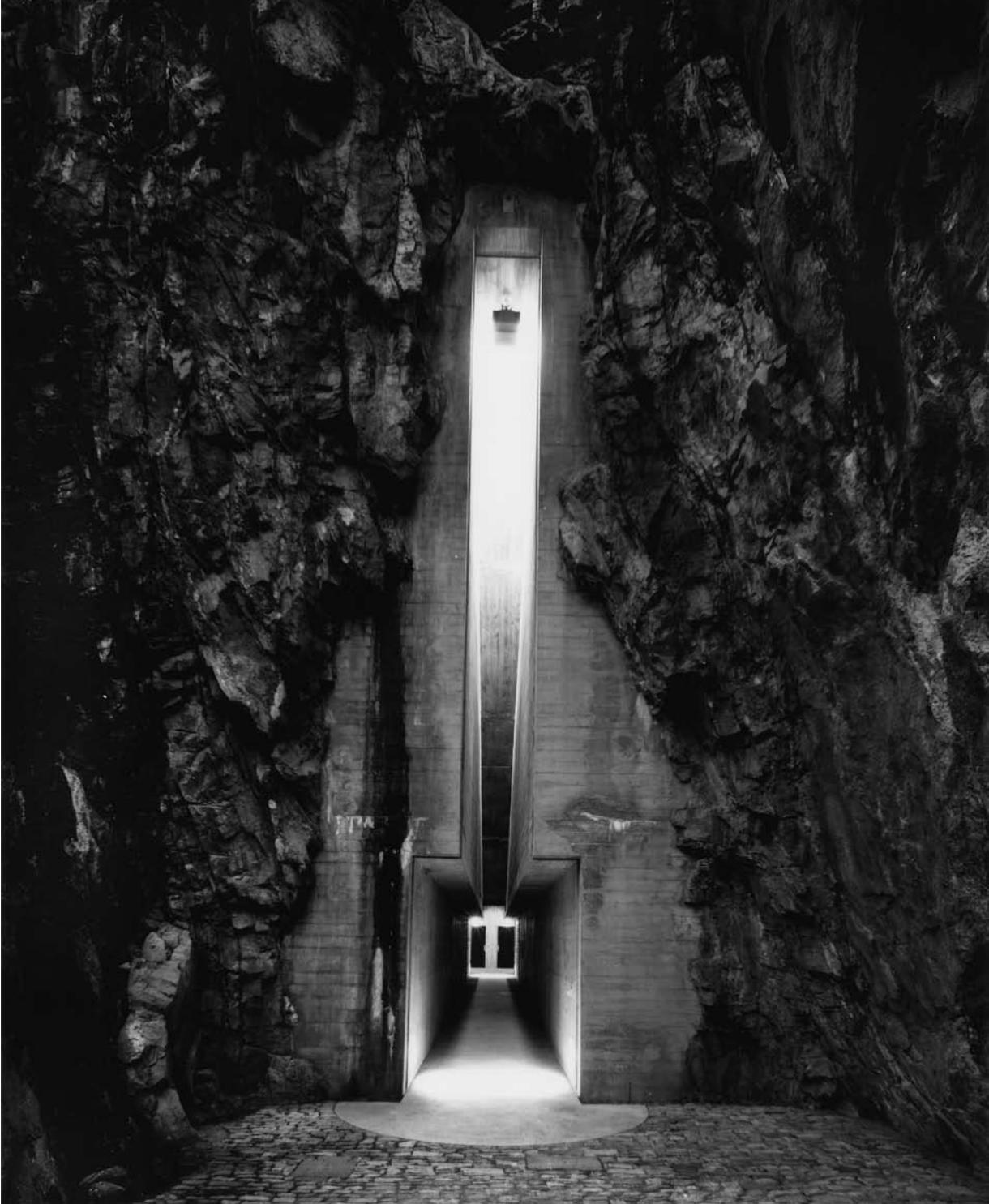
It is not only a question of restoring the remains of the fortress and of placing a series of functional services within it – a restaurant, a banquet hall, exhibition areas, a conference hall –, as well as a lift from the parking lot below for making the rock more accessible, but also of ascribing a renewed meaning to the whole rocky promontory that for centuries had been isolated and excluded from the life of the community.

The fortress and the hill has now become an urban park, a place for social interaction and leisure, a material and symbolic landmark for the city's life.

Galfetti re-establishes the meaning of the place through the two actions that since the beginning have given meaning to human occupation of space: digging and enclosing.

The rocky peak is emptied of the vegetation that had covered it through the years: the indestructible link that connects the fortress to its rock is now clearly apparent; nature and architecture are fused together in an inseparable unit. The bare rock, suspended between artifice and nature, becomes like a sculpture³ in the landscape.





Vista dall'esterno dell'ingresso al corridoio che conduce agli ascensori
foto © Stefania Beretta
Sezione verticale
p. 73
Vista dall'interno verso l'esterno del corridoio degli ascensori
foto © Manuel Buetti
Sezioni orizzontali del gruppo ascensori e scale



Uscita dagli ascensori e rampa verso la corte
foto © Studio Aurelio Galfetti
p. 75
Camera ipogea e ascensori
foto © Studio Aurelio Galfetti



La spoglia parete rocciosa costituisce all'unisono sia una sorta di fondale verticale contrapposto al piano orizzontale della piazza sottostante, sia il basamento delle costruzioni che su di essa sono state edificate.

Sul versante opposto il paesaggio naturale è rimodellato attraverso il progetto di un sistema di terrazzamenti coltivati con vigne che degradando verso il centro urbano, mediando il dislivello tra la collina e la pianura. Sulla parete verso la piazza un profondo taglio verticale fende la roccia e come in un tumulo preistorico crea un varco che immette, attraverso un lungo corridoio oscuro, quasi un *dromos* miceneo, nel ventre della montagna. Qui in un ambiente a sezione circolare, come una contemporanea *tholos* in cemento a vista, si trovano i due ascensori che conducono – in alternativa ai percorsi lungo le mura e lungo la collina – alla sommità della rocca. Dopo una salita di circa quaranta metri scavata nel promontorio si esce alla luce. Da qui una rampa conduce in quello che fu il cortile della fortezza e che ora è il culmine del parco affacciato su Bellinzona ed aperto verso l'arco alpino.

Le mura e gli edifici preesistenti incorniciano e recingono uno spazio aperto composto da un albero ed un "prato mosso dal vento"⁴. Il prato sembra essere la memoria di un terreno vergine non ancora segnato dall'intervento dell'uomo, una sorta di preesistenza senza tempo, il resto di una mitica fondazione originaria⁵. Il vuoto della corte è presenza tangibile, accentuata dalla stereometria delle preesistenze medievali e dal linguaggio architettonico essenziale utilizzato da Galfetti sia nel restauro sia nelle addizioni volumetriche di progetto. Il vuoto centrale diviene un elemento di ordine tra gli eterogenei volumi che compongono la fortezza. Esso misura la distanza fisica fra gli oggetti e allo stesso tempo è come una pausa temporale tra le cose costruite dall'uomo⁶: un luogo sospeso in attesa di ulteriori cambiamenti. Tra le costruzioni che si affacciano sulla corte, quella principale,

The naked rocky face constitutes both a sort of vertical backdrop to the horizontal plane of the square below, and the pedestal of the constructions built on it.

On the opposite side the natural landscape is remodelled through a series of terraces cultivated with vineyards that slope toward the urban centre, filling the gap between the hill and the valley. On the face that overlooks the square a deep vertical cleave splits the rock and as in a prehistoric mound generates a opening which through a long dark corridor, like a Mycenaean *dromos*, leads into the bowels of the mountain. Here in a circular space, not unlike a contemporary *tholos* in exposed concrete, are the two lifts which lead – as an alternative to the paths along the walls and up the hill – to the top of the peak. After an ascent of approximately forty metres excavated into the promontory one comes out to the light. From here a ramp leads to what once was the courtyard of the fortress and now is the top of the park overlooking Bellinzona and open toward the Alps.

The pre-existing walls and buildings frame and enclose an open space which includes a tree and a "wind-swept meadow"⁴. The meadow seems to be the memory of a virgin landscape not yet marked by the intervention of man, a sort of timeless pre-existent, the remains of a mythical primeval foundation⁵.

The emptiness of the courtyard is a tangible presence, accentuated by the stereometry of the pre-existing Mediaeval structures and of the essential architectural language used by Galfetti both in his restoration intervention and in his additions. The central void becomes an element of order between the heterogeneous volumes that form the fortress. It measures the physical distance between objects and at the same time provides a temporal pause among the man-built things⁶: a suspended place waiting for further transformations.

Among the buildings surrounding the courtyard the most important one, which now houses the main services, is composed of two lateral wings placed at an angle and linked by a central structure⁷. This



nella quale trovano posto le funzioni odierne, è composta da due ali laterali disposte ad angolo e raccordate da un corpo centrale⁷. Qui è collocato l'atrio di ingresso all'intero sistema. Varcato il portale d'entrata si apre un unico vano alto quattro piani liberato completamente dai solai intermedi; ancora un lavoro sul vuoto. Sul muro ora è visibile la stratificazione della costruzione, mentre le aperture guardano verso la città. Il ripido spiovente della copertura è l'occasione per disegnare una spazialità dinamica: un controsoffitto in tessuto curvato e teso come una vela copre l'intradosso del tetto. Da qui due portali e due scale contrapposte conducono alle maniche laterali del complesso.

La visione di Galfetti trascende la dimensione strettamente architettonica, il suo intervento ha una vocazione urbana e paesaggistica. Castelgrande, che a causa del suo abbandono era divenuto una presenza estranea nella configurazione urbana, ora diviene un elemento identitario. Esso interagisce con la città ed entra in risonanza con il paesaggio. Passato e presente alimentano sinergicamente il senso di questo luogo aprendolo a nuove possibili discendenze.

Si ringraziano Aurelio Galfetti, Stefania Beretta e Manuel Buetti per aver gentilmente concesso la riproduzione di immagini e disegni.

¹ Cf. in particolare A. Galfetti, *Konservieren-Transformieren* in A. Massarente, *Castelgrande a Bellinzona, Aurelio Galfetti*, Alinea Editrice, Firenze 1997, p. 13.

² Cf. A. Galfetti, *Thinking Varese*, Incontro con Aurelio Galfetti, Ordine Architetti Varese, 6 luglio 2016.

³ *Ibid.*

⁴ A. Galfetti, *1981-1988. Restauración de Castelgrande en Bellinzona*, in *Aurelio Galfetti*, Editorial Gustavo Gill, S.A. Barcelona, 1989, pp. 40.

⁵ Il riferimento è al mito di Eracle e Caco.

⁶ Questa interpretazione fa riferimento al concetto giapponese espresso dalla parola *ma*. Cf. A. Isozaki, *Ma: Japanese Time-Space*, in F. Espuelas, *Il Vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, (trad. it. e cura B. Melotto), ed. Marinotti, Milano 2004, p. 87.

⁷ Per un approfondimento storico sulla datazione (1400-1600-1800) e sulla originaria destinazione d'uso di questi edifici Cf. L. Gazzaniga, *Aurelio Galfetti. Restauro di Castelgrande, Bellinzona, «Domus»*, n. 750 1993, pp. 34-41.

is where the entrance hall for the entire complex is located. Once inside there is a single space which is four storeys high without any intermediate floors; still a work on emptiness. On the wall the strata of the building are now visible, while the openings look out toward the city. The steep slope of the roof is used as an opportunity to design a dynamic sense of space: a false ceiling in curved fabric and tightly tensed like a sail covers the intrados of the roof. From here two opposing gates and stairways lead to the lateral wings of the complex. Galfetti's vision transcends the strictly architectural dimension, his intervention has an urban and landscape-oriented vocation. Castelgrande, which due to its state of abandonment had become an alien presence in the urban landscape, has now become an identity-conferring element. It interacts with the city and resonates with the landscape. Past and present synergically fuel the meaning of this place, opening it to new possible derivations.

Translation by Luis Gatt

We wish to thank Aurelio Galfetti, Stefania Beretta and Manuel Buetti for their kind permission to use the images and drawings included in this paper.

¹ Cf. in particular A. Galfetti, *Konservieren-Transformieren* in A. Massarente, *Castelgrande a Bellinzona, Aurelio Galfetti*, Alinea Editrice, Firenze 1997, p. 13.

² Cf. A. Galfetti, *Thinking Varese*, Incontro con Aurelio Galfetti, Ordine Architetti Varese, 6 July, 2016.

³ *Ibid.*

⁴ A. Galfetti, *1981-1988. Restauración de Castelgrande en Bellinzona*, in *Aurelio Galfetti*, Editorial Gustavo Gill, S.A. Barcelona, 1989, pp. 40.

⁵ The reference is to the myth of Hercules and Cacus.

⁶ This interpretation refers to the Japanese concept expressed by the word *ma*. Cf. A. Isozaki, *Ma: Japanese Time-Space*, in F. Espuelas, *Il Vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, (Italian translation and edited by B. Melotto), ed. Marinotti, Milano 2004, p. 87.

⁷ For a historical analysis concerning the dating (1400-1600-1800) and the original usage of these buildings, Cf. L. Gazzaniga, *Aurelio Galfetti. Restauro di Castelgrande, Bellinzona, «Domus»*, n. 750 1993, pp. 34-41.

Every project is type and location. The type is a resistant structure, it is the result of its own history based on the program, but above all on the different cultural phases that have accompanied its evolution. The different issues in the design of today's school are the result of the long lasting stratification of architectural thinking about its organization.

Fabrizio Rossi Prodi Fabio Capanni due scuole

Appunti di scuola *School notes*

Fabrizio Rossi Prodi

In principio, negli stati nazionali di formazione ottocentesca come l'Italia, le tipologie scolastiche si ispirarono ai modelli a padiglioni, utili anche per gli ospedali e per altre strutture di una certa complessità funzionale e certamente di derivazione dai baraccamenti militari degli eserciti. Si tratta di una tipologia edilizia nuova, rispetto a quelle ispirate alle strutture conventuali che, con la propria articolazione distributiva, avevano soddisfatto diversi modelli di organizzazione sociale e funzionale, ma erano – nel campo scolastico – troppo legate a un'idea di educazione impartita dalle istituzioni religiose e dai Gesuiti in particolare, poco apprezzate dall'Illuminismo in poi. L'Italia non fa eccezione e dopo l'unità assorbe direttamente i modelli tedeschi.

In queste strutture a padiglione – per alcuni “a blocco” – di forma lineare o parzialmente ricchiate su se stesse a formare corpi a “L” o a “C”, si rilegge la presenza di diverse parti, una sorta di addizione di componenti, individuate e messe a disposizione da tutta quella ricerca di disarticolazione e di indagine sugli elementi, le parti e la loro combinatoria di aggregazione che, dapprima l'Illuminismo, e poi le scuole politecniche, anche con diversi manuali, avevano messo a disposizione degli architetti. Sui fronti invece rimangono linguaggi palaziali o di decoro borghese.

Sul punto distributivo si tratta di sistemi aula/corridoio/aula o piuttosto corridoio/aula. Le aule sono grandi e affollate. Su tutto prevale naturalmente un'impostazione un po' militare, sistematica, rigida, classificatoria, che corrisponde ai principi pedagogici gerarchici, ripetitivi, dottrinali e nozionistici dell'epoca. Del resto era urgente costruire il corpo dello stato e attuare la prima alfabetizzazione della popolazione.

In nation states which were formed in the 19th century, such as Italy, school types were originally inspired on pavilion models, that were useful for hospitals and other structures with a certain degree of functional complexity, and directly derived from the design of military barracks. This is a new type of building in relation to those inspired on the layout of convents which, with their particular distributive articulation, had satisfied a variety of social and functional models of organisation, but which – in terms of educational structures – were too closely linked to an idea of education provided by religious institutions and by the Jesuits in particular, that had lost favour since the Enlightenment. Italy is no exception and after Unification it copied the new models from Germany.

In this pavilion-like structures – some have defined them as “block-like”, – linear or partially enclosed on themselves to form “L” – shaped or “C” – shaped bodies, the presence of several parts can be perceived, a sort of adding of components, identified and put at the disposal of the structure by the extensive search for a disarticulation and investigation concerning the individual elements, the parts and their possible combinations that first the Enlightenment, and later the polytechnic schools, through a series of handbooks, had made available to architects. The facades, however, maintained an appearance linguistically related to palaces or to bourgeois decorum.

Regarding distribution it consists in a classroom/corridor/classroom or corridor/classroom system. The classrooms are large and house large numbers of students. There is a military air to the ensemble, systematic, rigid, classificatory, which derives from the hierarchical, repetitive, doctrinal and factual pedagogical principles of the time. It



Concorso internazionale di progettazione per la realizzazione del polo scolastico di eccellenza alberghiero ed agroalimentare Ariano Irpino (AV) 2017
 Progetto II classificato

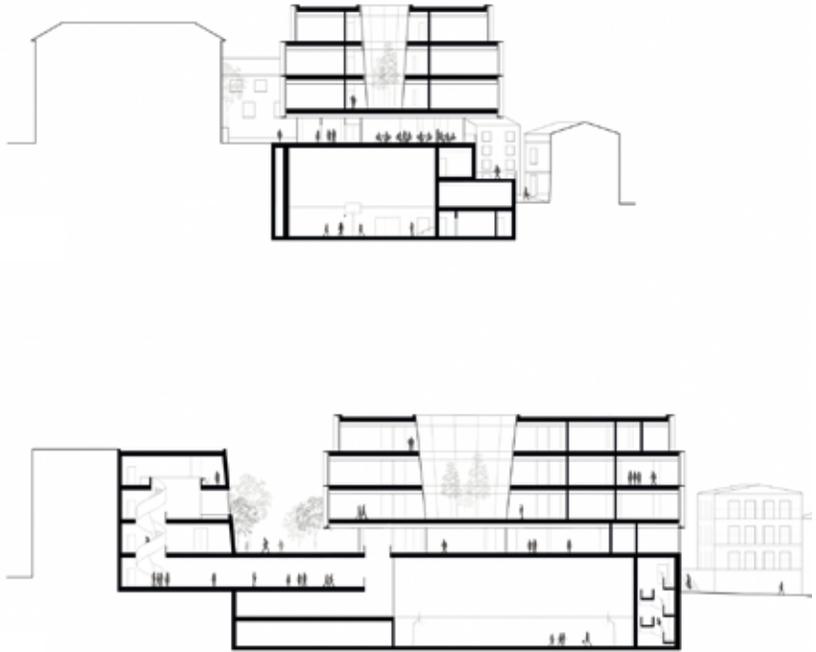
Progetto: Fabrizio Rossi Prodi (capogruppo)

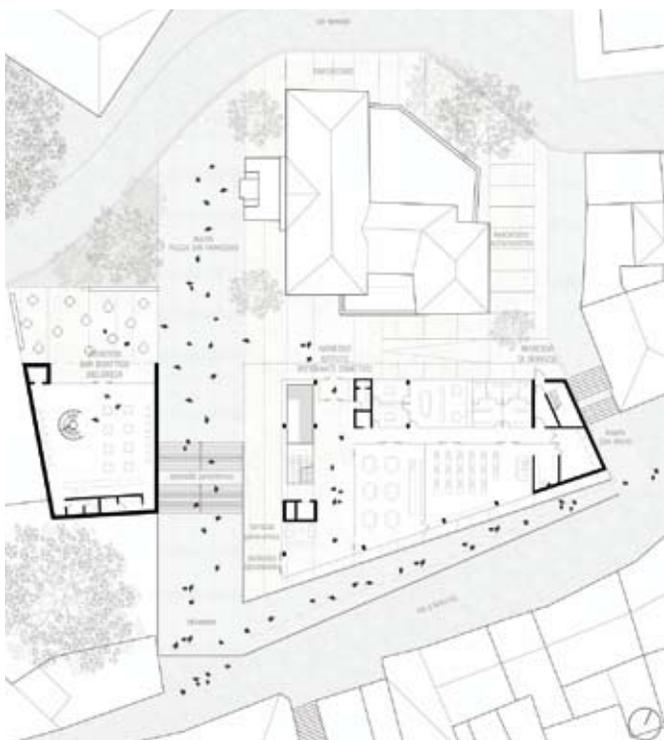
Gruppo di progettazione: Marco Zucconi, Studio Sarti, Colucci&Partners, Geoprogetti, Omega Engineering, Studio Guerrini, Andrea Guidi, Emiliano Diotaiuti, Giulio Colucci
Collaboratori: Maria Paola Pietrapaolo

Il progetto interpreta il programma funzionale plasmando volumi e spazi in modo da adattarli alla sottile e complessa trama urbana della città. Una strada pedonale attraversa il complesso scolastico, in orizzontale e in verticale, riconnettendo le direzioni e i percorsi del tessuto urbano dal centro storico verso l'antico castello. I laboratori di cucina e il centro civico si collocano lungo questa strada, dando vita a un sistema arricchito anche da scalinate, rampe e da un belvedere. I servizi scolastici sono collocati nel podio, mentre le aule occupano un corpo più moderno in elevazione.



p. 77
Vista aerea
Planimetria
p. 78
Sezioni schemi
Corte delle Aule
p. 79
Rampa d'accesso
Piante piano terra e piano tipo





Al passaggio del secolo avviene una rivoluzione copernicana, con "l'Attivismo" pedagogico, fra i cui sostenitori si può ricordare John Dewey, ma anche Maria Montessori: nei paesi industrializzati sorgono le prime scuole centrate sugli interessi e la personalità dell'allievo e non dell'insegnante, che cercano di portare il bambino con la sua autonomia e libertà al centro del processo educativo, favorendo l'acquisizione del metodo, più che delle nozioni e lo studio individuale, incoraggiando lo sviluppo delle competenze critiche e dell'esperienza diretta. In questo modello antiautoritario si dà importanza al "fare", al gioco, alle attività manuali, alle relazioni sociali e, per la prima volta, perfino all'ambiente come fattore di formazione. L'aula si trasforma in un piccolo laboratorio, in attuazione dell'idea che la società, secondo un modello biologico evolutivistico, si riproduce e si evolve trovando proprio nella scuola il momento della conservazione storica e della memoria di sé.

In Italia la scuola Pizzigoni a Milano illustra bene quei principi: sebbene sia dotata di un impianto pacato e metta poco in discussione il principio dell'aula, è tuttavia arricchita di tanti ambienti per attività fisiche, ludiche e culturali, di spazi all'aperto, di spazi riparati e di riposo, di portici, di attività all'esterno, le aule hanno vetrate ampie e sono direttamente collegate all'esterno, tutto viene pensato per accompagnare la vita dei giovani allievi. Le aule montessoriane, poi, sono arredate in modo domestico, con elementi a misura di bambino, gli arredi, ma anche il materiale didattico, hanno il fine di guidare il bambino alla percezione delle qualità sensibili e all'esperienza della vita quotidiana per sviluppare le competenze affettive, relazionali e cognitive. L'ambiente e lo spazio vengono per la prima volta pensati come partecipi del processo educativo, del resto lo spazio non è mai stato neutrale rispetto ai modelli educativi, perché esso è necessariamente interprete accurato dei principi e dei valori delle istituzioni che ospita. Questo rinnovamento dell'ambiente scolastico per alcuni decenni si lega al rinnovamento architettonico promosso dal Movimento Moderno e inizia a scardinare la rigidità dell'impianto tipologico ottocentesco ad aula e corridoio, proponendo impianti spesso monopiano, molto luminosi, spazialmente articolati e in stretto rapporto con la natura e i fattori ambientali (grandi giardini, aule all'aperto, orientamento per l'insolazione). Questi stessi impulsi di rinnovamento interpretano anche l'altro grande fattore di cambiamento delle società occidentali di quei decenni, legato alla diffusione della rivoluzione industriale e alla necessità di educare le nuove masse lavoratrici. L'uomo nuovo richiede un'organizzazione nuova e misure nuove, che travolgono tutti i modelli tradizionali chiusi per adottare impianti un po' meccanici e industriali, da un lato, o, all'opposto, disarticolazioni spinte, dettate dai principi aeristi e igienici.

È un processo che si rafforza dal secondo dopoguerra, con la nascita dell'uomo consumatore, anche sull'onda dapprima del pensiero psico-sociologico americano, e poi delle riflessioni socio-urbane dai CIAM in poi, e che lo sforzo di modernizzazione, che caratterizza l'Italia da quel momento in poi, induce a importare: il dibattito architettonico nel settore dell'edilizia scolastica, vede emergere il tema dell'"unità funzionale", il cluster di spazi didattici, che finalmente trasforma la struttura scolastica, introducendo il nuovo principio di "organismo"; così viene posto al centro del pensiero progettuale uno spazio più ampio della singola aula, rivolto alla creazione di un tessuto educativo, adattabile a esigenze diverse. Accanto al principio di organismo, si fa strada il concetto di spazio come percezione ed esperienza addirittura il nuovo concetto di spazio educativo. I diversi cluster rompono così la rigidità del dualismo aula/corridoio e sono organizzati secondo altri modelli, talvolta ispirati al mondo dei processi produttivi,

was in fact urgent to construct the body of the state and carry out the first programmes for increasing literacy in the population.

With the turn of the century a sort of Copernican revolution took place, which resulted in pedagogical "Activism", as propounded by John Dewey or Maria Montessori: in industrialised nations the first schools appeared which were centred on the interests and personality of the pupil and not of the teacher, which attempt to carry the child, his autonomy and freedom, to the centre of the educational process, favouring the acquisition of method, rather than of factual information and individual study, encouraging the development of critical tools and direct experience. In this anti-authoritarian model "activities" are given a central role, and so is play, manual work, social relationships, and for the first time even the environment is considered as an important element in the educational process. The classroom is thus transformed into a small workshop, fulfilling the idea that society, following an evolutionary biological model, is reproduced and evolves. In this model the school represents the place and moment where historical conservation and the memory of the self are enacted.

A good example in Italy is the Pizzigoni school in Milan: although it has an unremarkable layout and does not challenge the principle of the classroom, it includes many different spaces for physical, recreational and cultural activities, spaces for open-air activities, protected and rest areas and porticos, furthermore, the classrooms have large windows and are directly connected to the outside. Every element is devised for accompanying the life of the young students. The classrooms in Montessori schools are furnished and decorated in a domestic fashion, with elements devised at a scale adequate for children, and not only the furniture and decorations, but also the educational material, which is designed for guiding the child in the development of sensory perception, the experience of everyday life and affective, relational and cognitive competencies. The environment and the spaces themselves are envisaged for the first time as participants in the educational process. In fact space is never neutral in terms of educational models, since it is always an accurate reflection of the principles and values of the institutions it houses. This renewal of school space was linked for a few decades to the architectural renewal fostered by the Modern Movement, which began to distance itself from the rigid 19th century classroom/corridor typology, proposing instead often single-story structures, with abundant lighting, well articulated in spatial terms and in close connection to nature and environmental elements (large gardens, open-air classrooms, well oriented in terms of exposure to the sun). These same renewal impulses also reflect the other great factor of change in Western societies in those decades, which is linked to the diffusion of the industrial revolution and the needs to educate the new working masses. The new man required a new organisation and new measures that radically transformed all the traditional closed models and therefore a series of somewhat mechanistic and industrial layouts were often adopted, on the one hand, or else disarticulations dictated by aerial and hygienist principles, on the other.

This process becomes reinforced during the post-war period with the consolidation of consumer society, with the influence of American psycho-sociological thought, first, and the socio-urban reflections of the CIAM after that, and which the modernisation trend that characterises Italy from then on induces to import: the architectural debate in the sector of school building sees the emergence of the topic of the "functional unit", the cluster of educational spaces which finally transformed school structures, introducing the new principle of "organism"; thus a larger individual classroom is placed at the centre of the project, aimed at the creation of an educational fabric which is adaptable to different needs. Together with the principle of the organism is the concept of space as perception and experi-

a quello della tecnologia, della flessibilità, più spesso assunti dalla città, con una strada principale (la scuola-strada), talvolta una piazza (su più livelli), diversi gruppi di unità funzionali, come fossero case o quartieri.

Diverse visioni attraversano quei decenni: si passa dai modelli dello spazio unico o universale, piastra e open plan, poi magari ridotto nei termini di una acritica adesione al fasullo mito della flessibilità, a modelli tecnologici di prefabbricazione anche pesante o di brutalistica organizzazione spaziale (scuola-fabbrica), alle mappature di zone seriali e nodali (sul modello della Freie Universitaet) e di zone versatili collettive e per gruppi (anche sull'esperienza del team X o di Aldo Van Eyck, che lavora sulla sagoma dello spazio comune e delle relazioni, come già per i suoi playgrounds, dotati di strutture spaziali semplici capaci di stimolare la fantasia dei bambini).

Negli anni '70, anche per esplicita dichiarazione normativa, lo spazio scolastico viene riconosciuto come strumento di comunicazione e di conoscenza: la sua forma, le dimensioni e le relazioni dipendono dal programma educativo e dall'età degli allievi. Sono anche gli anni della riscoperta dell'autonomia disciplinare, del potere comunicativo delle forme architettoniche, delle ricerche linguistiche, della memoria collettiva e della rinnovata attenzione alla città. Così le ricerche sulla strada interna, sul modello del villaggio, sulla composizione per parti, si condensano in impianti fortemente caratterizzati, ispirati alla storia e alla tradizione e impostati in analogia con la città: è la scuola-città.

La dimensione collettiva e civica è fortemente sentita come valore condiviso, le scuole si aprono alla collettività, dapprima per la formazione integrativa, poi per attività più ludico-formative o fisiche, fino alla recente identificazione dei servizi scolastici con il cosiddetto "centro civico" della comunità e all'introduzione dell'"agorà". Le istanze ambientali che emergono negli ultimi decenni investono in pieno la produzione scolastica, non si tratta solo del risparmio energetico, ma soprattutto di porre al centro della formazione e dell'educazione civica il rispetto del mondo e dell'ambiente. Accanto alle varie sperimentazioni di sostenibilità, l'equilibrio con i paesaggi, riporta l'attenzione a un rinnovato interesse per il rapporto con i contesti, che è ricerca di armonia con gli spazi urbani e i domini sociali e che costituisce, insieme a queste ultime istanze, lo scenario di lavoro del progetto di questi anni.

ence, as well as the new concept of the educational space. The various clusters, which represent a break with the rigid dualism of the classroom/corridor system, are organised in accordance with other models, on occasion inspired from the world of productive processes, of technology and flexibility, but more often taken from the city itself, with a main street (the school-road), perhaps a square (on various levels) and several groups of functional units, as though they were houses or neighbourhoods.

Various trends were in vogue throughout those decades: from models based on single or universal models, mat and open plan layouts, perhaps additionally reduced, in terms of an acritical adherence to the phony myth of flexibility, to technological models based on prefabrication of a heavy or even brutalist nature and spacial organisation (factory-school), to serial or nodal mapping of areas (following the model of the Freie Universitaet) and versatile collective areas (also following the experiences of team X or Aldo Van Eyck, who works on the outline of common space and of relationships, as he did in his playgrounds, which included simple spatial structures capable of stimulating children's imagination).

During the Seventies, and also due to explicit regulatory provisions, educational space was recognised as a tool for communication and knowledge: its shape, dimensions and relationships depending on the educational programme and on the age of the students. These are also the years in which disciplinary autonomy was rediscovered, as well as the power of communication of architectural forms, of linguistic research, collective memory and a renewed attention to the city. Thus the research on the inner road, the village model, the composition in sections, resulted in layouts with a strong character, inspired on history and tradition and developed in analogy to the city: this is the city-school. The collective and civic dimension is strongly felt as a shared value, schools become open to the community, first for continuing education programmes and then for recreational-educational of physical activities, until the recent identification of school services with the so-called "civic centre" of the community and the introduction of the "agora". The environmental concerns that emerged during the past few decades also had a direct impact on school design, and not only in terms of energy savings but also and especially in terms of placing respect for the earth and the environment at the centre of civic education. Together with the various experiments concerning sustainability and the balance with the landscape, it brought back the attention to a renewed interest in the relationship with the context, which implies the search for harmony with urban spaces and the social sphere that constitutes, together with these latter instances, the scenario for work on the project at present and over the years to come.

Translation by Luis Gatt

Concorso internazionale di progettazione per la realizzazione del polo scolastico di eccellenza alberghiero ed agroalimentare Ariano Irpino (AV) 2017
Progetto ammesso alla seconda fase

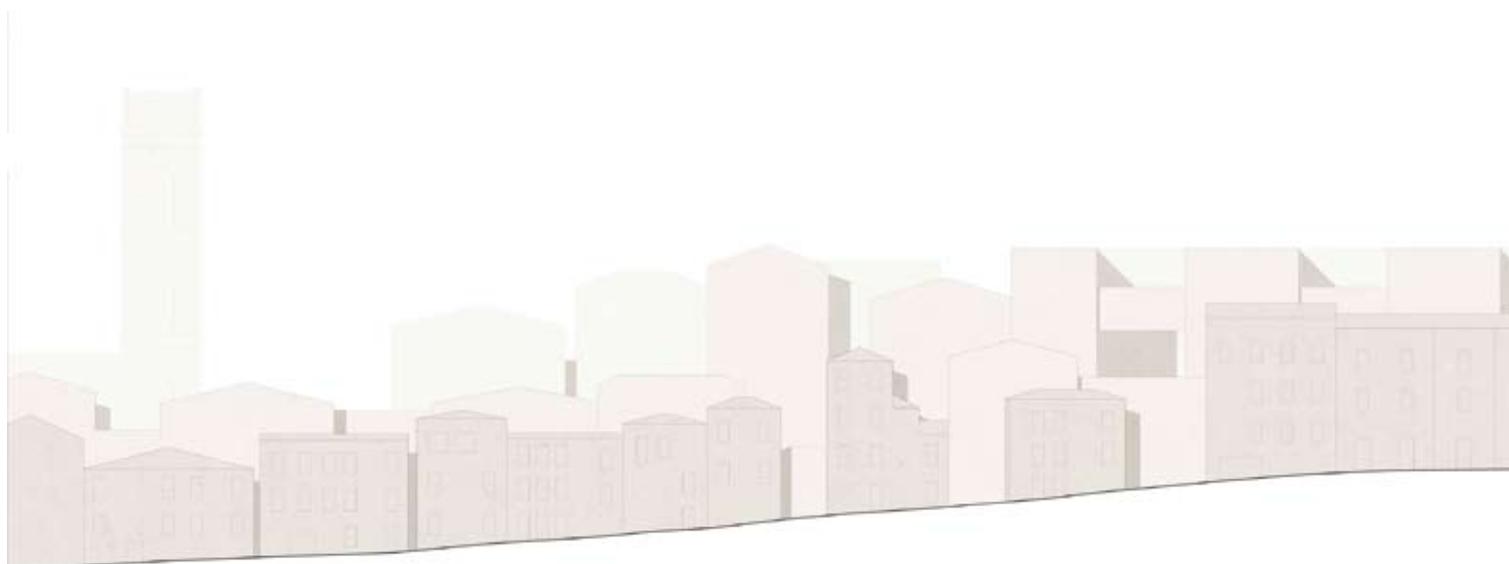
Progetto: Fabio Capanni (capogruppo)

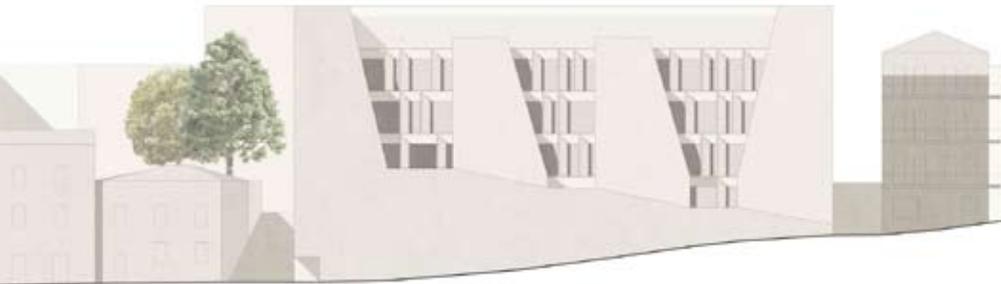
Gruppo di progettazione: Simone Barbi, Alberto Becherini, Angela Benfante

Strutture e impianti: Studiointre

Collaboratori: Iacopo Farolfi, Vieri Ferrucci, Alessandro Sordi, Francesco Rega, Daniele Vanni

Il nuovo polo di eccellenza, legato alla cultura agroalimentare e alberghiera, si configura come un nuovo monumento della città di Ariano Irpino in dialogo con il Castello Normanno e la torre campanaria della Cattedrale. La centralità dell'ambiente "cucina" è rappresentata dal tema dei grandi camini che caratterizza il fronte sud. Il basamento contiene gli spazi a vocazione pubblica, le funzioni legate all'insegnamento si collocano ai piani primo, secondo e terzo riservando così al piano terra permeabile, affacciato su piazza San Francesco, il ruolo di attrattore urbano e di cerniera tra gli spazi pubblici della città e quelli privati della scuola.





pp. 82-83

Sezione ambientale su via d'Afflito

Pianta della Piazza San Francesco

Pianta del piano tipo (Aule e Laboratori)

La piazza coperta

Planivolumetrico

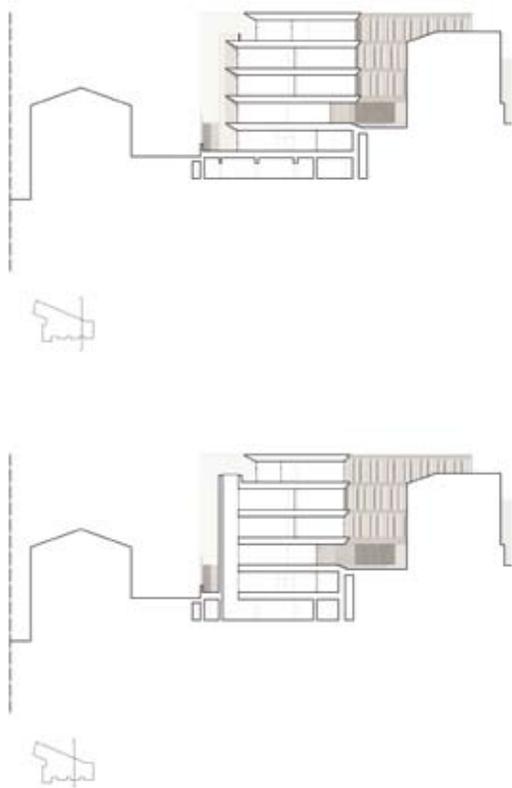
p. 84

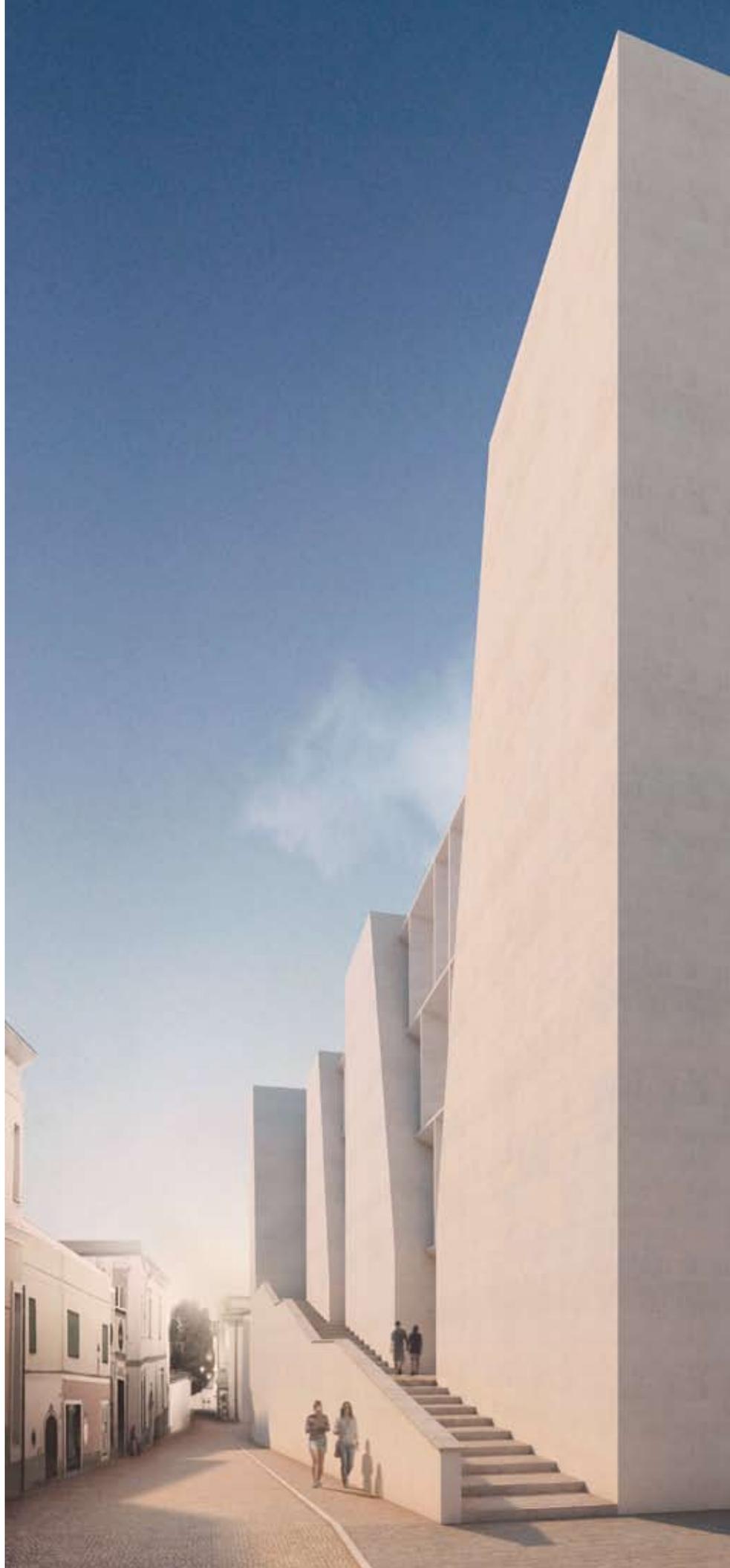
Sezioni trasversali

Sezione prospettica (corpo scala principale e fronte sud)

p. 85

Fotoinserimento del Nuovo Polo su via d'Afflito





The Cathedral of Solomon is the negative of the traditional idea of a cathedral. It is not a majestic architectural mass, but rather a majestic cavity. Not the most panoramic spot on the island, but its most hidden cave, ideal for constructing its interior landscape. Lampedusa itself becomes architecture. Its interior is emptied and its rocky body opens to receive the barges which arrive from Africa. An enormous arc of safety awaiting alone in the middle of the Mediterranean. The project highlights three points: the singularity of the island, the singularity of the work, and the singularity of the soul.

Renato Rizzi

La Cattedrale di Solomon a Lampedusa *The Cathedral of Solomon in Lampedusa*

Susanna Piscicella

Lampedusa è oggi il punto di soglia cruciale lungo la traiettoria delle migrazioni tra il continente africano e il sogno europeo. L'isola, un'immensa arca della speranza in silenziosa attesa nel Mediterraneo, un'enorme balena di Giona. La sua scogliera assolata, la schiena del Nuovo Mondo. I suoi fondali, immensi cimiteri marini senza ritorno.

La cattedrale di Solomon, dedicata a Salomone che è anche Solimano, si apre ad accogliere la doppia fede dei naviganti, cristiani e musulmani, secondo la tradizione lampedusana narrata dal Diderot della *Encyclopédie*. Ma Solomon, molto più vicino a noi, è anche un giovane nigeriano sbarcato a Lampedusa quattro anni fa e che Renato Rizzi ha incontrato vicino all'Università luav, dove questo progetto è nato.

La cattedrale di Solomon si incastra all'interno dell'isola, al livello dell'acqua. Nulla mai affiora fuori dal profilo roccioso, e lavora come una dima che misura profondità e pressione interna dell'isola. Il sistema dei percorsi principali si compone di un'imponente galleria rastremata e gradonata attraversata dal mare, percorribile dai natanti. Alta 54 m e larga 14 m, scava l'isola in direzione sud-nord, la direzione dell'esodo e, a metà della sua lunghezza, conduce all'asciutto, alla connessione con la cavità cupolata della cattedrale, che misura la profondità di Lampedusa in quel punto. Quasi 120 metri. La cupola perfora appena la superficie dell'isola permettendo alla luce del sole di filtrare in profondità, fino a riverberarsi nelle acque quiete della galleria. I raggi si muovono lungo le superfici interne minerali come un orologio solare. La cattedrale è la cavità oculare di Lampedusa. Qui si elaborano rinnovate immagini.

Lampedusa is today a fundamental threshold in the trajectory of migrations between the African continent and the European dream. The island is an immense arc of hope silently waiting in the middle of the Mediterranean, an enormous Jonah's whale. Its sun-weathered cliff is the back of the New World. Its seabeds, immense marine graveyards from which there is no return.

The Cathedral dedicated to Solomon, who is also Sulayman, is open to the double faith of navigators, Christians and Muslims, in accordance with the tradition of Lampedusa as told by Diderot in the *Encyclopédie*. But, closer to us and to our time, Solomon is also a young Nigerian who landed in Lampedusa four years ago and who Renato Rizzi met near the IUAV University, where this project originated.

The Cathedral of Solomon is set in the interior of the island, at the level of the sea. Nothing ever rises from the rocky outline, and it serves as a template which measures the depth and pressure level of the interior of the island. Its main pathways include an imposing graded and tapered gallery which is crossed by the sea and is navigable. 54 metres high and 14 metres wide, it digs into the island in a south-north direction, the direction of the exodus, and halfway along its length it leads to dry land, to the connection with the cavity covered by the cupola of the cathedral, which marks the depth of Lampedusa at that spot. Almost 120 metres. The cupola just barely perforates the surface of the island, allowing the sunlight to filter into its depths and to reverberate in the still waters of the gallery. The rays move along the internal mineral surfaces like a sundial. The cathedral is Lampedusa's ocular cavity. It is the place where new images are created. The inte-



Progetto: Renato Rizzi con Susanna Pisciella
e la collaborazione di Marco Renzi e Stefano Gobetti

Strutture: Armando Mammino
Fotografie: Umberto Ferro

Il progetto e i relativi modelli sono il risultato di due anni di laboratorio di progettazione presso l'Università IUAV di Venezia con gli studenti del I e del III anno.

Collaboratori ai corsi: Francesco Rigon, Margherita Simonetti, Alessandro Modonese, Alvise Rittà, Carolina Sartori, Marco Costa, Fabio Gardin, Filippo Arenosto, Chiara Davino, Elena Bertin, Nicola Ruaro

Fondali marini di Lampedusa, il limite tra il Canale di Sicilia e il plateau africano
Modello in gesso, scala 1:50.000, dimensioni cm. 89,1x126
p. 88

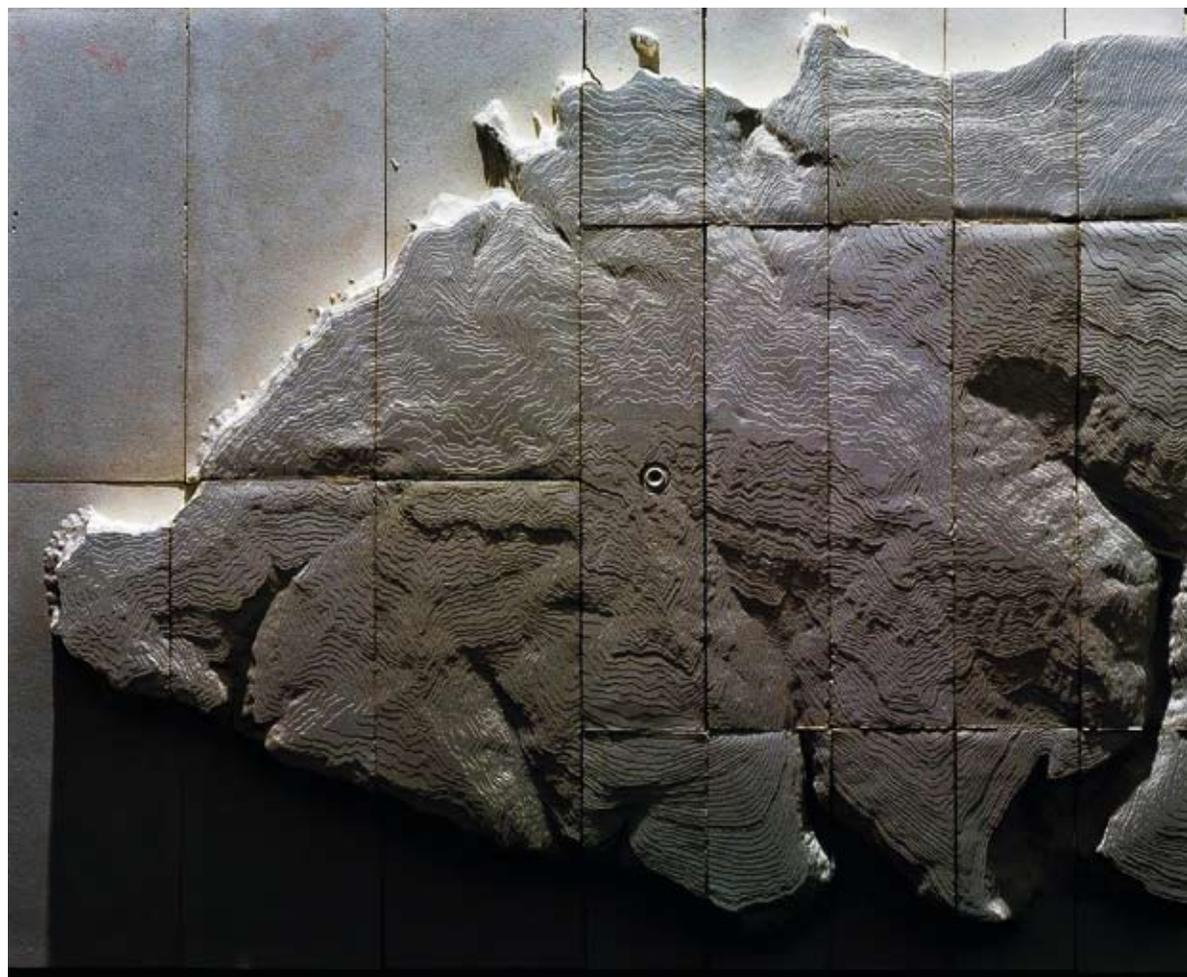
In alto, scogliera meridionale di Lampedusa, accesso alla galleria da sud
In basso, nel corrispondente modello zenitale, visibile l'oculo di progetto
Modello in gesso, scala 1:2.000, dimensioni cm. 101x81
p. 89

In alto, scogliera di Ponente

Modello in gesso, scala 1:2.000, dimensioni cm. 101x81

In basso, Lampedusa sezionata alla quota del mare per rendere visibile lo schema di progetto costruito in negativo

Modello in gesso, scala 1:5.000, dimensioni cm. 59,4x42



L'interiorità del luogo, che da neutrale si contrae in singolarità. Soggetto del progetto. E quella della persona. Il corpo anonimo dei migranti, per noi soltanto numeri astratti, torna a svelare mondi in movimento. Due interiorità, due nobili solitudini: il luogo, la persona. I due grandi rimossi dell'architettura del nostro tempo.

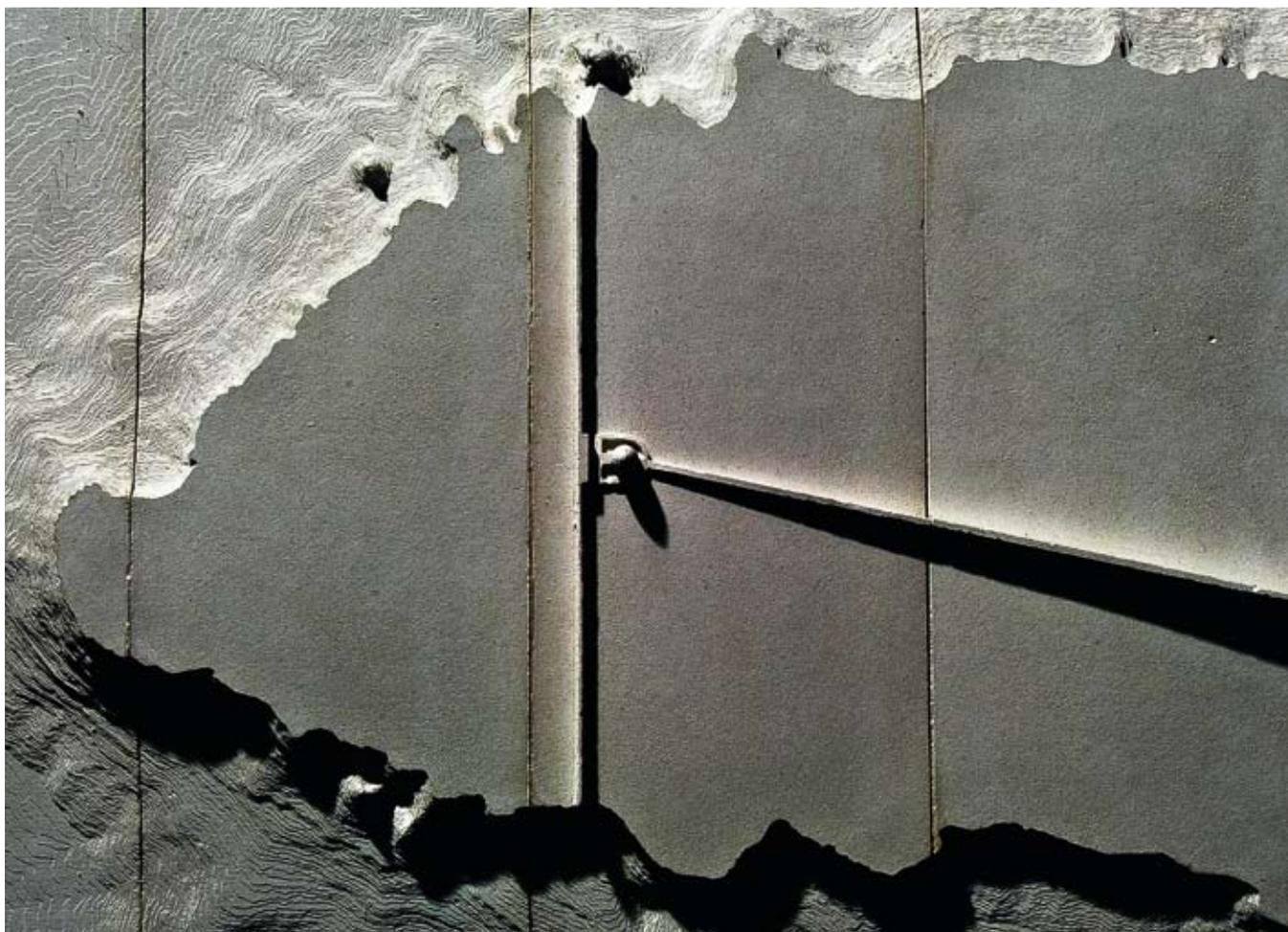
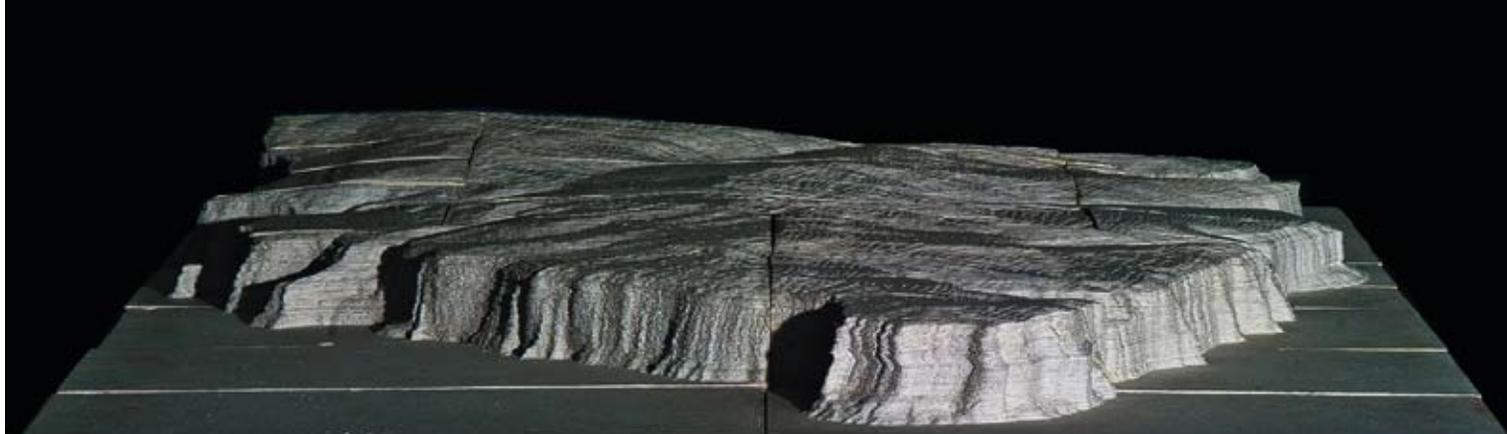
Dalla cattedrale parte il lento percorso di risalita, quello che conduce sulla sommità dell'isola, oltre un chilometro più in là. In Europa, dove il Vecchio Mondo diventa Nuovo Mondo. Al passaggio verticale di risalita corrisponde infatti simbolicamente uno spostamento continentale. Se per la geografia sottomarina Lampedusa appartiene al plateau delle coste africane, la geografia politica fa della sua superficie fuori acqua un territorio invece europeo. Un paradossale conflitto tra realtà visibile e realtà invisibile.

L'inarrestabile dramma migratorio ci scuote dall'incantesimo

rior nature of the place, which from being neutral is contracted into a singularity. Subject of the project. And that of the person. The anonymous bodies of the immigrants, for us only abstract numbers, return to reveal worlds in movement. Two interior natures, two noble solitudes: the place, the person. The two great absences in today's architecture

From the cathedral begins the slow upward path, the one which leads to the top of the island, a little over a kilometre away. In Europe, where the Old World becomes the New World. The vertical upward path in fact symbolically represents a movement between continents. Although according to submarine geography Lampedusa belongs to the plateau of the African coast, political geography clearly establishes its territory as European. A paradoxical conflict between visible and invisible reality.

The relentless migratory drama shakes us out of the spell in which technique has kept us for over fifty years, the charm

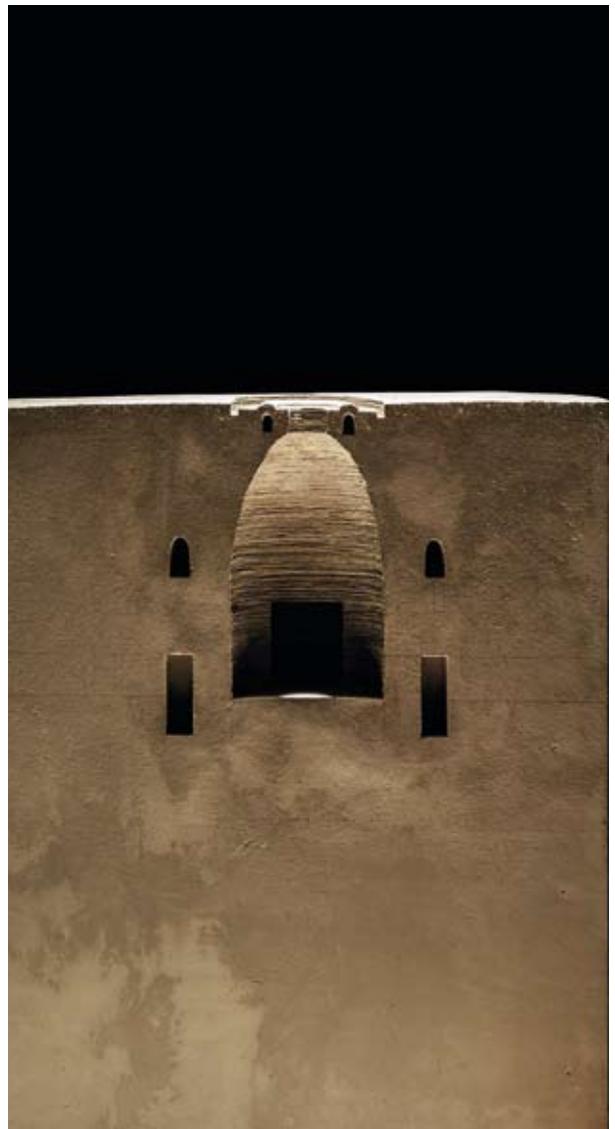


in cui la tecnica ci tiene narcotizzati da oltre mezzo secolo, la malia per cui a noi si mostra solo la superficie delle cose, non la loro potenza invisibile. Il mondo chiede di essere nuovamente affascinato, non solo mappato, controllato, dominato. Per fare questo basta un piccolo spostamento di asse nello sguardo. La cattedrale di Solomon si costruisce come un'ombra, il negativo di ciò che sarebbe ovvio e spontaneo per la cultura tecnico-scientifica contemporanea. Non sceglie per sé il punto più panoramico dell'isola sul quale imporre il suo volume per legittimarlo con la vista offerta dal paesaggio, ma sceglie l'antro più recondito e costruisce al proprio interno un grandioso paesaggio interiore da offrire all'isola. La cattedrale di Solomon non è una maestosa massa architettonica, ma una maestosa cavità.

which makes us see only the surface of things, not their invisible power. The world wants to be amazed again, not only mapped, controlled and dominated. In order to do this all that is needed is a slight shift of the gaze. The Cathedral of Solomon is built like a shadow, the negative of what would be obvious and spontaneous for contemporary technical-scientific culture. It does not choose to impose its mass on the most panoramic spot on the island, in order to legitimise it with the help of the view offered by the landscape, but chooses instead the most hidden cavity and builds in it a magnificent interior landscape which it offers to the island. The Cathedral is not a majestic architectural mass, but rather a majestic cavity.

Translation by Luis Gatt

A sinistra, veduta zenitale e sezione trasversale del canalone attraversato dalla discenderia di progetto
Modello in cartoncino, scala 1:500, dimensioni cm. 42x42
A destra, veduta zenitale e sezione della cattedrale
Modello in gesso, scala 1:500, dimensioni cm. 360x31,4x165, particolare p. 91
Dall'alto, discenderia di progetto vista da Levante; sezione est e sezione ovest della cattedrale; sezione longitudinale della galleria rastremata che corre in direzione sud-nord
Modello in gesso, scala 1:500, dimensioni cm. 360x31,4x165





The representation of the passage of time is a theme that pervades the works of Francesco Venezia, his writings, teachings and projects. Comparing distant works such as his intervention on the underground spaces of the cathedral of Caserta and the Material Testing Lab in Mestre, offers the opportunity of an in-depth analysis of this question through the methods and design choices adopted for the two different contexts.

Francesco Venezia

L'azione del tempo *The action of time*

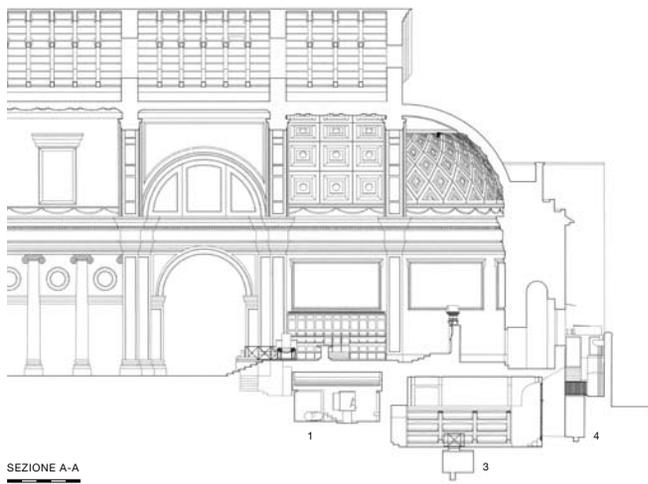
Mauro Marzo

«lo fui già quel che voi siete e quel chi son voi sarete», si legge nel registro inferiore della *Trinità* di Masaccio affrescata intorno al 1427. Di tale opera Francesco Venezia traccia un rapido schizzo nel novembre del 1982; l'anno dopo ne cita l'epitaffio all'interno di un saggio¹ nel quale ritornano temi a lui cari: dall'ineluttabilità dell'inizio e della fine delle cose al carattere elicoidale del tempo. L'epitaffio, inciso al di sopra del sarcofago in cui riposa Adamo, si commisura esattamente alla lunghezza del suo scheletro. La cacciata di Adamo dal paradiso segna, com'è noto, l'inizio del destino caduco dell'uomo e l'avvio della transitorietà delle cose terrene su cui l'architetto napoletano in più scritti ritorna. «Il fascino dei luoghi è sovente in questa ciclica compresenza. [...] L'avvenenza di una città muove [...] dalla compresenza di cantieri e di edifici abbandonati»².

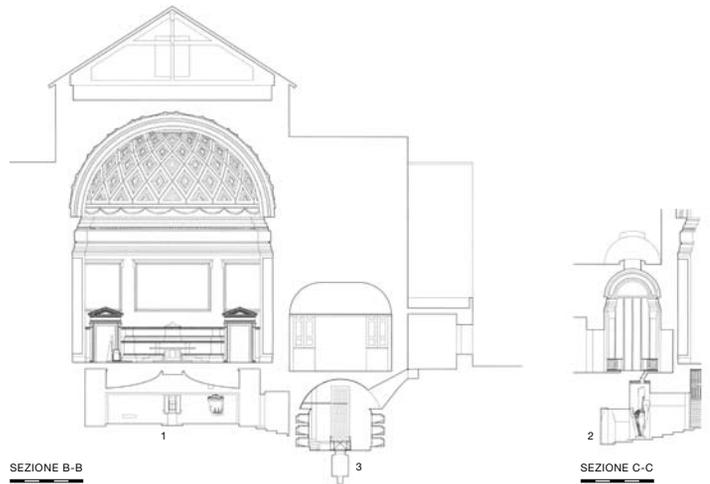
La rappresentazione del trascorrere del tempo permea tutta l'opera di Francesco Venezia. Rinvii alla simultanea presenza nei luoghi di nascita ed estinzione, alla ciclica inesorabilità del tempo, alla caducità della stessa architettura costellano il fluire di un impegno teorico e progettuale che volge quasi al mezzo secolo. La centralità della riflessione sul tempo³ nel suo pensiero riaffiora di continuo negli scritti, nei progetti, nelle opere costruite. L'impiego di tecniche capaci di catturarne l'immagine, il ricorso a procedimenti volti ad anticiparne gli effetti, l'uso di materiali pronti a registrarne i segni testimoniano l'attitudine di Venezia a saper accogliere il tempo. Egli non tenta di arrestarne l'inesorabile fluire, non lo contrasta. Anzi. Intrattiene con esso un «pensoso colloquio»⁴ e lo invita a dimorare negli spazi delle sue opere. Il tema della circolarità del tempo e quello delle condizioni re-

«lo fui già quel che voi siete e quel chi son voi sarete»*, is written on the bottom section of the *Trinità*, painted by Masaccio around 1427. Francesco Venezia made a quick sketch of that painting in November of 1982; the following year he quoted the epitaph in an essay¹ in which he returns to topics which are dear to him: the ineluctability of the beginning and the end of things and the helicoidal nature of time. The epitaph, engraved above Adam's sarcophagus, is exactly proportional to the length of his skeleton. The expulsion of Adam from paradise, as is well known, marks the beginning of the fleeting destiny of man and of the transitory nature of worldly things, themes to which the Neapolitan architect often returns to in his writings. «The charm of places often lies in this cyclical co-presence. [...] The attractiveness of a city is derived [...] by the co-presence of worksites and abandoned buildings»².

The representation of the passing of time permeates the entire work of Francesco Venezia. References to the simultaneous presence in places of birth and extinction, to the inexorable nature of time and to the transience of architecture itself mark the almost fifty years of theoretical and project-oriented work. The central role of the reflection on time³ in his thought surfaces constantly in his writings, his projects and his buildings. The use of techniques which capture its essence, of procedures which anticipate its effects and the use of materials which register its signs give proof of Venezia's capacity to include time in his work. He does not attempt to halt or oppose its inexorable flow, quite the contrary, he establishes with it a "thoughtful dialogue"⁴ and invites it to reside in the spaces created in his works. The theme of the circularity of time and that of the remote condi-

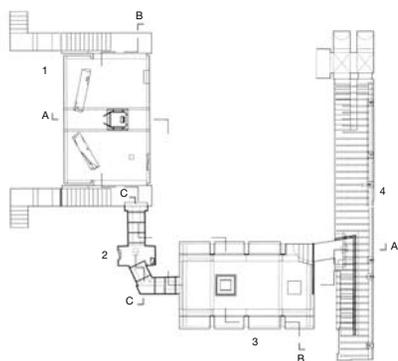


SEZIONE A-A
0 5m

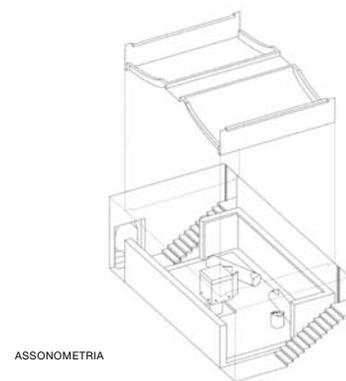


SEZIONE B-B
0 5m

SEZIONE C-C
0 5m



PIANTA
0 5m



ASSONOMETRIA

p. 93

Cattedrale di Caserta, veduta della prima sala ipogea che si incontra lungo il percorso provenendo dal presbitero. Le grandi pareti di calcestruzzo di questa sala sono state assoggettate a un procedimento di erosione che, utilizzando getti d'acqua mescolata a sabbia, ha consentito di far apparire il disegno delle venature di ghiaia formatesi nel calcestruzzo durante il getto
foto Nunzio Del Piano

Francesco Venezia,

Disegni degli spazi ipogei della cattedrale di Caserta

Sezione A-A con prima sala ipogea (1), seconda sala ipogea (3), Giardino archeologico (4);

Sezione B-B con prima sala ipogea (1), seconda sala ipogea (3);

Sezione C-C con cripta (2);

Pianta con prima sala ipogea (1), cripta (2) seconda sala ipogea (3),

Giardino archeologico (4);

Assonometria con vista interna della prima sala ipogea

p. 94

Francesco Venezia,

Schizzo della Trinità di Masaccio, novembre 1982

p. 95

Francesco Venezia,

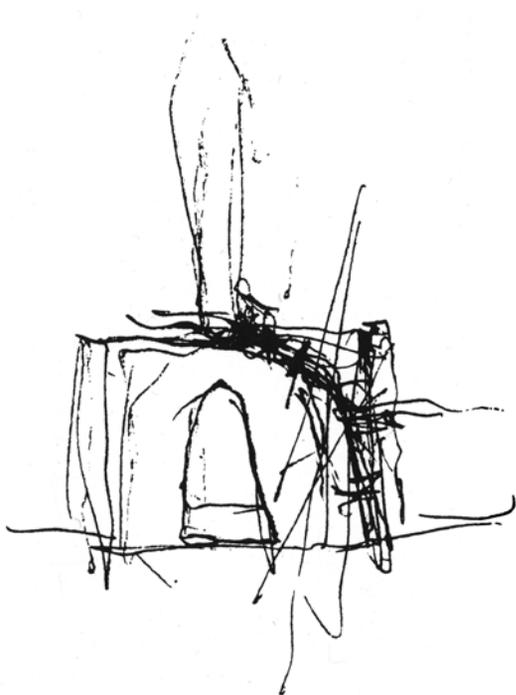
Schizzi di studio per una casa a Palazzolo Acreide (1988-89),

s.d. e 9 marzo 1989



mote “del costruire e dell’abitare”, rappresentate dalla roccia e dal sottosuolo, costituiscono talora facce di una medesima medaglia. Lo evidenziano in particolare gli scritti *In forma elicoidale. Una fabbrica a Vietri progettata negli anni '50 da Paolo Soleri* (1983)⁵, *Teatri e Antri. Il ritorno del mondo sotterraneo nella modernità* (1987)⁶, *Incidenti a reazione poetica* (1987)⁷. Nella fabbrica di ceramiche a Vietri sul Mare, adossata a un imponente costone di roccia, convivono un’idea di circolazione, basata sull’elica della rampa, e un’idea di circolarità temporale. Sospeso tra i frammenti di ceramiche incastonati nel basamento e l’ininterrotto flusso produttivo di nuovi oggetti, il «tempo che riusciamo a distendere tra questi pezzi fossili, all’esterno, e i pezzi appena formati che si accumulano, all’interno, lungo il ciclo di lavorazione, è il tempo stesso dell’edificio. Un tempo in forma elicoidale»⁸. Nei due scritti del 1987, l’asse del ragionamento si sviluppa invece intorno alla collisione improvvisa e “feconda” di tempi lontani: da una parte, quello remoto di una cava sotterranea abbandonata, utilizzata per l’edificazione di alcuni quartieri della vecchia Parigi; dall’altra, il tempo presente, rappresentato dal cantiere di un edificio. Durante la costruzione del Padiglione svizzero di Le Corbusier⁹ a Parigi, un incidente tecnico, la scoperta di una cava ormai dimenticata nel sottosuolo, genera una reazione poetica. «Il nuovo edificio, nel fondare se stesso, portava alla luce ciò che aveva fornito la materia per costruire altri edifici»¹⁰. La necessità di inserire poderose sottofondazioni trasforma il manufatto nella «parte emergente, solare, di una gigantesca costruzione ipogea»¹¹, crea una «nuova immagine, promessa di futuri progetti»¹². Ma la meditazione sul tempo non si esaurisce negli scritti appena citati, giacché molti altri testi di Francesco Venezia appaiono densi di richiami ad esso.

tions of “building and dwelling”, represented by the rock and the underground, constitute the different sides of the same coin. This can be seen especially in his writings *In forma elicoidale. Una fabbrica a Vietri progettata negli anni '50 da Paolo Soleri* (1983)⁵, *Teatri e Antri. Il ritorno del mondo sotterraneo nella modernità* (1987)⁶, and *Incidenti a reazione poetica* (1987)⁷. In the ceramics factory in Vietri sul Mare, placed next to an imposing rock wall, the idea of circulation, based on the helix of the ramp, coexists together with that of the circularity of time. Suspended among the ceramic fragments set on the base of the structure and the uninterrupted flow of new objects, the «time we manage to distend among these fossil pieces, on the outside, and the newly produced pieces that accumulate on the inside, is the time of the building itself»⁸. In two writings from 1987, the line of reasoning develops instead around the sudden and “fertile” collision between distant times: on the one hand the remote time of an abandoned underground quarry, used for the building of some sections of old Paris; on the other the present time, represented by a building site. During the construction of Le Corbusier’s⁹ Swiss Pavilion in Paris, a technical incident in the form of the discovery of a forgotten underground quarry generated a poetic reaction. «The new building, in setting its foundations, brought to the light that which had provided the materials for constructing other buildings»¹⁰. The need for a solid underpinning of the foundations transforms the building into “the part that surfaces of a gigantic underground construction”¹¹, creates a “new image, a promise of future projects”¹². Yet the meditation about time is not limited to the above-mentioned texts, since many other of Francesco Venezia’s writings are full of references to it. Every text refers to others, as though they were “chapters of a single essay”¹³ in which each reflection can be understood as



Ogni testo rimanda agli altri, quasi fossero «capitoli di un unico saggio»¹³ in cui ciascuna riflessione può essere assunta quale materiale utile a elaborare nuovi ragionamenti, a comporre nuove architetture. Ogni pensiero si relaziona a una rete di riferimenti interni ed esterni, proprio come avviene in un'opera molto amata dall'architetto napoletano, lo Zibaldone di Giacomo Leopardi¹⁴. Se per quest'opera si è parlato di una tecnica di «derivazione genetica»¹⁵, per la produzione di Francesco Venezia si potrebbe parlare di «un metodo interno al procedimento stesso della scrittura» e dell'elaborazione progettuale «che consente ai pensieri di derivare gli uni dagli altri»¹⁶ per successivi approfondimenti. È solo analizzandoli nel loro insieme, allora, che i pensieri scritti, quelli disegnati e quelli costruiti ci offrono la possibilità di cogliere lo svolgersi della ricerca di Venezia intorno al tema del tempo. Attraverso continui collegamenti alla sua stessa opera e calibrati riferimenti a maestri d'adozione e a opere di architettura ritenute esemplari, è lo stesso Venezia a delineare implicitamente l'idea di un sistema definito da fitte interrelazioni.

Una ricerca costante intorno alle radici del proprio pensiero gli consente di costruire famiglie tematiche, di individuare genealogie esterne e interne alla sua stessa produzione, di rendere evidenti le relazioni tra singolo progetto e intero sistema concettuale. Lo documenta, nella monografia *Electa*, la scelta di svincolare la pubblicazione dei progetti da un usuale ordinamento cronologico al fine di articularli intorno a quei pochi temi che in forma ricorrente Venezia ha visto «affiorare, scomparire, riaffiorare nel Nilo dell'arte del costruire»¹⁷.

E lo attestano anche due scritti recenti sul progetto di valorizzazione degli spazi ipogei e dell'area postica della cattedrale di Caserta (2010-2014).

useful material for the elaboration of new ideas, for composing new architectural structures. Every thought is related to a network of internal and external references, as in Giacomo Leopardi's *Zibaldone*, a book that is much appreciated by the Neapolitan architect¹⁴. While regarding this book a technique of "genetic derivation"¹⁵ has been suggested, in the case of Francesco Venezia's work one could speak of "a method which is internal to the procedure of writing itself" and of the work on the project "which permits thoughts to derive from each other"¹⁶. It is only by analysing them as a whole that written thoughts, as well as those which are designed or built, offer to us the possibility of grasping the development of Venezia's research concerning the topic of time. Through continuous connections to his own work and calculated references to his adopted masters and to architectural works which he considers exemplary, Venezia implicitly establishes the idea of a system defined by dense interrelations.

A constant research concerning the roots of thought itself permits the construction of thematic families, identifying the external and internal genealogies of his own productions, and highlighting the relationships between the single project and the entire conceptual system. This is documented, in the book published by *Electa*, through the choice of not organising the publication of the projects in the usual chronological order, but rather around those few themes which in a recurring way Venezia has observed as they «surface, disappear and reappear in the Nile of the art of building»¹⁷.

This is also evident in two recent texts concerning the project for the valorisation of the underground spaces of the cathedral of Caserta (2010-2014).

In presenting this intervention on the magazine *Domus*¹⁸, he writes: «The passion for the underground world which I have had

Nel presentare tale intervento sulla rivista *Domus*¹⁸, egli scrive: «La passione per il mondo sotterraneo, che mi accompagna da oltre trent'anni, come tanti progetti e scritti testimoniano, ha trovato nell'incarico per la realizzazione delle cripte [...] un esito concreto»¹⁹.

Al contempo, nel libro *Nel profondo della cattedrale. Caserta 2010-2014*, Venezia ci offre un chiaro esempio della sua attitudine a correlare tra loro progetti elaborati in momenti della sua carriera anche molto lontani. L'introduzione al libro si chiude infatti con un'immagine che, apparentemente, nulla ha a che vedere con Caserta: un particolare della sezione disegnata nel 1988-89 per una casa da costruirsi a Palazzolo Acreide²⁰. Qui l'idea di progetto si struttura intorno a un pozzo che connette grotta, basamento e loggiato della casa, ponendo in relazione cielo, suolo e sottosuolo; a Caserta domina invece l'«idea di circolazione e circolarità»²¹, scrive Venezia, mutuando le stesse parole usate trent'anni prima nello scritto sulla fabbrica di ceramiche a Vietri. Attraverso i molteplici tempi che connotano la storia della cattedrale, l'architetto costruisce un percorso narrativo che parte dall'interno a tre navate della chiesa, discende verso la cripta, mediante due rampe simmetriche collocate alla base del presbiterio, e infine passa attraverso gli spazi ipogei, in parte riconfigurati, in parte restaurati; di qui, raggiunge uno spazio rettangolare allungato, contermini all'area absidale, adibito a «giardino archeologico», per fare infine ritorno all'aula superiore attraverso un'apertura posta nel presbiterio. Il visitatore torna quindi all'aula da cui era partito, ma attraverso un'apertura collocata dietro l'altar maggiore. Inizio e conclusione del percorso, dunque, si collocano nello stesso spazio presbiteriale, ma in due punti diversi. Un tragitto circolare. O meglio ancora, elicoidale. Una *promenade architecturale* che si chiude con l'effetto inaspettato offerto dal retro del corpo dell'altar maggiore, che «il guardo esclude» dalla vista dell'aula; solo una volta aggirato l'ostacolo, si offre al visitatore «la sorpresa della prospettiva in controcampo dell'aula con le sue colonne giganti in fuga verso la porta»²². La «circolarità» di cui Venezia scrive non si esaurisce tuttavia nella fisicità del percorso, ma si estende dall'ambito spaziale a quello temporale.

Nella prima delle due sale ipogee che si incontrano lungo il tragitto, le grandi pareti di calcestruzzo sono sottoposte a un procedimento di erosione con l'utilizzo di getti d'acqua mescolata a sabbia che fa apparire il disegno delle venature di ghiaia formatesi nel calcestruzzo durante il getto²³. Così, a intervento appena concluso, la caducità è deliberatamente invitata dall'architetto a entrare nel progetto. Egli inserisce l'opera nel flusso del tempo, la avvia al suo ineluttabile destino di futura rovina. Apparenta in tal modo questa parete in calcestruzzo all'immagine di antiche superfici lapidee erose dal tempo, al logoramento della soglia di casa cantato nelle *Elegie Duinesi* da Rainer Maria Rilke²⁴, all'acquasantiera della chiesa di Combray consumata dalle dita dei fedeli immerse nell'acqua, descritta nella *Recherche* da Marcel Proust²⁵.

Venezia introduce nelle cripte della cattedrale un personaggio invisibile, il tempo, e ne rivela la presenza attraverso un'anticipazione degli effetti che esso provocherebbe abitando quei luoghi per molti decenni. Nella prima sala ipogea, i fusti infranti di due colonne in marmo cipollino sono appoggiati su basi in legno combusto, mentre un rilievo sepolcrale, consumato dall'azione dei secoli, intesse un dialogo animato da affinità e contrasti con il paramento murario eroso e con la pavimentazione in cemento levigato. Nella seconda sala ipogea, la riapertura di un pozzo, realizzata «lasciando 'cadere' sul fondo terroso la lapide che ne sigillava la bocca», evoca l'immagine di una tomba scoperta, alludendo così alla caducità umana, rendendo manifesta la materia del sottosuolo, delineando virtualmente un asse verticale tra terra e cielo.

for over thirty years, as can be seen in so many of my projects and writings, found a concrete result [...] in the assignment for the building of the crypts»¹⁹.

At the same time, in the book *Nel profondo della cattedrale. Caserta 2010-2014*, Venezia offers us a clear example of his tendency to correlate between them projects developed in different moments of his career, often many years apart from each other. The introduction to the book ends in fact with an image which apparently has nothing to do with Caserta: a detail of the section designed in 1988-89 for a house that was to be built in Palazzolo Acreide²⁰. Here the idea of the project is structured around a well which connects the cavern, base and loggia of the house, relating the sky, the ground and the underground; in Caserta the dominant idea instead is that of «circulation and circularity»²¹, says Venezia, modifying the same words he used thirty years earlier in his text regarding the ceramics factory in Vietri. Through the various 'times' that connote the history of the cathedral, the architects build a narrative that begins inside the three naves of the church, descends toward the crypt using the two symmetrical ramps located at the base of the presbytery, and finally passes through the underground spaces, partially reconfigured and partially restored; from here it reaches an elongated rectangular space that is coterminal to the apse, which is envisaged as an «archaeological garden», and finally returns to the upper hall through an opening placed in the presbytery. The visitor thus returns to the hall where he had begun his visit, yet through an opening placed behind the main altar. The beginning and conclusion of the visit are both located in the presbytery, yet in two different sections of it. A circular, or better yet, helicoidal, itinerary. A *promenade architecturale* that concludes with the unexpected effect offered by the back of the main altar that «excludes the view» of the hall; only once the obstacle has been circumvented does the visitor have before him «the surprise of the reverse perspective of the hall with its enormous columns converging toward the door»²². The «circularity» Venezia refers to is not limited to the material nature of the itinerary, it also extends from the spatial to the temporal dimension.

In the first of the two underground rooms visited in the itinerary the great concrete walls are subjected to an erosion process which uses the spraying of water mixed with sand, thus creating gravelly streaks on the concrete²³. In this way, the moment the intervention is concluded transience has been invited deliberately by the architect into the project. He inserts the work into the flow of time, launches it toward its inescapable fate as a future ruin. This concrete wall recalls the image of ancient stone surfaces eroded by time, the wear of the threshold of home sung by Rainer Maria Rilke in his *Duino Elegies*²⁴, or the holy water font of the church at Combray, worn by the fingers of the faithful dipped in the water, as described by Marcel Proust in *À la recherche*²⁵.

Venezia introduces an invisible character in the crypts of the cathedral, time, and reveals its presence through an anticipation of the effects that it would cause by inhabiting those spaces for many decades. In the first underground hall, the broken shafts of two columns in *cipollino* marble are placed on torched wood pedestals, whereas a sepulchral relief, worn-down by the passing of the centuries, establishes an animated dialogue of affinities and differences with the eroded walls and the polished cement floor. In the second underground hall, the reopening of a well, which was carried out by «dropping to the ground the gravestone which covered its entrance», evokes the image of an open tomb, again alluding to the fleeting nature of human existence, as well as highlighting the substance of the underground itself and virtually establishing a vertical axis between heaven and earth.

Interpreted in the light of these considerations, the theme of time

Letto sulla scorta di queste considerazioni, il tema del tempo diviene centrale per la comprensione di molti progetti di Francesco Venezia, da quelli cronologicamente più lontani – il museo di Gibellina (1981-87), le piazze e i giardini di Salaparuta (1986), il teatrino all'aperto di Salemi (1983-86), per citarne solo alcuni – a quelli più recenti – il polo Giuridico-Economico e la Biblioteca universitaria di Amiens (1993-97), il Laboratorio Prove Materiali di Mestre (1995-2002), la risistemazione degli spazi ipogei nella cattedrale di Caserta (2010-2014). In tali progetti, il tema è sapientemente introdotto attraverso scelte precise e procedimenti controllati «volti a produrre una qualche idea di azione del tempo»²⁶. A Amiens, ad esempio, l'alternanza di lastroni grezzi, di blocchi, di più esili lastre di pietra e di mattoni fatti a mano, non costituisce solo un riferimento alle tradizionali tecniche costruttive della Piccardia, ma prefigura l'azione del tempo, evoca la «corposa sodezza di una plastica rovina»²⁷, fa venire alla mente i quadri di Vermeer con il loro «sfaldamento leggero della materia trattata *en craquelé*»²⁸.

Palazzolo Acreide, Caserta, Amiens, Mestre. Le tecniche adottate per accogliere tempi molteplici all'interno dell'architettura cambiano, pur rimanendo l'obiettivo immutato. Le occasioni progettuali e le costanti riflessioni teoriche intorno a un tema considerato inesauribile si concatenano, si sovrappongono e s'intersecano definendo relazioni tra opere diverse per carattere del sito e per funzioni assegnate. Seguire queste concatenazioni, affiancare opere lontane tra loro costituisce una delle possibili chiavi che consentono di accedere ai procedimenti progettuali di Venezia, di definire una ricerca intorno ai nuclei semantici delle sue opere, di avvicinarci al suo modo di indagare e svelare la questione del tempo attraverso l'architettura. Tratteggiare anche solo una delle molte possibili associazioni, accostando occasioni distanti come quelle degli spazi ipogei della cattedrale di Caserta e del laboratorio Prove Materiali di Mestre, offre dunque l'opportunità di analizzare il modo in cui, in luoghi diversi, Venezia affronta identiche questioni: quella relativa all'asse tra terra e cielo, affrontata a Mestre sulla base dei precisi rapporti proporzionali che correlano lo spazio ipogeo con la scatola emergente del lucernario; e soprattutto quella relativa alla prefigurazione dell'azione del tempo, declinata in quest'opera secondo molteplici modalità. Se nello spazio ipogeo del laboratorio il calcestruzzo delle fasce di fondazione assume l'immagine prorompente di una massa rocciosa, evocando dimensioni temporali ancestrali, nelle facciate sud e ovest dell'edificio, alla sommità dell'angolo, alcune lastre di marmo bianco di Verona più scure delle altre anticipano gli effetti del tempo «rendendo permanenti quelli che saltuariamente l'acqua piovana potrebbe produrre sul rivestimento»²⁹.

Una diversa forma delle conseguenze dell'azione del tempo appare invece nel tetto giardino introducendo un'immagine dal carattere sospeso, quasi fossile³⁰. Nella cassaforma costruita per il getto cementizio, Venezia inserisce alcuni rami che generano un'impronta indelebile sulla superficie scabra del calcestruzzo. Anni prima, scrivendo dei progetti per Chandigarh e Firminy, Venezia aveva affermato che in tali opere Le Corbusier porta l'uso del calcestruzzo ai suoi estremi, come materia la cui forma espressiva deriva dall'impronta con una superficie rimossa: «Nel tempo di contatto tra materia e cassaforma. Tra l'azione di armare e l'altra, di disarmare, si è dato forma, metaforicamente, alla trasformazione del tempo»³¹.

Come insegna George Didi-Huberman, le impronte «rappresentano quel "presente reminiscente", visivo e tattile, di un passato che non smette di "lavorare", di trasformare il substrato in cui ha lasciato il segno»³². L'impronta dei rami sul tetto giardino del laboratorio di Mestre mette in scena sia la forma del contatto, quella dei rami inseriti nelle casseforme, sia la perdita del contatto,

becomes central for understanding many of Francesco Venezia's projects, from those which are chronologically earlier – the museum of Gibellina (1981-87), the squares and gardens of Salaparuta (1986), the open-air theatre in Salemi (1983-86), to mention but a few – to those that are more recent – the Law and Economics Complex and the Library of the University of Amiens (1993-97), the Materials Testing Lab in Mestre (1995-2002), and the restructuring of the underground spaces of the cathedral of Caserta (2010-2014). In these projects the theme is knowledgeably introduced through a series of precise choices and controlled procedures «aimed at producing the idea of the action of time»²⁶. In Amiens, for example, the alternation of rough slabs, blocks, thinner slabs and hand-made bricks is not only a reference to the traditional building techniques of Picardy, but also prefigures the action of time, evokes the "rich solidity of a plastic ruin"²⁷, and recalls the paintings by Vermeer with their "slight flaking of the subject matter through a process of *craquelé*"²⁸.

Palazzolo Acreide, Caserta, Amiens, Mestre. The techniques used for including a variety of 'times' within an architectural structure change, yet the objective remains unaltered. The various projects and the constant theoretical reflections concerning a subject which is inexhaustible are linked, superposed and intersected, establishing relationships between works which are different in terms of the features of the site and the functions assigned to them. To follow these connections, comparing works that are different from each other, constitutes one of the possible keys for understanding Venezia's project procedures, of determining a research process concerning the semantic nuclei of his works, of approaching his way of examining and revealing the question of time through architecture. To trace even only one of the many possible associations, comparing different projects such as the one concerning the underground spaces of the cathedral of Caserta and that of the Materials Testing Lab in Mestre, offers the opportunity of analysing the way in which, in different places, Venezia addresses the same questions: the one regarding the axis that connects earth and sky, addressed in Mestre based on precise proportional relations which correlate the underground space and the surfacing skylight; and especially the one regarding the prefiguration of the action of time, which in this work is expressed in a variety of ways. Whereas in the underground space of the lab the concrete of the foundation recalls a rocky mass, thus evoking an ancestral temporal dimension, in the south and west facades of the building, on the upper corner, some slabs of white Verona marble, which are darker than the others, anticipate the effects of time «making the effect which rainwater could occasionally produce on the cladding permanent»²⁹.

A different form of the consequences of the action of time appears instead on the roof garden, introducing a suspended, almost fossilised image³⁰. Venezia places in the formwork for the concrete some branches which leave a permanent mark on the rough surface of the concrete. Some years before, writing about the projects for Chandigarh and Firminy, Venezia had said that in those works Le Corbusier takes the use of concrete to its extreme possibilities, as a material whose expressiveness derives from its imprint with a removed surface: «In the time of contact between the material and the formwork. Between the action of assembling and of disassembling shape has been given, metaphorically, to the transformation of time»³¹.

As George Didi-Huberman explains, imprints «represent that "reminiscent present", visible and tactile, of a past that does not stop "working", transforming the substratum in which it has left its mark»³². The imprint of the branches on the roof garden of the lab in Mestre puts in play both the form of the contact, that of the branches inserted in the formwork, and the loss of contact, that of the removed branches which shape the void imprinted on the

Francesco Venezia,
Schizzo del piccolo padiglione di testata del Laboratorio Prove Materiali IUAV,
23 maggio 2001
p. 99

Veduta del fronte ovest del Laboratorio Prove Materiali IUAV; nel vertice in
alto a destra della facciata sono chiaramente visibili le due tonalità di colore
usate nel rivestimento in lastre di marmo Nembro bianco di Verona
foto ORCH Orsenigo/Chemollo
p. 100

Francesco Venezia,
Schizzo iniziale della sezione del Laboratorio Prove Materiali IUAV,
26 ottobre 1995
pp. 100-101

Veduta del tetto giardino del Laboratorio Prove Materiali IUAV con a
sinistra l'impronta dei rami nella superficie scabra del calcestruzzo
foto Umberto Ferro, Università IUAV Venezia



quella dei rami rimossi che hanno dato forma al vuoto impresso sulla superficie del calcestruzzo. «Ed è proprio rispetto a una tale conflagrazione che l'impronta ci impone di ripensare alcuni modelli di temporalità [...]»³³.

E infine, una prefigurazione ancora diversa degli esiti dovuti al trascorrere del tempo è messa in atto nel recinto per il deposito dei materiali. Due gettate di calcestruzzo realizzate con inerti di differenti granulometrie e separate da uno strato di mattoni in laterizio, spezzati ad arte con uno scalpello, evocano magistralmente un'altra possibile rappresentazione dell'azione del tempo. La chiara figura del recinto, la tensione sprigionata dal piccolo padiglione di testata, il gioco della luce sulle superfici ci rivelano che, pur concluso da soli tre lustri, questo recinto è qualcosa di diverso da un semplice deposito realizzato in un'area di espansione della periferia di Mestre. Non appena finita, l'opera esibisce con fierezza i segni della sua appartenenza al fluire del tempo. Circondata da "cose nascenti e cose in via di estinzione", stagiata sullo sfondo di eterogeneità temporali, questa piccola architettura assurge già a ruolo di *bella rovina*.

¹ F. Venezia, *Costruito in loco. Alvaro Siza a Evora*, in «Lotus international», n. 37, 1983, pp. 79-87; in seguito ripubblicato in F. Venezia, *Scritti brevi. 1975-1989*, Clean, (2ª edizione aggiornata), Napoli 1990, pp. 31-32 la citazione dell'epitaffio è tratta dalla nota 2 a p. 32.

² *Ibid.*, p. 31.

surface of the concrete. «And it is precisely regarding a conflagration such as this that the imprint makes us rethink certain models of temporality [...]»³³.

Finally, another different prefiguration of the results of the passing of time is used for the enclosure of the materials warehouse. Concrete poured with materials of different coarseness separated by a layer of bricks artfully broken with a chisel, evoke in a skilful way another possible representation of the passage of time. The clear figure of the enclosure, the unbound tension of the small pavilion, the play of light on the surfaces reveal that, although built only fifteen years ago, this enclosure is something more than a simple warehouse in the suburbs of Mestre. The moment it was concluded the work already proudly showed the signs of its belonging to the flow of time. Surrounded by "things that are being born and things that are on the brink of extinction", and standing out against a backdrop of temporal heterogeneity, this small architectural structure already appears as a *beautiful ruin*.

Translation by Luis Gatt

* «I once was what you are now, and what I am now you will soon be».

¹ F. Venezia, *Costruito in loco. Alvaro Siza a Evora*, in «Lotus international», n. 37, 1983, pp. 79-87; also published in F. Venezia, *Scritti brevi. 1975-1989*, Clean, (2ª updated edition), Naples 1990, pp. 31-32 the reference to the epitaph is taken from note 2, p. 32.

² *Ibid.*, p. 31.

³ Regarding the topic of time in F. Venezia, cf. F. Dal Co, *Forme e tempo. Sul lavoro*



³ Sul tema del tempo nell'opera di F. Venezia, cfr. F. Dal Co, *Forme e tempo. Sul lavoro di Francesco Venezia*, in F. Venezia, *Francesco Venezia. Le idee e le occasioni*, (nuova edizione ampliata e aggiornata), Electa, Milano 2006, pp. 302-305; cfr. anche G. Tironi, *Ombre di Passaggio. Costruzione di vuoti nelle luci della Sicilia*, in F. Venezia, *Francesco Venezia*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, aprile 2019, in seguito ripubblicato in Id., *Francesco Venezia. Le idee...*, cit., pp. 292-294.

⁴ M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana. 1984-1985*, Einaudi, Torino 1986, p. 217.

⁵ F. Venezia, *In forma elicoidale. Una fabbrica a Vietri progettata negli anni '50 da Paolo Soleri, letta oggi da Francesco Venezia*, in «Gran Bazaar», s.n., maggio-giugno 1983, pp. 166-171; in seguito ripubblicato F. Venezia, *Scritti brevi...*, cit., p. 35.

⁶ F. Venezia, *Teatres i antres. El retorn del mon subterrani a la modernitat*, in «Quaderns d'arquitectura i urbanisme», n. 175, ottobre-novembre-dicembre 1987; in seguito ripubblicato in F. Venezia, *Scritti brevi...*, cit., pp. 89-90; la citazione sulla condizione remota del costruire e l'abitare, riportata qualche rigo più in alto, è tratta da p. 89.

⁷ F. Venezia, *Incidenti a reazione poetica*, in «Domus», n. 681, marzo 1987, p. 44.

⁸ F. Venezia, *In forma elicoidale...*, cit., p. 167.

⁹ A proposito della riflessione di Francesco Venezia su questo edificio e sul suo sistema fondazionale, Alvaro Siza scrive: «Materia trasferita e trasfigurata, completamento di vuoti sotterranei. Non bastano fondazioni nascoste, è un duplice spreco. Che ci commuova almeno la loro inutile rappresentazione, come nel disegno di Le Corbusier che Francesco Venezia cita costantemente: pali che cercano terreno solido, attraversando, incolumi, strati archeologici»: in A. Siza, *La trasformazione attenta*, in B. Messina (a cura di), *Francesco Venezia. Architetture in Sicilia. 1980-1993*, Clean, Napoli 1993, p. 9; in seguito ripubblicato in F. Venezia, *Francesco Venezia. Le idee...*, pp. 298-299. La citazione è tratta da p. 298.

¹⁰ F. Venezia, *Incidenti a reazione...*, cit., p. 44.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ F. Dal Co, *Forme e tempo...*, cit., p. 302

¹⁴ A proposito dell'interesse di Francesco Venezia verso l'opera di Giacomo Leopardi, cfr. F. Venezia, *Leopardi et Le Corbusier*, (traduit de l'italien par Giordano Tironi), in P.A. Crosset (a cura di), *Pour une École de tendance. Mélanges offerts à Luigi Snozzi*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne 1999, pp. 42-44.

di Francesco Venezia, in F. Venezia, *Francesco Venezia. Le idee e le occasioni*, (new expanded and updated edition), Electa, Milan 2006, pp. 302-305; cf. also G. Tironi, *Ombre di Passaggio. Costruzione di vuoti nelle luci della Sicilia*, in F. Venezia, *Francesco Venezia*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, April 2019, also published in Id., *Francesco Venezia. Le idee...*, cit., pp. 292-294.

⁴ M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana. 1984-1985*, Einaudi, Turin 1986, p. 217.

⁵ F. Venezia, *In forma elicoidale. Una fabbrica a Vietri progettata negli anni '50 da Paolo Soleri, letta oggi da Francesco Venezia*, in «Gran Bazaar», unnumbered, May-June 1983, pp. 166-171; also published in F. Venezia, *Scritti brevi...*, cit., p. 35.

⁶ F. Venezia, *Teatres i antres. El retorn del mon subterrani a la modernitat*, in «Quaderns d'arquitectura i urbanisme», n. 175, October-November-December 1987; also published in in F. Venezia, *Scritti brevi...*, cit., pp. 89-90; the reference regarding the remote condition of building and dwelling is taken from p. 89.

⁷ F. Venezia, *Incidenti a reazione poetica*, in «Domus», n. 681, March 1987, p. 44.

⁸ F. Venezia, *In forma elicoidale...*, cit., p. 167.

⁹ Regarding Francesco Venezia's reflections on this building and its foundations, Alvaro Siza wrote: «Transferred and transfigured matter, in completion of underground voids. Hidden foundations are not enough, it is a double waste. Let us be moved at least by their useless representation, as in Le Corbusier's drawing that Francesco Venezia constantly quotes: poles in search a solid ground which cross archaeological strata unharmed»: in A. Siza, *La trasformazione attenta*, in B. Messina (ed.), *Francesco Venezia. Architetture in Sicilia. 1980-1993*, Clean, Napoli 1993, p. 9; also published in F. Venezia, *Francesco Venezia. Le idee...*, pp. 298-299. La citazione è tratta da p. 298.

¹⁰ F. Venezia, *Incidenti a reazione...*, cit., p. 44.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ F. Dal Co, *Forme e tempo...*, cit., p. 302

¹⁴ Regarding Francesco Venezia's interest in the work of Giacomo Leopardi, cf. F. Venezia, *Leopardi et Le Corbusier*, (translated from the Italian by Giordano Tironi), in P.A. Crosset (ed.), *Pour une École de tendance. Mélanges offerts à Luigi Snozzi*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne 1999, pp. 42-44.

¹⁵ F. Cacciapuoti, *Dentro lo Zibaldone. Il tempo circolare della scrittura di Leopardi*, Donzelli, Roma 2010, p. 78.

¹⁶ *Ibid.*

p. 93

Spazi ipogei della cattedrale di Caserta

progetto 2010-2011

realizzazione 2012-2014

Progetto: Francesco Venezia

Collaboratori: Paolo Di Caterina e Andrea Faraguna

Committente: Ente Diocesi di Caserta

p. 95

Casa a Palazzolo Acreide

Progetto: Francesco Venezia e Bruno Messina

Collaboratori: Vincenzo Latina

pp. 98-101

Laboratorio Prove Materiali IUAV, Mestre

progetto 1994-1997

realizzazione 1999-2001

progetto realizzazioni esterne 2001

Progetto e direzione dei lavori: Francesco Venezia

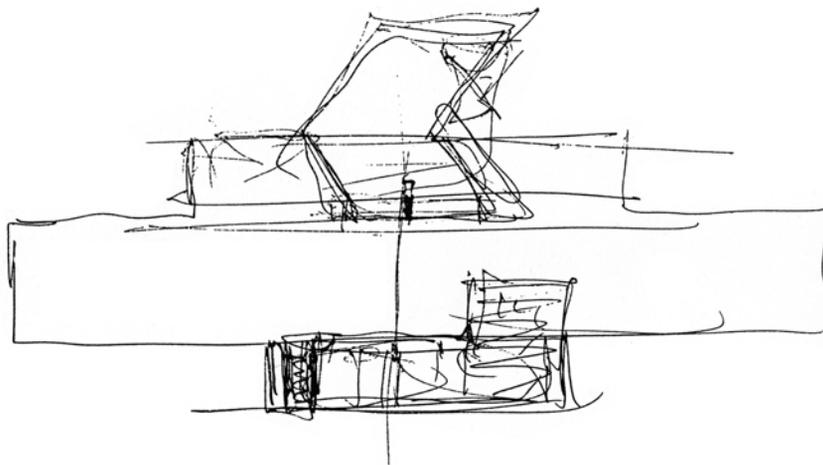
Collaboratori: Min Yee, Alessandra Como, Stefano Ghiretti,

Domenico Morano

Sistemazioni esterne: Michele De Mattio

Committente: Istituto Universitario di Architettura di Venezia

(oggi Università IUAV di Venezia)



26/10/15



¹⁵ F. Cacciapuoti, *Dentro lo Zibaldone. Il tempo circolare della scrittura di Leopardi*, Donzelli, Roma 2010, p. 78.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ F. Venezia, *Francesco Venezia. Le idee...*, p. 9.

¹⁸ F. Venezia, *Gli ipogei della cattedrale di Caserta*, in «Domus», n. 982, luglio-agosto 2014, pp. 50-63. Su questo progetto si veda anche: F. Venezia, *Nel profondo della cattedrale. Caserta 2010-2014*, Libria, Melfi 2014.

¹⁹ *Ibid.*, p. 52.

²⁰ Progetto elaborato con Bruno Messina; collaboratore Vincenzo Latina; cfr. F. Venezia, *Francesco Venezia...*, cit., p. 318. Per un ricco apparato di disegni e schizzi su questa casa unifamiliare, purtroppo non realizzata, si veda: B. Messina (a cura di), *Francesco Venezia. Architetture in Sicilia. 1980-1993*, Clean, Napoli 1993, pp. 62-67.

²¹ F. Venezia, *Gli ipogei della cattedrale...*, cit., p. 52.

²² *Ibid.*

²³ Si tratta di un disegno atteso ma certamente non prevedibile nella sua precisa configurazione.

²⁴ «Soglia: oh, pensa che è, per due che// si amano//logorare un po' la propria soglia di casa// già alquanto consunta,//anche loro, dopo dei tanti di prima,// e prima di quelli di dopo... leggermente»; tratto da R.M. Rilke, *Elegie duinesi*, traduzione di Enrico e Igea De Portu, Einaudi, 1978, p. 57.

²⁵ cit. in S. Kern, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Società editrice il Mulino, Bologna 1995, pp. 54-55. Oltre alla consunzione dell'acquasantiera, ne *Du côté de chez Swann*, Proust descrive anche il portico incavato agli angoli dallo sfioramento dei mantelli delle contadine ripetuto per secoli.

²⁶ F. Venezia, *Gli ipogei della cattedrale...*, cit. p. 52.

¹⁷ F. Venezia, *Francesco Venezia. Le idee...*, p. 9.

¹⁸ F. Venezia, *Gli ipogei della cattedrale di Caserta*, in «Domus», n. 982, July-August 2014, pp. 50-63. Regarding this project see also: F. Venezia, *Nel profondo della cattedrale. Caserta 2010-2014*, Libria, Melfi 2014.

¹⁹ *Ibid.*, p. 52.

²⁰ Project designed together with Bruno Messina; collaborator Vincenzo Latina; cf. F. Venezia, *Francesco Venezia...*, cit., p. 318. For an abundance of drawings and sketches concerning this single-family house, unfortunately never built, see: B. Messina (ed.), *Francesco Venezia. Architetture in Sicilia. 1980-1993*, Clean, Napoli 1993, pp. 62-67.

²¹ F. Venezia, *Gli ipogei della cattedrale...*, cit., p. 52.

²² *Ibid.*

²³ The result is an expected, yet certainly not precisely predictable pattern.

²⁴ «Threshold: what it means for two lovers to be wearing down, imperceptibly, the ancient threshold of their door – they too, after the many who came before them and those to come..., lightly»; R.M. Rilke, *Duino Elegies*, translated by Stephen Mitchell.

²⁵ cit. in S. Kern, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Società editrice il Mulino, Bologna 1995, pp. 54-55. In addition to the holy water font, in *Du côté de chez Swann*, Proust also describes the portico, hollowed out by centuries of peasant women brushing past it with their cloaks.

²⁶ F. Venezia, *Gli ipogei della cattedrale...*, cit. p. 52.

²⁷ F. Irace, *Architecture craquelée*, in V. Pavan (ed.), *Luoghi e culture della pietra*, Gruppo Editoriale Faenza Editrice, Verona 1997; also published in F. Venezia, *Francesco Venezia. Le idee...*, p. 308.

²⁸ *Ibid.*



²⁷ F. Irace, *Architecture craquelée*, in V. Pavan (a cura di), *Luoghi e culture della pietra*, Gruppo Editoriale Faenza Editrice, Verona 1997; in seguito ripubblicato in F. Venezia, *Francesco Venezia. Le idee...*, p. 308.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ F. Dal Co, *Francesco Venezia e il tempo del fare*, in «Casabella», anno LXVI, n. 699, aprile 2002, p. 22. Nell'introdurre quest'edificio sulle pagine di Casabella nel 2002, Francesco Dal Co richiama il Museo di Gibellina, elaborato e realizzato tra il 1981 e il 1987, e la sua capacità di mettere in scena un «dolente trascorrere del tempo che si esaurisce in un tempo privo di tempo». Nello stesso numero di Casabella il Laboratorio prove Materiali di Mestre è presentato anche in A. Segantini, *Un colto monumento*, pp. 12-14.

³⁰ Sul tema dei «tempi» della pietra, cfr.: F. Venezia, *La trama dei giunti e la qualità delle malte*, in «Casabella», anno LXVI, n. 706-707, dicembre 2002-gennaio 2003, pp. 5-6.

³¹ F. Venezia, *Sopra un fregio antico*, in C. Palazzolo, R. Vio (a cura di), *Sulle tracce di Le Corbusier*, Arsenale Editrice, p. 210, nota 2; in seguito ripubblicato in F. Venezia, *Scritti brevi...*, cit., pp. 97-98.

³² G. Didi-Huberman, *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, Bollati Boringhieri, Torino 2009, p. 11-12.

³³ *Ibid.*, p. 15.

²⁹ F. Dal Co, *Francesco Venezia e il tempo del fare*, in «Casabella», year LXVI, n. 699, April 2002, p. 22. In his presentation of this building on the pages of Casabella in 2002, Francesco Dal Co recalls the Museo di Gibellina, designed and built between 1981 and 1987, and its capacity of staging a «painful passage of time which is consumed in a timeless time». The Materials Testing Lab is presented in the same number of Casabella, in A. Segantini, *Un colto monumento*, pp. 12-14.

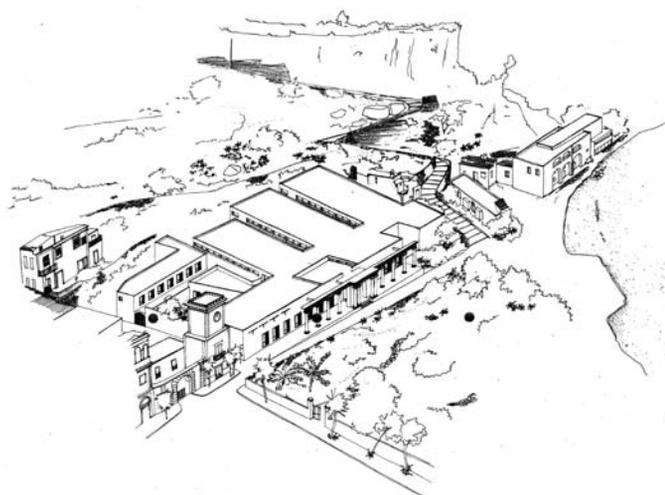
³⁰ On the subject of the «times» of stone, cf.: F. Venezia, *La trama dei giunti e la qualità delle malte*, in «Casabella», year LXVI, n. 706-707, December 2002 - January 2003, pp. 5-6.

³¹ F. Venezia, *Sopra un fregio antico*, in C. Palazzolo, R. Vio (eds.), *Sulle tracce di Le Corbusier*, Arsenale Editrice, p. 210, note 2; also published in F. Venezia, *Scritti brevi...*, cit., pp. 97-98.

³² G. Didi-Huberman, *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, Bollati Boringhieri, Torino 2009, p. 11-12.

³³ *Ibid.*, p. 15.

Ignazio Gardella's dialogue with history is notoriously at the foundation of his compositional procedure, which is based on the knowledge and assimilation of the features of the place. Taking as examples the Regina Isabella Baths on the Island of Ischia and the Faculty of Architecture in Genoa, this paper attempts to define Gardella's method as the construction of a distance in which the new is devised as a backdrop available for setting the stage for the representation of the ancient.



La giusta distanza dalle cose. Due opere di Ignazio Gardella *The adequate distance from things. Two works by Ignazio Gardella*

Francesca Mugnai

In un celebre articolo scritto nel 1937, Giuseppe Pagano definisce il progetto per l'altare dei caduti di Varinella una «coraggiosa lezione di modestia», dove il ricorso al vocabolario antiretorico e «frugale» della tradizione contadina, adatto alla pratica dell'autocostruzione, tanto espande e rende inclusiva l'ampiezza dell'atto creativo individuale da ricondurlo al «valore di una attività anonima e sociale»¹. Lungi dall'essere irriconoscibile, la cifra di Ignazio Gardella è infatti sottile, profonda, tutt'altro che autoreferenziale, risolta proprio nella straordinaria capacità di «rendere familiare»² e al contempo sorprendente ogni nuovo intervento.

Nell'opera di Gardella questo senso di familiarità si può far discendere da quel tratto di modestia evocato da Pagano e leggibile come espressione letterale del *modus*, che è misura e limite. Circoscrivendo rigorosamente i termini del problema e selezionando con limpida esattezza quelli della soluzione, Gardella fonda la propria architettura su di una costruzione logica che, come nota Argan, si traduce di fatto in una questione linguistica, poiché il *logos* è «parola e discorso, forma»³. Entro i limiti segnati dalle regole costitutive e permanenti dell'architettura, quelle cioè che trascendono i mutamenti di stile cui ogni epoca è soggetta, Gardella si muove col garbo della consapevolezza a cercare non l'invenzione fine a se stessa, ma la ragione delle cose⁴. La logica, ovvero le parole e dunque la forma, si costruiscono nell'adesione ai principi fondanti dell'architettura, che l'esercizio della modestia assume come misura di riferimento senza rinunciare nondimeno alla loro verifica puntuale, condotta fino a sfiorare la trasgressione. Perché «la memoria», afferma Gardella, «è un atto critico»⁵, un

In a famous article written in 1937, Giuseppe Pagano defines the project for the altar to the fallen of Varinella as a «courageous lesson in modesty», in which the resource of the anti-rhetorical and «frugal» language of the peasant tradition, adapted to the practice of self-construction, expands and makes inclusive the scope of the individual creative act, bringing it back to the «value of an anonymous and social activity»¹. Far from being unrecognisable, Ignazio Gardella's style is subtle, profound, not at all self-referential, and has the extraordinary capacity of making every new intervention both «familiar»² and surprising.

In Gardella's work this sense of familiarity can be derived from that trait of modesty evoked by Pagano which can be interpreted as a textual expression of the *modus*, which is both measure and limit. In rigorously defining the terms of the problem and selecting with pristine exactitude those of the solution, Gardella bases his architecture on a logical construction which, as Argan pointed out, is translated into a question of linguistics, since *logos* is «word and discourse, form»³. Within the limits established by the constitutive and permanent rules of architecture, those which transcend the changes of style to which each era is subjected, Gardella moves with ease and awareness in search not of invention as an end in itself, but of the reason behind things⁴. Logic, that is words and therefore also form, is constructed in strict adherence to the founding principles of architecture, which modesty assumes as reference without, however, renouncing to their verification, carried out to the boundaries of transgression. Because «memory», according to Gardella, «is a critical act»⁵, a continuous re-interpretation of what was in function of the present, so that the architectural project be-



Immagini riprodotte per gentile concessione Archivio Storico Gardella

p. 102

Prospettiva a volo d'uccello

p. 103

Terme Regina Isabella, Lacco Ameno d'Ischia, 1950-1955

La facciata delle Terme dopo l'intervento di Gardella



continuo rileggere ciò che è stato in funzione di del presente, per far sì che il progetto di architettura rappresenti un solido ponte fra il passato e il futuro. È nel sospingersi criticamente fino ai limiti estremi della regola che l'architetto milanese compie il suo percorso «antidogmatico» lungo quella linea «classica» che «va intesa, al di fuori dal tempo e al di fuori di ogni gerarchia cronologica, come il diffuso, continuo, costante desiderio, come la continua e costante volontà di ricercare un ordine, una misura, un disegno di modanature che rendano gli organismi architettonici chiaramente percepibili nella crudele luce del sole mediterraneo»⁶. Ancora col coraggio della modestia e con la spinta della laicità, Gardella accoglie la lezione dell'architettura antica insieme a quella più recente dei Maestri moderni.

L'attitudine a dialogare col «classico» e in senso lato con l'antico, è notoriamente una caratteristica degli architetti italiani, talvolta identificata con un «complesso»⁷; ma più di altri suoi contemporanei, Gardella va oltre le regole sintattiche del discorso, per arrivare a cogliere le sfumature più minute; tutto filtrato da un lavoro di assimilazione⁸ che conduce a una quasi involontaria rappresentazione dei caratteri osservati, come riaffioranti da un profondo e dimenticato sedimento. Da questo processo di sottile conoscenza, che ha per meta la conquista della giusta distanza dalle cose, ha origine quel senso di «familiarità» che comunicano i suoi indiscussi capolavori.

Allo stesso modo, quando il dialogo coinvolge un organismo preesistente, sia esso frammento, intero fabbricato o altra presenza, se da una parte si avverte «una specie di affetto proustiano, un tenero, trepido rispetto per una misteriosa vita anteriore»⁹ (si pensi all'albero che trafigge i solai della casa ai Giardini d'Ercole), dall'altra la distanza prima citata da ideale diventa fisica, assumendo il valore di una pausa che distingue le diverse parti.

comes a solid bridge between the past and the future. It is in this pushing himself critically forward to the extreme limits of the rule that the Milanese architect carries out his «anti-dogmatic» progress along the «classical» line which «must be understood, outside of time and of any chronological hierarchy, as the diffused, continuous and constant desire and will to find an order, a measure and a design of shapes which render architectural organisms clearly perceptible in the cruel Mediterranean sunlight»⁶. Once again with the courage of modesty and the force of secularity, Gardella incorporates the lesson of ancient architecture together with that of the more recent modern masters.

This dialogue with «classicism» and in general with antiquity, is a well-known characteristic of Italian architects, and is often identified as a «complex»⁷; yet more so than his contemporaries, Gardella goes beyond the syntactical rules of the discourse in order to grasp the most minute details; all of which filtered by a work of assimilation⁸ that leads to an almost involuntary representation of the observed features, which resurface from a deep and forgotten sediment. It is in this process of subtle knowledge, which aims at obtaining the adequate distance from things, that originates the sense of «familiarity» that his undisputed masterpieces communicate.

In the same way, when the dialogue involves a pre-existing organism, whether it is a fragment, an entire of building or some other structure, if on the one hand a «sort of Proustian affection, a tender, anxious respect for a mysterious previous life»⁹ is perceived (think of the tree that pierces the roofs of the house at the Giardini d'Ercole), on the other the aforementioned ideal distance becomes real, and takes on the value of a pause that distinguishes the various parts.

The project for the restoration of the Regina Isabella Baths (1950-1953) at Lacco Ameno, in the Island of Ischia, is emblematic. It was commissioned by Doctor Piero Malcovati and by Angelo Rizzoli,

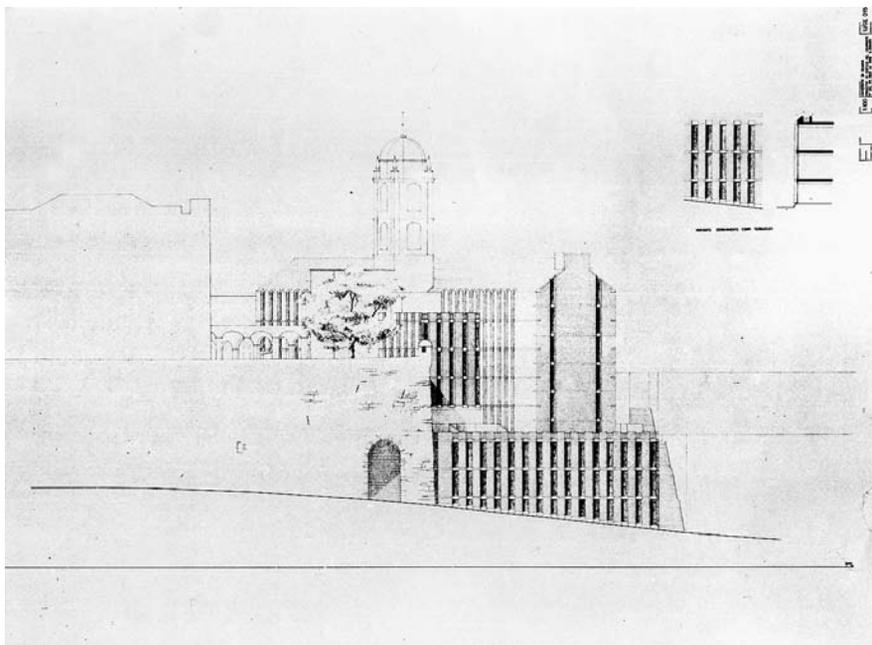
Emblematico è il progetto di recupero delle Terme Regina Isabella (1950-1953) a Lacco Ameno, sull'Isola di Ischia, commissionato dal medico Piero Malcovati e da Angelo Rizzoli, fra i primi a intuire il potenziale turistico delle acque curative¹⁰. In luogo del vecchio fabbricato compromesso dal terremoto, Gardella disegna un edificio formato da un corpo allineato con la strada, lungo il quale se ne innestano altri protesi verso la montagna e ospitanti gli ambienti per il trattamento. Decide inoltre di conservare il colonnato ottocentesco della originaria facciata in stile neoclassico come traccia eloquente di un glorioso passato.

Ricordo languido di un'antica tradizione termale riscoperta nell'Ottocento dalla nobiltà europea, la teoria di colonne ioniche, alte 7 metri, si staglia ora contro il piano neutro offerto dal nuovo fabbricato, al quale si ancora mediante due architravi trasversali che la distanziano di circa 2 metri dal muro retrostante. Non importa che il frammento appartenga a un passato più o meno aulico, che sia antico o solo desueto: ciò che conta per Gardella è esprimere il legame di una possibile genealogia, rendere cioè manifesta la relazione, potremmo dire di causalità, fra il 'prima' e il 'dopo'. Per questo motivo il portico è un elemento indispensabile nella composizione della nuova facciata concepita come un bassorilievo, dove il frammento salvato dalla demolizione occupa il primo piano e il nuovo edificio ne forma lo sfondo. Mettendo in risalto il candore delle colonne e assumendone il ritmo nello spartito delle finestre, la lunga parete rosa è un «atto critico» che rilegge, commenta e reinventa il «gessoso» colonnato, come lo definisce Argan alludendo alle sue forme un po' goffe¹¹. Gardella riesce tuttavia a nobilitarlo compiendo un'operazione a tutti gli effetti sovversiva, che nel riproporre e indagare il tema bandito della decorazione, giunge a connotare questo nostalgico lacerto con una lieve sfumatura ironica. Afferma Gardella: «lo rivendico il

who were among the first to understand the potential in terms of tourism of those medicinal waters¹⁰. In place of the old building which had been affected by the earthquake, Gardella designed a building made of a single body aligned to the street and along which a series of prostheses are grafted toward the mountain in which the treatment spaces are housed. He also decided to preserve the 19th century colonnade of the original neoclassical facade as the eloquent trace of a glorious past.

A lingering memory from an ancient thermal tradition rediscovered in the 19th century by European nobility, the Ionic columns, 7 metres high, stand out today against the neutral plan of the new building, to which they are anchored by means of two transverse architraves that separate them approximately 2 metres from the wall behind. It does not matter that the fragment belongs to a more or less noble past, or whether it is ancient or only archaic: what matters for Gardella is to express the link to a possible genealogy, in other words highlighting the relationship, the causality, between 'before' and 'after'. For this reason the portico is a necessary element in the composition of the new facade conceived as a bas-relief, in which the fragment saved from demolition occupies the foreground and the new building serves as background. By highlighting the whiteness of the columns and marking the rhythm of the windows, the long pink wall is a «critical act» that reinterprets, comments upon and reinvents the «plaster» colonnade, as Argan defines it, alluding to its somewhat awkward shape¹¹. Gardella, however, manages to give it a noble appearance by carrying out an openly subversive operation which, in re-proposing and exploring the forbidden theme of decoration, connotes this nostalgic fragment with a subtly ironic undertone. Gardella affirms: «I claim the right to decoration. Loos used to say that ornament is a crime, yet ornament is something that is added later [...] decoration instead is

Facoltà di Architettura Università degli Studi di Genova 1975-1989
 Disegno del prospetto su via Sant'Agostino
 p. 107
 Facoltà di Architettura: il rapporto con il muro antico del terrapieno
 foto Stefano Topuntoli 1994
 Disegno del piano particolareggiato dei quartieri di San Donato e San Silvestro
 p. 108
 La Facoltà di Architettura col porto sullo sfondo
 foto Stefano Topuntoli 1994
 p. 109
 Facoltà di Architettura: il percorso che attraversa la grande navata nel sottoportico
 foto Stefano Topuntoli 1994



diritto alla decorazione. Loos diceva che ornamento è delitto, ma l'ornamento è qualcosa che si aggiunge dopo [...] invece la decorazione fa parte dell'architettura»¹². A maggior ragione in questo caso, dove il colonnato preesiste al nuovo intervento.

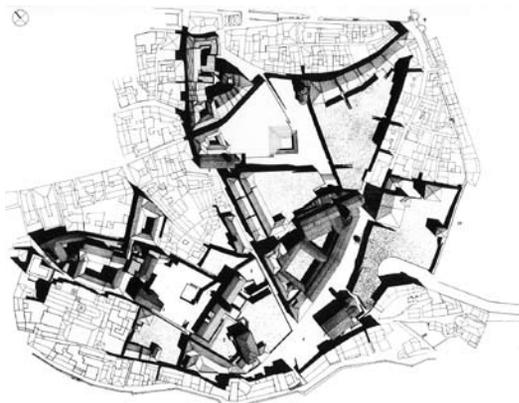
Qualche decennio dopo, a Genova, è ancora il tema della ricostruzione a impegnare l'architetto milanese, incaricato questa volta di redigere il piano particolareggiato dei quartieri distrutti di San Silvestro e di San Donato (1975-1989) per destinarli a zona universitaria. Il piano, pur flessibile per consentire aggiustamenti in fase di realizzazione, definisce in modo preciso il sistema degli spazi aperti, formato da piazze, giardini e terrazzamenti che trasformano, senza colmarli, molti dei vuoti lasciati dalle distruzioni belliche. La flessibilità del piano risiede anche nella scelta di adattare le tracce dei carruggi alle esigenze della città contemporanea, evitando di vincolarsi rigidamente alle loro dimensioni originali. Gardella è convinto che la città nuova e quella antica siano indispensabili l'una all'altra, che debbano integrarsi e fondersi vicendevolmente, così che le tracce e le edifici storici «vengano esaltati, che le loro qualità vengano messe in risalto»¹³.

La Facoltà di Architettura di Genova, unica parte realizzata, è la traduzione concreta di tale visione, ponendosi come anello di congiunzione di una lunga catena temporale troncata dall'ultima guerra e a lungo rimasta interrotta. Del complesso fanno parte il corpo più basso, attestato su via Sant'Agostino, e l'edificio delle aule posto a quota superiore, che in pianta ricalca approssimativamente la chiesa distrutta di San Silvestro addossandosi al campanile superstite. Coi suoi pilastri-contrafforti in intonaco macinato di colore rosa, che suscitano insieme l'immagine di una 'fabbrica'

part of architecture»¹². Especially in this case, where the colonnade predates the new intervention.

A few decades later, in Genoa, the Milanese architect was once again occupied with a reconstruction. In this case Gardella was in charge of drafting the detailed plans for transforming the destroyed districts of San Silvestro and San Donato (1975-1989) into a university area. The plan, which is conceived as flexible in order to allow modifications during the realisation phase, defines with precision the system of open spaces, made of squares, gardens and terraces which transform, without filling them up, many of the empty spaces which resulted from the destruction caused by the war. The flexibility of the plan also lies in the choice of adapting the existing alleys to the needs of the modern city, avoiding a strict adherence to their original dimensions. Gardella is convinced that the new city and the old are necessary for each other, that they should integrate and blend in such a way that the traces of the old city and the historical buildings are «exalted, that their qualities are highlighted»¹³.

The Faculty of Architecture in Genoa, the only part which was actually built, is the concrete translation of that vision, placing itself as a connecting link in a long temporal chain which was truncated by the last war and remained interrupted for a long time. The complex includes a lower structure which faces via Sant'Agostino, as well as the building which houses the classrooms, placed at a higher level, which approximately replicates the volume of the destroyed church of San Silvestro and stands next to its surviving belfry. With its pillars-butresses in plaster mixed with pink colour, which evoke the images both of a Gothic 'factory' and of a dock warehouse, the large nave which stands out against the outline of the city finally





gotica e quella di un magazzino portuale, la grande navata, svettante nel profilo della città, riannoda finalmente il filo spezzato di un dialogo che fu secolare tra questa collina, il cielo e il mare.

Una lunga scalinata si snoda fra i muri in pietra dell'antico terrapieno e quelli nuovi della sede universitaria, raccordando i diversi livelli del pendio fino all'ingresso della Facoltà. È un percorso che si addentra nelle viscere del costruito per poi raggiungere la sommità e svelare la logica che presiede al progetto: ridare un senso puramente architettonico (non archeologico, non filologico) alle tessere del mosaico di questo pezzo di storia urbana. Le tracce e i ruderi che accompagnano la salita «formano, in un certo senso, un disegno di primo piano dietro il quale sta la fermezza del nuovo volume»¹⁴. Come a Lacco Ameno, pur nella forza di reinventare l'antico, il nuovo è pensato come elemento di sfondo disponibile a formare la scena per la rappresentazione del passato.

Lo strumento con cui Gardella definisce la profondità prospettica dei suoi «quadri»¹⁵ è ancora la misura, quel *modus* che unisce etimologicamente 'modestia' e 'modernità'. In questo consiste la forza della sua posizione culturale che, a differenza di quanto scriveva Argan, oggi appare rivoluzionaria.

reconnects the broken thread of a centuries-old dialogue between this hill, the sky and the sea.

A long flight of steps winds its way through the stone walls of the old bank and the new ones of the university, connecting the various levels of the slope until it reaches the entrance to the Faculty. It is a pathway that enters into the body of the structure until it reaches the top and reveals the logic that underlies the project: to give back a purely architectural meaning (not archaeological, not philological) to the pieces of the mosaic that compose this section of urban history. The traces and remains that accompany the climb «form, in a certain sense, a composition in the foreground behind which lies the firmness of the new volume»¹⁴. As in Lacco Ameno, the new is envisaged as an available backdrop for the stage on which the past is represented.

The instrument with which Gardella establishes the perspectival depth of his «paintings»¹⁵ is once again the measure, that *modus* which etymologically connects 'modesty' and 'modernity'. In this lies the strength of his cultural stance which, contrary to what Argan wrote, today appears as revolutionary.

Translation by Luis Gatt

¹ G. Pagano, *Una lezione di modestia. Ignazio Gardella*, in «Casabella», n. 111, 1937.

² G.C. Argan, *Ignazio Gardella*, Edizioni di Comunità, Milano 1959; saggio introduttivo ripubblicato in AA.VV., *Ignazio Gardella architetture*, Electa, Milano 1998, pp. 178-184.

³ *Ibid.*

⁴ Cfr. A. Monestiroli, *Gardella compie cento anni*, in «Casabella», n. 736, 2005, pp. 3-7.

⁵ I. Gardella, *Per un'architettura della ricchezza compatibile*, in «Domus», n. 684, pp. 103-118 (rielaborazione della lezione tenuta alla Graduate School of Design, Harvard University e pubblicata in F. Nonis, S. Boidi (a cura di), *Ignazio Gardella*, catalogue della mostra, Electa, Milano 1986.

⁶ *Ibid.*

⁷ Guido Canella parla del «complesso della classicità» che incombe sull'architettura italiana in G. Canella, *A proposito della Scuola di Milano*, Hoepli, Milano 2014 p. 26.

⁸ Cfr. A. Monestiroli, *L'architettura secondo Gardella*, Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna 2010 (1st ed. 1997), p. 54, dove Gardella spiega il processo compositivo alla base del progetto della casa alle Zattere.

⁹ G.C. Argan, *Ignazio Gardella*, cit.

¹⁰ Le vicende dell'incarico e della realizzazione sono dettagliatamente ricostruite in G. Frediani, *Ignazio Gardella e Ischia*, Officina edizioni, Roma 1991.

¹¹ G.C. Argan, *Ignazio Gardella*, cit.

¹² A. Monestiroli, *L'architettura secondo Gardella*, cit., p. 95.

¹³ *Ivi*, p. 69.

¹⁴ I. Gardella, *Il nuovo edificio della Facoltà di architettura di Genova. Dialogo tra Ignazio Gardella e Daniele Vitale*, in «Zodiac», n. 3, 1990, pp. 127-142.

¹⁵ E Paolo Zermani a definire le opere di Gardella quadri dove «misura classica e contraddizione contemporanea possono convivere», in P. Zermani, *Ignazio Gardella*, Laterza, Roma-Bari 1991, p. 9.

¹ G. Pagano, *Una lezione di modestia. Ignazio Gardella*, in «Casabella», n. 111, 1937.

² G.C. Argan, *Ignazio Gardella*, Edizioni di Comunità, Milano 1959; introductory essay republished in Various Authors, *Ignazio Gardella architetture*, Electa, Milano 1998, pp. 178-184.

³ *Ibid.*

⁴ Cf. A. Monestiroli, *Gardella compie cento anni*, in «Casabella», n. 736, 2005, pp. 3-7.

⁵ I. Gardella, *Per un'architettura della ricchezza compatibile*, in «Domus», n. 684, pp. 103-118 (re-elaboration of the lecture given at the Graduate School of Design, Harvard University and published in F. Nonis, S. Boidi (eds.), *Ignazio Gardella*, catalogue of the exhibition, Electa, Milano 1986.

⁶ *Ibid.*

⁷ Guido Canella speaks of the «complex of classicism» which looms over Italian architecture in G. Canella, *A proposito della Scuola di Milano*, Hoepli, Milano 2014 p. 26.

⁸ Cf. A. Monestiroli, *L'architettura secondo Gardella*, Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna 2010 (1st ed. 1997), p. 54, in which Gardella explains the compositional process which lies at the basis of the project for the Casa alle Zattere.

⁹ G.C. Argan, *Ignazio Gardella*, cit.

¹⁰ The events related to the assignment and realisation are reconstructed in detail in G. Frediani, *Ignazio Gardella e Ischia*, Officina edizioni, Roma 1991.

¹¹ G.C. Argan, *Ignazio Gardella*, cit.

¹² A. Monestiroli, *L'architettura secondo Gardella*, cit., p. 95.

¹³ *Ibid.*, p. 69.

¹⁴ I. Gardella, *Il nuovo edificio della Facoltà di architettura di Genova. Dialogo tra Ignazio Gardella e Daniele Vitale*, in «Zodiac», n. 3, 1990, pp. 127-142.

¹⁵ Paolo Zermani defined Gardella's works as paintings in which «classical measure and contemporary contradiction can coexist», in P. Zermani, *Ignazio Gardella*, Laterza, Roma-Bari 1991, p. 9.



Appointed for carrying out the restoration of the Palace of Justice in Ancona, Guido Canella inserts, inside a fragile yet tenaciously preserved “ruin”, another architecture, a new measure set within the restored walls of the 19th century palace. On the inside a covered square with urban features overlooked from above by the courtrooms and other judiciary offices.

Guido Canella ristrutturazione del Palazzo di Giustizia ad Ancona 1975-1989 Dentro un fragile “resto”

*Guido Canella: restoration of the Palace of Justice in Ancona, 1975-1989
Inside a fragile “ruin”*

Riccardo Butini

È il 14 giugno del 1972 quando un violento terremoto colpisce le Marche. Gli effetti del sisma sono ancora una volta drammatici: quasi tutto il centro storico di Ancona è dichiarato inagibile. Le architetture, private dei loro interni equilibri statici, si sbriciolano mostrando tutta la propria fragilità.

Fondata dai greci, importante porto romano, la città è cresciuta tra improvvise distruzioni e lente ricostruzioni che ne hanno segnato fin nel profondo la sua stratificata e composita struttura.

Inserito nella trama della città ottocentesca lungo il Corso Mazzini, uno dei tre assi paralleli che uniscono la Piazza Cavour al porto, il Palazzo di Giustizia, costruito tra il 1878 e il 1884 dall'ingegnere Alessandro Benedetti, è tra gli edifici pubblici colpiti dal terremoto e le numerose lesioni riportate, per quanto non particolarmente gravi, spingono verso l'ipotesi di una demolizione del complesso neorinascimentale e la sua completa sostituzione con uno nuovo, più capiente e funzionale.

Chiamato a progettare il nuovo Palazzo di Giustizia, Guido Canella¹ non condivide, in linea di principio, l'ipotesi di una sostituzione urbana, preoccupato anche del possibile decentramento della funzione², e, incorrendo persino in una temporanea revoca dell'incarico, si batte per «mantenere e restaurare l'involucro esterno originale come testimonianza di esclusivo rilievo storico-ambientale (dato lo scarso valore tipologico-architettonico) nel paesaggio composito risultato dall'espansione postunitaria»³.

L'incontro tra Canella e Ancona, che non si esaurisce con il progetto del Tribunale⁴, sembra porre di fronte all'architetto alcuni temi cardine della sua ricerca, da quello tipologico al rapporto tra interno ed esterno, a quello con le “preesistenze”. Ma il tema

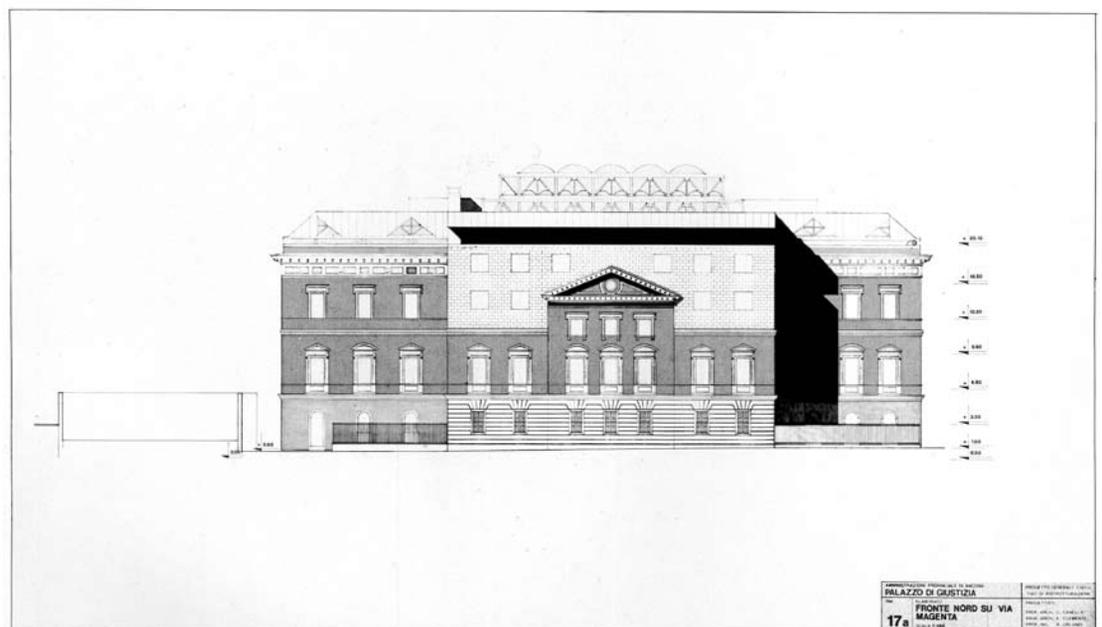
Le Marche was hit by a violent earthquake on 14 June, 1972. The consequences were once again dramatic: as a result the whole historic centre of the city of Ancona was declared as unsafe. The architectural structures which had lost their internal static equilibrium became fragile and risked crumbling to the ground.

Founded by the Greeks and later an important Roman port, the city has grown among sudden destruction and slow reconstructions which have deeply marked its stratified and composite structure.

Placed within the fabric of the 19th century city, along Corso Mazzini, one of the three parallel axes which connect Piazza Cavour to the port, the Palace of Justice, built between 1878 and 1884 by the engineer Alessandro Benedetti, is among the public buildings damaged by the earthquake, and its many individual signs of damage, although not especially serious, have suggested the possibility of demolishing the entire neo-Renaissance complex and substituting it with a new one, larger and more functional.

Appointed for designing the new Palace of Justice, Guido Canella¹ did not share in principle this idea of an 'urban substitution', concerned also by the possible decentering of the function² and thus, incurring in a temporary revocation of the appointment, fought in order to «maintain and restore the original external shell of the building as a testimony of its historical-environmental relevance (given its negligible architectural value) in the composite landscape which resulted from post-Unification expansion»³.

The encounter between Canella and Ancona, which is not limited to the project of the Courts⁴, seems to set before the architect a series of themes that are central to his research, from the typological one concerning the relationship between the interior and



Immagini e disegni sono stati riprodotti per gentile concessione dell'Archivio Guido Canella
p. 111
Veduta e prospetto del fronte nord del Palazzo di Giustizia di Ancona
p. 112
Spaccato assometrico e sezione sullo spazio interno
p. 113
Lo spazio interno
p. 114
Veduta dal basso dell'intercapedine a forma di diedro tra muratura preesistente e nuovo tamponamento
p. 115
Sezione A-A, piante piano terra e piano quinto







centrale è certamente rappresentato dalla città, intesa dall'architetto come contesto da ricostruire criticamente.

Uno scritto di Antonio Monestiroli, dal titolo *L'espressione necessaria*, sottolinea come «Canella architetto si nutre della conoscenza della città, il suo lavoro cresce attraverso la conoscenza della vita che la genera, che genera la sua crescita, la sua cultura. Canella architetto vive la città come contesto irrinunciabile dell'architettura, come materia stessa della architettura che nella città e per la città si realizza»⁵.

Le opere di Canella riguardano, frequentemente, la realizzazione di nuove periferie, identificabili con elementi trasportati, o suggeriti, dalla città, considerata alla stregua di vero e proprio serbatoio tipologico cui attingere a piene mani. Altre volte si tratta di calare, in contesti frammentati, organismi, anche complessi, cui affidare il compito di conferire un carattere urbano, altrimenti assente.

Sono le operazioni che interessano, negli stessi anni, figure come Aldo Rossi e Carlo Aymonino con i quali, pur esprimendosi attraverso un atteggiamento personale, lo stesso Canella condivide, oltre l'amicizia, molte esperienze di ricerca e occasioni di confronto critico legate all'ambiente milanese che gravita attorno alla rivista «Casabella» diretta da Ernesto Nathan Rogers.

Per questo motivo il lavoro di Ancona è singolare e di grande interesse, poiché Canella è invitato a confrontarsi con il tessuto antico, seppur lacerato, della città marchigiana, dove le architetture si sono affiancate senza soluzione di continuità a definire uno scenario ricco di linguaggi, e dovrà farlo intervenendo materialmente su una fabbrica architettonica esistente.

La «rinuncia» di Canella alla costruzione di un nuovo edificio, occasione che avrebbe consentito di incidere maggiormente la scena urbana, è forse ascrivibile a «l'idea di un'architettura come impegno civile»⁶ che antepone l'impegno dell'architetto nei confronti della società, rispetto ad un velleitario «esibizionismo» formale e linguistico al quale caparbiamente non si abbandona. Del resto, in un bel saggio non convenzionale, Renato Nicolini rileva piuttosto, nei progetti canelliani, un valore più profondo, un «appello alla speranza», una delle «bandiere dell'eresia a cui lui ci invita» e sottolinea che «se noi classificassimo poi alla fine Canella come una questione di stile non faremmo molti passi avanti»⁷.

L'edificio ottocentesco, che non riesce ad esaudire le richieste

exterior, to that related to “pre-existences”. Yet the main theme is clearly the city itself, understood by the architect as a context to be critically reconstructed.

A text by Antonio Monestiroli entitled *L'espressione necessaria* underlines how «Canella the architect feeds from the understanding of the city, his work develops through the understanding of the life that generates it, that generates its growth, its culture. Canella the architect lives the city as the fundamental context of architecture, as the substance itself of architecture made in and for the city»⁵.

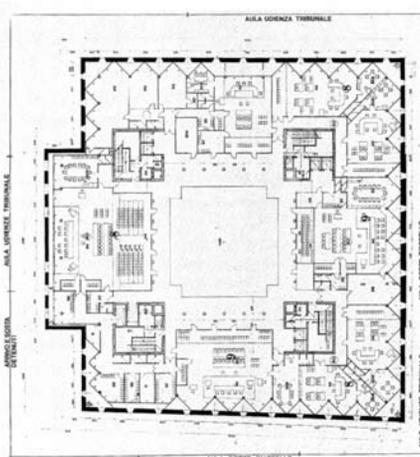
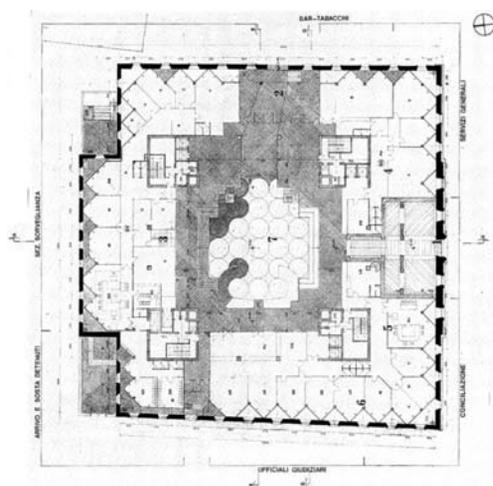
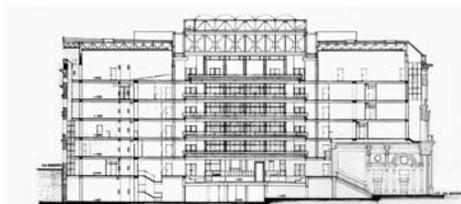
Canella's works frequently regard the construction of new suburban areas, identifiable through elements transferred or suggested from the city, considered as a typological source from which to draw liberally. On other occasions Canella places in fragmented contexts structures, often complex, which have the task of conferring an otherwise absent urban character to the area.

Other architects who carried out this sort of operation during those years were Aldo Rossi and Carlo Aymonino, with whom Canella not only shared a friendship, but also research interests and the critical debate which revolved in Milan around the magazine «Casabella», edited by Ernesto Nathan Rogers.

It is for this reason that the work undertaken in Ancona is unique and of great interest, since Canella enters into a dialogue with the ancient fabric, however torn, of the city, where architectural structures accumulated side by side uninterruptedly, thus creating a scenario that is linguistically rich, and does so by intervening on an existing building.

Canella's decision to “relinquish” the possibility of constructing a new building, which would have given him a greater opportunity to leave a mark on the city, is perhaps due to the «idea of architecture as a social commitment»⁶ which places the duty of the architect towards society before any fanciful formal and linguistic “exhibitionism”. Moreover, in a remarkable and unconventional essay, Renato Nicolini identifies in Canella's projects an even higher value, an «appeal to hope», one of the «banners of heresy to which he invites us to rally behind» and underlines the fact that «if we classified Canella ultimately in terms of style we would not make much progress»⁷.

The 19th century building, which is not capable of satisfying current functional needs, is however capable of accepting an increase in



del programma funzionale, oltre l'aumento del numero dei piani – da tre a cinque – ammette un inatteso, quanto sorprendente, ampliamento volumetrico nella parte posteriore del complesso, dove l'architetto alza, sulle ali di un avancorpo sormontato da un timpano, due volumi squadrati e severi, forati da seriali bucaure quadrate, sottesi da un geometrico elemento terminale, quasi riletura di un cornicione, sostenuto dall'ombra netta dello scavo. La riduzione linguistica, per contrasto, mette in risalto, valorizzandolo, il frammento resistente con il suo modesto apparato decorativo, che pure contribuisce, inequivocabilmente, a collocarlo entro un preciso contesto storico. Qui si compie un vero e proprio innesto, realizzato con materiali nuovi – come la pietra di lavagna a lastre – che sembra addirittura precorrere, anticipandole di alcuni decenni, soluzioni di sopraelevazione, adottate da alcuni celebrati interpreti dell'architettura contemporanea.

All'interno del fragile "resto", tenacemente conservato, è inserita un'altra architettura «che vive autonomamente dentro il contenitore storico, con un a propria trama strutturale, nuove facciate, arretrate di due metri per tutto il perimetro interno»⁸, nuova misura che corre dentro la scatola muraria restaurata del palazzo ottocentesco.

«L'impostazione di progetto, concettualmente unitaria, ha dato luogo così a due espressioni architettoniche: del passato e del presente, percepibili separatamente dall'esterno e dall'interno, evitando la contaminazione di cui spesso si fanno portatori gli adattamenti a rinnovate funzioni di edifici del passato. La soluzione adottata, minimizzando gli ingombri fissi, si articola a partire da quattro torri angolari dislocate alle intersezioni esterne dei quattro corpi di fabbrica. Da esse si estende ad albero un sistema di impalcati i cui terminali perimetrali sono sostenuti da una struttura verticale a diedri, che trapunta la muratura superstite consolidandola»⁹.

A fronte di una forte discontinuità costruttiva tra antico e nuovo, si compie il consolidamento del tipo del palazzo a corte, entro cui è messa in atto un'ibridazione, o sovrapposizione, tipologica.

Internamente una piazza coperta in quota, pavimentata a cubetti di porfido, sulla quale si affacciano gli uffici giudiziari e le aule dell'ultimo livello. Una cavità che si sviluppa a tutta altezza, «il cui paesaggio di balconate continue su quattro lati e di grandi travature metalliche per il sistema di copertura e di illuminazione dall'alto conforma uno spazio di respiro urbano, pubblico e rappresen-

storeys – from three to five – and an unexpected and surprising expansion of its volume at the rear of the complex, where the architect raises on the wings of a projecting body surmounted by a tympanum two severe volumes pierced by a series of square openings subtended by a geometric terminal element, almost a reinterpretation of a cornice, supported by the shadow of the pit. The linguistic reduction, on the contrary, underlines and valorises the remaining fragment and its modest decoration, thus contributing unambiguously to place the architecture within a specific historical context. This is a process of 'grafting', carried out with new materials – such as slabs of slate – which seems to precede by some decades solutions by well-known contemporary architects which use this type of elevation of the structure.

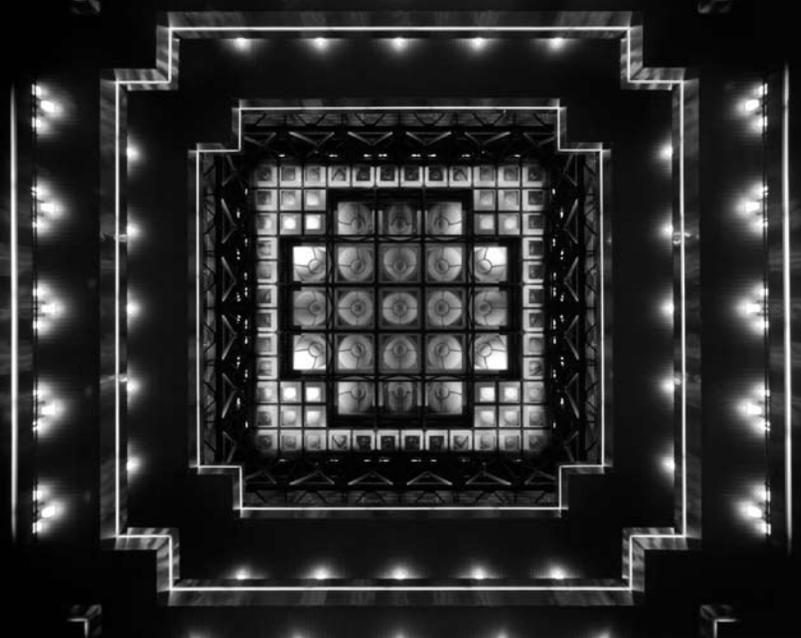
Within this fragile "ruin", tenaciously preserved, there is another architecture «which lives autonomously inside the historic shell, with its own structure and new facades placed at a distance of two meters from the entire interior perimeter»⁸, a new measure which lies within the restored walls of the 19th century building.

«The unitary concept of the project thus gave place to two architectural expressions: that of the past and that of the present, separately perceptible from both inside and outside of the structure, thus avoiding the contamination which often results from the adaptation to new functions of old buildings. The adopted solution takes up a minimal amount of space and is structured on four towers placed at the external intersections of the four blocks of which the structure is composed. A system of decks branch off from them whose external terminations are supported by a dihedral vertical structure that is linked to the remaining structure, consolidating it»⁹.

Faced with a strong constructive discontinuity between ancient and new, the courtyard style is consolidated and within it a typological hybridisation or superposition is carried out.

Internally the result is a covered square, paved with porphyry cobbles, around which the judiciary offices and upper-level halls are located. A full-height cavity «whose landscape of balconies on all four sides and of exposed metal trusses of the roof and lighting systems above gives shape to a large urban space, both public and symbolic, and which complements the internal device of the machinery of justice»¹⁰. The ground floor gradually wears out toward the interior of the building in proximity of the secondary





tativo, complementare al congegno interno della macchina della giustizia»¹⁰. Il piano terra è corroso verso l'interno in prossimità degli ingressi secondari collocati a quote diverse per rispondere alla morfologia irregolare del suolo pubblico. Dal fronte principale si raggiunge la piazza percorrendo una scala monumentale preesistente. Il rapporto tra interno e esterno, nuovo e antico si potrebbe dire questa volta, riconosciuto dallo stesso Canella¹¹ come una delle costanti della sua progettazione, prevede «quasi una voluta scissione, una divisione di compiti tra i due mondi ai quali delegare ruoli e significati differenti»¹².

«Lo spazio interno – sottolinea Enrico Bordogna – assurge a valore autonomo, che oltrepassa la dimensione distributiva o tipologica, pure importanti, configurandosi come vero paesaggio architettonico di valenza urbana, uno spazio 'teatrale' [...] Nel 'versante esterno' delle architetture di Canella si esercita appieno la capacità del loro autore di aderire in profondità ai differenti contesti di intervento, penetrati con comprensione non impressionistica, rapportandosi alle determinanti storico-strutturali del paesaggio costruito o naturale più che ai dati geografico-ambientali del luogo»¹³.

L'idea di una netta separazione tra interno ed esterno sembra tuttavia ammettere, nell'esperienza di Ancona, piccole «deroghe» – la città riesce ad entrare grazie alla piazza rialzata e la struttura interna si mostra dalle finestre esistenti – che consentono di cogliere la natura più intima di una poetica raffinata, che sembra interessata a misurarsi con una spazialità complessa in grado di affrontare il progetto alle varie scale e di lasciarsi compenetrare e contaminare dallo spazio urbano, di accogliere la vita della città, che qui giunge ad una magnifica rappresentazione.

Si ringrazia Gentucca Canella per la cortese disponibilità per aver messo a disposizione il materiale iconografico dell'Archivio Guido Canella

¹ Il progetto fu affidato a Guido Canella con F. Clemente, A. Sandroni; collaboratore M. Ferrari; strutture A. Castiglioni, G. Grandori.

² Cfr. G. Canella, *La retorica della Giustizia*, in «Zodiac», 14, 1995, p. 4.

³ E. Bordogna, *Guido Canella. Opere e progetti*, Electa, Milano 2001, pp. 66-69.

⁴ I progetti per il quartiere Monte Ago 2 a Passo di Varano tra il 1984 e il 1992 e quello per la Scuola Materna a Polverigi del 1999.

⁵ A. Monestiroli, *L'espressione necessaria*, in E. Bordogna, G. Canella, E. Manganaro (a cura di), *Guido Canella 1931-2009*, Franco Angeli Editore, Milano 2014, p. 140.

⁶ *Ivi*, p. 142.

⁷ R. Nicolini, *L'eretico permanente*, in E. Bordogna, G. Canella, E. Manganaro, (a cura di), *Guido Canella 1931-2009*, cit., p. 158.

⁸ G. Simonelli, *Il Palazzo di Giustizia ad Ancona*, in «Modulo», 144, settembre, 1988, p. 1066.

⁹ E. Bordogna, *Guido Canella. Opere e progetti*, cit., pp. 66-69.

¹⁰ *Ivi*, pp. 59-64.

¹¹ Guido Canella ne parla nello scritto, *Comporre secondo alcune costanti*, contenuto nel bel volume G. Ciucci (a cura di), *L'architettura italiana oggi. Racconto di una generazione*, Editori Laterza, Bari 1989.

¹² E. Bordogna, *Guido Canella. Opere e progetti*, cit., pp. 59-64.

¹³ *Ibid.*

entrances which are placed at various heights in order to respond to the irregular morphology of the public area on the ground level. The square is reached by way of a pre-existing monumental staircase. The relationship between interior and exterior, or of new and ancient, which has been recognised by Canella¹¹ himself as one of the constants in his projects, envisages an «almost consciously determined division, a split of functions between two worlds, to which different roles and meanings are assigned»¹².

«The interior space – underlines Enrico Bordogna – takes on an autonomous value, which goes beyond the distributive or typological dimension, however important they may be, to configure itself as a proper architectural landscape with an urban value ascribed to it, a sort of 'theatrical' space [...] Canella's capacity to adhere in depth to the various contexts of the intervention, in a non-impressionistic manner which is determined more by historical-structural elements of the built landscape than by the geographical-environmental features of the place, are well expressed by the 'outside' facades of his architectures»¹³.

In the case of Ancona, however, the idea of a clear-cut separation between outside and inside seems to admit small «exceptions» – the city manages to enter thanks to the elevated square and the interior structure is seen from the existing windows – which permit to grasp the more intimate nature derived from a refined poetics that seems intent to measure itself with a complex spatial organisation that addresses the project at the various scales and allows itself to be compenetrated and contaminated by the urban space, welcoming into itself the life of the city and magnificently representing it.

Translation by Luis Gatt

The author wishes to thank Gentucca Canella for her kind collaboration and for having allowed access to the iconographic material belonging to the Guido Canella Archive.

¹ The project was entrusted to Guido Canella, F. Clemente and A. Sandroni, with the collaboration of M. Ferrari, and A. Castiglioni and G. Grandori in charge of structures.

² Cf. G. Canella, *La retorica della Giustizia*, in «Zodiac», 14, 1995, p. 4.

³ E. Bordogna, *Guido Canella. Opere e progetti*, Electa, Milano 2001, pp. 66-69.

⁴ The projects for the Monte Ago 2 neighbourhood in Passo di Varano between 1984 and 1992 and the one for the Polverigi Nursery School in 1999.

⁵ A. Monestiroli, *L'espressione necessaria*, in E. Bordogna, G. Canella, E. Manganaro (eds.), *Guido Canella 1931-2009*, Franco Angeli Editore, Milano 2014, p. 140.

⁶ *Ibid.*, p. 142.

⁷ R. Nicolini, *L'eretico permanente*, in E. Bordogna, G. Canella, E. Manganaro, (eds.), *Guido Canella 1931-2009*, cit., p. 158.

⁸ G. Simonelli, *Il Palazzo di Giustizia ad Ancona*, in «Modulo», 144, September, 1988, p. 1066.

⁹ E. Bordogna, *Guido Canella. Opere e progetti*, cit., pp. 66-69.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 59-64.

¹¹ Guido Canella refers to this in: *Comporre secondo alcune costanti*, which is included in the beautiful book by G. Ciucci (ed.), *L'architettura italiana oggi. Racconto di una generazione*, Editori Laterza, Bari 1989.

¹² E. Bordogna, *Guido Canella. Opere e progetti*, cit., pp. 59-64.

¹³ *Ibid.*

In the vast and varied work of Pierluigi Spadolini, the so-called “creative restoration” incarnates the specific, and perhaps most successful field of application of all his recurring themes. The dialogue and confrontation with the pre-existing conditions, in fact, seem to give space to that balance between rationality and organicism that is so vigorously present in his language, often marked by the mediation between plasticity and syntax.



Un restauro creativo 1972 Pierluigi Spadolini e la sede storica del Monte dei Paschi di Siena *A creative restoration 1972 Pierluigi Spadolini and the historical headquarters of the Monte dei Paschi di Siena bank*

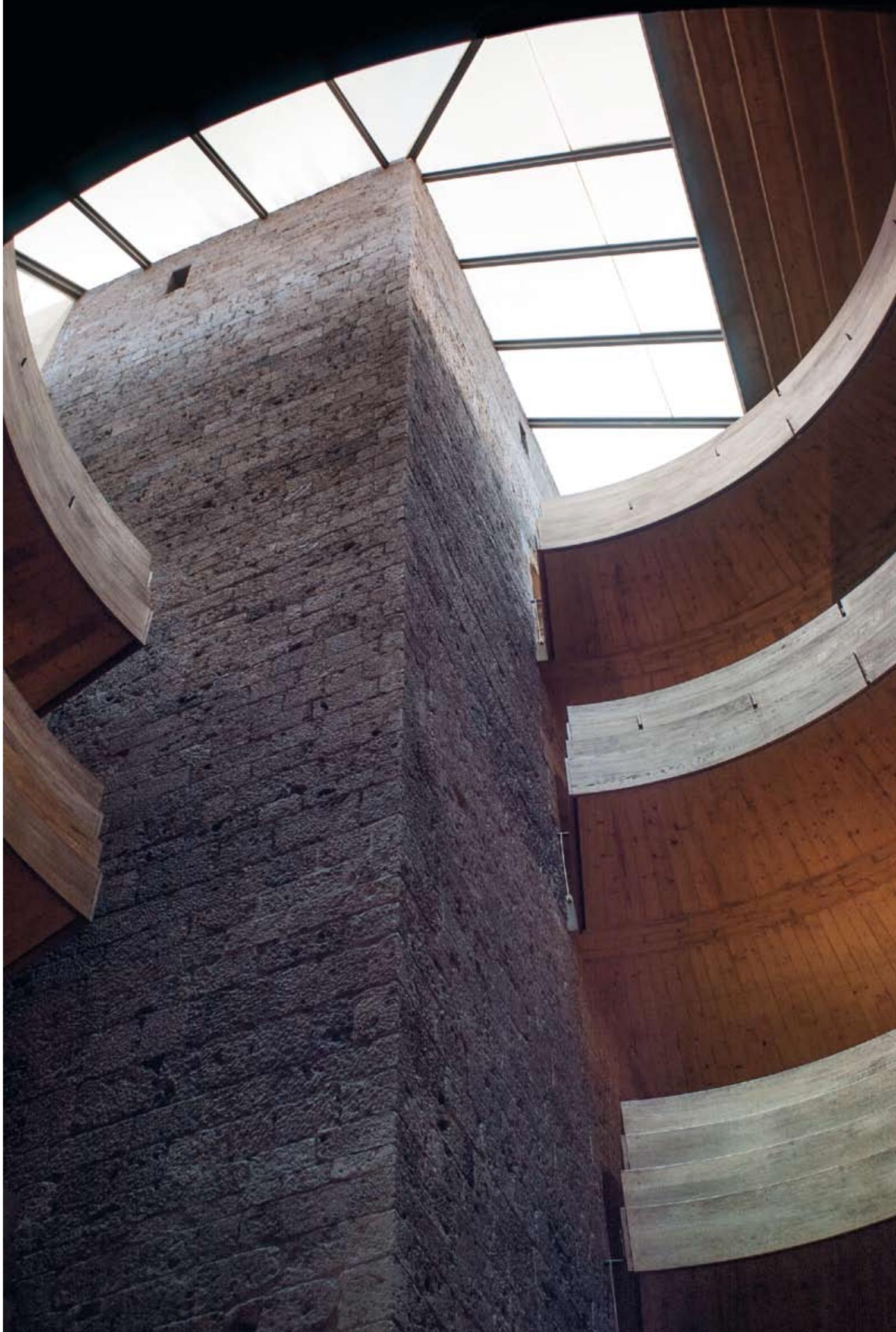
Fabio Fabbrizzi

La vasta e variegata opera di Pierluigi Spadolini, occupa una posizione contraddittoriamente in bilico tra le diverse istanze della cultura progettuale italiana e più specificatamente fiorentina. È infatti la sua, una felice contraddizione che rappresenta il portato centrale dell’itinerario da lui percorso, il nocciolo attorno al quale oltre al riconoscerne l’indubbio valore, è anche possibile scorgere una posizione di costante sperimentazione all’interno delle collimazioni tra le poco perimetrabili tematiche di Scuola Fiorentina. Una sperimentazione, quella di Spadolini, che si declina nella maggioranza dei casi, in una costante attitudine al disegno attento degli elementi architettonici, quindi un assegnare un valore diverso alla tettonica del processo architettonico, impostandolo su un valore di vera e propria componibilità della composizione, nel quale i singoli pezzi, disegnati e giuntati nella massima raffinatezza, esaltano quella vocazione alla sintatticità che è propria della progettualità fiorentina. Il tutto, suffragato da un’altrettanto costante vocazione alla resa trasmissibile della forma architettonica e dell’idea che di volta in volta la sottende, senza tuttavia rinunciare alle sensibili tarature che comporta ogni nuovo inserimento nelle diversità dei luoghi.

Nella sua intensa parabola progettuale, il segmento del cosiddetto “restauro creativo”, incarna tra tutti quelli da lui tracciati, lo specifico e forse più felice campo di applicazione di tutte le sue tematiche ricorrenti. Il dialogo e il confronto con la preesistenza, infatti, paiono dare spazio a quell’equilibrio tra razionalità e organicismo che con vigore abita i suoi linguaggi, spesso improntati a quella decisa mediazione tra plasticità e sintassi, grazie alla quale le masse vengono rese vibranti dalla reiterazione di ritmi,

The vast and varied work of Pierluigi Spadolini stands in a contradictory position in a precarious balance between the various instances of the Italian, and more specifically Florentine, design culture. It is in fact a fitting contradiction that represents the central result of his itinerary, the valuable core around which it is possible to glimpse a stance of constant experimentation within the various recurring themes addressed by the Florentine School. This spirit of experimentation usually derives in a constant attention to the design of the architectural elements, thus assigning a different value to the tectonics of the architectural process, basing it upon the modularity of the composition, in which the single components, designed and assembled with great elegance, exalt the syntactical inclination of Florentine design and architecture. All of which is supported by the constant inclination to the communication of the architectural form and of the idea that subtends it, without giving up, however, the significant adjustments necessary for any new insertions.

In his intense design parable, the so-called “creative restoration” incarnates the specific, and perhaps most successful field of application of all his recurring themes. The dialogue and confrontation with the pre-existing conditions, in fact, seem to give space to that balance between rationality and organicism that is so vigorously present in his language, often marked by the mediation between plasticity and syntax, thanks to which the masses become vibrant from the repetition of rhythms, sometimes vertical and others horizontal, and from the corrugated surfaces through an expressiveness that surpasses the underlying rules.



p. 118

Torre e pozzo centrale a gradini concentrici in cotto tra i ballatoi circolari rivestiti di legno di quercia sabbato

foto da www.mpsart.it/gallerie

p. 119

L'antica torre e i ballatoi circolari

foto Massimo Battista, 2014

p. 120

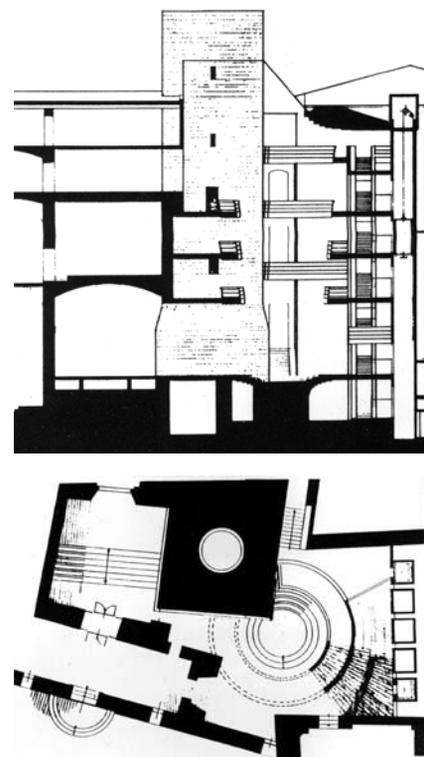
Sezione e pianta

p. 121

I ballatoi circolari e i gradoni in cemento che sostengono il lucernaio

foto Massimo Battista, 2014

Sezione e Pianta piano terra



ora verticali ora orizzontali e le superfici corrugate in un'espressività che mai soverchia la regola che ne sta alla base.

All'interno di questo particolare spazio di azione compositiva è da leggersi l'intervento concluso nel 1972 con la collaborazione di un giovane Giulio Felli, della sistemazione della sede del Monte dei Paschi di Siena, riguardante il restauro creativo di due insiemi di edifici storici situati nel centro di Siena. In particolare, l'insieme medievale formato dal sistema della Rocca con la Torre dei Salimbeni, il Castellare e il Palazzotto di Ranieri, e l'insieme rinascimentale formato da due palazzi, di cui uno disegnato da Giuliano da Maiano.

Per capire appieno l'intervento spadoliniano occorre tornare alla fine dell'Ottocento, quando l'intero complesso formato dai due sistemi architettonici, subisce una vasta operazione di restauro condotta in chiave storicista dall'architetto senese Giuseppe Partini. Tale operazione ha avuto il demerito di fare smarrire certi caratteri originari all'insieme, ma ha comunque avuto il merito di creare un nuovo sistema urbano, aprendo lungo la via Banchi di Sopra, la nuova Piazza Salimbeni sulla quale si affacciano i fronti dei tre palazzi, dando vita così, con la nuova immagine della storica banca, ad un'inedita quanto riuscita scenografia urbana.

Scenografia che circa un secolo dopo, Spadolini non modifica, anzi rafforza, lavorando fondamentalmente sull'internità dello spazio e sul ridisegno di limitate porzioni di fronti che non alterano i rapporti e le gerarchie urbane dei diversi corpi di fabbrica coinvolti. Infatti, dopo una ripulitura delle superfetazioni che nel corso del tempo si sono andate a sovrapporre alle antiche strutture, l'intervento, che è il più sostanziale eseguito su quelle fabbriche dopo quello del Partini, pare avere il suo centro compositivo nel punto di incontro fra la Rocca, il Fondaco e la Torre dei Salimbeni, andando a disvelare, quindi a dare nitore, all'originale spazio esterno esistente tra di loro.

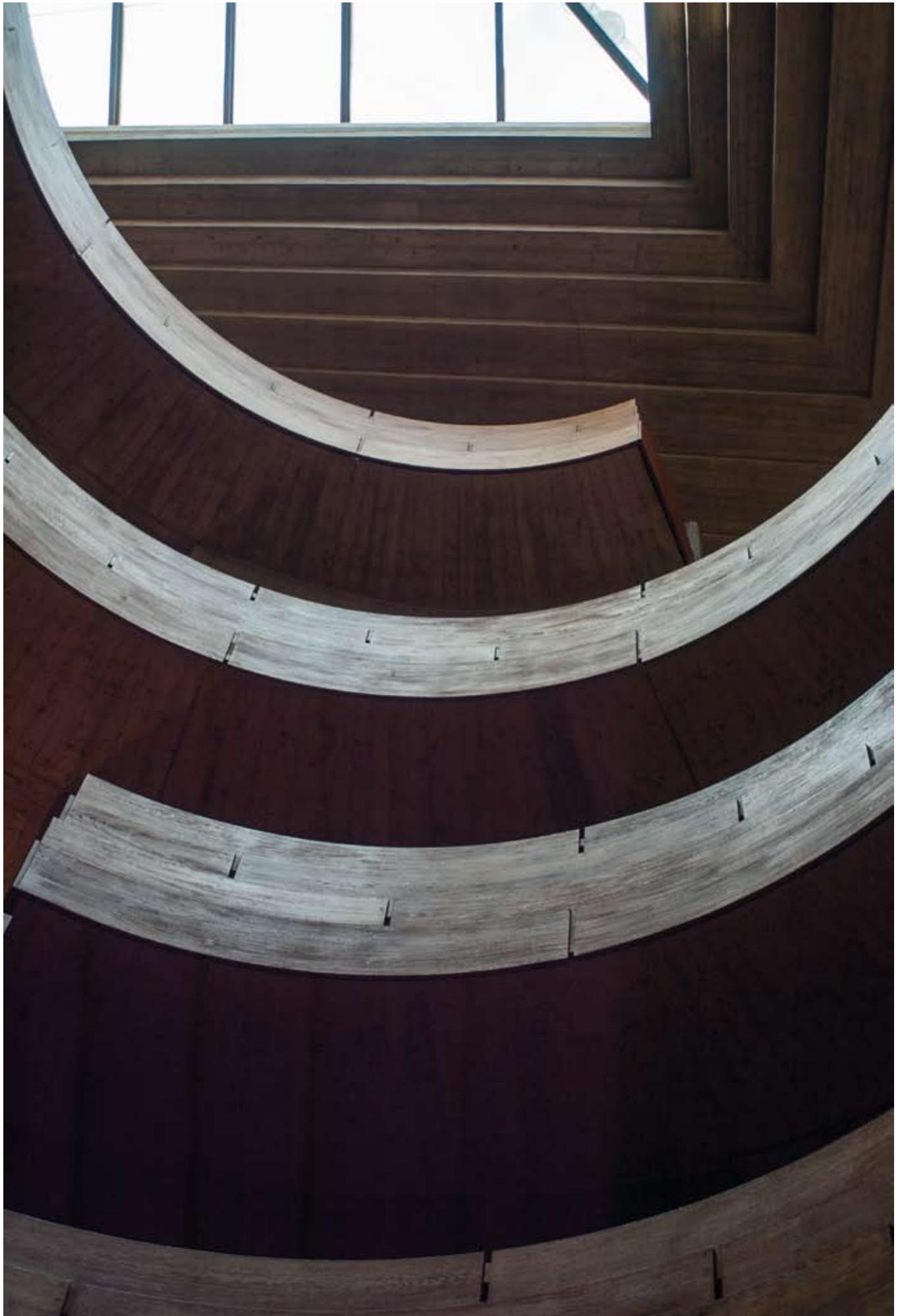
Attraverso un comporre capace di esaltare le relazioni e le tensioni tra le parti, questo spazio diviene il punto di snodo di

The intervention carried out in 1972 with the collaboration of a young Giulio Felli regarding the creative restoration of the two historical buildings which serve as headquarters for the Monte dei Paschi di Siena bank is to be interpreted within this specific compositional context. The intervention concerned the Medieval complex which comprises the Rocca Salimbeni and its tower, the Castellare and the Palazzotto Ranieri, as well as the Renaissance complex which includes two palaces, one of which was designed by Giuliano da Maiano.

In order to fully understand Spadolini's intervention it is necessary to go back to the late 19th century, when the entire architectural complex underwent a restoration operation carried out in a historicist key by the Siennese architect Giuseppe Partini. This operation had the demerit of erasing certain original features, yet also had the merit of generating a new urban system, opening the new Piazza Salimbeni along via Banchi di Sopra which, with the facades of the three palaces, gave a new image to the historic bank and created a new and successful urban scenery.

A scenery which Spadolini, almost a century afterward, does not modify but rather strengthen, working mostly on the interior spaces and on redesigning certain sections which do not alter the urban relationships and hierarchies of the various structures involved. In fact, after a "cleaning up" of the additions made to the ancient structures the intervention, which is the most considerable after the one carried out by Partini, seems to have its compositional core where the Rocca, Fondaco and Tower of Salimbeni meet, thus revealing and giving clarity to the original space that existed between them.

Through a composition method capable of highlighting the relationships and tensions between the parts, this space becomes the central point of the entire architectural complex, assuming from the distributive point of view the role as vertical link between the various levels, and from the formal point of



tutto il complesso architettonico, assumendo dal punto di vista distributivo il ruolo di collegamento verticale tra le diverse quote e da quello formale, il ruolo di "fuoco" visivo capace di integrare fra loro le differenti direttrici. Lo spigolo della Torre e quello della Rocca posta dirimpetto, vengono liberati dalle murature superflue e valorizzati in tutta la loro massiva presenza, mentre una flessuosa reiterazione dei ballatoi dei vari livelli, caratterizza l'ascensionalità dello spazio, accentuata ulteriormente dalla luce zenitale proveniente dalla copertura vetrata. Il pozzo centrale tra i ballatoi circolari, si proietta a terra in una gradinata concentrica scavata nel pavimento in cotto, i cui strati scoprono il possente angolo basamentale della torre, mentre i ballatoi circolari di ogni piano si distaccano dalla sua massa tramite una raffinata piegatura dei piani di calpestio e dei parapetti, realizzati in fasce sovrapposte di legno di quercia curvato e sabbiato, esaltando così la sintassi tra le parti, sottolineata anche nel dialogo efficacissimo tra le materie. A quelle delle preesistenze, con eleganza si affiancano, infatti, le materie dei nuovi interventi, dando luogo all'incedere di una polifonia espressiva di rara intensità. Alle scabre tessiture dei blocchi di pietra e alle minute geometrie delle pavimentazioni in cotto, si accostano ampie superfici di intonaco ad unire plasticamente l'apparente casualità delle diverse parti, mentre l'uso del legno reso patinato dalle sabbiature, insieme a quello del vetro, del metallo e del cemento armato a vista, sottolinea i segni principali dei nuovi inserimenti. Come ad esempio, nella copertura dello spazio ascensionale attorno alla torre, dove alle pareti finite ad intonaco e a laterizio, si aggancia un soffitto che si rastrema verso l'alto in gradoni rovesci di cemento armato *brut*, creando così un appoggio al lucernario. Tema questo, che è quasi un essenziale cornice che dialoga per contrasto con la plastica morbidezza di certe porzioni intonacate che sfuggono verso l'alto a sottolineare un'apertura, o che si plasmano incurvandosi a suggerire naturalmente un percorso.

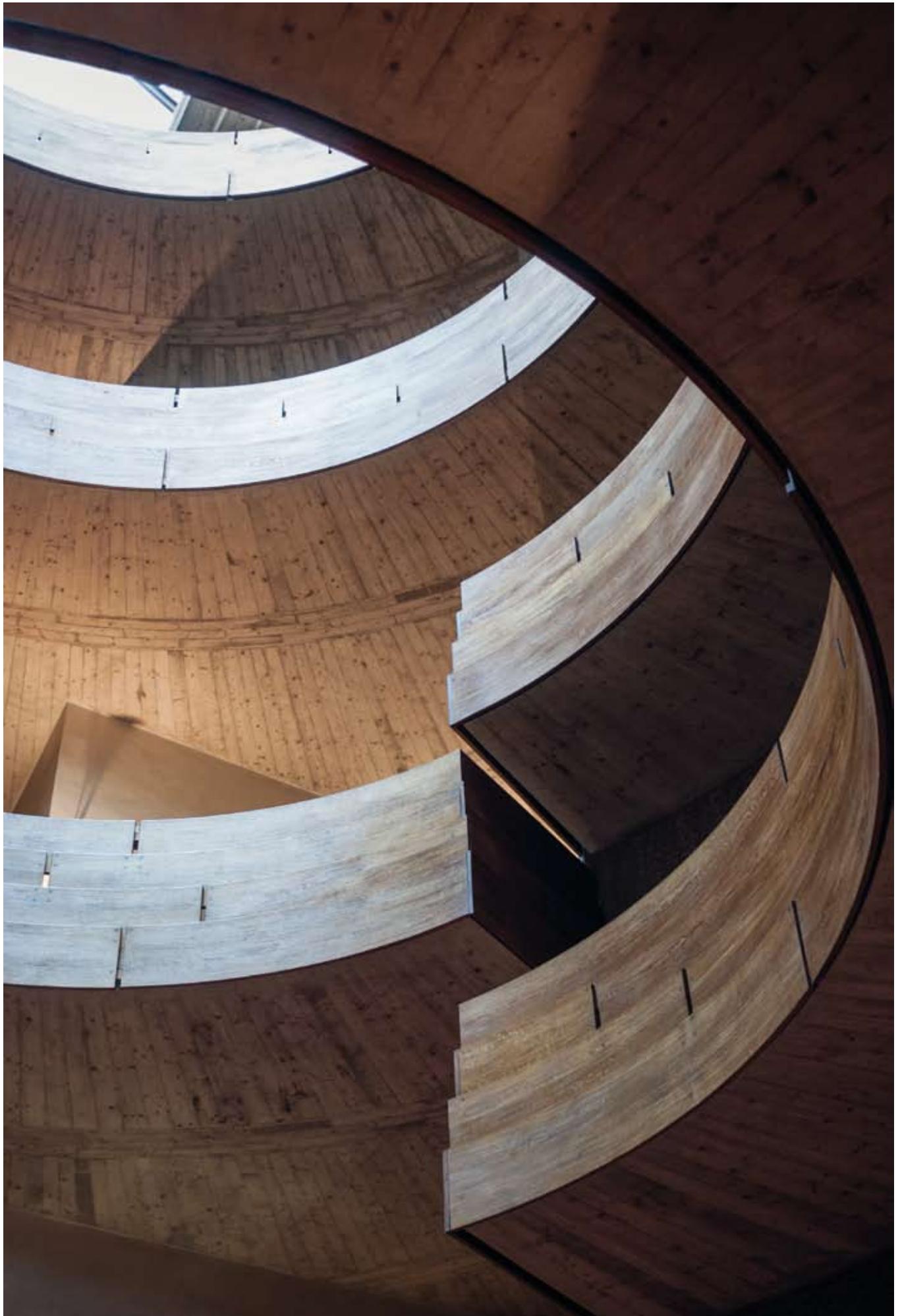
Insomma, un'affascinante serie di invenzioni formali grazie alle quali la consueta attenzione spadoliniana alla dimensione realizzativa, viene affermata attraverso una sapienza fatta di aspetti tradizionali interpretati in chiave innovativa, dando all'intera esperienza, anche se seriale in certi temi, il respiro dell'opera artigianale. Questa, la si misura al meglio, proprio attraverso una costante declinazione delle geometrie curvilinee, che in questo intervento, paiono essere la cifra visibile dei nuovi frammenti inseriti nelle preesistenze. Come ad esempio il tetto ligneo ondolato che va a coprire lo spazio dell'ex chiesa di San Donato, capace nella sua impeccabile esecuzione artigianale di mimare l'idea di un velario morbidamente disposto su una struttura sottostante, oppure come nell'esempio della sala di lettura dell'Archivio Storico, caratterizzata da una copertura in cemento armato a vista, pensata come un doppio drappeggio che scende ad altezze differenti da un'asola centrale vetrata.

Anche se da un punto di vista esclusivamente linguistico, l'insistere sulla flessuosità della linea impiegata da Spadolini in questo restauro senese può dare adito a letture in chiave organicista, la vera essenza di questo spazio rimane profondamente razionale. Ovvero, rimane ancorata a quella rara capacità di fare dell'assenza, il centro vitale di direzioni e di relazioni diverse che si ricordano e si riportano ad unità proprio ricorrendo alle geometrie del cerchio. Cerchio che diventa "cerniera" come nei casi illustri del vestibolo e del pavimento della viennese Landerbank di Otto Wagner o nell'insuperato dispositivo compositivo del Teatro Marittimo di Villa Adriana. Ma l'aver composto questa geometria proprio in relazione ad una preesistenza, come in questo caso agglutinando relazioni e sensi attorno allo spigolo della riscop-

view the role of visual "focus" capable of uniting the various directrices. The corners of the Tower and of the Rocca opposite are freed from unnecessary masonry and valorised in all their massive presence, while the graceful repetition of the balconies characterises the ascending nature of the space, which is also accentuated by the zenithal light that enters from the glass roof. The central shaft is surrounded by the circular balconies and projected in a concentric stairway excavated in the earthenware tile, whose layers reveal the powerful angle at the base of the tower, while the circular balconies separate from its mass through a refined folding of the flooring and parapets, made in superposed strips of curved and sandblasted oak-wood, thus highlighting the syntax between the parts, which is also underlined through the very effective dialogue between the materials used. The new materials are elegantly placed alongside the pre-existing materials, in an expressive polyphony of rare intensity. The rough textures of the stone and the minute geometries of the earthenware flooring stand side by side with wide plastered areas which bring together the apparent randomness of the various parts, while the use of sandblasted wood, together with glass, metal and exposed reinforced concrete, underlines the main signs of the new additions, such as, for example, in the roof of the ascending space surrounding the tower, where a ceiling which tapers upward in upturned steps made of raw reinforced concrete connects to walls finished in plaster and brick, thus creating a support for the skylight. A motif which enters into a dialogue by contrast with the soft plasticity of certain plastered sections that tend upward so as to underline an opening, or which curve as if naturally suggesting a pathway.

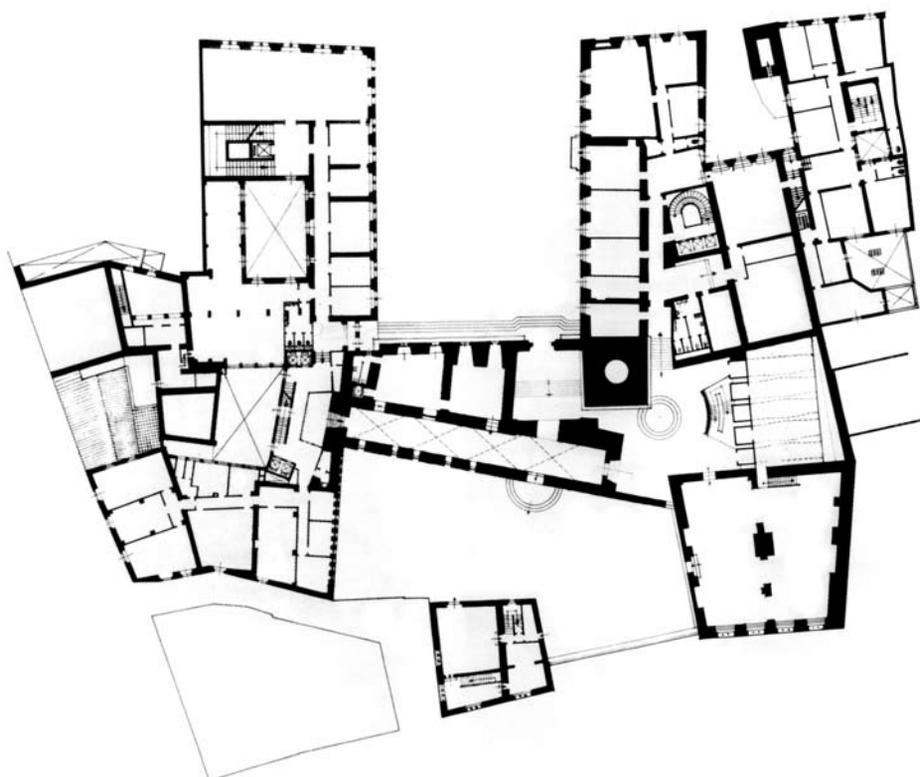
In other words a fascinating series of formal inventions thanks to which Spadolini's usual attention to the constructive dimension is affirmed through a knowledge based on traditional elements interpreted in an innovative key, giving the whole experience, despite the serial nature of certain themes, the feeling of a work of craftsmanship which is better appreciated precisely through a constant use of curves which, in this intervention, seems to be the visible sign of the new fragments inserted onto the pre-existing structures. Such as, for example, the corrugated timber roof that covers the space of the ex-church of San Donato, which with impeccable craftsmanship recreates the idea of a veiled gently placed on an underlying structure, or the reading room of the Historical Archive, characterised by a roof in exposed reinforced concrete conceived as a double drape descending to different heights from a central glass ring.

Although from a purely linguistic perspective Spadolini's insistence on suppleness in this intervention could be interpreted in an organicist key, the true essence of this space remains deeply rational. In other words it remains anchored to that rare capacity of turning absence itself into the vital core of a series of directions and relations that link up and create unity precisely through the geometrical properties of the circle. A circle which becomes "hinge" as in the well-known examples of the hall and pavement of Otto Wagner's Landerbank in Vienna, or in the unsurpassed composition of the Teatro Marittimo in Villa Adriana. Yet having created this geometry in a pre-existing structure, linking relations and meanings around the corner of the rediscovered Salimbeni Tower, ascribes an additional value to this process. In other words it joins, in a single project, the sense of memory and that of the contemporary, delivering to the future not only the promise of a documentary value, but also the lasting vision of an inevitable becoming.



p. 123
I ballatoi circolari con struttura in cemento armato a vista e rivestimento dei parapetti in legno di quercia curvato e sabbiato
foto Massimo Battista, 2014

p. 124
Pianta piano terra
pp. 124-125
Tetto ligneo dell'Autitorium ex chiesa di San Donato
foto Massimo Battista, 2014



perta Torre dei Salimbeni, assegna un valore ulteriore a questo procedere. Lega cioè, in un unico atto progettuale, il senso della memoria a quello della contemporaneità, consegnando al futuro, oltre che una promessa di valore documentario, anche la visione tutt'altro che fugace di un inevitabile divenire.

Un divenire che ogni opera – e un'architettura in particolare – possiede nell'attraversare il tempo e del quale il presente ne rappresenta la leva prioritaria. Un presente, quello dei primi anni '70 del Novecento, nel quale da tempo è giunto a maturazione quel depotenziarsi dell'idea di monumento letto quale testimonianza assoluta di emergenza artistica, in favore di una ben più diffusa e latente storicità delle stratificazioni che lo formano. In questa ottica, vale allora la penna ricordare, come le diverse fasi di questo intervento di restauro siano state mosse all'interno di questa filosofia progettuale di riferimento che veniva discussa e concordata, scelta dopo scelta, con una commissione presieduta oltre che dal soprintendente locale anche dallo storico e archeologo

A becoming that is anchored in the present and which every work – and architectural works in particular – develops with the passage of time. A present, in this case the early Seventies, in which the time was ripe for abandoning the idea of the monument interpreted as the absolute testimony of an artistic creation, in favour of an interpretation based on the more diffuse and latent historicity of the stratifications that form it. From this point of view it is worth recalling how the different phases of this restoration intervention were based upon this philosophy of the project, and then discussed and agreed upon, one decision at a time, with a commission which was presided over by the local superintendent as well as by the historian and archaeologist Ranuccio Bianchi Bandinelli, who was a staunch supporter of this very philosophy. An operational process in which, and thanks to which, the recovery and reinterpretation of a space that included historical sedimentations and was carried out through an architec-



Ranuccio Bianchi Bandinelli che di questi concetti ne è stato uno dei massimi sostenitori.

Quindi, un operare, nel quale e grazie al quale, il recupero e la riscrittura di uno spazio fatto di sedimentazioni e messo in atto attraverso un progetto d'architettura, può essere come in questo caso, non solo l'espressione di una conoscenza ancorata a principi di recupero, ma un processo ermeneutico capace di innescare il riconoscimento dell'opera nella sua doppia polarità storica ed estetica, in vista non solo della sua fruizione contemporanea ma anche in relazione alla sua necessaria trasmissione al futuro.

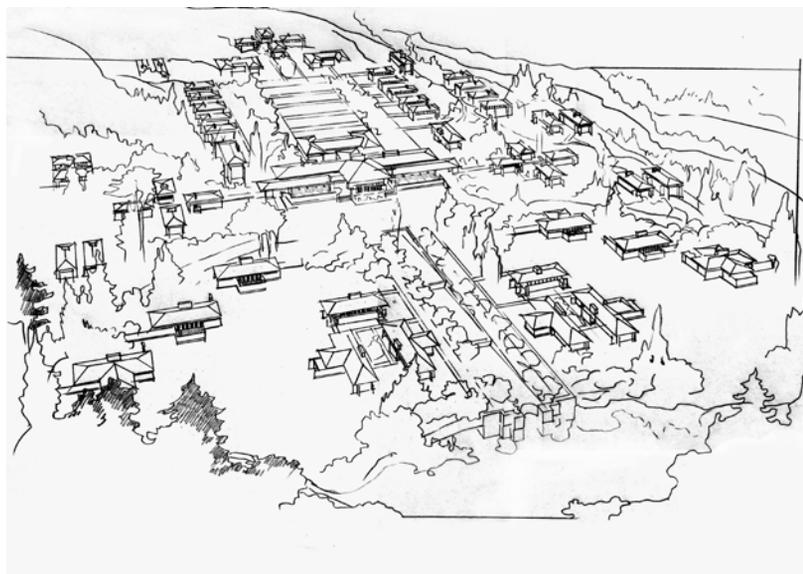
Stagione felice, dunque, questa in cui Spadolini ha potuto realizzare un restauro che possa dirsi così felicemente *creativo*, capace cioè, di inserire insieme a quelle delle preesistenze, anche molte altre voci capaci non di soverchiarsi a vicenda, ma al contrario, di dare luogo a delle sonorità in grado di "ordinare" la simultaneità della stratificazione, portando pur nella complessità, un nuovo registro di generale chiarificazione di senso.

tural project can be not only the expression of a knowledge anchored on restoration principles, but also of a hermeneutic process that is capable of triggering the recognition of the work in its double nature, historical and aesthetic, in terms not only of its contemporary usage but also of its bequeathal to future generations.

Spadolini thus manages to carry out a restoration intervention that can be considered as successfully *creative*, in other words capable of adding to the pre-existing structures many other *voices* which do not overwhelm each other but rather produce a resonance which is capable of "ordering" the simultaneity of the stratification and of bearing, despite the complexity of the language, a new register that provides a general clarification of meaning.

Translation by Luis Gatt

The topic of this paper is the connections which three great masters of the Modern movement such as Wright, Rudofsky and Eldem had with the Japanese house, and between them regarding the said subject. The Japanese dwelling tradition in fact had an influence both on their architectural works and their writings, thus creating a underlying affinity between them.



Wright, Rudofsky, Eldem: incontro con la casa giapponese *Wright, Rudofsky, Eldem: encounter with the Japanese house*

Serena Acciai

A house should be built with the summer in view. In winter one can live anywhere but a poor dwelling in summer is unbearable¹.

Non è solo una coincidenza il fatto che tre grandi maestri della Modernità studiarono la casa giapponese durante la loro esperienza architettonica.

Per Wright, fu uno splendido incontro il cui risultato fu l'Hotel Imperiale di Tokyo; per Rudofsky, il quale trascorse due anni in Giappone come *Fulbright Scholar*, l'immersione nella cultura giapponese fu così profonda che durante il suo viaggio di ritorno dovette fermarsi alle Hawaii prima di raggiungere New York City²; per Eldem fu la ricerca di similarità tra la casa turco-ottomana e la casa giapponese che lo spinse ad indagare con quali echi ad Oriente arrivava il cuore della sua ricerca architettonica.

Ciò che è invece meno conosciuto sono le affinità, più o meno elettive, e le relazioni che questi tre personaggi ebbero a intessere tra di loro intorno al tema dell'abitare giapponese e quanto questo particolare modo di vivere lasciò tracce nelle loro architetture costruite e nei loro scritti.

Utilizzando un criterio cronologico, e partendo quindi da Wright, troviamo già negli *Wasmuth Papers* non solo le linee orizzontali delle sue *Prairie Houses* ma l'aggregazione dei volumi, il loro rivolgersi costantemente verso la natura, il carattere di cluster o piccoli nuclei che hanno le più vaste di queste dimore fatte per le sconfinate pianure americane e che ci riportano echi di un'altra cultura abitativa: quella giapponese.

Perfino a Fallingwater, icona del Modernismo Americano, troviamo elementi di contaminazione inseriti in un linguaggio architettonico dove già il tema dell'immersione nella natura è l'elemento portante

A house should be built with the summer in view. In winter one can live anywhere but a poor dwelling in summer is unbearable¹.

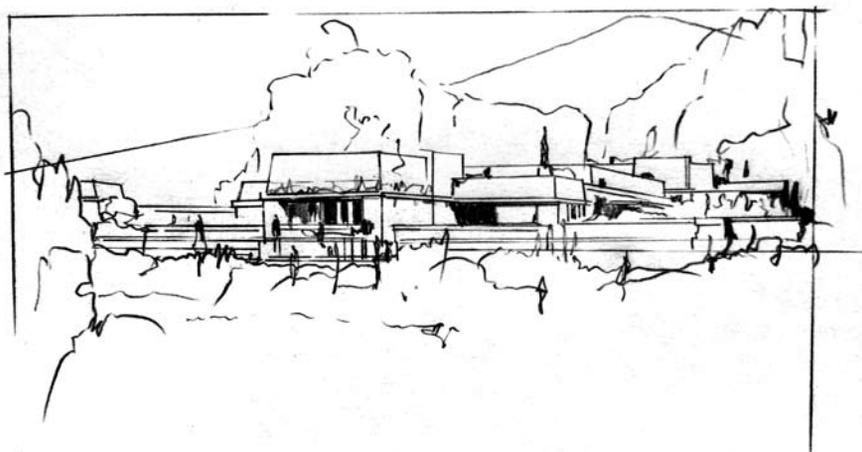
It is no coincidence that three great masters of the Modern movement studied the Japanese house during their experience as architects.

For Wright it was a splendid encounter which resulted in the Imperial Hotel in Tokyo; for Rudofsky, who spent two years in Japan as a *Fulbright Scholar*, his immersion in Japanese culture was so profound that on his way back he had to stop in Hawaii before reaching New York City²; for Eldem it was the search for similarities between the Turkish-Ottoman and Japanese houses that led him to examine what Oriental echoes lay at the heart of his architectural research.

What is less known is the affinities, more or less elective, as well as the relationships that these three personalities shared regarding the subject of the Japanese house and how this particular dwelling culture influenced their architecture and their writings.

Chronologically speaking, and thus beginning with Wright, we already find in the *Wasmuth Papers* not only the horizontal lines of his *Prairie Houses*, but also the aggregation of volumes, their constant connection with nature and, in the case of the larger of these houses intended for the boundless American plains, their organisation into clusters or small nuclei, features which bear the marks of another dwelling culture: that of Japan.

Even at Fallingwater, icon of American Modernism, do we find the influence of elements inserted into an architectural language in which the theme of the immersion in nature is the central trait of the composition. The lush forests of Pennsylvania and the water-



p. 126
Frank Lloyd Wright, villaggio turistico Como Orchard, Darby, Montana, 1909,
progetto ridisegnato da Serena Acciai
p. 127
Frank Lloyd Wright, Fallingwater, Mill Run, Pennsylvania, 1935,
foto Serena Acciai (2017)
Frank Lloyd Wright, Aline Barnsdall Casa Hollyhock, Los Angeles, California
1919-1921, progetto ridisegnato da Serena Acciai

25 Octobre 1967.

bon cher ami,
L'adresse de Bernard
Rudofsky est:
333 East 30th Street
New York, N. Y. 10016
et le livre qu'il m'a
envoyé et que vous
avez peut-être vu
s'appelle "The Kimono
Mind", c'est une étude

sur le Japon qui ne traite
pas spécialement de
son architecture.
Par contre, un autre
ouvrage de Rudofsky
qui il m'a mentionné
mais que je n'ai pas
est sans doute celui
dont vous m'avez
parlé au téléphone
le titre en est
"Architecture without
Architects". Si vous

avez des amis aux États
Unis je pense qu'ils
pourraient vous
l'envoyer s'il n'est
pas épuisé. Je ne
peux pas vous indiquer
le "publisher" qui
l'a édité, peut-être
est-ce le même que
pour "The Kimono
Mind", Doubleday and
Company, Inc. Mais
sûrement Rudofsky

della composizione. I lussureggianti boschi della Pennsylvania e la cascata sul fiume Bear Run irrompono letteralmente dentro la casa, tra dentro e fuori non c'è soluzione di continuità tanto che la pavimentazione in pietra del grande salone prosegue sulle terrazze a livello e il rumore del fiume è un suono costante, impetuoso. Ma altri elementi, come i bassi divani sotto le finestre della hall, i giochi del soffitto riquadrato di elementi modulari, il contenitore per la cottura del tacchino, dalla forma sferica di un domestico "gong" che ruota su un perno per raggiungere il fuoco, ci raccontano di una cultura lontana. La casa ancora oggi arredata con gli oggetti e la mobilia degli anni '30 è decorata con molte stampe giapponesi a raccontarci dell'adesione della famiglia Kauffman al mondo verso il quale il proprio architetto di riferimento si stava volgendo.

L'amore per la natura pervade la casa, come negli esempi tradizionali giapponesi ma anche turchi.

Le *Prairie Houses* e gli *Wasmuth Papers* di Wright, furono per Sedad Eldem primaria fonte d'ispirazione durante i suoi soggiorni a Parigi e Berlino, dove egli per la prima volta tentò la fusione tra il linguaggio della casa d'Anatolia e le linee moderne, appunto di Wright. Quei magnifici disegni del maestro americano furono poi per Eldem il punto di partenza per il processo di reinterpretazione in chiave moderna dell'architettura tradizionale ottomana. Le linee orizzontali³ scriveva Wright nel 1910 sono le linee dell'abitare.

Sedad Eldem nel descrivere le più importanti caratteristiche della casa turco-ottomana in un saggio⁴ dove questa veniva messa a confronto con quella giapponese spiegava che: «*although the main structural elements in the Turkish House are vertical, the lateral arrangement of the windows produces a horizontal effect consonant with Le Corbusier's statement on their relationship with Nature*».

fall at Bear Run river literally find their way into the house, avoiding a break in continuity between inside and outside, to the point that the stone pavement of the great living-room continues out into the terraces and the sound of the river is continuous, impetuous. Other elements, such as the low sofas under the windows in the hall, the shapes of the ceiling, framed by modular components, the container for cooking turkey, with the spherical shape of a domestic "gong" which rotates on a pivot in order to be placed over the fire, also speak of a far-away culture. The house, still furnished today with objects from the Thirties, is decorated with many Japanese prints, thus transmitting the interest which the Kauffman's shared with their architect.

Love for nature pervades the house, as in examples from traditional Japanese or Turkish architecture. Wright's *Prairie Houses* and *Wasmuth Papers* were a primary source of inspiration for Sedad Eldem during his sojourns in Paris and Berlin, where he first attempted a fusion between the language of Anatolian houses and that of Wright's modernity. The wonderful drawings of the American master were the starting point for Eldem in the process of reinterpreting traditional Ottoman architecture in a modern key. Horizontal lines³, wrote Wright in 1910, are the lines of dwelling. In an essay in which he described the most important features of the Turkish-Ottoman house, comparing them to those of the Japanese house, Sedad Eldem explained that: «*although the main structural elements in the Turkish House are vertical, the lateral arrangement of the windows produces a horizontal effect consonant with Le Corbusier's statement on their relationship with Nature*». It is precisely the relationship with nature, as well as this 'horizontal-ity', which connect the words of these three great architects.

doit être bien connu
puisque il était déjà
en 1958 architecte en
chef du pavillon
américain à l'exposition
de Tsuzuka.

Mille amitiés,
mille vœux encore
pour la prompte
guérison de Fabrice.

Lean



Ed è proprio il rapporto con la natura, oltre all'orizzontalità, che lega le parole di questi tre grandi architetti. Nel suo affascinante libro sul Giappone⁵ Rudofsky infatti scriveva: «*It is a house turned outside in, except that there never was much of an outside. There are no windows out from or into and consequently no window curtains. No carpets or rugs eclipse the floor; no chair, no beds encroach on its void. Apart from the annual replacement of the mats, the house is near-immutable*».

Sedad Eldem che aveva istituzionalizzato e promosso lo studio dell'architettura vernacolare del proprio paese già a partire dagli anni '30 fu sempre molto attento ai prodotti che l'architettura colta rivolgeva a questo ambito di studio.

Sedad cercava libri, se li faceva spedire oltreoceano dai suoi numerosi contatti negli Stati Uniti, come gli architetti di S.O.M, i ricercatori di Dumbarton Oaks o il direttore del California Palace of the Legion of Honor di San Francisco.

Nel 1967 un suo corrispondente⁶ gli comunica, in una lettera datata 25 Ottobre, l'indirizzo di Bernard Rudofsky a New York e suggerisce ad Eldem il titolo del libro «*The Kimono Mind*». Tra le righe di questa breve lettera si evince che Sedad Eldem aveva chiesto al suo interlocutore (Lean) notizie circa alcuni libri di Rudofsky, tra cui anche «*Architecture without architects*». Questi contatti rimasti nascosti tra le carte di Eldem ci raccontano di quanto, tra l'altro in piena guerra fredda, le connessioni tra architetti che in luoghi anche molto lontani stavano perseguendo la stessa «nuova via» per un architettura moderna consapevole del rapporto con la tradizione e il vernacolo, erano qualcosa di tangibile.

Nell'opera di questi tre grandi maestri della modernità le affinità elettive, i linguaggi rimasti sotto traccia in alcuni dei loro lavori

In his fascinating book on Japan⁵ Rudofsky wrote: «*It is a house turned outside in, except that there never was much of an outside. There are no windows out from or into and consequently no window curtains. No carpets or rugs eclipse the floor; no chair, no beds encroach on its void. Apart from the annual replacement of the mats, the house is near-immutable*».

Sedad Eldem, who had institutionalised and promoted the study of vernacular architecture in his own country since the Thirties, was always very attentive to the products that cultured architecture addressed to this area of study.

Sedad collected books which were sent to him from across the ocean by his many contacts in the United States, such as the architects from S.O.M, researchers from Dumbarton Oaks or the director of the California Palace of the Legion of Honor in San Francisco.

On a letter dated October 25, 1967, a correspondent of his⁶ sent him Bernard Rudofsky's address in New York and recommended the book «*The Kimono Mind*». From this brief letter it can be deduced that Sedad Eldem had asked his correspondent (Lean) information about some books by Rudofsky, among which «*Architecture without architects*». These contacts which remained hidden among Eldem's letters tell us how, even in the midst of the Cold War, architects were following together this «new way» toward a modern architecture, aware of its connection with tradition and the vernacular.

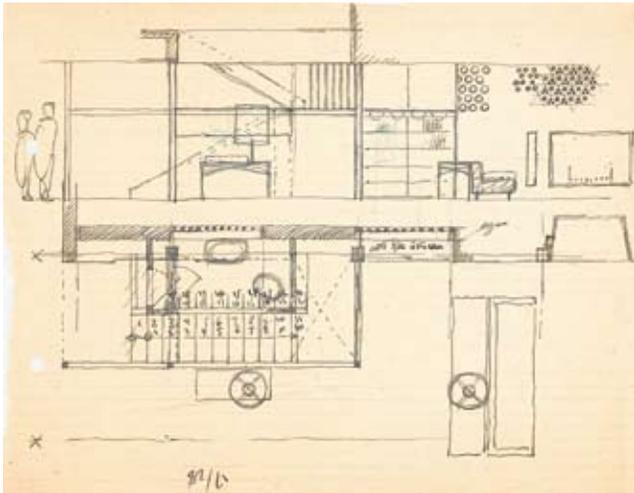
This is the case of the villa built by Sedad Eldem on the island of Büyükkada, in the Princes' Islands near Istanbul. Built between 1956 and 1957 under the influence of internationalism in Turkey and after the Hilton Hotel, which Eldem himself had built together

pp. 128-129

Lettera indirizzata a Sedad Hakkı Eldem, datata 25 Ottobre 1967, la lettera è firmata "Lean" ma non è stato possibile identificare il mittente Archivio Rahmi M. Koç, copie digitali ottenute attraverso SALT Research Xilografia di Kitagawa Utamaro (1753-1806) da B. Rudofsky, "The Kimono Mind, An informal Guide to Japan and the Japanese", Prentice Hall Press, New York 1986, p. 123

pp. 130-131

Sedad Hakkı Eldem, disegno di studio per la villa a Büyükaada 1956-57, Isole dei Principi, Istanbul, Archivio Edhem Eldem, copie digitali ottenute attraverso SALT Research Sedad Hakkı Eldem, villa a Büyükaada, fronte sul giardino, Archivio Edhem Eldem, copie digitali ottenute attraverso SALT Research



erano destinati a riemergere e segnare, con la realizzazione di alcuni edifici, delle pietre miliari dell'architettura moderna.

E il caso della villa costruita da Sedad Eldem sull'isola di Büyükaada, nell'arcipelago delle Isole dei Principi non lontano da Istanbul. Realizzata tra il 1956-57, sull'onda della spinta internazionalista che si ebbe in Turchia a seguito della costruzione dell'Hilton Hotel da parte dello stesso Eldem e degli architetti di S.O.M., la villa comprende elementi propriamente più affini al linguaggio dell'*International Style*. Tale linguaggio, che comunque aveva sempre caratterizzato la ricerca di Eldem, si fa qui più evidente: ad un'analisi più profonda il riferimento progettuale che sembra aver guidato Sedad Eldem nella progettazione di questa villa è ancora Fallingwater e di conseguenza la casa giapponese, che come scriveva Rudofsky⁷ anticipa i fondamenti del linguaggio moderno: «*The traditional Japanese house antedates our so-called modern architecture by several centuries. Skeleton structure, open plan, sliding walls have only recently entered our architecture, while removable walls and resilient floors are still in the future.*»

Questa pianta costruita su un declivio fortemente scosceso appare molto chiusa sul lato della strada (a monte), mentre si apre totalmente sul lato del giardino e del mare. In maniera molto didascalica il dispositivo planimetrico del lato a monte si dispiega in una *enfilade* di servizi al piano terra e ancor più di stanze al primo piano.

Questo espediente non appartenente alla cultura turco-ottomana dell'abitare permette a Sedad Eldem di liberare e ridurre sul lato

with the architects from S.O.M., the villa included elements which can be related to the language of the *International Style*. This style, which had however always characterised Eldem's research, became more evident: upon a closer analysis, the references for the project seem to be once again Fallingwater and consequently also the Japanese house, which as Rudofsky⁷ said, anticipates the basis of the modern language: «*The traditional Japanese house antedates our so-called modern architecture by several centuries. Skeleton structure, open plan, sliding walls have only recently entered our architecture, while removable walls and resilient floors are still in the future.*»

This plan built on a steep slope appears to be very closed on the side of the street (above), while it is completely open on the side which faces the garden and the sea. In a very academic way, the planimetric layout of the upper side is deployed in an *enfilade* of services on the ground floor and of rooms on the first floor.

This layout, which is not derived from the Turkish-Ottoman dwelling tradition, permits Sedad Eldem to liberate and reduce the facades of the house on the side of the garden, leaving only the built structure which, in this case, and always in traditional Turkish-Ottoman architecture, coincides with the number of the windows of a room.

Modularity as a constitutive element of vernacular architecture brings us back to the analogy with the Japanese house, in which the unit system in the building of a house is the *tatami*, which



del giardino le facciate della casa alla sola struttura costruttiva che in questo caso, e sempre nell'architettura tradizionale turco-ottomana, coincide con il numero delle finestre di una stanza.

La modularità come elemento costitutivo dell'architettura vernacolare ci riporta ancora all'analogia con la casa giapponese dove il sistema unitario della costruzione di una casa è il *tatami* che misura 90x180 cm. Il numero dei *tatami* richiesti in una stanza definisce le dimensioni della stanza medesima durante la progettazione e la realizzazione. Allo stesso modo anche la casa turco ottomana nella sua versione tradizionale risponde ai dettami della modularità governati dall'elemento chiave della finestra dalla verticalità proporzionata di 1:2. Anche nel caso ottomano la finestra è il modulo che determina le dimensioni della stanza e per estensione della casa.

L'asimmetria della pianta, la chiarezza nell'espressione della facciata, la purezza strutturale, l'articolazione con la natura attraverso le caratteristiche del sito sono elementi cardine dell'abitare giapponese (ma anche ottomano) a cui come creatori di spazi per il "buon vivere" va aggiunta quell'attitudine tutta giapponese della "poesia dello spazio".

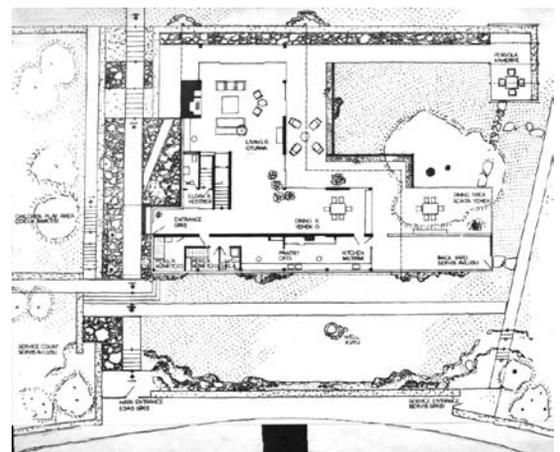
Per concludere con Rudofsky⁸: *«it is not just in utilitarian principles that the Japanese excel; they have a knack of infusing poetry, even magic, into routine performances and routine situations which hold no charms for us. The Bath is one of them, sleep is another. The crowing soporific touch of the Japanese bed is a tent as ethereal as it is sumptuous.»*

measures 90x180 cm. The number of *tatamis* required for a room defines the size of the room itself during both the design and construction phases. In the same way, the Turkish-Ottoman house in its traditional version is also based on modular criteria governed by the key element of the window, which follows a 1:2 vertical proportion. In the Ottoman case the window is the module which determines the size of the room and consequently of the house itself.

The asymmetrical nature of the plan, the clarity in the expression of the facade, the structural purity, and the articulation with nature through the features of the site are central elements for the Japanese dwelling tradition (and also Ottoman), which is attentive both to the creation of spaces for "good living" and to the very Japanese concept of the "poetry of space".

To conclude with Rudofsky⁸: *«it is not just in utilitarian principles that the Japanese excel; they have a knack of infusing poetry, even magic, into routine performances and routine situations which hold no charms for us. The Bath is one of them, sleep is another. The crowing soporific touch of the Japanese bed is a tent as ethereal as it is sumptuous.»*

Meeting with Japan is also the title of a book by Fosco Maraini in which he narrates his many years in Japan: like the three architects mentioned in this article, to which in all justice we should add Bruno Taut⁹, Maraini manages to grasp and transmit through his book this sense of tradition which is so essential



Sedad Hakkı Eldem, villa a Büyükađa, interni e planimetrie
Archivio Edhem Eldem, copie digitali ottenute attraverso SALT Research



Meeting with Japan è anche il titolo di un libro di Fosco Maraini che ci riporta la sua lunga esperienza in Giappone: come i tre architetti di cui abbiamo trattato in questo breve scritto, ai quali va doverosamente aggiunta anche la vicenda di Bruno Taut⁹, Maraini riesce a cogliere ed a trasmettere con questo libro quel senso della tradizione così intrinseco nella cultura giapponese forse proprio rimanendo distante, in questa sua lettura, da atteggiamenti prettamente occidentali.

¹ Yoshida Kenko filosofo giapponese del quattordicesimo secolo.

² *Lesson from Bernard Rudofsky, Life as a voyage*, Architekturzentrum Wien, The Getty Research Institute, Los Angeles. Su Rudofsky ed in particolare su i suoi viaggi, vedi: U. Rossi, *Bernard Rudofsky Architetto*, CLEAN Edizioni, Napoli 2016.

³ F. L. Wright, *Drawing and Plans of Frank Lloyd Wright*, Dover Publications, Inc. New York 1983.

⁴ S. H. Edem, A. Ertuğ, *A comparative, spatial analysis of traditional Turkish and Japanese dwellings*, A. Ertuğ (eds.), «Process Architecture» 27, Tokyo 1981, p. 50.

⁵ B. Rudofsky, *The Kimono Mind, An informal Guide to Japan and the Japanese*, Prentice Hall Press, New York 1986, p. 113 (ed. orig. 1965).

⁶ L'interlocutore di Eldem (Lean) risulta non identificato. Nella più ampia corrispondenza di Sedad Eldem ci sono altre lettere di questo personaggio (sempre scritte in francese) ma non si trova mai né un indirizzo né il nome completo.

⁷ B. Rudofsky, *The Kimono Mind ...*, cit. p. 114.

⁸ Ivi, pp. 122-123.

⁹ Riguardo alla vicenda di Bruno Taut e il Giappone vedi: E. Akcan, *Bruno Taut's Translations out of Germany, toward a cosmopolitan ethics in architecture*, in J.F. Lejeune and M. Sabatino (eds.), *Modern Architecture and the Mediterranean: Vernacular Dialogues and Contested Identities*, Routledge, London, New York, NY 2010, pp. 193-211.

to Japanese culture, while remaining distant from a typically Western stance.

Translation by Luis Gatt

¹ Yoshida Kenko, 14th century Japanese philosopher.

² *Lesson from Bernard Rudofsky, Life as a voyage*, Architekturzentrum Wien, The Getty Research Institute, Los Angeles. On Rudofsky, and on his voyages in particular, see: U. Rossi, *Bernard Rudofsky Architetto*, CLEAN Edizioni, Napoli 2016.

³ F. L. Wright, *Drawing and Plans of Frank Lloyd Wright*, Dover Publications, Inc. New York 1983.

⁴ S. H. Edem, A. Ertuğ, *A comparative, spatial analysis of traditional Turkish and Japanese dwellings*, A. Ertuğ (ed.), «Process Architecture» 27, Tokyo 1981, p. 50.

⁵ B. Rudofsky, *The Kimono Mind, An informal Guide to Japan and the Japanese*, Prentice Hall Press, New York 1986, p. 113 (originally published in 1965).

⁶ Eldem's correspondent (Lean) is not identified. There are other letters in Sedad Eldem's correspondence from this person (always written in French), but no full name or address is ever given.

⁷ B. Rudofsky, *The Kimono Mind, An informal Guide to Japan and the Japanese*, cit. p. 114.

⁸ Ivi, pp. 122-123.

⁹ Regarding Bruno Taut and Japan, see: E. Akcan, *Bruno Taut's Translations out of Germany, toward a cosmopolitan ethics in architecture*, in J.F. Lejeune and M. Sabatino (eds.), *Modern Architecture and the Mediterranean: Vernacular Dialogues and Contested Identities*, Routledge, London, New York, NY 2010, pp. 193-211.

On the night of July 15, 1989, the Venice lagoon filled with the sound of Pink Floyd's rock music booming from St. Marks' basin. The memory of the concert's atmosphere and an account of the objectives, facts and consequences associated with this event provide an opportunity to reflect on the use of history and of the urban space, on the conflicts running through the city, and the connections between that which is persistent and that which is temporary. In the words of Manfredo Tafuri, "*l'ephemere est éternel*".

L'ultima notte. Il concerto dei Pink Floyd a Venezia *The last night. The Pink Floyd's concert in Venice*

Sara Marini

Il 15 luglio 1989 i Pink Floyd, dal bacino di San Marco, inondano l'isola di Venezia di musica rock: è la notte del Redentore, a mezzanotte esplodono i consueti fuochi d'artificio che onorano la festa delle feste veneziane.

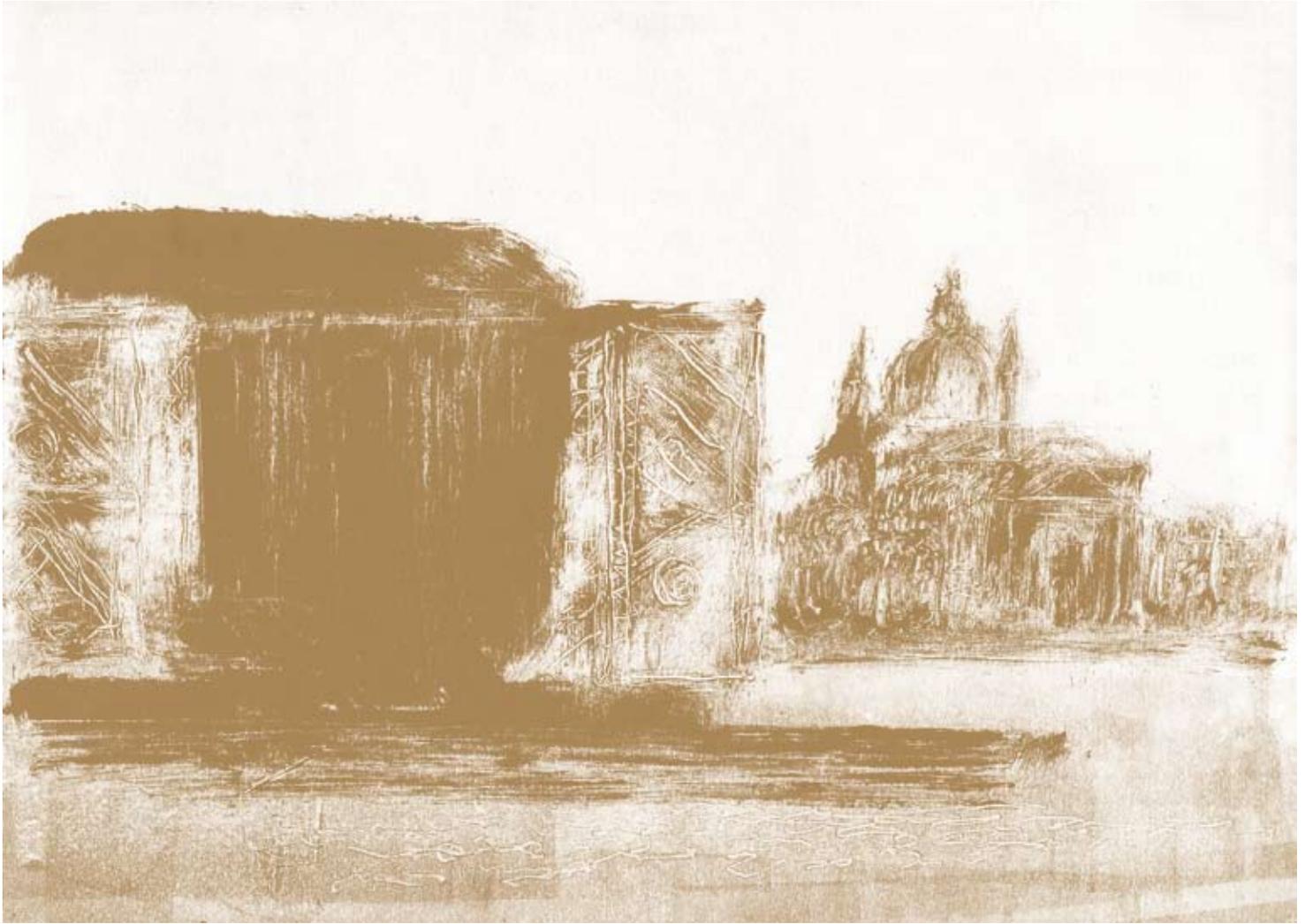
Attraverso un'ipotetica ricostruzione delle atmosfere che si accatastarono in quella notte, ripercorrendo poi in parte quel che è accaduto dopo e prima del concerto, si andranno infine ad appuntare le conseguenze di un ultimo atto per la città, i conflitti che hanno attraversato e attraversano il centro urbano, i nessi tra persistente e temporaneo¹.

A Momentary Lapse of Reason è il titolo della tournée mondiale in cui si colloca l'imprevista tappa veneziana del gruppo inglese, composto in parte da ex-studenti di Architettura². Il palco montato su zattere è una monumentale cattedrale tecnologica di 24 per 96 metri in pianta e 24 metri in alzato. Collocato a 200 metri dalla Piazzetta di San Marco, si fa inquadrare dalle due colonne che dal 1172 segnano la porta a mare della città. Rivolto verso il lato corto del Palazzo Ducale, dà le spalle alla Chiesa del Redentore, nel suo retro è collocato il backstage, anche questo chiaramente flottante. L'architettura del palco è impostata su una tipologia canonica, non presenta dispositivi spaziali sperimentali come quelli progettati, anche per i Pink Floyd, da Mark Fisher, l'architetto del rock³. Il dato eccezionale risiede nella sua posizione fisica e culturale: la struttura metallica e sonora è giustapposta per 24 ore ai secolari monumenti veneziani e insiste sul crocevia d'acqua più significativa dell'isola. Intorno al grande volume galleggiano innumerevoli barche di ogni tipo in attesa del concerto e della successiva sinfonia di fuochi d'artificio. La

On July 15, 1989, Pink Floyd flooded the island of Venice with rock music from St. Mark's basin. It was the night of *Festa del Redentore* (the Redeemer's Feast), when at midnight the customary fireworks fire up the sky honouring the most famous Venetian celebration.

Through a hypothetical reconstruction of the different atmospheres that in turns animated that night, and the partial account of what happened before and after the concert, I shall analyse the consequences of a last act for the city, the conflicts that plagued it then as now, and the connections between that which is persistent and that which is temporary¹.

The unexpected Venetian concert by the British group – some members of which are former architecture students – was part of a world tour called *A momentary lapse of Reason*². Built on a barge platform, the monumental stage was a technological cathedral on a 24 x 96 metres plan and 24 metres in height, floating 200 metres away from Piazzetta San Marco, the extension of St. Mark's Square, framed within the two iconic columns that have marked the spot of the gateway to the sea since 1172. The stage faced the short side of Palazzo Ducale, its back towards the Church of the Redentore, while the backstage, also floating, was set up in the rear part. The stage was designed in a rather straightforward way, with no particularly experimental spatial devices of the types that Mark Fisher, the architect of Rock³, has sometime produced also for Pink Floyd. What made it special, however, was its cultural and physical collocation: the steel structure was allowed to clash with the century-old venetian monuments and float on the most important waterway of the island for an entire 24-hour day. Clustered around the massive structure, countless boats of all shapes awaited the



Riccardo Mioto
"Wish you were here"
Il palco e il Redentore, 2017
Planimetria del palco, 2017



città è assediata da 200.000 persone, ne erano previste 50.000 – il concerto è gratuito –, 150 milioni sono i telespettatori che assistono allo spettacolo⁴, si tratta del primo concerto rock trasmesso a Berlino Est (pochi mesi dopo cadrà il muro). Nel solito buio di una Venezia attonita, scalfito da inattese linee e masse di luce fluo, alle 21.45 le note di *Shine on you Crazy Diamond* zittiscono la folla. Delle 23 canzoni previste ne vengono escluse 9 per rispettare i tempi televisivi che prevedono 90 minuti di concerto. *Run Like Hell* chiude lo spettacolo sonoro che lascia spazio al consueto lungo concerto di fuochi d'artificio.

L'atmosfera di quella notte è caratterizzata da una serie di estraniamenti. Solitamente lo spazio di un concerto prevede una divisione netta tra ciò che è illuminato, il palco e i suoi attori, e quanto deve rimanere in ombra, ovvero la grande massa di pubblico il cui numero decreta il successo dell'evento. Nella notte veneziana si attua una doppia esposizione: Venezia ingloba l'effimera scena, il rock progressivo si sovrascrive, come un fuoco fatuo, alla città storica. Luci ed ombre confermano questa doppia ambiguità che coincide con l'atmosfera sfaccettata della città lagunare: Venezia confonde immaginario e reale, si propone come *città della mente*, come scrive Massimo Cacciari, mentre le dinamiche che l'attraversano rendono espliciti peso, potenza e fragilità del suo corpo⁵. Il rock è teso a costruire alterazioni della realtà, quello dei Pink Floyd è dichiaratamente concettuale. Lo spettacolo ne esce da un lato potenziato, raddoppiato, dall'altro detonato dal "tutto è immaginabile" che Ve-

concert and the ensuing symphony of fireworks. Expecting an audience of about 50.000, the city saw the invasion of 200.000 people lured by the free concert, which was watched by another 150,000 people on TV⁴. It was also the first televised Rock concert in East Berlin, just a few months before the wall came down.

At 9.45 pm, in the ordinary darkness of a stunned Venice, disrupted by sudden flashes and explosions of fluorescent light, the notes of *Shine on You Crazy Diamond* struck the crowds dumb. The 90 minutes allowed to the concert by the television schedule meant that 9 songs were struck off from the 23-song setlist. *Run Like Hell* ended the performance and left the stage to the usual and extended fireworks display.

The atmosphere of that night was characterized by a series of estrangements. Usually, the space of a concert involves a clear division between what is lit, that is, the stage and the performers, and what must remain in the shadows, that is, the large audience whose size determines the success of the event. In the Venetian night there was a double exposure: Venice incorporated the ephemeral scene, and progressive rock haunted the historic city like a will-o'-the-wisp. Lights and shadows confirm this double ambiguity that coincides with the faceted atmosphere of the lagoon city: Venice confuses the imaginary and the real, it proposes itself as a *city of the mind*, as Massimo Cacciari writes, while its dynamics reveal the weight, power and fragility of its body⁵. Rock tends to construct alterations of reality, and Pink Floyd's brand of rock is explicitly conceptual. On the one hand, the show was enhanced, "doubled", while on



nezia concettualmente propone. La notte del 15 luglio 1989 non è solo una notte veneziana ma mondiale, e così la sua atmosfera e i suoi riflessi sono ancora ulteriormente specchiati. La città da dentro appare assediata da persone, barche, musica, dal moltiplicarsi di tempi (il tempo dell'effimero nel tempo dell'eterno) e linguaggi (il pagano rock anticipa la più importante festa religiosa dell'isola). Agli spettatori televisivi, da New York a Mosca, è offerta una scena che non si ripeterà: la città storica più fragile e più copiata al mondo è consegnata per una notte a suoni e a modi di vivere "estranei". I consueti partecipanti della festa del Redentore, cittadini della laguna e turisti, sono mescolati a giovani fan del gruppo inglese arrivati da tutta Europa e agli abitanti della terraferma che per una notte conquistano l'isola.

Nel percorso dei Pink Floyd il concerto veneziano non rappresenta un unicum: altre tappe segnano la ricerca di un confronto con la Storia. Da Pompei, dove nel 1971 suonano in un anfiteatro senza spettatori, ai concerti tenuti a Versailles nel 1988 e in Potsdamer Platz a Berlino nel 1990, il gruppo inglese verifica la propria *scrittura progressiva* non solo in luoghi bui e astratti, ma mettendola in reazione con l'architettura secolare⁶.

"Mai più così!" è il titolo della prima pagina de "Il Gazzettino" il 18 luglio 1989, sovrapposto a una foto di Piazza San Marco inondata di rifiuti il giorno dopo il concerto. Lo stesso slogan è usato da Fran Tomasi, organizzatore dell'evento veneziano, in un manifesto che tappezza la città il 15 luglio 1990, in questo caso il titolo è usato per sottolineare l'impossibilità che lo spettacolo si

the other, it was overwhelmed by the assumption "everything is imaginable" that Venice conceptually proposes. The night of July 15, 1989 was not only a Venetian night but a global night, and therefore its atmosphere and reflections were mirrored further. From within, the city looks besieged by people, boats, music, by the multiple time frames (the ephemeral and the eternal) and languages (profane rock inaugurating the most important religious celebration of the island). From New York to Moscow, TV audiences witnessed a scene that would never materialize again: the most fragile and represented city in the world was held hostage for a night by "foreign" ways and sounds. The usual participants in the *Festa del Redentore*, local citizens and tourists, mixed with young fans of the British group that had flocked in from all over Europe and people from the mainland who conquered the island for a night.

In Pink Floyd's career, the Venetian concert was not the only encounter with History, there have been other such appointments. From Pompei, where they played in an empty amphitheatre in 1971, to the concerts held in Versailles in 1988 and in Potsdamer Platz in Berlin in 1990, the British group tested its *progressive writing* not only in dark and abstract places, but also by putting it in relation with centuries-old architecture⁶.

"Never again!" was the headline on the cover of «Il Gazzettino» of July 18, 1989, placed on a photo of St. Mark's square filled with litter the day after the concert. The Venetian show's organizer Fran Tomasi used the same slogan on a poster plastered all over town on July 15, 1990, but this time to emphasize the show's uniqueness.

Pomeriggio del 15 luglio 1989. Loggetta del campanile di San Marco
Dsa Diateca, Università Iuav di Venezia
p. 140
Mattina del 16 luglio 1989. Molo della Piazzetta di San Marco
Dsa Diateca, Università Iuav di Venezia
p. 141
Mattina del 16 luglio 1989. Molo della Piazzetta di San Marco
Mattina del 16 luglio 1989. Riva degli Schiavoni
Dsa Diateca, Università Iuav di Venezia

ripeta. Lo sciopero degli spazzini i giorni successivi al concerto, quello dei mezzi di trasporto pubblico la sera stessa, che obbliga i presenti ad un'odissea, marchiano l'immaginario di quell'ultima notte sia dentro che fuori l'isola. "Mai più così" riecheggia diventando un unico coro: Emilio Vedova chiede che Venezia non accetti di vivere un carnevale eterno, rileva il brutale trattamento riservato ai monumenti e ai giovani che hanno invaso la città. Nel 1993 Manfredo Tafuri inaugura l'anno accademico all'Istituto Universitario di Architettura di Venezia con la lezione "Le forme del tempo: Venezia e la modernità"⁷⁷ attaccando usi impropri della città storica come il concerto e l'ipotesi che il comune di Venezia ospiti l'Expo del 2000. Alcuni protagonisti della confusa vicenda politica, che porta all'autorizzazione da parte dell'amministrazione a tenere il concerto del secolo a Venezia, considerano strettamente connessi i due eventi citati da Tafuri. Gli stessi attori e testimoni attribuiscono sia la disponibilità a dar luogo al concerto che il suo "sabotaggio" al conflitto presente in città e nella politica nazionale tra i fautori della candidatura della città lagunare all'esposizione del 2000 e chi la osteggia. Altre fonti negano il nesso e rileggono l'accaduto come un *A Momentary Lapse of Reason*.

Il concerto è annunciato come illazione in un articolo di un giornale locale pubblicato in aprile, sempre stando alle contraddittorie testimonianze il tutto si svolge in poco tempo: Tomasi cede gli ingenti diritti televisivi dell'evento prima dell'autorizzazione dell'amministrazione, quando la stessa capisce la gravità di quanto

The memory of that last night on and off the island was partly marred by the disruptions caused by the roads wipers' strike on the days after the concert, and the public transport strike on the same night, which turned the audience's journey home into a nightmare. "Never again" resonated and became a choir: Emilio Vedova demanded that Venice should not be condemned to an "eternal carnival", and deplored the brutal treatment reserved to the monuments and to the young people that invaded the city. In 1993 Manfredo Tafuri's inaugural lecture at the Architecture Department of the University of Venice entitled "Le forme del tempo: Venezia e la modernità"⁷⁷ criticized such improper uses of the historic city as the concert and the plan for Venice to host the 2000 Universal Exposition. Some of the protagonists of the muddled political events that led the administration to authorize the concert of the century in Venice see a close connection between the two events mentioned by Tafuri. Witnesses and all involved ascribe both the permission to hold the concert and its "sabotage" to the conflicts that beset the city and national politics over Venice's candidature to host the 2000 Expo, pitting supporters and opponents against each other. Other sources do not accept this connection and interpret the entire affair as *A Momentary Lapse of Reason*.

News of the concert were first leaked by a local newspaper in April of that year. According to contradictory testimonies, everything happened in a short space of time: Tomasi made a huge TV rights deal for the event before the administration's authorization, and when the local administrators finally understood the magnitude of what would



accadrà in quella notte è troppo tardi per cancellare l'evento. La folla invade, come di consueto in un concerto, in largo anticipo la città, l'autorizzazione è firmata, nel tardo pomeriggio del 14 luglio stesso, dal vicesindaco, il sindaco non è rintracciabile. La sovrintendente capo dei beni culturali di Venezia non oppone effettiva resistenza alla fattibilità del concerto, pretende una riduzione dei decibel, decisione che inciderà sull'insuccesso dell'evento sul piano tecnico e vieta che nell'area di San Marco vengano installati bagni chimici e contenitori per i rifiuti. Affollamento e conseguente sffollamento non sono pianificati.

Il concerto è diventato poi nel tempo un esempio da non ripetere, un monito con alcune ambiguità.

Lo spazio occupato dal palco è lo stesso in cui nel XVI il Cornaro immagina un teatro, un'isola e una fontana, il cui ruolo politico e architettonico è affrontato da Tafuri in *Venezia e il Rinascimento*; è lo stesso spazio in cui nel 1837 è ancorato il Bagno Rima, una grande zattera che fa da spiaggia temporanea per la città e da colonia per una serie di barche dette "Sirene" in cui le signore potevano fare il bagno senza essere viste; è lo stesso spazio in cui nel 1979 il Teatro del mondo di Aldo Rossi appare e che porterà al noto titolo di Tafuri *L'éphémère est éternel*⁶; è sempre lo stesso spazio in cui, dal 1979, si assiste alla consacrazione del carnevale. A Venezia sacro e profano si sono sempre scambiati la scena così come ludico e impegnato, disimpegnato e politico: basta pensare alle quinte di tombe nella Basilica dei Frari e al loro riecheggiare nella *Strada Novissima* presentata nella Biennale del 1980.

happen that night it was too late to cancel the event. Very early on, as it is customary before a concert, the city was swarmed by the crowds; with the Mayor nowhere to be found, the authorization was signed by the vice Mayor in the late afternoon of July 14. The then Superintendent for the Artistic and Historic Heritage of Venice did not oppose effective resistance to the feasibility of the concert, but demanded a reduction in decibels (a decision that would determine the failure of the event on a technical level) and forbade the installation of chemical toilets and extra waste bins around St. Marks. No plans were made to regulate traffic for the crowds' arrival and departure. Over time, the concert became an example not to follow, a warning with some ambiguities.

The space occupied by the stage was the same where Cornaro envisioned a theatre in the Sixteenth century, an island and a fountain the political and architectural role of which was explored by Tafuri in his work *Venezia e il Rinascimento* (Venice and the Renaissance); it is the same space where the Bath of Rima was anchored in 1837, a large raft that worked as a temporary beach for the city and a colony for a series of boats called "Sirene" (sirens) where ladies could swim without being seen; it is the same space where in 1979 Aldo Rossi's Teatro del Mondo appeared and would inspire Tafuri's famous title *L'éphémère est éternel*⁶; it is the same space where the carnival has been consecrated ever since 1979.

In Venice the sacred and the profane have always alternated on the stage, just like the playful and the engaged, the disengaged and the political: suffice to think of the scene of tombs in the



Il concerto chiude “simbolicamente” una stagione della architettura effimera: strumento politico per rianimare le città segnate dagli anni del terrorismo, come ad esempio l’Estate romana che prende corpo dal 1970 al 1979, e per costruire comunità, come nelle feste dell’unità – di cui Fran Tomasi era uno degli organizzatori – raccontate dai grandi fotografi italiani come città temporanee⁹.

Oggi a Venezia si ragiona sulla definizione di un numero chiuso di ingressi, una delle ipotesi insiste sull’uso di una serie di tornelli per stabilire chi e quando potrà entrare in Piazza San Marco. Sempre a San Marco sta per essere riesumata la terza colonna, inabissatasi nel canale durante le fasi di scarico nel lontano 1172, che modificherà, forse, l’assetto secolare della Piazzetta. Venezia resta il luogo paradigmatico in cui si decide l’uso della storia, il campo di un continuo combattimento tra persistenza e cambiamento in latenza.

A distanza di trent’anni dal concerto due messaggi restano scolpiti e ancora da dibattere: il “controllo” dello spazio e del messaggio di un evento. Nell’isola le feste di capodanno, del carnevale si ripetono sommandosi a molte altre sempre sollevando discussioni sulla gestione della città e del grande numero di visitatori, resta nell’ombra il “discorso” che gli stessi eventi scrivono agendo con e sull’architettura. Il concerto e le sue vicende hanno acceso allora e ribadiscono oggi il potere comunicativo della città, la testualità insita in un disegno urbano che può accoglierne altre temporanee, potenziandole o contrastandole, ma intenzionalmente. La notte del concerto è stata l’ultima

Basilica of the Frari and their reflections in the Strada Novissima presented at the 1980 Biennale.

The concert “symbolically” closes a season of ephemeral architecture, a political device to revive cities marked by the years of terrorism with events like the *Estate Romana* (Roman Summer) festival running from 1970 to 1979, and to build communities with gatherings like the *Festa dell’Unità*, of which Fran Tomasi was among the organizers; these were represented by great Italian photographers as temporary cities⁹. Now there are talks underway on how to limit the number of daily visitors to Venice. A possible solution envisions turnstiles that will thus determine who will be given access to Piazza San Marco and when. Soon, St. Mark is going to have its third column resurrected – after it has laid at the bottom of the canal where it sank upon delivery as far back as 1172 – which will modify, perhaps, the secular setting of the Piazzetta. Venice remains the paradigmatic place where the use of history is decided, the battlefield where persistence and change in latency are pitted against each other.

Thirty years on from the concert, two questions are still to be properly debated: the control of the space and of the message of an event. On the island, New Year’s Eve parties and Carnival celebrations come back every year, compounded by other events that unfailingly raise discussions about the city’s management and the large number of visitors. The “discourse” that these events inscribe in their interaction with the architecture is overshadowed. The concert and the events around it triggered then, and reaffirm now, the city’s communicative power, the textuality inherent in an urban design



in cui il lato oscuro della luna è andato in scena chiedendo *la dignità dell'attimo*, ricordando quanto l'effimero e il suo messaggio possano essere eterni.

¹ La ricostruzione dei controversi fatti che segnarono la notte veneziana e le conseguenti riflessioni che ne conseguono sono più estesamente affrontate nel volume: S. Marini, L.C. Szacka, S. Lorrain, *Le Concert. Pink Floyd à Venise*, Éditions B2, Paris 2017.

² Nick Mason, Richard Wright, Roger Waters sono stati studenti alla London Polytechnic di Regent Street oggi Faculty of Architecture and Built Environment della Westminster University.

³ Sulle ricerche progettuali in merito ai palchi del rock e su quelle in particolare firmate da Marc Fisher si vedano: C. Molinari, *On the stage. I grandi palchi del rock*, Stampa Alternativa-Nuovi equilibri, Viterbo 2008; E. Holding, *Marc Fisher: Staged Architecture*, Wiley Academy, London 2000.

⁴ Cfr. T. Gastaldi, *Lo show del secolo: i Pink Floyd a Venezia*, Free Media, Milano 2006.

⁵ Per cogliere la natura ambigua della città, riferendosi solo alla bibliografia più recente, si mettano a confronto i volumi: S. Settis, *Se Venezia muore*, Einaudi, Torino 2014 con A. Vettese, *Venezia vive*, Il Mulino, Bologna 2017; G. Foscari, *The Elements of Venice*, Lars Müller, Zürich 2014, che insiste sulla materialità della città, con S. Marini, A. Bertagna, *Venice. 2nd Document*, Bruno, Venezia 2017, che ragiona sugli immaginari dell'isola.

⁶ All'articolato immaginario costruito dal gruppo inglese è dedicata la mostra "*Pink Floyd: Their Mortal Remains*" allestita presso il Victoria & Albert Museum di Londra dal 13 maggio al 15 ottobre 2017.

⁷ Lezione trascritta in M. Tafuri, *La dignità dell'attimo*, Grafiche veneziane, Venezia 1994.

⁸ M. Tafuri, *L'éphémère est éternel. Aldo Rossi a Venezia*, «Domus», 602, 1980, pp. 7-11.

⁹ Cfr. G. Bizzarri, L. Ghirri, G. Ottolini (a cura di), *Notte e di, immagini di settembre della Festa nazionale dell'Unità*, Reggio Emilia 1983, Il Quadrante, Alessandria 1984.

that can accommodate temporary ones, enhancing or contrasting them intentionally. The night of the Pink Floyd's concert was the last in which the dark side of the moon went on stage demanding the *dignity of the moment*, recalling how that which is ephemeral, and its message, can be eternal.

Translation by Just!Venice

¹ The reconstruction of the controversial events that marked the Venetian show and the reflections that followed from it are dealt with in greater detail in S. Marini, L.C. Szacka, S. Lorrain, *Le Concert. Pink Floyd à Venise*, Éditions B2, Paris 2017.

² Nick Mason, Richard Wright, Roger Waters all studied at the London Polytechnic in Regent Street, today the site of the Faculty of Architecture and Built Environment of Westminster University.

³ About rock stage designs, and particularly Marc Fisher's, see C. Molinari, *On the stage. I grandi palchi del rock*, Stampa Alternativa-Nuovi equilibri, Viterbo 2008; E. Holding, *Marc Fisher: Staged Architecture*, Wiley Academy, London 2000.

⁴ See T. Gastaldi, *Lo show del secolo: i Pink Floyd a Venezia*, Free Media, Milano 2006.

⁵ In order to seize the ambiguous nature of the city we can narrow down our analysis to the most recent publications and compare them: S. Settis, *Se Venezia muore*, Einaudi, Torino 2014 and A. Vettese, *Venezia vive*, Il Mulino, Bologna 2017; G. Foscari, *The Elements of Venice*, Lars Müller, Zürich 2014, which focusses on the city's materiality, and S. Marini, A. Bertagna, *Venice. 2nd Document*, Bruno, Venezia 2017, which reflects on the island's collective consciousness.

⁶ The British Group's visionary world is explored in the exhibition "*Pink Floyd: Their Mortal Remains*" held at the Victoria & Albert Museum in London from May 13 to October 15, 2017.

⁷ Lecture transcribed in M. Tafuri, *La dignità dell'attimo*, Grafiche veneziane, Venezia 1994.

⁸ M. Tafuri, *L'éphémère est éternel. Aldo Rossi a Venezia*, «Domus», 602, 1980, pp. 7-11.

⁹ See G. Bizzarri, L. Ghirri, G. Ottolini (edited by), *Notte e di, immagini di settembre della Festa nazionale dell'Unità*, Reggio Emilia 1983, Il Quadrante, Alessandria 1984.

The recent sequel to Ridley Scott's original work proposes some further insights into the field of dystopian imagery in the vision of a close society. The enigma, suggested, lies in the evident relationships between script and set design, between real and unreal, prediction and reality, dystopian and utopian, where architecture is not only an essential background, but a leading actor.

Futuro Presente

Alcune considerazioni sul contesto programmatico di Blade Runner 2049

Present Future

Some considerations about the programmatic context of Blade Runner 2049

Michelangelo Pivetta

Il futuro della specie è finalmente rivelato.

N. Wallace, *Blade Runner 2049*

Distopie previsionali

Il cinema, tra gli ambienti della rappresentazione dell'architettura, ha assunto nell'ultimo secolo un ruolo assoluto. La libertà espressiva e narrativa propria del mondo metafisico della Settima Arte¹ ha accolto le istanze di un immaginario in espansione in grado di rappresentare innovativi codici linguistici e di andare oltre unendo, in una unica amalgama congetture previsionali, inquadrature sociologiche e ambizioni o denunce programmatiche.

Così l'attesa per il recente secondo atto della declinazione filmica dell'opera di P.K. Dick è stata ripagata in modo trasversale; un lungometraggio ambiguo, meno imprevisto del precedente ma, è innegabile, altrettanto intriso di contenuti.

Per le generazioni cresciute nel mito del primo *Blade Runner* di Ridley Scott questo sequel può sembrare segnato da un certo affanno nel doppio compito, non facile, di recuperare e ampliare condizioni antecedenti pur mantenendo una propria autonomia. D'altro canto a seconda delle sensibilità questo prodotto, come il precedente, contiene una densità che solo il tempo e la sedimentazione analitica potranno definire all'interno di una complessità lungi dall'essere sviscerata. In opere di questo tipo i livelli di analisi sono molteplici e le ragioni che spingono ad argomentazioni critiche sul nesso artistico sono chiare, soprattutto nell'ambito della caratterizzazione architettonica che questo film, come il precedente, non a caso porta in sé.

Ciò che ha distinto in modo straordinariamente evolutivo la va-

The future of the species is finally revealed.

N. Wallace, *Blade Runner 2049*

Dystopic predictions

Cinema, among the representation of architecture environments, in the last century assumed an absolute role. The expressive and narrative freedom inside the metaphysical world of the Seventh Art¹ has welcomed the demands of an expanding imaginary, able to represent innovative codes and to go beyond uniting, in a single mix of predictive conjectures, sociological frames and ambitions or programmatic denunciations.

The wait for the recent second act of the movie declination of the work of P.K. Dick was repaid in a transversal way; an ambiguous feature film, less unexpected than the previous one but, is undeniable, equally imbued with content.

For generations grown up in the myth of Ridley Scott's first *Blade Runner* this sequel may seem marked by a certain difficulty in its double task, not easy, to recover and expand antecedent conditions while maintaining its own autonomy. On the other hand, depending on the sensibility, this product, like the previous one, contains a density that only time and analytical sedimentation will be able to define inside a complexity far from being gutted.

In works like this, the analysis levels are large and the reasons that lead to critical arguments about the artistic connection are clear, especially in the architectural characterization that this movie, like the previous one and not by chance, brings in itself. What distinguished the screenplay of the novel written by Dick



riante cinematografica della sceneggiatura della novella *Do Androids Dream of Electric Sheep?* scritta da Dick nel '66 fu proprio il palinsesto scenografico all'interno del quale i personaggi muovono i propri passi. Come un *flâneur*² del terzo millennio, Rick Deckard, agisce in un contesto cinematografico molteplice che per caratteristiche stilistiche e formali ha riassunto condizioni contestuali fondamentali nell'evoluzione culturale tra gli anni Settanta e Ottanta. Il cacciatore di taglie³ è immerso in un *habitat* in cui massa costruita e umanità sono sostanze di uno spettacolo che tende a narrare quel *qui e ora*⁴ di cui egli è spettatore e attore.

Se il lavoro di Dick consolidò, alla fine degli anni Sessanta, una precognizione sociale in cui il primato della tecnologia e del mercato sarebbero divenuti i nuovi algoritmi di una società schiava, il successivo passo di Scott sottopose in forma di immagine un'alienazione collettiva in cui gli stessi panorami architettonici divengono il supporto alla parcellizzazione sociale e stratificazione funzionale dei relativi territori. Cyberpunk⁵, brutalismo e postmodernità furono alcuni dei lessici introdotti nel film in merito al processo distruttivo di una globalizzazione inumana il cui esito non è l'auspicato livellamento sociale ma una nuova e ancor più solida frammentazione.

Come in *Metropolis*⁶ di Lang o in *Things to Come*⁷ di Menzies per tornare alle origini, la città definisce territori propri di ogni categoria umana non in orizzontale come in una parafrasi di Banham bensì in verticale secondo un modo di vedere l'architettura proprio del Movimento Moderno⁸. Strato dopo strato, non solo la componente animata cambia ma si modificano anche gli involucri che ne accolgono le tragedie. Differenti luoghi da una spessa

in '66 *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, in an evolutionary way was the spectacular set-up within which the characters move their steps.

Like a third millennium *flâneur*², Rick Deckard, acts in a multiple cinematic context that for stylistic and formal characteristics has summarized fundamental contextual conditions in the cultural evolution between the Seventies and Eighties. The bounty hunter³ is immersed in a habitat in which buildings and humanity are the substances of a spectacle that narrate that *here and now*⁴ in which he is spectator and actor.

If Dick's work consolidated, at the end of the Sixties, a social precognition in which technology and market primacy would become the new algorithms of a slave society, the next step by Scott submitted a collective alienation in the form of an image where the same architectural views become the support for the social parceling and functional stratification of the related territories.

Cyberpunk⁵, brutalism and postmodernity were some of the keywords introduced in the movie to describe the destructive process of an inhuman globalization whose outcome is not the desired social leveling but a new and even more solid fragmentation.

As in the *Metropolis*⁶ by Lang or in *Things to Come*⁷ by Menzies, back to the origins, the city defines territories belonging to every human category not horizontally, as a Banham paraphrase, but vertically according to the points of views of the Modern Movement⁸.

Layer by layer, not only the animated component changes but also the casings that host the tragedies are modified.



quota zero, dove i reperti del moderno divengono ambienti, cataste di memorie, forme e *giocattoli*⁹, in cui, in una diffusa e umida luce bluastra, il degrado va di pari passo con una umanità tanto molteplice quanto individuale, approssimativa quanto rigida, a costituire un'immagine chiaramente post-moderna che nel 1982 era da ritenere d'avanguardia. Salendo, attraverso un cielo piovoso, la luce diffusa assume i toni dell'arancio supportando i luoghi e gli spazi architettonici in cui la società al potere, non più il politico o il ricco ma lo scienziato, il demiurgo tecnologico, galleggia in un ambiente netto, essenziale, immagine e sostanza di una vita votata all'imposizione tanto formale quanto sostanziale di nuove leggi contenute nella somministrazione di prodotti tecnologici come forma di nuova schiavitù¹⁰.

In quei *giorni pericolosi*¹¹ di un futuro prossimo, se non già presente, le scenografie distopiche di Syd Mead narrano un percorso teso al riciclo del presente, più grande e peggiore, ma plausibile. Così il *kipple*¹² è materia grezza su cui l'ambiente architettonico si riconfigura per accogliere le rotte della crisi dell'umano e la parallela, incontrovertibile, deriva verso l'inumano.

Nei trent'anni che dividono i due film la realtà non solo ha confermato la finzione ma enucleato una sua forma ulteriore, prossima, declinata secondo tempi e geografie proprie. L'apoteosi antropocentrica che ha contraddistinto gli ultimi brandelli del secolo scorso è sfociata nella tragedia del 11 settembre 2001, quando davanti a milioni di persone connesse mediaticamente in una sorta di messa laica a costituire un'immensa coscienza collettiva ecclesiastico-tecnologica, sono state testimoni della perizia distruttiva insita nell'essere umano. Cinquecento anni

Different places from a thick zero level, where the finds of the modern become environments, stacks of memories, shapes and toys⁹, in which, in a diffused and wet bluish light, the degradation goes hand in hand with a humanity as multiple as individual, approximate as rigid, to constitute a clearly post-modern image that in 1982 was to be considered avant-garde. Going up, through a rainy sky, the diffused light takes on the tones of orange supporting the places and architectural spaces in which the society in power, no longer the politician or the rich but the scientist, the technological demiurge, floats in a clean environment, essential, image and substance of a life devoted to the formal and substantial imposition of new laws contained in the administration of technological products as a form of new slavery¹⁰.

In those *dangerous days*¹¹ in a near future, if not already present, the dystopian Syd Mead's scenographies narrate a path aimed at recycling the present, bigger and worse, but plausible. So the *kipple*¹² is raw material on which the architectural environment is reconfigured to accommodate the routes of the crisis of the human and the parallel, incontrovertible, deviation to the inhuman.

In the thirty years that divide the two movies, reality has not only confirmed the fiction but enucleated its further form, the next, declined according to its own time and geography. The anthropocentric apotheosis that has marked the last shreds of the last century has resulted in the tragedy of 09.11.2001, when in front of millions of people connected mediatically in a sort of secular function to constitute an immense ecclesiastical-technological collective consciousness, they were witnesses of the destructive expertise inherent in the human being. Five hundred years after



dopo il Sacco di Roma, la nuova Roma, New York, è stata scelta quale perfetta scena della tragedia. Le macerie di Ground Zero divengono d'un tratto il *kipple* dickiano sul quale ancora le menti di tutti si sono fermate. Menti che in una condizione di ipnosi simulano ormai e solo rare reazioni di disturbo alla vista delle successive e quasi scontate distruzioni di Palmyra o Aleppo. La deriva dell'umano verso l'inumano è compiuta.

Su questo materiale Villeneuve e Gassner¹³ hanno dovuto lavorare per un film in grado di riprendere le tracce di tutto questo. L'immaginario distopico del mondo prefigurato nel 1982 è già qui fuori e la condizione è relativa solo alle sembianze non all'oggettività del racconto. L'obbiettivo non si sposta, anzi, rimodula focale e nitidezza per confermare innanzitutto il quadro descrittivo precedente e per ampliare la narrazione secondo sfumature proprie di una condizione già verificata.

«A rapporti sociali nuovi corrisponde un nuovo spazio, e viceversa»¹⁴ così l'architettura narrata nel *sequel* è quella dell'abbandono definitivo non solo della città ma del pianeta stesso. Il sistema ormai ha ammesso per resa la sostituzione umana con quella sintetica dei replicanti¹⁵ che rispetto al passato sono ancora più umani grazie a ricordi artificiali innestati rendendoli in grado di provare profondi sentimenti come amore e odio, o almeno una proiezione di essi. Ma non solo: nel passaggio dall'uomo elettrodomestico all'umanità sintetica avviene che essa stessa, per superare le proprie solitudini, viene accompagnata da un'ulteriore umanità, senziente e auto-apprendente, ma questa volta a-fisica, ologrammatica: Joi, entità femminile di pura luce, personaggio meta-reale, partner e complice del protagonista¹⁶. Anticipato il

the Sack of Rome, the new Rome, New York, was chosen as the perfect scene of the tragedy. The ruins of Ground Zero suddenly become the Dick's *kipple* on which the minds of all have stopped. Minds that in a condition of hypnosis now are simulating only rare reactions to the sight of the successive and almost obvious destruction of Palmyra or Aleppo. The drift of the human to the inhuman is accomplished.

Villeneuve and Gassner¹³ had to work on this material for a movie that could follow all these traces. The dystopian imaginary world prefigured in 1982 is already out here and the condition is relative only to the appearance not to the objectivity of the story. The objective does not move, rather, it reshapes focal and sharpness to confirm first of all the previous descriptive picture and to widen the narration according to the shades of an already verified condition.

«New space corresponds to new social relationships, and vice versa»¹⁴ so the architecture narrated in the sequel is the one of the definitive escape not only from the city but from the planet itself. By now, the system has admitted the human substitution with the synthetic one of the replicants¹⁵ which, compared to the past, are even more human thanks to artificial grafted memories making them able to experience profound feelings such as love and hate, or at least a projection of them. But not only: in the transition from human-electric appliances to a synthetic humanity, it happens that itself, to overcome its own solitudes, is accompanied by a further human, sentient and self-learning, but at this time a-physical, hologrammatic: Joi, female entity made of pure light, meta-real character, partner and accomplice of the



passaggio finale quindi: il baratro del predominio della tecnologia attraverso il quale potrà avvenire la negazione stessa della fisicità umana intesa come corpo.

Ritorno all'Umanesimo

L'alchimia cibernetica dell'apparato filmico, in linea superiore al precedente capitolo, sottolinea ancor meglio condizioni proprie della sceneggiatura proponendo ambienti architettonici d'invenzione e citazione differenti.

I replicanti in cerca di memorie a cui agganciare il senso del proprio futuro, si muovono in luoghi costituiti da frammenti di modernità riciclata, rovine di un passato recente in cui brandelli edilizi suggeriscono la condizione transitoria di vite al limite che indugiano nell'amletico dilemma: «cosa vuol dire essere umani? In cosa consiste l'umanità?»¹⁷. Tra questi la casa di frontiera di Sapper Morton, *ouverture* scenografica, citazione dei panorami *Western* surrealisti già visti nell'opera di Sergio Leone¹⁸, con tanto di albero rinsecchito e pentolino a ribollire. Poi la strada, mantra lessicale, dove merci e corpi si dividono le attenzioni consumistiche di infiniti passanti immersi in una umanità tanto strabordante quanto sola.

I demiurghi tecnologici abitano una contemporaneità edulcorata al limite di uno stato monacale di pura essenza formale; spazi univoci, citazionistici, non a caso, di una certa contemporaneità¹⁹. Neander Wallace²⁰, nuova divinità tecnocratica, non solo dona la vita a corpi di membra sintetiche, ma sovverte come un nuovo Prometeo il parametro naturale donando ai replicanti la capacità di riprodursi per ottenere un risultato doppio: la costituzione di una umanità alternativa in nihilistica sostituzione dell'originale

protagonist¹⁶. Anticipated the final step therefore: the abyss of the technology dominance through which the negation of human physicality, understood as a body, can take place.

Back to the Humanism

The cybernetic alchemy of the filmic apparatus, in line superior to the previous chapter, underlines even better the script's own conditions, proposing different architectural environments of invention and quotations.

The replicants in search of memories to hook the sense of their future, move in places made by fragments of recycled modernity, ruins of a recent past in which building scraps suggest the transitory condition of lives to the limit that linger in the dilemma: "What does it mean to be human? What does humanity consist of?"¹⁷. Among these locations the frontier house of Sapper Morton, spectacular *ouverture*, a quote from the western surrealist panoramas already seen in the work of Sergio Leone¹⁸, complete with a dried-up tree and small boiling pot. Then the road, a lexical mantra, where goods and bodies split the attentions of infinite bystanders immersed in a humanity as overwhelming as it is alone.

The technological demiurges live in a sweetened contemporary in the limit of a monastic state of pure formal essence; univocal spaces, citations, not by chance, of contemporaneity¹⁹.

Neander Wallace²⁰, the new technocratic deity, not only gives life to bodies of synthetic limbs, but subverts as a new Prometheus the natural parameter giving the replicants the ability to reproduce themselves to obtain a double result: the consti-



e dotare gli esseri sintetici del platonico concetto di *eros*, vero nocciolo dell'agire umano²¹. Costui vive la propria cecità in un contesto artificioso di essenzialità negativa in cui l'ambiguità morale del personaggio è sottolineata dalla scelta dicotomica di un'esistenza *hi-tech* posizionata in un contesto architettonico paradossalmente primitivo.

Il *flâneur*, K e Deckard, invece, brancolano in una realtà architettonica di mezzo, una post-modernità traslata dove la memoria è parte preponderante di un palinsesto complesso in cui le scenografie sono anche qui perfetta materializzazione delle condizioni psicologiche ed esistenziali²². Quindi ecco il preciso appartamento in stile modernista *sovietico* di K a sostituzione in riduzione del precedente ammirato appartamento di Deckard²³ e l'ossessionante confronto distopico con una Las Vegas abbandonata al suo destino post nucleare. Qui sagome di edifici e infrastrutture fuori scala rimangono testimoni di una umanità scomparsa all'improvviso.

Forse la città senza uomini, le sue architetture abbandonate, archeologie perfettamente funzionali, emergono come la parte migliore e più duratura di quell'umano che in sé ha trovato il modo di autoeliminarsi. Il sogno inconfessabile di resistenza dell'opera umana all'umano stesso, di un'architettura purificata della presenza biologica, individuando nell'umanità il problema e non nei suoi prodotti, come nel caso dei replicanti, che in quanto utensili possono solo essere perfetti.

Una proposta programmatica quindi, nella quale, come del resto già avvenuto, solo i manufatti, l'architettura e le sue manifestazioni potranno essere testimoni precedenti in una condizione *transu-*

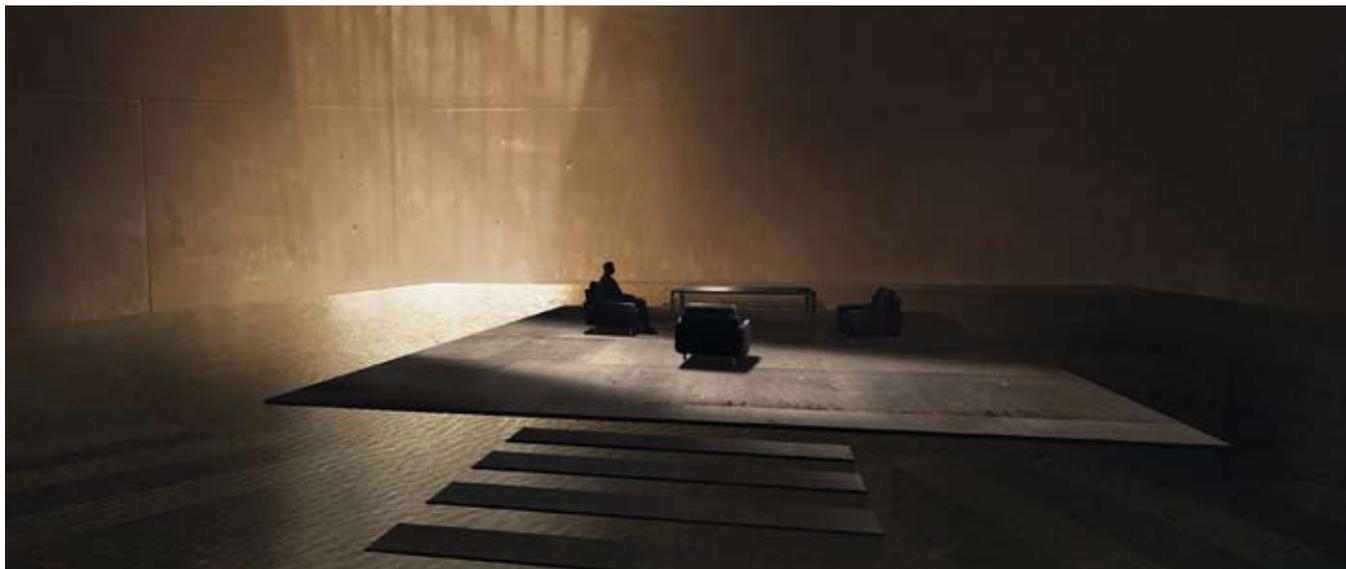
tion of an alternative humanity in nihilistic substitution of the original one and endow the synthetic beings of the Platonic concept of *Eros*, the true core of human action²¹. He lives his blindness in an artificial context of negative essentiality in which the character moral ambiguity is underlined by the dichotomous choice of an *hi-tech* existence positioned in a paradoxically primitive architectural context.

K and Deckard, the *flâneur(s)*, on the other hand, grope in a middle architectural reality, a translated post-modernity where memory is a preponderant part of a complex palimpsest in which the scenographies are also here perfect materialization of the psychological and existential conditions²². So here's the definite Soviet-style apartment replacing the previous admired Deckard's one²³ and the obsessive dystopic confrontation with an abandoned Las Vegas in its post nuclear fate. Here the out-of-scale buildings and infrastructures silhouettes remain witness such suddenly lost humanity.

Perhaps the city without men, its abandoned architectures, perfectly functional archaeologies, emerge as the best and most enduring part of that human which has found self-elimination in itself. The un-confessable dream of a the human work resistance to the human itself, the resistance of a purified architecture by the biological presence, is identifying the humanity like the problem and not in its products, as in the case of replicants, which as tools could only be perfect.

A programmatic proposal, in which, as has already happened in the history, only the artifacts, architecture and its manifestations may be the witnesses in a trans-human condition of necessary

Immagini tratte dal film *Blade Runner 2049*
 © ALCON ENTERTAINMENT, LLCC, WARNER BROS,
 ENTERTAINMENT INC. AND COLUMBIA PICTURES
 INDUSTRIES, INC. ALL RIGHT RESERVED



mana di necessario ritorno all'Umanesimo²⁴, o *post-umanesimo*, come ripristino di rinnovata coscienza di una nuova civiltà replicante. Una distopia che nasconde, forse, una nuova utopia.

return to Humanism²⁴, or *post-humanism*, like a restoration of renewed consciousness in a new replicants civilization. A dystopia that hides, maybe, a new utopia.

¹ Sei le arti classiche a cui è stata aggiunta la settima, il cinema. Quest'ultima chiude il cerchio con la prima: l'architettura.

² Strumento letterario inventato da Baudelaire, qui inteso non come *dandy fan-nullone* ma come definito dal poeta francese: «un botanico da marciapiede».

³ Quello del *bounty hunter* è tema caro alla narrativa USA. Il bene contro il male, la giustizia contro l'ingiustizia in un ambito di violenza western dove la separazione tra giusto e sbagliato spesso si confonde.

⁴ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000. Il concetto di *hic et nunc* ben codificato da Benjamin è proprio non solo dell'arte ma anche dell'architettura e della città stessa. Il processo di riproducibilità e quindi mercificazione dell'arte è della città anche quando questa diviene contenitore di esclusivo di distrazioni e simboli.

⁵ Il termine fu definitivamente consacrato dal titolo del racconto *Cyberpunk* di Bruce Bethke non a caso pubblicato nel 1983.

⁶ «*Metropolis was born from my first sight of the New York skyscrapers in October 1924. The buildings seemed to be a vertical veil, very light and scintillating, a luxurious backdrop suspended from the gray sky to dazzle, distract and hypnotize*». Da B. K. Grant, *Fritz Lang: interviews*, University Press of Mississippi, Jackson 2003.

⁷ Pietra angolare del cinema distopico di W.C. Menzies fu tratto dal romanzo *The Shape of Things to Come* del 1933 di H. G. Wells. Romanzo e film preannunciano le distruzioni della guerra e una successiva società dominata da una forma tecnocrazia. Straordinari apparati architettonici futuristi e razionalisti, in parte disegnati anche da Moholy-Nagy, sono i fondali scenografici dell'immaginaria Everytown.

⁸ Velocità e altezza sono i nuovi parametri nell'immagine dell'architettura e della città nel Movimento Moderno. Tra i primi LC verificò come le visioni aeree fossero il necessario passaggio alla rappresentazione di un'architettura simbolica in cui la nuova coscienza dello spazio possa essere adeguatamente verificata. Futurismo e aero-pittura, in Italia, sono declinazioni fondamentali di questo nuovo approccio.

⁹ Dalle *spinner*, le auto volanti, al contenuto dell'abitazione di J.F. Sebastian, il progettista dei replicanti che in realtà si rivela innanzitutto un ideatore di giocattoli umanoidi. Un legame sottile con l'importante *immaginario del giocattolo* assunta proprio in quel periodo nel postmoderno.

¹⁰ Per Apple, Google, Facebook gli utili sono secondari rispetto al potere che esse acquisiscono con gli strumenti ormai «inevitabili» che producono. Spostare il giudizio e il comportamento umano è base per ogni attività di controllo planetario.

¹¹ Dal titolo della prefazione all'ultima edizione italiana del racconto originale di

¹ The classic arts are six, to which the seventh was added, cinema. The latter closes the circle with the first one: architecture.

² A literary instrument invented by Baudelaire, understood here not as a loafer dandy but as defined by the French poet: «a sidewalk botanist».

³ The *bounty hunter* is a theme dear to US fiction. Good against evil, justice against injustice in a context of western violence where the separation between right and wrong often gets confused.

⁴ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 2000. The concept of *hic et nunc* well coded by Benjamin is not only about art but architecture also and about the city itself. The process of reproducibility and therefore the commodification of art is about the city even when it becomes the exclusive container of distractions and symbols.

⁵ The term was definitively consecrated by the title of the novel «Cyberpunk» by Bruce Bethke, not surprisingly published in 1983.

⁶ «*Metropolis was born from my first sight of the New York skyscrapers in October 1924. The buildings seemed to be a vertical veil, very light and scintillating, a luxurious backdrop suspended from the gray sky to dazzle, distract and hypnotize*». In B. K. Grant, *Fritz Lang: interviews*, University Press of Mississippi, Jackson 2003.

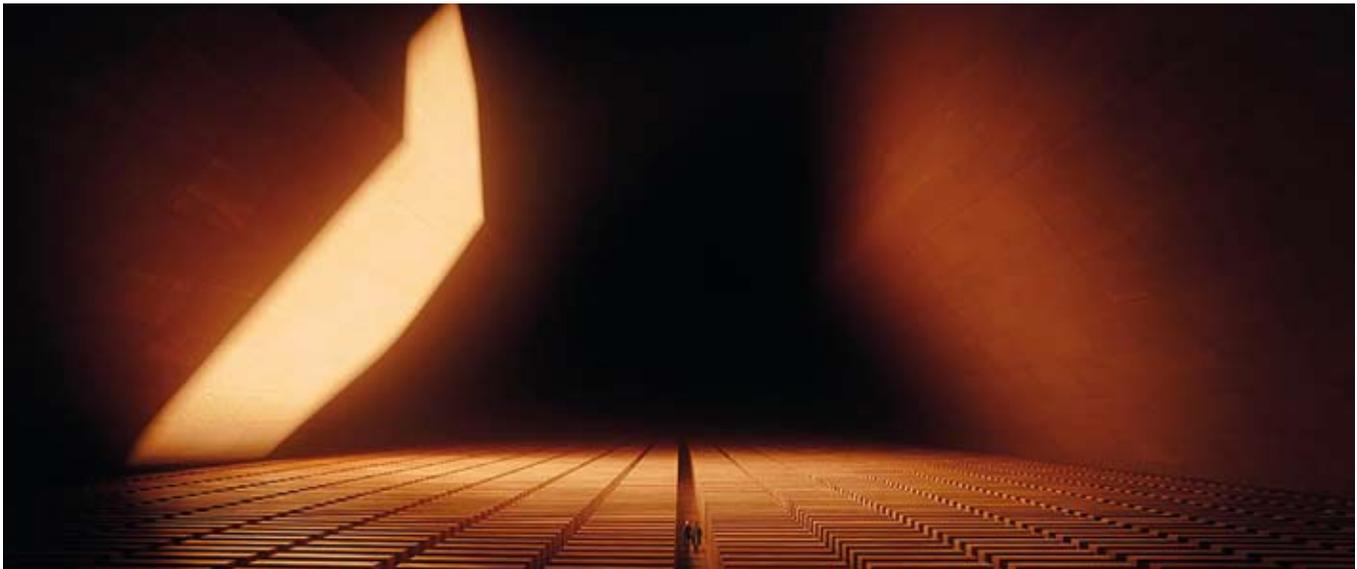
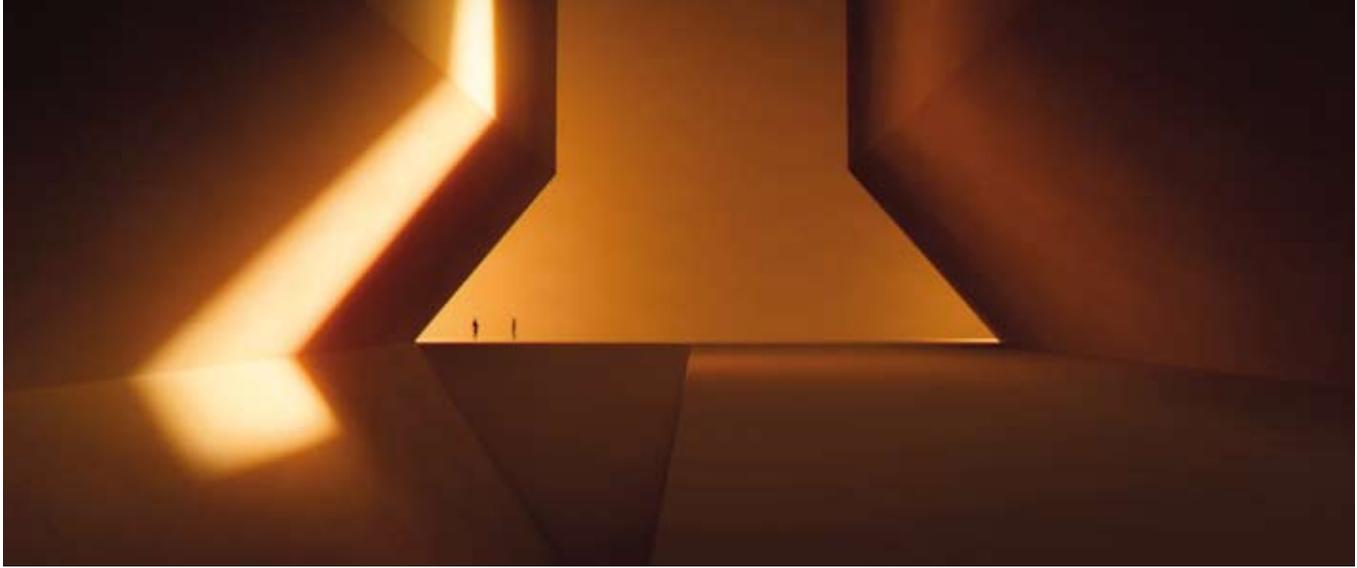
⁷ Cornerstone of the dystopian movies by W.C. Menzies was taken from the novel *The Shape of Things to Come* in 1933 by H. G. Wells. Novel and film foretell the destruction of war and a later society dominated by a technocratic form. Extraordinary futurist and rationalist architectural apparatus, partly designed by Moholy-Nagy, are the scenographic backdrops of the imaginary Everytown.

⁸ Speed and height are the new parameters in the image of architecture and of the city in the Modern Movement. Among the early LCs he verified how the aerial visions were the necessary passage to the representation of a symbolic architecture in which the new consciousness of space can be adequately verified. Futurism and aero-painting, in Italy, are fundamental declinations of this new approach.

⁹ From the spinner, the flying cars, to the content of J.F. Sebastian house, the replicants designer that in reality is revealed as a creator of humanoid toys. A link with the important toys imagery assumed at that time in the postmodern.

¹⁰ For Apple, Google and Facebook, profits are secondary to the power they acquire with the now «inevitable» tools they produce. Shifting judgment and human behavior is the basis for the planetary control activity.

¹¹ C. Pagetti, *Giorni Pericolosi, introduction to P.K. Dick Blade Runner*, Fanucci Editore, Roma 2000.



P.K. Dick. C. Pagetti, *Giorni Pericolosi*, introduzione a P.K. Dick *Blade Runner*, Fanucci Editore, Roma 2000.

¹² Termine coniato *ad hoc* nel racconto e che definisce in sostanza l'insieme degli oggetti costituenti il "mondo discarica", quella crosta di materia ormai inutile ma che nel suo accatastarsi costituisce un nuovo e ulteriore ambiente.

¹³ Denis Villeneuve e Dennis Gassner, rispettivamente regista e scenografo di *Blade Runner 2049*.

¹⁴ H. Lefebvre, *La produzione dello spazio*, Moizzi, Milano 1978, p. 77.

¹⁵ Dal vocabolario della lingua italiana Garzanti: «Nella fantascienza, automa che riproduce fedelmente sembianze e comportamenti umani».

¹⁶ «...more than a product...» come sibillamente recitato nel film.

¹⁷ C. Pagetti, *Giorni Pericolosi*, cit.

¹⁸ Il deserto di Tabernas, set delle migliori prove di Sergio Leone è citato nelle scene iniziali in modo evidente. Un legame di affezione e attribuzione alla scuola cinematografica italiana, nella quale sceneggiatura e scenografia corrispondono sempre.

¹⁹ Il progetto di concorso di Barozzi e Veiga per il Neanderthal Museum di Pilona è stato utilizzato da Dennis Gassner come matrice scenografica per l'edificio in cui la Wallace Corporation "genera" i nuovi "angeli". Una caverna sintetica in cui la nuova umanità prende non solo forma ma anche coscienza di sé stessa.

²⁰ Il nome Neander non è casuale: contrazione di Neanderthal, la Valle di Neander, dove sono stati ritrovati i resti del omonimo uomo europeo. O meglio, collegamento diretto all'origine toponomastica: la valle prende il nome dal compositore Joachim Neander, intellettuale umanista che cambiò l'originario cognome Neumann, "uomo nuovo", con la traduzione greca dello stesso: Neander.

²¹ L'interessante *Ex Machina* di A. Garland pone il quesito sull'evoluzione della macchina senziente attraverso una A.I. creata grazie ai dati raccolti a livello globale attraverso internet, per arrivare a definire sinteticamente non solo cosa l'uomo pensi ma soprattutto *come*.

²² Innegabile il contributo visivo da questo punto di vista del lavoro di E. Hopper in *Night Shadows*.

²³ Lo scenario degli interni riprende le tessiture murarie della Ennis-Brown House di F.L. Wright facendo da sfondo alla vita privata di un Deckard alternativo al contesto, riflessivo e in eterna ricerca.

²⁴ L. Cimmino A. Clericuzio G. Pangaro, *Umanesimo e rivolta in Blade Runner. Ridely Scott vs. Philip K. Dick*, Rubettino, Catanzaro 2015.

¹² Word invented *ad hoc* in the story and that basically defines the set of objects constituting the "rubbish dump world", that crust of now useless material but which in its stacking constitutes a new and further environment.

¹³ Denis Villeneuve and Dennis Gassner, respectively director and set designer of *Blade Runner 2049*.

¹⁴ H. Lefebvre, *La produzione dello spazio*, Moizzi, Milano 1978, p. 77.

¹⁵ From the Garzanti Italian language vocabulary: «In science fiction, automaton that faithfully reproduces human appearance and behavior».

¹⁶ «...more than a product...» is recited in the movie.

¹⁷ C. Pagetti, *Giorni Pericolosi*, cit.

¹⁸ The Tabernas desert, set of the best movies by Sergio Leone, is mentioned in the initial scenes clearly. A link of affection and attribution to the Italian movie school, in which screenplay and scenography always correspond.

¹⁹ The Barozzi and Veiga competition project for the Neanderthal Museum in Pilona was used by Dennis Gassner as a scenographic matrix for the building in which the Wallace Corporation "generates" the new "angels". A synthetic cave in which the new humanity takes not only form but also consciousness of itself.

²⁰ The name Neander is not accidental: Neanderthal contraction, the Neander Valley, where the remains of the homonymous European man were found. Or rather, a direct link to the toponymical origin: the valley is named after the composer Joachim Neander, a humanist intellectual who changed the original surname Neumann, "new man", with the Greek translation of the same: Neander.

²¹ The interesting *Ex Machina* by A. Garland poses the question about the evolution of the sentient machine through an A.I. created thanks to data collected globally through Internet, to get to synthetically define not only *what* man thinks but above all *how*.

²² The visual contribution from this point of view of E. Hopper's work in *Night Shadows* is undeniable.

²³ The interiors incorporates the walls patterns of the Ennis-Brown House by F.L. Wright is the background to the private life of an alternative Deckard to the context, reflective and eternal research.

²⁴ L. Cimmino A. Clericuzio G. Pangaro, *Umanesimo e rivolta in Blade Runner. Ridely Scott vs. Philip K. Dick*, Rubettino, Catanzaro 2015.

The article retraces the three building phases for Lenin's Mausoleum (1924-1930), from the first wooden structure to the second more monumental mausoleum, and finally the current one made in stone. Some extracts of texts from that period are presented in Italian translation*, explaining the building processes of the mausoleums. The author examines formal references of the architecture and the impact on other contemporary architects.

I tre mausolei di Lenin di Aleksej Viktorovič Ščusev *The three Mausoleums for Lenin by Aleksej Viktorovič Ščusev*

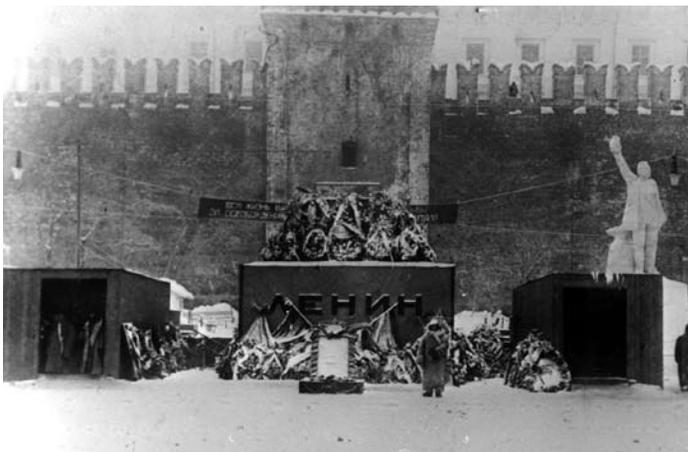
Federica Rossi

Lenin è vivo, perché l'operato di Lenin è vivo e deve essere portato avanti: questa fu la retorica del partito comunista dopo il 21 gennaio del 1924, data della morte di Vladimir Il'ič Lenin. Il culto di Lenin si radicò fortemente, tanto da rimanere anche nella Russia post-sovietica degli anni novanta¹. Avendo frequentato la scuola russa dopo il crollo dell'URSS ricordo bene il mito di Lenin che ci spiegavano essere stato amante dei bambini studiosi e tutti gli addobbi, i fiori, le ghirlande, i drappi rossi, che venivano inscenati negli spazi di fronte al busto di Lenin, posto nell'atrio della mia scuola. Questo culto era iniziato più di 70 anni prima, quando Lenin era ancora in vita. Lo dimostra bene anche il solo studio dei manifesti russi e sovietici, tra cui uno schizzo di Lenin che inveisce, realizzato nel 1922 dagli allievi della scuola del VHUTEMAS – la culla dell'arte avanguardista moscovita. Dal giorno della morte di Lenin, e per i sei anni successivi, la vita culturale sovietica fu completamente assorbita dal problema della salma di Lenin, in una lunga parabola che, dal punto di vista architettonico vide decine di progetti e tre mausolei costruiti. Nel presente articolo, attraverso le testimonianze dei contemporanei che sono presentate nella traduzione di chi scrive, se ne ripercorre la storia e la genealogia. E preme prima di tutto ricordare le parole con cui la Commissione, subito istituita per eternare la memoria di Lenin, motivò la scelta di un sarcofago trasparente da porsi in una architettura costruita appositamente. Questo fu quanto scritto nella circolare della commissione composta dai compagni Vjačeslav Michajlovič Molotov, Feliks Ėdmundovič Deržinskij e da altri importanti membri del partito comunista:

Per andare incontro al desiderio espresso da numerose delegazioni, alle richieste fatte al comitato centrale esecutivo delle repubbliche socialiste

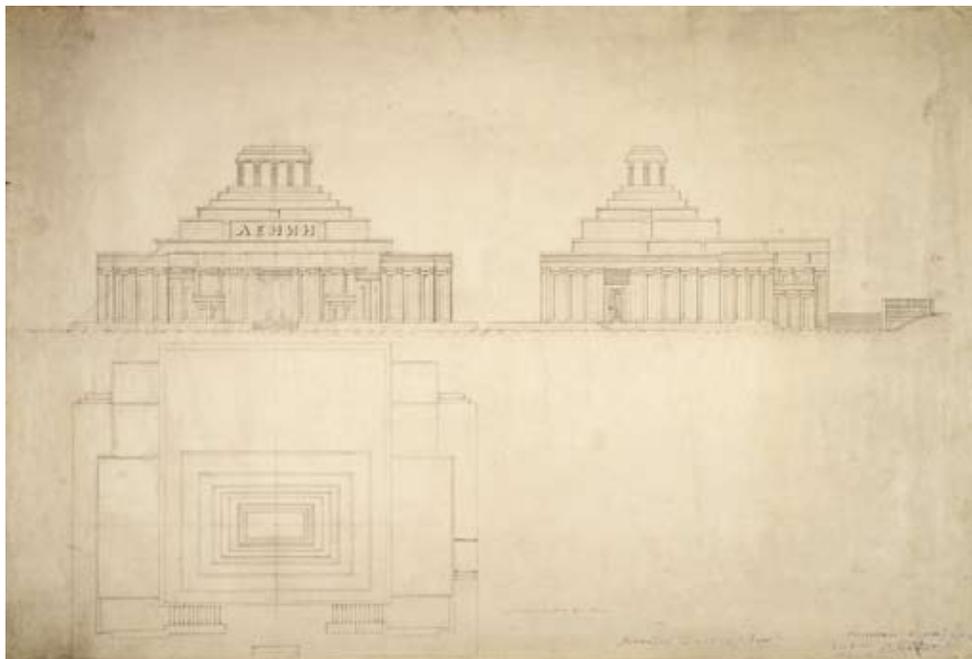
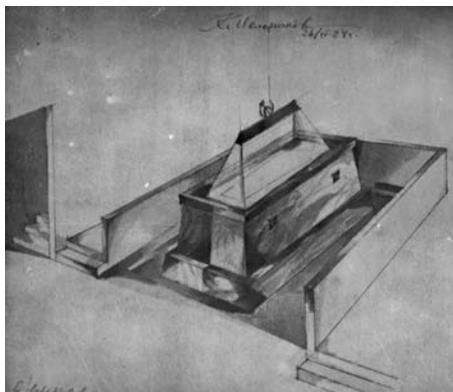
Lenin is alive, because Lenin's legacy is alive and must be carried forward: this was the rhetoric of the Communist Party after the death of Vladimir Il'ič Lenin on January 21, 1924. The cult of Lenin was strongly rooted, to the point that it persisted even in the post-Soviet Russia of the Nineties¹. Having studied at the Russian school after the fall of the USSR, I remember well the myth of Lenin who, they explained to us, had loved children that studied hard. I also remember the decorations, flowers, garlands and red banners which were placed before Lenin's bust in the schoolyard. This cult had begun more than 70 years earlier, when Lenin was still alive. This can be seen from Russian and Soviet posters, including one which shows a sketch of Lenin making a speech, made in 1922 by students from the VHUTEMAS school – the cradle of Muscovite *avant-garde* art. From the day of Lenin's death, and for the six following years, Soviet cultural life was completely engrossed by the problem of Lenin's corpse, in a long parable which, from an architectural point of view, witnessed dozens of projects and three built Mausoleums. This article follows the history and genealogy of these mausoleums through testimonials from that time, presented in the author's translation. It is important first of all to remember the words with which the Commission appointed for eternally preserving the memory of Lenin expressed the choice of a transparent sarcophagus to be placed in an architectural structure specifically built for that purpose. This is what was written in the notification by the commission which included among other important members of the Communist Party Vjačeslav Michajlovič Molotov and Feliks Ėdmundovič Deržinskij:

In order to respond to the wish expressed by numerous delegations, to the requests made by the Central Executive Committee of the Soviet



Vladimir Ilič Lenin,
Disegno per manifesto del VCHUTEMAS, 1922
@ Museo Statale di Architettura A. Ščusev, Mosca
Aleksej Viktorovič Ščusev,
Primo mausoleo di Lenin in legno in Piazza Rossa di Mosca, 1924,
foto @ collezione privata

Aleksej Viktorovič Ščusev,
 Progetto per il secondo mausoleo di Lenin in legno, 1924,
 @ Museo Statale di Architettura A. Ščusev, Mosca
 Aleksej Viktorovič Ščusev,
 Progetto per il secondo mausoleo di Lenin, pianta, sezioni, 1924
 @ Museo Statale di Architettura A. Ščusev, Mosca
 p. 153
 Kostantin Stepanovič Mel'nikov,
 Progetto per il sarcofago di Lenin, 1924,
 Museo di Casa Mel'nikov
 @ Museo Statale di Architettura A. Ščusev, Mosca



sovietiche, e con lo scopo di dare la possibilità di prendere commiato dall'amato leader a tutti coloro che lo desiderano, ma che non fanno in tempo ad arrivare a Mosca per il giorno dei funerali, il secondo congresso delle repubbliche socialiste sovietiche ha stabilito: [...]

1. Il sarcofago con il corpo di Vladimir Il'ič conservarlo nel vetro, rendendolo praticabile per le visite;
2. Disporre la sua tomba alle mura del Cremlino sulla piazza Rossa in mezzo alle tombe anonime dei soldati morti per la Rivoluzione d'Ottobre².

La scelta del luogo era motivata dal significato storico e altamente simbolico della Piazza, da sempre teatro dei più importanti eventi storici del Paese. Inoltre presso le mura del Cremlino vi era già una necropoli rivoluzionaria: il 10 novembre 1917 qui vennero sepolti 240 soldati e lavoratori, morti a Mosca nei giorni della rivoluzione³. La Commissione assegnò personalmente all'architetto Ščusev il compito di realizzare il tutto:

Verso le 12 di notte – scrisse Aleksej Viktorovič – venni urgentemente chiamato nella Sala delle Colonne della casa dei Sovieti. [...] Mi fu assegnato il compito di procedere immediatamente alla progettazione e realizzazione del monumento. Io ebbi solo il tempo di afferrare gli strumenti necessari dal mio studio, e poi dovette dirigermi verso lo spazio che era stato adibito per il mio lavoro. Al mattino già bisognava iniziare a realizzare le tribune, predisporre le fondamenta e la tomba del mausoleo. Prima di iniziare lo schizzo del mausoleo, ho invitato i miei amici architetti per una riflessione comune sui principi architettonici. Durante la riunione ho espresso i miei pensieri sul fatto che la silhouette dovesse essere non molto alta e presentare una forma a gradoni. Proponevo un'iscrizione semplice per il mausoleo: "Lenin". Tutta la costruzione doveva essere di legno rivestita di listelli di legno. Alle 4 del mattino lo schizzo era pronto, io velocemente misi le misure, e chiamai i tecnici per i calcoli della costruzione di legno⁴.

Il mattino quindi, con una temperatura di -25 gradi, l'architetto per gettare le fondamenta fu costretto, dato il terreno gelato, a chiamare una squadra di artiglieri. I lavori con le mine occuparono il primo giorno, dopo il quale si procedette a scavare le fondamenta. Nel frattempo vennero portati i legni necessari sulla Piazza Rossa e i falegnami iniziarono il lavoro. I costruttori lasciarono la Piazza quando già entrava il corteo funebre. Il primo mausoleo provvisorio era concepito affinché un alto numero di persone potesse visitare la salma. I flussi erano regolati in modo tale che entrata e

Socialist Republics and to permit all those who wish to pay their last respects to our beloved leader, but who are not able to reach Moscow in time for the funeral, the Second Congress of the Soviet Socialist Republics has established the following: [...]

1. To preserve the sarcophagus with the body of Vladimir Il'ič in glass, in a manner that is adequate for being visited;
2. To place his tomb by the walls of the Kremlin in the Red Square among the tombs of the unknown soldiers who died during the October Revolution².

The choice of the place was motivated by the historical and highly symbolical meaning of the Square, which has always been the stage for the country's great historical events. Furthermore, near the walls of the Kremlin there already was a revolutionary necropolis: on November 10, 1917, 240 soldiers and workers who had died in Moscow during the revolution were buried there³. The Commission personally appointed the architect Ščusev with the task:

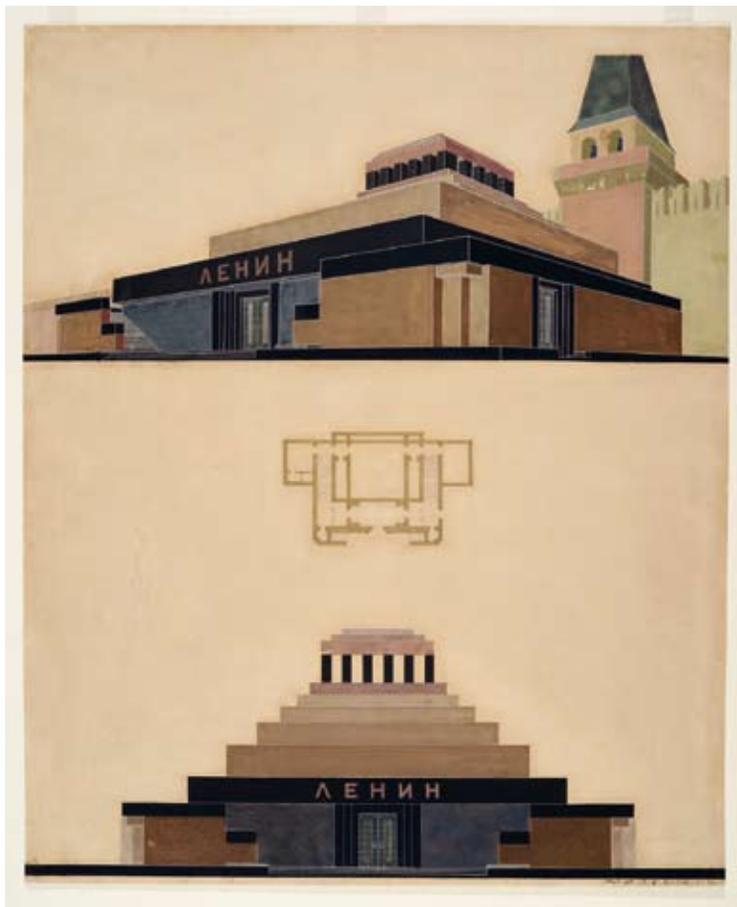
Around midnight – wrote Aleksej Viktorovič – I was urgently called to the Hall of Columns at the house of the Soviets. [...] I was assigned to proceed immediately with the design and construction of the monument. I only had time to get the necessary tools from my studio and then I went to the place that was appointed to me for carrying out my work. By morning it was necessary to begin with the construction of the stand, set the foundations and build the mausoleum's tomb. Before sketching the mausoleum I invited my architect friends for a discussion concerning architectural principles. During this meeting I expressed my thoughts concerning the fact that the outline should not be too high and have a stepped shape. I proposed a simple inscription for the mausoleum: "Lenin". The whole structure would be in wood clad with wooden slats. At 4 am the sketch was ready, I quickly made the measurements and called the technicians for carrying out the calculations for the wooden construction⁴.

The following morning, with a temperature of - 25° C and a frozen ground, the architect had to call an artillery battery in order to initiate the process of setting the foundations. The first clay mines were used and only then was the digging of the foundation actually carried out. In the meantime timber was brought to the Red Square and carpenters began their work. The builders left only as the funeral procession was entering the Square. The first provisional mausoleum was conceived so that a great number of people could see the body. The flow of people was regulated in such a way that the entrance and the exit were separated. Those arriving to the mausoleum would descend a flight of steps



uscita rimanessero divise. Chi accedeva al mausoleo scendeva le scale che portavano alla sala centrale, di fronte alla salma. Dopo essere passato intorno al sarcofago, il visitatore raggiungeva altre scale che lo portavano all'uscita. La sala centrale era decorata da un tessuto su disegno di I.N. Nevinskij. Le pareti erano rivestite di fasce nere e rosse, il soffitto presentava un tessuto drappeggiato in modo tale da sottolineare il centro dell'ambiente con la falce e il martello. Il mausoleo così organizzato con un corpo principale affiancato da due laterali per ospitare le guardie, rimase sulla Piazza qualche mese. L'autore, Aleksej Ščusev, prima della Rivoluzione aveva concepito diversi monumenti funerari in stile neo-russo, come quello per N.L. Šabel'skaja del 1905 al cimitero di Nizza⁵, ma aveva dovuto completamente reinventarsi in quest'occasione. In questo nuovo lavoro, dal punto di vista formale, era debitore delle ricerche dell'avanguardia, da Kazimir Malevič a Nikolaj Suetin, ma riecheggia anche forme della tradizione antica. Per questo si può parlare del mausoleo come di una sorta di zigurat cubista⁶. Sono gli anni in cui Ščusev lavora sia in stile costruttivista che neoclassico con grande facilità. E, come giustamente ha notato Elena Vinogradova, il lavoro di Ščusev avanguardista è ancora sottostimato e meritevole di approfondimenti⁷. Nello stesso giro d'anni, un linguaggio di analoga matrice costruttivista fu usato da Ščusev anche per altri progetti, tra cui mi pare interessante menzionare una variante di un nuovo edificio della galleria Tret'jakov, dove egli utilizzò la stessa gamma coloristica rosso-nera. Sia in questa variante della galleria Tret'jakov, che nel mausoleo gli influssi suprematisti si colgono facilmente⁸. Oltre a questo, penso sia importante, nonostante l'unicità del caso, vedere l'opera nell'ambito dell'incredibile sviluppo dell'arte monumentale di quegli anni, avvenuto anche grazie al programma di propaganda monumentale voluto dallo stesso Lenin nel 1918. Tra le esperienze contemporanee in ambito funerario, una delle più significative è quella del Pietroburghese Ivan Fomin. Il famoso accademico che in quegli anni insegnava a Pietrogrado sapeva, come anche Ščusev, lavorare in una ampia gamma stilistica, dal costruttivismo avanguardista alle riprese del classico⁹. Mi riferisco soprattutto alla struttura a gradoni per monumenti funerari proposta per il monumento al compagno Artem (F.A. Sergeev) nel Donbass del 1921, ai caduti per la Rivoluzione d'Ottobre a Lesnoj del 1923 e più di tutto al monumento all'attore I.V. Tartakov rea-

which led to the central hall, facing the body. After walking around the sarcophagus, the visitor reached another flight of steps which led him to the exit. The central hall was decorated by a banner designed by I.N. Nevinskij. The walls were covered in black and red stripes, the ceiling was draped in such a way as to emphasise the centre of the space with the hammer and the sickle. The mausoleum, organised in this way with a central space flanked by two lateral ones which housed the guards, remained in the Square for several months. The architect, Aleksej Ščusev, had designed several funeral monuments in neo-Russian style, such as the one for N.L. Šabel'skaja of 1905 at the cemetery in Nice⁵, but had to completely reinvent himself for this occasion. In this new work, from the formal point of view, he was indebted to the *avant-garde* research carried out by artists such as Kazimir Malevič and Nikolaj Suetin, but also reflected the influence of ancient traditional forms. It is for this reason that the mausoleum can be defined as a sort of Cubist ziggurat⁶. These are the years in which Ščusev work was most influenced by the constructivist and neoclassical styles. And as Elena Vinogradova has rightly noted, Ščusev's *avant-garde* work is not yet fully recognised and certainly deserves to be studied more in-depth⁷. During those same years Ščusev used a similarly constructivist language for other projects, among which it is worth mentioning a variation for a new building for the Tret'jakov gallery, where he used the same palette of blacks and reds. Both in this variation of the Tret'jakov gallery and in the mausoleum it is easy to identify Suprematist influences⁸. In addition to this I believe it is important, despite the uniqueness of the work in question, to see it in the context of the incredible development of monumental art in those years, which took place thanks to the programme of monumental propaganda wished for by Lenin himself since 1918. One of the most significant examples of funeral monuments at the time is that by the native of Saint Petersburg, Ivan Fomin. The famous academic, who was then teaching in Petrograd, was able like Ščusev of working with many different styles, from *avant-garde* constructivism to forms of neoclassicism⁹. I am referring especially to the use of stepped structures for funeral monuments, as in the monument for comrade Artem (F.A. Sergeev) at Donbass of 1921, the one for those fallen during the October Revolution at Lesnoj of 1923, and most of all the one for the actor I.V. Tartakov designed by Fomin in 1923-1924¹⁰. Another important element which has not been stressed enough



lizzato da Fomin tra il 1923-1924¹⁰. Altro punto importante e poco sottolineato dagli studi sul mausoleo è il rapporto che intercorre fra la tradizione antica russa di costruzioni in legno e il mausoleo. Ščusev attinge dalla sua esperienza di costruttore per l'Esposizione panrussa di Agricoltura dell'anno precedente, dove i padiglioni erano in legno. All'inizio degli anni venti egli stava lavorando sulle possibilità tecniche e formali e sulla convenienza dell'utilizzo del legno in URSS. In quel momento qualsiasi soluzione era ben accetta, data la scarsità di case e le condizioni indigenti di molti. L'esposizione organizzata dal Comitato per la salvaguardia dei monumenti del Mossovet *Mostra della vecchia Mosca di legno* del 1921 era stata, per sua stessa ammissione, l'occasione per cominciare a riflettere sull'attualità di questo materiale tradizionalmente usato in Russia¹¹. Queste ricerche proseguirono anche per il secondo mausoleo ed ebbero una loro scia e un loro culmine ideale nel famoso padiglione in legno proposto da Mel'nikov all'*Exposition internationale des Arts Décoratifs et industriels modernes* di Parigi nel 1925.

Il secondo mausoleo di Ščusev e il sarcofago di Mel'nikov

Nel maggio del 1924 ad Aleksej Ščusev è affidato il compito di conferire un aspetto monumentale al mausoleo senza però cambiare la forma del corpo principale. Ricorda l'architetto:

Cercai analogie in tutta la storia dell'architettura. La forma della piramide la trovavo non consona per il mausoleo, "Lenin è morto, ma il suo operato vive", ecco l'idea che mi sembrava dovesse esprimere l'architettura del mausoleo. Partendo da questo pensiero, io ho dato alla composizione del monumento la forma a gradoni. I miei schizzi del mausoleo con le tribune ricevettero l'approvazione, e io procedetti all'elaborazione degli altri dettagli¹².

in the studies concerning the mausoleum is the connection with the ancient Russian tradition of building with timber. Ščusev drew on his experience as a constructor the previous year for the Pan-Russian Agricultural Exhibition, where the pavilions were built in wood. At the beginning of the Twenties he was working on the technical and formal possibilities, as well as on the convenience of using timber for construction purposes in the USSR. At the time almost any solution was welcome, given the scarcity of housing and the condition of misery of large portions of the population. The exhibition organised in 1921 by the Committee for the Safeguarding of Monuments of the Mossovet, *Exhibition of the Old Wooden Moscow*, was in his own words the occasion for beginning to reflect on the current possibilities for using this material, which was however traditionally used in Russia¹¹. This research continued also in connection to the second mausoleum and its process reached its ideal conclusion with the famous wooden pavilion proposed by Mel'nikov at the *Exposition internationale des Arts Décoratifs et industriels modernes* of 1925 in Paris.

Ščusev's second mausoleum and Mel'nikov's sarcophagus

In May of 1924 Aleksej Ščusev was assigned the task of giving a monumental appearance to the mausoleum without, however, modifying the form of the main structure. The architect recalls:

I searched for analogous examples in the history of architecture. I did not think the pyramid was adequate for the mausoleum, "Lenin is dead, but his legacy lives on", this was the idea that I thought the architecture of the mausoleum should express. Beginning from this idea, I gave the composition of the monument a stepped form. My sketches of the mausoleum and the stands were approved and I proceeded to work on the other details¹².

The second wooden mausoleum was built in two months. The design



In due mesi venne quindi realizzato il secondo mausoleo di legno. Il progetto del sarcofago fu affidato a Kostantin Mel'nikov, il quale presentò cinque diverse varianti molto sperimentali e avveniristiche per il sovrapporsi di forme geometriche. Si conservano centinaia di schizzi del sarcofago dai quali emerge la ricerca formale, le soluzioni geometricamente ardite pensate da Mel'nikov per l'occasione¹³. Tra queste si scelse nondimeno il progetto più semplice e tradizionale, che proponeva una teca triangolare. Per il luglio del 1924 il sarcofago era pronto. Fu sistemato nel mausoleo ma dopo la seconda guerra mondiale fu smontato e fino a tempi recenti si pensava fosse perso. Di recente è emerso che si trova smontato nei fondi del museo "Gorki Leninskie". Nell'estate del 1962 Mel'nikov provò a chiedere un brevetto per le soluzioni ingegneristiche da lui messe a punto, che includevano la chiusura ermetica, una soluzione originale per la rifrangenza della luce in maniera perpendicolare rispetto al vetro. Egli ricevette tuttavia una risposta negativa dall'ufficio brevetti dell'URSS sulla base del fatto che era passato troppo tempo e che le innovazioni di Mel'nikov riguardavano la soluzione artistica e non tecnica¹⁴.

La scelta stessa di proporre anche per il secondo mausoleo una teca in vetro aveva radici lontane e chiaramente si ricollegava alla tradizione cristiana che si voleva annullare. Con il cristianesimo si erano sostanzialmente affermate due tendenze riguardo ai corpi dopo la morte: veniva ritenuto miracoloso se di un corpo si accelerava il processo di decomposizione, e veniva ritenuto un segno di santità se un corpo resisteva inalterato e addirittura profumato dopo la morte. In quest'ultima ottica "santo" Lenin era degno di un sarcofago trasparente come quello di molti santi. Il valore della trasparenza del materiale non era solo un retaggio della tradizione cristiana, ma

of the sarcophagus was commissioned to Kostantin Mel'nikov, who presented five variations, all of which very experimental and futuristic with superposing geometrical forms. Hundreds of sketches of the sarcophagus are preserved, which show the formal research and the daring geometrical solutions devised by Mel'nikov for the occasion¹³. Among these, nonetheless, it was the simplest and most traditional design that was chosen, one which proposed a triangular-shaped case. The sarcophagus was ready in July, 1924. It was placed in the mausoleum, but after World War II it was disassembled and was considered lost until recently. It has now emerged that it was kept dismantled somewhere inside the "Gorki Leninskie" Museum. In the Summer of 1962, Mel'nikov tried to apply for a patent for the engineering solutions he invented, which included an airtight closure for the sarcophagus and an original solution for the perpendicular refraction of the light with respect to the glass. He received a negative reply from the Patent Office of the USSR based upon the fact that too much time had elapsed and that Mel'nikov's innovations concerned the aesthetic and not the technical solution¹⁴.

The decision to choose a glass case for the second mausoleum as well had deep roots and was clearly connected to the Christian tradition that was supposed to be overcome. Christianity had historically developed two trends regarding bodies after death: on the one hand it was considered miraculous if a body's process of decay was accelerated, while on the other it was considered a sign of sanctity if a body remained unaltered and even well-scented after death. From this perspective the body of "Saint" Lenin, like that of many saints, was considered worthy of a transparent sarcophagus. The value of the transparency of the material was not only a heritage from the Christian tradition, but had also been strengthened at the time through Eisen-

veniva affermato con forza in quegli anni, basti pensare al cinema di Eisenstein, come ai grattacieli in vetro e alla convinzione che proprio questo materiale assicurasse standard di igiene più elevati¹⁵.

Le assonanze con la tradizione cristiana possono essere rintracciate a vari livelli, mi limiterò a ricordare che secondo la tradizione russa, le chiese venivano costruite in legno e successivamente in pietra. Vi è anche la tradizione delle chiese dette *Obydennyje* (ossia costruite in un solo giorno) in legno. Un iter analogo fu seguito per il mausoleo che ospita il corpo di Lenin. Questa successione di monumenti prima provvisori e poi definitivi era in parte dovuta al fatto che si stava mettendo a punto la tecnica di mummificazione e non era chiaro quale sarebbero stati i risultati. In parte questo riecheggia le modalità di realizzazione che dovevano seguire i monumenti del piano monumentale di propaganda: si innalzavano in gesso o altro materiale provvisorio, e solo in un secondo momento, ottenuta l'approvazione dei cittadini, si tramutavano in materiali più durevoli¹⁶.

Tornando ai legami con la tradizione ortodossa, è difficile dire se fosse o meno un caso che la vedova di Lenin, Nadežda Krupskaja, si pronunciasse sul culto del marito proprio 9 giorni dopo la morte, in un momento significativo del rito funebre ortodosso quando lo spirito del morto faceva ritorno a casa, per poi, entro 40 giorni, ricevere il giudizio e passare completamente nell'aldilà. In ogni caso ecco le parole scritte dalla vedova il 30 gennaio del 1924 in un trafiletto pubblicato sulla *Pravda*:

Appello di N.A. Krupskaja rivolto ai lavoratori e ai contadini riguardo alla perpetuazione della memoria di V.I. Lenin: Compagni lavoratori e lavoratrici, contadini e contadine!

Io ho un importante appello da rivolgervi: non fate sì che la vostra tristezza per la scomparsa di Lenin si tramuti in una venerazione esteriore della sua persona. Non erigete gli monumenti, palazzi a suo nome, cerimonie sontuose alla sua memoria, ecc. – a tutto questo in vita egli diede poca rilevanza [...]. Ricordate quanta povertà vi è ancora [...] nel nostro paese. Volete perpetuare il nome di Vladimir Il'ič Lenin – create degli asili nido, asili, case, scuole, biblioteche, ambulatori, ospedali, case per invalidi, ecc..., e, la cosa più importante: fate in modo con tutte le vostre forze di mettere in pratica i suoi insegnamenti.

Le parole della moglie di Lenin non solo furono scritte a 9 giorni dalla morte del marito, ma anche a 8 giorni dalla decisione di rinominare *Petrograd* in *Leningrad* e di creare in città un monumento a Lenin. In quei giorni ebbero inizio accese discussioni sulle modalità di perpetuazione della memoria, sull'aspetto che avrebbero dovuto avere i monumenti in onore di Lenin. Prima di codificarne definitivamente l'iconografia in giacca e cravatta, o con cappotto e cappello, si vagliarono varie opzioni, tra cui quella di rappresentarlo nudo in accordo con il concetto di nudità eroica degli antichi greci¹⁷. La cosiddetta "leniniana" nell'arte ebbe una grande fortuna scultorea e monumentale ma fu importante anche per l'architettura. La riflessione del 1924 sul monumento a Lenin fu una ottima palestra per molti maestri del periodo, che cercavano di proporre soluzioni alternative a Ščusev. Questo avvenne nell'ambito del concorso che venne indetto per un nuovo mausoleo sulla Piazza Rossa che vide coinvolti maestri importanti come Lev Rudnev, che lavorò sull'idea del cubo o Fedeor Šektel', il quale propose una sorta di piramide. Altri progetti riecheggiavano invece la tradizione costruttiva antico-russa, anche per armonizzarsi con il Cremlino. Non è questa la sede per analizzare il concorso che meriterebbe uno studio apposito. Mi limiterò a ricordare, che nel frattempo il secondo mausoleo di Ščusev stava diventando famoso nel mondo: rimase sulla Piazza per 5 anni dal 1924 al 1929. Anche per questo alla fine fu deciso di non cambiarne le forme, ma di realizzarlo in pietra.

Il terzo mausoleo e il nuovo centro di Mosca

Per la terza versione, il mausoleo venne spostato più a ridosso

stein's cinema, for example, glass skyscrapers, and the belief that this material ensured higher standards of hygiene¹⁵.

The similarities with the Christian tradition can be retraced to various levels, and I will mention how according to Russian tradition churches were built in timber and only later in stone. There is also the tradition of the wooden churches known as *Obydennyje* (that is, built in a single day). A similar procedure was followed for the mausoleum which houses Lenin's body. This succession of monuments, first temporary and then definitive, was partly due to the fact that the mummification technique was being developed and it was not certain whether positive results would be obtained. This also reflects in part the building methods that were to be used for monuments included in the monumental propaganda programme: they were first made in plaster or some other temporary material and only later, once the monuments received popular approval, were they completed in more long-lasting materials¹⁶.

Coming back to the links to the Orthodox tradition, it is difficult to say whether or not it was a coincidence that Lenin's widow, Nadežda Krupskaja, expressed her opinion on the cult of her husband exactly on the 9th day after his death, which marks a significant moment in the Orthodox funeral rite, when the spirit of the deceased is meant to return home, where it stays for a period of 40 days to await judgment before continuing its journey to the afterlife. In any case, these are the words written by Lenin's widow on January 30, 1924, which appeared in a short piece published in *Pravda*:

Appeal by N.A. Krupskaja addressed to the workers and peasants regarding the perpetuation of the memory of V.I. Lenin: Comrade workers and peasants!

I have an important appeal to make: do not turn your sadness regarding Lenin's death into an external veneration of him. Do not build monuments and palaces in his name, do not carry out splendid ceremonies in his memory, etc. – he gave little significance to these things when he was alive [...]. Remember how much poverty there still is [...] in our country. If you want to perpetuate the name of Vladimir Il'ič Lenin – build nursery schools, shelters, houses, schools, libraries, clinics, hospitals, homes for the disabled, etc..., and, most importantly: do all you can to put his teachings into practice.

These words by Lenin's widow were written 9 days after her husband's death, but also 8 days before the decision to rename *Petrograd* as *Leningrad* and to build a monument to Lenin in that city. In those days heated debates began regarding the ways in which his memory could be preserved, and the appearance that the monuments in honour of Lenin should have. Before definitely codifying the well-known iconography of Lenin with the suit and the tie, or with the overcoat and the cap, various other options were considered, including the possibility of representing him in the nude, in accordance with the ancient Greek concept of heroic nudity¹⁷. The so-called "Leninist" art was very influential in sculpture and in the building of monuments, but was also important in terms of architecture. The 1924 reflection on the Lenin monument was an excellent practice ground for many masters of the period, who attempted to propose alternative solutions to those put forth by Ščusev. This took place in the context of the competition which was called for a new mausoleum in the Red Square and which involved important masters such as Lev Rudnev, who worked on the idea of the cube, or Fedeor Šektel', who proposed a sort of pyramid. Other projects reflected instead the ancient-Russian building tradition, also aimed at harmonising the new structure to the Kremlin. An analysis of this competition lies beyond the scope of this paper, but I will recall how in the meantime Ščusev's second mausoleum was becoming famous throughout the world: it remained in the Square for 5 years, from 1924 to 1929. It was also for this reason that it was decided not to modify its shape, but only to build it in stone.

The third mausoleum and the new Moscow centre

delle mura, fu concepita una carcassa di cemento armato e il paramento di mattoni fu rivestito di pietre, che dovevano essere solo locali, sovietiche. Per permettere ai carrarmati di sfilare durante le parate sulla Piazza, il lavoro sulle fondamenta fu particolarmente imponente. Questo venne fatto anche in relazione ai pesanti carichi delle pietre impiegate: il blocco monolitico di labradorite nera sulla quale posa il sarcofago pesa 20 tonnellate, mentre 60 tonnellate pesa il monolite di labradorite nera all'entrata principale, dove le parole LENIN sono intarsiate nel porfido rosso. Nel 1930 il mausoleo era finito, anche se nel 1945 venne chiesto all'autore di rilavorarci: venne configurata come è nello stato attuale la tribuna principale per i membri del partito più importanti, e conseguentemente venne modificato l'assetto delle scale e tribune.

Il mausoleo di Lenin, ancora oggi visibile sulla piazza Rossa, presenta alcune caratteristiche di assoluto rilievo dal punto di vista architettonico. Si tratta di una tipologia nuova per l'architettura, ossia quella di edificio memoriale e pubblico. È un monumento funerario (camera mortuaria con esposizione della salma), ma è anche un edificio di rappresentanza politica (tribuna). Prendendo ispirazione dalle correnti avanguardiste del periodo e rifacendosi alle forme delle civiltà antiche, si inserisce in maniera armonica in un contesto storico di grande rilievo, come quello del Cremlino e della Piazza Rossa. Questo è dovuto anche alla gamma cromatica scelta che riecheggia quella delle mura del Cremlino.

Dopo la conclusione del mausoleo vennero avanzati diversi progetti di riassetto dell'intera piazza Rossa con l'idea di aumentare considerevolmente le proporzioni. Si pensò di costruire il Commissariato dell'Industria pesante al posto dell'attuale GUM. Quest'idea rimase sulla carta, tuttavia le diverse proposte del concorso sono interessanti anche se viste in rapporto al mausoleo. Mel'nikov proponeva un edificio di 40 piani, con scale mobili esterne, dalle quali si sarebbe visto il mausoleo dall'alto. Ivan Fomin arrivò addirittura a farne il perno compositivo del suo progetto di concorso. Nella sua spiegazione di accompagnamento al progetto del Commissariato notava come il mausoleo di Lenin occupasse un posto "casuale" nella piazza e fosse quindi necessario collegarlo all'urbanistica cittadina, inserendolo nell'asse della nuova e ampia strada *Novaja Mjasnickaja*, che avrebbe aperto una nuova visuale "assiale" del mausoleo. Questo grandioso progetto non vide mai la luce, come del resto avvenne per molti lavori di quegli anni, tra cui il Palazzo dei Soviet, che sarebbe dovuto diventare il nuovo centro della capitale dell'URSS. Il tema dello zigurat a gradoni di Aleksej Ščusev venne riproposto in senso classicista dall'architetto capo del Palazzo dei Soviet Boris Iofan¹⁸. Iofan, in diverse soluzioni del 1931 ripropone Ščusev in diverse varianti in scala gigante. In quest'ottica, il Palazzo più grande del paese sarebbe stato una sorta di mausoleo ingigantito in dialogo con il mausoleo sulla Piazza Rossa e avrebbe sancito definitivamente il culto di Lenin. Questa variante del Palazzo dei Soviet non fu approvata, ma anche in quella definitiva il culto di Lenin non perdeva terreno, anzi una colossale statua di Lenin avrebbe dovuto terminare il Palazzo dei Soviet alla quale l'edificio stesso doveva fare da piedistallo. Scarti di scala, di statue, di mausolei avrebbero dovuto segnare il centro della nuova Mosca sovietica.

¹ N. Tumarkin, *Lenin živ* (Lenin è vivo), Mosca 1997; G.P. Piretto, *Il radioso avvenire*, Torino 2001.

² Documento del 26.01.1924, cfr. V. Tolstoj (a cura di), *Chudožestvennaja žisn' sovetskoi Rossii, 1917-1932* (La vita artistica della Russia sovietica, 1917-1932), Mosca 2010, pp. 170-171.

³ A. Abramov, *U kremlevskoj steny* (Presso le mura del Cremlino), Mosca 1983, pp. 31-37; S. Chan-Magomedov, *Mavzolej Lenina* (Il Mausoleo di Lenin), Mosca 1974.

⁴ P.V. Ščusev, *Aleksej Ščusev. Stranicy iz žisni akademika A.V. Ščuseva* (Pagine della vita dell'accademico A.V. Ščusev), Mosca 1957-2011, pp. 176-177; cfr. anche pp. 340-341.

⁵ Per i monumenti funerari di Ščusev prima del 1917 cfr. i disegni riprodotti in P.V. Ščusev, cit., pp. 35, 69, 85, 114-119.

In its third version the mausoleum was moved closer to the walls, with a shell in reinforced concrete, while the brick facade was clad in local, Soviet stones. In order to allow tanks to pass by during the military parades on the Square, the work on the foundations was particularly impressive. This concerned as well the heavy masses of the stones used: the monolithic block in labradorite on which the sarcophagus was placed weighs 20 tonnes, whereas the monolith in black labradorite at the main entrance with the word LENIN carved on it in red porphyry weighs 60 tonnes. The mausoleum was completed by 1930, although in 1945 the architect was asked to build the grandstand for the most important members of the Party, which meant the layout of the steps and the rest of the stands were also modified to the way they are today.

Lenin's mausoleum, which is still visible today in the Red Square, has some very relevant features from the architectural point of view. It is a new architectural typology, that is a public and memorial building which is a funeral monument (mortuary chamber with exhibition of the corpse), but also a structure envisaged for political gatherings. Inspired by the avant-garde trends of the period, and influenced by forms derived from ancient civilisations, it is harmoniously inserted into a highly relevant historical context, such as that of the Kremlin and the Red Square. This is due also to the range of colours chosen, which reflect those of the Kremlin.

After the completion of the mausoleum, a series of additional projects were proposed for modifying and expanding the Red Square, which included a considerable increase in its size. One of the projects proposed building the Commissariat for Heavy Industry on the site of the State Department Store, GUM. This idea remained on paper, yet the various proposals presented at the competition are interesting when analysed in relation to the mausoleum. Mel'nikov proposed a 40-storey building with external escalators, from which the mausoleum could be seen from above, whereas Ivan Fomin built his entire composition around the mausoleum. In his explanatory comments for his project for the Commissariat he noted how Lenin's mausoleum occupied a "random" place on the Square, making it therefore necessary to connect it to the urban plan by inserting it on the axis of the new and wide street *Novaja Mjasnickaja*, which would thus open a new "axial" view of the mausoleum. This magnificent project, like many others of that time, such as the Palace of the Soviets, which was meant to become the new capital of the USSR, was never realised. Aleksej Ščusev's stepped zigurat was repropoed in a classicist key by the head architect for the Palace of the Soviets, Boris Iofan¹⁸. In various of his projects in 1931 Iofan repropoed Ščusev's ideas at a gigantic scale. In this context, the largest building in the country would have been a sort of gigantic mausoleum which would enter into a sort of dialogue with the existing mausoleum on the Red Square, thus definitely ratifying the cult of Lenin. This variation for the Palace of the Soviets was not approved, yet the cult of Lenin was also stressed in the final version for the Palace of the Soviets which was to be crowned by a statue of Lenin, therefore turning the entire structure into a sort of pedestal for the statue. Differences in scale, statues and mausoleums would have characterised the centre of the new Soviet Moscow.

Translation by Luis Gatt

¹⁸ In English in this translated version. Translator's note.

¹ N. Tumarkin, *Lenin živ* (Lenin Lives!), Moscow 1997; G.P. Piretto, *Il radioso avvenire*, Torino 2001.

² Document of 26.01.1924, cf. V. Tolstoj (ed.), *Chudožestvennaja žisn' sovetskoi Rossii, 1917-1932* (Artistic Life in Soviet Russia, 1917-1932), Moscow 2010, pp. 170-171.

³ A. Abramov, *U kremlevskoj steny* (Around the Walls of the Kremlin), Moscow 1983, pp. 31-37; S. Chan-Magomedov, *Mavzolej Lenina* (Lenin's Mausoleum), Moscow 1974.

⁴ P.V. Ščusev, *Aleksej Ščusev. Stranicy iz žisni akademika A.V. Ščuseva* (Pages from the Life of the Academic A.V. Ščusev), Moscow 1957-2011, pp. 176-177; cf. also pp. 340-341.

⁵ Regarding Ščusev's funeral monuments before 1917 cf. the drawings included in P.V. Ščusev, cit., pp. 35, 69, 85, 114-119.

⁶ C. Douglas, C. Lodder (eds.), *Rethinking Malevich*, Proceedings of a Conference in

p. 154

Aleksej Viktorovič Ščusev,

Progetto per il terzo mausoleo di Lenin, 1929

@ Museo Statale di Architettura A. Ščusev, Mosca

Aleksej Viktorovič Ščusev,

Progetto approvato per il terzo mausoleo di Lenin, 1930, pianta e sezioni

@ Museo Statale di Architettura A. Ščusev, Mosca

p. 155

Aleksej Viktorovič Ščusev,

Progetto per l'interno del terzo mausoleo di Lenin, 1928

@ Museo Statale di Architettura A. Ščusev, Mosca

Ivan Aleksandrovich Fomin,

Progetto per il Commissariato dell'Industria Pesante, 1934

@ Museo Statale di Architettura A. Ščusev, Mosca

p. 158

Boris Iofan,

Progetto per il Palazzo dei Soviet, variante, 1931

@ Museo Statale di Architettura A. Ščusev, Mosca

Leonid Aleksandrovich e Viktor Aleksandrovich Vesnin,

Progetto per il Commissariato dell'Industria Pesante sulla Piazza Rossa, 1934

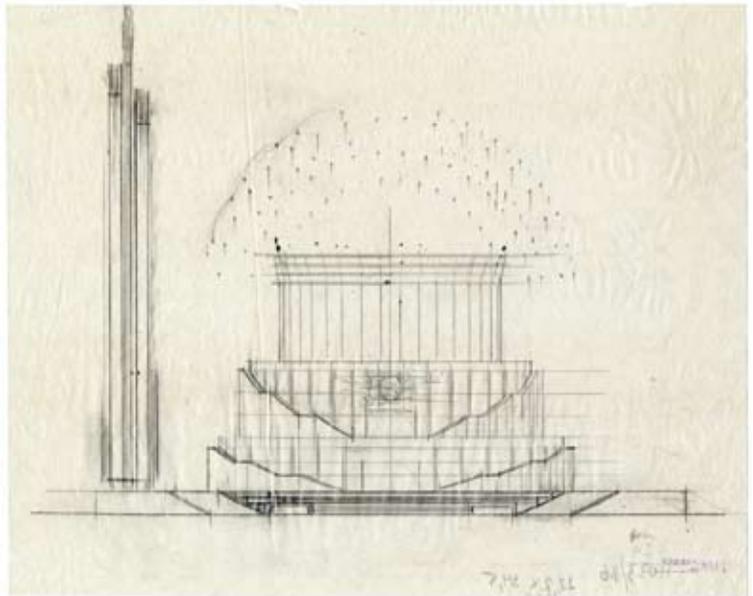
@ Museo Statale di Architettura A. Ščusev, Mosca

p. 159

Aleksej Viktorovič Ščusev,

Il terzo mausoleo di Lenin

foto @ collezione privata





⁶ C. Douglas, C. Lodder (a cura di), *Rethinking Malevich*, Proceedings of a Conference in Celebration of the 125th Anniversary of Kazimir Malevich's Birth, Londra 2007; C. Lodder, *The Painter as Architect: Explorations Towards a Constructivist Architecture*, in J.L. Cohen, C. Lodder, *Building the Revolution: Soviet Art and Architecture 1915-1935*, Londra 2011, pp. 96-99.

⁷ P.V. Ščusev, cit., pp. 294-305.

⁸ Riguardo al paragone con un progetto della galleria Tret'jakov da me avanzato: F. Rossi, T. Dudina, D. Švidkovskij, *Volchonka*, in corso di stampa.

⁹ *Dal primo Novecento agli anni trenta: la cultura italiana e l'architettura in Russia e nell'Urss*, in D. Švidkovskij (ed.), *Mille anni di architettura italiana in Russia*, Torino 2013, pp. 297-329.

¹⁰ V.G. Lisovskij, *Ivan Fomin i metamorfozy russkoj neoklassiki* (Ivan Fomin e le metamorfosi del neoclassicismo russo), San Pietroburgo 2008, pp. 352-353; F. Rossi, *Tra Piranesi e Lenin*, «Annali di Architettura», in corso di stampa.

¹¹ Si veda la testimonianza di Ščusev dell'archivio Vinogradov: E. Vinogradova, *Tvor estvo Alekseja Ščuseva s istoričeskoj distancii*, (L'opere di Aleksej Ščusev vista da una distanza storica) in P.V. Ščusev, cit., pp. 296-297.

¹² *Ibid.*

¹³ Penso che questo tema meriti uno studio apposito che si basi sulla documentazione che si conserva in casa Mel'nikov (Museo di Architettura Ščusev), che comprende anche disegni costruttivi dei dettagli, i conti, la tempistica di esecuzione. Nella casa si conservano anche due foto del sarcofago (op. 354). La variante del manoscritto *Costruzione del sarcofago per la conservazione per l'eternità del corpo di Lenin* (op. 384/12, l.9-18) contiene informazioni dei servizi deputati per la conservazione della salma.

¹⁴ Per il rapporto di Mel'nikov all'Ufficio Brevetti: Archivio del Museo di casa Mel'nikov, op.384/12l.4-5. cfr. P. Kuznetcov, *The Melnikov House. Icon of the Avant-Garde, Family Home, Architectural Museum*, Mosca 2017, pp. 52-57.

¹⁵ Sul vetro: A. Komdorf, E. Vyazova, *The Other side of glass. Transparency utopia and total Control in avant-garde architecture*, relazione al convegno *The future is our only goal. Revolutions of time, space, and image, Russia 1917-1937* in F. Rossi, G. Wolf e N. Kleiman (a cura di), *Kunsthistorisches Institut in Florenz - Max-Planck-Institut* (9-10.11.2017).

¹⁶ Cfr. A. Buyanova, K. Valegina, *Istorija leninskogo plana monumental'noj propagandy v Moskve i Petrograde/History of Lenin's plan for monumental propaganda in Moscow and Petrograd*, in *Revoljucija i nasledie. Nasledie revoljucii/Revolution and Heritage. Heritage of Revolution*, San Pietroburgo 2017, pp. 144-153.

¹⁷ V. Tolstoj, cit., pp. 172-184, 191.

¹⁸ A. Samonà (a cura di), *Il Palazzo dei Soviet 1931-1933*, Roma 1970; I. Kazus', *Da Tatlin a Iofan. Il fenomeno concorsuale nella storia del Palazzo dei Soviet*, in A. De Magistris (a cura di), *URSS anni '30-'50. Paesaggi dell'utopia staliniana*, Milano 1997, pp. 79-90. Per i confronti con il mausoleo di Lenin cfr. anche il foglio di B. Iofan, del 1931 del Museo Statale Architettura A. Ščusev, inv. Pia 10807/9, riprodotto in V. Sedov, *Ital'janskij dvorec Sovietov/ V. Sedov. Il Palazzo Italiano dei Soviet, in Ital'janskij dvorec Sovietov/Il palazzo italiano dei Soviet*, Mosca 2006, p. 147.

Celebration of the 125th Anniversary of Kazimir Malevich's Birth, London 2007; C. Lodder, *The Painter as Architect: Explorations Towards a Constructivist Architecture*, in J.L. Cohen, C. Lodder, *Building the Revolution: Soviet Art and Architecture 1915-1935*, London 2011, pp. 96-99.

⁷ P.V. Ščusev, cit., pp. 294-305.

⁸ Regarding the comparison with a project for the Tret'jakov gallery: F. Rossi, T. Dudina, D. Švidkovskij, *Volchonka*, now being printed.

⁹ Dal primo Novecento agli anni trenta: la cultura italiana e l'architettura in Russia e nell'Urss, in D. Švidkovskij (ed.), *Mille anni di architettura italiana in Russia*, Torino 2013, pp. 297-329.

¹⁰ V.G. Lisovskij, *Ivan Fomin i metamorfozy russkoj neoklassiki* (Ivan Fomin and the Metamorphoses of Russian Neoclassicism), Saint Petersburg, 2008, pp. 352-353; F. Rossi, *Tra Piranesi e Lenin*, «Annali di Architettura», now being printed.

¹¹ See Ščusev's words from the Vinogradov archive: E. Vinogradova, *Tvor estvo Alekseja Ščuseva s istoričeskoj distancii*, (A Historical Perspective on the Works of Aleksej Ščusev) in P.V. Ščusev, cit., pp. 296-297.

¹² *Ibid.*

¹³ I think this topic is worthy of a specific study based on the documents kept at Mel'nikov's house (Ščusev's Museum of Architecture), which include drawing of details, accounts, and schedules concerning the execution. There are also two photographs of the sarcophagus (op. 354). A version of the manuscript *Construction of the sarcophagus for the preservation for eternity of Lenin's body* (op. 384/12, l.9-18) contains information on the services appointed for the conservation of the corps.

¹⁴ Regarding Mel'nikov and the Patent Office: Archive of Mel'nikov's House Museum, op.384/12l.4-5. cf. P. Kuznetcov, *The Melnikov House. Icon of the Avant-Garde, Family Home, Architectural Museum*, Moscow 2017, pp. 52-57.

¹⁵ On glass: A. Komdorf, E. Vyazova, *The Other side of glass. Transparency utopia and total Control in avant-garde architecture*, report presented at the convention *The future is our only goal. Revolutions of time, space, and image, Russia 1917-1937* in F. Rossi, G. Wolf and N. Kleiman (eds.), *Kunsthistorisches Institut in Florenz - Max-Planck-Institut* (9-10.11.2017).

¹⁶ Cf. A. Buyanova, K. Valegina, *Istorija leninskogo plana monumental'noj propagandy v Moskve i Petrograde/History of Lenin's plan for monumental propaganda in Moscow and Petrograd*, in *Revoljucija i nasledie. Nasledie revoljucii/Revolution and Heritage. Heritage of Revolution*, Saint Petersburg, 2017, pp. 144-153.

¹⁷ V. Tolstoj, cit., pp. 172-184, 191.

¹⁸ A. Samonà (ed.), *Il Palazzo dei Soviet 1931-1933*, Roma 1970; I. Kazus', *Da Tatlin a Iofan. Il fenomeno concorsuale nella storia del Palazzo dei Soviet*, in A. De Magistris (ed.), *URSS anni '30-'50. Paesaggi dell'utopia staliniana*, Milano 1997, pp. 79-90. For a comparison with Lenin's Mausoleum cf. also B. Iofan's document from 1931 at the A. Ščusev State Museum of Architecture, inv. Pia 10807/9, reproduced in V. Sedov, *Ital'janskij dvorec Sovietov/ V. Sedov. Il Palazzo Italiano dei Soviet, in Ital'janskij dvorec Sovietov/Il palazzo italiano dei Soviet*, Moscow 2006, p. 147.

eventi



Pilastro di Bonavigo, Verona 30 giugno – 03 luglio 2017 ArtFarm

FRIENDLY FIRE

Una campagna, quella della *bassa veronese*, dove si coltivavano, oltre ai vizi, cereali e tabacco... Una terra disegnata da fossi e da filari di pioppi cipressini; da case padronali esaltate dai loro sopravvissuti annessi rustici in mattoni, avvolti, per tanti mesi dell'anno, in magiche atmosfere di magica nebbia.

A Pilastro (di Bonavigo), un brano di quelle terre, con gli annessi edifici del lavoro, è proprietà di un avvocato che non vuole fare l'avvocato: egli ama la terra, l'arte, la letteratura e tutto quanto accade nel mondo (neanche fosse un personaggio scaturito da "l'uomo senza qualità").

Nei suoi poderi, il lavoro nei campi viene interrotto - per alcune settimane a giugno - da anomali quanto inesplicabili e frenetici lavori di pulizia. Spostamenti, dislocazioni e provvisori allacciamenti hanno lo scopo di accogliere opere, *performances* e installazioni di artisti più o meno noti, più o meno internazionali. Questi (opere e artisti), per una manciata di giorni, abiteranno gli spazi deputati alla quotidiana coltivazione della terra, in nome di quell'idea di "ARTFARM" cui il proprietario 'sacrifica' (omaggia) il luogo e la stessa sua identità.

La casa padronale, con la sua recentemente ritrovata caratteristica veneta (il salone centrale passante si divide, in estate, tra l'afosa luce del sud e quella atona del nord, mentre sembra lasciarsi attraversare dalla nebbia in autunno) pare dominare e quasi rimproverare l'indecisa forma della corte sfrangiata dagli alberi, additando ad est il lungo e largo portico agricolo prospiciente alla nascosta ex stalla: anche l'immobile silenzio degli edifici rurali declina la universale e dolorosa diacronia del vivere.

FRIENDLY FIRE

In the countryside of the *bassa veronese* not only vices are cultivated, but also cereals and tobacco... It is a landscape of ditches and rows of Lombardy poplars; of manor houses exalted by their surviving rustic brick annexes which are enveloped for so many months of the year in a magical foggy atmosphere.

At Pilastro (di Bonavigo), a piece of this land, together with its annexed work buildings, is the property of a lawyer who does not want to be a lawyer: he loves the land, art, literature and everything that goes on in the world (as though he were a character from "The Man Without Qualities").

In his farms, work in the fields is interrupted - for a few weeks in June - by an anomalous, inexplicable and frantic tidying up. Repositionings, movements and temporary joints serve the purpose of housing works, *performances* and installations by more or less well-known artists, some of which of international renown. These (both works and artists), will inhabit for a few days spaces which are usually meant for farm activities, in the name of the idea of the "ARTFARM", through which the owner 'sacrifices' (honours) the place and its identity.

The manor, with its recently recovered Venetian features (the central portego is divided in Summer between a hazy light coming from the south and a weaker one from the north, whereas in the Fall it is almost entirely enveloped in the fog), seems to dominate and almost reproach the undecided form of the tree-fringed courtyard which points to the East at the long and wide portico for agricultural activities which protrudes from the hidden ex-stable: also the motionless silence of the rural buildings seems to reflect the universal and painful diachrony of life.



*Lo scheletro del 'tempio della fortuna' dentro l'essiccatoio
foto Maria Grazia Eccheli
pp. 160 e 162-163
La costruzione del 'tempio della fortuna'
foto Umberto Polazzo*



Tali edifici assecondano la parallela giacitura di una segreta seconda corte, tenuta a prato, e abitata da un enigmatico silos centrale: metafisica immagine compositiva che esige il lungo muro simmetrico, misteriosamente segnato da rari e inestricabili portali di accesso a silenziosi spazi.

Sotto un'unica copertura sopportata da leggere capriate, si svolge la ieratica successione degli smisurati vuoti degli "essiccatoi del tabacco", separati tra loro da possenti muri in mattone. Gli splendidi volumi scavati, altissimi rispetto alle misure della pianta, delineano uno spazio concavo con al centro un solo enorme pilastro, disposto a trasformarsi in una aniconica scultura allorché le pendule ed enormi foglie di tabacco ne invadono l'altezza.

È sul finire dell'estate che viene raccolto il tabacco: un tabacco nero chiamato Kentucky, utilizzato per i toscanelli. Le foglie sono raggruppate e legate ad esili e lunghissimi pali di legno che, appesi al tetto, si fermano a 60 cm da terra. Al di sotto di tale 'costruzione', vengono accesi, sul pavimento in terra battuta, dei *vulcanetti*, tenuti vivi da segatura che brucia lentamente e senza fiamma: un noto e antico procedimento per esaltare i tipici sapori del tabacco Kentucky...

In tale processo, nel novembre del 2016, uno dei legni pendenti, attorcigliato da foglie ormai secche, cade al suolo provocando alte fiamme che devastano anche il tetto. Coloro che vivono la campagna sanno che nulla deve essere buttato: questo il

These buildings support the parallel positioning of a secret second courtyard which is kept as a lawn and includes an enigmatic central silo: a metaphysical image which demands the long symmetrical wall, mysteriously marked by rare and inextricable gateways to silent spaces.

Under a single roof with a light truss, lies the imposing succession of huge spaces of the "tobacco drying rooms", separated from each other by powerful brick walls. The splendid volumes, very high in terms of the dimensions of the plan, establish a concave space with a single pillar at its centre, ready to be transformed into an aniconic sculpture when covered with the huge pendant tobacco leaves.

The tobacco is picked toward the end of the Summer: a black variety called Kentucky, used for Toscanello cigars. The leaves are gathered and tied to long and thin sticks which, hanging from the roof, stop at a height of 60 cm from the ground. Below this 'construction' a series of braziers called *vulcanetti* slowly burn sawdust without flame: a well-known and ancient procedure used for intensifying the typical taste of Kentucky tobacco...

It was in the midst of this procedure that in November of 2016 one of the hanging sticks wrapped in dry leaves fell to the ground, causing a fire that devastated the roof as well. Those who live in the countryside know that nothing must be thrown away: this is the reason why Umberto, the lawyer *in fabula*, religiously recovered all the charred logs which could no longer be used as part of the structure.



motivo per cui Umberto, l'avvocato *in fabula*, recupera religiosamente tutti i legni anneriti che ormai non possono più essere usati come struttura.

Come ne *I sogni e gli incubi della ragione*, Umberto, l'avvocato/artista, intravede nell'apocalittico accadimento la possibilità di trasformare, quasi facendo risorgere dalle ceneri (come l'araba fenice), il disastro del fuoco in un'opera d'arte. Come in un'operazione alchemica, il materiale transustanziato in legni anneriti e calcinati, verrà usato a custodia di un mistero della MEMORIA.

E così, nel distrutto spazio dell'essiccatoio, nasce nel giugno 2017 lo scheletro di un *tempio romano*, plasmato secondo i rapporti numerici del *Tempio della Fortuna* ri-disegnato dal Palladio nei suoi Quattro Libri. Ironicamente, l'installazione viene denominata dall'artista/avvocato come "FUOCO AMICO": il tempio, affidato allo schema dei legni bruciati, s'innalza nello spazio della fatica contadina, quasi anelando ad un suo paradossale compimento.

Ma il tetto, per necessità, era stato subitamente ricostruito. Le ombre proiettate dallo *scheletro/struttura* non potevano essere che artificiali e la grandezza del tempio della 'fortuna', dentro lo spazio dell'essiccatoio, rendeva la poesia dell'istallazione quasi infotografabile. L'atmosfera si poteva consumare solo vivendola.

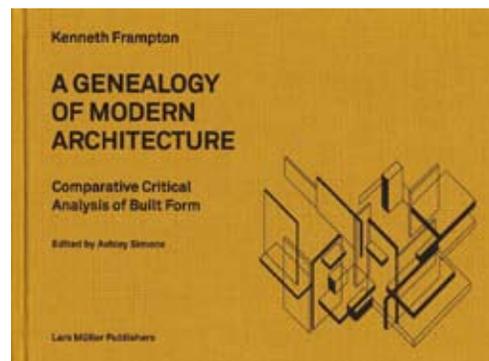
Maria Grazia Eccheli

As in *The Emblems of Reason*, Umberto, the lawyer/artist, sees in this apocalyptic event a possibility for transformation, for almost bringing out from the ashes (like the Arabian Phoenix) a work of art. As in an alchemical operation, the transubstantiated material, those charred and blackened logs, will be used as custodians of a mystery of MEMORY.

And thus, in the destroyed space of the drying rooms the skeleton of a *Roman temple* was created in June 2017, established in accordance with the numerical relationships of the *Temple of Fortune* as re-designed by Palladio in his Four Books. Ironically, the installation is given the title of "FRIENDLY FIRE" ("FUOCO AMICO") by the artist/lawyer: the temple, entrusted to the layout of the charred logs, stands in the space of agricultural activities, almost yearning its paradoxical completion.

Yet the roof was necessarily and immediately rebuilt. The shadows cast by the *skeleton/structure* could be nothing but artificial, and the greatness of the temple of 'fortune' inside the space of the drying rooms made the poetry of the installation almost unphotographable. The atmosphere can only be experienced live.

Translation by Luis Gatt



letture

Martina D'Alessandro
Oswald Mathias Ungers a Treviri. Due musei
Bononia University Press, Bologna 2015
ISBN: 978-88-6923-091-2

Il volume, frutto della ricerca di dottorato condotta dall'autrice e seguita da Gianni Braghieri, indaga il profondo legame scientifico e affettivo che un architetto instaura con la propria città di sperimentazione, elevandola a messa in opera concreta del proprio pensiero.

Treviri rappresenta per Ungers più cose simultaneamente. È innanzitutto un "esempio didattico", nella sua conformazione per strati indipendenti, su cui emergono alcuni elementi. È in secondo luogo un "museo delle idee", in quanto l'elaborazione di un progetto complessivo per la città coinvolge *in primis* edifici di affezione, che rivestono per l'architetto un significato ben preciso.

Ma Treviri non è solo *contenente*, è anche *contenuto*: è infatti essa stessa opera d'arte, "oggetto di interpretazioni e di trasformazioni per mezzo di analogie". Come ben spiega l'autrice, il progetto per Ungers non è un'operazione di ricostruzione, ma di "ermeneutica del luogo", che ricostituisce nuovo ordine e nuova identità ai fatti urbani.

Attraverso l'esemplificazione di due casi studio e del loro rapporto con l'archeologia, viene analizzato in maniera ampia il pensiero di Ungers. Con il Museo delle Thermen am Forum (1988-96) si affronta il tema dell'astrazione. La forma assoluta e isotropa dell'edificio, concepito come monumento urbano, risulta separata dal contesto, per immagine e significato. Gli scavi archeologici rappresentano l'opera esposta, dunque dalla loro traccia non scaturisce nessuna nuova forma. Il nuovo ingresso alle Kaiserthermen (2003-07) è il risultato di una scelta diversa: l'edificio è un muro abitato, una stoà che, questa volta, delimita l'archeologia in un'area urbana aperta. I volumi e i vuoti, in sequenza modulare, assumono plurimi significati: le stanze diventano pergolati, i pilastri si trasformano in alberi e infine in bandiere, riportandoci alla mente il castello di Glienicke di Schinkel.

Il volume contribuisce a delineare e a contestualizzare il metodo compositivo di Ungers. Il procedimento per varianti, che prevede lo studio della formazione e della trasformazione, ricorre in buona parte dell'architettura tedesca e risente della *Gestalttheorie*: l'architettura implica la modificazione della realtà, che è concepita prima di tutto come una questione formale.

Eliana Martinelli

Kenneth Frampton
*A genealogy of modern architecture:
comparative critical analysis of built form*
Ashley Simone, (a cura di)
Lars Müller Publishers, Zurich 2015
ISBN: 978-3-03778-369-6

"Genealogy is gray, meticulous, and patiently documentary." Con questa citazione di Michel Foucault si apre il recente libro di Frampton, che raccoglie il lavoro didattico condotto con gli studenti della Columbia University di New York, tra il 2005 e il 2008. L'intento pedagogico, sviluppato da Frampton già dai primi anni '70 e portato avanti in diverse scuole, era quello di formare una coscienza critica nei confronti della forma architettonica, finalizzata al progetto di architettura. Nel corso della sua esperienza d'insegnamento, Frampton matura l'idea che l'analisi di un singolo edificio non è in grado di rivelare completamente i valori intrinseci della forma; è più efficace invece ricorrere all'analisi comparativa di coppie di edifici simili per dimensione, epoca e programma funzionale, ma preferibilmente prodotti da un diverso punto di vista culturale, cioè da una diversa "tradizione del nuovo". I quattordici binomi di edifici qui raccolti consistono in esempi paradigmatici dell'architettura del XX secolo, e vanno da case private e collettive (Maison Cook, villa Tugendhat, la Siedlung Halen) fino a edifici pubblici di varia funzione (la Casa del Fascio, il Kursaal di San Sebastian, il museo Kimbell).

Gli studenti sono stati invitati ad analizzare i casi studio attraverso disegni e testi, sulla base di precise categorie che Frampton determina a partire dalle implicazioni ontologiche espresse in *The human condition* di Hannah Arendt a proposito della produzione umana. Le categorie sono: (1) *Type vs. Context*, cioè come l'artificio si adatta alla preesistenza (2) *Public, semi-public, private and service space*, cioè come le azioni pubbliche si coniugano con quelle private (3) *Route/Goal*, cioè che tipo di *promenades architecturales* si svolgono all'interno degli edifici (4) *Structure/Membrane*, cioè che grado di espressività tettonica è raggiunto nel rapporto tra struttura e rivestimento (5) *Connotational Summation*, cioè quali riferimenti formali e materici si ritrovano negli edifici.

Alla genealogia dell'architettura moderna si affianca dunque la ricerca di un'ontologia dell'architettura. Ma l'aspetto più interessante di questo metodo didattico è che la procedura analitica può diventare essa stessa genealogica, rivelando un sistema di valori che cambia in base all'evoluzione della cultura architettonica nel tempo.

Eliana Martinelli



**Invenzione della tradizione
L'esperienza dell'architettura**

Antonella Gallo e Giovanni Marras (a cura di)
Il Poligrafo, Padova 2017
ISBN 978-88-7115-935-5

Nell'inaugurare, all'alba del 1954, la nuova stagione della rivista "Casabella", nel segno di una *continuità* con la coscienza storica e il "modo di sentire" degli amici Giuseppe Pagano e Edoardo Persico, Ernesto Nathan Rogers introduceva una riflessione intorno al fondamentale tema della *tradizione* destinata a futuri, fecondi, approfondimenti.

Il libro, curato da Antonella Gallo e Giovanni Marras per i tipi de Il Poligrafo, arricchisce quel dibattito, in-attuale per sua stessa definizione, di nuovi punti di vista e originali interpretazioni, scaturiti dal concetto di "invenzione della tradizione" contenuto nel volume *The invention of Tradition*, a cura di Eric Hobsbawm e Terence Ranger. Un classico della letteratura nel campo degli studi storici e antropologici nel quale, mentre si precisa la differenza tra *consuetudine* e *tradizione*, progressivamente sfuma la (altrimenti troppo netta distinzione) fra *tradizione* e *modernità*, con la conseguenza che la stessa *identità* assume il carattere (progettuale?) di una costruzione da realizzare.

I contributi di C. Magnani, G. Fabbro, A. Dal Fabbro, L. Semerani, G. Grassi, A. Monestiroli, B. Albrecht, M. Meriggi, E. Mantese, C. Eusepi, P. Grandinetti, L. Monica, V. Bertini, R. Cantarelli, G. Scavuzzo, C. Torricelli, A. Iorio, G. Rakowitz, G. Marras, P. Montini Zimolo, R. Neri e A. Gallo, sono l'esito prezioso di un seminario monografico sul tema, organizzato nell'ambito delle attività promosse dal curriculum in Composizione architettonica della Scuola di Dottorato dell'Università Luav di Venezia.

La loro eterogeneità, conseguenza, certo, di una personale 'tradizione' dei singoli autori, restituisce una (provvisoria) definizione, per dirla con Luciano Semerani, del rapporto fra *tradizione* e *invenzione* all'interno del complesso mondo della "vita delle forme", in altre parole dell'architettura.

Così, lo "spettacolo della storia" di una Damasco dalla millenaria stratificazione convive con la ricerca di una possibile geografia dei "luoghi dell'avanguardia antica" e con le straordinarie visioni di Fischer von Erlach; il ricordo dei maestri con delicati passaggi sulle "terre delle nostre tradizioni ancestrali", viaggi verso Nord, l'Africa o la Cina, riflessioni sull'arte e sul "saper fare", sulla *continuità* di una certa *consuetudine* dell'architettura, sull'aspetto costantemente inventivo di ogni riferimento a una *tradizione*, di là da qualsiasi visione teleologica della cultura e della storia.

Alberto Pireddu



**Christoph Mäckler, Frank Paul Fietz, Saskia Göke
Stadtbausteine: Elemente der Architektur**
DOM publishers, Berlin 2016
ISBN 978-3-86922-551-7

Ottavo volume pubblicato all'interno della collana "Bücher zur Stadtbaukunst" curata da Christoph Mäckler e Wolfgang Sonne, il libro raccoglie una selezione di foto di architettura esposte in occasione delle "Dortmunder Architekturtage", il noto appuntamento annuale presieduto tra il 1975 e il 1981 da Josef Paul Kleihues e riavviato a partire dal 2005 dal *Deutsches Institut für Stadtbaukunst*.

Il volume presenta un centinaio di immagini di progetti contemporanei, ognuno accompagnato da un autorevole riferimento scelto dal rispettivo autore. Le coppie di foto sono ordinate in dieci capitoli, secondo la successione tematica delle singole rassegne presentate tra il 2006 e il 2015: la finestra su strada, il tetto, l'ingresso, la scala, la facciata, ornamento e dettaglio, la corte urbana, lo zoccolo al piano terra, il sistema murario in facciata e balcone – bovindo – loggia.

Oltre ad opere realizzate da autori tedeschi, sono raccolti nel libro esempi di architetti stranieri, tra i quali figurano i nomi italiani di Paolo Zermani, Francesco Collotti, Paolo Fusi e Simona Malvezzi. Il contributo italiano è oltremodo confermato anche dai riferimenti progettuali, con un'ampia selezione di opere magistrali del nostro ricco patrimonio architettonico.

Continuità storica e rapporto tra architettura e città sono i presupposti teorici del libro, il quale, riallacciandosi al passato, rimette al centro del progetto il tema urbano. Come evidenziato da Christoph Mäckler, nel suo intervento alla settima edizione delle "Dortmunder Architekturtage", qui pubblicato come testo introduttivo, la spazialità e l'immagine delle architetture contribuiscono fortemente alla qualità dei luoghi. Gli elementi architettonici, definiti "Stadtbausteine" – letteralmente "pietre di costruzione della città" –, sanciscono il legame tra edificio e contesto, secondo un processo induttivo che dal particolare rimanda al generale, prediligendo alla speculazione teorica la verifica sperimentale.

Come in un *carnet de voyage* la successione di immagini, pur illustrando architetture tra loro spesso geograficamente o concettualmente distanti, suggerisce una linea operativa tendenzialmente unitaria capace di evocare visioni possibili di *città analoghe*, trascendendo la specifica condizione spazio-temporale degli esempi stessi.

Ivan Brambilla



**Matteo Robiglio
RE-USA.
20 american stories of adaptive reuse**
JOVIS Verlag GmbH, Berlin 2017
ISBN 978-3-86859-473-7

Con l'espressione *adaptive reuse* Matteo Robiglio si riferisce ad un approccio al riuso, ormai internazionale, volto a riproporre il patrimonio industriale dismesso in maniera creativa: infrastrutture ed edifici abbandonati vengono rivalutati, rinnovati e riattivati con modalità affini al nostro tempo, grazie all'inserimento, al loro interno, di attività legate a cultura, svago, sport, educazione, design, residenza, produzione e mercato contemporaneo. L'autore indaga il caso studio americano per gli insegnamenti che esso è in grado di impartire, per il fascino, la forza e il dinamismo delle sue realtà industriali, per il forte senso civico e comunitario che permea le città statunitensi. *RE-USA* ha la triplice natura di libro di viaggio, manuale e saggio teorico, ripartito in tre parti.

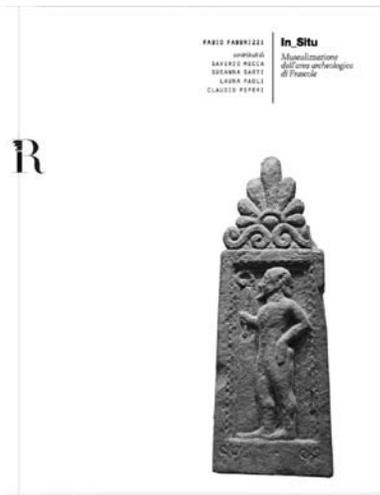
La prima si sofferma sull'analisi di progetti di riuso operati in centri industriali quali Philadelphia, Washington D.C., Pittsburgh, Chicago, Detroit e New York. Qui l'intenzione è quella di raccontare approcci alternativi e progetti emblematici di *adaptive reuse*, di raffigurare il contrasto o la collaborazione tra processi pianificati top-down e l'attivismo bottom-up, eventi effimeri e sfide a lungo termine, iniziative scaturite dall'azione di volontari locali o da imprenditori immobiliari, rapporto tra comunità e impresa, grandi investimenti e operazioni low-cost, architettura d'élite e soluzioni fai da te, strategie estensive a grande scala e interventi puntuali e progressivi.

La seconda parte introduce una serie di strategie per l'*adaptive reuse*: illustrando ognuna di esse con riferimenti ai progetti analizzati, ne svela i fattori di successo e sintetizza le lezioni apprese in un kit di strumenti e guida di facile comprensione, rivolto a chiunque sia interessato a conoscere di più riguardo a tale pratica di riuso, o a divenire parte attiva di un processo simile nel proprio contesto.

La terza ed ultima parte esplora le implicazioni storiche e teoriche dell'*adaptive reuse* e del suo valore di pratica sociale, introducendo riferimenti alle diverse tipologie di spazio industriale.

Le esperienze analizzate mostrano che l'innovazione è il risultato di pratiche sociali durevoli generate indipendentemente dall'architettura, ma che raggiungono il loro pieno potenziale se interpretati e valorizzati da essa. Ripercorrendo i punti cardinali del suo lavoro, l'autore riflette su quale sia, a tal punto, il ruolo dell'architetto. Lontano da grandi gesti ed autocelebrazione, ciò che conta è la sua capacità di donare continuità al passato e al contempo deviarlo in maniera intelligente, negoziando con molteplici attori e in condizioni mutevoli. La sua capacità creativa è qui chiamata ad attivare la trasformazione, motivare gli attori, gestire e ottimizzare il processo.

Micol Rispoli



Fabio Fabbrizzi
IN-SITU
Musealizzazione dell'area archeologica di Frascole
 DidaPress, Firenze 2016
 ISBN 978-88-9608-047-4

Il volume di Fabio Fabbrizzi racconta esperienze didattiche di progetto sul tema della riqualificazione generale delle strutture a servizio di un sito archeologico toscano posto nell'alto Mugello. Il lavoro contenuto nel libro nasce da un accordo iniziato nel 2014 fra il Dipartimento di Architettura e la Soprintendenza Archeologia della Toscana.

Alla presentazione dei progetti sono anticipati saggi di Saverio Mecca, di Susanna Sarti (funzionario archeologo della Soprintendenza Archeologia della Toscana), di Laura Paoli (archeologo e direttore scientifico del Museo Archeologico Comprensoriale del Mugello, Alto Mugello e Val di Sieve), di Claudio Piferi e di Fabio Fabbrizzi in grado di spiegare da differenti punti di osservazione la complessità del tema affrontato, con le sue autonome criticità, e le non semplici condizioni operative.

Risulta di estremo rilievo la riflessione di Fabbrizzi nel suo saggio riferita alle molteplici impostazioni metodologiche affrontabili e sulle loro differenti ricadute nel percorso didattico che guida lo studente dall'inizio del progetto fino alla sua espressione finale.

Di tale riflessione godono i progetti degli allievi presentati nella sezione prevalente del volume. Essi sono connotati da una sensibilità e da una maturità che sapientemente mette frutto il preliminare percorso analitico per poi comprendere il difficile rapporto fra volontà di disegno architettonico e necessità di tutela dei caratteri autonomi del paesaggio archeologico.

Al progetto infatti viene affidato il ruolo di fenomeno che accompagna e tutela il luogo senza mai prevarcarlo e senza mai ometterne alcuna componente; come insieme di azioni volte alla conservazione, il progetto ha in questo caso l'onere e la difficoltà di divenire un elemento di protezione, svincolandosi da sistemi formali che ne potrebbero caratterizzare troppo apertamente un'adesione a parametri o linguaggi propri ma estranei al contesto. Proprio l'assenza di un sistema linguistico rintracciabile in tematiche urbane o sistemi relazionali definiti in approfondimenti tipologici cui il progetto potrebbe poggiare parte della sua composizione, determina una forte assenza che risulta caratteristica di questo tipo di dimensione a cavallo fra architettura e paesaggio.

I lavori qui presentati non cadono nel pericoloso tranello dell'attribuzione di un ruolo gerarchico prevalente ad una delle due condizioni, progetto o presenza. Essi dimostrano invece uno dei fondamentali principi didattici del percorso in Architettura: come l'esercizio dell'ascolto dei caratteri identitari del luogo, strumento operativo assai difficile soprattutto per i primi anni, doti gradualmente lo studente di una consapevolezza il cui progetto non deve e non può permettersi di rinunciare, in nessuna fase.

Riccardo Renzi



Riccardo Butini
Progetto contemporaneo nel paesaggio archeologico
 DidaPress, Firenze 2016
 ISBN 9788896080429

Le rovine sono ancora materia viva?

Basterebbero le poche immagini affiancate al testo, sapientemente selezionate, a fornire una sicura risposta: architetture dirute invase da una rigogliosa vegetazione, che fuoriesce dalle pietre e dai pavimenti come sangue vivo, e diviene metafora della intrinseca fertilità delle architetture del passato, solo in apparenza morte.

Il saggio che Butini fornisce delinea, partendo da questo assunto, un preciso metodo progettuale, che riflette sui temi della permanenza, dell'ascolto, della trasmissione.

Le rovine e l'antico divengono sostanza plasmabile, un 'prezioso deposito' di modelli e misure, in cui ritrovare le fondamenta resistenti su cui appoggiare il progetto d'architettura. Metafora e testimonianza del mondo passato, esse vivono un tempo sospeso, una duplice condizione di presenza ed assenza, eterno e provvisorio: in questa discontinuità è la possibilità di un germoglio, di un innesto.

L'autore dunque, in una narrazione che si struttura in tre scritti, sollecita ad abbandonare le 'novità sciocche e stravaganti' e ad interrogarsi sulle cose, a collaborare con la storia, a esercitare la pratica dello sguardo: è esso lo strumento principale attraverso cui ricercare, sempre mutevole e per questo sempre capace di rinnovare e ciclicamente ridestare a nuova vita il frammento, consentendone letture sempre nuove. Per infine 'scavare un suolo ideale' alla ricerca del progetto, quasi esso risiedesse, già iscritto, nelle tracce dell'antico, in attesa di essere scoperto; recuperando, nel comune atto del sottrarre e dello scegliere, un punto di contatto con la disciplina dell'archeologia.

La pubblicazione affianca al contributo teorico, completandone il ragionamento, una selezione di lavori prodotti all'interno del Laboratorio di Progettazione dell'Architettura I, esercizi di composizione sul possibile legame tra il progetto e i temi dell'antico, delle rovine e del paesaggio archeologico.

Tuttavia in un ragionamento che sembra condurci dal generale al particolare, si ritrova, nelle pieghe, anche il percorso inverso: se, in una dilatazione di scala, intendiamo il paesaggio italiano contemporaneo come una grande rovina, fatta di frammenti di paesaggi già stati, allora il metodo tracciato acquista carattere universale e pare estendersi a tutta la pratica architettonica dell'oggi: in un continuo corpo a corpo con il tempo, soltanto i progetti capaci di interrogare il passato senza rimpiangerlo, potranno 'far convivere le parti', avvicinando 'i tempi dell'architettura fino a farli coincidere'.

Giulia Fornai



Lorenzo Arruga
Pier Luigi Pizzi Inventore di teatro
 Cronologia e ricerca iconografica di Franca Cella
 Umberto Allemandi&C., Torino 2006
 ISBN 978-88-422-1321-5

"Questo libro [...] ha la speranza di aiutarvi a entrare in queste invenzioni, di capirle e viverle a vostro modo, come in teatro. «Come in teatro» vuol dire una cosa tanto semplice che a scriverla pare lapalissiana, ma non è: che Pizzi in teatro ha fatto sempre e solamente teatro. Non c'è spettacolo in mezzo secolo che non abbia pensato e realizzato per andarsi a confrontare là, in scena, con gli attori o i cantanti e il pubblico, nel momento della verità."

Così si apre il primo volume (il secondo, *Pier Luigi Pizzi Bis!* sempre pubblicato da Allemandi, sempre con testi di Lorenzo Arruga e apparati curati da Franca Cella, è uscito nel 2015) che raccoglie le scenografie, i costumi e le architetture della visione che Pizzi ha costruito nell'arco della sua vita. Un'opera, quella del Maestro milanese, che con misurata eleganza ha segnato e continua a segnare la storia del teatro di prosa, del cinema e della lirica italiana.

Organizzato in due parti, il volume illustra le collaborazioni di Pizzi con la Compagnia dei Giovani, col solo Giorgio De Lullo per le regie liriche, con Luca Ronconi e con altri importanti registi e poi, nella seconda sezione, quelle di Pizzi con Pizzi; ovvero il suo lavoro di regista lirico che lo ha rivelato al mondo come uno degli interpreti più autorevoli dell'opera barocca e del repertorio di Rossini. Fotografie e disegni che documentano non solo la straordinaria forza del suo operare ma anche la sua dimensione etica, il suo senso dello spazio e la sua cura nel concepire la *dispositio* di elementi che nel corso degli anni si andranno a rarefare non rinunciando però a caricarsi di significato. La figura di Pizzi che emerge dalle pagine di questa ponderosa monografia è in buona sostanza quella di un potente architetto, costruttore di una bellezza la cui sorte non si gioca nell'attimo dell'apertura del sipario di ogni atto, alla ricerca del facile applauso, ma al contrario nel momento finale della rappresentazione, quando è la coerenza del fare ad essere sottoposta al giudizio del pubblico, al trionfo, all'immediata sensazione di perdita per aver assistito durante lo spettacolo alla fragile rivelazione del mistero del rito teatrale. Come diceva Manfredo Tafuri a proposito del Teatro del Mondo di Rossi, *'l'effimero è eterno'*. Queste pagine consegnano a noi architetti-lettori un'analogia dimensione di architettonica monumentalità.

Andrea Volpe



Alberto Pireddu
In limine

Firenze University Press, Firenze 2017
ISBN 978-88-6453-519-7

La “grande triade” descritta da Renè Guenon è un’immagine cosmologica dove la relazione fra il cielo, la terra e l’uomo è evocata dal simbolo della croce. L’uomo si trova all’incrocio delle due linee: la verticale per il cielo e l’orizzontale per la terra. Se l’architettura è la casa dell’uomo, anch’essa occupa, insieme al suo abitante, il centro della croce, ovvero il nodo dove può realizzarsi la contemporanea appartenenza al cielo e alla terra. *In limine* è una raccolta di saggi che riflettono su questa felice condizione di soglia, tanto connaturata all’opera architettonica da potersi considerare il discrimine tra ciò che è architettura e ciò che non lo è. L’analisi colta di Alberto Pireddu, che poggia su di una importante letteratura architettonica e filosofica, si rivolge al rapporto con la terra, penetrando fino alle radici del costruire.

Intervistato dall’autore, Kenneth Frampton desume da Semper una intrinseca opposizione tra il basamento e la copertura, dove tuttavia è il primo “quello veramente fondamentale”. Da qui prende le mosse la ricerca di Pireddu, che individua nel contatto con la terra il punto in cui l’architettura realizza e determina la propria condizione di *limen*. Uno dopo l’altro i saggi compongono, come tessere di mosaico, un’immagine ricca di sfumature, dove questo stato di sospensione appare declinata nelle sue molteplici accezioni in virtù della specifica relazione che ogni volta l’architettura instaura con il suolo: ora affondandovi, ora emergendone, ora sfiorandolo. Dai tumuli tronco-conici di Eccheli e Campagnola per il crematorio di Verona alla piramide pompeiana di Francesco Venezia, dai blocchi cavi di Portela sulle scogliere della Galizia al basamento abitato di Campo Baeza a Cádiz, fino allo scrigno di Cellini per le navi di Istanbul, l’architettura appare sempre sospesa fra gli opposti termini di uno stesso sistema: terra e cielo, terra e mare, particolare e universale, natura e artificio, storia e memoria, idea e materia, concreto e astratto, attimo ed eterno, e così via. Ma è il luogo infine, come ci ricorda anche Francesco Collotti nella intensa prefazione, a suggerire con quali radici un’architettura possa (e debba) sorgere dalla terra, a dettare le modificazioni del tipo atte a consolidare la relazione tra l’una e l’altra, ed è sempre il luogo a determinare i caratteri di quella fondamentale condizione di soglia “magistralmente sospesa nell’indefinibile (perché necessaria) tensione tra una verità da rivelare e una da costruire”.

Francesca Mugnai



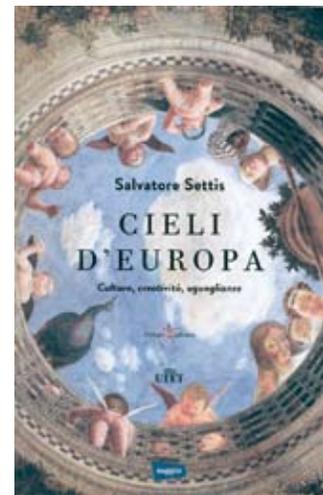
Federica Visconti
Pompeji

Città moderna/Moderne Stadt
Ernst Wasmuth Verlag, Tübingen Berlin 2017
ISBN 978 3 8030 0937 1
ISSN 2364-7663

La presenza dell’antico produce progetto. In tre gradi. Primo, *Pompeji. Città antica*, percorso attraverso la forma della città. Secondo, *Oltre Pompeji* esperienze progettuali di costruzione della città o parti di essa, debitorie alla città antica. Terzo, *Pompeji analoga* dove si indaga, attraverso il progetto e il disegno soprattutto, la lezione ancora oggi operante della struttura urbana. Apparentemente del tutto inattuale, la straordinaria attualità di Pompeji sta per gli architetti nel superare la sua natura di sito sospeso e misteriosamente indicibile, per divenire – oggi come allora – luogo abitato, interno plausibile, relazione tra sequenze di spazi e recinti (Carlo Moccia). Rispetto all’archeologo, è dell’architetto fattore di forme il privilegio di guardare a Pompeji come città operante, ritrovata negli esempi migliori del Moderno che hanno riflettuto sulle gerarchie tra pieni e vuoti, conferendo valore a quelle proporzioni ed a quei rapporti che son capaci di generare forme che son corti, recinti, muri. Pompeji si ritrova per parti, per geometria rettificata, per segno che prende corpo nelle ricerche per la città orizzontale di Diotallevi e Marescotti, nel frammento di città che è l’unità di Libera al Tuscolano. Pompeji non ha mai smesso di progettare. Sta forse un po’ stretta agli archeologi e agli storici questa idea di una città che non si è mai cristallizzata, malgrado la morte violenta che l’ha fermata. Lo stesso Maiuri, controverso e tuttavia straordinario custode, racconta di come lo studio della casa, *cellula e nucleo essenziale di ogni abitato urbano*, sia ancora oggi possibile comprendere il problema spirituale culturale e umano dell’abitare. La riflessione sulla città antica è ancora dunque una riflessione su che cosa sia casa, che cosa sia abitare. Dunque alcuni disegni di parti di città di Ernst May, Siza, Hilberseimer e Mies, forzati sulla pianta della città antica sono strumenti di misura del progetto. Quasi una verifica per calibrare lo strumento. *L’architettura è l’espressione di pensieri che prendono corpo negli spazi* (Uwe Schröder), e vi è una scala e una misura che danno conto di come si stabilisca un rapporto tra l’uomo e i luoghi abitati, le forme – ora come allora – sono corte, strada e piazza, tipi che non solo tengono insieme luoghi distanti, ma soprattutto che rendono contemporanea la città antica. Infine circa il disegno. La ricerca grafica di Claudia Sansò, che accompagna tutto il libro in modo chiaro e essenziale, ancora una volta ci rafforza nel pensiero che solo col disegno gli architetti conoscono. Uno strumento difficile, ma di altissima responsabilità civile.

Il tutto raccontato in volume collettivo molto piccolo, molto denso, ben stampato per i tipi di un editore prestigioso.

Francesco Collotti



Salvatore Settis
CIELI D'EUROPA Cultura, creatività, uguaglianza
UTET, Milano 2017
ISBN 978-88-511-5014-3

La storia, la cultura, persino le rovine delle città d’Europa ci mettono al sicuro? Ogni cultura umana decifra il mondo a partire dalla propria esperienza. Abbiamo difficoltà ad analizzare il nuovo per quello che è. *Tendiamo, insomma, più a riconoscere che ad analizzare: in quel che ci accade intorno (...) ravvisiamo affinità o identità con quel che abbiamo già vissuto*. Siamo dunque sicuri di capire fino in fondo, oppure riconosciamo sulla base di pregiudizi, alcuni cruciali sviluppi di fenomeni del nostro tempo? La domanda è diretta: *siamo sicuri di intendere non solo per quel che sono, ma per quel che rivelano, le distinzioni intenzionali di opere d’arte, l’incuria che affligge i monumenti e i paesaggi, il declino delle città storiche e il diffondersi dei ghetti urbani?* L’incipit della recensione qui a fianco pone una questione analoga in termini positivi, da architetti, ma sempre girando intorno alla constatazione secondo cui, anche nel rimetter mano alla città, *stiamo disimparando a convivere con il nostro passato, a cui non sappiamo più guardare se non con nostalgia o con disagio* (avevamo già recensito qui qualche anno fa *il futuro del classico*, sempre di Settis). Se ben sapessimo distinguere e analizzare, non ci toccherebbe – quale esercizio di misura – rimetter mano a Pompeji per guardare avanti e tracciare la città futura. Mettere in cornice e imbalsamare, oppure – al contrario – saper cogliere l’energia contenuta nel gesto iniziale e portarla avanti? Guardiamo a Pompeji per nostalgia oppure con occhio volto al progetto? Città di rovine? Viviamo una stagione in cui vi è chi fa festa distruggendo (dai Buddha di Bamiyan fino a Palmira). *Le iconoclastie non sono mai la negazione in toto del passato, ma la scelta, ritualizzata e mirata, di distruggere qualcosa per esaltare qualcos’altro*. Vale poi a tal proposito la considerazione che quando si indirizza su un’opera d’arte, per paradosso, *l’azione dell’iconoclasta ne riafferma in qualche modo il duraturo potere, che dalla devastazione e nonostante la devastazione può perfino risultare accresciuto*. La riflessione di Settis abbraccia una vicenda molto più ampia, che non la sola indignazione per l’iconoclastia di propaganda, toccando un’altra specie di distruzione che è vera perdita di memoria: *la violenza che devasta le città, i paesaggi, le memorie storiche, che ne cancella i fragili palinsesti in nome del mercato*. Si tratta qui della crisi in corso di una società, della sua decadenza culturale, morale e politica. Ma proprio le rovine sono la condizione per la ripartenza, *incentivo efficace alla rinascita, ritorno all’energia creativa delle origini* (Settis/Jackson). Nella città della peste (Camus) memoria degli esuli e memoria dei prigionieri corrono il rischio di non servire più a nulla accomunate da rassegnazione, indifferenza, cinismo. Che cosa sarà dunque una memoria d’Europa condivisa tra abitanti di lunga data e nuovi recentissimi arrivi? Sarà questa memoria un materiale da costruzione che dalla decadenza guidi verso una nuova rinascenza?

Francesco Collotti

Università degli Studi di Firenze - DiDA Dipartimento di Architettura

Direttore - Saverio Mecca - **Professori ordinari** - Amedeo Belluzzi, Stefano Bertocci, Roberto Bologna, Fabio Capanni, Francesco Collotti, Mario De Stefano, Maurizio De Vita, Maria Grazia Eccheli, Antonio Lauria, Vincenzo Alessandro Legnante, Giuseppe Lotti, Saverio Mecca, Raffaele Paloscia, Fabrizio Rossi Prodi, Marco Sala, Maria Chiara Torricelli, Francesca Tosi, Paolo Zermani - **Professori associati** - Francesco Alberti, Laura Andreini, Fabrizio Franco Vittorio Arrigoni, Barbara Aterini, Gianluca Belli, Elisabetta Benelli, Mario Carlo Alberto Bevilacqua, Carlo Biagini, Alberto Bove, Susanna Caccia Gherardini, Giuseppe Alberto Centauro, Elisabetta Cianfanelli, Angelo D'Ambrisi, Giuseppe De Luca, Maria De Santis, Maria Antonietta Esposito, Fabio Fabbrizzi, David Fanfani, Paola Gallo, Luca Giorgi, Pietro Basilio Giorgieri, Laura Giraldi, Biagio Guccione, Anna Lambertini, Flaviano Maria Giuseppe Lorusso, Fabio Lucchesi, Alberto Manfredini, Pietro Matracchi, Raffaele Nudo, Riccardo Pacciani, Michele Paradiso, Camilla Perrone, Claudio Piferi, Giacomo Pirazzoli, Daniela Poli, Massimo Preite, Paola Puma, Giuseppe Ridolfi, Alessandro Rinaldi, Claudio Saragosa, Giacomo Tempesta, Carlo Terpolilli, Ugo Tonietti, Corinna Vasic Vatovec, Iacopo Zetti, Alberto Ziparo - **Ricercatori** - Elisabetta Agostini, Gianpiero Alfarano, Mauro Alpini, Giovanni Anzani, Dimitra Babalis, Pasquale Bellia, Marta Berni, Riccardo Butini, Ferruccio Canali, Antonio Capestro, Stefano Carrer, Carmela Crescenzi, Alessandra Cucurnia, Alberto Di Cintio, Giulio Giovannoni, Cecilia Maria Roberta Luschi, Alessandro Merlo, Francesca Mugnai, Gabriele Paolinelli, Michelangelo Pivetta, Andrea Ricci, Rossella Rossi, Tommaso Rotunno, Luisa Rovero, Roberto Sabelli, Marcello Scalzo, Marco Tanganelli, Giorgio Verdiani, Stefania Viti, Andrea Innocenzo Volpe, Leonardo Zaffi, Claudio Zanirato - **Ricercatori a tempo determinato** - Valerio Alecci, Michele Coppola, Letizia Dipasquale, Emanuela Ferretti, Stefano Galassi, Maria Rita Gisotti, Valeria Lingua, Emanuela Morelli, Giovanni Pancani, Francesca Privitera, Riccardo Renzi, Alessandra Rinaldi, Nicoletta Setola, Matteo Zambelli - **Responsabile amministrativo** - Stefano Franci - **Personale tecnico/amministrativo** - Francesco Algostino, Paolo Arcangioli, Stefano Antonelli Tognozzi Moreni, Cinzia Baldi, Rossana Baldini, Massimo Battista, Marzia Benelli, Giuseppe Berti, Franca Giulia Branca, Angela Caccavale, Tullio Calosci, Carlo Camarlinghi, Laura Cammilli, Daniela Ceccherelli, Eleonora Cecconi, Daniela Chesi, Giuseppe Ciappi, Donatella Cingottini, Elena Cintolesi, Stefano Cocci, Laura Cosci, Luigia Covotta, Annamaria Di Marco, Cabiria Fossati, Stefania Francini, Alessandro Fusco, Lucia Galantini, Gioi Gonnella, Giancarlo Littera, Silvia Mascherini, Elia Menicagli, Marzia Messini, Rossana Naldini, Andrea Pasquali, Nicola Percacciante, Grazia Poli, Aldo Regoli, Maria Cristina Righini, Alessandro Spennato, Antonio Strano, Donka Tatangelo, Francesco Tioi

ISSN 1826-0772



9 771826 077002 >