



# Politecnico di Bari

Repository Istituzionale dei Prodotti della Ricerca del Politecnico di Bari

Costruire l'oggetto, costruire lo spazio. Cinque progetti emblematici di Umberto Riva = Building the object, building the space. Five emblematic projects by Umberto Riva

This is a PhD Thesis

*Original Citation:*

Costruire l'oggetto, costruire lo spazio. Cinque progetti emblematici di Umberto Riva = Building the object, building the space. Five emblematic projects by Umberto Riva / Faccitondo, Nicoletta. - ELETTRONICO. - (2023).  
[10.60576/poliba/iris/faccitondo-nicoletta\_phd2023]

*Availability:*

This version is available at <http://hdl.handle.net/11589/255820> since: 2023-07-23

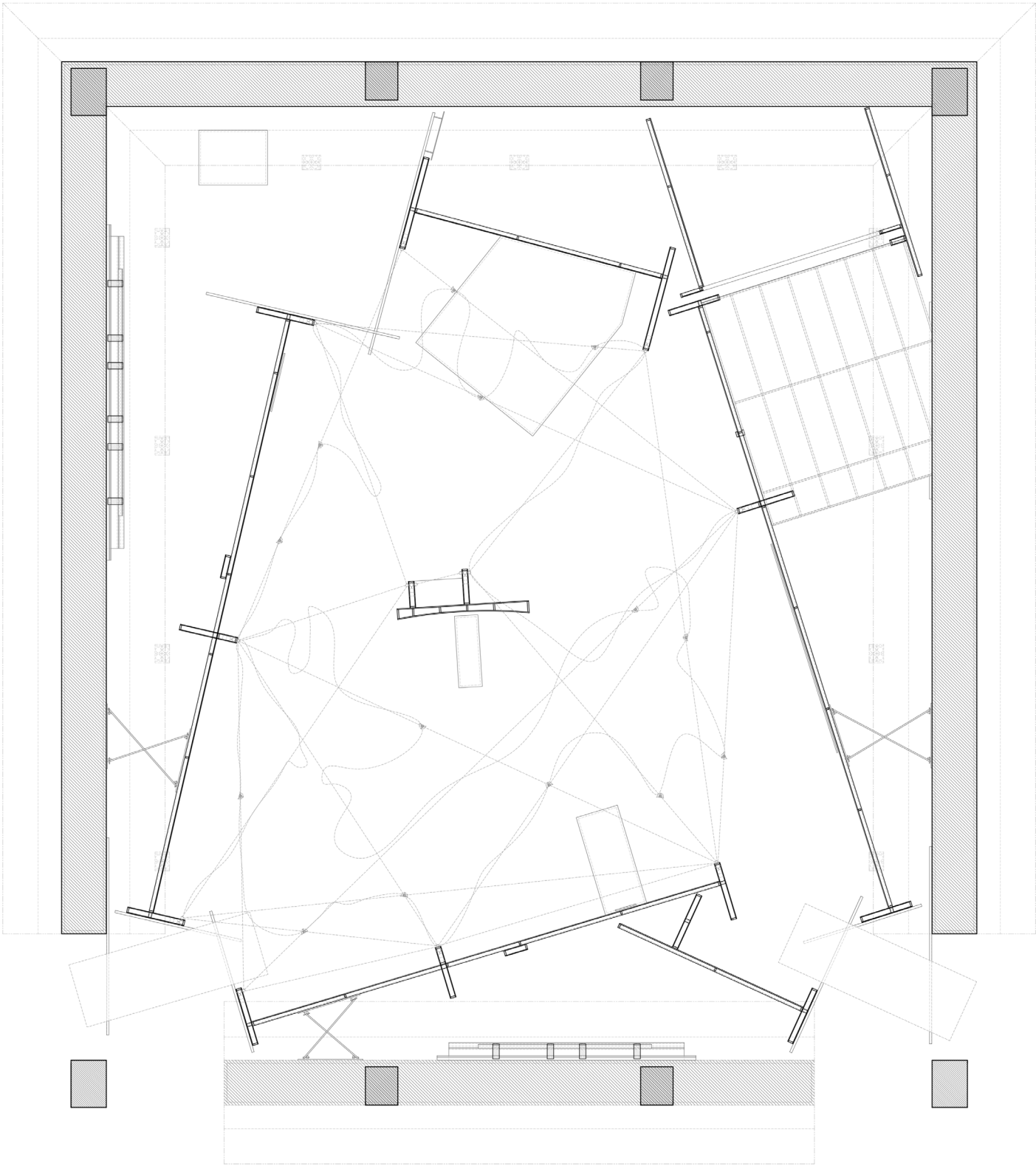
*Published version*

Politecnico di Bari  
DOI: 10.60576/poliba/iris/faccitondo-nicoletta\_phd2023

*Terms of use:*

Altro tipo di accesso

(Article begins on next page)







Politecnico  
di Bari

—  
**Ar**  
**Co**  
**D**  
dipartimento  
Architettura  
Costruzione  
Design

DEPARTMENT OF ARCHITECTURE, CONSTRUCTION AND DESIGN  
PH.D. PROGRAM DESIGN FOR HERITAGE: KNOWLEDGE AND INNOVATION |  
CONOSCENZA E INNOVAZIONE NEL PROGETTO PER IL PATRIMONIO  
SSD ICAR 12 ARCHITECTURAL TECHNOLOGY | TECNOLOGIA DELL'ARCHITETTURA

Final Dissertation

Nicoletta Faccitondo

**Costruire l'oggetto, costruire lo spazio.  
Cinque progetti emblematici di Umberto Riva**

-

**Building the object, building the space.  
Five emblematic projects by Umberto Riva**

Referees

Prof. Matteo Gambaro  
Prof. Gabriele Neri

Supervisors

Prof. Vitangelo Ardito  
Prof. Gian Paolo Consoli  
Prof. Nicola Panzini

Coordinator of Ph.D Program

Prof. Carlo Moccia



## *Abstract*

La tesi di dottorato assume come nodo di riflessione l'applicazione del punto di vista del problema costruttivo all'ambito della qualità dello spazio, domestico – o generalmente interno – e urbano, nel lavoro dell'autore di riferimento scelto, ovvero l'opera di Umberto Riva.

Il punto di vista del fatto costruttivo è scelto perché, sebbene necessariamente parziale, in alcuni autori, che hanno perseguito nella propria pratica di lavoro la coincidenza tra l'idea progettuale e la forma costruttiva, può essere una chiave di lettura adeguata ad andare in profondità e comprenderne un altro livello di significato.

In particolare, l'assunzione di questo punto di vista vuole comprendere le interazioni reciproche tra l'attenzione alla costruzione e quella alla qualità dello spazio, inteso come spazio abitato.

Umberto Riva si è occupato di lavori dalla scala dell'oggetto a quella del progetto urbano, venendo in particolar modo studiato per le sue opere sull'ambiente domestico o allestitivo, alla scala dell'interno architettonico. Ambito in cui risulta particolarmente evidente un metodo di lavoro sempre incentrato sul controllo del progetto dal disegno alla realizzazione in cantiere, con l'espressione di una sua traiettoria di ricerca tipica sulla riprogettazione dei dispositivi per l'architettura e l'arredo. Il suo lavoro si completa inoltre con una costante attività pittorica.

La presente tesi ricostruisce due momenti formativi di Riva, considerati cruciali per lo sviluppo in nuce dei suoi propri temi di ricerca, mai teorizzati da Riva, ma individuati all'interno del suo lavoro. Un primo momento è la formazione accademica, portata avanti in un decennio, dal 1948 al 1959, in due Scuole italiane fondamentali in quel periodo, il Politecnico di Milano prima e l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia poi. Riva ha come docenti, tra gli altri, Guarneri, Portaluppi, Samonà, Scarpa, Albini. Da questa formazione la tesi individua in particolare la mutuazione della pratica di riformulazione tecnologica e formale del particolare costruttivo come nucleo della progettazione. Un secondo momento formativo include la sperimentazione costruttiva sulle prime opere, e l'attività redazionale con Zodiac che lo pone in contatto con il dibattito sui temi dell'architettura in Italia negli anni Sessanta, e che lo porta a fare molti viaggi conoscitivi dell'architettura, in cui scopre in particolare Le Corbusier, Wright e Kahn. Dall'osservazione di questi maestri mutua in particolare soluzioni tecniche costruttive, uso dei materiali e dei colori.

La tesi si concentra su cinque casi studio individuati come emblematici: la realizzazione del Bar Sem a Milano del 1975, l'edificio non realizzato in via Conchetta a Milano del 1982, il progetto per lo Sperone del Guasco ad Ancona del 1987, la realizzazione di casa Insinga a Milano del 1989, l'allestimento per la mostra su Kiesler del 1996. Questi casi sono ricostruiti in ogni loro unità tecnologica, attraverso l'incrocio di materiale fotografico, bibliografico e archivistico a disposizione, e ne viene data una lettura che li sintetizza ognuno in una soluzione tettonica individuata come attuata da Riva.

La tesi si concentra poi sulla pratica di ridefinizione del particolare costruttivo, individuando cinque ambiti di azione: i lavori sui serramenti, i lavori sullo spessore murario, i lavori sui nuclei centrali, gli indicatori spaziali, e infine le scale.

Dall'incrocio dello studio sull'opera conclusa, letta dal punto di vista tettonico, e quello sull'estrapolazione della ricerca del particolare costruttivo, la tesi trae delle conclusioni in forma di temi interpretativi del progetto: il problema scalare, che in Riva si risolve nel riportare tutto allo stesso piano di attenzione costruttiva, da cui il particolare risulta una piccola architettura dentro la grande architettura; una poetica figurativa, ma anche costruttiva, che traccia una maglia di relazioni, spaziali da un lato e tecniche dall'altro, tra tutti i particolari costruttivi e in generale all'interno della struttura, che lega sempre i bordi con il centro dell'architettura; la considerazione alla dimensione umana e alla percezione dello spazio, che viene risolta sia in termini fenomenologici sia in termini di espressività tettonica. Per concludere infine con l'individuazione della connessione tra il costruire l'oggetto e il costruire lo spazio, che sintetizza la capacità di Riva, portata avanti attraverso il fare, di mantenere sempre insieme, interdipendenti, l'attenzione alla qualità spaziale, e l'attenzione alla costruzione.



# COSTRUIRE L'OGGETTO, COSTRUIRE LO SPAZIO

CINQUE PROGETTI EMBLEMATICI DI UMBERTO RIVA

POLITECNICO DI BARI - DIPARTIMENTO ARCHITETTURA COSTRUZIONE E DESIGN  
DOTTORATO DI RICERCA IN CONOSCENZA E INNOVAZIONE NEL PROGETTO PER IL PATRIMONIO

Dottoranda Nicoletta Faccitondo

Tutor Prof. Vitangelo Ardito  
Co-tutor Prof. Gian Paolo Consoli  
Co-tutor Prof. Nicola Panzini

Coordinatore del Corso di Dottorato Prof. Carlo Moccia  
Ciclo XXXV





















giocati in architettura fra la durevole pesantezza della costruzione edilizia e la fragile temporaneità degli arredi e degli oggetti d'uso» che ricostruiscono una storia degli interni nel volume *Civiltà dell'abitare*<sup>10</sup>.

Nonostante questa evidenziazione maggiore del carattere degli interni nelle opere di Riva da parte della critica, a seconda del campo di analisi abbracciato relativo al suo lavoro la sua figura è stata definita in modi diversi, tutti di fatto parallelamente validi – e allo stesso tempo sempre parziali, rivolti sempre a una parte del suo lavoro.

A partire dal suo rapporto con la produzione di oggetti, che lo inserisce direttamente nella categoria del *designer*<sup>11</sup>, associazione rifiutata da Riva stesso, consapevole di manovrare all'interno del processo di realizzazione del prodotto in modo diverso dalle regole del disegno industriale, anche dal punto di vista del mercato: «Non sono capace di fare il design, non ho la struttura mentale del designer. Per me il designer è chi è capace di creare un bisogno, inventare un oggetto, e arrivare fino al ciclo di produzione [...] bisogna avere un'intelligenza e una genialità specifica»<sup>12</sup> dichiarava in una intervista in cui veniva appunto definito *un designer «altro»*, aggiungendo che sia le sue lampade sia i suoi mobili raggiungevano un costo elevato, facendone degli oggetti di élite, al contrario di quello che dovrebbero essere i prodotti in serie.

Ma ad ogni modo Riva si è di fatto occupato anche di questo tipo di progettazione, e la sua esperienza di architetto con una particolare postura verso l'interno architettonico, e la capacità di interagire anche con l'industria per la produzione di arredi rientra nella storia di una generazione di architetti italiani del Novecento, che si possono definire *architetti-designer*<sup>13</sup>, nati in un determinato contesto storico e influenzati da diversi fattori, primo fra tutti la formazione universitaria che si sperimentava in quel periodo.

Maria Bottero invece sottolinea che «Riva non è etichettabile come *professionista*, un architetto-professionista, bensì come *artista*, un architetto-artista», nel cui lavoro «il tempo lavorativo è quello del coinvolgimento totale personale». Specificando: «In questa prospettiva il valore del tempo assume una dimensione particolare: è un tempo biografico ma anche di cantiere, di rapporto con il cliente o con la ditta o impresa di costruzioni, con gli operai e gli artigiani»<sup>14</sup>.

Il rapporto con il saper fare e gli artigiani è ricorrente; altra definizione che gli è stata associata è proprio anche quella di *architetto-artigiano*, in questo caso non riferito al tempo del lavoro, ma al metodo del disegno, che in Riva diventa il piano su cui si consuma tutto il lavoro fatto di continui segni e correzioni con cui percorreva la sua strada di avvicinamento alla forma<sup>15</sup>, disegnata e costruita. Pierluigi Nicolin scrisse infatti, quando Riva si presentò alla redazione di *Lotus* con una «straordinaria cartella di disegni tecnici», in occasione della pubblicazione dell'*Album di disegni*:

«egli non è un architetto-disegnatore [...] che si serva del disegno a fini ideologici. Al contrario, egli è un architetto-artigiano e i suoi disegni devono essere visti al di là della loro funzione espressiva; ad essi dobbiamo attribuire una funzione eminentemen-

te rappresentativa delle architetture e degli oggetti che si prefiggono di descrivere; hanno carattere transitivo di documenti che forniscono le istruzioni per realizzare delle cose»<sup>16</sup>.

E infine, una ancora diversa ma affine definizione, di *architetto-tecnologo*, la ebbe in una determinata circostanza, quella della partecipazione alla XVII Triennale di Milano del 1986 *Il progetto domestico. La casa dell'uomo: archetipi e prototipi*. I curatori Georges Teyssot e Mario Bellini rivolsero una specifica assegnazione a ciascuno degli autori – invitati a realizzare delle «figure dell'«abitare poeticamente» contemporaneo – chiedendo infatti a Riva di «porre di nuovo il problema [del risparmio energetico della casa] dal punto di vista degli interni, attraverso l'occhio dell'architetto-tecnologo»<sup>17</sup>.

Dal punto di vista della sua collocazione storiografica – difficile da ritrovare al di fuori delle storie di architettura di interni italiane – si possono rintracciare i casi notevoli in cui si è citato Riva in testi che ricalcano delle traiettorie di ricerca in un quadro storico più ampio rispetto allo studio di un singolo autore o di un singolo tema.

15 Giampiero Bosoni lo considera esponente, per la scuola milanese, fra quelli che definisce «nuovi autori, portatori di nuove ricerche, ma anche continuatori a loro modo di alcune scuole di progetto ispirate ai maestri degli anni trenta», un lavoratore autonomo e indipendente con quindi però delle influenze derivanti dalla generazione precedente alla sua. Ricollegandolo a «un'originale rielaborazione di quella particolare esperienza razionalista venata di un certo surrealismo tipica di Albini, di Persico, di Figini, coniugata con le magiche visioni organiche di Scarpa ispirate a Wright, o addirittura alla solare spontaneità di Ridolfi, per arrivare a un'unità di frammenti perfettamente armonizzati fra loro»<sup>18</sup>. Il punto di vista di Bosoni è anche in questo caso relativo a una storia di architettura incentrata sulla progettazione di interni, sulla scuola italiana attenta alla cultura dell'abitare, e con una forte interrelazione con la disciplina del disegno industriale.

Punto di vista molto diverso è invece quello di Kenneth Frampton, che pur riconducendo anche lui Riva a quella che viene definita la linea wrightiana italiana, passante attraverso Scarpa e Albini, traccia una traiettoria rileggendo la storia «tenendo presente la tettonica», da cui

«è possibile ipotizzare un resoconto rivisto della storia dell'architettura moderna, poiché quando l'intera traiettoria viene reinterpretata attraverso la lente della *techne*, alcuni schemi emergono e altri recedono. Visto in questa luce si può rintracciare un impulso tettonico attraverso il secolo, unendo opere diverse indipendentemente dalle loro diverse origini [...] oltre le differenze stilistiche superficiali». È così che «L'approccio altamente tettonico di Wright e l'influenza di questo sulle fasi successive del Movimento Moderno sono stati sottovalutati, poiché Wright è sicuramente l'influenza principale dietro figure europee così diverse come Carlo Scarpa, Franco Albini, Leonardo Ricci, Gino Valle e Umberto Riva, per citare solo la linea wrightiana italiana»<sup>19</sup>.

Il testo da cui è tratta la citazione è una delle conferenze tenute da Frampton

nel 1986 alla Rice University in Texas in cui iniziava a indirizzarsi al problema della tettonica. Queste lezioni sono confluite poi in *Studies in Tectonic Culture*<sup>20</sup>, ma nella dispensa originale viene appunto mantenuto un riferimento a Riva, tra pochi altri autori italiani considerati, a dimostrare l'attenzione che il suo lavoro aveva già ricevuto negli studi di Frampton – nonostante non fosse ancora stato pubblicato neanche l'*Album di disegni*, libro che ha conferito a Riva maggiore notorietà – che considera Riva come un autore dal metodo attento alla costruzione e ai processi tecnologici.

Seguendo questa linea – che la presente tesi assume come fondamento teorico dell'applicazione del punto di vista sulla costruzione – ogni componente del singolo progetto in Riva può essere letto nella chiave del suo ruolo all'interno del passaggio di forze nella struttura, e i punti d'incontro degli elementi si pongono come giunti – rivelati o dis-giunti, come li definisce sempre Frampton. In ogni caso, sia che dichiarino il punto di connessione, sia che lo celino o lo interrompano volutamente, si pongono come nodi di significato ed espressività della costruzione.

Oltre la storiografia e la critica, tralasciando le interviste rilasciate da Riva, e pubblicate a cura di altri autori, è difficile rintracciare scritti di suo pugno. Per la maggior parte si tratta di testi a corredo della pubblicazione dei propri progetti, caratterizzati da una estrema essenzialità, e focalizzati sempre sulla qualità dello spazio, considerato tuttavia come uno spazio costruito, dal momento che insieme avviene sempre un approfondimento sugli aspetti di uso dei materiali e di tecniche realizzative. Come succede ad esempio nelle didascalie delle immagini contenute nell'*Album di disegni*<sup>21</sup>.

Emerge quindi dal metodo dello stesso Umberto Riva un'*attenzione alla costruzione*, in quanto carattere fondativo dell'architettura, associato inevitabilmente al perseguimento della creazione di una qualità spaziale.

Il presente studio vuole porsi pertanto come obiettivo un percorso di ricostruzione sul suo lavoro, utilizzando tale attenzione alla costruzione come chiave di lettura: rintracciando nelle sue opere la connessione tra la qualità dello spazio e la sua materiale realizzazione, tramite il potenziale espressivo della costruzione.

Nel procedere in questo studio, infine, è la frase riportata in esergo al presente capitolo ad aver assunto il ruolo di ago della bussola. Il *piacere del fare* di cui parla Riva lega indissolubilmente i suoi lavori al fatto costruttivo, e in esso si legano l'unitarietà e la complessità dell'opera, tra spazio e materia, attraverso un asse vettoriale che percorre tutti i salti di scala e ambito, dall'oggetto allo spazio urbano.

### *Ri-disegno come strumento critico e struttura della tesi*

Affinché il percorso svolto possa essere trasversale rispetto alle tipologie di opere di Riva, dall'interno architettonico alla scala urbana, deve essere reso omogeneo tramite l'uso di strumenti costruiti appositamente per studiarlo.

Lo strumento principale di comprensione delle opere di architettura è naturalmente il ri-disegno, che consente un avvicinamento critico all'oggetto di studio. Strumento che in particolare nella scuola di Bari viene così inteso:

«È il ridisegno che permette una conoscenza reale dell'edificio: dentro questo processo di smontaggio e rimontaggio dei singoli pezzi, delle connessioni, delle relazioni tra le parti, nei rapporti tra le parti e il tutto che l'edificio viene "quasi" riprogettato e diventa luogo di innumerevoli verifiche di ciò che è già conosciuto. In tal modo il disegno diventa esattamente uno strumento di conoscenza».

La restituzione grafica consente di dis-giungere le parti, «scomporre e ricomporre, quasi come demolire e ricostruire l'edificio stesso, secondo un esercizio che a volte è [...] anche interpretativo rispetto alle ragioni (compositive e costruttive) del progetto»<sup>22</sup>.

Nella ricostruzione delle opere di Riva si è pertanto seguito questo metodo di ri-disegno, seguendo di fatto le istruzioni lasciate da Riva nei suoi disegni per comprendere la costruzione dei cinque casi, in un tentativo di riprogettare e ri-costruire con lui l'opera, attraverso disegni e foto.

17

Questo ri-disegno si esplica tramite soprattutto la pianta, dal momento che, citando Arnheim e i suoi studi sulla forma architettonica: «È da rilevare che l'autentica natura di una costruzione andrebbe rivelata dalla sua pianta, ossia da una veduta non accessibile a chiunque una volta che essa sia stata edificata»<sup>23</sup>. Ma anche perché Riva stesso identificava nelle sezioni, e nella pianta – che è anch'essa una sezione – il piano principale di definizione del progetto. Sulla pianta è poi stato anche possibile ricalcare alcuni vettori che geometricamente dividono la composizione, cercando di rintracciare a ritroso il percorso figurativo fatto da Riva.

Se la pianta disvela la natura costruttiva, sono necessarie altre tipologie di disegno per rappresentare la complessità dell'opera e del rapporto tra architettura e costruzione, individuate qui nelle sezioni prospettiche e nelle viste assonometriche, che consentono di ritrovare nello stesso disegno la rappresentazione sia della qualità spaziale sia della costruzione.

I disegni finali sono in una scala di rappresentazione molto vicina alla scala reale data la dimensione di grandezza delle opere a cui fanno riferimento.

In questo studio le opere di Riva vengono quindi analizzate attraverso un processo di frammentazione e deframmentazione del singolo progetto, individuando gli elementi da cui sono composte e rimontandoli insieme nel disegno finito; disegnando i singoli elementi che compongono l'architettura e rintracciando tramite il disegno stesso le relazioni sia spaziali sia costruttive che intercorrono fra essi.

In un secondo passaggio, indentificato in particolare nel quarto capitolo, lo studio procede rintracciando gli elementi fra loro analoghi presenti in opere diverse e

affiancandoli fra loro in una tavola, in modo da ritrovare all'interno di diverse opere di Riva alcune variazioni portate avanti su quelli che vengono definiti *particolari costruttivi*.

Strumento accessorio è stato un diagramma, redatto mappando tutto il *corpus* di opere di Riva, intersecando questo con le pubblicazioni bibliografiche riferite al suo lavoro, e ad alcuni momenti salienti della sua formazione e carriera. Tale mappatura, presente in appendice a questa tesi, risulta utile all'orientamento e alla lettura incrociata dei dati, aiutando a comprendere la successione di momenti formativi di Riva e a selezionare i cinque punti focali dei casi studio. L'appendice riguarda inoltre la collezione di materiale e fonti, primarie e secondarie, su ciascuna delle cinque opere selezionate come casi studio, inanellando i documenti in una sorta di bacheca continua che consente di mettere in relazione fra loro i disegni di Riva e le fotografie, dove disponibili, costituendo una base necessaria al lavoro di ricostruzione delle cinque opere.

La tesi si struttura partendo da due capitoli iniziali che individuano due importanti momenti formativi della vita e del lavoro di Umberto Riva. Non si tratta semplicemente di una ricognizione biografica, ma si cerca, alla luce dello studio della critica e dell'interpretazione storiografica dell'opera di Riva, di rintracciare i momenti in cui ha fissato le basi alla sua particolare sensibilità al progetto. Tali momenti sono individuati in una prima formazione condotta all'interno delle istituzioni universitarie, ma attraverso un suo tragitto irregolare; teso allo stesso tempo al raggiungimento del titolo di studio, ma anche al volersi costruire un proprio bacino di conoscenze, apprendendo da determinati docenti. E pertanto tale formazione, non passiva ma attiva, viene qui definita *operante*. Da tale formazione in particolare emerge un'attitudine alla progettazione del particolare costruttivo, con cui vengono in questa tesi identificati gli elementi del progetto in Riva.

E un secondo momento in cui, dal lavoro con la rivista *Zodiac* e dalle prime collaborazioni lavorative, trae la conoscenza diretta, sul campo, di quelli che diventeranno per lui i riferimenti fondamentali, avviando la sua attività attraverso un periodo di proficua sperimentazione; formazione anche questa, ma qui *itinerante*.

Da questi momenti biografici vengono estrapolati alcuni piani a cui si è già accennato che si ritrovano nella pratica di Riva, in particolare il *fare* come strumento di conoscenza, lo studio della costruzione tradizionale come base fondamentale per l'esercizio della costruzione, e il suo repertorio figurativo.

Ritrovati quindi in *nuce* i fulcri della postura progettuale di Riva, i due capitoli successivi, centrali, svolgono un'analisi sul progetto, individuando, in una prima parte, attraverso il dispiegamento di tutta la sua opera, i cinque casi studio considerati emblematici ciascuno in un proprio ambito progettuale di riferimento, e interconnessi fra loro dalla ricerca di Riva su alcuni temi legati alla costruzione. Questi casi studio sono sintetizzati in cinque soluzioni tettoniche che si riconoscono come adottate in essi.

I casi studio sono a scale differenti dal momento che non è ritenuta importante la scala di progetto, ma il suo modo di affrontarlo, ponendosi sempre sulla traccia della costruzione, che meglio esprime un'idea di dis-giunzione delle parti, di frammentazione, di impossibilità organica, che caratterizza tutta l'opera di Riva.

In una seconda parte sul progetto, il quarto capitolo a cui già si è accennato, si percorre invece tutta la produzione di Riva, cercando di raggruppare una serie di elementi, oggetti, o dispositivi che costruiscono lo spazio delle sue opere, e che si ripetono sottoforma di varianti all'interno di quelle che possono essere riconosciute come sue linee di ricerca. Riacciando quindi anche i cinque casi emblematici selezionati al resto del lavoro riviano tramite queste linee evolutive dei singoli dispositivi.

Dal momento che il rapporto tra costruzione e qualità spaziale è identificato nella costruzione degli oggetti da un lato, e nel tracciamento delle relazioni che intercorrono fra essi dall'altro.

È dalla descrizione dei progetti stessi che emergono i temi interpretativi del progetto, attraverso l'applicazione del problema costruttivo alla questione della qualità dello spazio, e trovano espressione nella parte finale della ricerca, nell'ultimo capitolo.

Convogliando nelle traiettorie così sintetizzate: della questione scalare, della poetica dello spazio dai margini al centro, del rapporto con la percezione e la dimensione umana, concludendosi nel tema focale dello spazio dell'abitare che nasce con la costruzione.

1 Da una conversazione con Umberto Riva, pubblicata anche in Ardito V., Faccitondo N., *Umberto Riva. Perciò è sempre una sorpresa*, Bari 2022, p. 16.

2 Ardito V., *La mite legge dell'arte*, Bari 2012, p. 10.

3 Ardito V., *La Baukunst ed il progetto della forma della Costruzione. Ricerche e didattica*, «Tecthne» 8, 2014, p. 208.

4 Neri G., *Umberto Riva. Interni e allestimenti*, Siracusa 2017, p. 7.

5 De Giorgi M., Romanelli M., *Figure dell'abitare*, «Rassegna» 58, 1994, pp. 5-19.

6 Ivi, p. 5. Se da un lato, infatti, l'atteggiamento progettuale volto agli interni è considerato dai curatori un valore da rintracciare, studiare e recuperare, dall'altro viene ricondotta ad esso la causa della notata marginalità degli autori analizzati rispetto all'attenzione storiografica più generale dell'architettura, e delle istituzioni, soprattutto accademiche. In un articolo di poco successivo al numero di *Rassegna*, infatti, Romanelli ritorna sul tema e denuncia con più fervore l'attacco di cui sembrano essere vittime tali autori, facendo riferimento in particolare ad alcuni di essi, tra cui Riva: «Pensate alla carenza di incarichi pubblici nonché universitari che penalizza Umberto Riva, anche lui tra i più bravi della sua [...] generazione». Da Romanelli M., *Ragionamento sull'architettura degli interni, dedicato agli innamorati dell'architettura*, «Abitare» 339, aprile 1995, pp. 139-143, p. 140.

Anche Aldo Aymonino fa riferimento alla «tesi, a lungo propugnata, di una marginalità dell'opera e della figura intellettuale di Riva, marginalità dalla radice doppia (sia determinata dalle occasioni *de facto*, sia accettata e perseguita dall'autore che, in una sorta di nichilismo sfiduciato nelle sorti dell'architettura in Italia, avrebbe concentrato il suo impegno progettuale pressoché esclusivamente nella definizione di preziosi cammei)», marginalità che appariva tuttavia «superata dalla notorietà *extra moenia* raggiunta» da Riva in quel momento. Da Aymonino A., *Umberto Riva: azioni interstiziali*, «Lotus International» 102, 1999, pp. 70-71, p. 70.

7 Casa Frea, del 1983, si può considerare tra le opere di Riva la sua casa-manifesto. Riva di fatto svuota una casa a schiera preesistente

lavorando al negativo sul perimetro murario, dotandolo di una serie di dispositivi che ne ampliano le possibilità intrinseche di percorrenza e uso. La finestra della stanza principale, ad esempio, viene inglobata in un serramento (della tipologia detta *serramento-serra* dal nome del prototipo presentato da Riva alla Triennale *Il progetto domestico*) che aumenta la profondità del muro, creando una nicchia; ai lati le ante si estendono accogliendo delle vetrine per oggetti; al di sotto il dispositivo va includendo gli impianti del radiatore. Si veda ad esempio Deganello P., *Movimenti domestici. Umberto Riva: progetto di ristrutturazione di una casa unifamiliare a Milano*, «Lotus» 44, 1984, pp. 109-127.

8 Uno degli esempi emblematici del presente studio, approfondita qui nel capitolo 3.

9 De Giorgi M., Romanelli M., *Figure dell'abitare* cit., p. 7.

10 Rizzi R., a cura di, *Civiltà dell'abitare. L'evoluzione degli interni domestici europei*, Milano 2003.

11 Si veda anche Neri G., *Umberto Riva designer*, Siracusa 2022.

12 *Un designer «altro». Una libera conversazione con Umberto Riva*, «Ottagono» 110, marzo 1994, pp. 40-44, p. 41.

13 Bulegato F., Dellapiana E., *Il design degli architetti italiani 1920-2000*, Milano 2014.

14 Bottero M., *Incursioni oltre il moderno: l'architettura di Umberto Riva*, Paris 2021, p. 257.

15 Riva ha parlato in più occasioni del suo procedere per approssimazione: «poiché non ero capace di avere delle visioni generali a priori, ma andavo sempre per approssimazione, un disegno semplice diventava molto importante». Ardito V., Faccitondo N., *Umberto Riva. Perciò è sempre una sorpresa* cit., p. 179.

16 Nicolin P., *Premessa* in Riva U., *Album di disegni*, «Quaderni di Lotus» 10, con testi di Canella G. e Bottero M., Milano 1988, p. 7.

17 Teyssot G., Bellini M., a cura di, *Il progetto domestico. La casa dell'uomo: archetipi e prototipi*, Catalogo della XVII Triennale di Milano, Vol. II Progetti, p. 12.

18 Bosoni G., *Architettura degli interni 1945-2001*, in Bosoni G., a cura di, *La cultura dell'abitare. Il design in Italia 1945-2001*, Milano 2002, p. 90.

19 «With the tectonic in mind it is pos-

## INTRODUZIONE E METODO

sibile to posit a revised account of the history of modern architecture, for when the entire trajectory is reinterpreted through the lens of *techné* certain patterns emerge, and others recede. Seen in this light a tectonic impulse may be traced across the century, uniting diverse works irrespective of their different origins [...] beyond superficial stylistic differences. [...] Wright's highly tectonic approach and the influence of this on the later phases of the Modern Movement have been underestimated, for Wright is surely the primary influence behind such diverse European figures as Carlo Scarpa, Franco Albini, Leonardo Ricci, Gino Valle, and Umberto Riva, to cite only the Italian Wrightian line». Frampton K., *The case for the Tectonic*, in Frampton K., *Modeling History*, con contributi di Andraos A., Ewing J., Columbia GSAPP - New York 2017, edizione open source: <<https://www.arch.columbia.edu/books/catalog/221-modeling-history>>. Nel presente testo, tradotto in italiano dalla scrivente.

### NOTE

20 Edizione italiana: Frampton K., *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Milano 2005.

21 Riva U., *Album di disegni* cit.

22 Ardito V., *Paul Schmitthenner 1884-1972*, Roma 2014, pp. 3-4.

23 Arnheim R., *La dinamica della forma architettonica*, Milano 1981, p. 67.



# PARTE I

# I

## UMBERTO RIVA

### FORMAZIONE OPERANTE

### 1950-1960

*Gli studi di pittura e gli studi di architettura al Politecnico di Milano*

Riva è stato un autore colto – anche se era solito affermare esattamente il contrario<sup>1</sup> – attento, e molto studioso dell'architettura. Tutto quello che studiava lo assorbiva e lo riversava nella sua particolare interpretazione all'interno del suo lavoro; ironicamente, sul suo rapporto con i propri riferimenti, dichiarava: «Io ho preso da tutti, non ho lasciato indenne nessuno»<sup>2</sup>.

Sono le sue opere a dimostrare la sua grande conoscenza e l'assimilazione del suo studio, anche di quello connesso agli anni universitari, nonostante per Riva quello accademico sia stato un percorso lungo, tortuoso e faticoso. A fronte della sua grande sapienza sul lavoro si pone infatti una carriera universitaria molto sofferta e dai risultati insoddisfacenti, quella che lui chiamava «la storia dolorosa della mia laurea»<sup>3</sup>.

Ricostruire la storia dei suoi studi universitari può quindi risultare in contraddizione con la sua carriera professionale, ma al contrario dimostra lo stretto rapporto che è sempre intercorso fra i suoi momenti formativi e di vita e il suo lavoro, e soprattutto la sua grande modestia nel porsi rispetto al progetto, il suo sguardo continuamente attento, il suo studiare e ricercare attraverso il disegno e il ri-disegno la soluzione, insieme alla continua verifica in cantiere. In questo i suoi risultati vanno molto al di là dei voti conseguiti agli esami.

Nel 1997 a una domanda di Marco Romanelli che gli chiedeva se fosse quindi proprio tramite il disegno che giungesse al risultato, Riva rispondeva chiarendo cosa significasse avere delle prefigurazioni, che non intendeva come delle variabili già impostate da applicare ai progetti, ma semplicemente come un portato dello studio e dell'immaginario creatosi, a cui poteva attingere nella ricerca della soluzione progettuale; spiegando anche il difficile rapporto con l'università, e l'epifania delle possibilità date dal lavorare, dal *fare*:

«Adesso, adesso che ho dietro le spalle molti anni di lavoro, ho più prefigurazioni. Anche se in realtà sempre si lavora per prefigurazioni: sono le tue suggestioni, i tuoi innamoramenti, le architetture, guardate attraverso le riviste o dal vero. Insomma la tua formazione, il tuo privato mondo d'elezione. Le architetture amate, tante, diverse: da Wright a Le Corbusier, ma anche Machintosh e poi la scoperta di Perret e poi il Liberty. Nei primi anni da studente si fa questo: una selezione personale. La scuola viceversa l'ho sempre vissuta malissimo e solo il giorno che sono riuscito a chiudere e a misurarmi con il fare, solo allora è tutto cambiato. Finalmente esistevano dei condizionamenti reali che davano alle scelte tutta una possibilità di verifica, che, finché progetti in astratto, sei tenuto a dimenticare»<sup>4</sup>.

Ma prima di arrivare a questo cruciale momento di confronto con la realtà del mestiere, passano dieci densi anni in cui Riva ricerca una strada per formalizzare i suoi studi e accedere alla professione.

Nato nel 1928 a Milano, viene introdotto dalla famiglia a studi di ragioneria – come tutti i suoi fratelli, con l'intento di proseguire una carriera concreta da economisti – che completa, sebbene in contemporanea gli fossero impartite lezioni private di pittura. Il maestro di pittura, che comprende la sua reale vocazione, suggerisce alla famiglia di fargli proseguire gli studi in un campo più consono alle doti del giovane Riva, facendolo iscrivere alla Facoltà di Architettura, dopo aver preso un diploma da Liceo Artistico a Brera che gli apriva questa diversa strada, il 28 ottobre 1948<sup>5</sup>.

Riva resterà di fatto sempre pittore, quasi piegato al mestiere di architetto. Ed è dalla pittura che ha mutuato principalmente il suo metodo, fatto di un ordine rigoroso di preparazione del disegno e della struttura formale, e di lavoro costante, portato avanti giorno per giorno:

«La pittura ti permette di muovere dall'interno. Partendo dalle predisposizioni, attraverso un lavoro quotidiano, in qualche modo arrivi ad un risultato. Non esiste, a differenza che in architettura, nessun a priori. È un lavoro diretto. Inoltre all'inizio degli anni '50 mi trovavo in una situazione estremamente passiva [...] spaventato, incapace di fare una scelta o di rifiutarmi di farne un'altra. [...] Non credevo, capisci, di avere nessuna giustificazione per dire "io farò il pittore". [...] ho fatto l'architetto trasformandolo il più possibile in un mestiere che avesse attinenza con la pittura, con il disegno. Non solo nella resa che do ai progetti attraverso l'ombra e la luce, ma proprio nell'approccio alla forma architettonica. Il mio modo di capire l'architettura passa attraverso un processo di visualizzazione che verifica, appunto nel disegno, le ipotesi di progetto»<sup>6</sup>.

24

Partendo dalla pittura quindi, il 5 novembre seguente dopo il diploma Riva presenta domanda di iscrizione al Politecnico di Milano.

Il contesto in cui la grande istituzione del Politecnico si muove in quegli anni è fondamentale per collocare l'irrequieto percorso di Riva al suo interno. La guerra è finita da molto poco, e solo l'anno accademico precedente il Politecnico aveva iniziato un'opera di ristrutturazione interna con l'introduzione di nuove norme e l'istituzione di più corsi di formazione. Piero Portaluppi diventa preside della Facoltà di Architettura, mentre il preside della Facoltà di Ingegneria Cassinis è anche Direttore del Politecnico. Questi, nel discorso inaugurale dell'anno accademico 1948-49, anno di immatricolazione di Riva, pronuncia parole accalorate sulla situazione della Scuola: la statalizzazione delle università ha causato uno sconvolgimento interno, la riduzione degli stipendi fa perdere prestigio ai docenti e il corrispettivo economico non sembra essere sufficiente per il lavoro che devono sobbarcarsi; gli studenti sono pochi, e i fuori corso e l'abbandono degli studi sono così frequenti da incidere sull'andamento dell'intera istituzione; mancano sufficienti assistenti alla didattica, e i docenti si organizzano addirittura per contattare le famiglie degli iscritti per cercare di aiutarli a rientrare in regola con i corsi. L'abbandono, inizialmente causato

dalle chiamate al fronte, si esaspera per l'inasprimento di sbarramenti e carico di lavoro inseriti nel corso di studi, che pur avendo il fine di formare più rigidamente e con maggior profitto i pochi iscritti, ottiene un effetto inverso facendo desistere dal proseguire anche quelli<sup>7</sup>. Il quadro che ne emerge è quello di una generazione fortemente traumatizzata dagli eventi degli ultimi anni, confusa e impossibilitata a seguire corsi di studio impegnativi e costosi. Nell'aria c'è il timore di una terza guerra mondiale, e i discorsi di inaugurazione degli anni accademici successivi, e gli interventi dei principali docenti, tutti afferenti alla Facoltà di Ingegneria – restituendo l'impressione che quella di Architettura costituisca una sorta di enclave in un istituto più vocato agli insegnamenti ingegneristici – sono propensi a cercare un senso profondo delle attività scientifiche e nel rigore della Scuola per riportare un auspicato ordine che sia anche morale. Gli studenti che non mantengono un rendimento alto sono accusati quindi di essere responsabili del rischio di decadenza e di disordine dell'intero Politecnico.

Anche Riva fa parte di questa generazione e ne vive le difficoltà: «Non avrei mai pensato di diventare architetto e neanche di laurearmi. C'è stata una generazione, quella della guerra e del dopoguerra, che si portava lo spavento e la confusione in testa, e di conseguenza non riusciva a fare dei progetti»<sup>8</sup>.

25

Nei primi due anni Riva segue con costanza e riesce quasi a raggiungere lo sbarramento che separava il passaggio al terzo anno, sostenendo gli esami di *Analisi matematica e geometria analitica I e II* con Masotti, *Chimica generale ed applicata* con Quilico, *Geometria descrittiva ed elementi di proiettiva* con Biggiogero, *Applicazioni di geometria descrittiva* con Varisco, *Elementi di architettura e rilievo dei monumenti I e II* con Sabbioni, *Storia dell'arte e stili dell'architettura I*, verbalizzato da Portaluppi<sup>9</sup>, *Storia dell'arte e stili dell'architettura II* con Gazzola, *Disegno dal vero I* con Del Ponte, *Disegno dal vero II* con Buzzi, *Elementi costruttivi I e II* con Guarneri, *Fisica* con Ricca, *Mineralogia e geologia* con Grill, e tra gli esami a scelta *Plastica ornamentale* con Wildt<sup>10</sup>. Si tratta di quasi tutti esami che prevedono più ore di esercitazione che di lezioni frontali, con anche visite di istruzione per completare le campagne di disegno e rilievo.

Sull'esame di rilievo c'è un ricordo molto significativo di Guido Canella, che descrive un esercizio «trasgressivo» fatto da Riva, dove si può leggere una sua predisposizione tettonica alla lettura delle opere:

«Disposta sulle pareti stava una serie di bacheche dove il professor Sabbioni e i suoi arcigni collaboratori espongono prodotti esemplari dei corsi precedenti. Dal tono generale delle restituzioni scolastiche di gessi, capitelli, sedili, oggetti di rigatteria o di frammenti di edifici monumentali, resi a linea pura o a chiaroscuro, si staccava una tavola su cui le curvature di un porticato (probabilmente di uno dei chiostrini bramanteschi aggregati a Sant'Ambrogio), ridotte a semplici tracce e parzialmente sovrapposte a imprimevoli nel senso della sequenza, si concludevano con brevi tratti orizzontali ad evocare l'imposta dei piedritti, risultando così pure traiettorie aeree sospese nel vuoto. Completava la tavola una riproduzione a colori di un nudo di Bruno Cassinari a riportarvi il timbro lombardo, così denso, vibrato e luministico quando ispirato»<sup>11</sup>.

Con Gazzola Riva ottiene il voto più alto della sua carriera universitaria, 30 e lode, con un esame che ricorda con affetto, uno dei rari momenti in cui la sua preparazione e il suo pensiero critico – che anche in questo specifico caso analizzava le opere di architettura in termini di passaggi di forze espliciti o celati – vengono apprezzati e messi a frutto.

«I primi due anni e mezzo sono andati abbastanza bene, ma quando ho dovuto sostenere l'esame con Ernesto Nathan Rogers, gli assistenti mi hanno mandato via. Pensa che l'anno precedente Gazzola, il sovrintendente di Verona che aveva ricostruito il ponte sull'Adige, mi aveva dato 30 e lode al primo modulo dello stesso esame, perché avevo sostenuto che la forza strutturale delle volte della cattedrale di Canterbury – che era completamente annullata da questa superficie nervosa di filamenti che si completavano e si risolvevano nel soffitto – era l'esaltazione della leggerezza e anche della fragilità. Nel dire che una struttura possente era anche la meno architettonica ero stato brillante, e anche incosciente»<sup>12</sup>.

L'episodio del confronto con Rogers segna infatti una cesura. A causa dello sbarramento e della fatica del carico di lavoro, inizia ad andare fuori corso, e a cimentarsi con più lentezza nelle sessioni di esame. Altri corsi seguiti di cui non sostenne l'esame furono *Meccanica razionale e statica grafica*, *Caratteri distributivi degli edifici*, e tra gli esami a scelta *Arte dei giardini*.

È da notare come negli esami a scelta, come già successo con *Plastica ornamentale*, Riva si indirizzi verso insegnamenti più conformi ai suoi interessi: *Arte dei giardini* è tenuto infatti da Fratino – preferito alle alternative *Scenografia* sempre con Fratino, e *Materie giuridiche* – architetto, ma anche pittore. Nel 1953 inizia direttamente nella sessione estiva gli esami finali, affrontando e superando *Elementi di composizione* con Portaluppi, a cui fa seguito *Caratteri stilistici e costruttivi dei monumenti* con Nathan Rogers, nel novembre 1953, che si conclude con l'episodio raccontato. Riva resta turbato, probabilmente a causa di tutto il portato di difficoltà degli ultimi anni, tanto da decidere di non proseguire.

Abbandona del tutto gli studi, decidendo di partire per la Svizzera e trovare lavoro nei campi agricoli come raccogliatore. Ma dopo pochi mesi la drastica decisione si tramuta, come da lui raccontato per consiglio di amici e compagni di studi, nel ritorno a Milano e nella richiesta di trasferimento di carriera universitaria verso l'IUAV Istituto Universitario di Architettura di Venezia.

### *Lo spostamento all'IUAV e la scelta dei maestri*

La struttura del corso di studi a Venezia condivideva con quella del Politecnico di Milano una suddivisione in biennio propedeutico, maggiormente teorico, seguito dal triennio di applicazione. Riva segue quindi la componente propedeutica a Milano, ma per l'applicativa di fatto sceglie un orientamento diverso dettato dai differenti maestri operanti nelle due scuole: a Milano avrebbe incontrato, fra gli al-

tri, nuovamente Portaluppi, insieme a Muzio e soprattutto Ponti, mentre a Venezia completa la sua formazione accademica con Samonà. Albini e Scarpa.

La scuola veneziana, sotto la guida di Samonà stava attraversando una fase di intensa sperimentazione sulla didattica, votata all'obiettivo principale di fornire *reali offerte* dalla scuola alla società<sup>13</sup>, insieme a un momento di grande visibilità, tanto che all'inaugurazione dell'anno accademico precedente al trasferimento di Riva, Samonà diceva: «Credo di poter affermare senza falsa modestia che il nostro Istituto sia oggi fra le Facoltà di Architettura il più noto in Europa e nel mondo»<sup>14</sup>.

La caratteristica principale del corso di laurea era senza dubbio l'interrelazione fra i vari insegnamenti, in particolare il corso di *Composizione* tenuto dallo stesso Samonà, introduceva un tema dove l'architettura era studiata alla scala dell'edificio, che veniva in parallelo approfondito alla scala dell'interno fino alla progettazione dell'arredamento, in due moduli di *Architettura degli interni, arredamento e decorazione* tenuti da Franco Albini e Wentor Marini. Allo scopo di «realizzare tra i due corsi, i cui campi di azione sono difficilmente determinabili i confini precisi, una efficace collaborazione», come si legge dal programma di Albini.

Notevole anche come Albini intendesse il lavoro del corso da svolgere «come in uno studio professionale collettivo, più che come una scuola»; perché «l'architettura non si impara che sull'architettura, studiandola, osservandola, e ancor più “ascoltandola” e soprattutto facendo l'architettura»<sup>15</sup>.

Alcuni esami venivano infatti ripetuti in due moduli in due diversi anni di corso, con lo stesso nome ma a volte con docenti diversi. In sintesi, il percorso di studi universitari si completa per Riva con gli esami di: due *Composizione architettonica* con Samonà, *Architettura degli interni, arredamento e decorazione* con Albini prima e con Wentor Marini poi, *Scienza delle costruzioni* con Minelli, *Topografia e costruzioni stradali* con Berlese, *Impianti tecnici* con Crosato, *Igiene edilizia* con Dechigi, *Urbanistica* con Astengo prima e con Piccinato poi, *Materie giuridiche* con Genovesi, *Decorazione* con Scarpa e *Scenografia* con De Luigi, *Scienza delle costruzioni* con Cattin, *Restauro dei monumenti* con Scattolin, *Estimo ed esercizio professionale* con Crosato, *Tecnologia dei materiali e tecnica delle costruzioni* con Ballarin<sup>16</sup>.

Anche i corsi di *Decorazione* di Scarpa e *Scenografia* di De Luigi costituivano un binomio: i due docenti, architetto l'uno, pittore l'altro, erano stati compagni di studi ed erano legati da un rapporto di amicizia e stima reciproca, tanto che Scarpa frequentava le lezioni di De Luigi<sup>17</sup>. I loro corsi affrontavano entrambi il tema della *forma* ma da due punti di vista diversi e complementari. Nonostante il nome del corso possa suggerire altro, *Scenografia* era basato sull'insegnamento della storia dell'arte, unita in un secondo momento a quella dell'architettura; nei primi punti del programma didattico si affrontavano i caratteri del Novecentismo e Ottocentismo fino a Picasso, poi i valori puri della figurazione dall'impressionismo a Mondrian, Kandinsky, il Neoplasticismo; si passava poi alla storia dell'architettura con Wright, Gropius e Le Corbusier, e poi il Liberty; l'ultima parte del programma era quella più applicativa, sui temi del tempo, della morfologia, della teoria dello spazio figurativo e dei pieni e vuoti; tra i punti conclusivi c'era proprio il rapporto

tra pittura e architettura, e in ultimo «la coscienza spaziale come fondamento della coscienza figurativa»<sup>18</sup>.

Il corso di Scarpa è un corso storico nell'economia dell'IUAV, rimasto invariato per tutti gli anni accademici in cui è stato attivo<sup>19</sup>, incentrato su una triade di punti focali: Gusto, Forma, Materia.

«Il termine gusto implica un modo di porsi nell'interpretazione del mondo attraverso un senso formale. [...] Parlare di gusto di un'epoca significa sottolineare lo stringente rapporto che essa stabilisce tra le sue espressioni formali ed il sentire generale dell'uomo, significa cercare d'individuare una corrispondenza tra forme e spirito di quell'epoca. Infine con attenzione al fare del progetto, significa cercare di cogliere i nodi di un rapporto che nella contemporaneità è necessario ristabilire. [...] la forma [...] come estrinsecazione particolare del più generale gusto, è espressione definitiva dell'edificio, oltre che fine del fare architettonico. [...] la materia, incarna la forma come opera costruita. [...] Ciò che gli preme trasmettere agli studenti non è la conoscenza del materiale in sé, quanto la comprensione viva del suo valore espressivo rispetto alle esigenze del sentire di ogni periodo storico»<sup>20</sup>.

Indubbiamente Carlo Scarpa è stato il maestro elettivo più pregnante per la formazione di Riva, al di là di un rapporto maestro-allievo che non si è mai verificato; «Scarpa è stato sicuramente il punto di riferimento più vicino, l'architetto di cui ha conosciuto le opere direttamente e non solo attraverso i libri»<sup>21</sup>, il maestro da cui ha imparato che ogni elemento nell'architettura è parte di una sapiente costruzione, e che l'espressività della forma è connessa alla costruzione dello spazio e alla materia:

«Non ho grande memoria, quello che so l'ho imparato lavorando con gli artigiani. Vedi, l'élite degli architetti milanesi a me proprio non piaceva, erano aristocratici, eleganti, raffinati. A Venezia ebbi un'illuminazione, vedere le prime cose di Scarpa fu un po' come aprire gli occhi, capii che si può lavorare anche in un altro modo, che la forma può avere un altro significato, che i materiali possono essere espressivi per sé stessi. In una architettura di Scarpa, quello zoccolo in ottone lucido coinvolge tutta la parete, non è solo un elemento di finitura, diventa una parte dell'architettura e questo mi fa restare emozionato...»<sup>22</sup>.

La didattica seguita da Riva al Politecnico di Milano era fortemente incentrata nella ricerca e nel rapporto tra soluzione tecnologica e espressività dell'architettura, in un contesto che sarà poi lo stesso che Riva ritroverà quando al termine degli studi ritornerà a Milano per avviare la sua carriera; un contesto stimolato da fattori contingenti come la presenza del dibattito culturale a cavallo tra varie riviste e l'attività della Triennale, i numerosi concorsi, le occasioni date dal capitalismo industriale e la produzione artigianale e manifatturiera del territorio, il respiro mitteleuropeo, un fitto intreccio con le arti e la letteratura.

Le nuove tecnologie costruttive, in particolare relative al cemento armato, portano a considerare l'edificio nella scomposizione delle sue parti, il cui approccio progettuale può essere diversificato e la realizzazione può essere autonoma ed esterna al cantiere. Nella didattica, lo studio del *particolare costruttivo*, pertanto, ne risulta

fortemente influenzato, allontanandosi dalla funzione decorativa della tradizione.

Il corso di Elementi Costruttivi, sotto la guida di Griffini, che ne trae il primo manuale edito in Italia sull'argomento, è quello dove si lavora sulla questione dell'ordinamento di tali particolari costruttivi. Il corso viene ereditato dallo storico assistente di Griffini, Libero Guarneri, che aggiorna anche la manualistica con un nuovo volume sugli elementi costruttivi. È con lui che Riva sostiene l'esame, da cui verosimilmente mutua il metodo di approccio alla progettazione su due livelli che negli anni '50 si era sviluppato in Italia, dentro e fuori le scuole: «la definizione dello schema spaziale della geometria razionalista e la descrizione analitica delle parti con il disegno dei dettagli. [...] Gronde, sporti, parapetti, intonaci, rivestimenti, contorni, davanzali, ed in genere materiali e colori, diventano protagonisti di una tessitura minuta, semanticamente contenuta nella ricerca di un rigore tra le parti e il tutto»<sup>23</sup>. L'approccio milanese, tuttavia, nel tentativo di bloccare in un ordine trasmissibile manualistico le variabili tecnologiche, risultava già superato nel momento dell'applicazione, dalle nuove produzioni che si avvicendavano sul mercato. Il rifugio verso l'ordinamento, e soprattutto gli aspetti normativi e procedurali avevano purtroppo la conseguenza di produrre «una ulteriore separazione tra il momento ideativo e quello realizzativo»<sup>24</sup>.

29

Albini in questo costituisce un punto di vista opposto; trasferirà il suo insegnamento a Milano dopo che Riva si sarà già laureato all'IUAV, e quindi la sua presenza intercettata da Riva a Venezia nei suoi studi assume un aspetto rilevante proprio anche per il suo approccio al particolare costruttivo, e nel confronto fra la didattica seguita tra le due scuole<sup>25</sup>. Albini applica un rigoroso metodo che parte dall'analisi dei dati di progetto per guidare le scelte tra le alternative possibili, e si riversa nell'approfondimento di ogni fase fino alla realizzazione attraverso ogni scala, anche quella del dettaglio: «Un processo di selezione, di tensione verso l'essenzialità della forma, che produce esiti inusitati e irripetibili. Per Albini la tecnologia è un'operazione teorica di base, un dato che non può mai essere dimenticato o annullato nell'enfasi della forma, e nel contempo a sua volta non può ambire a egemonizzare la forma stessa [...] Un utilizzo siffatto della tecnologia, non strumentale e contingente, consente ogni volta invenzioni tecnologiche»<sup>26</sup>.

Sebbene il trasferimento a Venezia gli sia stato suggerito dal circolo di amicizie, resta il dato di aver strutturato un percorso personale di studi da cui inevitabilmente Riva ha tratto un metodo riportato poi nel lavoro, modellato sulla base dei suoi interessi e sulla sua visione dell'architettura. Questo decennio universitario può quindi essere definito di formazione *operante*, perché non passiva ma piuttosto applicativa e decisionale.

Gli studi si concludono con la tesi, giunta nel 1959, una delle ultime sessioni tenute sul tema comune a tutti i laureandi della casa a torre nel quartiere di San Giuliano a Venezia, esercizio indirizzato da Samonà come era d'uso in quegli anni all'IUAV, che riassume le questioni dibattute attraverso conferenze e concorsi di architettura, sull'abitazione e sull'alloggio. La tesi fu discussa, anche qui com'era uso all'IUAV, senza un relatore ma davanti alla commissione composta da tutti i



docenti dell'anno, tra cui Samonà, Scarpa e Albini.

Riva condusse la tesi con Maria Bottero, conosciuta anni prima al Politecnico di Milano, artefice principale del convincimento alla sua ripresa degli studi, con il trasferimento a Venezia. Insieme a lei un'altra influenza importante fu per Riva Giacomo Scarpini, anche lui incontrato al Politecnico di Milano, il primo con cui Riva condivise le iniziali opportunità di lavoro e sperimentazioni.

Bottero e Scarpini diventeranno entrambi docenti al Politecnico di Milano, rispettivamente in Tecnologia e in Scenografia (e poi Tecnologia), mantenendo anche fra loro una ricorrente collaborazione; Scarpini fece inoltre parte degli stessi gruppi di ricerca di Bianca Bottero – sorella di Maria e a sua volta docente di Tecnologia – nella fase sperimentale di gestione della didattica del Politecnico seguente alle contestazioni studentesche degli anni Sessanta<sup>27</sup>.

La loro frequentazione sarà determinante per Riva soprattutto nel decennio successivo, dove avranno un ruolo di primo piano nel coinvolgimento di Riva in collaborazioni professionali e nella valorizzazione del suo lavoro, includendolo in un circolo culturale e anche politico.

1 «Sarà perché non sono colto e di conseguenza sono approssimato». Da una conversazione con Umberto Riva, pubblicata anche in Ardito V., Faccitondo N., *Umberto Riva. Perciò è sempre una sorpresa*, Bari 2022, p. 141.

2 *Ibidem*.

3 Ivi, p. 16.

4 Raboni G., Romanelli M., *Umberto Riva. Muovendo dalla pittura*, Paris-Milano 1997, p. 12.

5 Copia del diploma di maturità artistica è conservata presso l'Archivio Storico del Politecnico di Milano insieme alla documentazione richiesta per l'iscrizione, nel fascicolo di Riva (ASA, SEG, XIII – Studenti decaduti e cessati, busta 175 - 1953, Riva). Prima delle riforme del sistema dell'Alta Formazione Artistica e Musicale italiana, infatti, l'Accademia di Brera rilasciava anche diplomi di Liceo Artistico. Dopo gli anni Settanta si è invece avviata al modello universitario: <<https://www.accademdiabrera.milano.it/it/archivio-storico>>.

Il diploma di Riva è firmato dal presidente di commissione Francesco Wildt, che Riva ritroverà anche al Politecnico in quanto docen-

te di *Plastica*.

6 Raboni G., Romanelli M., *Umberto Riva. Muovendo dalla pittura* cit., p. 11.

7 Dalla *Relazione del Direttore prof. Gino Cassinis* all'Inaugurazione dell'anno accademico 1948-49, in Politecnico di Milano, *Annuario Anni Accademici dal 1947-48 al 1950-51*, Milano 1954, pp. 26-37, consultata in Archivi Storici, Servizi Bibliotecari e Archivi, Politecnico di Milano, ACL.

8 Felice A., a cura di, *Saper credere in architettura. Trentanove domande a Umberto Riva*, Napoli 2004, p. 9.

9 Da programma di studi previsto dall'*Annuario Anni Accademici dal 1947-48 al 1950-51* l'esame risulta associato a Chierici, ma la firma sul libretto universitario di Riva, conservato all'IUAV dopo essere stato lì consegnato per la convalida degli esami al momento del trasferimento, sembra essere quella di Portaluppi. Libretto consultato presso il Servizio Archivio di Ateneo e Flussi Documentali, IUAV.

10 La carriera universitaria di Riva è stata

sintetizzata dall'incrocio dei dati tratti da documenti consultati sia presso il Servizio Archivio di Ateneo e Flussi Documentali, IUAV, dove è conservato il libretto universitario del periodo al Politecnico di Milano (mentre quello dell'IUAV deve essere rimasto in possesso dello stesso Riva al termine del corso), un riepilogo di frequenze ottenute all'IUAV con relativi docenti, un riepilogo di carriera universitaria fra i due atenei, e il diploma di laurea. Sia presso gli Archivi Storici, Servizi Bibliotecari e Archivi, Politecnico di Milano, ACL, dove è conservato il fascicolo ASA, SEG, XIII – Studenti decaduti e cessati, busta 175 - 1953, Riva, contenente documento di identità, diploma di maturità, richiesta di iscrizione al Politecnico di Milano, richiesta di trasferimento all'IUAV, riepilogo della carriera universitaria fino al trasferimento. Sia infine dagli Annuari del Politecnico di Milano e dell'IUAV, consultati rispettivamente presso gli Archivi Storici, Servizi Bibliotecari e Archivi, Politecnico di Milano, ACL, e presso Università IUAV di Venezia, biblioteca, servizio ill-dd.

11 Canella G., *Una testimonianza per Umberto*, in Riva U., *Album di disegni*, «Quaderni di Lotus» 10, con testi di Canella G. e Bottero M., Milano 1988, p. 11.

12 Ardito V., Faccitondo N., *Umberto Riva. Perciò è sempre una sorpresa* cit., p. 16.

13 Carullo R., *IUAV: didattica dell'architettura dal 1926 al 1963*, Bari 2009, p. 26.

14 Dalla *Relazione del Direttore Prof. Giuseppe Samonà* all'Inaugurazione dell'anno accademico 1952-53, in Istituto Universitario di Architettura di Venezia, *Annuario anni accademici 1952-53 – 1953-54*, p. 1.

15 Dal programma di *Architettura degli interni, arredamento e decorazione* di Franco Albini, in Istituto Universitario di Architettura di Venezia, *Annuario anni accademici 1952-53 – 1953-54*, p. 61.

16 Il riepilogo della carriera universitaria di Riva conservato presso il Servizio Archivio di Ateneo e Flussi Documentali, IUAV, allegato al diploma di laurea, presenta una ripartizione degli esami sostenuti attraverso vari anni accademici, dalle cui date si evince una sovrapposizione tra la carriera milanese e quella veneziana; si tratta pertanto di un probabile errore di trascrizione, in cui restano fermi i dati dei

corsi frequentati e delle valutazioni conseguite, e va tralasciata la data riportata non essendo attendibile.

17 Carullo R., *IUAV: didattica dell'architettura* cit., p. 65.

18 Dal programma di *Scenografia* di Mario De Luigi, in Istituto Universitario di Architettura di Venezia, *Annuario anni accademici 1952-53 – 1953-54*, p. 69.

19 Carullo R., *IUAV: didattica dell'architettura* cit., Bari 2009, p. 72.

20 *Ibidem*.

21 Bottero M., *Lo sperimentalismo di Umberto Riva*, in Riva U., *Album di disegni*, «Quaderni di Lotus» 10, con testi di Canella G. e Bottero M., Milano 1988, p. 100.

22 Ardito V., Faccitondo N., *Umberto Riva. Perciò è sempre una sorpresa* cit., p. 23.

23 Crespi L., Schiaffonati F., *L'invenzione della tecnologia. Il processo di costruzione disciplinare della tecnologia dell'architettura*, Firenze 1990, p. 23.

24 Ivi, p. 38.

25 Il suo corso a Venezia, inoltre, fa parte di insegnamenti nati poco prima sull'architettura degli interni e sull'arredamento, che cercavano, sulla scia di Giovannoni, di unire la gestione dello spazio a quella degli oggetti, nell'ottica di formare un *architetto integrale*. La generazione di architetti formatasi in questi corsi di insegnamento, ha poi incrociato, finiti gli studi e iniziata la professione, un momento di sviluppo industriale delle aziende italiane, soprattutto del mobile, cogliendone le opportunità anche grazie al metodo acquisito negli studi universitari. Bulegato F., Dellapiana E., *Il design degli architetti italiani 1920-2000*, Milano 2014.

26 Crespi L., Schiaffonati F., *L'invenzione della tecnologia* cit., p. 24.

27 Alcune informazioni in merito si ritrovano in Vanini F., a cura di, *La rivoluzione culturale. La Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano 1963-1974*, catalogo della mostra tenuta a Milano, Facoltà di Architettura Civile, 23 novembre – 16 dicembre 2009.

## NOTE



UMBERTO RIVA  
 FORMAZIONE ITINERANTE  
 1960-1970

*Il coinvolgimento di Scarpini e Bottero, i viaggi con la redazione della rivista Zodiac e l'incontro con Kahn e Le Corbusier*

Con il conseguimento della sofferta laurea si apre per Riva un *nuovo capitolo della sua vita*<sup>1</sup>. A partire dal 1959, all'età di trent'anni, Riva coglie ogni occasione lavorativa stimolante che gli venga proposta. Il primo cantiere è la casa per vacanze realizzata per la committenza Di Palma – la prima di un gruppo di case per lo stesso cliente – in collaborazione con Fredi Drugman, che inizia proprio nel 1959.

C'è stata tuttavia un'esperienza precedente, giovanile, collocabile nel 1953, a ridosso quindi del suo momento di crisi che lo portò ad abbandonare gli studi. In quell'anno, mentre Maria Bottero gli suggeriva di trasferire entrambe le loro carriere universitarie a Venezia, l'amico Giacomo Scarpini lo assumeva presso l'azienda di decorazioni della propria famiglia, dove Riva disegna insegne per negozi<sup>2</sup>, la prima di una serie di esperienze da grafico-disegnatore. Nello stesso periodo, probabilmente prima dell'abbandono del Politecnico da parte di Riva, Scarpini lo coinvolge in un progetto, questa volta architettonico, per la propria casa di famiglia in via Prampolini a Milano. La testimonianza di questo esperimento è di Bianca Bottero, che scrive, sottoforma di *diario immaginario*:

«1953 aprile. In Facoltà è scoppiato una sorta di scandalo. Due studenti, Riva e Scarpini, hanno progettato e realizzato a Milano una casetta in stile Liberty! Sono andata a vederla. È in una zona periferica verso piazzale Maciachini. È una villetta unifamiliare a due piani, con pareti mosse a formare bay-windows, ingresso arretrato e protetto, piccole logge a nicchia. È intonacata rosso scuro e ha il tetto a falde. Mi sembra molto piacevole e mi fa simpatia: aborro lo “stile Mies” che impera in Facoltà»<sup>3</sup>.

La villetta sopravvive ancora oggi, nonostante Scarpini ci costruirà al di sopra, qualche anno dopo e in collaborazione con Gabriele D'Alì, un edificio multipiano in cemento armato, sollevato su pilotis che scavalca la costruzione precedente; tra il tetto della villetta e il nuovo edificio corre un interpiano che delimita il passaggio fra i due<sup>4</sup>.

L'amicizia con Scarpini, e in particolare questo episodio, evidenziano una condivisione fra i due di sperimentazioni e studio di soluzioni e temi al di fuori delle pareti universitarie; anche Riva, pressappoco negli stessi anni in cui Scarpini faceva un passaggio dalla villetta liberty all'edificio multipiano, costruiva la palazzina in via Paravia, anche qui adottando delle soluzioni da pianta libera connesse all'uso del cemento armato. La condivisione fra i due continua quindi in tutto il decennio

successivo al raggiungimento della laurea di Riva, e i temi affrontati da Scarpini, di cui è traccia nei suoi scritti, verosimilmente potrebbero essere gli stessi discussi all'interno del circolo di amicizie fra i due. Scarpini infatti, era impegnato già dagli anni universitari comuni a Riva in un'attività di scrittura per le riviste di settore, come *Casabella*<sup>5</sup>, discutendo di tutti i temi con cui l'architettura si andava confrontando in quel periodo: lo scontro tra il razionalismo italiano e il filone postmoderno sulla base del recupero dei processi e delle forme tradizionali della costruzione, la condizione lavorativa nel settore dell'architettura, il rapporto fra le nuove tecniche sempre più aggiornate e l'*immagine* dell'architettura e il suo significato. Dai programmi didattici di Scarpini traspare una ricerca costante tra tecnica e *immagine*, finalizzata a «trasmettere il concetto che la tecnologia non può essere considerata un puro supporto ad un'immagine, come l'immagine di un'architettura non può prescindere dal modo in cui essa è costruita»<sup>6</sup>. La sperimentazione didattica in questo senso verteva molto, ad esempio, sul progetto di un singolo particolare costruttivo come il serramento, per insegnare che ogni componente edilizia potesse avere un proprio significato.

Tutti temi che di fatto si ritrovano in Riva, sviluppati non in teorie o scritti ma, come gli era più consono, attraverso i suoi progetti, nella pratica del mestiere, dal disegno alla verifica sul cantiere, in una continua ricerca che mette sempre insieme tecnica e forma, senza mai antecedere l'una all'altra, ma considerandole interdipendenti e simultanee.

Un'altra riflessione interessante che si legge da Scarpini, derivante dal rapporto tra *immagine* e tecnica, e che si riconnette alle esperienze di Riva e del circolo di amicizie e al clima culturale, è quella sul

«processo di divaricazione fra il mondo dell'immagine e il mondo della produzione [che] si è andato sempre più approfondendo fino al punto di creare vere e proprie culture diverse e contrapposte. Ad una cultura di tipo umanistico con grossi riferimenti alle arti figurative, si va contrapponendo una cultura tecnica che tende a trovare il proprio posto nell'ambito della produzione scientifica»<sup>7</sup>.

La soluzione è ritrovata nel

«movimento cooperativo, nel suo atteggiamento di controllo del processo edilizio in tutte le sue parti – dall'aspetto economico-finanziario fino al momento della gestione del manufatto – passando attraverso il progetto e la produzione, pone tutti gli elementi per la fondazione di una cultura che superi questa dicotomia»<sup>8</sup>.

Proprio il progetto dell'edificio per abitazioni in via Paravia di Riva è il risultato di un'associazione in cooperativa tra lui, Bianca Bottero che co-firma il progetto, e altri colleghi e amici<sup>9</sup>; iniziativa attuata da Riva quindi probabilmente nella prospettiva di sperimentare sulla gestione del processo edilizio, dall'ideazione alla realizzazione, per evitare una perdita delle premesse di congiunzione tra figuratività e tecnica, durante il percorso.

Con Maria Bottero invece Riva condivide un'altra esperienza, cruciale in questo

decennio che va dalla laurea ai primi anni Settanta, ovvero l'avventura editoriale della rivista *Zodiac*.

Nel dopoguerra la pubblicistica per architetti diventa uno dei principali luoghi di scambio e di dibattito, con una proliferazione particolare proprio a partire dagli anni Cinquanta. *Zodiac* nasce nel 1957 dalle Edizioni di Comunità di Olivetti, «proiettata verso una dimensione sovranazionale, del tutto coerente con il principio ispiratore olivettiano del decentramento»<sup>10</sup>, votata alla creazione di una *comunità nuova* che edificherà le nuove città. I primi tredici numeri vengono diretti editorialmente da Bruno Alfieri, con Roberto Sambonet al progetto grafico, e Giulia Veronesi alla direzione di redazione. A partire dal numero 13 ad Alfieri subentra Pier Carlo Santini e Maria Bottero entra in redazione; dal 18 il direttore editoriale passa a Renzo Zorzi, mentre il ruolo di Veronesi passa a Maria Bottero, che si occupa non solo della parte redazionale ma anche di quella di impaginazione, e traccia la nuova direzione di approfondimento intrapresa dai numeri della rivista<sup>11</sup>. Dal numero 18 fino al 23, ultimo numero di questa serie<sup>12</sup>, Umberto Riva è incaricato di disegnare le copertine<sup>13</sup>. Ma Riva è attivo in redazione già dal numero 17 e non solo in qualità di grafico, ma soprattutto di fotografo. Il materiale pubblicato nella rivista derivava infatti da ricerche fatte in prima persona da membri della redazione, e per quanto riguarda i numeri monografici su paesi esteri, la direzione organizzava dei viaggi in cui venivano inviati redattori e fotografi per documentare le architetture inquadrare. Per il numero 17 per cui si prevedeva un viaggio negli Stati Uniti, viene incaricato Riva, in qualità delle sue capacità anche di fotografo. Questi viaggi fatti con *Zodiac*, insieme ad altri itinerari fatti in quegli anni da Riva, sempre curioso di vedere l'architettura in prima persona, saranno fondamentali per la sua formazione. Dall'osservazione dal vivo delle opere dei grandi maestri Riva trarrà sempre nuove ispirazioni per sperimentare con tecniche e materiali una volta tornato in Italia; i grandi autori incontrati in questo percorso diventano altri maestri, superando quelli effettivi universitari, a cui rifarsi nella pratica del *fare*. Riva racconta a proposito dei primi viaggi con *Zodiac*, sulla visita alle architetture di Wright e Kahn – quest'ultimo anche conosciuto di persona – le sue osservazioni sulle opere, che ne evidenziano il carattere costruttivo in relazione alla qualità spaziale ottenuta:

«Forse l'architettura più bella in questo viaggio privilegiato, dov'ero ospite, è stata la fabbrica Johnson Wax nel Wisconsin, una cosa emozionante. All'esterno non esistevano finestre, le aperture erano risolte attraverso questo pyrex intelaiato su una struttura in fusione, credo d'alluminio. Entravi e rimanevi sorpreso da questa luce, ti sembrava di entrare nell'acqua, anzi di essere dentro l'acqua, con le lastre incerate e le pavimentazioni in gomma arancione lucidissima. La struttura era fatta da pilastri a fungo che si estendevano orizzontalmente. Questi funghi sono raccordati da spazi realizzati anche in pyrex. Ecco, non riesco a raccontarvi benissimo una cosa così emozionante, una architettura che non aveva niente a che fare con le architetture che avevo visto fino ad allora. C'era una complessità e unitarietà tra la soluzione della struttura e lo spazio, la tipologia cui eravamo abituati era superata dall'invenzione di questa struttura a fungo e anche da questo materiale, il pyrex. Era bellissima.

[...] Lungo la costa del Pacifico, Kahn stava finendo gli stabilimenti Salk. [...] il processo di assemblaggio delle forme era più sofferto, come se volesse dare una solennità che andasse oltre la funzione. Tra l'altro fu in quell'occasione che conobbi Kahn»<sup>14</sup>.

L'apporto della fotografia è fondamentale per la rivista. Lo spirito con cui Riva e gli altri fotografi documentarono le architetture visitate è spiegato nell'editoriale del numero sugli Stati Uniti da Maria Bottero: una rivista di architettura dovrebbe porsi come obiettivo il ricostruire una *sequenza o montaggio* di immagini perché «L'architettura non è infatti solo argomento per dotte dissertazioni da parte di professori e studiosi: è innanzi tutto materia di sperimentazione diretta, potenza e concretezza di immagine»<sup>15</sup>.

Ma il *padre putativo*<sup>16</sup> per Riva è soprattutto Le Corbusier: conosciuto tramite altri viaggi indipendenti dalla rivista, fatti per visitare le opere a Ronchamp, Marglija e soprattutto La Tourette, diventa il suo grande riferimento. Di Le Corbusier Riva ammira la dedizione al lavoro, nel non ricercare mai una soluzione scontata, ma far sì che tutto sia sorprendente e inaspettato<sup>17</sup>.

«Di Le Corbusier, quando iniziai ad interessarmi all'architettura, più che i suoi postulati teorici, mi sono piaciute la forza plastica della sua realizzazione, le sue forme architettoniche, l'uso del cemento armato a vista, l'uso del colore, l'uso dei primari; anche lui, era un architetto, pittore e scultore, tutte queste cose insieme...»<sup>18</sup>.

36

L'ispirazione da Le Corbusier si riversa in Riva nella ricerca di soluzioni costruttive e insieme figurative, in particolare per l'utilizzo della struttura intelaiata in cemento armato, autonoma o eteronoma rispetto all'involucro interno, soprattutto nelle sperimentazioni dei suoi primi anni professionali.

### *Lo sperimentalismo delle prime opere tra forme, colori e materiali*

Fino ai primi anni Settanta, pertanto, Riva porta avanti ancora un momento di formazione, qui *itinerante*, perché condotta attraverso l'osservazione diretta delle architetture e discussa nel circolo intellettuale in cui si muoveva in quegli anni. Ma il suo approccio ai temi dell'architettura, e il suo affrontare il problema costruttivo in relazione alla qualità spaziale, verte sempre sull'esperienza diretta del mestiere, unico vero campo di apprendimento e ricerca, anche grazie al confronto con gli artigiani del cantiere:

«c'è l'architetto-demiurgo che sa e l'architetto che non sa e vuole scoprire. Io appartenevo a questa seconda specie. Mi riconducevo a un mio alfabeto formale, ma ero sempre pronto a mettere tutto in discussione. Mi attendevo conferme da tante ragioni, dall'uso, dall'orientamento, dalle potenzialità e dal colore dei materiali. Cercavo di rubare dove potevo, perché c'erano operai che mi hanno permesso di fare cose che adesso non potrei fare»<sup>19</sup>.

Spunti progettuali diventano ad esempio quindi le tecniche di costruzione locali, il posizionamento nel paesaggio, le condizioni urbane o naturali di contesto, le possibilità intrinseche dei materiali scelti.

La prima coppia di opere costruite da Riva sono due case per vacanze, la casa Di Palma a Stintino iniziata nel 1959 e completata in un paio di anni in collaborazione con Fredi Drugman, e la casa a Oliveto Lario sul lago di Como con Giacomo Scarpini del 1962. Sono entrambe costituite da volumi scatolari in pietra sbazzata estratta nei rispettivi siti in cui sorgono le case: quattro volumi disposti attorno a un patio centrale e connessi da passaggi coperti per Stintino, e un unico volume posizionato in pendenza e rivolto verso il lago per Oliveto Lario. Le scatole murarie sono compatte ma rotte da alcuni volumi minori, aggettanti nel caso di Oliveto o rientranti nel caso di Stintino, in corrispondenza degli ingressi. Entrambe le case hanno coperture inclinate e pertanto le falde hanno diverse pendenze che ricordano le differenze perimetrali.

Oliveto Lario è una piccola casa dalla struttura più semplice, due stanze aggettano rispetto alla pianta rettangolare longitudinale per guadagnare un piccolo spazio di pertinenza fra le due, che agisce come un piccolo cortile di accesso. La casa è posta su un basamento sempre in pietra che ricuce i salti di quota verso il lago e verso la strada. Il tetto è in eternit su orditura in legno d'abete<sup>20</sup>.

37

La casa di Stintino vince un premio In/Arch regionale, con la motivazione di essere uno dei pochi progetti in Sardegna di quegli anni a offrire un'alternativa alla degradazione dell'ambiente naturale da parte dell'edilizia<sup>21</sup>. Il felice inserimento nel paesaggio deriva dal presupposto progettuale da cui Riva parte, la protezione dello spazio interiore della casa dal forte vento che percorre la penisola di Stintino. Ogni cambiamento di direzione di falde del tetto o di muro di recinto canalizza il flusso ventoso, riparando gli spazi della casa. Il corpo diretto verso il mare è apparentemente unitario, ma una differenza di quota nel tetto denuncia la suddivisione interna: longitudinalmente è diviso in due, una parte, più interna verso il patio, dedicata alle camere da letto, e una parte adibita a profondo portico coperto, che può essere usato come rimessa, ma che strutturalmente ha funzione di grande intercapedine per disperdere calore e vento e difendere la zona notte dall'esterno. La pietra delle murature è mista a conci di tufo, tecnica locale di costruzione, che segna una continuità fra l'edificio e la roccia naturale del promontorio su cui sorge. Le coperture sono in travature di legno di larice a cui sono sovrapposti dei coppi legati da malta<sup>22</sup>.

La commessa ottenuta da Drugman su Stintino si traduce in una lottizzazione, con possibilità di costruire ulteriori case per vacanze, in cui viene nuovamente coinvolto Riva. Fino ai primi anni Settanta Riva sarà quindi impegnato in altre realizzazioni; il primo progetto di questa nuova serie è per le case Di Palma del 1971, per lo stesso cliente della prima fatta una decina di anni addietro.

Temî di base della prima casa vengono qui ripresi: la volontà di far sorgere l'edificio in continuità con l'ambiente naturale, il creare un riparo dal clima per gli ambienti più interni, il riprendere i materiali dal sito stesso; tali temî conducono in questo caso a degli esiti costruttivi, tuttavia, molto diversi dall'edificio precedente.



Qui la richiesta è di costruire tre unità abitative, e Riva decide di non creare un intervento molteplice, che si sarebbe diffuso nel sito frammentando il paesaggio; ma piuttosto di tagliare l'istmo di Stintino in un'unica operazione: le tre case sono associate in un solo volume longitudinale che fende il terreno. Il complesso è infatti realizzato parzialmente in trincea, ottenuta sbancando la terra; dal livello della strada quello che emerge visivamente è solo la grande copertura a falde. Il tetto poggia su un muro trapezoidale in pietre scistose e porose, cavate in un luogo vicino, disposte quanto più possibile a formare dei ricorsi regolari in modo da ripartire il peso della copertura che vi poggia; la rastremazione è finalizzata anch'essa a reggere meglio la direzione del carico delle falde che hanno una inclinazione notevole, che sono costituite da solette in cemento armato. All'interno le case sono tripartite nel verso longitudinale: le stanze sono nella fascia centrale, più larga, cintata da portali in blocchi di cemento-pomice intonacati a calce, legati da due alte travi, che non toccano direttamente le falde del tetto, ma sono completati nella parte superiore da vetri cattedrale, retti da montanti prefabbricati in cemento, che filtrano la luce. Le fasce di percorrenza laterali sono dedicate agli ambienti di servizio, che si dirigono verso i cortili interni che si pongono fra una casa e l'altra. Se si aprono tutte le porte la casa diventa un unico grande ambiente confinante con il paesaggio. Nei muri di cinta le aperture non sono mai perpendicolari nello spessore, ma inclinate, sempre per riparare l'interno dall'introspezione e dal clima, e per dirigere lo sguardo verso il mare, dando alla costruzione un carattere di fortificazione. L'ispirazione per la tipologia costruttiva deriva dall'osservazione di Riva dei grandi edifici industriali locali, stazzi e tonnare.

Il sistema strutturale è evidente in sezione trasversale ed è esaltato all'esterno dalla trave in testata in cemento armato che fuoriesce dal muro e delimita lo spazio del camino.

Le solette delle falde di copertura sono intervallate da griglie per l'aerazione, e sono soprattutto rivestite da piastrelle smaltate in blu e da piastrelle color terra, che creano un motivo a scacchiera. La soluzione dell'uso dei colori non è decorativa, ma è per Riva parte della costruzione, per rifrangere la luce dall'esterno, e allo stesso tempo farla penetrare all'interno<sup>23</sup>.

«Volevo che non si vedesse la casa, ma solo le “tende”, questi tetti rivestiti in cotto e maioliche. Mi rifacevo all'architettura locale di Castelsardo e di altri posti, dove le coperture sono rivestite di maioliche [...] nel frattempo ho avuto la fortuna di vedere negli Stati Uniti lo studio di Wright, con la copertura risolta da una struttura in legno nascosta da tessuti appesi, con questo tema dell'alternanza a scacchi. L'interno in legno, coperto con teli classici da sole che lasciavano passare la luce, era bellissimo. Tornato a Milano, questa visita mi riportò alla mente le coperture delle cupole sarde, con grandi riquadri bicolore»<sup>24</sup>.

La grande copertura è un sistema che ricorre in molte architetture di Riva, soprattutto tra gli anni Sessanta e Settanta, e si tratta di una soluzione tecnica che unisce i processi costruttivi tradizionali, con l'unitarietà dello spazio a campata, con, insieme, l'inserimento nel paesaggio:

«[Per il progetto della scuola a Faedis, del 1977] io utilizzai il tema del capannone – che poi è un’architettura che a me piace molto – perché ho sempre privilegiato queste architetture molto essenziali. Se vedi le case a Stintino, a Taino, hanno sempre una struttura essenziale con uno sviluppo orizzontale, allungato. [...] Sai, è un tema importante anche l’inserimento nel paesaggio, e trovo che le architetture che meglio si configurano nel paesaggio siano le architetture povere, essenziali, con due falde in copertura. I piccoli paesi che formano il nostro paesaggio sono costituiti da architetture povere addossate le une alle altre, con i tetti a falde che creano una grande unica copertura. Questa architettura aveva imposto le sue regole di economia e si usavano materiali e sistemi costruttivi locali... Perciò mi interessano gli stazzi sardi, le cascine lombarde, le masserie pugliesi. Sarà che è ciò che sono riuscito a prendere, che ho capito»<sup>25</sup>.

Gli edifici pressappoco coevi di via Paravia a Milano e di Taino del 1966-67 si sviluppano entrambi con strutture di cemento armato, lasciato a vista, dove Riva sperimenta sulle possibilità plastiche date dal materiale.

Nel caso della cooperativa di abitazioni Riva costruisce un edificio alto in un contesto allora periferico e privo di caratteri formali, in un lotto adiacente a un corpo di fabbrica preesistente, per cui decide di affrontare il tema della costruzione di testa. Il telaio in cemento armato è a setti, e non a pilastri; l’assenza di rivestimento lascia leggibili le tracce delle casseforme dichiarando all’esterno la natura dello scheletro, di modo che la struttura «assolve alla funzione statica e compositiva»<sup>26</sup>. I vuoti tra i setti sono colmati da elementi ripetuti prefabbricati, dotati di infissi con serramento in alluminio e imbotte in lamiera. Ogni piano ha due appartamenti – separati da un vano scala a muri di cemento curvilinei – differenti fra loro: quello che si rivolge verso la preesistenza ha il lato corto chiuso, e all’interno si svolge intorno a un unico soggiorno passante profondo quanto l’edificio, che termina in due balconi semicircolari. L’altro appartamento è quello di testata, dove la struttura ha ai due angoli due coppie di due setti di cemento portanti, come due grandi pilastri angolari; tra i due setti di facciata sul lato corto si apre un balcone. Il piano attico si differenzia. I due appartamenti erano riservati a Riva stesso e a Bianca Bottero; quest’ultimo è corrispondente all’esposizione verso la preesistenza e ha una variante in copertura, che si configura come volta a botte. L’appartamento di Riva è coperto a solaio piano, e ha un blocco di stanze minori, servizi e mobili al centro della planimetria; i muri non toccano mai il soffitto, facendo risultare il blocco centrale come un insieme di *casier*. Due balconi coperti corrono lungo le due facciate lunghe, verso la strada l’uno e verso il giardino retrostante l’edificio l’altro. Hanno serramenti continui in profilati ferrofinestra, e sono strutturalmente costituiti da due solette che si innestano nello scheletro dell’edificio sfasate rispetto al solaio di calpestio dell’appartamento: le solette sporgono quindi verso l’interno, e l’altezza presa all’esterno dei balconi è minore rispetto a quella interna. Il balcone di testata è in questo piano costruito come i due balconi grandi. Questa soluzione consente sia di rendere l’attico maggiormente protetto dall’esposizione solare, e sia di dividere le volumetrie di interno ed esterno, pur collegandole. La base interna dei balconi viene

inclusa nell'apparato di arredo interno. Il soffitto risulta continuo, non interrotto da muri, e viene forato da lucernai sagomati, e dipinto a scacchiera in quattro colori: azzurro, nero e due diversi bianchi<sup>27</sup>.

A Taino Riva costruisce un edificio per una casa per vacanze; il progetto definitivo è composto di due corpi innestati a "T", uno a due piani e uno a un piano, entrambi costruiti da due diverse strutture: un telaio in cemento armato alto – coperto da un tetto a falda inclinata composto da una soletta sempre in cemento – che avvolge una struttura più interna, autonoma, in muri di mattoni imbiancati a calce, che contiene gli spazi della casa. Le due strutture sono connesse fra loro dalle due travi che portano i passaggi orizzontali. La struttura esterna è dimensionata per legarsi con il contesto: il telaio filtra il paesaggio nella casa e soprattutto interpreta il tema della grande copertura che per Riva è sintesi della tipologia della casa colonica tradizionale. Il soffitto più alto, della struttura esterna, è anche qui come in via Paravia dipinto a grandi riquadri di due diversi azzurri<sup>28</sup>.

Quelli fin qui descritti sono solo alcuni dei progetti con cui Riva avvia la sua sperimentazione, significativi per l'applicazione diretta dei temi rintracciati nella sua formazione e perché costituiscono l'inizio di alcune sue linee di ricerca; che svilupperà attraverso il suo metodo di lavoro, sempre empirico.

Il decennio si chiude nel 1970 con un passaggio di Riva dalla redazione della rivista *Zodiac* a essere oggetto di argomento in uno dei numeri: il 20 infatti, dedicato alla situazione italiana, si scinde in una ricognizione di problemi strutturali del territorio nazionale alla scala soprattutto della pianificazione; a cui viene opposto l'esempio di quattro architetti selezionati, individuati come promotori della pratica ancora artigianale. Lo scopo è mettere in evidenza come in questo tipo di pratica l'architetto possa controllare il processo in tutte le sue fasi, in contrasto con la scala del territorio in cui i progetti e i progettisti non riescono a mantenere le premesse iniziali fino alla realizzazione<sup>29</sup>. I casi studio sono Enzo Mari, Gino Valle, Tobia Scarpa, e Umberto Riva, intervistati da Maria Bottero e Giacomo Scarpini<sup>30</sup>.

In questa intervista Riva racconta la sua esperienza nel mestiere dimostrando al contempo sia la sua congenita inquietudine che lo portava a non avere mai certezze, e quindi a ricercare sempre la soluzione attraverso il *fare*, sia una grande consapevolezza dei suoi punti fermi sul metodo di lavoro: la dicotomia costante tra forma e tecnica, tra figurazione – soprattutto pittorica – e costruzione, la predilezione dell'esperienza reale rispetto a quella teorica come comunicazione dell'architettura, il disegno e il cantiere come campo di verifica delle soluzioni.

«Per me il fare architettura è un atteggiamento globale di conoscenza. [...] mi ripugna l'eloquenza e sento il bisogno di un mestiere inteso come esperienza, come possibilità di un riferimento che porti a definire delle forme nei termini meno gratuiti possibili. [...] È per questo che per me ha molta importanza il disegno; proprio perché ti obbliga a dare una dimensione fisica alle cose. [...] Ho un atteggiamento [...] intuitivo che diventa in qualche modo prefigurazione [...] guardo con sospetto le forme che faccio perché penso che devono essere solo un punto di arrivo e verifica e non un punto di partenza [...] mi occorre poi sempre un processo di smantellamento che mi porti a

qualcosa che oltrepassi queste figurazioni. [...] ho molta fiducia nel disegno, perché è un modo analitico di vedere le cose [...] soltanto se hai relazionato in modo giusto gli elementi dello scheletro puoi in seguito ricavarne una forma conseguente. [...] in fondo a me dispiace mostrare un progetto perché il progetto è solo una fase e non il punto di arrivo, è continuamente suscettibile a modifiche»<sup>31</sup>.

## NOTE

1 Ardito V., Faccitondo N., *Umberto Riva. Perciò è sempre una sorpresa*, Bari 2022, p. 18.

2 Ivi, p. 17.

3 AA. VV., *Per Giacomo Scarpini architetto umanista*, «Sinopie» 9, Milano 1994, p. 8.

4 Ivi, p. 10. Riva racconta inoltre che per l'ampliamento della villetta costituito dal palazzo multipiano Scarpini avesse previsto in un primo momento di coinvolgere lo stesso Riva; da una conversazione, riportata anche in Ardito V., Faccitondo N., *Umberto Riva. Perciò è sempre una sorpresa* cit., p. 25.

5 Nell'immediato dopoguerra il Politecnico di Milano fu insieme alle scuole di Venezia e Roma una delle sedi universitarie in cui gli studenti tentarono di riformare la didattica ereditata dal fascismo. Milano si distinse in particolare per l'associazionismo studentesco, posizionato in conflitto con l'istituzione universitaria e che vedeva in Rogers un interlocutore e un modello intellettuale. A partire dalla didattica, Rogers coinvolge alcuni studenti e giovani architetti anche nella redazione di *Casabella-Continuità*; Scarpini scrisse all'esordio della rivista

un articolo di relazione sul determinante convegno *Architettura moderna e tradizioni nazionali*. L'associazione *Movimento di Studi per l'Architettura* trova sede presso la Casa della Cultura di Milano – anni dopo, nel 1964, oggetto di una ristrutturazione a opera di Riva – dove il 14 giugno 1955 si tenne il *Dibattito sulla tradizione in architettura*, sulla scia della polemica sui *giovani delle colonne* innescata da De Carlo, a cui partecipa come relatore anche Scarpini. La questione della *invenzione della tradizione* trova spazio in Italia anche a seguito della mostra *Nuovi disegni per il mobile italiano*, i cui partecipanti furono definiti da Zevi *i nuovi maestri*, dal momento che furono i principali protagonisti del dibattito disciplinare degli anni successivi sul ruolo dell'architetto in relazione agli ambienti intellettuali, politici e sociali. Durbiano G., *I nuovi maestri. Architetti tra politica e cultura nel dopoguerra*, Milano 2020, pp. 15-54.

Anche Riva partecipò proprio a *Nuovi disegni per il mobile italiano*, con il progetto della poltrona in vimini per Bonacina. Il suo coinvolgimento in queste iniziative cruciali è quin-

di costante, e sebbene Riva sia sempre stato in posizione più defilata rispetto a questi momenti topici, ne ha comunque recepito l'influenza, e vi ha partecipato in modo attivo; traccia delle questioni dibattute si possono ritrovare infatti nei suoi progetti. Va notato infine che il turbamento per l'esame sostenuto e non passato con Rogers possa anche essere dipeso dal ruolo assunto da Rogers nell'immaginario degli studenti.

6 AA. VV., *Per Giacomo Scarpini architetto umanista* cit., p. 55.

7 Ivi, p. 124.

8 *Ibidem*.

9 Tra cui Giovanni Raboni e Vittorio Sereni. Le vicende della cooperativa sono trattate in Neri G., *Umberto Riva. Interni e allestimenti*, Siracusa 2017, p. 48, e in Obrist H. U., *Milanese Maestro: Interview with architect Umberto Riva on the creative power of mistakes*, «Pin-Up» 26, 2019.

10 Mulazzani M., *Le riviste di architettura. Costruire con le parole*, in Dal Co F., a cura di, *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Novecento*, Milano 1997, p. 435.

11 Iannello M., *Arte, architettura e grafica tra le pagine di Zodiac 1957-1973*, in «Studi e Ricerche» 8, vol. 4, 2020, pp. 114-125.

12 *Zodiac* vedrà una seconda serie a partire dal 1988 sotto la direzione di Guido Canella. Bordogna E., *Zodiac, da Adriano Olivetti a Guido Canella*, «FAMagazine. Ricerche e Progetti sull'Architettura e la Città» 43, 2018, pp. 17-25.

13 Tra i lavori di cui Riva viene incaricato come disegnatore e grafico editoriale vi sono anche l'impaginazione della rivista *Il Risorgimento* del movimento studentesco milanese, con Scarpini, e il numero 4 di *Superfici*, per cui il direttore Leonardo Fiori gli chiede di rinnovare la veste grafica. Canella G., *Una testimonianza per Umberto*, in Riva U., *Album di disegni*, «Quaderni di Lotus» 10, con testi di Canella G. e Bottero M., Milano 1988, p. 11.

14 Ardito V., Faccitondo N., *Umberto Riva. Perciò è sempre una sorpresa* cit., p. 20.

15 Bottero M., *Questo numero*, «Zodiac» 17, 1967, p. 5.

16 Scandurra A., a cura di, *Juan Navarro Baldeweg, Umberto Riva, Carlo Scarpa e l'origine delle cose*, Marsilio Venezia 2011, p. 65.

17 Ardito V., Faccitondo N., *Umberto*

*Riva. Perciò è sempre una sorpresa* cit., p. 121.

18 Felice A., a cura di, *Saper credere in architettura. Trentanove domande a Umberto Riva*, Napoli 2004, p. 28.

19 Ardito V., Faccitondo N., *Umberto Riva. Perciò è sempre una sorpresa* cit., p. 59.

20 *Casa per vacanze a Oliveto Lario*, «Casabella» 291, settembre 1964.

21 *Casa per vacanze presso Stintino*, «L'architettura: cronache e storia» 127, maggio 1966, pp. 48-49.

22 *Casa per vacanze in Sardegna*, «Casabella» 291, settembre 1964.

23 Per la descrizione delle case Di Palma a Stintino: Bottero M., Scarpini G., *Quattro interviste: Enzo Mari, Umberto Riva, Tobia Scarpa, Gino Valle*, «Zodiac» 20, 1970, pp. 9-115, *Pietra oggi? Architettura controvento*, «Abitare» 135, maggio 1975, pp. 106-111, Riva U., *Album di disegni* cit., pp. 26-29.

24 Ardito V., Faccitondo N., *Umberto Riva. Perciò è sempre una sorpresa* cit., p. 35.

25 Ivi, p. 19.

26 Riva U., *Album di disegni* cit., p. 114.

27 Per la descrizione della casa di via Paravia: Bottero M., Scarpini G., *Quattro interviste: Enzo Mari, Umberto Riva, Tobia Scarpa, Gino Valle*, «Zodiac» 20, 1970, pp. 9-115, Riva U., *Album di disegni* cit., pp. 114-115.

28 Per la descrizione della casa a Taino: Bottero M., Scarpini G., *Quattro interviste: Enzo Mari, Umberto Riva, Tobia Scarpa, Gino Valle*, «Zodiac» 20, 1970, pp. 9-115, Riva U., *Album di disegni* cit., p. 116.

29 Bottero M., *L'architetto fra ideologia e specificità operativa*, «Zodiac» 20, 1970, pp. 5-8.

30 Bottero M., Scarpini G., *Quattro interviste: Enzo Mari, Umberto Riva, Tobia Scarpa, Gino Valle*, «Zodiac» 20, 1970, pp. 9-115.

31 Ivi, pp. 32-33, 56.

NOTE

## PARTE II

## ESERCIZIO APERTO DEL PROGETTO

### CINQUE PROGETTI EMBLEMATICI

#### *Involucro ligneo e struttura rigida. Bar Sem*

Tra la fine degli anni Sessanta e gli inizi dei Settanta Riva porta avanti i progetti per le case della lottizzazione a Stintino, e si occupa di diversi altri lavori, come la casa per vacanze a Osmate. Dello stesso anno di quest'ultima, il 1975, è il progetto per il Bar Sem, durante un momento durato qualche anno, fino agli inizi degli anni Ottanta, in cui Riva rallenta e dilaziona nel tempo pochi lavori architettonici, e si dedica maggiormente alle opere di pittura<sup>1</sup>.

Il Bar Sem è un'opera completa, dove Riva viene incaricato di realizzare il bar, all'interno di un locale in un palazzo preesistente, e si occupa di progettare ogni singola componente, dai muri interni, al mobile per la macchina per il caffè, fino al logo dell'attività commerciale. Risulta pertanto un caso emblematico perché sintetizza la pratica di Riva di ricerca di controllo del progetto dall'ideazione alla realizzazione sul cantiere in ogni particolare costruttivo; insieme alla sua capacità di gestire e declinare lo spazio interno; e infine individua una delle sue traiettorie di azione che si basano su una doppia struttura una esterna e una interna, in questo caso con quella esterna preesistente.

Il bar ha avuto vita breve, durato qualche mese e poi modificato e in seguito completamente smantellato. Riva lo descrive nell'*Album di disegni* esordendo con l'amaro ricordo della vicenda: «L'esistenza o la sopravvivenza di uno spazio progettato è intimamente legata al modo in cui viene usato. Il fraintendimento tra una committenza senza idee e un progettista non avveduto ha generato un prodotto che non è sopravvissuto più di un anno»<sup>2</sup>.

Il bar si trovava all'interno del piano terra di un edificio strutturato a telaio di cemento armato<sup>3</sup>, in un locale rettangolare<sup>4</sup>, disposto parallelamente al fronte strada, occupando cinque campate tra i pilastri e quindi cinque vetrine su strada. Lo spazio interno era alto fino al solaio superiore di circa quattro metri, e la vetrina era verosimilmente bipartita in altezza in due diverse sezioni, una maggiore fino a circa tre metri, e una superiore di circa un metro. Lo spazio interno era profondo fino alla seconda fila di pilastri, e non prevedeva partizioni interne, tranne quelle per cui da questa seconda campata venivano divisi gli ambienti retrostanti di servizio, in cui Riva collocò cucina e bagni.

In questo spazio di fatto libero Riva costruisce un involucro interno in cui contenere l'intero bar: una struttura nella struttura, tutta realizzata in legno, e retta tramite un sistema rigido portante principale.

La ricostruzione del caso studio individua nei nuclei dei pilastri dell'edificio il



punto di partenza per la costruzione del sistema statico dell'involucro. Dall'interno, ai pilastri della facciata sono infatti addossati dei pannelli di legno alti tre metri, fino al punto in cui la vetrina si separa, disposti in pianta a formare delle triangolazioni, in modo da reggersi per forma. Questo assemblaggio di pannelli funziona ciascuno di fatto come un ulteriore pilastro, in legno e cavo, addossato al pilastro in cemento armato dell'edificio. Nella cavità creata dai pannelli, di cui uno apribile, si potevano collocare delle mensole affacciate verso la vetrina per esporre dei prodotti. Tutti i pannelli sono in multistrato di pioppo.

I pilastri interni sono trattati in modo simile, ma effettivamente incamiciati dai pannelli in pioppo che in pianta formano figure poligonali chiuse intorno ai pilastri, alti fino a un'altezza di circa tre metri e mezzo. Il salto di quota tra i rivestimenti in legno dei pilastri esterni, e quelli dei pilastri interni è calcolato per offrire un ulteriore sostegno, grazie ai piani d'appoggio così creati, alla *complessa*<sup>5</sup> sezione della copertura del soffitto, fulcro di tutto il progetto, e basato su una struttura rigida a sbalzo.

In posizione parallela al lato della strada il prospetto viene difatti lavorato al negativo, e raddoppiato: nell'interasse tra i pilastri scatolari lignei si ripete sempre uguale lo stesso dispositivo formato nell'unità di base da tre montanti in legno, rastremati in altezza e rinforzati alla base da un piede triangolare, che reggono un sistema duplice. Da un lato compongono una seconda vetrina interna, distanziata da quella principale dell'edificio, la cui superficie è chiusa in basso da pannelli continui, e nella parte alta da una serie di vetri sovrapposti e colorati. I montanti e i fermavetro sono qui in legno massello. D'altro canto, invece, i montanti sostengono il primo segmento del soffitto che si struttura come una mensola a sbalzo: da ogni montante parte un travetto, e sulla serie di travetti si innestano in seconda orditura due travi che corrono lungo tutto il perimetro. Lo spazio fra le travi lunghe è tamponato da una sequenza di listelli.

La rastrematura degli elementi verticali è di conseguenza una forma tettonica, perché suggerisce il percorso delle forze che dal peso di carico del soffitto corrono attraverso ogni punto di cerniera per scaricare sulla base dei montanti.

Ma la vera invenzione di Riva è nel segmento di soffitto successivo, inclinato, che raccorda le due quote: formato da «un grigliato in profilati di alluminio e da una serie di piani ricurvi in vetroresina trasparente, resa luminosa dalla luce artificiale che essa filtra»<sup>6</sup>. Secondo l'ipotesi ricostruttiva, derivate dalla lettura dei disegni di Riva, vi sono due scocche di vetroresina, di due diverse dimensioni; la seconda, più piccola, è effettivamente chiusa, e nei profilati di alluminio si trovano i fori per l'alloggiamento di luci al neon. Mentre la più grande, i cui profilati in alluminio sono anche qui forati al centro per il passaggio dei cavi di illuminazione, è tuttavia aperta nella parte posteriore, e quindi potrebbe consentire anche il passaggio della luce naturale proveniente dalla parte alta della vetrina esterna nascosta alle sue spalle. Il soffitto prosegue oltre le scocche in vetroresina fino al perimetro interno del locale alternando fasce a listelli con fasce a pannelli chiusi, su una maglia di alluminio<sup>7</sup>, e appoggiandosi alle camicie dei pilastri e al muro interno come rinforzo maggiore oltre il sistema a mensola.

Con questo dispositivo Riva crea di fatto una grande lampada grazie all'utilizzo di materiali elementari, e questo elemento nella costruzione gestisce anche lo spazio: la scia di luce individua un'area di percorrenza longitudinale a tutto il bar e parallela allo spazio delle vetrine, come fosse un corridoio definito non tramite due muri continui che lo delimitano, ma grazie ad alcuni tratti che ne suggeriscono l'ingombro. Dal momento che oltre alla lampada in alto vi sono le testate di chiusura dei separé interni e del bancone che ne segnano i confini.

Il resto del locale è infatti occupato da due sistemi divisori dello spazio e dal banco bar; i divisori sono formati da telai di montanti che creano delle cornici chiuse nella parte bassa da panche continue in listelli di legno, e nella parte alta da una successione di vetri colorati; nel mezzo, in altezza, sono posizionate mensole per appoggiare le consumazioni. Il divisorio centrale è agganciato alla camicia del pilastro adiacente, mentre il divisorio laterale diparte in due diverse direzioni seguendo la traccia data dalla rientranza dell'ambiente di servizio retrostante.

Dal lato opposto si sviluppa il bancone bar che si snoda piegandosi a cuspide in prossimità del pilastro che vi si trova vicino; il bancone è dotato di una piccola sezione apribile per poter uscire dallo spazio da lavoro circondato dal bancone verso lo spazio del pubblico; inoltre, monta a sospensione due mobili a mensole per disporre le bottiglie e soprattutto la macchina da caffè, attorno a cui Riva costruisce un rivestimento in lamiera che riprende le forme del logo del bar in sezione. Questo rivestimento funge anche da cappa, connettendo la macchina da caffè con il soffitto e prevedendo una tubatura per l'eliminazione dei fumi al di fuori dell'involucro ligneo del bar. Il ribassamento del soffitto crea difatti una intercapedine superiore in cui possono essere nascosti tutti gli impianti.

Le tre pareti che delimitano il locale oltre a quella delle vetrine sono interamente rivestite di pannelli di legno e vetri colorati e a specchio, intervallati da piastre in legno di pino, al naturale e colorato di nero, come fermavetro. Sulle due dei lati corti sono anche montate delle panche, mentre su quella del lato lungo si aprono tre diversi accessi agli ambienti di servizio del retro; su questa vi è anche una piccola nicchia con un pannello separatore dove era collocato il telefono.

Il vetro, la luce, gli incroci di colori causati dalla sovrapposizione sia di vetri cattedrale, trasparenti o satinati, sia di vetri a specchio, creano la reale atmosfera dello spazio, in un rimando continuo e diffuso. Potrebbero averlo influenzato, come lui ricorda<sup>8</sup>, nella creazione di questa atmosfera, le memorie di Wright e soprattutto le scocche delle lampade del negozio Morris, o anche l'uso dei colori in Schindler. Ma la mutazione dal riferimento non avviene mai in Riva come trasposizione acritica delle forme, ma piuttosto come un apprendimento continuo su come fare la costruzione. In questo caso quindi il rimando a Wright oltre che per il disegno della luce e i cromatismi può essere visto nel recupero dall'edificio per gli uffici Johnson dell'unitarietà nella struttura tra elementi portanti verticali e copertura a sbalzo.

Per portare avanti l'idea di luce attraverso cui qualificare lo spazio così costruito, Riva disegna ogni singolo serramento per ognuno dei sistemi di vetri o vetroresina, modificando nella forma le sezioni dei montanti dei telai su cui sono montati i

vetri, rispetto a quella standardizzata.

I suoi disegni, tacitamente eloquenti, raccontano la sua grande conoscenza del materiale e delle tecniche costruttive: i montanti sono prevalentemente in massello, ma, superata una certa dimensione, Riva utilizza anche il legno lamellare, segnalato dalla divisione in fasce del contorno dell'elemento, nel disegno del dettaglio della pianta sezionata. Su ogni tavola Riva disegna l'insieme di elementi che costituiscono il particolare costruttivo, a scale diverse, al 20 per piante e prospetti di insieme, in scala reale per i disegni dei pezzi su misura, come i montanti; al 10 per le istruzioni di assemblaggio e fissaggio dei vari pezzi. I vari disegni sono diffusi nella tavola, ma perfettamente allineati e leggibili, anche nella relazione fra le varie proiezioni usate.

La scelta del disegno degli elementi dei montanti dei divisori su misura è finalizzata a definire una forma che dipende dalla costruzione, ma che allo stesso tempo traccia delle traiettorie spaziali fra i vari oggetti, definendo percorrenze e chiudendo tra i separatori delle aree che formano delle condizioni di internità. I divisori interni e i segmenti che li compongono non sono infatti fra loro ortogonali ma sono orientati secondo dei fulcri geometrici individuabili in pianta. Queste triangolazioni dello spazio, che derivano senza dubbio anche dal pensiero pittorico di Riva, sono però anche accorgimenti che consentono con pochi elementi di definire degli spazi negli spazi dotati della corretta misura di fruibilità.

Il rapporto con la dimensione umana infatti è un altro dei temi del progetto, dal momento che la creazione dell'involucro ligneo stravolge l'area a disposizione anche dal punto di vista dimensionale, e non solo formale e costruttivo: il soffitto risulta abbassato riconducendosi a una proporzione basata su quella del corpo nello spazio.

È la ricerca continua attraverso il disegno della costruzione in ogni suo particolare che consente a Riva di far convogliare, in soluzioni mai ovvie né familiari, tutte le istanze delle idee di partenza in una forma finale ma mai finita, perché resta sempre aperto l'esercizio del progetto.

48

### *Due portali urbani incernierati. Edificio in via Conchetta*

Nel 1982 Riva si occupa dell'edificio in via Conchetta<sup>9</sup>. È un progetto non realizzato, che segna tuttavia il suo ritorno al tema della palazzina, strutturata con l'utilizzo del telaio in cemento armato, e riprende sia alcune questioni sperimentate già in via Paravia – la plasticità del materiale, il piano attico usato come frangisole, il tema del fronte sulla strada, e soprattutto la questione abitativa – sia applica al contesto urbano il recupero della lettura del paesaggio circostante, e di conseguenza il problema dell'inserimento: «Il riferimento alla edilizia abitativa è una cosa molto importante per me, ho sempre cercato di integrarla...»<sup>10</sup>.

L'edificio gli fu commissionato dal Comune di Milano, nell'ambito di un piano di edilizia economica residenziale, che prevedeva la rimarginazione del tessuto

stradale di via Conchetta per riportarlo allo stato di fatto ottocentesco, precedente ai bombardamenti, in corrispondenza dell'apertura su via Troilo. La seconda strada, che oggi si immette su via Conchetta, sarebbe di fatto ridiventata un vicolo cieco. Gli intenti del Comune cambiarono tempo dopo, e il progetto fu revocato.

Riva colse l'occasione per ragionare sul progetto urbano e sulle ricuciture dei due fronti, che sono trattati in modi opposti. La differenza di carattere tra i due prospetti è risolta con l'utilizzo plastico del telaio in cemento armato. In particolare, sul fronte principale Riva si pone un problema dimensionale, relativo alla grandezza del lotto da cui sarebbe derivato un edificio fuori scala se rapportato a quelli vicini, per la maggior parte palazzine ottocentesche dai lotti stretti. Per risolverlo spezza a metà il prospetto, e da questo taglio deriva la soluzione tettonica da cui dipende l'intero edificio: la frattura è un giunto verticale fra due grandi portali che incorniciano per tutta l'altezza due parti di prospetto, come se si trattasse di due distinti edifici, ciascuno con una dimensione più proporzionata al contesto del quartiere<sup>11</sup>. Il giunto centrale è costituito da un grande pluviale, mentre la superficie di prospetto inquadrata dai portali sembra totalmente autonoma rispetto alla struttura principale, soprattutto perché si piega in corrispondenza del pluviale e assume due diverse giaciture in pianta.

49

Dietro i portali, infatti, si sviluppa un telaio canonico di cemento armato, nascosto tuttavia sul fronte principale da un accorgimento costruttivo, una invenzione che varia l'uso solito della struttura in cemento, rivelata dall'operazione di ridisegno critico. I muri sono pensati in mattoni, ma si scindono in due filari: quello interno effettivamente funge da tamponamento del telaio, e poggia sulla trave longitudinale dello scheletro, che nasce a ridosso dei grandi portali; il filare esterno è invece allineato con i portali stessi e nasconde i riquadri di pilastri e travi primari e secondari, disegnando un'unica grande superficie in mattoni. Tale superficie è inframmezzata solo dalle finestre, pensate come inquadrature da casseri prefabbricati, che si muovono lungo la partitura di mattoni seguendo un ritmo proprio, e non quello del telaio strutturale, accentuando la dichiarazione di autonomia del muro rispetto ai portali. Le file verticali di finestre che arrivano in corrispondenza del grande giunto verticale che spacca a metà il prospetto, vengono pensate dimezzando i casseri, dando l'impressione che scompaiano dietro il giunto. Le finestre segnano il passaggio inoltre di un marcapiano, una soletta in cemento che si innesta con il sistema principale, sfasandosi in altezza rispetto alla corrispondente trave longitudinale dello scheletro, che aiuta a fornire un piano intermedio per il muro più esterno di mattoni che altrimenti dovrebbe essere autoportante per tutta l'altezza dell'edificio.

La piega della superficie dei muri in mattoni è espressiva della riconnessione del fronte strada, e deriva dalla traccia delle due direzioni dei palazzi adiacenti. In prospetto questa piega rispetto ai portali crea uno sporto triangolare nella cornice superiore di chiusura che getta un'ombra che segna questo cambio di direzione altrimenti impercettibile data la proporzione rispetto alla dimensione dell'edificio.

Tra struttura primaria – il telaio plastico in cemento armato – e la struttura secondaria – la chiusura delle unità abitative in mattoni – vi è quindi una condizione

di autonomia, che viene continuamente ribadita.

Il piano terra è trattato in modo differente dai piani superiori, con un basamento, come di palazzo storico, che si disgiunge dalla superficie principale del prospetto e si ripone sulla giacitura dei portali. Facendo propri alcuni elementi del vicino Cinema Massimo, edificio degli anni Trenta, in particolare per quanto riguarda l'inserimento di fasce di pietra di rivestimento – naturale e artificiale – che si alterna quindi al mattone del prospetto, e la possibilità di avere un passaggio urbano dall'interno dell'edificio che riconnette le due strade. Al piano terra sono infatti previsti locali per attività commerciali, ma questi occupano solo la parte centrale della pianta: su uno dei due lati avviene una ricucitura dei salti di quota delle diverse strade attraverso scale e rampe, una rampa pedonale che consente di arrivare sul retro, e una rampa carrabile che consente di portare le auto nel parcheggio interrato. Sul lato opposto viene creata una vera e propria galleria pedonale urbana che consente di passare da via Conchetta a via Troilo.

Sul retro vi è un vano scala e ascensore che serve i vari piani e consente l'accesso agli appartamenti.

Alle spalle dei portali il telaio prosegue invece in modo canonico, e le travi longitudinali del prospetto interno alloggiato a sbalzo una mensola per dei ballatoi. Il prospetto secondario, infatti, interpreta la chiusura della strada in un vicolo cieco come fosse una corte interna di un isolato di edifici, e si caratterizza quindi come l'interno di una classica casa di ringhiera milanese. Per ogni ballatoio, in ogni interasse tra i pilastri, Riva piega anche qui la superficie di tamponamento in mattoni, creando un motivo a ventaglio che sottolinea anche in questo caso l'indipendenza della struttura primaria in cemento armato rispetto a quella secondaria dei muri, e al contempo riprende il tema compositivo della facciata principale sulla ricucitura dei fronti. Questo movimento causa la necessità di controsoffittare dall'interno la porzione di perimetro dove avviene una sfasatura notevole tra i muri di chiusura e la trave soprastante.

Al piano attico la copertura è a falde, e il ballatoio è chiuso in una cortina di cemento, come avveniva anche in via Paravia, questa volta però con piccole aperture verso l'esterno, e coperto da fibroresina ondulata che consente l'illuminazione dall'alto; mentre sul lato del prospetto principale dagli appartamenti si aprono delle terrazze coperte.

Gli appartamenti interni sono venti, cinque per piano, divisi in due diversi tagli di metratura; gli ambienti del sottotetto sono pensati come mansarde da utilizzare probabilmente come magazzini. Ogni appartamento accede su un grande vano, e ne ha poi due o uno (per gli appartamenti dal taglio più piccolo) affacciati sul prospetto principale; nella fascia centrale viene ricavata una compressa zona per i servizi.

Nei disegni esecutivi di Riva vi sono delle didascalie con le istruzioni per i materiali, tutti lasciati a vista (tranne il legno dei serramenti che viene indicato come da verniciare in colore chiaro), a dimostrare la consapevolezza dell'espressività della costruzione rispetto alla scelta del materiale da plasmare.

*Anello murario e piattaforma. Sperone del Guasco ad Ancona*

Riva si è occupato anche di progetti alla grande scala urbana, soprattutto nell'ambito di workshop a cui veniva invitato e a cui partecipava con grande senso etico e di responsabilità civile: «Io non riesco a scindere le due cose, l'architetto e la persona civile, perciò ho un unico atteggiamento verso le cose, che mi coinvolgono completamente»<sup>12</sup>. Quasi tutti i progetti di Riva elaborati in queste modalità, durante questa tipologia di workshop che ricercavano nel confronto le proposte di soluzioni ai grandi problemi della città, sono rimasti su carta. Tra questi vi è il progetto per Ancona, che si differenzia dagli altri progetti urbani sia perché elaborato in due diverse fasi, portando avanti in un tempo diverso il lavoro di Riva sul disegno, sia perché parte delle invenzioni tecniche sviluppate per Ancona possono essere ritrovate nel progetto urbano – realizzato – per piazza San Nazaro in Brolo a Milano, tracciando quindi una traiettoria di sperimentazione sulla ricerca per gli spazi costruiti per la città.

I disegni per Ancona sono testimonianza del coinvolgimento totale di cui parla Riva quando descrive il suo rapporto al progetto, e del tempo diluito e ragionato impegnato nella sua cura.

51

«Io mi fermavo giù in Ancona, facevo molti schizzi...sono stato a conoscerla»<sup>13</sup>. «ho passato dei giorni ad Ancona fino a decidere di ridisegnare l'arrivo alla cattedrale di San Ciriaco. [...] Avevo disegnato una fontana che arrivava fino al livello del mare, questi tornanti per salire sarebbero stati percorsi da queste fontane che si formavano con la caduta dell'acqua, una fontana continua che arrivava fino al mare. Un'idea del tutto cervellotica che però mi sembrava un modo per collegare San Ciriaco alla città bassa. [...] quando progetto cerco di raccogliere dove trovo, poi lo riconduco al tema del progetto»<sup>14</sup>.

Di Ancona ci sono infatti anche molti schizzi di Riva fatti dal vero di scorci dell'area del Guasco, e soprattutto il progetto viene spesso rappresentato in prospettiva o assonometria: due tipologie di disegni non usuali nel metodo di Riva, basato quasi esclusivamente su piante e sezioni che, tra le altre cose, gli consentivano il controllo materico e dimensionale degli elementi, ma soprattutto la verifica della compiutezza formale sempre messa in relazione agli aspetti della costruzione:

«Io ho sempre cercato che il disegno fosse, nella sua povertà, estremamente espressivo. Ho sempre disegnato piante e sezioni, mai vedute prospettiche. Disegno soprattutto pianta e sezione, la pianta a sua volta è una sezione; poi dalla bellezza della pianta e della sezione capisci se il progetto funziona o non funziona»<sup>15</sup>. «Ho sempre pensato che le piante e le sezioni sono le radiografie dello spazio, che una sezione e una pianta hanno anche una loro autonomia formale. Ecco, potrebbero essere come un quadro...»<sup>16</sup>.

Le assonometrie e le prospettive sono viste da Riva come un disegno aggiuntivo, che, insieme ad esempio alle maquette, possono aiutare nella comunicazione del progetto verso committenza e pubblico, ma non per il controllo o la verifica delle

soluzioni pensate<sup>17</sup>. Mentre il taccuino di schizzi per Ancona è un raro documento della pratica di conoscenza di Riva – propedeutico ai disegni veri e propri – il quale si poneva di fronte al progetto con grande modestia e senza figurazioni aprioristiche, studiando sempre per prima cosa l'intorno. Intorno inteso come spazio abitato, vissuto, ma soprattutto sempre costruito, da cui mutuare materiali, colori, tecniche costruttive, tipologie distributive, come in maniera evidente accadeva ad esempio per le case a Stintino.

E in particolare per Ancona, gli schizzi prospettici studiano delle inquadrature vere e proprie, coadiuvate anche dalle fotografie scattate da Riva, per mettere a fuoco quello che è il fulcro del progetto, ovvero un traguardo visivo e allo stesso tempo costruttivo tra due diverse parti di città.

Il progetto nasce nell'ambito della XVII Triennale di Milano *Le città immaginate: Un viaggio in Italia - Nove progetti per nove città* del 1987, e viene poi ripreso anni dopo per una mostra sui progetti urbani di Riva organizzata proprio ad Ancona, da cui nascerà il libro *Sistemazioni urbane*<sup>18</sup>, e poi nuovamente tra il 1998 e il 2000 in una collaborazione con il Comune di Ancona, in cui però non si riuscì a concretizzare la proposta progettuale. Patrizia Zanella, Marco Della Torre, Giovanni Drugman collaborarono con Riva nella fase del progetto relativo alla Triennale, coinvolti nell'*esperienza corale esaltante*<sup>19</sup> che fu il grande workshop organizzato da Nicolin. Come illustra il nome della mostra alla Triennale, si lavorò su nove diverse città; per Ancona il coordinatore fu Marco Porta, che insieme a Nicolin invitò a lavorare sul tema oltre a Riva anche Ignazio Gardella, Aurelio Galfetti e Danilo Guerri, tra gli altri. A partire da un'illustrazione storica e dello stato di fatto della città, ciascuno dei partecipanti decise su quale specifica area o problema lavorare. Sulla decisione di Riva, arrivata come lui stesso racconta, in seguito a lente esplorazioni di Ancona, scrive Danilo Guerri: «Particolarmente convincente è il modo in cui Riva s'è ritagliato un tema adatto a sé, la sistemazione dell'area della cattedrale, entro il tema generale, e la finezza con cui l'ha condotto, evitando o riducendo fortemente i rischi di arbitrarietà, inevitabilmente connessi a quell'esperienza»<sup>20</sup>.

Ancona viene inserita tra le nove città nodali italiane individuandone il carattere di *città per frammenti*, dalla connotazione storica delle *fortificazioni modeste*<sup>21</sup>. La relazione di Marco Porta<sup>22</sup> rintraccia tutte le questioni emerse dallo studio della città e dai lavori progettuali proposti dai vari autori e definisce meglio l'identità anconetana: una città in cui ogni area ha una sua precisa caratterizzazione e si pone rispetto alle altre in una condizione di bordo e di conflitto, in assenza di giuste interrelazioni, perse rispetto alla storia della città. Le aree produttive in particolare prendono il sopravvento rispetto alla città storica. «È di scena un mondo fra Sironi e Bisanzio»<sup>23</sup>, come descrisse efficacemente Cellini. Al materiale fornito dallo studio propedeutico del coordinamento della Triennale sono allegate delle immagini cartografiche e fotografiche che tracciano una connessione fisica e prospettica tra l'area industriale del porto e lo Sperone del Guasco, che risulta essere per la città un traguardo visivo. Il colle è definito di fatto un'acropoli, un luogo sacro da sempre nella storia della città, che ospita la cattedrale, *corona* e fulcro ottico dal limite portuale, arroccata sulle

pendici del colle, scoperte in seguito alla distruzione bellica del quartiere del porto, da cui sono riemerse prepotenti le sostruzioni che ne costituiscono il basamento.

L'osservazione di Riva si concentra sulla sacralità negata alla cattedrale:

«Ora S. Ciriaco è in grado di mantenere il suo ruolo solo da lontano, mentre la "santità" del luogo viene smentita a partire dalle modalità di accesso» – traffico, parcheggi, verde sporadico fanno della chiesa un episodio periferico – «La nuova proposta intende rinnegare l'accidentalità della collina, ricontestualizzando il monumento, così da evidenziarlo come parte integrante dell'ambiente costruito»<sup>24</sup>.

Di fatto Riva sceglie per sé un pezzo di città che tratta come un singolo oggetto, già costruito, ma non perfettamente funzionante, in cui operare con pochi e decisi particolari sempre costruttivi, qui a grande scala, da cui consegue però una qualità spaziale completamente ridefinita.

«Quando progetti, consapevole o no, fai sempre un racconto. [...] anche nel progetto per lo Sperone del Guasco, rispetto a piante molto più contenute, ci sono sempre delle costanti. L'approccio, il percorso, l'arrivo, il contesto, sono tutti fatti che, in una scala o nell'altra, esistono sempre. [...] Nello Sperone del Guasco hai una serie di elementi e cerchi di interrelarli in modo che poi si tengano per mano.

È solo una questione di scala.

Non è una questione di verità differenti»<sup>25</sup>.

53

Gli elementi costruttivi integrativi sono quindi dei raccordi rispetto a ciò che è già costruito.

La presente ricostruzione si basa sull'ultima versione del progetto per il Guasco. Vi sono molte varianti, in cui tramite l'esercizio del disegno Riva ricerca la migliore forma costruttiva.

Le ipotesi progettuali di Riva individuano come punti cruciali su cui operare: una ridefinizione del rapporto basamento-coronamento del colle, in relazione alle nuove proporzioni dimensionali della città; e una rivisitazione della salita attuale, panoramica e pregevole costruttivamente, ma dalla caratterizzazione di grande infrastruttura che mal si lega con l'itinerario che porta al raggiungimento di un luogo sacro.

Gli elementi costruttivi con cui risolve queste esigenze sono due: una piastra come nuova base di appoggio della cattedrale, e una nuova sostruzione che prosegue idealmente quelle già esistenti, ma nasconde al suo interno un nuovo percorso di salita e accesso. La piastra si basa sull'attuale area dell'altipiano in cima alla collina, ma la ripavimenta e soprattutto la estende, superando il limite di bordo e affacciandosi direttamente sull'ultimo tratto della strada sottostante. Vengono eliminati parcheggi e aiuole sporadiche, mentre il piccolo bosco dove si trova il campanile viene riordinato e recintato con un basso muro, in modo da ricondizionare i rapporti del campanile attualmente dislocato, con la piazza, la cattedrale, e in generale con l'ambiente che diventa a prevalenza costruito.

È sulla sostruzione che Riva lavora maggiormente su diversi disegni. La



sostruzione è necessaria a supportare la nuova sporgenza della piattaforma superiore, e a recintare una nuova area di parcheggio, sosta, e ultimo tratto di risalita, che viene ridefinita in luogo dell'attuale ultimo tornante di strada. Riva, infatti, rende la strada carrabile solo fino all'ultimo tratto, influenzando il tempo di salita e di avvicinamento alla chiesa, che viene rallentato. Il nuovo parcheggio si trova inoltre in quota più bassa rispetto a San Ciriaco: la piastra superiore, se da un lato esalta la cattedrale come fulcro prospettico a distanza, liberandone ulteriormente la vista, dall'altro la cela completamente da una posizione ravvicinata e ribassata. La risalita ultima, percorribile solo a piedi, restituisce quindi in un tempo di nuovo improvvisamente rapido la chiesa al visitatore. Tutto questo è assolto di fatto dalla sostruzione, che in alcune prime versioni si frammenta tra la funzione di sostenimento della piazza, assolta da pilastri – che in un altro disegno diventano setti murari – e quella di chiusura del parcheggio e dell'area di sosta, recintati da un muro. Il parcheggio in particolare vuole essere da Riva separato dall'area di sosta dei visitatori che attendono l'ultima risalita, e nascosto quanto più possibile. Nei disegni lo studio del parcheggio prende la forma geometricamente sempre diversa di un bastione che sporge oltre la piattaforma della piazza, verso le pendici del colle.

Il muro risulta essere la migliore forma costruttiva per Riva, che nell'ultima versione riunifica tutto in un anello murario, sintetizzando recinto e sostegno in un unico elemento, al di sotto della piattaforma.

54

All'interno dell'anello, in grado di raccordare l'ultimo tratto di strada con la piattaforma, trova infatti luogo sia il parcheggio, al termine della carrabile, incluso come in un bastione, ma dalla forma semplificata, nell'alto muro. Sia lo spazio per la sosta, di passaggio tra il luogo e il tempo delle auto, e quelli del luogo sacro; incluso nell'anello come fosse un sacello, e qui il muro si conforma con aperture, come fosse un fronte urbano, una forma più a misura d'uomo rispetto alla muraglia. Sia il sistema di scale e rampe dolci di risalita, che riaffacciano repentinamente sulla nuova piazza della cattedrale.

Riva decide di fare anche una proposta per un museo<sup>26</sup>, collocato nello spazio lungo parallelo alla strada, interstiziale tra il terrazzamento effettivo del colle e il nuovo anello murario, al di sotto della piastra. Questa, quindi, risulta sostenuta anche da una fila di pilastri di rinforzo interni al museo, che dimezzano la luce della sporgenza.

La piastra è pavimentata in mattoni pieni color ocra, tipici del contesto marchigiano; la pavimentazione riunifica tutte le diverse quote dell'altipiano grazie a una serie di superfici piegate. L'intera piazza ridiventa sagrato, ma le triangolazioni allo stesso tempo mantengono le diverse pertinenze degli altri edifici. Il perimetro della piastra non ha balaustra, in modo da lasciarla sospesa nel vuoto<sup>27</sup>.

Un terzo elemento costruttivo finalizza la nuova forma del colle: un percorso dell'acqua. Reso anche necessario dalla ripavimentazione e soprattutto dalla decisione di lasciare il bordo della piattaforma intatto e sporgente, per far convogliare la raccolta delle acque<sup>28</sup>, diventa per Riva un grande giunto che porta a termine il raccordo tra basamento e coronamento del Guasco.

L'acqua viene raccolta da un elemento a saliscendi posto alle spalle del campanile, che la fa cadere in un primo piccolo pozzo di raccolta; da qui si diparte uno stretto canale coperto con basole forate che continua a raccogliere acqua lungo il percorso, che segue la gola formata dalla congiunzione di due diverse triangolazioni della pavimentazione. Il canale sfocia nel centro della sporgenza della piattaforma, da lì cadendo di tornante in tornante fino a valle, tramite un sistema di canali e fontane, facendo riconfluire l'acqua nel mare, e ricucendo in una sola linea ideale la quota della cattedrale con quella del porto.

*Una sequenza di scatole lignee e murarie incuneate. Casa Insinga*

Nello stesso anno in cui Riva partecipa al workshop per Ancona, il 1987, inizia anche il lavoro su Casa Insinga a Milano, concluso un paio di anni dopo. Questa opera è esemplificativa del lavoro di Riva sulla tipologia dell'appartamento, inteso come una preesistenza dai perimetri vincolanti, in cui può operare solo al negativo, come accadeva già in Casa Frea. Nel caso di Casa Insinga la restrizione data dall'involucro è ancora più stringente, trattandosi di un interno dalla forma assolutamente inusuale e irregolare.

55

La casa si trova in via Arena, in un isolato cittadino fortemente mutilato dai bombardamenti<sup>29</sup> e poi in parte ricostruito con regole diverse da quelle originarie. Casa Insinga ha perciò una pianta formata da due aree principali che dipartono da una zona di strettoia centrale, piegata tra i due bordi del prospetto esterno, ad angolo ottuso con due affacci sulle strade, e del prospetto interno, ad angolo retto sul cortile interno; con i due angoli dei prospetti molto ravvicinati in quel punto. La pianta difficile ha pertanto tuttavia la notevole caratteristica di avere molte aperture, sette verso il cortile interno e otto verso l'esterno, e di conseguenza molta esposizione alla luce. Dalle parole di Riva si comprende come la sua idea fosse riuscire a creare una percorrenza interna, pur mantenendo questa diafanità dello spazio, costruendovi all'interno senza mai occultare la luce.

La soluzione è trovata nel costruire una sequenza di scatole, in materiali diversi; il sistema della scatola che contiene stanze o funzioni sostituisce anche l'idea tradizionale di arredo, usando *elementi* invece che *mobili*.

«Il problema è quello di individuare lo spazio e non tanto di riempirlo. [...] i mobili finiscono sempre per essere degli intrusi, presenze invadenti che rubano spazio prezioso. [...] Preferisco allora usare gli elementi di arredo per costruire lo spazio di una stanza, per perimetrare il vuoto. Per esempio, assimilando i contenitori al ruolo di pareti o di quinte divisorie. [...] di fronte a una ristrutturazione non è possibile dare per scontata neppure l'automatica suddivisione fra zona giorno e zona notte. Il confronto con distribuzioni spaziali imprevedute e imprevedibili ti costringe ogni volta a ripensare il senso del progetto. In casa Insinga, per esempio, la cabina-armadio mi è addirittura servita per congegnare un elemento ponte di raccordo fra parti diverse»<sup>30</sup>.

A partire dalla prima scatola preesistente, quella in muratura di forma circolare che contiene il vano scala che consente l'accesso alla terrazza superiore, Riva incunea nello spazio della casa una serie di altre scatole, alternando il sistema in muratura – seppur diaframmato dal consistente utilizzo del vetrocemento – al sistema intelaiato in legno. L'uso del legno è riservato ai cunei che vuole rendere maggiormente scolpiti, adattandoli a funzioni diverse anche di arredo, e soprattutto maggiormente apribili, in modo da connettere fra loro le aree di casa che questi inquadrano.

Nella prima metà della casa si trova infatti, a ridosso del torrino delle scale, la prima sequenza di scatole: in muratura alternata a vetrocemento un blocco che contiene: la dispensa, un disimpegno che consente il passaggio diretto dal corridoio alla cucina, e il bagno di servizio. Un secondo blocco in muratura, dalla forma costituita da due muri ortogonali e un terzo curvilineo, si allunga dal corridoio verso lo spazio retrostante, di fatto dividendolo a metà; in questo spazio bipartito vengono collocati cucina e sala pranzo. Le due prime scatole in muratura sono fra loro legate da una porta scorrevole il cui binario superiore è agganciato a uno stipite in legno. La funzione principale di questo stipite sembra essere quella di raccordare materialmente questi cunei a quello successivo, che definitivamente richiude lo spazio della sala pranzo e che è tutto costruito in legno d'acero, con inserti metallici.

Questa scatola intelaiata lignea è quella a cui Riva dedica più versioni di disegno. Si snoda infatti in un punto cruciale della casa, a ridosso della strettoia che scinde la pianta, e soprattutto sul punto liminale tra due diversi pezzi di edificio ricostruito, in cui si verifica un salto di quota sul soffitto. E deve pertanto non solo recintare la sala da pranzo, ma anche raccordare le diverse sezioni dell'appartamento, e infine – secondo l'idea di Riva – chiudere lo spazio senza obliterarlo del tutto, soprattutto lasciando il passaggio per la luce. Va considerato inoltre che l'impianto termico della casa prevedeva un radiatore lungo questa parete.

Il sistema parte quindi dalla strettoia, dove Riva posiziona due montanti principali tubolari in metallo, dipinti di giallo in modo da renderli effettivamente dichiarati all'esterno, che partono dal pavimento e terminano sul limite della traccia di separazione dei corpi di fabbrica, alla quota di soffitto più alta. A questi montanti viene legato un complesso telaio ligneo a più battute, i cui montanti hanno sezione elaborata la cui forma dipende dalle giaciture delle battute sovrapposte, e sono ottenuti in legno lamellare – come già succedeva nel Bar Sem – a causa della dimensione della sezione. I telai reggono in una prima direzione, che segue la strettoia: una porta che rende chiudibile l'area pranzo, disegnata da Riva a doppio battente, le cui ante sono legate fra loro da due cerniere abbinata che consentono una completa flessibilità di apertura, che va dall'apertura normale, all'impacchettamento delle ante con riduzione dello spazio di ingombro, passando per la possibilità della mezza apertura. Al di sopra della porta, un telaio sovrapposto mantiene un vetro.

Nella direzione del corridoio invece si sviluppa una parete che si raccorda al cuneo in muratura, con un montante finale che risulta analogo a quello posto oltre la scatola della lavanderia, su cui poggia la porta scorrevole del disimpegno.

La parete è bipartita in altezza, e in due segmenti assumono due direzioni di-

verse: quello in alto, con telaio a vetro, unisce effettivamente il cuneo in muratura con il sistema ligneo; quello in basso, con telaio a pannelli di legno, abbraccia il radiatore cambiando direzione. La differenza fra le due partiture è colmata da un piano di appoggio.

La cucina risulta quindi idealmente connessa allo spazio del corridoio, ed entrambi sfociano sulla zona centrale, identificabile come una stanza soggiorno, che termina in una elaborata quinta formata da altre due scatole lignee.

Una delle due, verso il prospetto esterno, è un arredo contenitore, con al centro un ripiano scrittoio, con una parte a ribaltina. Il piano ribaltabile è completato da un fermo metallico montato sul bordo della spalla del contenitore, da usare per fissarlo in posizione chiusa, e in basso da un piccolo telaio triangolare metallico basculante che si può girare per usarlo come ulteriore base di supporto quando la ribalta è aperta.

Il fondale dello scrittoio ha un'anta apribile, con vetro colorato, che cela dietro di sé una lampada.

Questo contenitore è realizzato in legno rovere con telaio a multistrato, non avendo bisogno del sostegno di montanti, dal momento che poggia direttamente sulla parete in muratura che alle sue spalle chiude in un'altra scatola un piccolo ripostiglio.

57

Dal lato opposto si sviluppa la complessa cabina armadio che si incunea tra lo spazio della camera da letto e quello del soggiorno, in legno di rovere, questa volta con telaio tamburato, dal momento che costituisce un sistema autonomo e autoportante. All'interno della sezione dei pannelli che la compongono, tra i montanti del tamburato, sono poste fasce in lana di roccia, in modo da potenziare l'isolamento acustico e termico delle pareti.

Dal lato della camera da letto, questa scatola funge da quinta, come fosse un muro di delimitazione, con una nicchia con piano di appoggio in luogo del comodino, con una cassettera, e infine con una porta a scomparsa che consente l'accesso all'interno del vano nascosto. All'interno vi sono uno specchio, due scaffalature, e le barre a due piani metalliche per appendere gli abiti. Il piccolo spazio di fruizione interna prende direttamente luce dal soggiorno, grazie all'inserimento di una fascia in vetro cattedrale tra i pannelli lignei. La forma della cabina assume diverse direzioni spaziali che consentono sia di chiudere la camera da letto, sia di cingere lo spazio del soggiorno, incuneandosi tra le finestre e orientando la luce. Dal lato del soggiorno diventa inoltre una libreria.

La quinta del soggiorno si chiude con una porta fra le due scatole lignee, che riprende il sistema intelaiato con rinforzi orizzontali, risultando quasi a scomparsa una volta chiusa. Alle sue spalle cela però un piccolo corridoio da cui è possibile accedere alle stanze da letto e ai bagni.

Il soggiorno è completato da un camino centrale e da un tavolo disegnati sempre da Riva. Il camino è ingrandito da una struttura di sostegno in cemento, dotata di diversi ripiani, che lo rende una ulteriore scatola costruita che gestisce lo spazio. Il tavolo è in legno di robinia, e ha un piano ribaltabile che lo rende allungabile; quan-

do è chiuso, la ribalta poggia sul muro, quasi diluendo il tavolo nel muro stesso; quando è aperto la ribalta poggia su una semplice barra metallica che fora il telaio sottostante al piano del tavolo, scorrendo al suo interno, con un sistema manuale. Il sistema è rivelato da un oculo in vetro posto al centro del piano.

Camino e tavolo hanno una forma e una disposizione spaziale che individua chiaramente delle traiettorie; l'idea di Riva è che siano degli *indicatori spaziali* che facciano convergere visuali e percorsi dal corridoio di accesso verso il centro della casa, tangendo queste linee ideali<sup>31</sup>; e poi ancora da questo fulcro fino oltre il camino dove è parzialmente celata la porta che conduce alla zona più intima delle camere da letto.

Le librerie, la cabina armadio o il sistema di pareti che chiudono la cucina non sono visti come mobili ma come parti della costruzione. «Fare una parete armadio non significa fare un mobile, ma creare una superficie che, sia pur di un materiale diverso, si metterà in relazione con la parte muraria<sup>32</sup>».

Il blocco circolare in muro di mattoni che conduce al terrazzo ospita una scala in marmo, elicoidale autoportante, e per segnalare questa autonomia vi è uno spazio di tolleranza lasciato tra scala e muro di mattoni. A pavimento vi è un disegno fatto in palladiana di marmi, che segna la proiezione del limite superiore della scala. Sul terrazzo alcuni segmenti di travi profilate sono imperniati sui muri curvi del torrino e reggono un sistema di cavi che le connette a delle strutture metalliche perimetrali che fungono da giardino pensile e panche. I cavi tracciano una pergola in alto su tutta l'area di pertinenza del terrazzo.

Riva senza dubbio demolisce la concezione tradizionale dell'appartamento, e soprattutto della divisione in stanze, che qui non sono mai nettamente separate – tranne che per i bagni e le camere da letto – proponendo un modo di costruire lo spazio – e di viverlo – fuori dai canoni familiari<sup>33</sup>.

Il metodo delle scatole sostituisce quello dell'uso dei muri di divisione interna, che avrebbero creato – a causa della conformazione della pianta – una successione di spazi compressi e bui, iniziando da quello del corridoio.

«Il corridoio è per me una zona di decompressione tra uno spazio e l'altro»<sup>34</sup>.

«in Casa Insinga [...] un muro interno diventa un pannello, diventa qualcos'altro. I muri diventano delle pareti vetrate o dei serramenti perché il vetro è una superficie che riflette, amplia: se fai un muro ti isoli, mentre se fai una parete vetrata non ti isoli, crei dei rimandi [...] Sì, questa è la mia educazione formale, il mio caricare di senso perché i mobili, ma anche gli infissi, sono un po' sculture. E poi non lascio niente di non indagato, dal soffitto al pavimento – nei limiti di cui sono capace – tutto ha per me lo stesso diritto di vita. Pensa ai rilievi in gesso di Casa Insinga che cercano di rendere meno ovvio il soffitto»<sup>35</sup>.

Altra operazione fondamentale sempre costruttiva ma volumetricamente impercettibile è quella del lavoro di Riva su pavimentazione e soffitto. Sul soffitto degli stucchi segnano con una partitura a righe dalla sezione triangolare le tre direzioni di esposizione solare della casa. Il pavimento, prevalentemente a listelli di legno

precomposti – che intorno al camino e in cucina e ovviamente in materiale diverso, per il camino in cemento, per la cucina in grès – è ordito nelle stesse tre direzioni, rendendosi sempre ortogonale ai muri perimetrali: al cambio di direzione una fascia di legno scuro sottolinea il passaggio, come una soglia. Questi accorgimenti sono a loro volta minori indicatori di un passaggio di forze e vettori interni allo spazio dell'appartamento, tra orientamento dei muri e luce che penetra dalle aperture.

Casa Insinga è interamente costruita, in una diversificazione di elementi e particolari che concorrono alla definizione di una soluzione allo stesso tempo tecnica e formale. La costruzione dello spazio è infatti finalizzata soprattutto a guidare la percezione:

«Tutto entra in gioco, non solo gli elementi centrali. Se guardi i miei quadri, ci sono queste bande che possono esser intese come indicatori spaziali, un percorso surreale, che certamente già vedi nel disegno della pianta. Se parliamo di Casa Insinga, non esiste mai un'immagine statica, fissa, ma si pone sempre una visione parziale che ti porta a far sì che l'esperienza sia il tema dello spazio-tempo: nel procedere, sei tu l'attore di questi spazi perché fai l'esperienza continua di questa visione. [...] Se guardi la pianta di Casa Insinga e un'avventura, è un accadimento continuo»<sup>36</sup>.

59

Questa elaborazione progettuale è frutto di continua ricerca tra disegno e verifica in cantiere e in collaborazione con gli artigiani. Ma la fatica che traspare dai continui cambi di versione, avvicinamenti progressivi alla forma costruita, è emblematica del metodo di Riva, basato – semplicemente – sull'esperienza del *fare*.

«Il fatto stesso che io non riesca a delegare nulla di quello che produco agli altri – non ho praticamente collaboratori – e perché so che attraverso il disegno e nel fare si verifica una capacità di mettere a fuoco le cose che non può essere aprioristica, almeno per me. Io posso solo continuamente verificare, come si fa con un quadro: un quadro non lo si descrive, bisogna farlo e nel suo farsi continuamente si modifica, fino a che improvvisamente diventa un'altra cosa. Progettare è un po' lo stesso: si parte da un punto e poi ci si spoglia di tutta una serie di suggestioni. [...] Rimprovero continuamente a me stesso di dedicare troppo poco tempo alla progettazione. In realtà bisognerebbe poter costruire, poi demolire, e poi ricostruire quello che si è fatto. [...] non si tratta di un'idea di perfezione, ma dell'intensità stessa dell'esperienza<sup>37</sup>».

### *Il muro, la parete, la pergola. Allestimento Kiesler*

Nel 1996 Riva si occupa dell'allestimento per la mostra *Friederich Kiesler – Arte Architettura Ambiente*<sup>38</sup>, in collaborazione con Lazzaro Raboni e Alessandro Scandurra. La mostra era curata da Maria Bottero, con Luca Ridone, per la Triennale di Milano e quindi collocata all'interno del Palazzo dell'Arte.

In questo progetto convogliano diverse traiettorie di ricerca di Riva, su livelli differenti: in primo luogo si tratta di un allestimento espositivo temporaneo, che se-

gna di fatto l'inizio di una attività di Riva in questo campo di azione, che lo porterà a curare molti progetti per mostre negli anni seguenti, soprattutto in collaborazione con il Centro Palladio a Vicenza. Progetti di allestimenti espositivi precedenti sono infatti solo due casi, e sempre in collaborazione con la Triennale: il piccolo intervento alla *sala rettangolare* allestita per la XIII Triennale del 1964, e la sezione *Paesaggio: la natura tra sito e artificio* alla XVII nel 1988. Questo progetto segna poi l'uso di Riva di sistemi allestitivi con l'uso di pannelli di legno – multistrato o tamburato – controventati e autoportanti per forma, che adopererà anche in altri contesti fuori dalle mostre, come ad esempio l'allestimento per il negozio IB Office a Padova del 1991, ma anche per la risistemazione degli spazi di ingresso e di accoglienza proprio per il Palazzo dell'Arte, realizzati un paio di anni prima della mostra per Kiesler.

Questo intervento di risistemazione, oggi in gran parte smantellato, si inseriva in una ristrutturazione del Palazzo dell'Arte a cui partecipò anche Gae Aulenti, a cui fu invece affidata l'area espositiva della Galleria. Aulenti installò un sistema permanente di muri divisorii a sezione a fungo, realizzati in una sorta di cartongesso rinforzato, rispondendo alle esigenze dell'intervento che richiedeva un aumento della superficie espositiva, una ridefinizione degli spazi architettonici e soprattutto l'inglobamento degli impianti.

La mostra per Kiesler si va a collocare nella nuova sala centrale della Galleria, e pertanto si trova in un perimetro quadrangolare di circa 16 metri di lato, con uno dei lati staccato e distanziato dagli altri tre, in modo da avere due ingressi alla sala posti ai vertici; i muri sono quindi definiti dal sistema di Aulenti, e includono pertanto anche l'illuminazione perimetrale, arrivando a un'altezza di 4 metri, lasciando poi in alto, a ancora più di due metri sopra, il soffitto del Palazzo dell'Arte di Muzio, che corre in maniera continua lungo tutta la Galleria<sup>39</sup>.

Le esigenze di Riva erano di doversi confrontare con un budget ridotto, ed esporre in uno spazio troppo vasto un numero di opere esiguo ed eterogeneo. Dal catalogo risulta infatti che le opere da esporre erano solo nove, di cui due quadri, un modello, quattro sculture da terra e due da parete, oltre una serie di materiale documentario anche qui di varia natura, tra disegni, carteggi e un video da proiettare.

Riva decide pertanto di creare delle stanze nella stanza: tracciando un semplice ma efficace disegno geometrico di triangolature, ricava una sala centrale, all'incirca trapezoidale, delimitata da un sistema a pareti lignee; si vengono a creare degli spazi di interstizio tra queste pareti e i muri perimetrali del sistema di Aulenti che possono essere usate come sale più contenute e riservate, per poter esporre e consultare il materiale a corredo delle opere, che sono invece esposte quasi tutte nella sala centrale. Le triangolazioni sono sicuramente anche connesse al figurativismo pittorico di Riva, ma l'esistenza di precise geometrie e rapporti dimensionali ritrovati nel disegno ricostruttivo dimostra la ricerca della corretta misura di tali spazi per la loro fruibilità.

In un luogo molto compatto Riva crea un sistema molto elaborato fatto di una sequenza di particolari costruttivi da un lato, e percorsi e tragguardamenti visivi dall'altro.

Il sistema di pareti è realizzato nella versione costruita da telai a doghe di legno su cui sono montati dei pannelli in MDF. I pannelli che affacciano verso la sala centrale sono inoltre rivestiti di un tessuto di cotone grezzo o juta, che forma una superficie omogenea su cui esporre le opere. Nelle stanze triangolari è invece dichiarato il sistema costruttivo dal momento che i pannelli hanno il retro a doghe a vista. I pannelli sono bilanciati da altri pannelli posti in ortogonale, di dimensione minore, che fungono da piedritti, due in posizione terminale per ciascun pannello, e uno lungo la lunghezza, in corrispondenza sempre delle aperture che forano la parete e che consentono l'accesso alle salette triangolari, in modo da rinforzare nel punto di rottura. Questi secondi pannelli usati come piedritti sono sempre in legno ma in rosatello, a grandi fiammature, e tamburato: al loro interno vi sono infatti dei montanti, due alle estremità e, secondo la ricostruzione, uno in corrispondenza dell'allineamento con la parete a doghe, in modo da fungere non solo da sostegno, ma anche da punto di fissaggio tra i due pannelli. La chiusura dei pannelli in una figura chiusa rende l'intero sistema rigido per forma, dal momento che il loro posizionamento sempre ruotato rispetto ai muri perimetrali, e la loro consequenzialità a formare un unico poligono, definisce in pianta sempre figure triangolari dove cade il loro baricentro.

61

I due ingressi alla sala, e anche un terzo punto di passaggio tra due delle pareti, che conduce a un fulcro angolare dove viene esposto l'unico plastico della collezione, sono trattati come degli indicatori spaziali da un lato, ma anche come delle grandi cerniere dall'altro, con il compito di ricucire il poligono delle pareti e contribuire al suo sostegno. Sono infatti segnati da due pezzi di travi profilate a "C" e dipinte di nero, agganciate ai piedritti in rosatello e imperniate tra loro al centro. Quelle dei due ingressi alla sala ospitano, poggiati su di esse, anche due pannelli rettangolari in compensato che agiscono da tettoia.

Nelle stanze rettangolari sono collocate delle vetrine a muro, disegnate sempre da Riva, che si costruiscono in modo molto simile alle vetrine del Bar Sem, con dei montanti principali che reggono dei pannelli chiusi in basso e dei vetri in alto, bloccati da fermavetri di massello.

In una delle stanze è organizzata una sala di proiezione, che viene costruita da Riva semplicemente usando come tettoia di copertura inclinata uno dei pannelli a doghe, posto quindi in orizzontale invece che in verticale; questo pannello poggia su uno dei piedritti in rosatello della parete corrispondente da un lato, e dall'altro su un pezzo di trave a "C" come quello degli ingressi, qui fissato a muro. Questo dispositivo rende di fatto la sala di proiezione una grande camera oscura.

Ai pannelli che delimitano la nuova sala si va ad associare un pannello posto in posizione centrale, dove non vengono usati i pannelli a doghe, ma viene costruito un supporto pensato per essere anche fulcro visivo, adottando solo il tamburato di rosatello, questa volta curvato, a disegnare una conca che accoglie la scultura più importante, rivolta verso entrambi gli ingressi. Il pannello è retto da due piedritti retrostanti.

I montanti dei piedritti non sono tuttavia fissati a pavimento, probabilmen-



te perché questo, in marmo e appartenente all'architettura di Muzio del Palazzo dell'Arte, non poteva essere intaccato. Pertanto Riva inventa un sistema tettonico che si avvale di altri due elementi costruttivi, che controbilanciano in due direzioni opposte il poligono ligneo centrale. Da un lato le pareti sono ancorate ai muri in tre punti, che staticamente assicurano la struttura, con un sistema molto semplice di fasci di legno incrociati, dalla forma a molla. Questo sistema sembra essere molto simile a quello usato due anni prima da Riva per agganciare ai pilastri del Palazzo dell'Arte uno stand per cartoline previsto nell'allestimento delle aree ricettive.

Dall'altro lato una pergola formata da cavi tesi mantiene in trazione nel verso opposto le pareti. I cavi dipartono da dei tubolari montati al sopra di alcuni dei montanti principali nascosti all'interno dei tamburati dei piedritti.

Questo sistema, finalizzato di fatto, secondo la ricostruzione, al mantenimento statico, e all'esaltazione dell'espressività tettonica del sistema e dei materiali usati, consente allo stesso tempo di creare quello spazio interno percepibile come una sequenza di inquadrature visive; e anche oltremodo a ricavare una dimensione spaziale maggiormente proporzionata alla figura umana, di fatto ribassando il soffitto di Muzio.

Dal raffronto tra i disegni di progetto e gli esecutivi emergono tutti i ripensamenti e nuove riformulazioni di Riva, di cui quelli principali sono relativi al sistema dei montanti. In fase iniziale, infatti, Riva pensava tutti i pannelli, sia quelli diventati poi a telai a doghe, sia quelli dei piedritti, come tamburati con montanti interni, che quindi diventavano montanti binati nei punti di incastro fra i pannelli di parete e quelli che fungono da piede. In una fase intermedia sostituiva questi montanti binati con un singolo montante passante, comune quindi ai due pannelli incrociati. La versione finale, basata quindi con il confronto con la realtà del cantiere e del materiale disponibile, si adatta ad abbinare due pannelli diversi, senza però modificare la soluzione tettonica pensata a monte, e quindi avvicinando fra loro il bordo del telaio a doghe con il montante centrale del pannello trasverso.

Sempre dai disegni esecutivi si evince anche il metodo di Riva di controllare il progetto fino alla sua realizzazione, anche attraverso i processi costruttivi: la tavola dei pannelli lignei è di fatto un abaco con l'indicazione per gli artigiani o per l'impresa costruttrice di tutte le esatte misure di taglio e assemblaggio.

«Nella mostra dovevo far convivere, in sequenze, vari passaggi dell'attività di Kiesler e perciò l'allestimento è costruito su una successione di episodi. Lui era formidabile, aveva una singolarità e una capacità impressionante di sperimentare, e l'allestimento ha avuto una serie felice di coincidenze. Sui vertici dei pannelli erano fissati dei tiranti a dei montanti cilindrici e poi erano state realizzate le triangolazioni delle pannellature, in modo da risolvere il problema più difficile, l'altezza del soffitto.

Perciò ho intessuto questi cavi e poi, altra cosa, ho sistemato il sistema di illuminazione come fosse fatto da tralci di vite. È stata realizzata, con grande libertà, una soluzione da scenografo piuttosto che da architetto. L'illuminazione poi era risolta con corpi illuminanti di acciaio che avevano la forma di cilindri e, col movimento di questi elementi circolari, era possibile direzionare la luce. Era stata una soluzione felice, nient'altro che

un barattolo di pelati che portava sul fondo il porta lampada. Era stato un espediente che mi aveva permesso di rendere questa tessitura di cavi di copertura una cosa molto kiesleriana. [...] [Dei pannelli] Alcuni erano fatti di multistrato, altri in MDF rivestiti di un cotone grezzo e altri ancora in doghe di legno posizionate in verticale. Poi, perimetralmente allo spazio centrale, c'erano una serie di episodi dell'attività di Kiesler<sup>40</sup>».

Ai cavi tesi infatti Riva avvolge i cavi di illuminazione, come fossero *tralci di vite* su una pergola, che consentono, partendo e terminando in prossimità dei due ingressi, di agganciarsi agli impianti contenuti nei muri di Aulenti, ma poi di collegare le lampade che si rivolgono alle opere nella sala centrale, a cui non arriverebbe più il raggio luminoso delle luci già presenti nei muri, perché chiuse nelle salette triangolari.

Il risultato costruttivo è di fatto anche ispirato a Kiesler, oltre che al contesto e a dipendere dalle esigenze di cantiere, a dimostrare lo studio intenso di Riva propeudeutico al progetto, che lui riassumeva in *prendere dove poteva*. La mostra era curata da Maria Bottero, che aveva iniziato lo studio di Kiesler molti anni prima, confluito poi in uno dei numeri di *Zodiac*<sup>41</sup> a cui aveva partecipato in redazione anche Riva.

È indubbio quindi che anche Riva conoscesse bene l'opera di Kiesler già prima della mostra, e la sua architettura qui parrebbe essere quindi anche riflesso del principio kiesleriano di *endlessness*<sup>42</sup>, di continuità della struttura, ottenuta per consequenzialità di frammenti.

1 Questa osservazione deriva dalla lettura incrociata dei dati sull'attività di Riva, visibile anche nel diagramma in appendice con regesto delle opere.

2 Riva U., *Album di disegni*, «Quaderni di Lotus» 10, con testi di Canella G. e Bottero M., Milano 1988, p. 34.

Il Bar Sem è documentato in Riva U., *Album di disegni* cit., pp. 34-39, 117, in Zardini M., Nicolin P., *Umberto Riva*, Barcelona 1993, in Vitale D., *Una condizione di lavoro*, «Lotus» 22, pp. 38-48, e in Neri G., *Umberto Riva. Interni e allestimenti*, Siracusa 2017, pp. 63-67. Si veda anche de Curtis A., *Umberto Riva. Figurazione. Alla ricerca della forma*, Milano 2015.

3 L'edificio descritto è un edificio sito ancora oggi in via Piermarini che è stato individuato come unico possibile riferimento per il Bar Sem, confrontando gli edifici della strada con le dimensioni di pianta e sezioni disegnate da Riva, in cui sono ben segnati i posizionamenti dei pilastri preesistenti.

4 Che Riva definisce *irregolare*, probabilmente perché in direzione sud-ovest, dove nel progetto vi è una rientranza di forma trapezoidale oltre la quale si trovavano probabilmente i bagni, vi era già questa partizione interna allo stato di fatto. Riva U., *Album di disegni* cit., p. 117.

5 *Ibidem*.

6 *Ibidem*.

7 Ardito V., Faccitondo N., *Umberto Riva. Perciò è sempre una sorpresa*, Bari 2022, p. 32.

8 *Ibidem*.

9 L'edificio in via Conchetta è documentato in Riva U., *Album di disegni* cit., pp. 46-49, 123, e in *Casa in via Conchetta, Milano. Prototipo di un serramento*, in «Housing» 4, Milano 1990, pp. 26-27. Si veda anche de Curtis A., *Umberto Riva. Figurazione*, cit.

10 Ivi, p. 36.

11 Riva U., *Album di disegni* cit., p. 123.

12 Bottero M., Scarpini G., *Quattro interviste: Enzo Mari, Umberto Riva, Tobia Scarpa, Gino Valle*, «Zodiac» 20, 1970, p. 9.

13 de Curtis A., *Umberto Riva. Figurazione*, cit., p. 97.

14 Ardito V., Faccitondo N., *Umberto Riva. Perciò è sempre una sorpresa* cit., pp. 82-83.

15 Ivi, p. 178.

16 Ivi, p. 106.

17 Ivi, p. 178.

18 Nicolin P., a cura di, *Le città immaginate: Un viaggio in Italia - Nove progetti per nove città*, catalogo della mostra alla XVII Triennale di Milano, Voll. I-II, Milano 1987; e Tarsetti M., Turchi M., a cura di, *Umberto Riva. Sistemazioni urbane*, Roma 1993. Il progetto per Ancona è documentato anche in Riva U., *Album di disegni* cit., pp. 88-91, 126, e in Molinari L., *Umberto Riva, sperone del Guasco ad Ancona*, «Abitare» 397, luglio-agosto 2000, p. 136. Si veda anche de Curtis A., *Umberto Riva. Figurazione*, cit.

19 Guerri D., *Premessa*, in Tarsetti M., Turchi M., a cura di, *Umberto Riva. Sistemazioni urbane* cit., p. 7.

20 *Ibidem*.

21 Nicolin P., a cura di, *Le città immaginate* cit.

22 Porta M., *Una frontiera urbana: da Vanvitelli a Vanvitelli*, in Nicolin P., a cura di, *Le città immaginate* cit., Vol. II, pp. 150-155.

23 Cellini F., *Quattro progetti esemplari di restauro urbano*, in Tarsetti M., Turchi M., a cura di, *Umberto Riva. Sistemazioni urbane* cit., p. 10.

24 Dalla relazione di Riva al progetto, in Nicolin P., a cura di, *Le città immaginate* cit., Vol. II, p. 162.

25 de Curtis A., *Umberto Riva. Figurazione*, cit., pp. 98-99.

26 *Ibidem*.

27 Riva U., *Album di disegni* cit., p. 126.

28 de Curtis A., *Umberto Riva. Figurazione*, cit., pp. 98-99.

29 Casa Insinga è documentata in Romanelli M., *Umberto Riva. Casa Insinga, Milano*, «Domus» 708, settembre 1989, pp. 70-79, in Zardini M., *Sette finestre su un cortile. Umberto Riva: disegno di interni*, «Lotus» 63, 1989, pp. 16-33, in Zardini M., *Rooms you may have missed: Umberto Riva, Bijoy Jain*, Zürich-Montreal 2015, in Neri G., *Umberto Riva. Interni e allestimenti* cit. pp. 88-95, in Weis O., *Die Kunst des Schiefen: Innenräume des Mailänder Architekten Umberto Riva*, in «db magazine - Deutsche Bauzeitung» 3, 1992, pp. 126-129. Si veda anche Morteo E., *Contenitori abitabili: conversazione con Umberto Riva*, «Arredare» 88, 1995, pp. 121-

## ESERCIZIO APERTO DEL PROGETTO

125, e Rapposelli M., *Conoscenza per errore. Gli interni di Umberto Riva*, in Cornoldi A., a cura di, *Gli interni nel progetto sull'esistente*, Padova 2007, pp. 227-238.

30 Morteo E., *Contenitori abitabili* cit., p. 122.

31 Ardito V., Faccitondo N., *Umberto Riva. Perciò è sempre una sorpresa* cit., pp. 109-110. Riva era convinto che Casa Insinga fosse stata demolita, in realtà gli attuali proprietari l'hanno smontata per sottoporla a una operazione di restauro e poi l'hanno ripristinata, con pochissime modifiche rispetto allo stato del progetto riviano.

32 Romanelli M., *Umberto Riva. Casa Insinga, Milano* cit., p. 76.

33 Si veda Zardini M., *Sette finestre su un cortile* cit.

34 Romanelli M., *Umberto Riva. Casa Insinga, Milano* cit., p. 72.

35 Ardito V., Faccitondo N., *Umberto Riva. Perciò è sempre una sorpresa* cit., pp. 70, 106.

36 Ivi, pp. 105, 109.

37 Romanelli M., *Umberto Riva. Casa Insinga, Milano* cit., p. 77.

38 Il progetto di Riva per l'allestimento per Kiesler è documentato in *Umberto Riva: interpretare Kiesler*, «DomusDossier» 5, 1997, pp. 36-37, in *Umberto Riva*, «Lotus» 115, 2002, pp. 36-43, e in Neri G., *Umberto Riva. Interni e allestimenti* cit., pp. 133-140.

Per il materiale esposto alla mostra si veda Bottero M., Friederich Kiesler. *Arte Architettura Ambiente. Ultime opere e ricerche galattiche*, catalogo della mostra alla Triennale di Milano 28 febbraio - 10 aprile 1996, Milano 1995.

39 Sulla risistemazione del Palazzo della Triennale a opera di Riva e Aulenti si veda Zucchi C., *Nuovi spazi per la Triennale*, «Lotus» 83, 1994, pp. 6-29, e Capezzuto R., *Due interventi nel Palazzo della Triennale di Milano*, «Domus» 767, gennaio 1995, pp. 39-45.

40 Ardito V., Faccitondo N., *Umberto Riva. Perciò è sempre una sorpresa* cit., pp. 74-75.

41 Il 19 del 1969.

42 Si veda anche Bottero M., *Questo numero*, in «Zodiac» 19, 1969.

## NOTE



# ALLEGATI

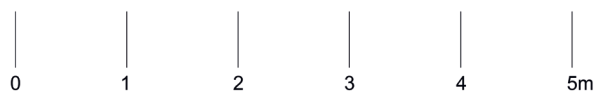
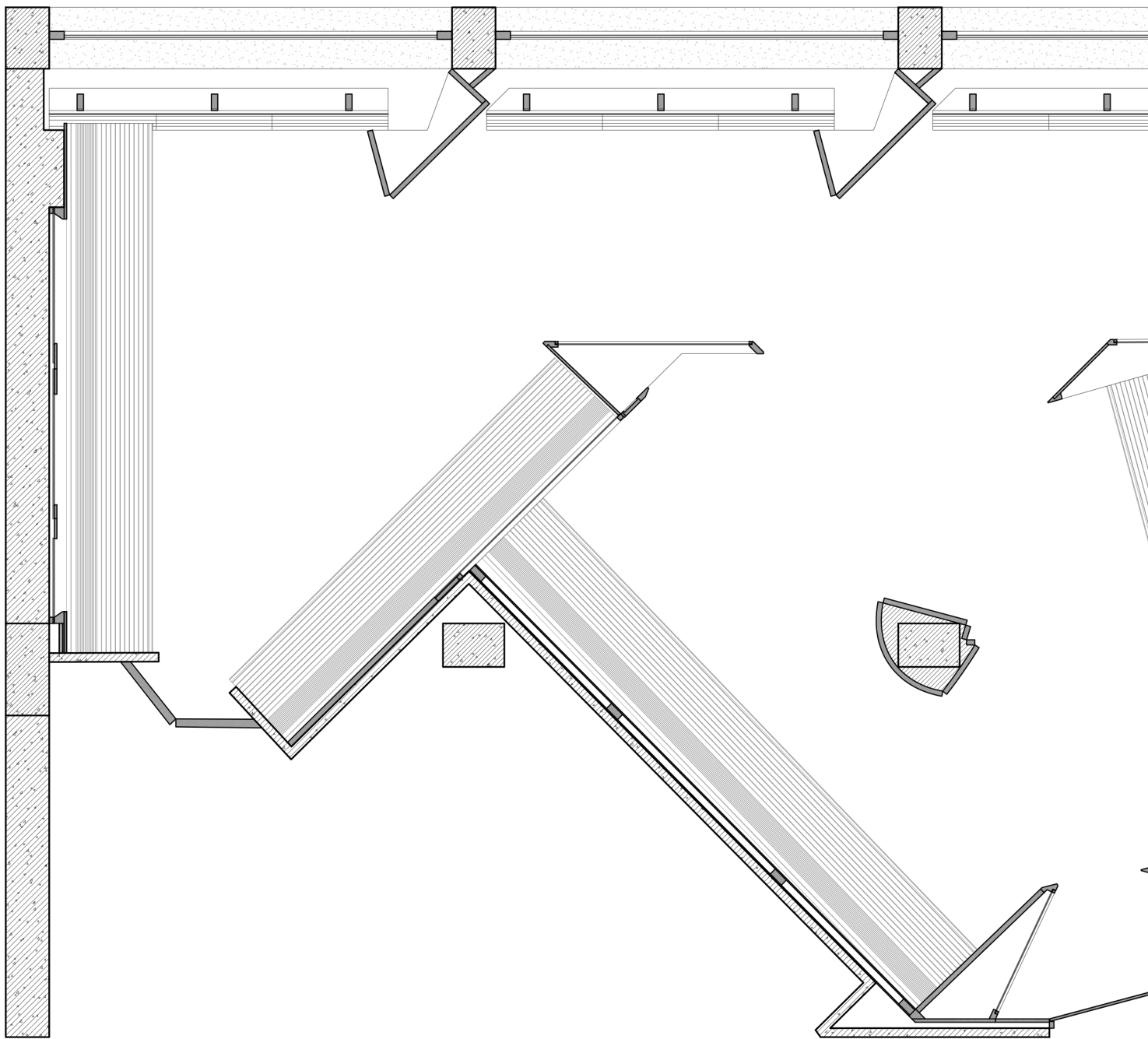
RIDISEGNI INTERPRETATIVI  
E DIAGRAMMI RIASSUNTIVI SULLE OPERE

COSTRUIRE L'OGGETTO, COSTRUIRE LO SPAZIO

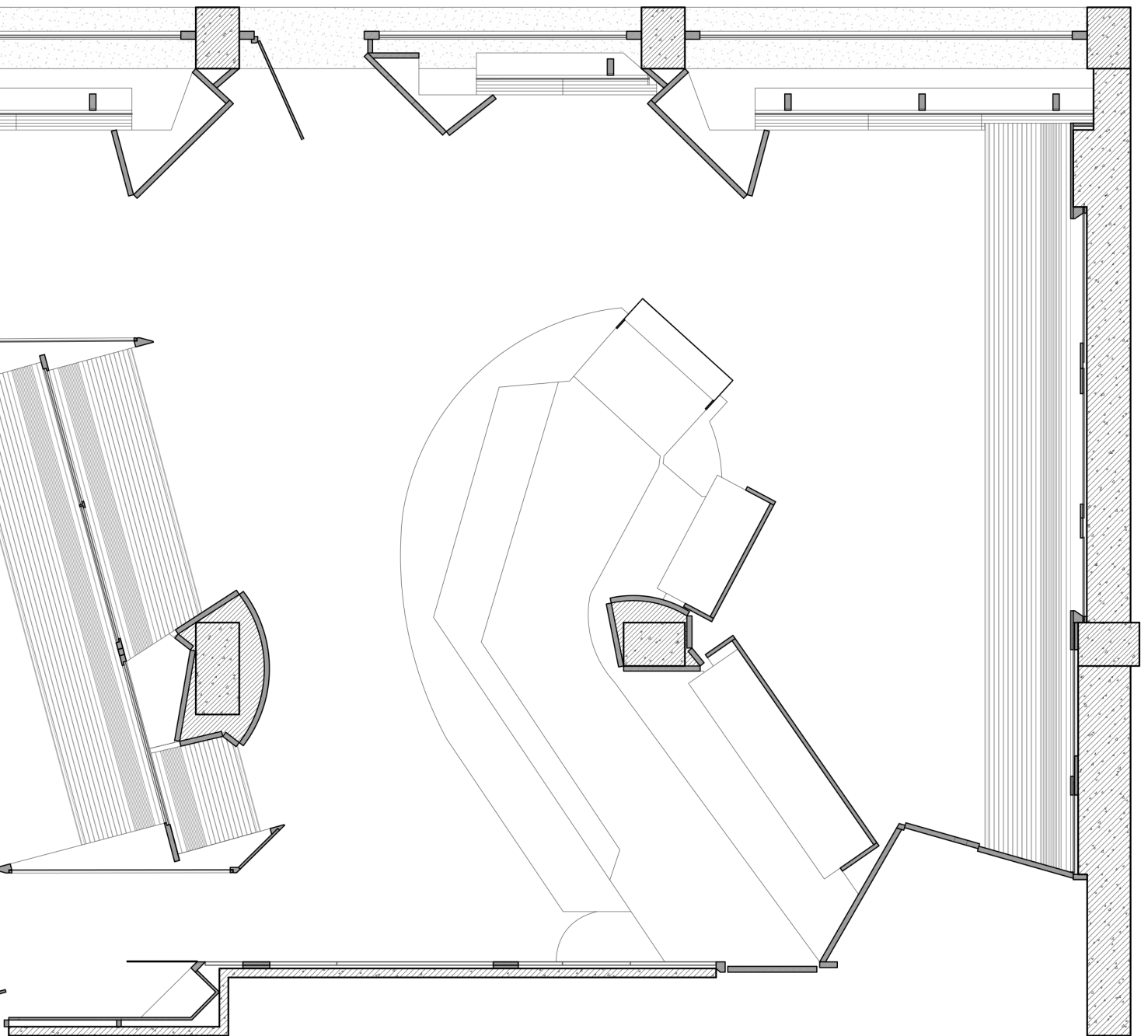
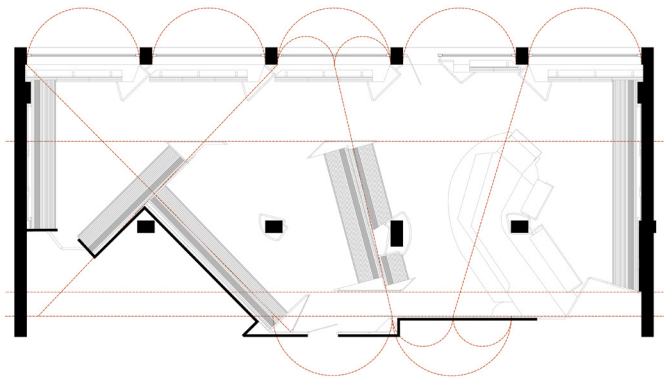
Involucro ligneo e struttura rigida

Bar Sem

Pianta



ESERCIZIO APERTO DEL PROGETTO



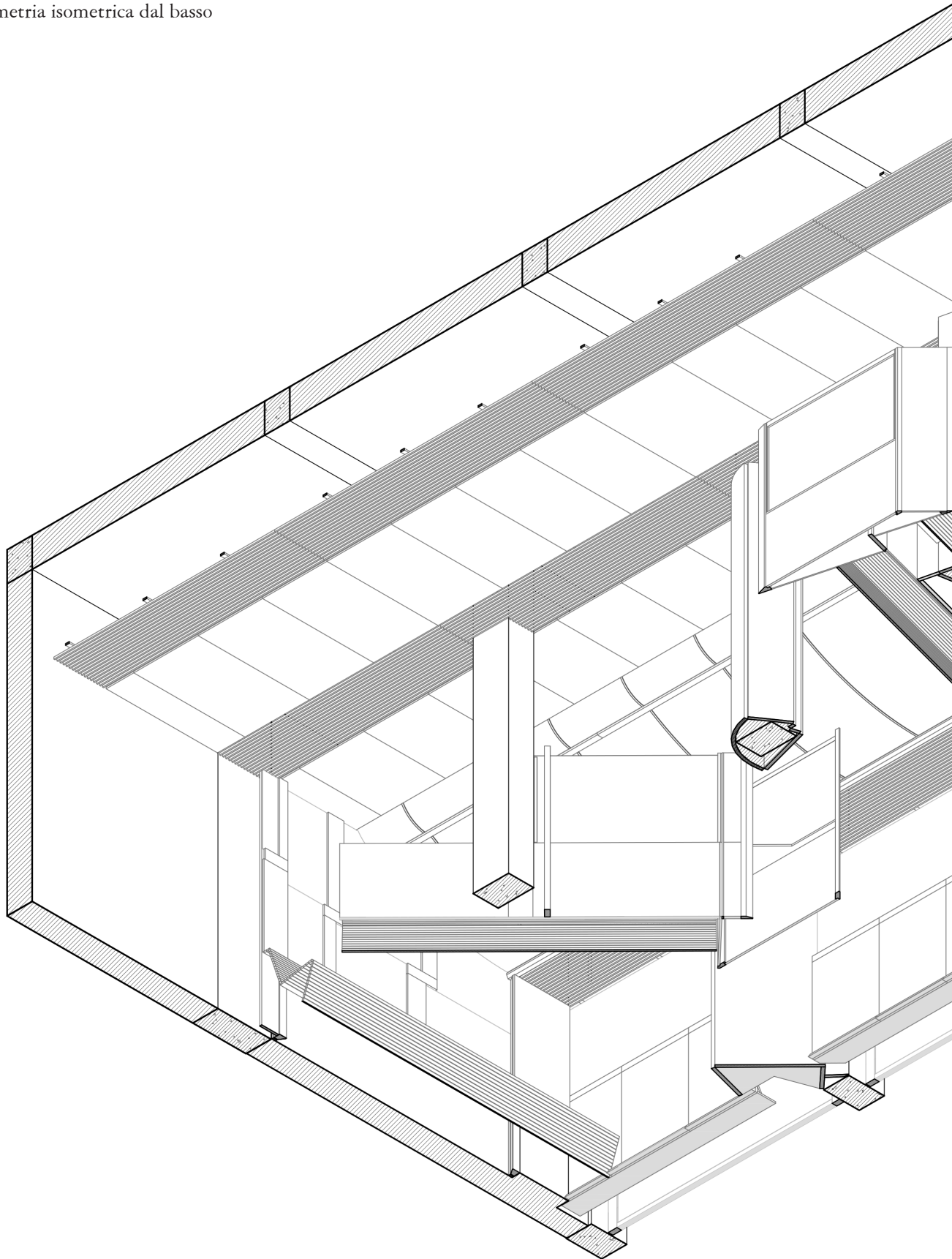


COSTRUIRE L'OGGETTO, COSTRUIRE LO SPAZIO

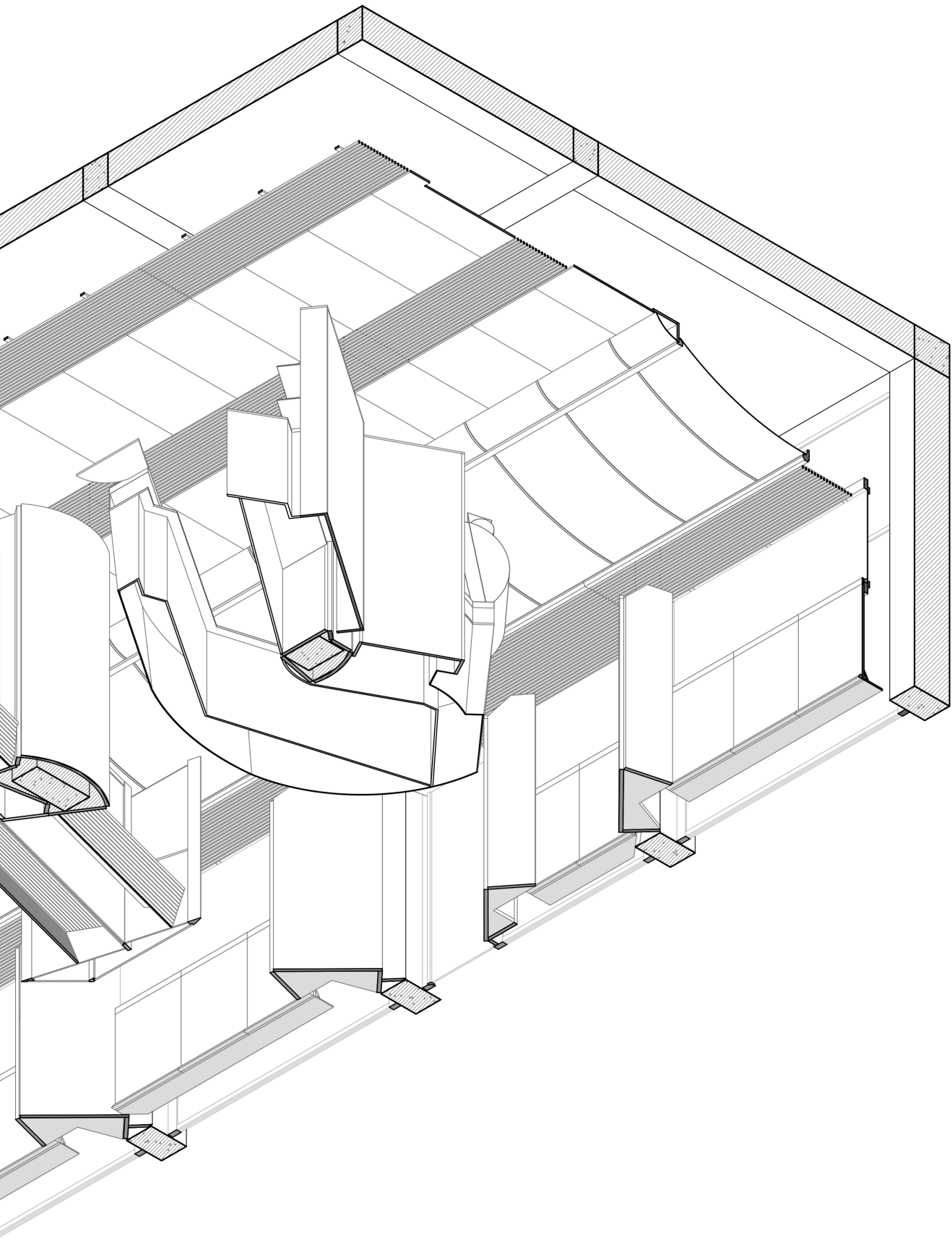
Involucro ligneo e struttura rigida

Bar Sem

Assonometria isometrica dal basso



ESERCIZIO APERTO DEL PROGETTO

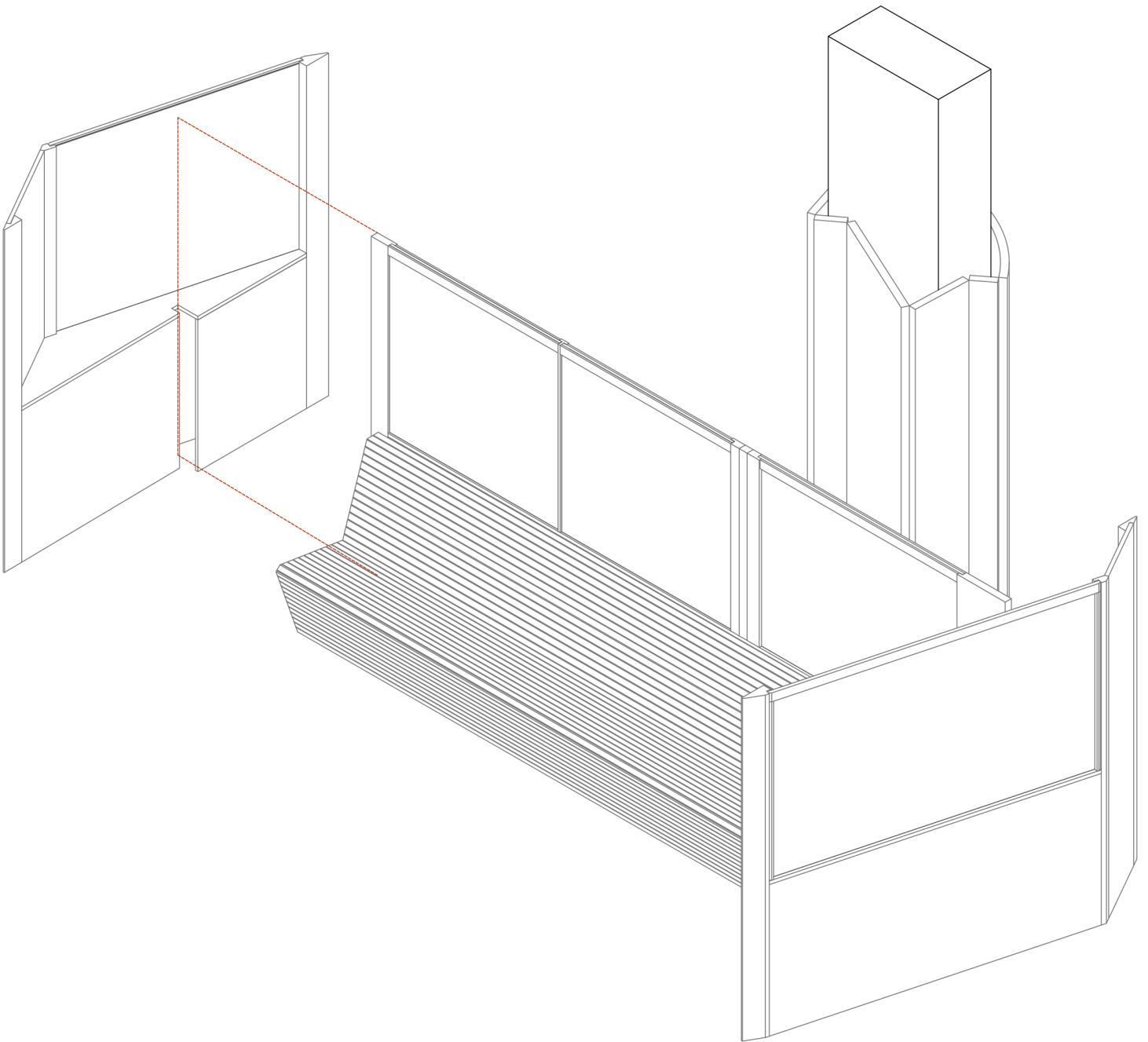


# COSTRUIRE L'OGGETTO, COSTRUIRE LO SPAZIO

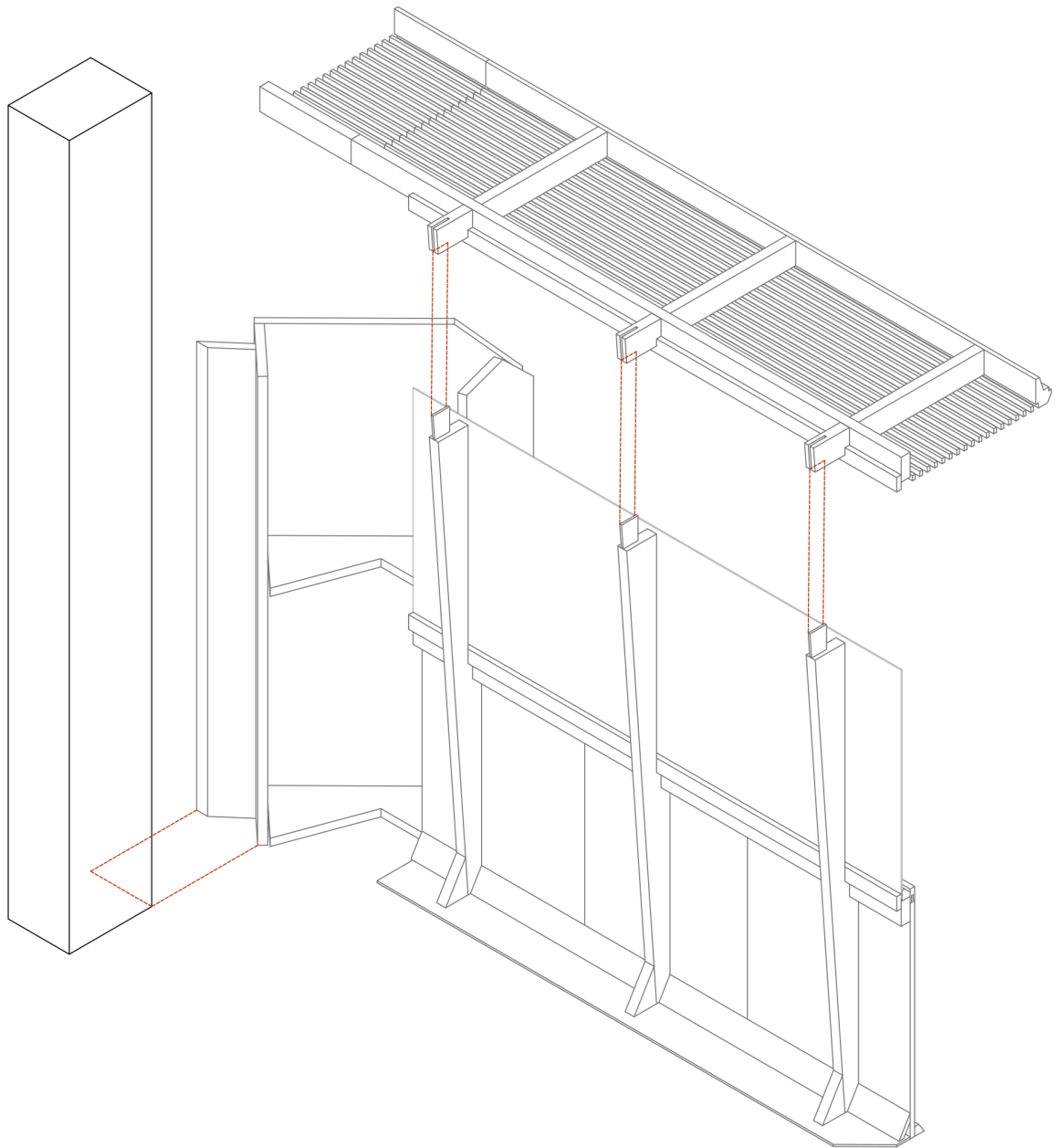
Involucro ligneo e struttura rigida

Bar Sem

Particolari costruttivi



# ESERCIZIO APERTO DEL PROGETTO

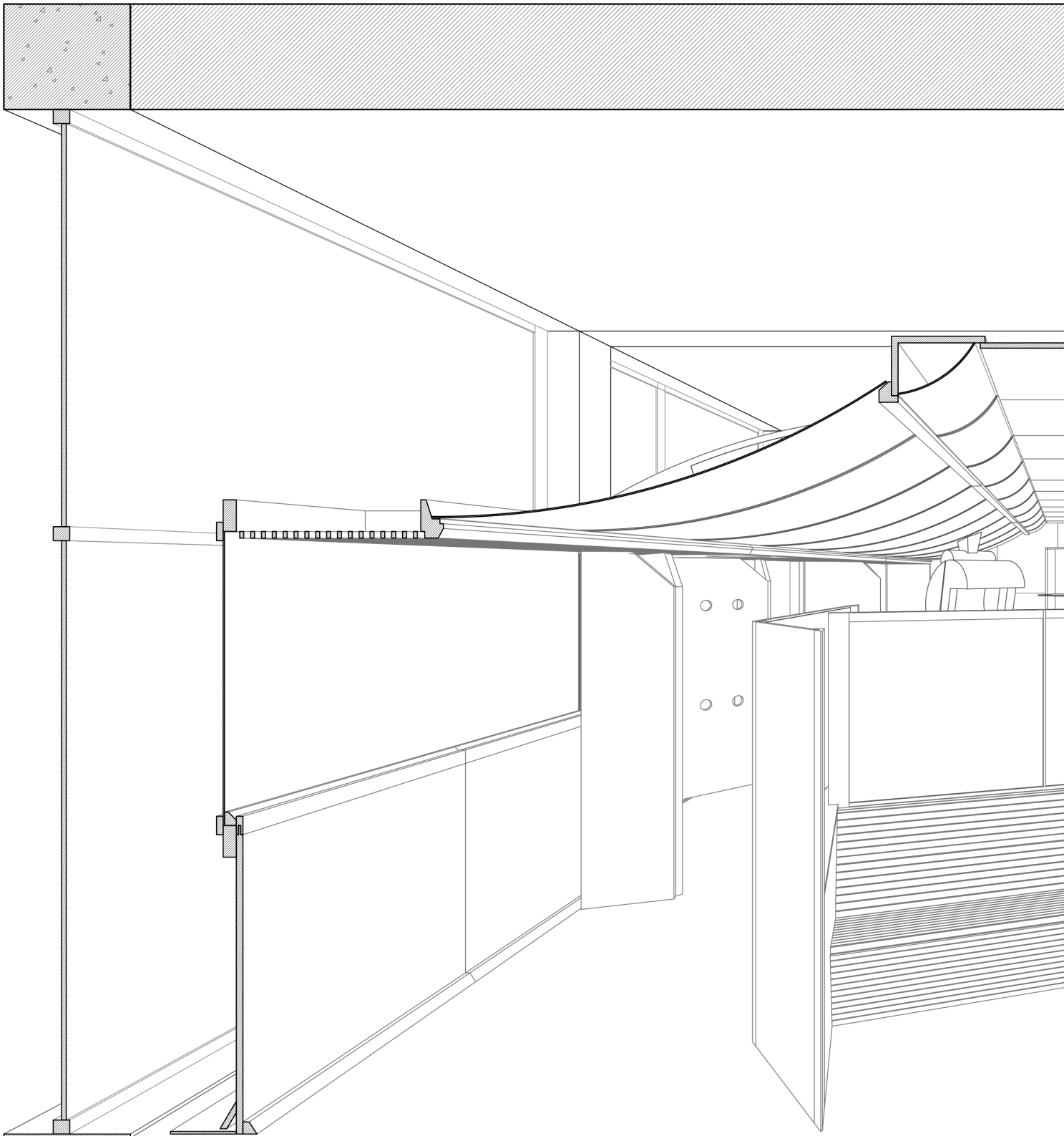


COSTRUIRE L'OGGETTO, COSTRUIRE LO SPAZIO

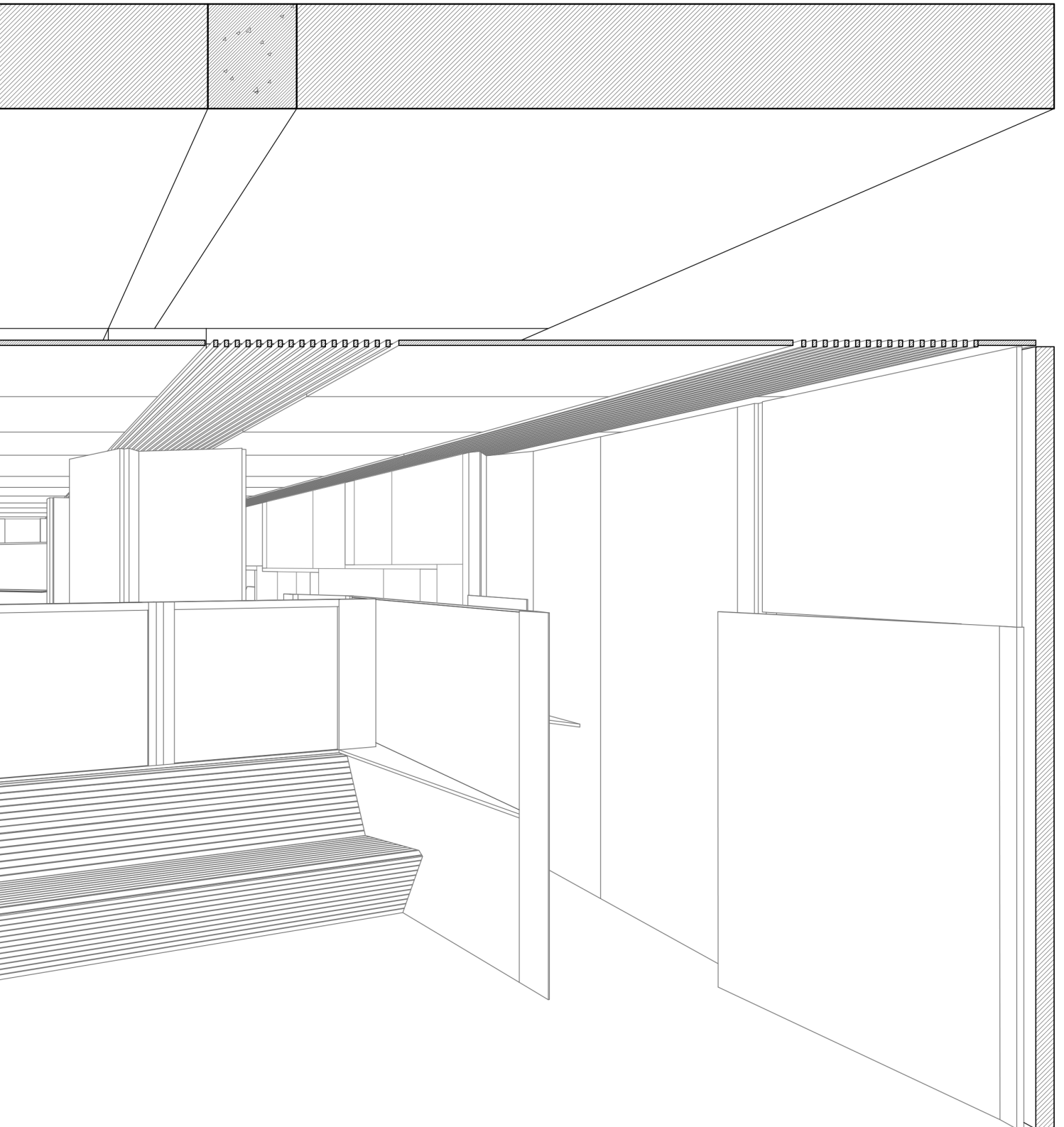
Involucro ligneo e struttura rigida

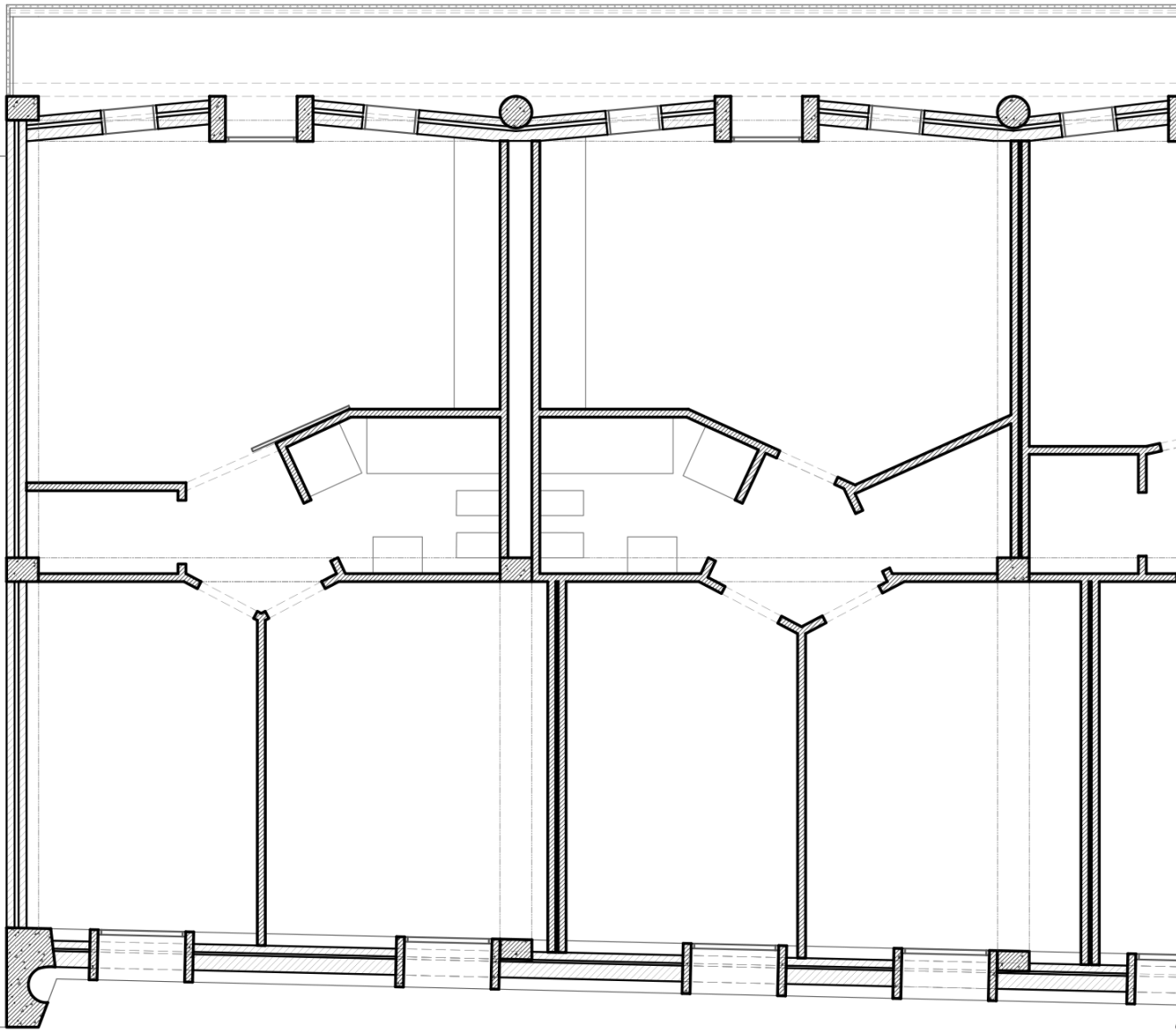
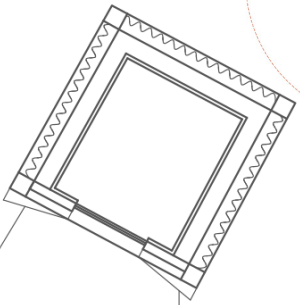
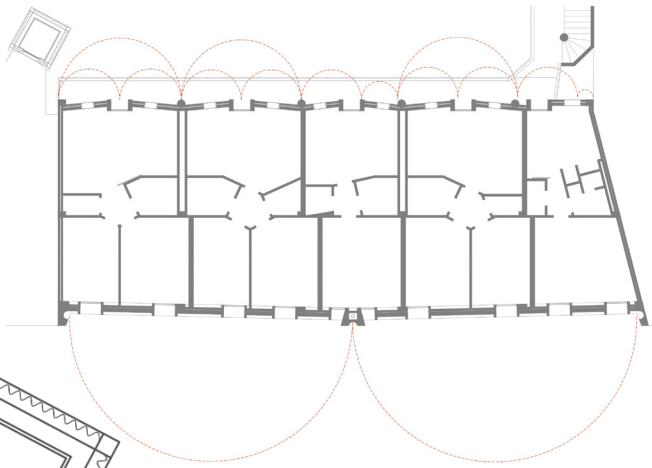
Bar Sem

Sezione prospettica



ESERCIZIO APERTO DEL PROGETTO

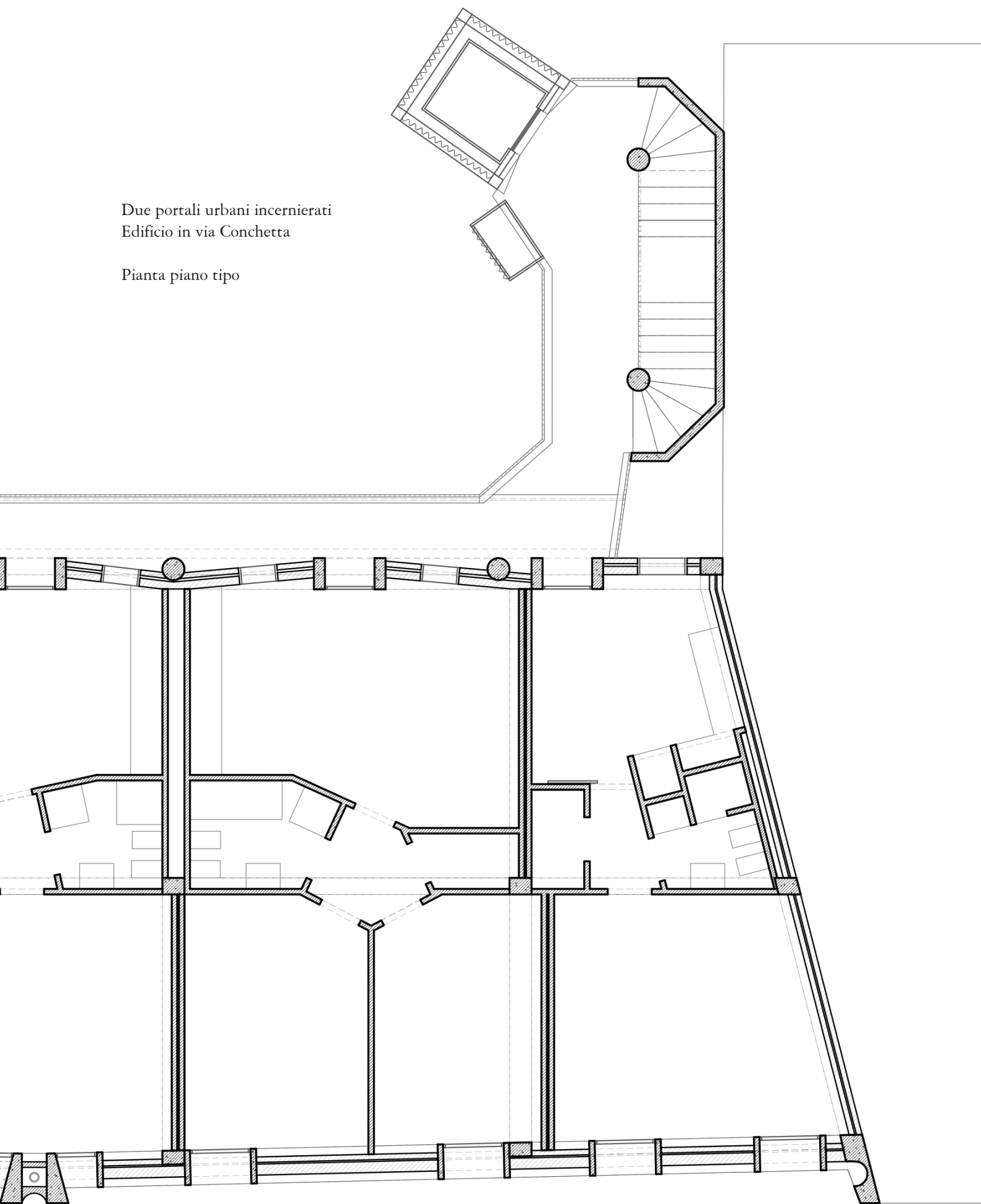




0 1 5m

Due portali urbani incernierati  
Edificio in via Conchetta

Pianta piano tipo

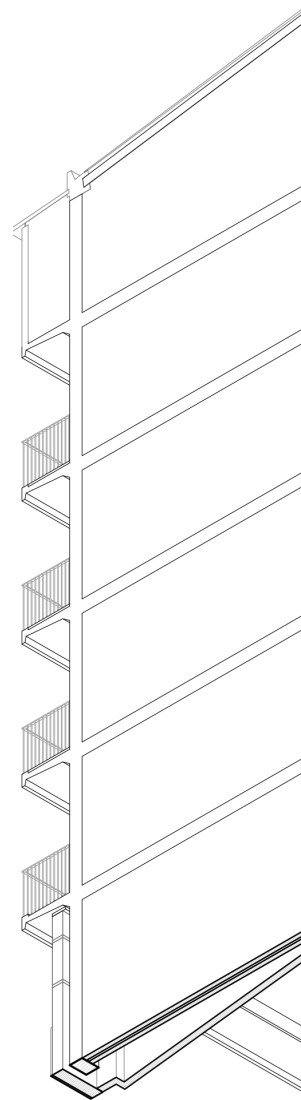
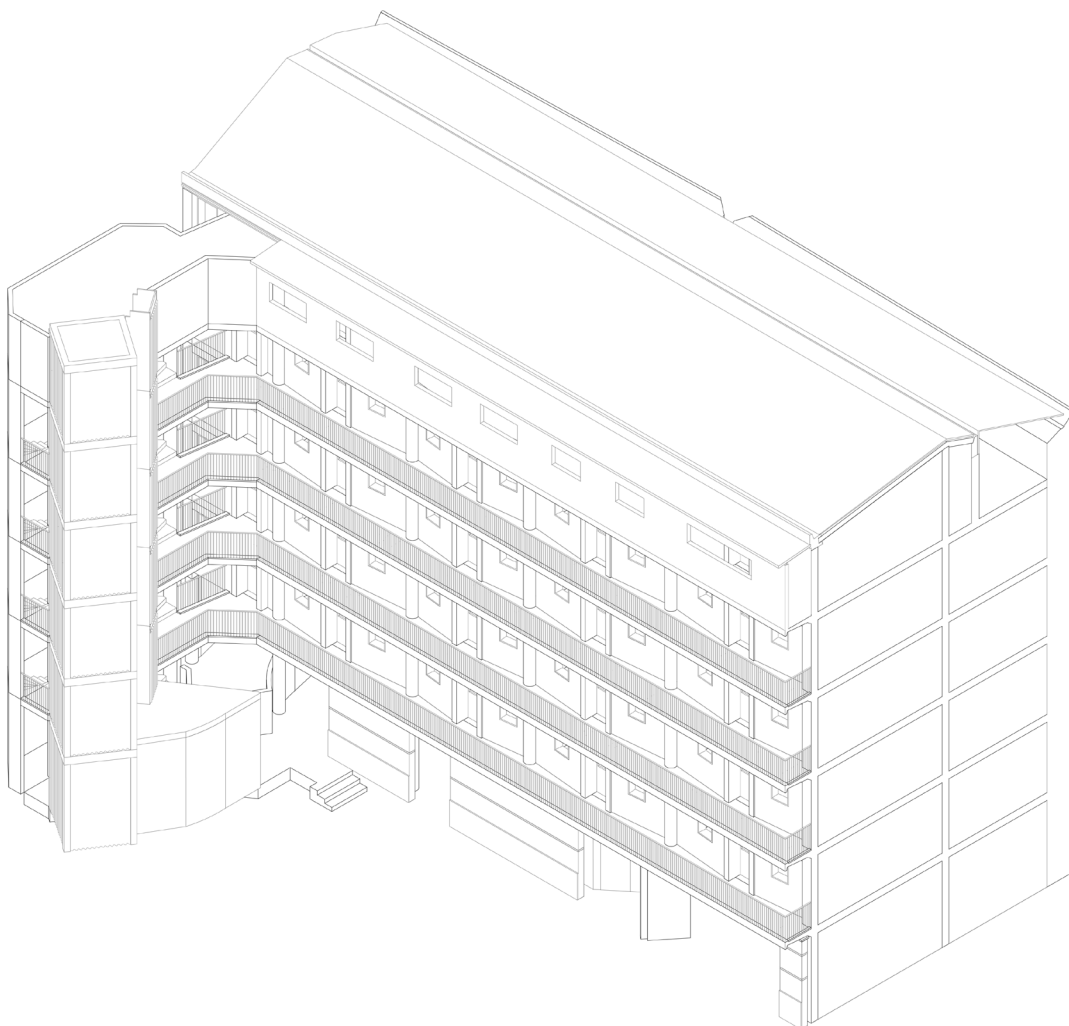




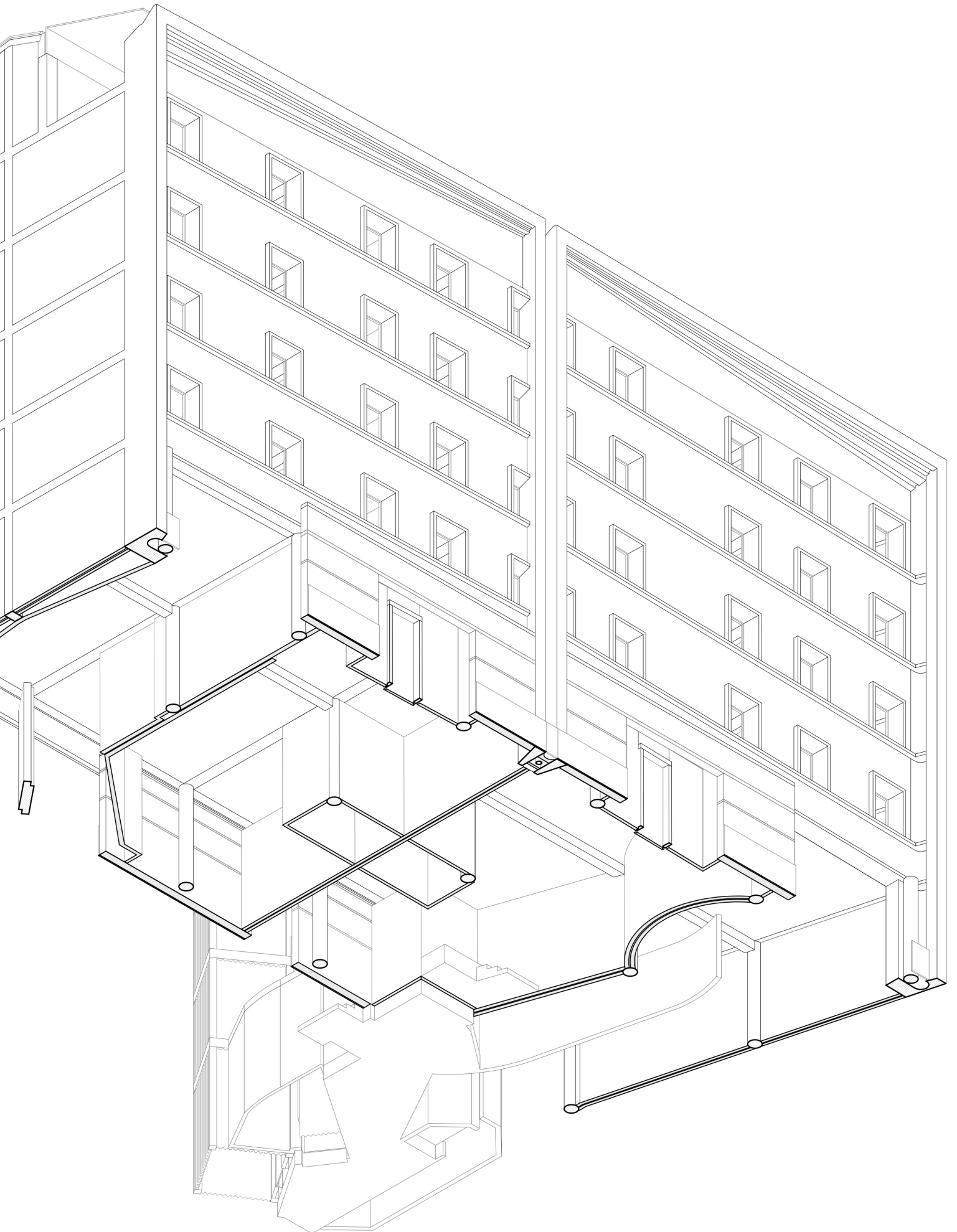
COSTRUIRE L'OGGETTO, COSTRUIRE LO SPAZIO

Due portali urbani incernierati  
Edificio in via Conchetta

Assonometrie isometriche

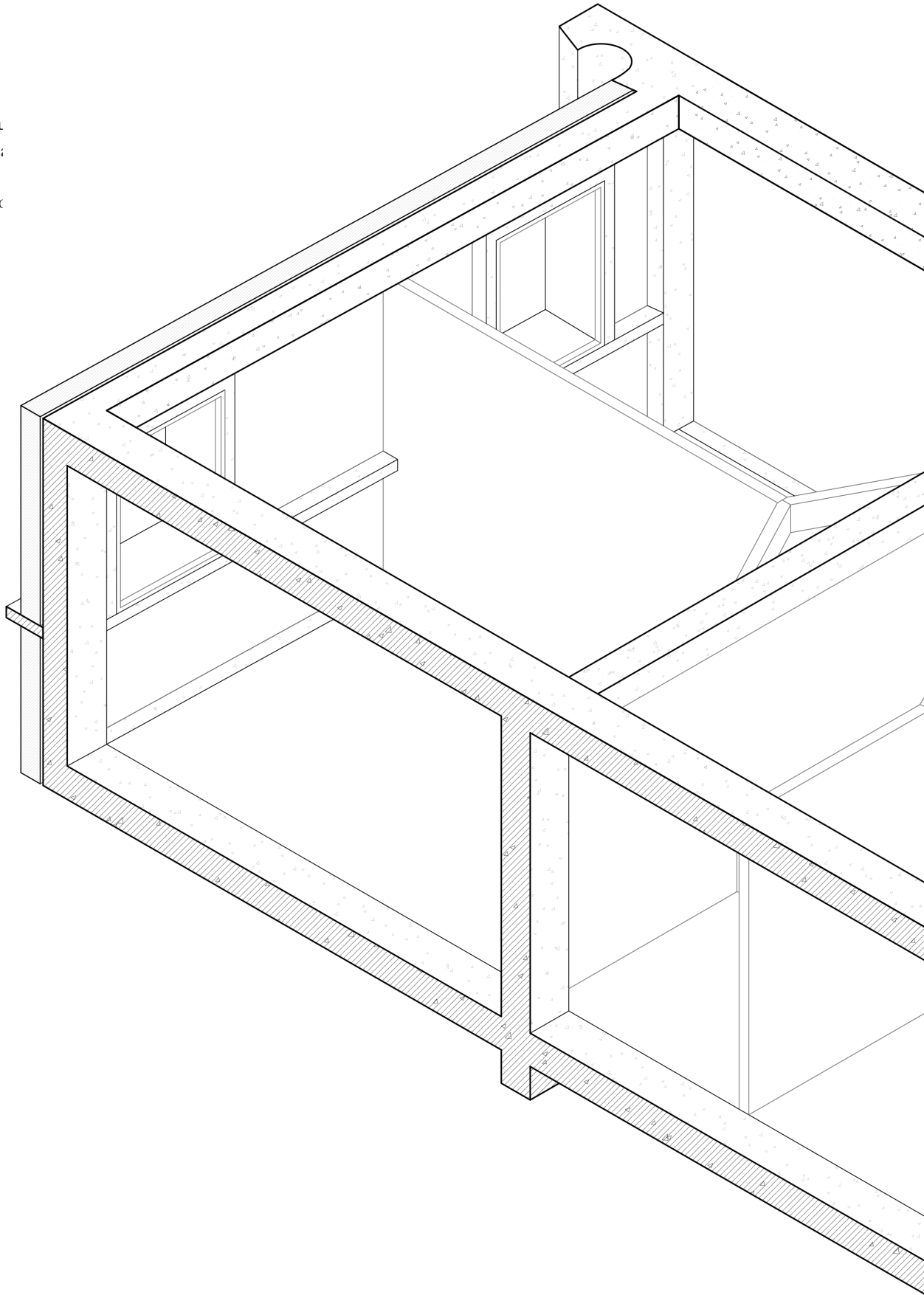


ESERCIZIO APERTO DEL PROGETTO

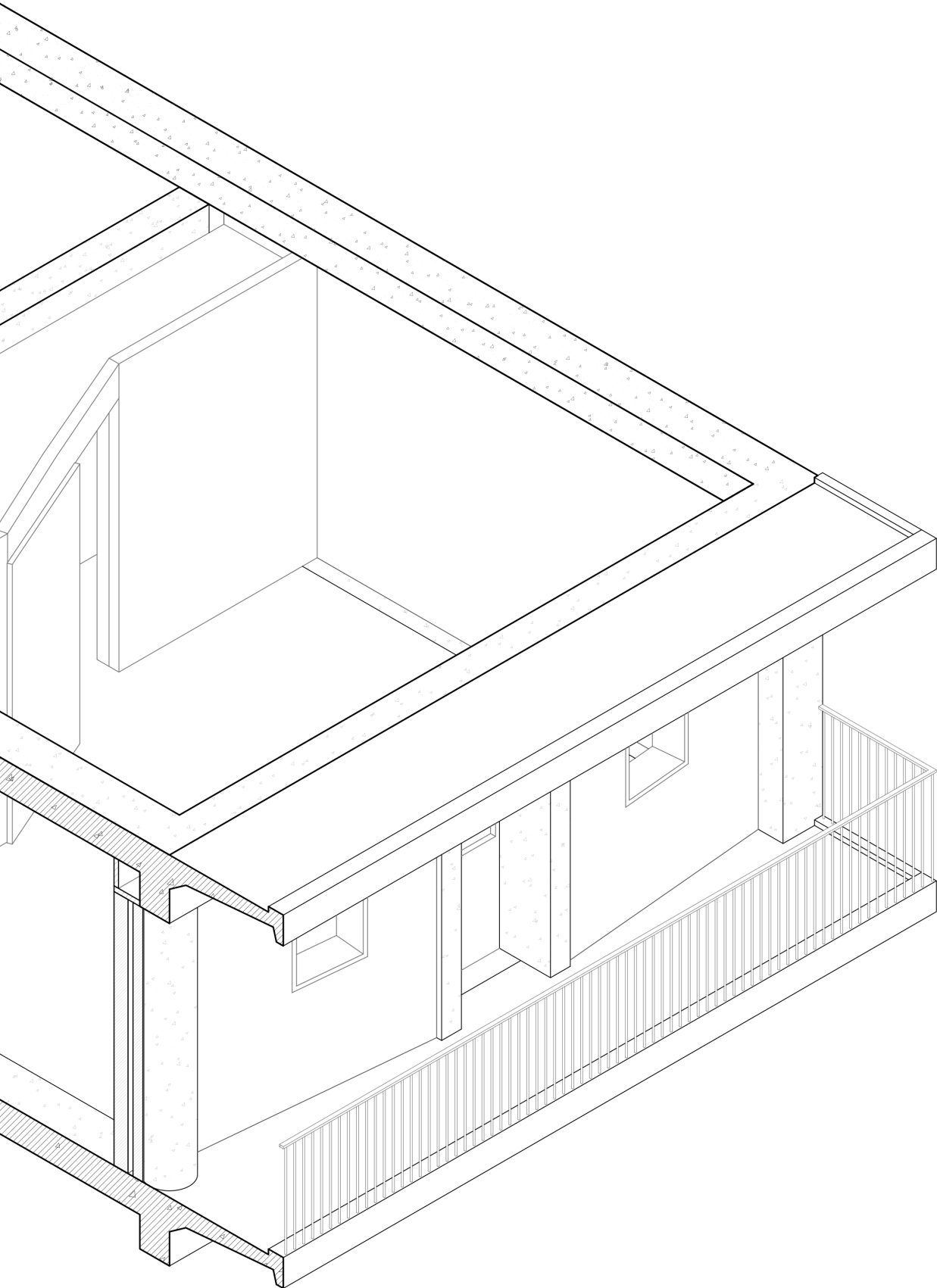


COSTRUIRE L'OGGETTO, COSTRUIRE LO SPAZIO

Due portali t  
Edificio in vi  
Particolare c



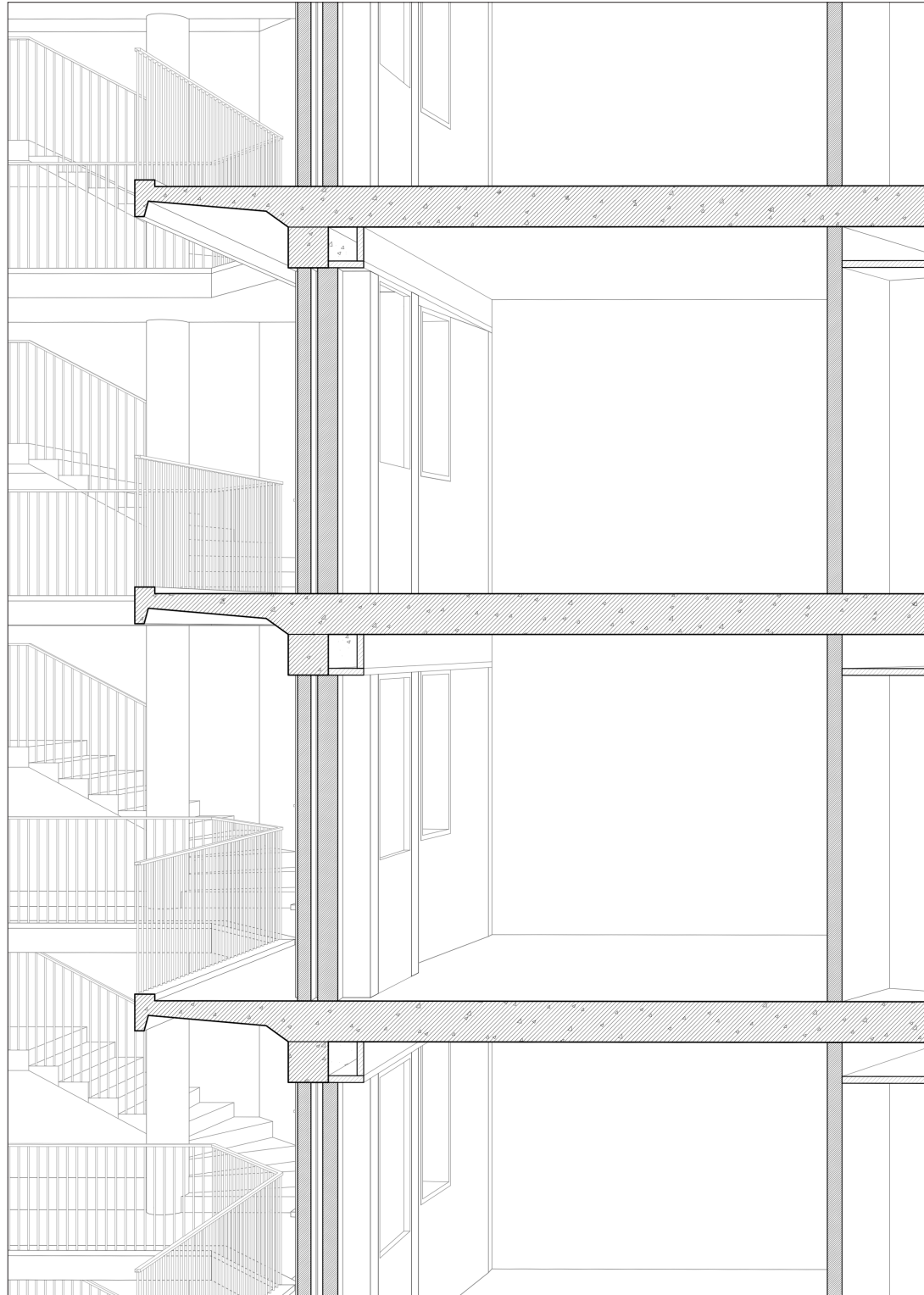
ESERCIZIO APERTO DEL PROGETTO



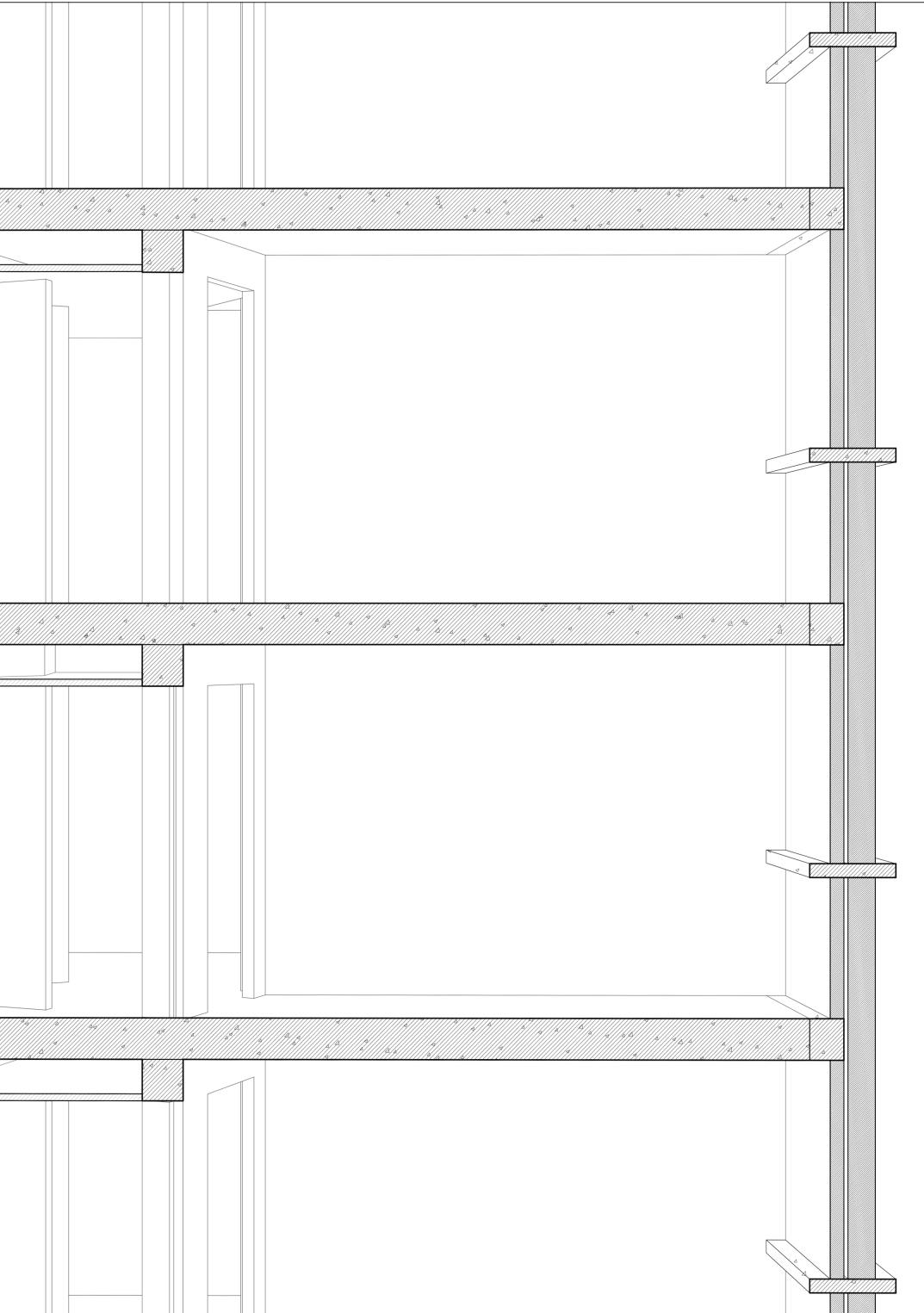
Due portali urbani incernierati

Edificio in via Conchetta

Sezione prospettica

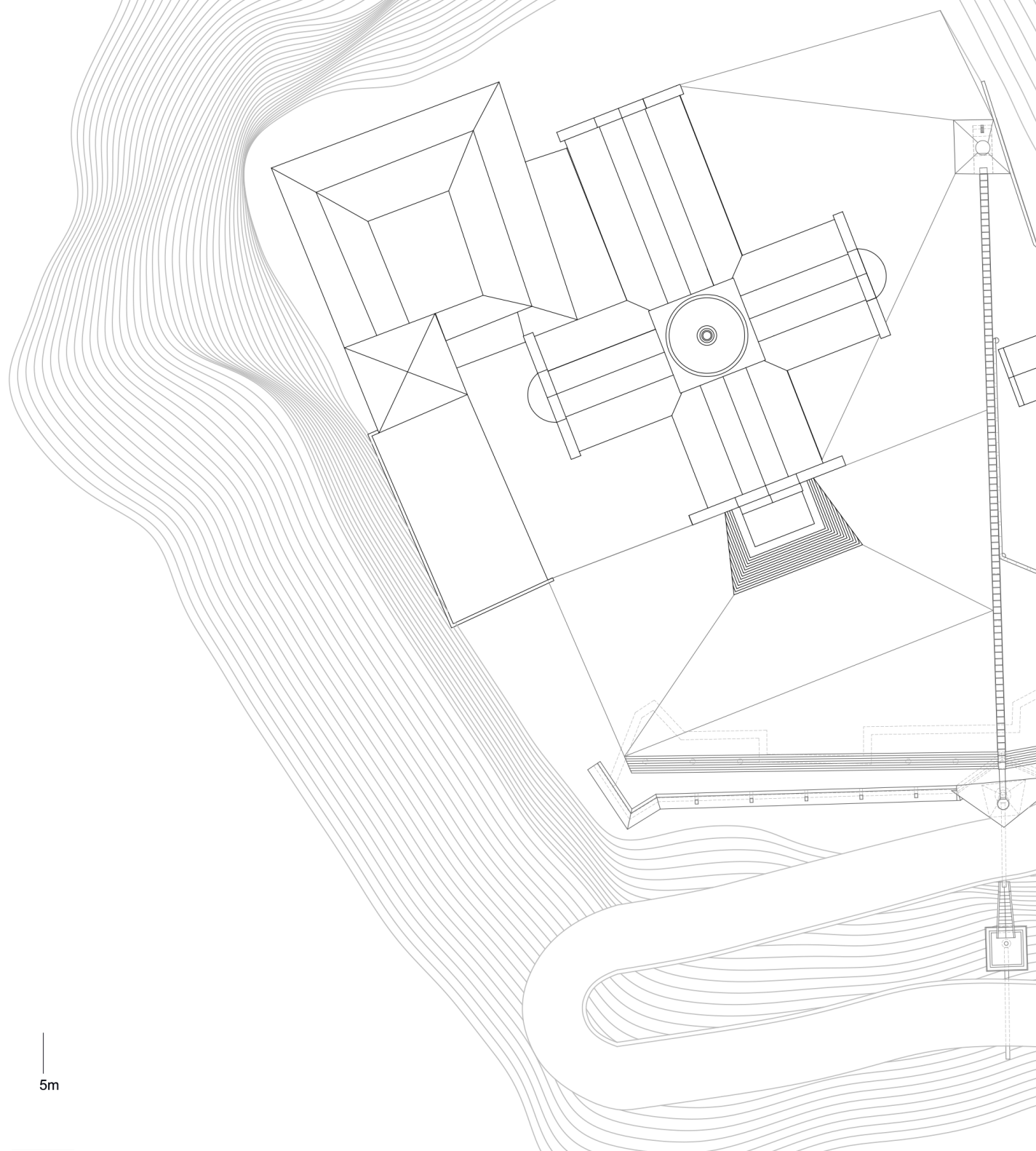


ESERCIZIO APERTO DEL PROGETTO

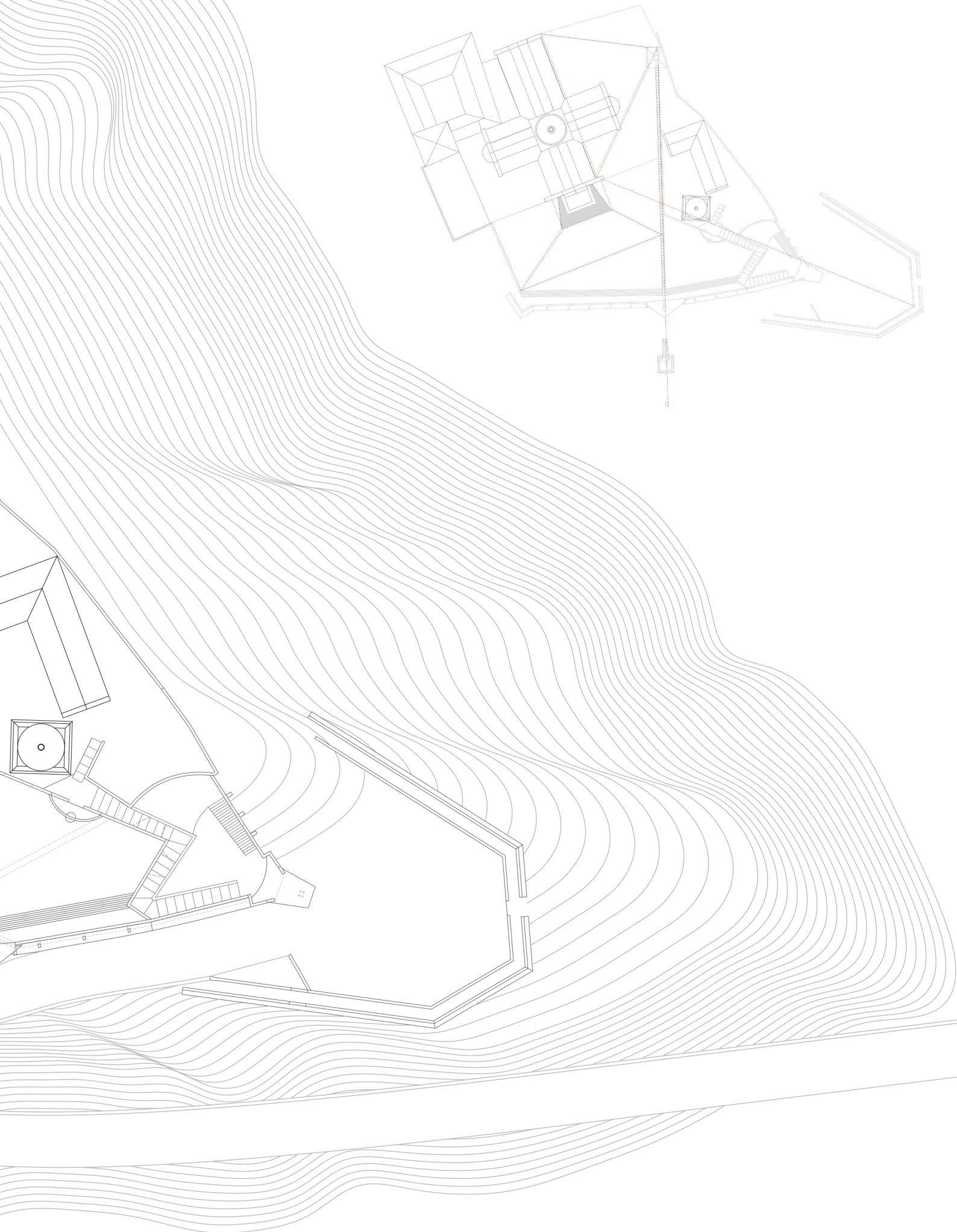


Anello murario e piattaforma  
Sperone del Guasco ad Ancona

Pianta



ESERCIZIO APERTO DEL PROGETTO

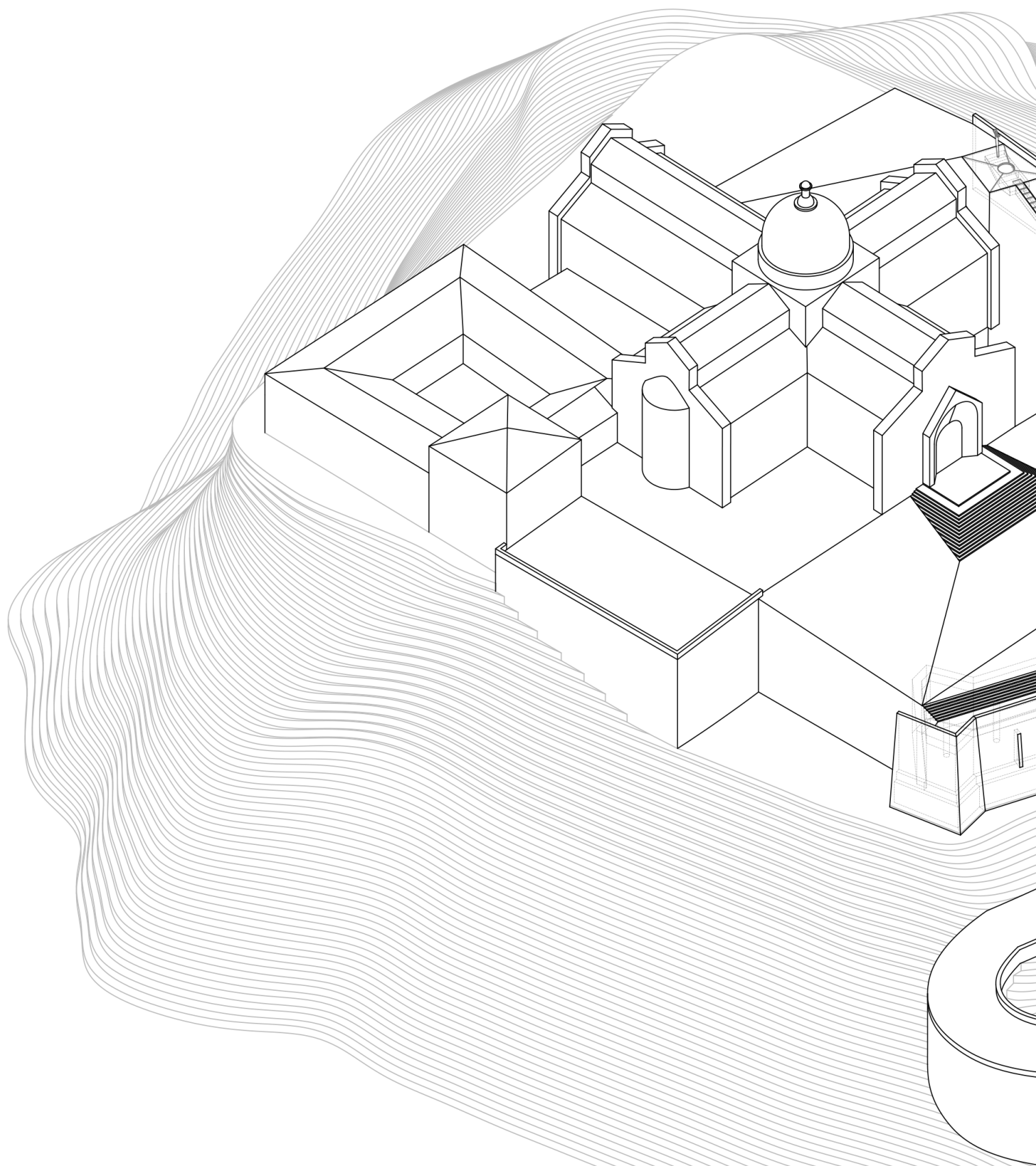




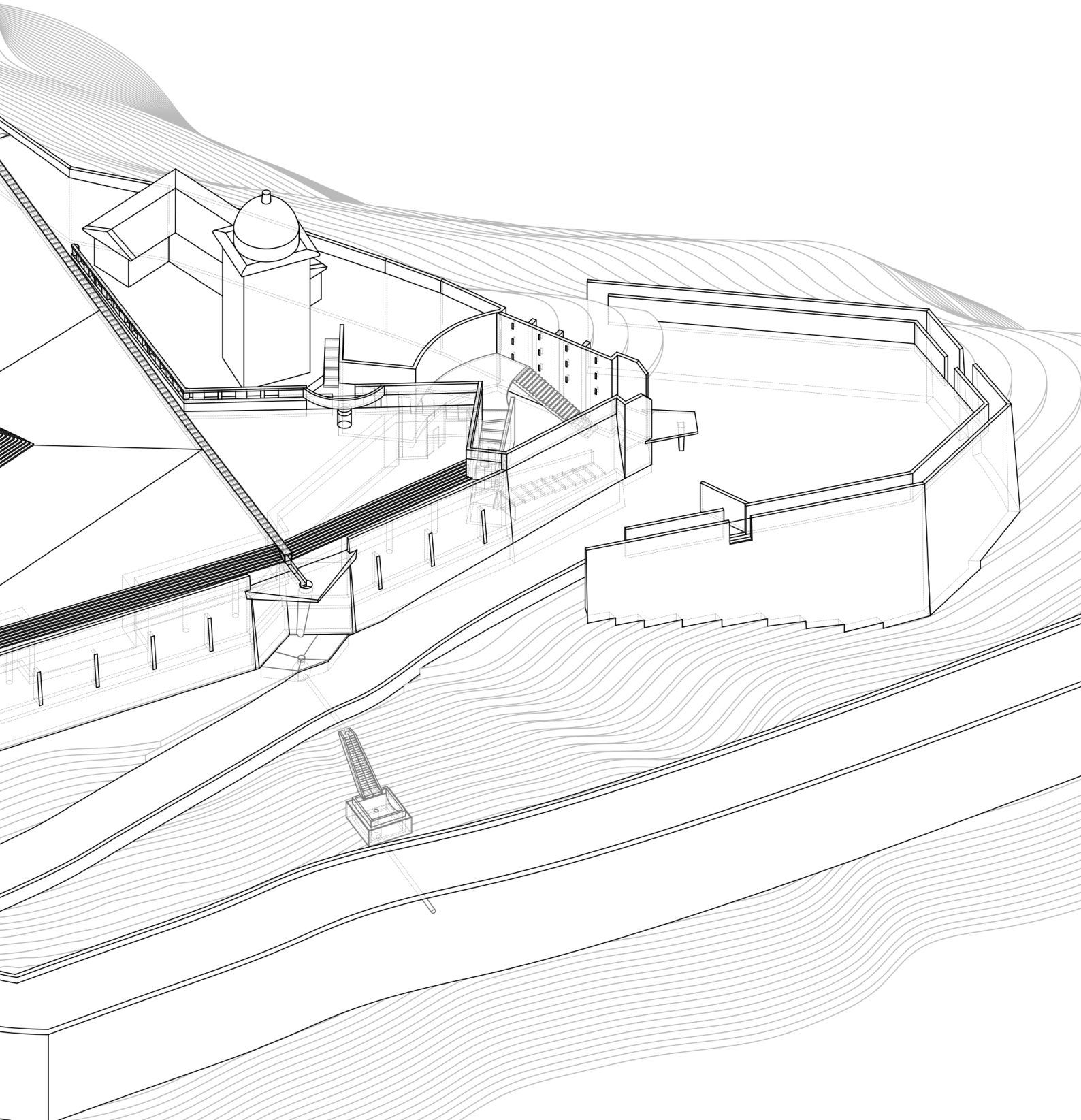
COSTRUIRE L'OGGETTO, COSTRUIRE LO SPAZIO

Anello murario e piattaforma  
Sperone del Guasco ad Ancona

Assonometria isometrica



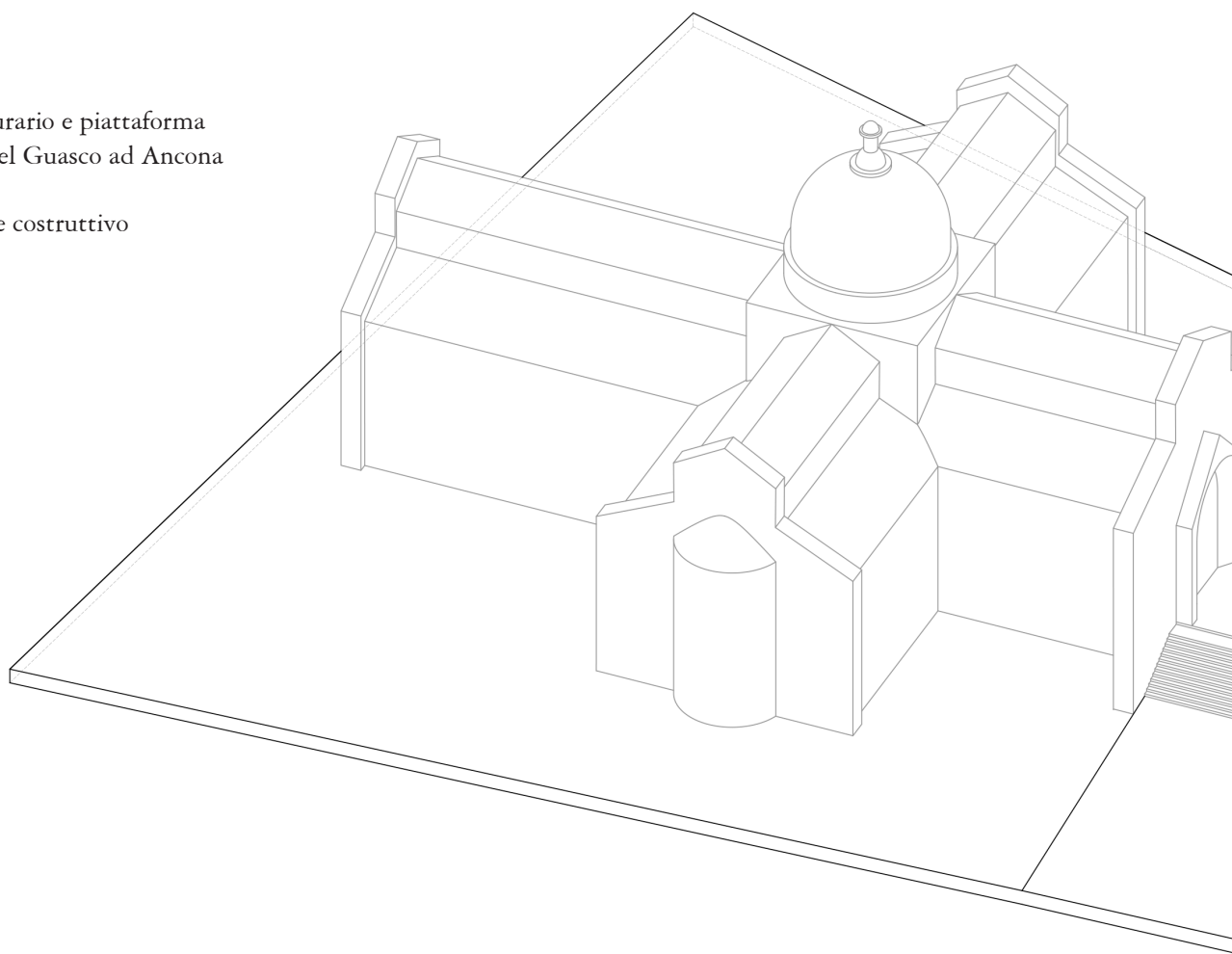
ESERCIZIO APERTO DEL PROGETTO



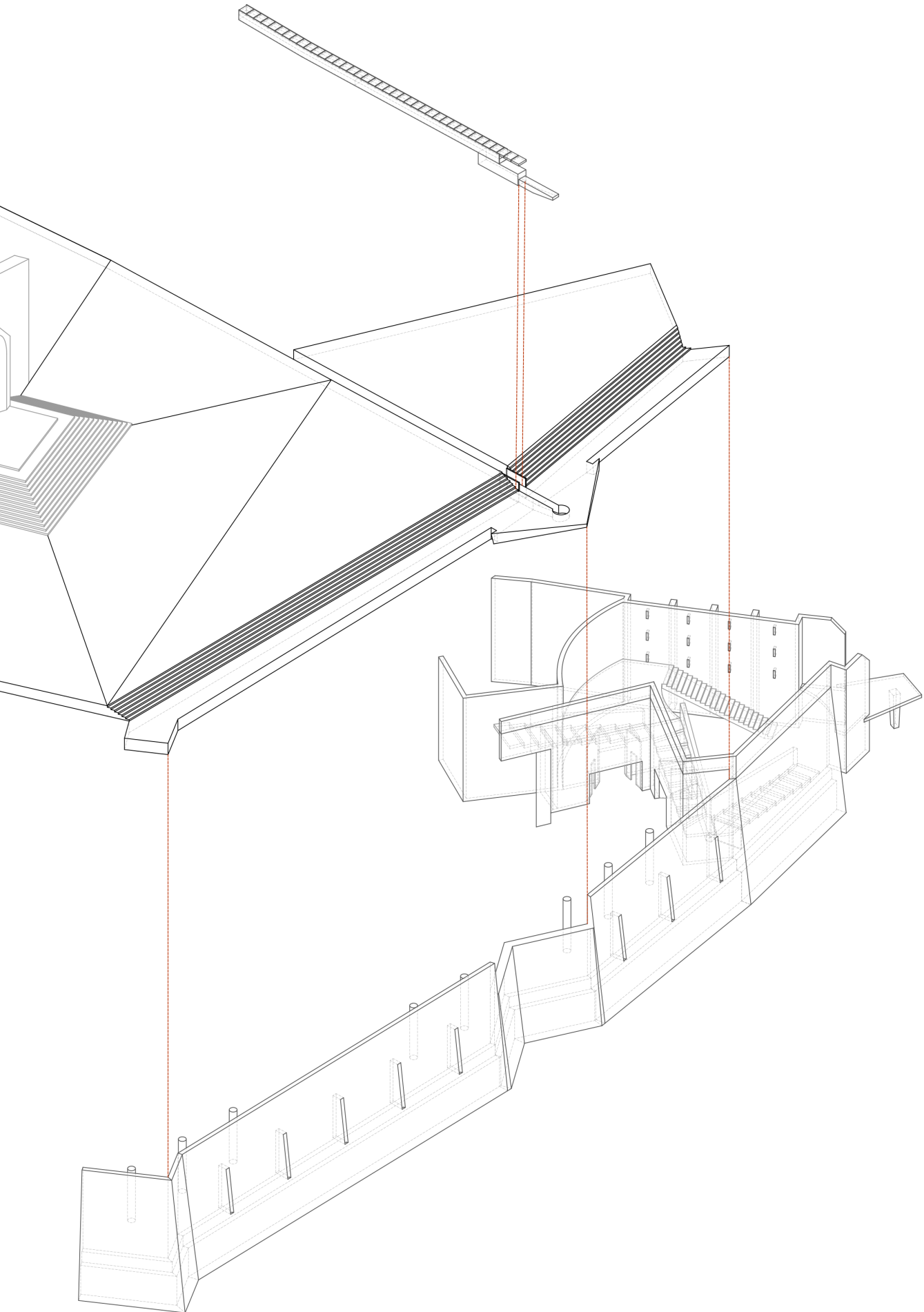
COSTRUIRE L'OGGETTO, COSTRUIRE LO SPAZIO

Anello murario e piattaforma  
Sperone del Guasco ad Ancona

Particolare costruttivo



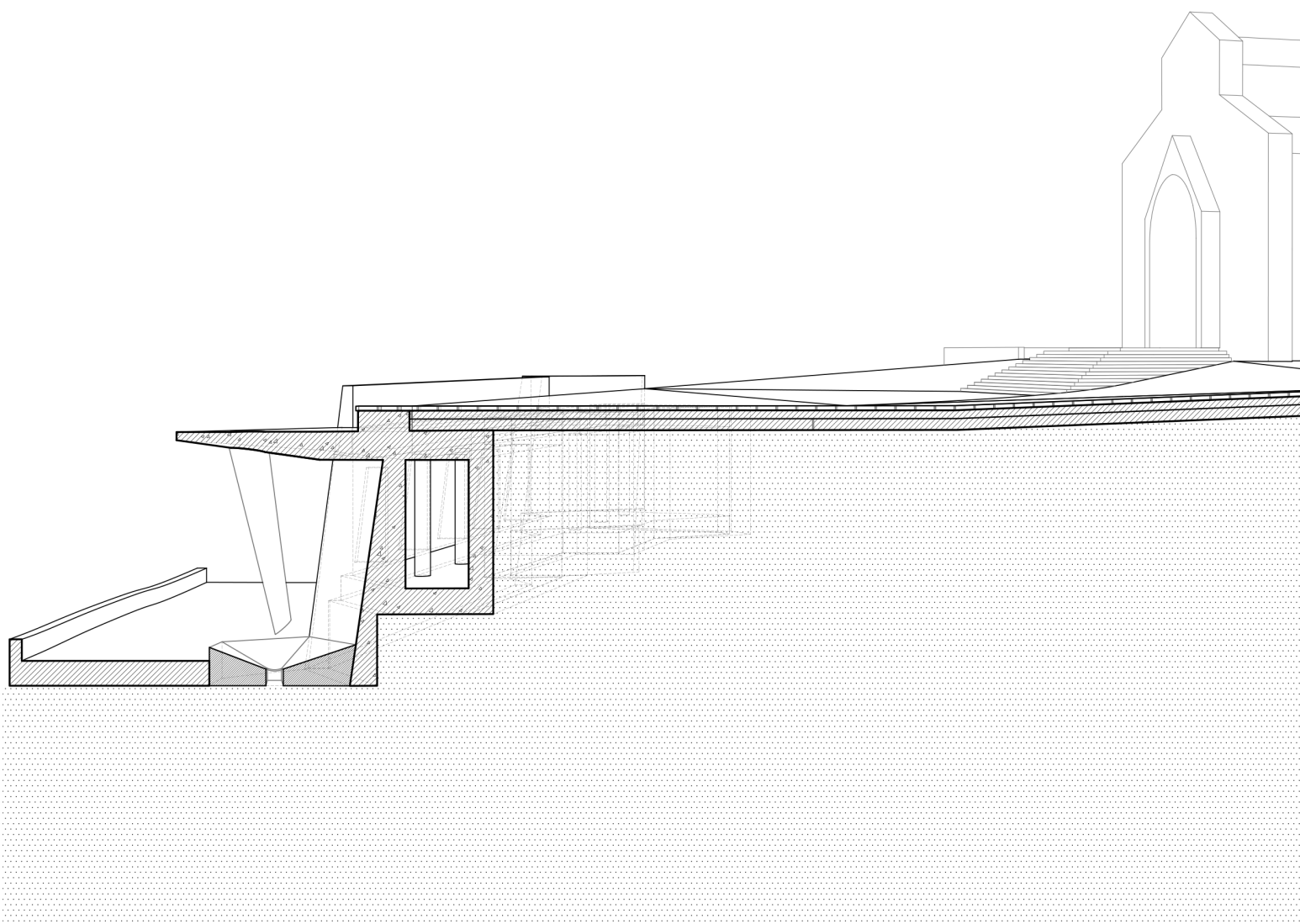
# ESERCIZIO APERTO DEL PROGETTO



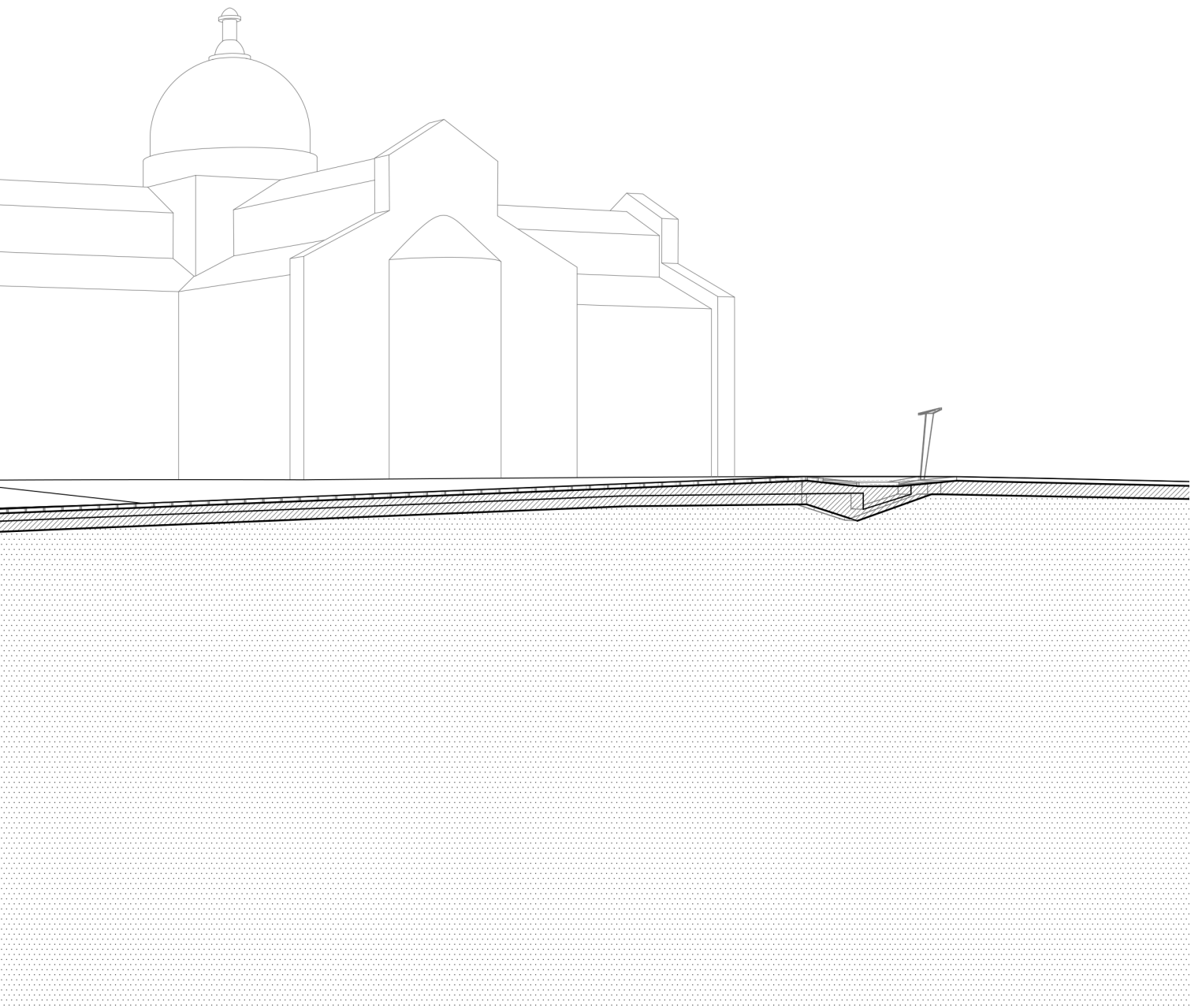
# COSTRUIRE L'OGGETTO, COSTRUIRE LO SPAZIO

Anello murario e piattaforma  
Sperone del Guasco ad Ancona

Sezione prospettica



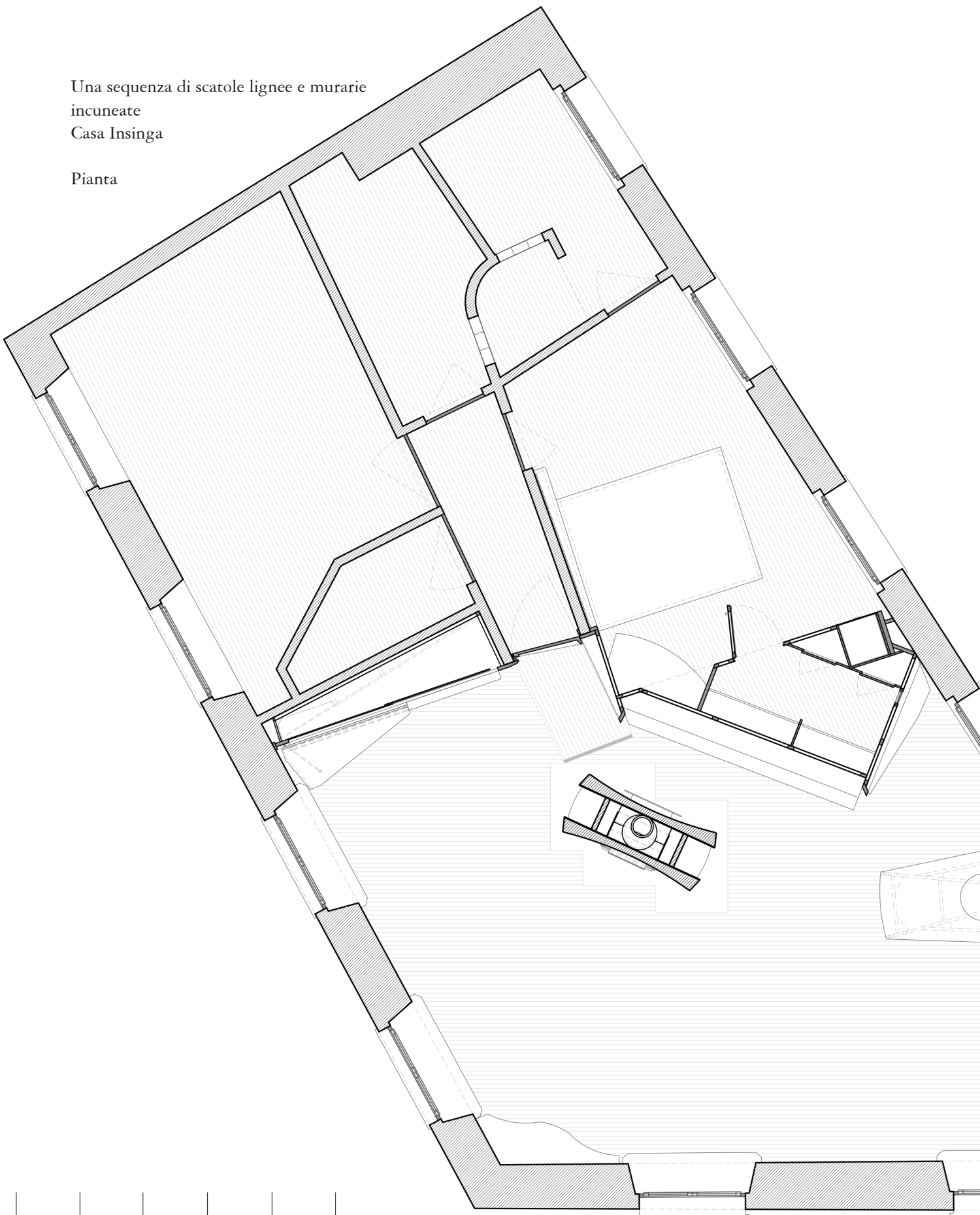
ESERCIZIO APERTO DEL PROGETTO



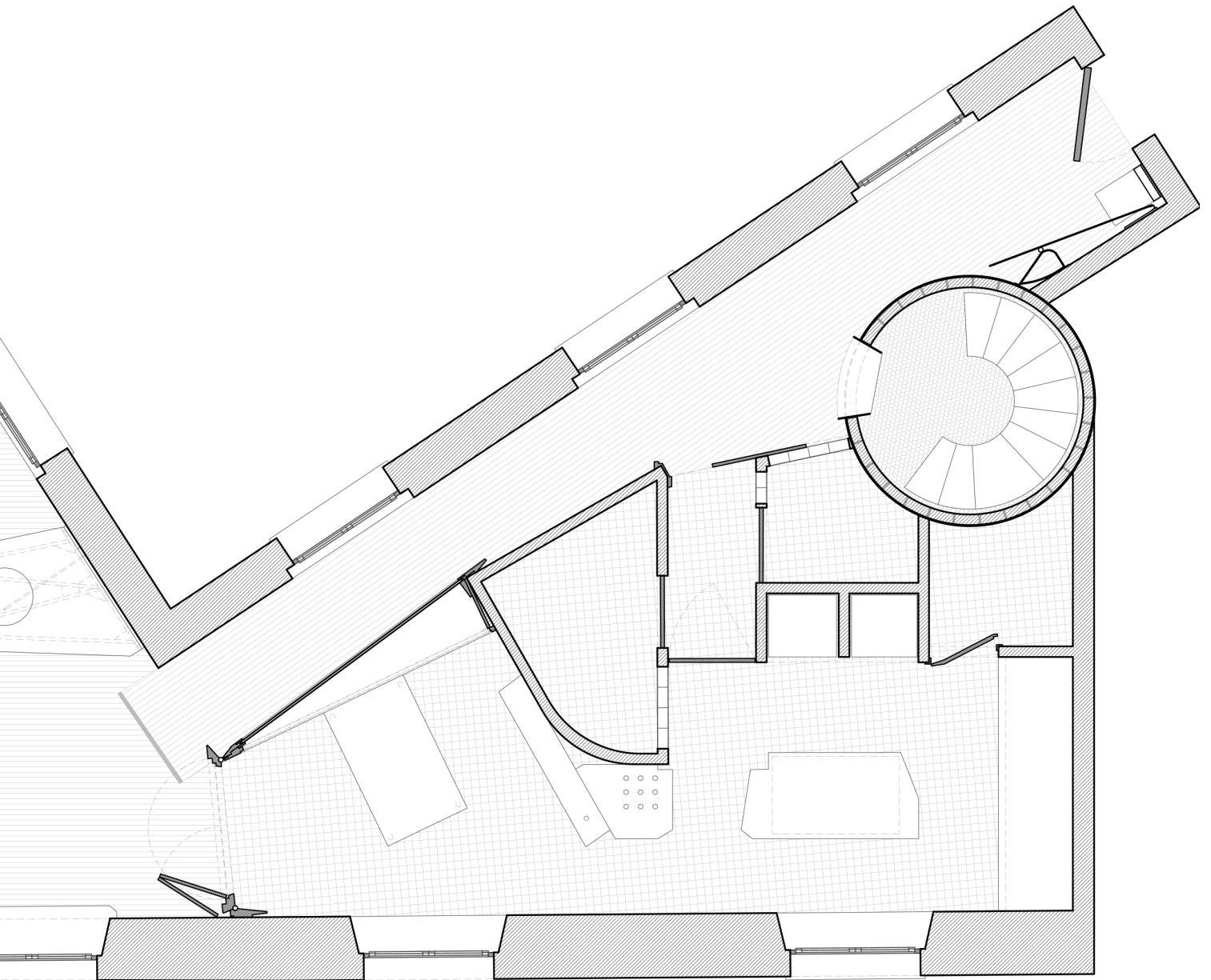
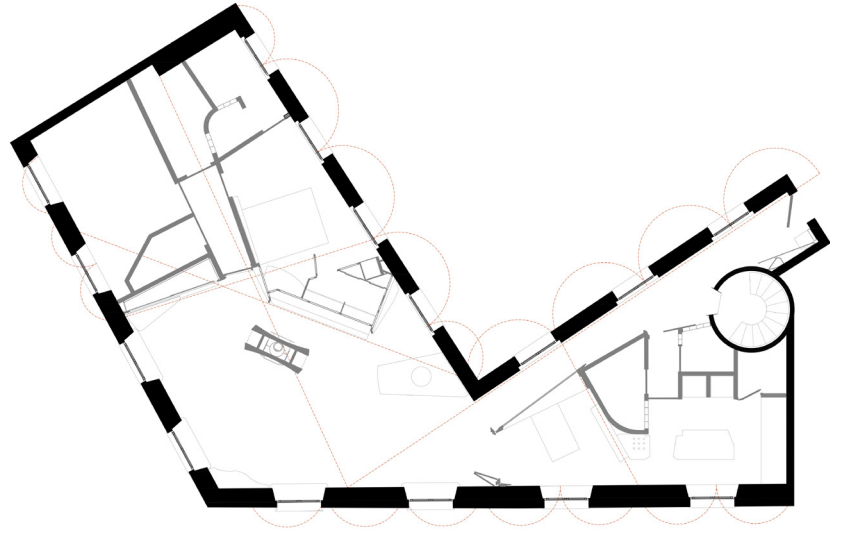
COSTRUIRE L'OGGETTO, COSTRUIRE LO SPAZIO

Una sequenza di scatole lignee e murarie  
incuneate  
Casa Insinga

Pianta



ESERCIZIO APERTO DEL PROGETTO

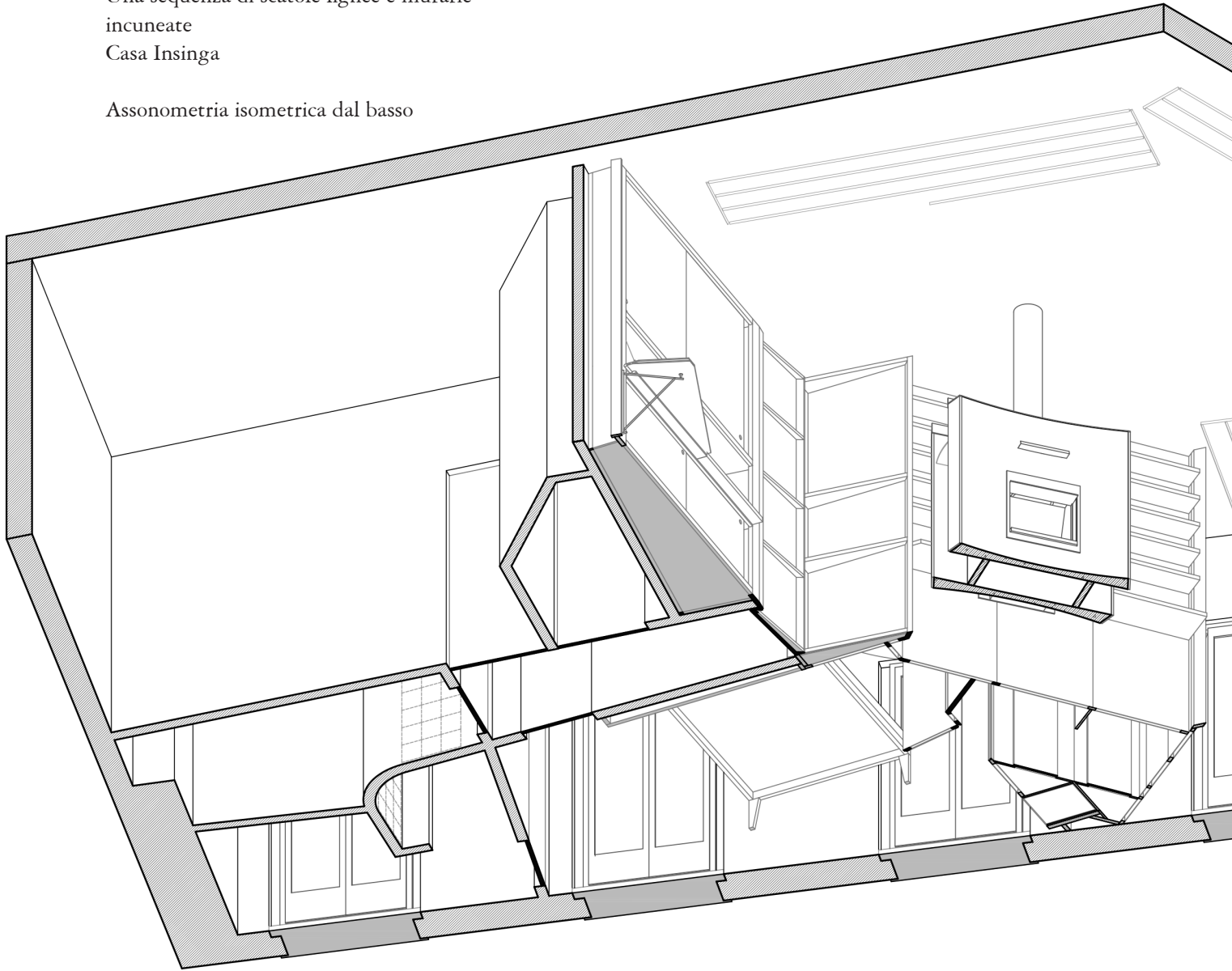




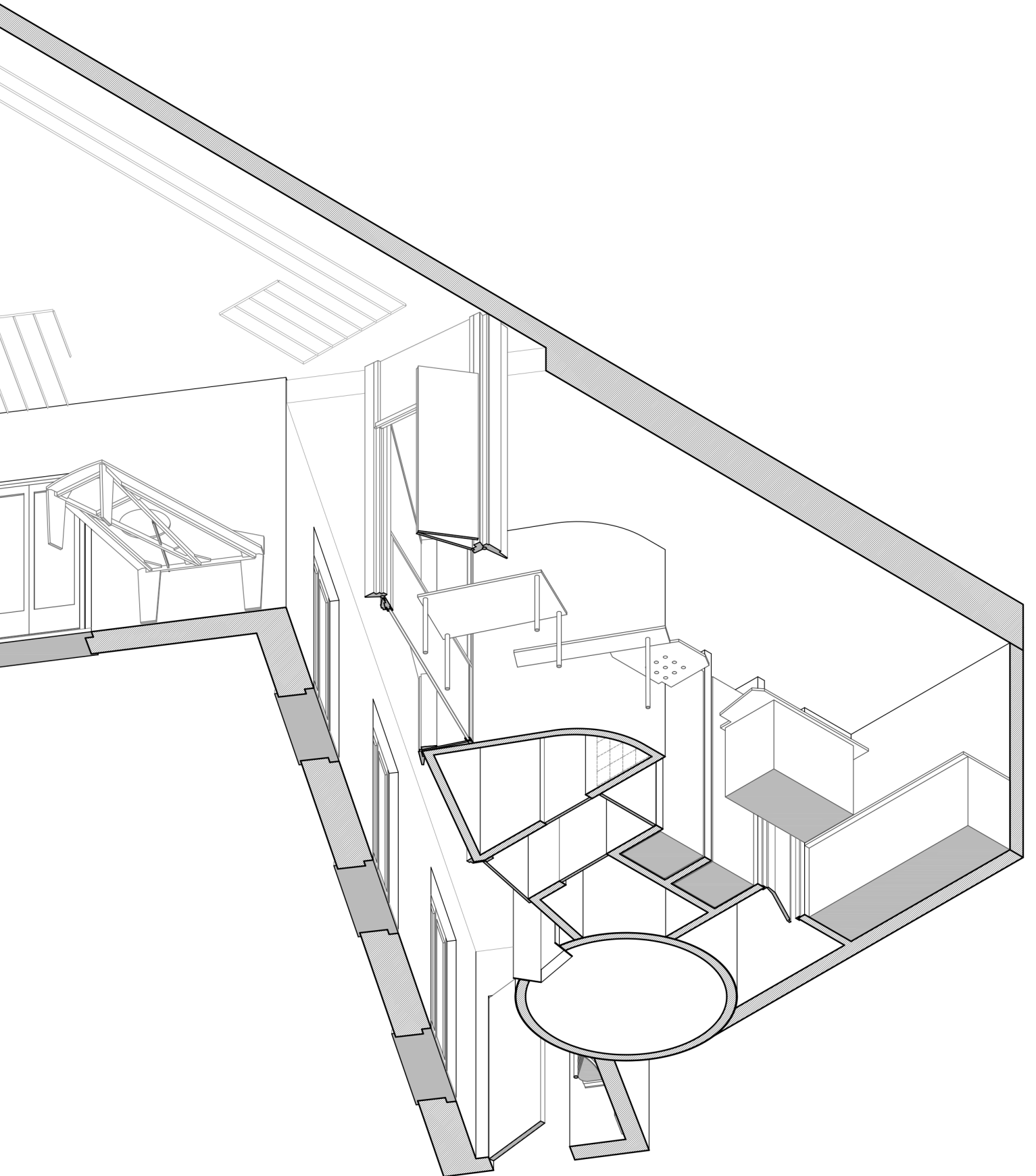
COSTRUIRE L'OGGETTO, COSTRUIRE LO SPAZIO

Una sequenza di scatole lignee e murarie  
incuneate  
Casa Insinga

Assonometria isometrica dal basso



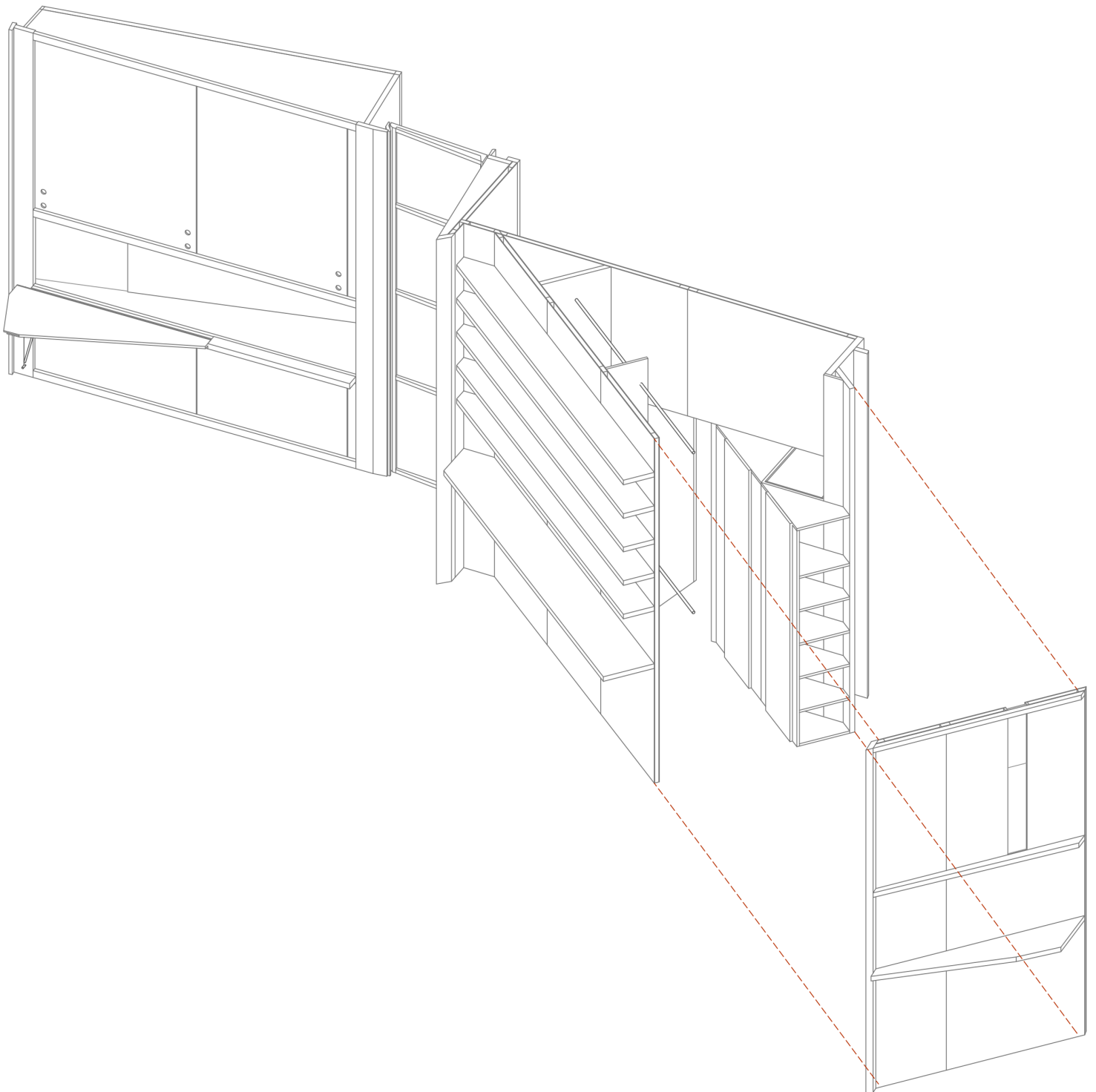
ESERCIZIO APERTO DEL PROGETTO



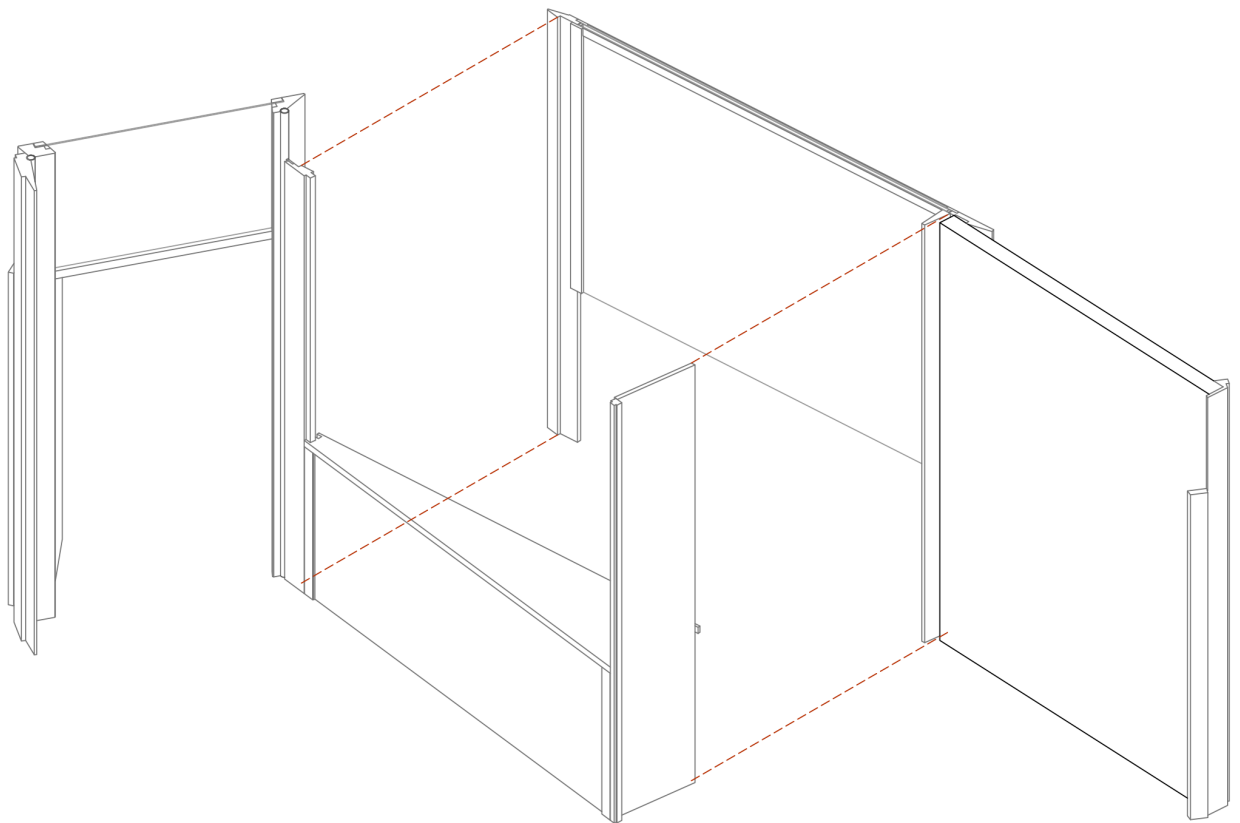
# COSTRUIRE L'OGGETTO, COSTRUIRE LO SPAZIO

Una sequenza di scatole lignee e murarie  
incuneate  
Casa Insinga

Particolari costruttivi



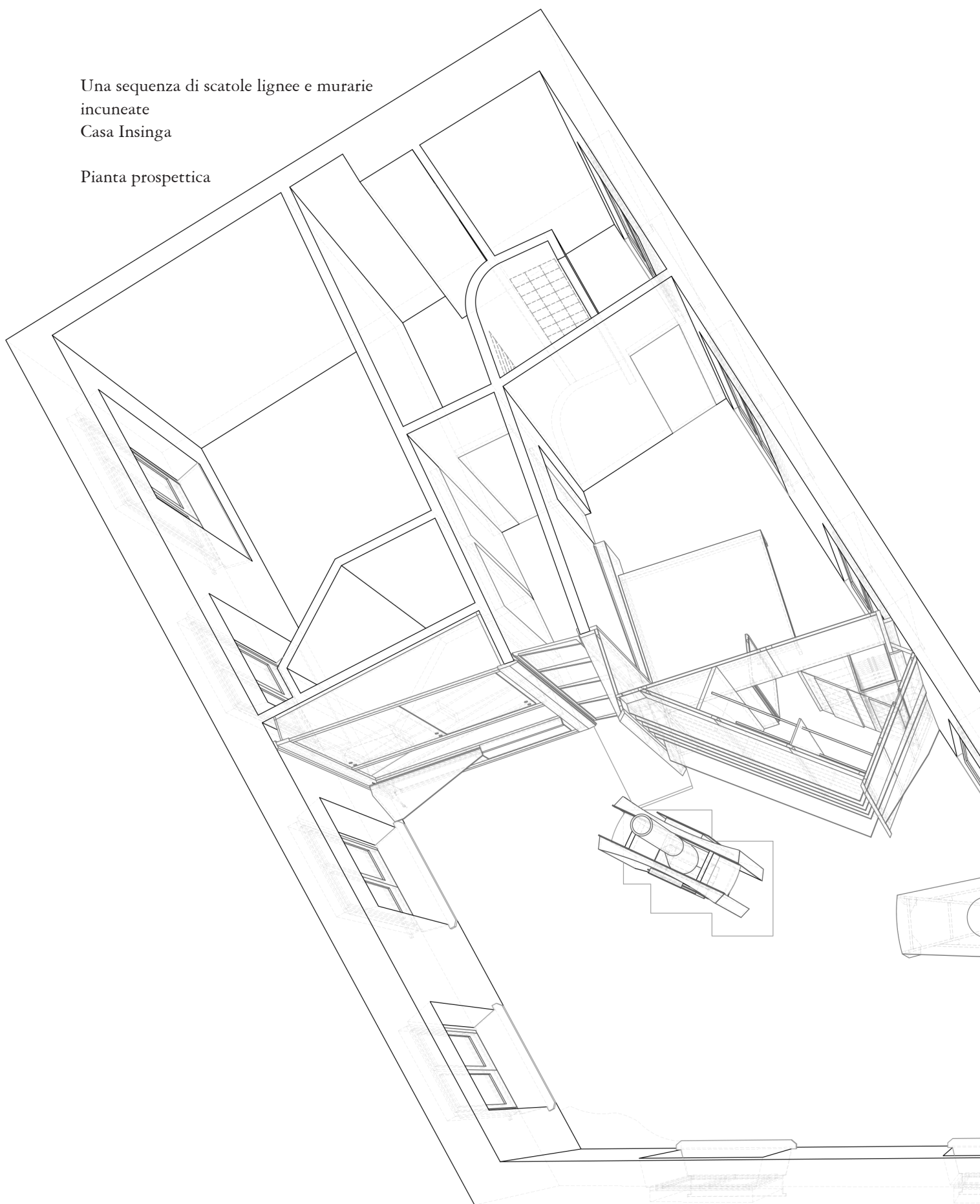
# ESERCIZIO APERTO DEL PROGETTO



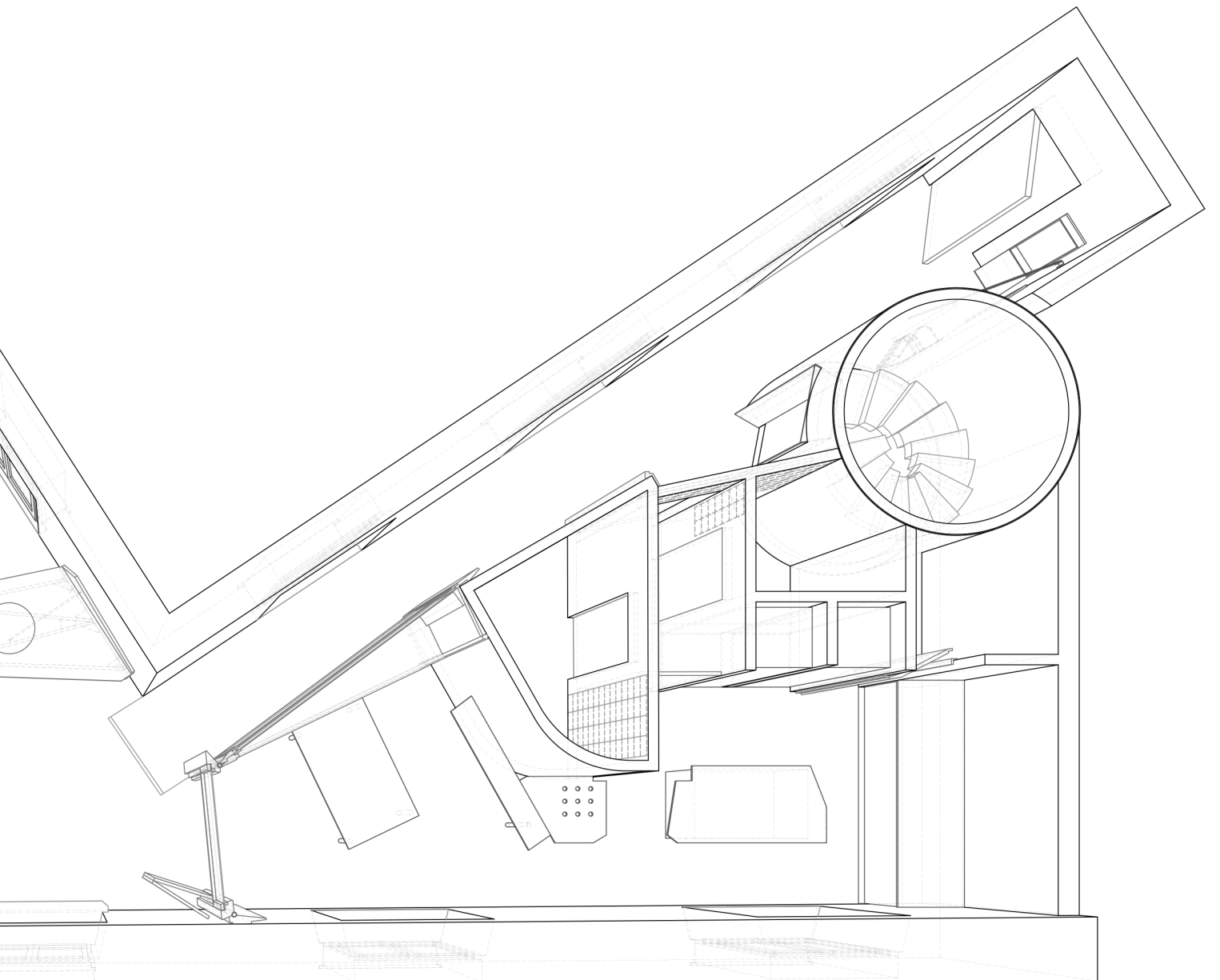
COSTRUIRE L'OGGETTO, COSTRUIRE LO SPAZIO

Una sequenza di scatole lignee e murarie  
incuneate  
Casa Insinga

Pianta prospettica



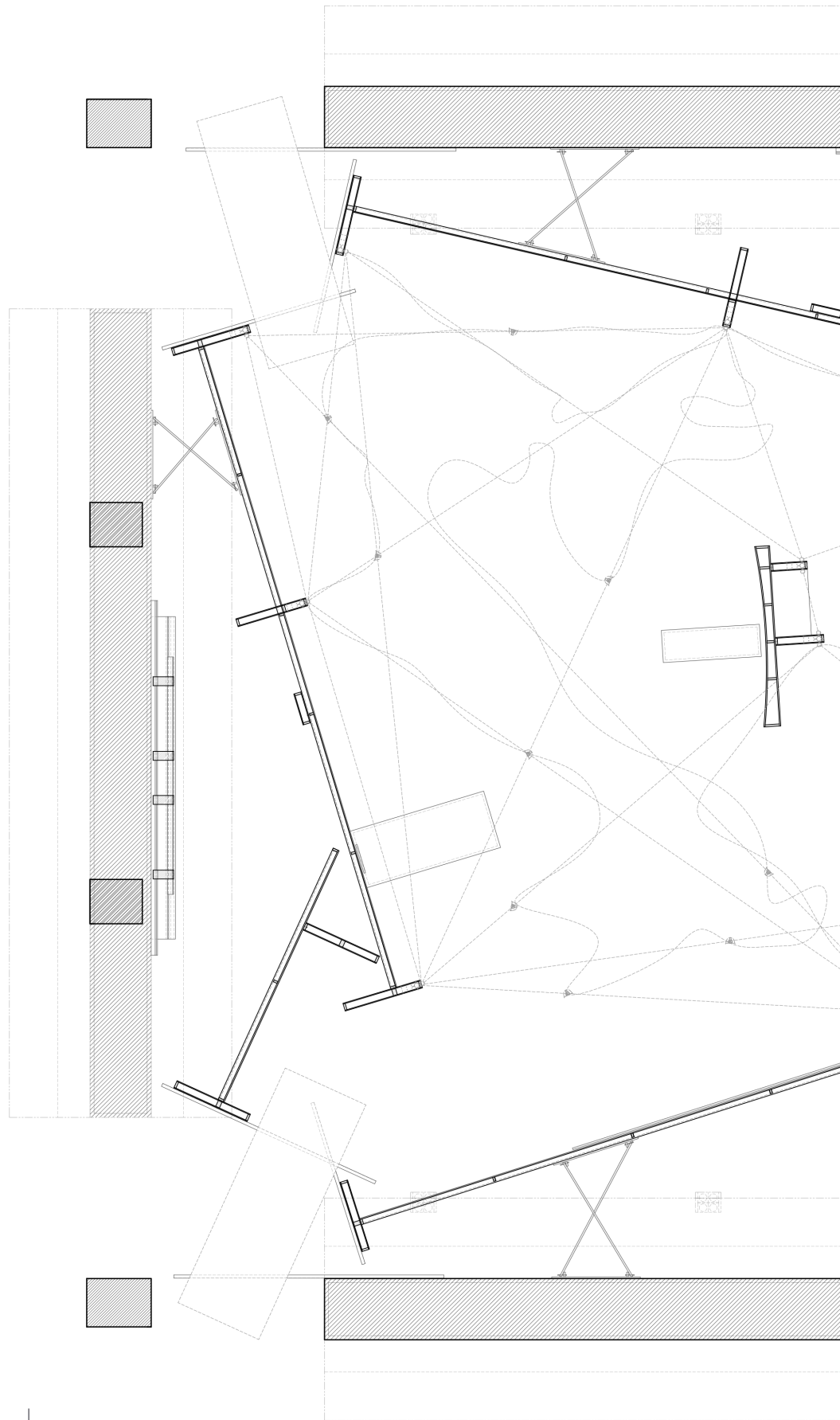
ESERCIZIO APERTO DEL PROGETTO



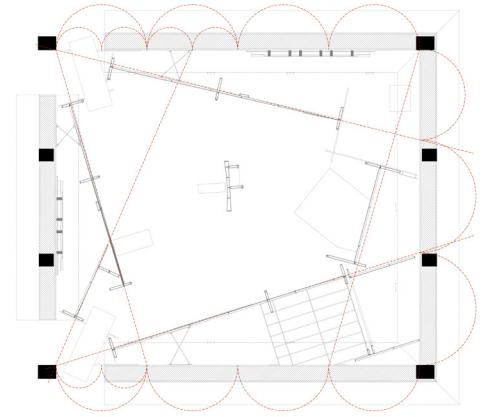
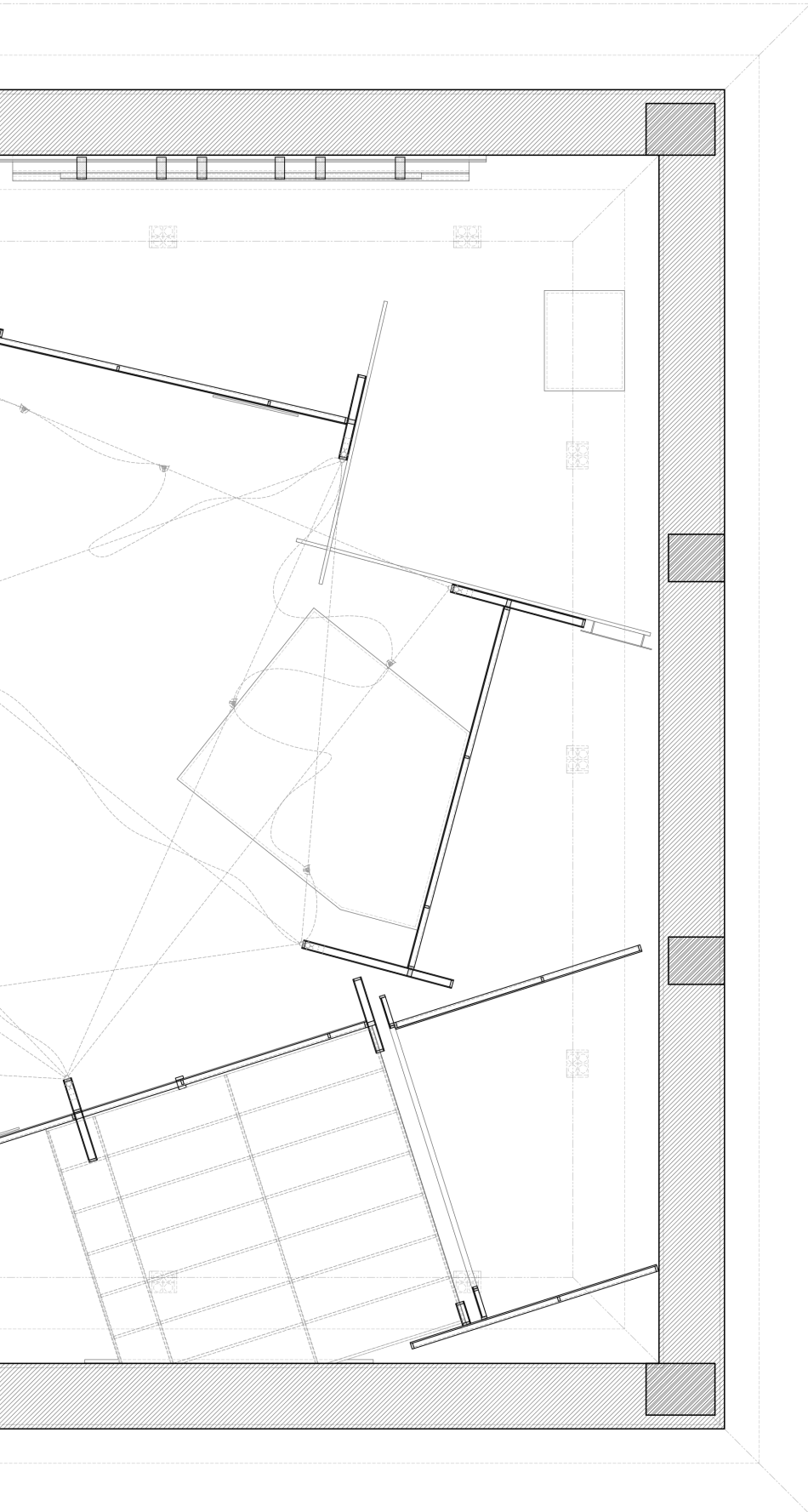
# COSTRUIRE L'OGGETTO, COSTRUIRE LO SPAZIO

Il muro, la parete, la pergola  
Allestimento Kiesler

Pianta



# ESERCIZIO APERTO DEL PROGETTO

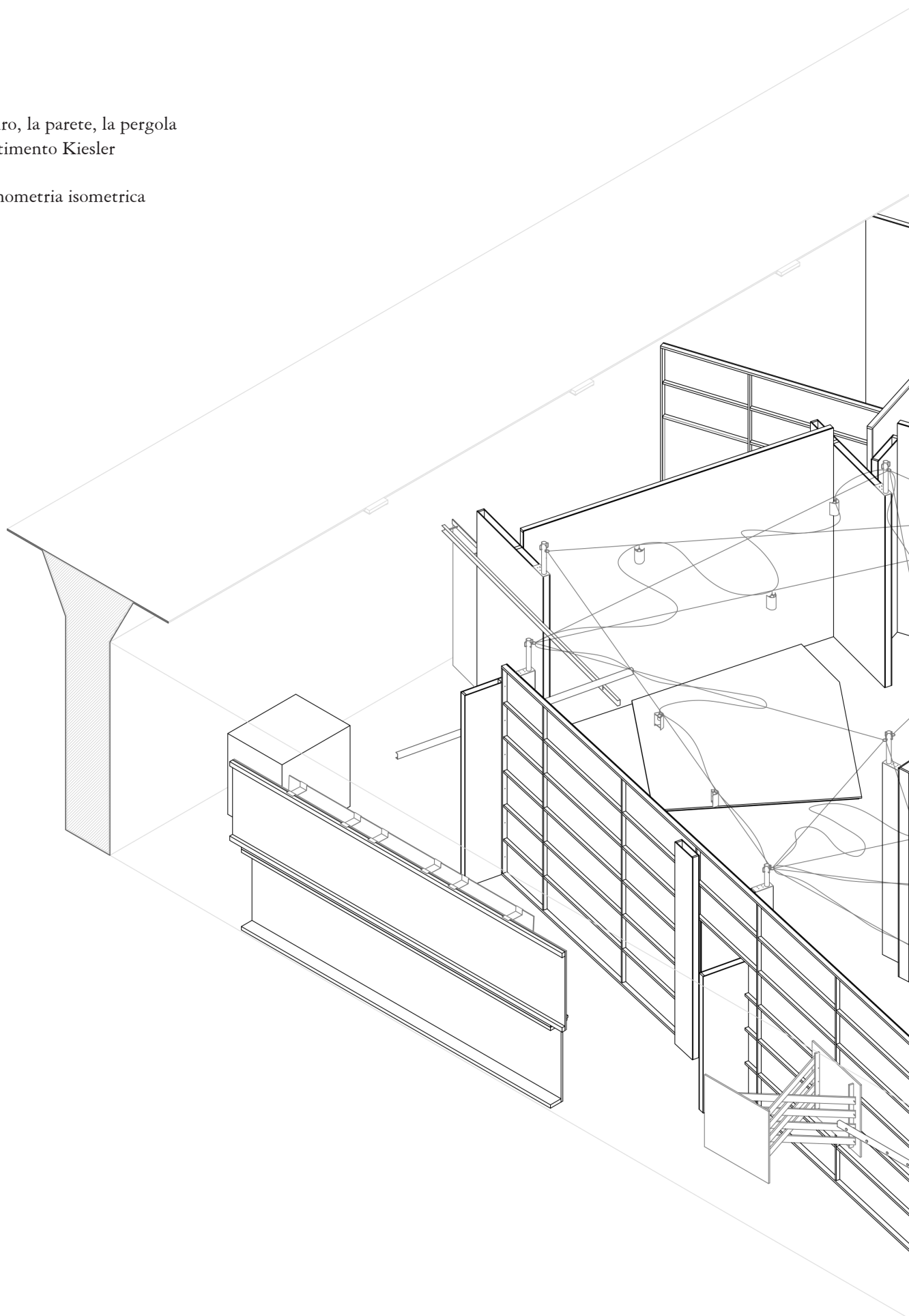




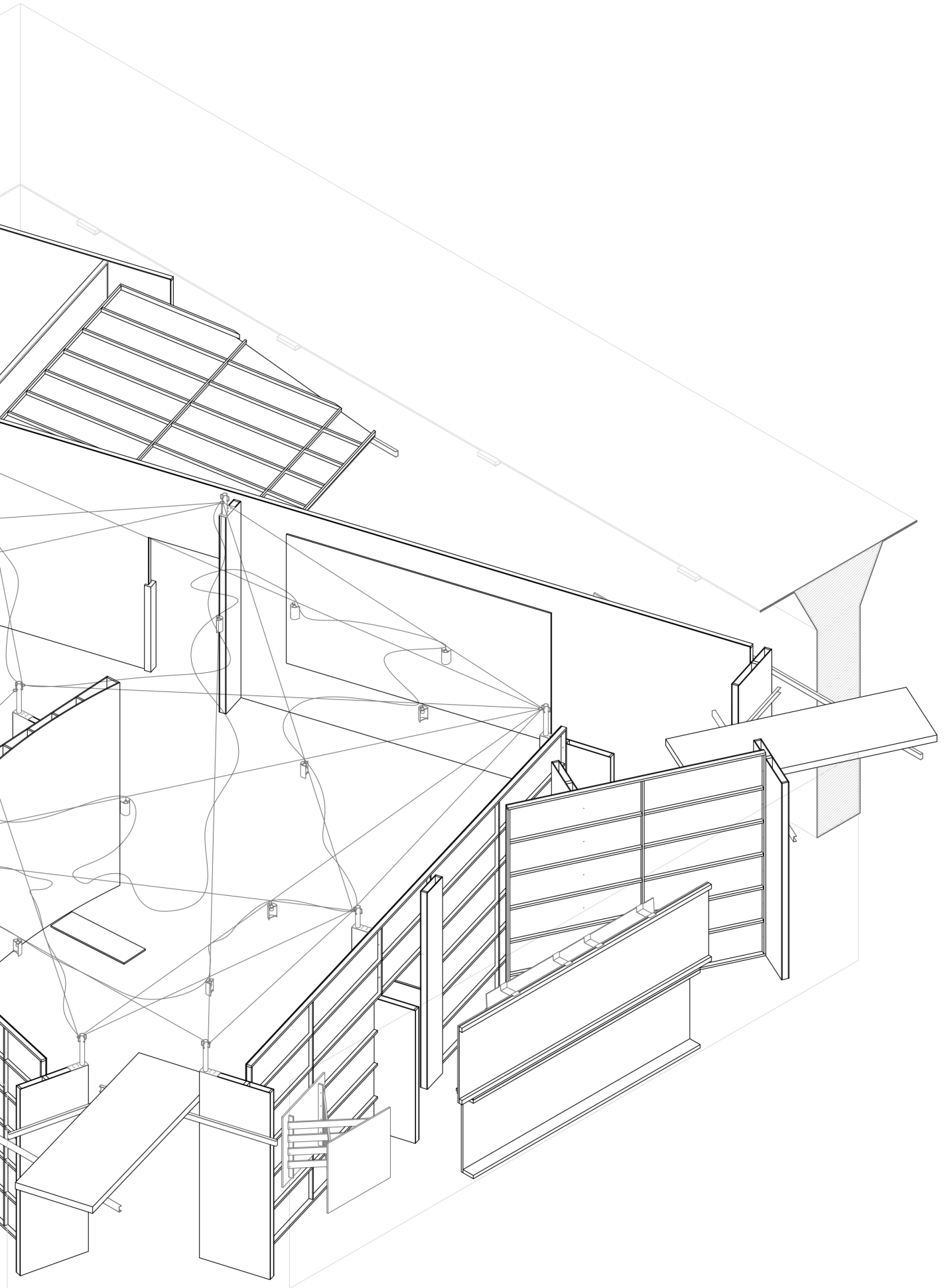
## COSTRUIRE L'OGGETTO, COSTRUIRE LO SPAZIO

Il muro, la parete, la pergola  
Allestimento Kiesler

Assonometria isometrica



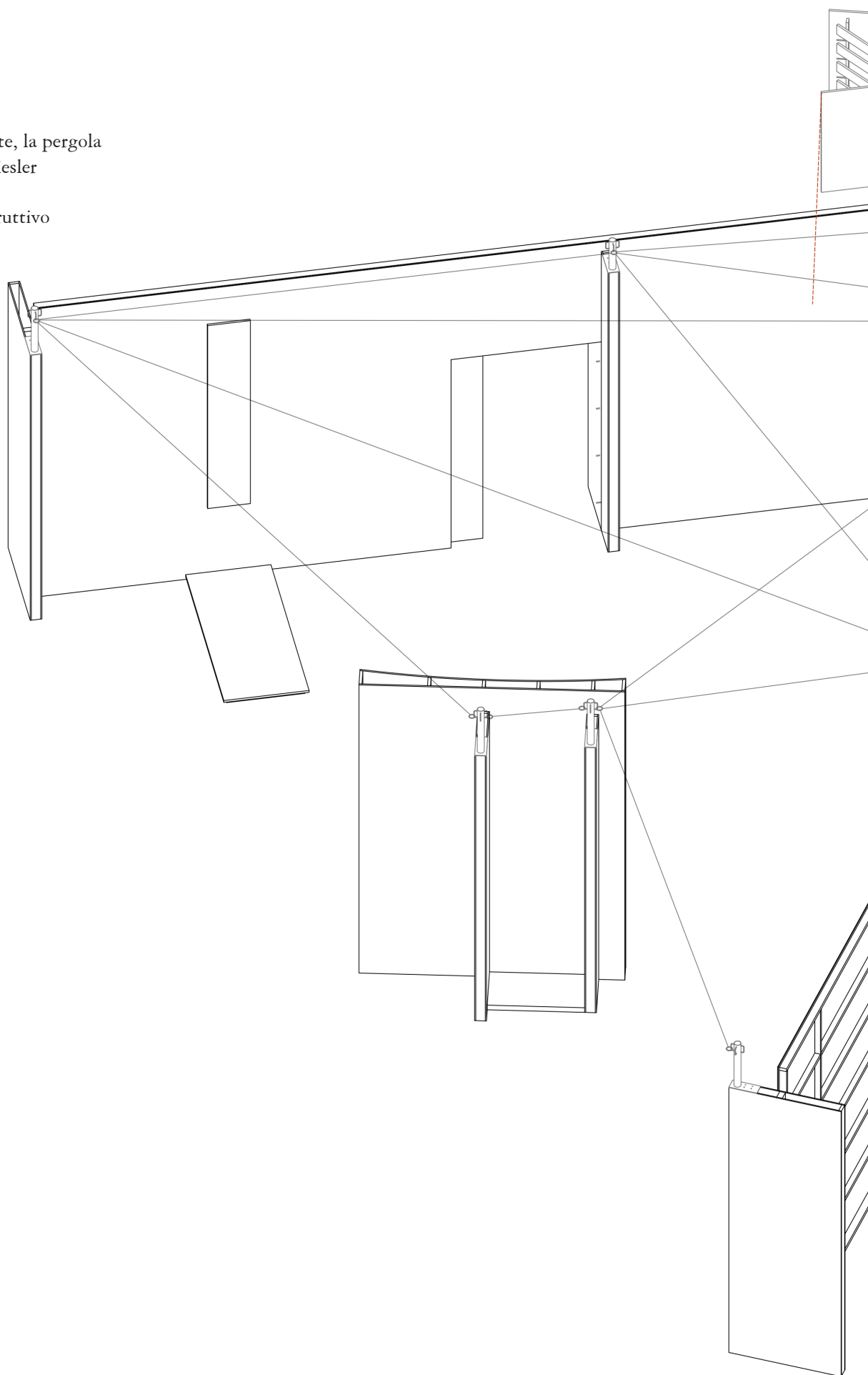
ESERCIZIO APERTO DEL PROGETTO



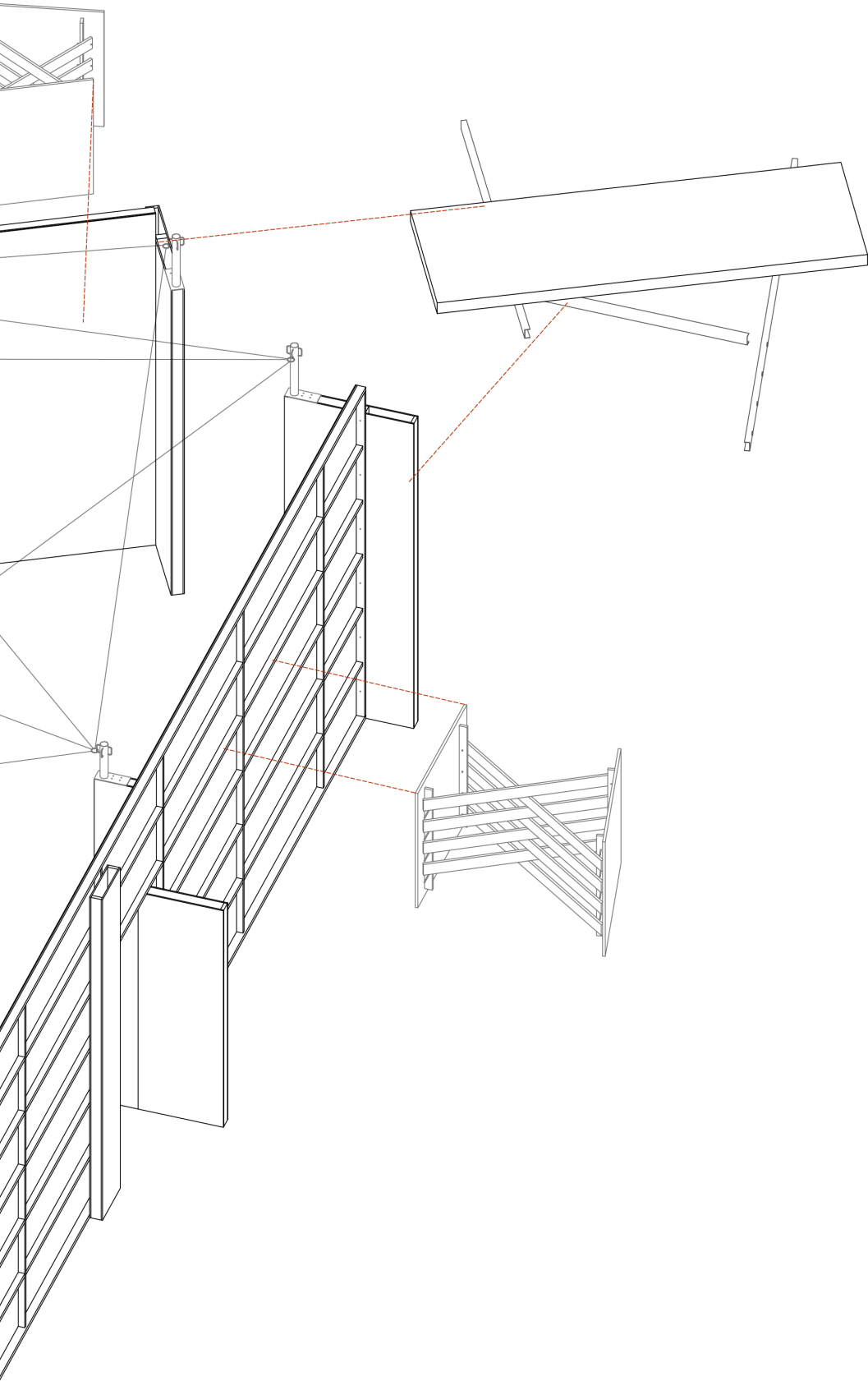
# COSTRUIRE L'OGGETTO, COSTRUIRE LO SPAZIO

Il muro, la parete, la pergola  
Allestimento Kiesler

Particolare costruttivo



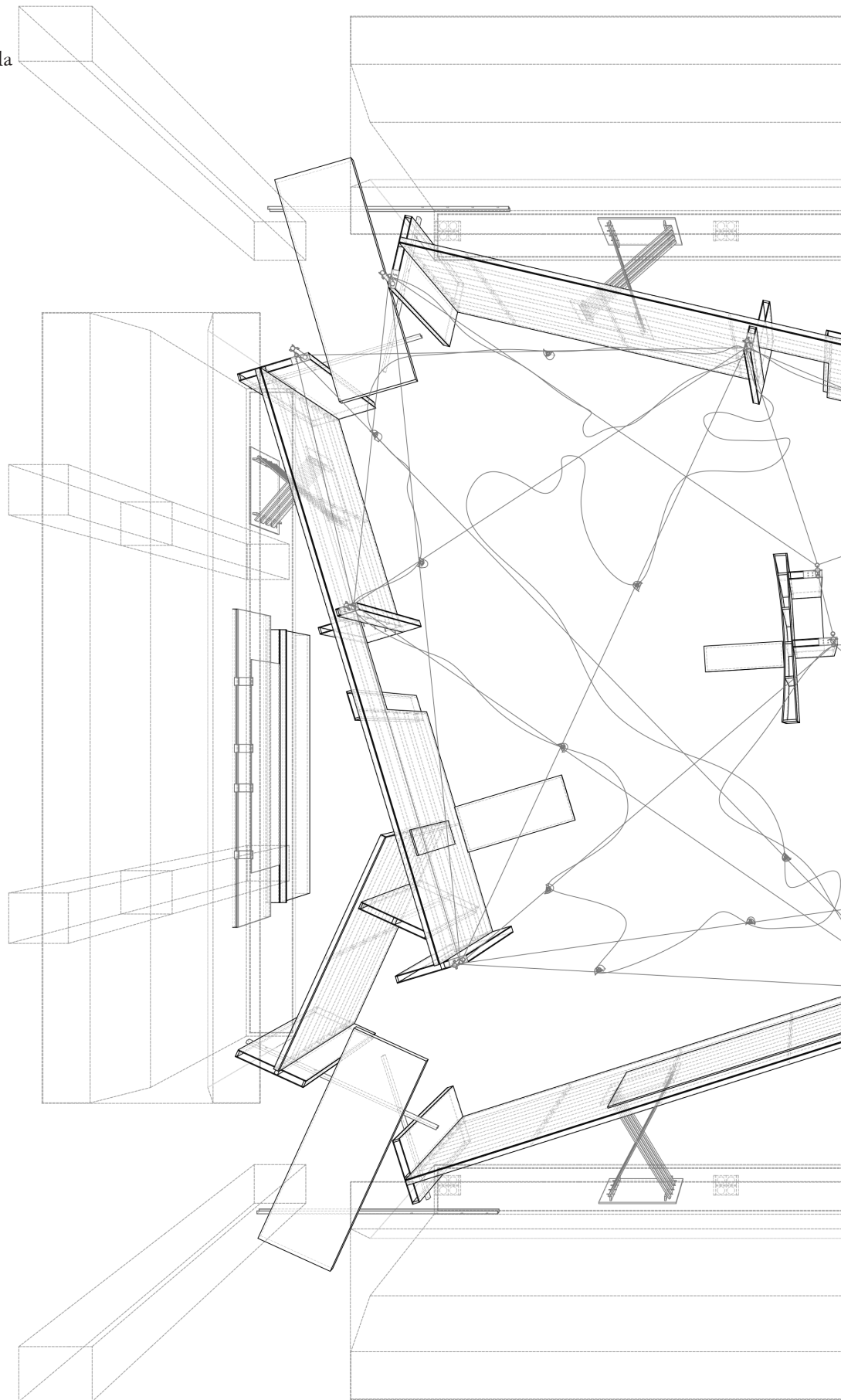
# ESERCIZIO APERTO DEL PROGETTO



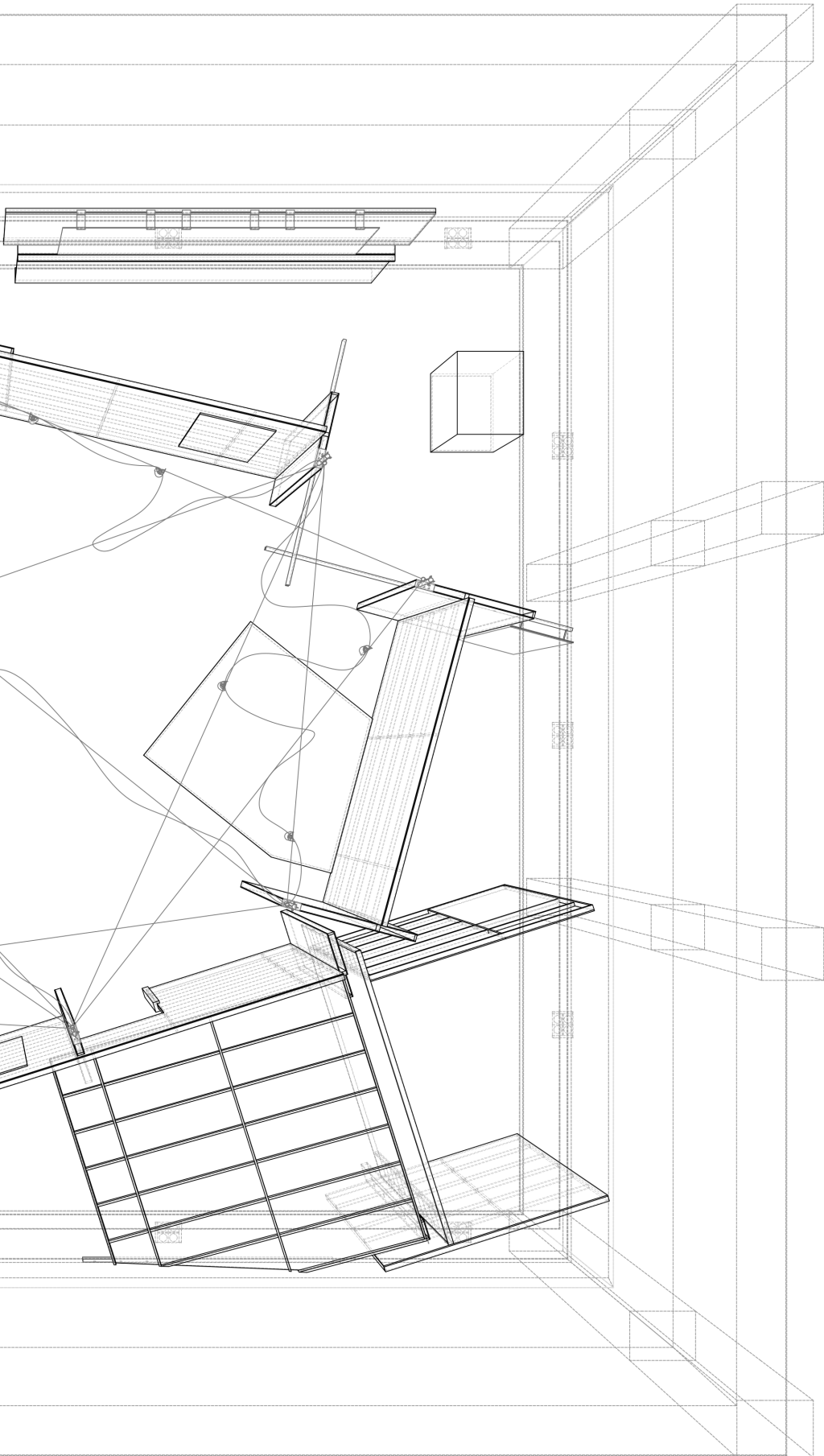
COSTRUIRE L'OGGETTO, COSTRUIRE LO SPAZIO

Il muro, la parete, la pergola  
Allestimento Kiesler

Pianta prospettica



ESERCIZIO APERTO DEL PROGETTO





## COSTRUIRE GLI ELEMENTI

### *Serramenti-serra*

«Saper costruire lo spazio è fondamentale»<sup>1</sup> e per farlo per Riva è importante ad esempio partire dalla luce, che può essere un «primo indicatore per un intervento terapeutico», in grado di «far affiorare le potenziali qualità del volume»<sup>2</sup>.

«Fare in modo che una finestra, una porta, un percorso non siano mai dati per scontati. [...] una porta può essere più cose, può diventare una finestra, una quinta, un diaframma. E la finestra a sua volta è fondamentale: è l'elemento di frontiera, che scandisce il rapporto interno-esterno. Finestre e porte sono i punti in cui succede qualcosa, in una casa»<sup>3</sup>.

Il rapporto tra l'interno e l'esterno di una casa è uno dei punti nevralgici su cui Riva snoda il progetto, soprattutto quando vincolato all'interno di un perimetro stringente come quello della tipologia dell'appartamento. Ma lo è anche il rapporto tra i diversi ambienti interni stessi di una casa, la creazione di un percorso, che si realizza senza dubbio attraverso una narrazione di episodi, ma ogni volta pur sempre costruendoli, con sempre nuove invenzioni, anche tecniche. *Mettendo in evidenza i serramenti*, ad esempio, o dando *tensione* a un ambiente mettendo *fuori scala* una delle aperture che vi si affacciano<sup>4</sup>. Riva ammette infatti di *disegnare molto*, incluse porte e finestre<sup>5</sup>, che diventano parte di un insieme di particolari costruttivi che alla fine costruiscono l'intero progetto, e quindi lo spazio. La cultura del particolare lo porta a creare veri e propri dispositivi, delle invenzioni tecnologiche come quelle di Albini, o quelle del metodo insegnato da Scarpini nei suoi corsi al Politecnico, che allo stesso tempo hanno sia un aspetto costruttivo, sia un ruolo nello spazio.

Ogni progetto di Riva può essere pertanto letto sia nella sua conformazione unitaria e totale, in cui si individua una chiave di generale soluzione tecnica e di spazio, sia può essere scisso nelle sue parti. E ognuna di esse pur essendo sempre pensata in relazione al progetto, fa anche parte di una sorta di famiglia di particolari costruttivi di cui trasversalmente a più opere riviane può essere visualizzata una traiettoria di ricerca a sé stante.

«il mio modo di progettare l'architettura muove dal presupposto che tutte le parti debbano avere una loro identità, tutte debbano entrare in gioco e quindi siano in qualche misura necessarie [...] Anche perché, non parto mai, come ho detto, da idee a priori, ma procedo per continue approssimazioni. Quindi volendo ogni volta fare una specie di tabula rasa di quelle che sono le suggestioni, pur rispettando ovviamente la funzione, quando si debbono determinare gli elementi che rappresenteranno questa funzione, ci si trova a ricostruire una sorta di abaco degli elementi costitutivi»<sup>6</sup>.



Non un repertorio di categorie aprioristiche, o recinto tassonomico, ma abaco di elementi che viene disposto di volta in volta, su misura.

Partendo dalla luce per uno spazio, quindi, un primo insieme di elementi individuabile, su una determinata area di azione sul particolare della costruzione, è quello dei dispositivi per le aperture, o *serramenti-serra*, dal nome del prototipo presentato alla XVII Triennale di Milano del 1986 – *Il progetto domestico. La casa dell'uomo: archetipi e prototipi*. Come già accennato, la mostra invitava una selezione di autori a riflettere su temi precisi assegnati, nell'ottica di produrre una *figura* dell'abitare, sottoforma di prototipo appunto, rispondente alle metamorfosi del vivere la casa nella modernità. Il tema per Riva è intitolato *Il massimo del risparmio e il minimo di energia*: facendo riferimento alle esigenze ambientali dell'abitazione, affrontate nel XIX secolo con l'introduzione del tema del condizionamento energetico, ai cui impianti è la forma dell'architettura a doversi piegare, i curatori chiedono a Riva di porsi il problema secondo le allora nuove ipotesi di condizionamento passivo o attivo, del risparmio energetico pertanto, considerando le ricadute nell'organizzazione degli interni<sup>7</sup>.

La mediazione fra interno ed esterno di flussi energetici di aria e luce viene pensata da Riva – in collaborazione con Patrizia Zanella e Giovanni Drugman – con il metodo che più gli era consono, quello del particolare costruttivo, applicabile su un muro – non esposto a nord – della *stanza qualsiasi*, ricostruita nella *scena teatrale dello spaccato di un edificio*<sup>8</sup>.

Maria Bottero, in un articolo a commento dell'esposizione, giudicava l'intervento di Riva meritevole «per il messaggio positivo e costruttivo, oltre che poetico»<sup>9</sup> perché si poneva non semplicemente come *metafora* simbolo dell'abitare, ma tentativo di risposta concreta, pur senza la pretesa di creare degli impossibili *prototipi assoluti*. Tanto che infatti il prototipo è presentato inserito nella cornice di un' *ipotesi di architettura* o edificio, da cui risulta estratto come fosse un frammento o un rudere. A dimostrare l'impossibilità per Riva di pensare questi particolari costruttivi avulsi dall'architettura completa.

La descrizione del prototipo è molto tecnica: si tratta di un dispositivo in vetro, legno, ferro-finestra, bipartito tra una parte di vero e proprio serramento, in legno con giunti termici, ad anta apribile, e una parte a serra, con due ante fisse e due apribili, vetrate. Queste quattro ante sono disposte in pianta a formare un poligono, e il loro orientamento, ruotato di più o meno 20° rispetto al Sud è pensato per captare al meglio i raggi solari. Le ante della serra più esterne hanno telaio metallico e vetro semplice, quelle interne hanno invece telaio ligneo e vetro doppio, e in alto e in basso hanno montati due gruppi di alette basculanti che regolano l'accesso dell'aria. Le spalle sono in lamiera trattata con vernice assorbente, quelle sul lato esterno sono in materiale invece chiaro e riflettente. L'uso dei diversi materiali a seconda dei singoli elementi e della loro posizione è finalizzato a coadiuvare il comportamento termico, e la loro colorazione a rendere visivo, e quindi espressivo, questo loro utilizzo. Il davanzale è quindi scuro e funge da accumulato, all'interno vi sono tende scorrevoli in tessuto pesante per l'isolamento e l'oscuramento; anche la dimensione

della stanza e la colorazione delle pareti sono pensate per garantire l'irraggiamento in profondità e l'accumulo su parete e pavimento scuri. Il muro esterno è immaginato di profondità spessa con materiali a elevata inerzia termica con strato coibentato. Dall'interno sotto il davanzale vi sono gli alloggiamenti per i supporti metallici per accogliere delle piante rampicanti contro il surriscaldamento estivo<sup>10</sup>. Questo dettaglio è pensato per far funzionare al meglio il prototipo, nonostante Riva fosse contrario alle piante da appartamento preferendo la vista, ad esempio, di un albero esterno<sup>11</sup>.

Il dispositivo è corredato da istruzioni di funzionamento: di notte è possibile chiudere ante e tende, e lasciare che la serra funzioni come tampone tra interno ed esterno, riducendo la perdita di calore della stanza verso l'esterno grazie alla profondità dell'intercapedine creata. Di giorno, nei mesi freddi, oltre all'uso necessario degli impianti, il serramento-serra con ante chiuse e alette aperte aiuta a diffondere nella stanza l'irraggiamento diretto; d'estate le ante vanno aperte e i rampicanti coltivati, per impedire l'effetto serra, con anche l'aiuto dell'oggetto interno del davanzale, molto profondo, che distanzia la serra.

Il prototipo non ha lo scopo della sola riduzione del consumo energetico, ma si prefigge soprattutto l'obiettivo di sfruttare l'esistenza della finestra potenziandone le funzioni, dalla sorgente di luce, a quella di ventilazione, all'affaccio sulla città o sulla natura, al rapporto con il tempo dello scorrere delle stagioni; usandola quindi come fulcro di espressione dell'abitare.

Nella relazione, infatti, Riva dichiara di avere come presupposto il convincimento che lo spazio abitato possa e debba essere «definito, fisso, confortevole... persino piacevole»<sup>12</sup>. Ma con la consapevolezza da parte del progettista di avere *limitati spazi di azione reale*, e di poter effettivamente operare *alla piccola scala*, pensando *soluzioni adattabili a contesti diversi*. Soluzioni che possono essere ideate solo «attraverso l'analisi e l'utilizzo mirato delle proprietà dei materiali e delle tecniche di lavorazione»<sup>13</sup>.

Un portare quindi sempre in parallelo la conoscenza tecnica sulla costruzione con la volontà di creare una qualità spaziale per l'architettura; il singolo elemento della finestra in questo caso, oltre a tutte le funzioni che vi convogliano, diventa anche *interruzione nella parete piana*, generando un'*articolazione dello spazio interno*<sup>14</sup> che altrimenti non avrebbe carattere particolare, di relazione con il resto degli elementi che lo compongono o con le altre stanze.

L'accento alla questione della piccola scala mette in risalto due aspetti: in primo luogo che questa dicotomia sempre presente in Riva tra l'attenzione allo spazio e quella alla costruzione può essere controllata solo portando il progetto avanti, tra approssimazioni e avvicinamenti, dall'ideazione del disegno fino alla realizzazione. Condizione che Riva riconosce come possibile solo nel contesto del mestiere nella contemporaneità, basato soprattutto sul confronto con la preesistenza, a partire dagli interventi sugli interni, e sulle edificazioni a scala ridotta. Ma in secondo luogo fa riferimento a voler sempre confluire verso un raggio dimensionale con al centro la figura dell'uomo, e le sue proporzioni.

L'allestimento alla Triennale si completava difatti con una passerella che correva intorno al frammento, consentendo di passare dall'esterno all'interno senza entrare effettivamente nel frammento di stanza e di edificio ricostruiti, ma osservandoli a una certa distanza, come si trattasse di un oggetto, in modo da mettere in evidenza il ruolo di particolare della costruzione. E infine accanto alla finestra, una poltrona segna il passaggio dell'uomo, e mette l'architettura costruita sempre in relazione alla dimensione umana e all'abitare.

Il prototipo per *Il progetto domestico* racchiude in sé molte tracce del metodo di Riva, ma la sua sperimentazione sulle aperture, in particolare sulle finestre, è sempre ritrovabile nelle sue opere.

Esemplare è la finestra del soggiorno di Casa Frea a Milano, del 1983. Quest'opera è una ristrutturazione di una villetta a schiera preesistente, il cui esterno era vincolato, e la cui divisione interna prevedeva due soli piani. Riva svuota del tutto l'interno della struttura della villa, lasciando unicamente i muri perimetrali, la copertura, e i due muri trasversali interni collaboranti alla scatola muraria che cingono il vano scala<sup>15</sup>. Ricava un piano in più e lavora interamente al negativo riformulando ogni sezione della casa attraverso l'uso dei particolari costruttivi, non isolati ma inclusi in un reticolo di relazioni, tecniche e spaziali allo stesso tempo. Volendo analizzare la finestra come fosse isolata, pur non avendo un doppio serramento, e quindi una camera d'aria, si legge anche qui uno scavo nello spessore del muro ottenuto stratificando il muro stesso con il sistema connesso al serramento interno. Questo è diedrico, con la cuspide centrale rivolta verso l'interno, formata dal punto di convergenza delle due ante, a cui poi dipartono lateralmente altre due ante vetrate che non si aprono sull'esterno ma su delle vetrine ricavate in questo portare avanti ed estendere l'infisso. Le ante hanno la battuta sempre in un punto sfasato rispetto all'inizio del telaio, in modo inconsueto, come fossero in bilico. L'intera parete risulta così occupata da questi quattro serramenti, che alternativamente si rivolgono verso l'interno e verso l'esterno. Al di sopra, sul piano inferiore del cassone, uno specchio stretto e lungo riflette la luce. Il davanzale viene reso aggettante dall'interno, costituendo un profondo piano di appoggio, e al di sotto di esso trova spazio il radiatore che viene affiancato da pannelli contenitori e parzialmente velato da due alette, di forma rastremata, che viste in prospetto appaiono quasi come piedi dell'intero sistema, che rivolgono verso il basso scaricando a terra il carico delle forze. La finestra, inoltre, si unisce di fatto al mobile divisorio e contenitore che di lato la separa dalla porta di ingresso. Iniziando un percorso che si svolge, particolare per particolare, attraverso tutta l'opera.

All'esterno la villetta mantiene la sua conformazione originaria, ma i piani inflessi della finestra, visibili dal vuoto del muro, dichiarano l'esistenza di un serramento altro, e dell'avvenimento che si svolge nell'interno della casa<sup>16</sup>.

Una finestra più piccola è presente al primo piano, in una zona studio. Anche qui si ritrova lo specchio in alto che riflette la luce, ma soprattutto, al di là del serramento, qui la finestra partecipa come particolare costruttivo anche alla realizzazione del piccolo scrittoio. Il piano poligonale, che permette di avere il piano di scrittura

ravvicinato alla finestra, pur lasciando lo spazio di percorrenza per aprirla, senza inoltre coprire il radiatore che vi si trova al di sotto, è infatti sporgente a mensola dal muro, e retto solo in un punto da una gamba. Il terzo punto di sostegno, necessario, ha il sistema rovesciato, e invece di scaricare il peso a terra, viene tirato verso l'alto da un sistema a morsetto agganciato al davanzale. Questo unico punto di giuntura rende inseparabili l'elemento del serramento da quello del tavolo.

Un altro esempio sul lavoro dei serramenti è la grande finestra presente nella casa Riva al piano attico dell'edificio di via Paravia. Qui il balcone nel muro di testata, presente nel piano tipo, diventa un bow-window, affacciante verso una scatola cementizia che fora il perimetro. Con due ante complanari laterali apribili, e un emiciclo estroflesso fisso formato da molteplici sezioni di infissi a vetro, il serramento crea anche qui una profondità nel muro. Il profondo davanzale è costituito dalla soletta inferiore della scatola cementizia, che aggetta parzialmente anche verso l'interno. Questo piano è utilizzabile come ripiano, o come fosse una seduta alta, e soprattutto, attraverso le ante mobili laterali, è possibile di fatto usarlo come gradino – alto – da scavalcare per raggiungere lo spazio esterno della scatola cementizia che diventa un balcone.

Suggerendo una possibilità altra e inaspettata sia di costruire un elemento comune come la finestra, sia di utilizzarlo.

113

Un progetto non realizzato del 1986 per una riqualificazione di un torrione sul mare nel centro storico di Otranto, in cui la stanza centrale, voltata a botte, affacciava per tutta l'ampiezza dell'arco che perimetra la sezione verso il mare, in un punto tuttavia scosceso a causa di un parziale crollo, viene risolto da Riva in un modo simile. Il filo perimetrale interno e quello esterno fino al punto di crollo sono separati da uno spazio di tolleranza che Riva risarcisce tramite un doppio muro: di tamponamento in pietra quello più esterno, con serramenti fissi; e sempre in pietra ma diaframmato da tre serramenti passanti quello interno; nell'intercapedine fra i due uno spazio analogo a quello del serramento-serra, che nei suoi disegni eloquenti Riva adibisce a vetrina per sculture, visibili dall'esterno, o dall'interno<sup>17</sup>.

### *Spessore-soglia*

Ma i lavori sui serramenti sono più in generale parte di una traiettoria di studio che Riva porta avanti sul bordo, inteso come recinto architettonico costruito dello spazio. Le operazioni sul bordo sono molteplici, tutte incentrate sui luoghi di soglia.

«[La porta è] un tema nato dall'esperienza progettuale; ossia è venuta a posteriori. Lavorando specialmente nelle architetture degli interni, è emerso ad un certo punto, il problema di dare risonanza alla "povertà", intesa come mancanza di pensiero progettuale degli elementi che costituiscono uno spazio, il quale fa sì che la soglia, la porta, un'apertura, diventino fondanti di ciò che fa diventare un vuoto, uno spazio; di conseguenza, caricandoli di tensioni e intenzionalità, così da far diventare queste componenti protagoniste di avventure e ipotesi progettuali»<sup>18</sup>.

Soglie quindi che vanno riprogettate per contrastare la povertà di espressione dell'elemento o particolare costruttivo. Che siano aperture effettive, o che siano spessori ricavati nel muro o tra i muri.

Come infatti già accadeva nelle case a Stintino, sia per la prima casa Di Palma, in cui il posizionamento dei volumi murari molto ravvicinati fra loro e disposti intorno a uno spazio che in questo modo risulta contornato, e assume il ruolo di corte centrale, crea anche come dei corridoi esterni ai corpi di fabbrica della casa, e tangenti ad essa. Sono vuoti stretti e lunghi che riparano da forte vento, ma allo stesso tempo diventano degli spazi di percorrenza costruiti sia dalla pavimentazione, sia dall'aggetto delle travi di copertura della casa, che creano come una pergola al di sopra di essi.

Ma anche nelle case Di Palma del 1971, il profondo muro è tagliato da finestre oblique, e inoltre in pianta tutto lo spazio di camminamento e servizi contenuto tra i muri perimetrali esterni e i muri di spina interni sono riconducibili a interspazi di spessore murario. Qui caratterizzati oltremodo dai serramenti interni che montano vetri cattedrale, che filtrano la luce colorandola. Nelle sperimentazioni degli inizi a Stintino alle aperture non viene associato un vero e proprio dispositivo riconducibile a un abaco di elementi; tuttavia, si ritrovano gli albori di una linea di ricerca che non si ferma alla soluzione tecnica più consueta né alla qualità dello spazio più ovvia, anche tramite la riprogettazione di aperture e spessori.

114

Romanelli scriveva infatti che in Riva lo spazio del muro diventa uno *spazio spesso*, quasi abitabile<sup>19</sup>, una tendenza in cui è forse ravvisabile la volontà di riappropriarsi della dimensione sia spaziale sia costruttiva del muro. Nel testo di chiusura dell'*Album di disegni*, infatti, Maria Bottero riportava un estratto significativo da un discorso di Carlo Scarpa, tenuto all'IUAV all'inaugurazione dell'anno accademico 1964-65, perché ritenuto espressione del nucleo della ricerca scarpiana, di un'architettura di riconquista della gravità e del peso, in questo senso riferimento del percorso compiuto da Riva:

«... il senso dello spazio è dato dalla materia, dal senso del grave, dal peso del muro. Per questa ragione affermo che sono le aperture, i varchi, e i trapassi, che realizzano i rapporti spaziali. L'architettura moderna, astrattamente stereometrica, distrugge ogni sensibilità per le membrature e la scomposizione ... Abbiamo creato il nulla intorno alle cose. Che potremo offrire quando decideremo di partecipare con le nostre opere alla creazione di una vita più eloquente per le persone? ... Non abbiamo più muri di grosso spessore: noi tendiamo a spessori estremamente sottili, abbiamo persino abolito il muro – qualche volta diciamo che tutto ciò è un fatto spaziale, ma non lo è affatto...»<sup>20</sup>.

Casa Frea è costruita interamente sulla base di questi passaggi e questo nuovo peso dato al muro, sia perimetrale, sia di traverso interno. Oltre al già citato particolare costruttivo della finestra, Riva compie un'operazione di taglio attraverso i due muri che chiudono il vano scala. Muri portanti, ma che tripartivano in modo troppo rigido il volume interno, impedendo quella continua relazione tra elementi costruiti che fanno lo spazio nelle sue opere. E Riva risolve questa necessità di connessione

realizzando altri due particolari costruttivi in corrispondenza di due aperture nette ricavate in questi muri. Lo spessore della muratura a due teste viene sfruttato per creare una sfasatura tra la soglia più esterna e quella che rivolge verso le scale, in entrambi i casi; tra le due teste viene ricavata una risega, e la stessa dimensione viene adottata per sfasare in altezza due travi profilate che in corrispondenza delle due teste di mattoni si innestano per creare un architrave di rinforzo, per il muro portante tranciato. Ne risulta di fatto una doppia porta in ognuno dei due muri, una più ampia e una più stretta, che intervenendo direttamente sulla costruzione crea una differenza percettiva attraverso il passaggio<sup>21</sup>.

L'esigenza di riconquista dello spessore murario emerge in una delle ultime opere, casa Primiceri a Martano, in fase di completamento ancora nel 2021<sup>22</sup>. Si tratta di una casa in una zona rurale, costituita da un corpo di fabbrica longitudinale tripartito, sia spazialmente sia costruttivamente. La stanza principale è quadrangolare ed è posta in testata, coperta a padiglione, con una struttura mista di muratura e cemento. Il muro portante della volta è coadiuvato nella distribuzione del peso da un cordolo che funge da imposta della volta; tuttavia, il muro è profondo all'incirca mezzo metro, una profondità non giustificata da ragioni statiche, ma piuttosto di isolamento e di intenzionalità di creare una determinata espressività sia della costruzione sia della spazialità – e della luce – interna.

115

Negli spessori di attraversamento dei muri in ogni caso Riva spesso costruisce un doppio serramento, uno interno ed uno esterno; anche qui per ragioni ambientali, di riparo dal dissipamento o dall'accumulo del calore, o anche per aumentare le possibilità di oscuramento, ma simultaneamente scandendo un diverso tempo di attraversamento del muro, dato dalla duplice azione di apertura e chiusura del doppio serramento. Accade ad esempio per tutte le porte al piano terra di accesso di casa Miggianno a Otranto, edificio completato all'incirca nel 1996<sup>23</sup>. Ma lo stesso sistema si legge pensato da Riva in pianta per gli accessi da ballatoio delle unità abitative dell'edificio non realizzato di via Conchetta, in cui i casseri prefabbricati di cemento posti ad aprire le porte di ingresso sono aggettanti sia esternamente sia internamente al muro in mattoni che costituisce il perimetro delle case. Qui, inoltre, questa maggiore profondità viene oltretutto marcata nell'attraversamento proprio ponendo un serramento a filo esterno, e uno a filo interno, invece che adottare una soluzione più usuale come quella del serramento singolo posto al filo mediano. Senza dubbio il sistema a doppio serramento, di cui quello esterno completamente sigillabile, è anche adottato per ragioni di sicurezza, sia nel caso della villa a Otranto, sia per il sistema della casa di ringhiera di via Conchetta. Ma si tratta di aspetti che concorrono a un ridisegno del particolare costruttivo rispondente a diverse funzioni, sia tecniche, sia relative all'abitare.

In questa chiave di lettura sono molte le sue opere riconducibili più o meno in maniera evidente a un lavoro sullo spessore murario. In maniera lata, ad esempio, lo sono anche il Bar Sem o l'allestimento per Kiesler, dal momento che Riva si concentra in particolar modo sulla progettazione di un nuovo bordo, che esternamente è costituito dalla struttura preesistente, muro o telaio, e internamente inspessisce

questo spazio costruito – che in Kiesler diviene addirittura percorribile – con la stratificazione con pareti di legno.

### *Oggetti-nuclei*

«Tutta Casa Frea è fatta per elementi di separazione che non arrivano mai al soffitto. Perché ci sono tanti modi di intendere gli spazi: c'è quello solenne della centralità, dell'esaltazione della dimensione; c'è quella in cui contrapponi il molto grande al molto piccolo perché così entrambe le dimensioni si esaltano; un altro è provocare dei rimandi continui; un altro è cercare di farlo diventare un accadimento, di non lasciare mai che sia dovuto al caso, fare che ogni volta diventi qualcos'altro»<sup>24</sup>.

Per Riva il posizionare degli elementi in posizione distaccata dal perimetro, sia rispetto ai muri sia rispetto al soffitto è un modo per pensare lo spazio come costruito da una successione di elementi che di fatto vanno a costituire dei fulcri nella pianta. Il loro isolamento genera automaticamente per negativo dei vuoti nel loro intorno, che propagano delle aree di interferenza tra le varie centralità così definite.

Le scatole intelaiate lignee – o murarie – di casa Insinga sono ad esempio anche dei nuclei di oggetti nello spazio della casa. In particolare, il sistema della cabina armadio, in legno tamburato e quindi con montanti interni, o il sistema del telaio della porta della cucina che usa anche dei montanti metallici, è una tipologia che si ritrova ad esempio per l'armadio a muro di casa Frea. Posizionato nel vano scala, imperniato su un montante principale metallico a sezione circolare, questo armadio di fatto crea una quinta scenica di separazione nel vano di passaggio della casa, celando al suo interno il fatto di essere un mobile contenitore e non solo una parete. Un armadio simile, ma questa volta portato da un sistema di lamiera nervata si ritrova anche in casa De Paolini, a Milano, del 1985<sup>25</sup>.

L'invenzione tecnica riguarda spesso anche questo tipo di oggetti, nonostante non sempre si tratti di particolari costruiti. In un primo appartamento ristrutturato da Riva a Milano, pubblicato in *Abitare* nel 1964<sup>26</sup> già si intravede l'esigenza di Riva di non chiudere troppo gli spazi e la luce, suggerendo nuovi modi di vivere la casa e di progettare le sue componenti. Al centro dello spazio principale è infatti posto un oggetto di sua invenzione, un divano montato su struttura di tubolare metallico piegato, che sulla traversa della spalliera monta anche un tavolino ribaltabile. Il movimento e l'uso sono quindi possibili attorno all'oggetto, in tutte le direzioni.

Gli oggetti di arredo complessi posizionati al centro di un interno nelle ristrutturazioni di appartamenti, ritornano fino anche a uno degli ultimi progetti seguiti da Riva, casa Bruni a Lecce, ancora in corso nel 2021. Al centro della stanza principale è posta una libreria composta da due corpi diversi innestati a "T", con una parte basamentale maggiormente profonda che porta la gravità del peso, e il punto di innesto tra gli scaffali superiori e il basamento contenitore è affidato a un giunto fatto di perni orizzontali metallici a sezione circolare. Il giunto suggerisce la

possibilità che gli elementi superiori possano scorrere sugli inferiori, ma tuttavia il sistema è fisso. Il suggerimento di movimento è però assecondato dalla disposizione trasversale di tutto il sistema rispetto alla stanza in cui i trova, tracciando nuove percorrenze negli spazi di limite tra il nucleo centrale e i muri circostanti.

Anche nella casa Primiceri nella stanza voltata a padiglione è previsto centralmente un oggetto dinamico che funge da contenitore, ma anche da accentratore delle direzioni visive.

Ma soprattutto i nuclei che accentrano un peso fisico e spaziale all'interno di un progetto sono quelli costruiti, come quelli in muratura della casa a Taino o quelli in cemento dell'attico di via Paravia.

«Io avevo bevuto il latte da Corbu [...] I riferimenti a Corbu ci sono tutti nella casa in via Paravia, dove non ci sono le pareti, ma i *casier*, perché non faccio mai arrivare la parete fino al soffitto»<sup>27</sup>.

Il riferimento a Le Corbusier è ovvio e anche dichiarato, ma come sempre in Riva non si tratta di una mutuazione figurativa dal riferimento, quanto piuttosto uno studio di una soluzione, soprattutto tecnologica, per poter riprogettare gli elementi usuali della costruzione. L'utilizzo dei *casier* è finalizzato a creare una dinamica spaziale, e anche a dare una percezione di riavvicinamento o separazione dal soffitto per ricondurre gli ambienti a una dimensione più legata alla misura dell'uomo. Ma è un tracciamento di prospettive basato sull'espressività della tecnica costruttiva, che scinde in maniera netta ed evidente la struttura portante esterna dell'edificio a telaio, da quella secondaria interna che porta effettivamente gli spazi abitati realizzata in scatole. In via Paravia scatole sempre cementizie, a Taino invece in muratura o in legno. Ma i nuclei centrali che non toccano il soffitto sottolineano sempre l'autonomia delle due diverse e collaboranti strutture che costruiscono l'edificio.

117

### *Indicatori spaziali*

Riva non ha mai teorizzato sulla propria architettura, ma alcune tracce di metodo le ha sempre ribadite con fermezza. Tra queste vi è un nucleo di temi progettuali che inglobano gli elementi che lui stesso definiva *indicatori spaziali*.

«La posizione di una porta o l'inclinazione della quinta di una cabina-armadio possono diventare indicatori spaziali che segnano lo svolgersi di un percorso. Non sono mai delle superfici neutre, ma parti di un racconto che rivela le possibili variabili, le alternative del progetto. Pensare allo spazio in termini narrativi vuol dire procedere soffermandosi sui vari momenti, evitare la rigidità della simmetria»<sup>28</sup>.

Per Riva è quindi necessario che dentro lo spazio abitato dell'architettura vi sia una narrazione, in cui la riprogettazione dei particolari costruttivi va di pari passo con la definizione di continui rimandi fra essi. A tale scopo concorrono le posizioni



e le sagomature di infissi e serramenti, ad esempio, come accadeva anche nella progettazione dei montanti terminali dei telai su cui montavano i vetri dei separé del Bar Sem, che definivano allo stesso tempo sia la forma costruita dei divisori, ma, al negativo, anche la forma degli spazi di camminamento, tracciando dei vettori visivi.

Da questo punto di vista, questa *complessità ed unità delle cose*<sup>29</sup> che Riva vedeva nell'architettura è ricercata soprattutto attraverso questa tipologia di dispositivi. In cui idealmente possono ricadere la maggior parte dei dispositivi da lui inventati, anche ad esempio i serramenti appunto.

«Bisogna vedere Casa Frea per capire questa complessità. Una dei miei temi di ricerca è cercare di portare tutti gli elementi dello spazio allo stesso livello, in modo che quello che di solito sembra ovvio diventa invece necessario. A Casa Frea, dopo aver superato i gradini, si accede nella prima stanza con il camino, avendo l'ingresso schermato da queste vetrine. Lì c'è la finestra rettangolare con un *pan de verre* che prende tutta la parete. Attraverso alcuni accorgimenti – la scorciatoia verso l'interno in modo da ampliare la larghezza della finestra, l'inclusione delle pareti di queste vetrine in modo da diventare per intero un serramento – si ottiene una grande vetrina per l'esposizione delle macchine fotografiche, con vetri satinati che danno ombra a tutti gli oggetti. Inoltre, l'ampiezza della finestra non si limita all'apertura originaria del muro, ma questa finestra amplia il suo disegno con l'inserimento dello spazio del calorifero – che ha due quinte in modo tale da vederlo solo in parte – e dell'avvolgibile, dove ho eliminato il pannello in legno e ho inserito un vetro satinato. Sempre sulla stessa parete, anche la porta d'ingresso è diventata una parete di vetro. Perciò, in conclusione, questa parete, che era povera, è diventata un grande serramento.

È questo il mio modo di procedere, non dare mai niente per scontato, di risolto a priori»<sup>30</sup>.

I confini tra indicatori spaziali, serramenti e lavori sul bordo, su nuclei di oggetti centrali, o su altri insiemi di azione sui particolari costruttivi individuabili non sono ben definiti, proprio perché per Riva l'abaco di elementi va dispiegato su misura per ogni progetto, in maniera non aprioristica, e con lo scopo di non cedere alla povertà progettuale, ma rendere espressivo ogni elemento della costruzione, e inserirlo in un sistema di relazioni più generale, in modo poi da creare una narrazione interna alla qualità dello spazio.

Di conseguenza in questo raggruppamento tematico rientrano senza dubbio tutti quegli elementi progettati su misura, che al di là della propria conformazione tecnica o del proprio ruolo costruttivo, definiscono dei chiari traguardamenti visivi all'interno dello spazio costruito.

E contribuiscono oltremodo a tenere insieme in un continuo rimando il bordo con il centro dello spazio – e, come sempre in parallelo, della costruzione.

Una linea di ricerca chiara è ad esempio quella degli elementi assimilabili più a elementi di arredo che a elementi costruttivi, che si posizionano tendenzialmente lontano dai bordi perimetrali dell'interno spaziale individuato, come succede anche con i *casier* o con i nuclei di oggetti, ma che ancora più marcatamente tramite la propria forma e posizione tendono delle linee ideali di movimentazione spaziale.

Il divisore principale in casa Righi, ad esempio, posto in prossimità dell'ingresso superiore della casa, al terzo piano. Casa Righi è un progetto completato a Milano nel 2003<sup>31</sup>, in cui, analogamente a quanto accadeva per casa Frea, Riva si trova a lavorare con un edificio preesistente in cui opera una riconversione tramite una riconfigurazione della struttura interna. I piani ridisegnati hanno un'altezza notevole, poco meno di cinque metri al piano terzo, e Riva lascia a vista la struttura portante del telaio in cemento armato, ridipingendo solo le superfici di muri e solai di tamponamento. Ogni dispositivo nella casa è quindi distaccato da questa struttura involucro, e contribuisce a creare un racconto interno basato su rimandi continui e suggerimenti di percorrenza e uso dello spazio; sempre, allo stesso tempo, rimarcando una tensione tra tutto quello che nella casa è contenuto, e la struttura portante dell'edificio. Il mobile al terzo piano unisce più arredi in un unico elemento, un tavolo triangolare di legno, che direziona l'angolo sporgente verso il punto di ingresso, appoggiato a una parete in legno e lamiera. La struttura interna portante, dalla sezione minima, è fatta di lamiera piegata: una superficie centrale a cui poggia il lato piatto del tavolo, e due ali laterali. Al di sopra del tavolo è montato un piano di legno in verticale a cui è possibile appendere un quadro. Le ali piegate stabilizzano la parete per forma, ma allo stesso tempo creano una direzionalità che indica verso le spalle di questa. Dietro, infatti, nella parte alta la parete ospita uno stretto mobile contenitore ad ante scorrevoli, e in basso ad altezza ripiano, una piccola mensola. Da questa diparte un grande tavolo oblungo, che dispone di fatto l'ambiente della cucina. Una fessura al centro della parete dà la possibilità di vedere attraverso e scoprire quello che accade da un lato all'altro di essa, per esempio stando seduti al tavolo consente di vedere chi entra in casa dalla porta di ingresso.

In un unico oggetto Riva condensa una molteplicità di funzioni che ridisegnano le attività basilari del vivere in una casa o in una stanza, senza piegarsi ai mobili industriali, ma sempre costruendo un nuovo dispositivo come fosse anche qui un particolare costruttivo.

Simile a questo come funzionamento è il mobile centrale della prima stanza di casa Frea a Otranto<sup>32</sup>, realizzata per lo stesso committente della casa di Milano, ma in Puglia nel 1993. Questo elemento è però tutto in legno multistrato, la parete portante è doppia, e al suo interno nasconde dei contenitori e dei ripiani laterali. Anche qui però troviamo rivolto verso l'ingresso un tavolo triangolare, questa volta richiudibile a ribalta, e in posizione alzata da un lato consente un più agevole passaggio nello stretto spazio antistante, dall'altro chiude una fessura come una sorta di finestra, anche qui presente, che visivamente collega lo spazio dell'ingresso a quello retrostante la parete, dove, sempre anche qui, si sviluppa un tavolo oblungo che dispone lo spazio dedicato alla cucina.

Ma anche nella casa Frea a Milano, nell'ambiente della cucina, vi è un elemento tutto sommato analogo. Staccato qui dal tavolo, e senza nessuna fessura, il mobile che copre alla vista la cucina vera e propria è un contenitore in legno multistrato ad ante, dalla forma tuttavia inusuale perché poligonale con una concavità verso la cucina, che crea un maggiore spazio di movimento, e una convessità verso il resto

della stanza. Questa cuspide di fatto indica la direzione di un punto, ovvero la porta finestra che affaccia verso il giardino. Un semplice elemento di arredo cela e mostra allo stesso tempo due diverse porzioni di una stessa stanza, suggerendo dei percorsi in maniera non ovvia.

I tavoli in generale sono spesso usati da Riva non come mobili statici ma come partecipanti a queste movimentazioni interne, anche senza essere associati ad altre componenti. Come il caso lampante del tavolo di casa Insinga, che tramite la sua forma e la sua relazione con il muro a cui poggia diventa un catalizzatore di vettori interni alla casa, indicando anche il percorso che dal corridoio continua verso il soggiorno, e inoltre richiudendo una porzione di stanza formando un perimetro insieme alla scatola intelaiata lignea della cabina armadio vicina.

Ma anche il tavolo sagomato in cemento dell'attico di via Paravia, che, come succedeva per il mobile di ingresso di casa Frea che dava continuità al serramento della finestra, qui fuoriesce dalla struttura in cemento dell'edificio e cinge la bow-window adiacente; la forma non scontata ha un angolo più stirato che di fatto si direziona verso il corridoio di ingresso racchiuso tra i *casier* centrali.

O ancora, il sistema dei tavoli rotanti di casa De Paolini. In una zona molto ribassata della stanza, posizionata nel sottotetto di un edificio a falde, i tavoli fuoriescono dal basso muro nel punto di convergenza con la falda. Il sistema di perni di appoggio che consentono di ruotare i piani, posti a quote appena diverse e quindi sovrapponibili nel movimento di rotazione, consente un uso flessibile di uno spazio difficile; indicando di volta in volta una percorrenza e un'azione diversa da compiere nella casa.

Vi sono anche casi in cui, come anche in casa Insinga succedeva per il sistema intelaiato che regge anche la porta della cucina, delle singole pareti, prevalentemente lignee e con telai che montano vetri si occupano di separare lo spazio senza occultare il passaggio della luce e restando sempre distaccate dalla struttura perimetrale. Come in casa Mieli Ballerini a Milano del 2004<sup>33</sup>. L'accesso alla casa, anche qui un appartamento ristrutturato, avviene direttamente nella stanza della cucina; una parete lignea a doghe posizionata di scorcio rispetto all'ingresso nasconde quindi le attrezzature principali della cucina, e contemporaneamente si orienta come una grande freccia verso il soggiorno. Anche qui come succedeva ad esempio nel Bar Sem o nell'allestimento per Kiesler la rotazione di questo elemento rispetto a un punto di perno è funzionale a ricavare il giusto spazio a dimensione umana: nel retro non viene tolto spazio di movimento intorno alle attrezzature, mentre viene ridotto quello dell'ingresso, che non necessita di grandi dimensioni. La parete è poi completa anche qui da un ripiano mediano, e da una fessura centrale che permette di vedere attraverso.

Un capitolo a parte sono poi le operazioni che uniscono gli indicatori spaziali sui lavori sulle aperture. Si ritrovano ad esempio infatti una casistica di porte basculanti con il battente sagomato. In particolare, porte per le dispense o per vani minori, come succede in casa Insinga, in casa Paggi Dragone a Milano del 1988<sup>34</sup>, e in casa Frea a Otranto. In tutti questi casi la porta è montata su un telaio che si

posiziona tra due giaciture diverse dei muri di spalla. In casa Frea a Otranto la porta è posizionata in un punto che connette tramite una profondità nel cantonale del muro due stanze che appartengono a due diversi corpi di fabbrica unificati. Nella nicchia che viene a crearsi Riva forma un telaio sagomato strombato, che riesce a tenere la porta planare. Mentre invece negli altri due casi decide di scindere il telaio della porta lasciando solo i montanti verticali, posizionati in due punti diversi che tengono quindi il perno e la battuta sfasati. È la porta in questo caso a sagomarsi per agganciare il punto terminale a quello iniziale<sup>35</sup>.

Ritornando a Otranto, Casa Miggiano è senza dubbio emblematica dal punto di vista dell'uso degli indicatori spaziali. Anche qui nella stanza di accesso alla casa, che include senza distinzioni marcate l'uso di cucina, pranzo e soggiorno, nonché apertura verso il giardino da un lato e verso quella che di fatto è una porzione interna della corte dall'altro, un lungo tavolo direziona lo sguardo, posizionandosi rivolto verso l'ingresso. Alle sue spalle un basso tramezzo di cemento nasconde sul retro alcuni blocchi della cucina vera e propria. Sul tramezzo stesso si accoglie anche il radiatore e dei ripiani, usati come libreria.

In questa stanza il soffitto segue un'inclinazione, data in realtà da un'elaborata soluzione in sezione, il cui risultato tuttavia è anche quello di gestire lo spazio sottostante; il punto di piega del soffitto dà un'indicazione di separazione tra la porzione di stanza adibita a soggiorno e quella adibita a cucina e pranzo, pur tenendo tutto insieme sotto la continuità della struttura, che non è intaccata da pareti divisorie che la raggiungono.

«Volevo degli elementi di divisione che non arrivassero mai fino al soffitto, mentre il soffitto diventa un indicatore spaziale. A Casa Miggiano c'è già il mobile-parete in cemento che definiva la cucina. Avrei voluto aumentare la separazione, ma non mi è stato possibile, l'ho anche disegnato [un secondo elemento], ma non è stato fatto. Pensavo di metterlo in corrispondenza del vertice rovesciato della copertura. Mi interessava arrivare a una esperienza spaziale e visiva in cui percepisci lo spazio solo attraverso un percorso. Perciò è sempre una sorpresa»<sup>36</sup>.

### *Scale-percorsi*

Il percorso spesso passa attraverso l'introduzione di una scala, riprogettata anche in questo caso come un particolare costruttivo a sé stante. La scelta del sistema portante e del materiale crea nelle scale di Riva sempre una diversa espressività e messa in relazione del percorso in verticale con la struttura dell'edificio.

Nel progetto finale per casa Amoroso Lonoce a Brindisi completata nel 2012 Riva si è trovato ancora una volta a operare all'interno di un edificio preesistente, con una casa diffusa su più piani. Gli interventi costruttivi in questo progetto sono generalmente di impatto minore rispetto ad altri suoi progetti analoghi; in questo caso infatti

«l'intervento radicale è stato sull'accesso con la sovrapposizione dei prismi del corpo scala. [...] Pensavo a una scala che galleggiasse nel vano scala, che vincesses la gravità. Così la prima rampa è in legno e poggia sul ballatoio come un mobile, mentre le altre due sono in ferro, fissate al muro e staccate tra loro. Penso che il risultato lo dimostri bene. [...] Se non avessi avuto l'apporto di Mino [il fabbro], la scala di Lonoce sarebbe ancora sulla carta. Il vero problema è stato il montaggio: la rampa centrale è tenuta dal muro che di per sé non ce l'avrebbe fatta, e per reggere lo sforzo è stata montata nel muro, per tutta la lunghezza, una putrella di ferro»<sup>37</sup>.

Anche in questo caso come accadeva in casa Insinga Riva vuole sottolineare l'autonomia fra la scala appartenente al nuovo intervento e pertanto dotata di una sua indipendenza costruttiva e formale, e la struttura primaria dell'edificio preesistente. Ma in questo caso un salto di quota più ampio e un muro più debole rendono necessaria l'introduzione di un rinforzo. Una modifica in cantiere che costituisce uno degli avvicinati al progetto su cui si basa il metodo di Riva. Le rampe di metallo sono dipinte in colori diversi, fattore che segna ulteriormente l'autonomia e lo stacco di ciascuna rampa rispetto all'altra.

Il galleggiamento delle scale resta ovviamente anche un accorgimento per non perdere mai di vista l'elemento della luce, primario per Riva.

Anche la scala di casa Frea ha subito modifiche dall'ideazione alla realizzazione: in origine era a due rampe, diventate poi quattro: per evidenziare il vuoto del vano scala con le prime due, e chiuderlo invece con le altre. «Questa decisione per far sì che esse segnassero un percorso, che non permettessero di avere una visione completa»<sup>38</sup>.

La scala in questo senso diventa la spina dorsale della casa, come per Riva è il corridoio, da cui dipartono tutti i percorsi<sup>39</sup>.

Un terzo intervento analogo ai due precedenti, di operazione di riconversione di un interno su più piani in un edificio preesistente, con progettazione della scala, è anche casa Righi. Anche qui la scala, metallica, è autonoma rispetto alla struttura primaria, ma la ricerca di Riva si concentra sulla riduzione al minimo della sezione dei pezzi metallici, probabilmente per rendere la scala quanto più senza peso e filtrante di luce possibile. Quindi invece di usare un unico foglio continuo che si piega per alzata e pedata, Riva inserisce quella che chiama una bretella, ovvero un tirante imperniato che regge ogni pedata<sup>40</sup>.

In una delle opere in Puglia, casa Fedele a Lecce<sup>41</sup>, Riva usa la riprogettazione del particolare costruttivo della scala per ricucire non solo altezze, ma piani di quota diversi. La casa è anche qui una riconversione all'interno di un edificio preesistente, in questo caso un accorpamento di diverse unità in un blocco di edifici storici della città. Riva ricrea un vuoto per il vano scala, molto ampio, demolendo di fatto una volta in modo da ricavare solo per la scala lo spazio di due stanze poste una sopra l'altra. La scala diventa quindi un percorso non solo pratico, ma di scoperta in altezza di tutta la sezione dell'edificio storico, una struttura portante da cui, anche qui, risulta autonoma. Attraversata tutta la casa al secondo piano, si può uscire all'esterno in un punto che affaccia a picco sulla corte, circondata tuttavia da due diverse

terrazze poste a quote diverse ma non direttamente comunicanti con questo punto di accesso. Qui Riva crea un sistema di passerelle sospese nel vuoto, aggettanti a mensola dai muri perimetrali o incernierate a perni sui bordi per superare i dislivelli. Anche in questo caso il percorso della scala diventa un'esperienza allo stesso tempo dello spazio della casa, ma anche della sua costruzione.

Le scale sono sempre connesse in Riva a una derivazione marginale del lavoro sui bordi e spessori murari, sovrapponibile inoltre alla riprogettazione dei serramenti, e si tratta della casistica di aperture che possono essere definite lucernai, caratterizzati dalla posizione sempre inaspettata all'interno dell'architettura. Tra tutti, un caso elaborato è un serramento a cuneo che sfonda il solaio di copertura di casa Amoruso Lonoce. Questo si pone nell'atrio di ingresso della casa, da cui parte la scala progettata da Riva. Dall'esterno, sul terrazzo, la parte emergente del serramento diventa un oggetto, che misura lo spazio. Dall'interno, la profondità del solaio lo cela quasi del tutto, pur incanalando tutta la luce che lo attraversa. È inoltre montata in questa piccola intercapedine una lampada a braccio, un meccanismo che sfrutta il cuneo ricavato nel solaio per diffondere la luce, artificiale, allo stesso modo di quella naturale, nelle ore serali.

Mentre in casa Righi vi sono dei dispositivi che consentono di potenziare l'illuminazione della camera da letto che è posta nel punto mediano della sezione della casa. Un angolo della stanza viene svuotato e rivestito da un serramento metallico apribile grazie a un'asta, che consente di rendere la stanza comunicante con il vano scala, sfruttando una diversa esposizione solare. Ma soprattutto una libreria sospesa a muro cela in realtà un meccanismo a binari che permette di farla scorrere scoprendo una finestra interna che affaccia su una camera da letto gemella, da cui può condividere la luce.

- 1 Arosio E., *Umberto Riva. In principio c'è la luce*, «Abitare» 321, 1993, p. 132.
- 2 Morteo E., *Contenitori abitabili: conversazione con Umberto Riva*, «Arredare» 88, 1995, pp. 121-125.
- 3 Arosio E., *Umberto Riva. In principio c'è la luce* cit., pp. 132-134.
- 4 *Ibidem*.
- 5 *Ibidem*.
- 6 Raboni G., Romanelli M., *Umberto Riva. Muovendo dalla pittura*, Paris-Milano 1997, p. 16.
- 7 Teyssot G., Bellini M., a cura di, *Il progetto domestico. La casa dell'uomo: archetipi e prototipi*, Catalogo della XVII Triennale di Milano, Vol. II Progetti, p. 12.
- 8 Riva U., *Album di disegni*, «Quaderni di Lotus» 10, con testi di Canella G. e Bottero M., Milano 1988, p. 125.
- 9 Bottero M., *Progetto domestico o rappresentazione del progetto domestico*, «Abitare» 242, marzo 1986, pp. 213-214.
- 10 Il prototipo è descritto nella relazione di progetto da Teyssot G., Bellini M., a cura di, *Il progetto domestico* cit., pp. 54-55.
- 11 Arosio E., *Umberto Riva. In principio c'è la luce* cit.
- 12 Teyssot G., Bellini M., a cura di, *Il progetto domestico* cit., p. 54.
- 13 *Ibidem*.
- 14 Riva U., *Album di disegni* cit., p. 125.
- 15 Ivi, p. 124.
- 16 Deganello P., *Movimenti domestici. Umberto Riva: progetto di ristrutturazione di una casa unifamiliare a Milano*, «Lotus» 44, 1984, pp. 109-127.
- 17 Riva U., *Album di disegni* cit., p. 87.
- 18 Felice A., a cura di, *Saper credere in architettura. Trentanove domande a Umberto Riva*, Napoli 2004, p. 26.
- 19 Romanelli M., *Umberto Riva. Interno domestico*, Milano, «Domus» 670, marzo 1986, pp. 47-55.
- 20 Bottero M., *Lo sperimentalismo di Umberto Riva*, in Riva U., *Album di disegni* cit., p. 100.
- 21 Riva U., *Album di disegni* cit., p. 124.
- 22 Per casa Primiceri si veda Serrazanetti F., a cura di, *Umberto Riva. Case in salento*, «Casabella» 908, aprile 2020, pp. 78-95, Neri G., *Palinsesti, ipotesi e ripensamenti*, «Casabella» 908, aprile 2020, pp. 79, e la tesi di laurea non pubblicata *Umberto Riva: le case del Salento* di Andrea D'Aprile, Massimo Girardi, Valeria Longo, Antonella Lorusso, Annalisa Massaro, Lucia Fanny Giulia Palladino, Andrea Venditti, relatore prof. Vitangelo Ardito, dipartimento ArCoD (ex DICAR) - Politecnico di Bari, a.a. 2019-2020.
- 23 Per casa Miggiano si veda Zardini M., Nicolin P., *Umberto Riva*, Barcelona 1993, Scheiwiller V., *Tracce progettuali. Milanesi ad Otranto. Umberto Riva ed altri artisti*, «Abitare» 368, dicembre 1997, pp. 68-69, Romanelli M., *Casa Miggiano. Casa Frea*, «Abitare» 368, dicembre 1997, pp. 70-79, Zardini M., *Rooms you may have missed: Umberto Riva, Bijoy Jain*, Zürich-Montreal 2015, Neri G., *Umberto Riva. Interni e allestimenti*, Siracusa 2017, e la tesi di laurea non pubblicata *Umberto Riva: le case del Salento* cit.
- 24 Ardito V., Faccitondo N., *Umberto Riva. Perciò è sempre una sorpresa*, Bari 2022, pp. 59-60.
- 25 Per casa De Paolini si veda Riva U., *Album di disegni* cit., pp. 74-77, 125 e Romanelli M., *Umberto Riva. Interno domestico* cit.
- 26 *Spazi bianchi esaltati dalla luce*, «Abitare» 29, ottobre 1964, pp. 8-13
- 27 Ardito V., Faccitondo N., *Umberto Riva. Perciò è sempre una sorpresa* cit., p. 159.
- 28 Morteo E., *Contenitori abitabili* cit.,

## COSTRUIRE GLI ELEMENTI

p.124.

29 Ardito V., Faccitondo N., *Umberto Riva. Perciò è sempre una sorpresa* cit., p. 16, e in apertura di questa tesi.

30 Ivi, pp. 69-70.

31 Per casa Righi si veda Finessi B., *Umberto Riva: Casa Righi, Milano*, «Abitare» 532, maggio 2013, pp. 56-67, Riva U., *Umberto Riva. Disegnare spazi*, «Domus» 975, dicembre 2013, pp. 90-101, Neri G., *Umberto Riva. Interni e allestimenti* cit.

32 Per casa Frea a Otranto si veda Scheiwiller V., *Tracce progettuali*. cit., Romanelli M., *Casa Miggiano. Casa Frea* cit., e la tesi di laurea non pubblicata *Umberto Riva: le case del Salento* cit.

33 Per casa Mieli Ballerini si veda Neri G., *Umberto Riva. Interni e allestimenti* cit. e Riva U., *Umberto Riva. Disegnare spazi* cit.

34 Riva U., *Album di disegni* cit., p. 93.

35 Nella ristrutturazione attuale di casa Insinga il muro della porta è stato pianeggiato ma è stato mantenuto il sistema di perno e battuta della porta scissi.

36 Ardito V., Faccitondo N., *Umberto Riva. Perciò è sempre una sorpresa* cit., p. 59.

37 Ivi, pp. 65-66.

38 Ivi, p. 77.

39 Romanelli M., *Umberto Riva. Casa Insinga, Milano*, «Domus» 708, settembre 1989, pp. 70-79.

40 Ardito V., Faccitondo N., *Umberto Riva. Perciò è sempre una sorpresa* cit., p. 77.

41 Per casa Fedele si veda Neri G., *Umberto Riva. Interni e allestimenti* cit., Serrazanetti F., a cura di, *Umberto Riva. Case in salento* cit., Neri G., *Palinsesti, ipotesi e ripensamenti* cit., e la tesi di laurea non pubblicata *Umberto Riva: le case del Salento* cit.

## NOTE





# ALLEGATI

ABACO DEGLI ELEMENTI PER IMMAGINI

## COSTRUIRE L'OGGETTO, COSTRUIRE LO SPAZIO

*Serramenti-serra*

*Il massimo del risparmio, il minimo di energia,*  
TRN\_G17\_09\_0428, Courtesy Triennale  
Milano, Library and Archives.

Casa Frea, fotografia di Ezio Frea, tratta  
da Zardini M., *Rooms you may have missed:*  
*Umberto Riva, Bijoy Jain*, Zürich-Montreal  
2015.

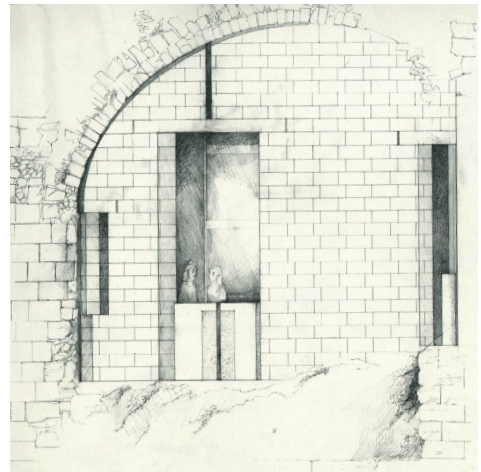
Casa Frea, studio al secondo piano, foto-  
grafia di Giovanni Chiaramonte, tratta  
da Zardini M., *Rooms you may have missed:*  
*Umberto Riva, Bijoy Jain*, Zürich-Montreal  
2015.

Bow-window dell'attico di via Paravia,  
fotografia di Nicoletta Faccitondo, luglio  
2020.

Rifacimento del fronte a mare di un ma-  
gazzino, disegno di Umberto Riva, tratto  
da Riva U., *Album di disegni*, «Quaderni di  
Lotus» 10, con testi di Canella G. e Botte-  
ro M., Milano 1988.



## COSTRUIRE GLI ELEMENTI



## COSTRUIRE L'OGGETTO, COSTRUIRE LO SPAZIO

### *Spessore-soglia*

Casa Frea, i tagli nei muri trasversali, fotografia di Ezio Frea, tratta da Zardini M., *Rooms you may have missed: Umberto Riva, Bijoy Jain*, Zürich-Montreal 2015.

Casa per vacanze di Palma a Stintino (1971), fotografia di Umberto Riva, tratta da *Pietra oggi? Architettura controvento*, «Abitare» 135, maggio 1975, pp. 106-111.

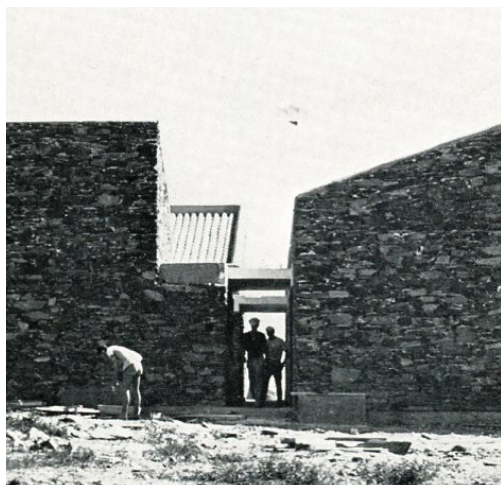
Casa per vacanze di Palma a Stintino (1959), fotografia di Umberto Riva, dettaglio, tratta da Bottero M., Scarpini G., *Quattro interviste: Enzo Mari, Umberto Riva, Tobia Scarpa, Gino Valle*, «Zodiac» 20, 1970, pp. 9-115.

Casa Primiceri a Martano, fotografia di Nicoletta Faccitondo, luglio 2022.

Casa Miggiano a Otranto, fotografia di Nicoletta Faccitondo, settembre 2020.



## COSTRUIRE GLI ELEMENTI



## COSTRUIRE L'OGGETTO, COSTRUIRE LO SPAZIO

### *Oggetti-nuclei*

Casa Bruni a Lecce, fotografia di Nicoletta Faccitondo, giugno 2021.

Casa Insinga, fotografia @Cortiliphoto <https://www.cortiliphoto.com/> tratta da Buonnno A. P., *Tempo lento*, in «Icon Design», aprile 2017.

Casa De Paolini, cabina armadio, fotografia di Francesco Radino, tratta da Romannelli M., *Umberto Riva. Interno domestico*, Milano, «Domus» 670, marzo 1986, pp. 47-55.

Casa Frea, cabina armadio sul vano scala, fotografia di Giovanni Chiaramonte, tratta da Zardini M., *Rooms you may have missed: Umberto Riva, Bijoy Jain*, Zürich-Montreal 2015.

*Casier* in via Paravia, fotografia di Nicoletta Faccitondo, luglio 2020.

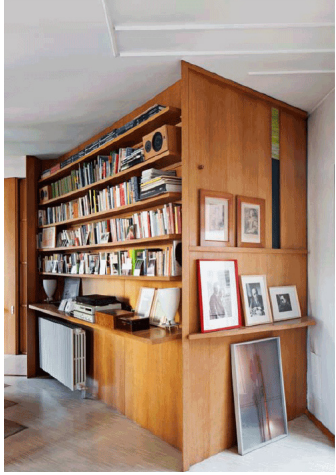
Casa in via Paravia, fotografia di Giorgio Casali, tratta da Neri G., *Umberto Riva. Interni e allestimenti*, Siracusa 2017.

Appartamento a Milano, fotografia di Carla de Benedetti tratta da *Spazi bianchi esaltati dalla luce*, «Abitare» 29, ottobre 1964, pp. 8-13.

Casa per vacanze a Taino, fotografia di Giorgio Casali, tratta da Neri G., *Umberto Riva. Interni e allestimenti*, Siracusa 2017.



COSTRUIRE GLI ELEMENTI





## COSTRUIRE L'OGGETTO, COSTRUIRE LO SPAZIO

### *Indicatori spaziali*

Casa Mieli Ballerini, fotografia di Andrea Martiradonna, tratta da Riva U., *Umberto Riva. Disegnare spazi*, «Domus» 975, dicembre 2013, pp. 90-101.

Casa Righi, fotografia di Andrea Martiradonna, tratta da Riva U., *Umberto Riva. Disegnare spazi*, «Domus» 975, dicembre 2013, pp. 90-101.

Casa Frea a Otranto, fotografia di Nicoletta Faccitondo, giugno 2021.

Casa Frea, indicatore spaziale in cucina, fotografia di Umberto Riva, tratta da Zardini M., *Rooms you may have missed: Umberto Riva, Bijoy Jain*, Zürich-Montreal 2015.

Casa Frea a Otranto, fotografia di Nicoletta Faccitondo, giugno 2021.

Casa Insinga, fotografia di Nicoletta Faccitondo, marzo 2023.

Casa Miggiano a Otranto, fotografia di Nicoletta Faccitondo, settembre 2020.

Casa Insinga, tavolo come indicatore spaziale, fotografia di Nicoletta Faccitondo, marzo 2023.

Casa De Paolini, tavoli rotanti, fotografia di Francesco Radino, tratta da Romanelli M., *Umberto Riva. Interno domestico, Milano*, «Domus» 670, marzo 1986, pp. 47-55.

Casa in via Paravia, fotografia di Giorgio Casali, tratta da Neri G., *Umberto Riva. Interni e allestimenti*, Siracusa 2017.



# COSTRUIRE GLI ELEMENTI



## COSTRUIRE L'OGGETTO, COSTRUIRE LO SPAZIO

### *Scale-percorsi*

Casa Righi, fotografia di Santi Caleca, tratta da Zardini M., *Rooms you may have missed: Umberto Riva, Bijoy Jain*, Zürich-Montreal 2015.

Casa Fedele, fotografia di Nicoletta Faccitondo, settembre 2020.

Casa Fedele, fotografia di Nicoletta Faccitondo, settembre 2020.

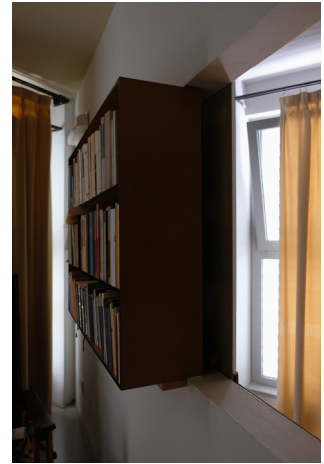
Casa Amoruso Lonoce, fotografia di Nicoletta Faccitondo, settembre 2020.

Casa Amoruso Lonoce, fotografia di Nicoletta Faccitondo, settembre 2020.

Casa Righi, la libreria scorrevole che nasconde un'apertura nel muro, fotografia di Nicoletta Faccitondo, giugno 2020.



# COSTRUIRE GLI ELEMENTI



## PARTE III

## TEMI INTERPRETATIVI DEL PROGETTO

### *La piccola architettura dentro la grande architettura. Il problema scalare*

Il tracciamento di linee di ricerca nella pratica di Riva attraverso dispositivi o elementi che concorrono alla creazione di un *intero* di cui essi sono *parti*, non porta alla frantumazione delle sue opere in singole unità che si ripetono, piuttosto porta alla luce la sua cultura del particolare costruttivo che rende interrelate le diverse scale di progetto. In Riva non è possibile parlare di *dettaglio* dell'architettura, ma appunto invece solo di *particolare*; sia perché si tratta di una cultura che deriva dalla sua formazione, universitaria prima e sperimentale poi, sia perché nella sua pratica il particolare non viene in una fase successiva del progetto, come una discesa di scala verso il dettaglio, ma può anche essere ad esempio il punto di partenza. In ogni caso il particolare coesiste sin dall'ideazione con l'intero. Particolare presuppone l'*essere parte*, infatti, e quindi parte di un intero, che è quindi sempre sotteso; e parte e intero hanno senso solo se compresenti e partecipanti a una circolarità in cui non vi è subordinazione<sup>1</sup>.

«Certe volte si parla di architetture e si rimane agli aspetti più fermi, più scolastici, si cerca di spiegare tutto, ma senza porsi mai dei dubbi.

Considera la bellezza dei quadri di Bonnard. La scala cromatica non è assolutamente naturalistica, non un tono sottordine. Nei suoi quadri le ombre, che sono ombre importantissime, sono colorate. Senza dire il tema della composizione. Capisci, è lo stesso modo, con tutte le differenze del caso, in qualche modo è quello che faccio anch'io: non c'è niente in secondo ordine, è tutto in primo ordine, è tutto necessario!»<sup>2</sup>.

I particolari in Riva sono quindi riformulazioni di elementi che formano la costruzione. Tracciando una tensione continua di relazioni, tra i singoli particolari e l'intero; fattore che rende le sue opere leggibili in termini di passaggi e trasferimenti di pesi e forze tra le parti, e quindi in termini di soluzioni tettoniche. E è *sempre lo stesso modo* di operare e fare, all'interno del progetto, al di là che si costruisca un singolo elemento, o un singolo dispositivo, o si edifichi un manufatto architettonico.

Nel 1990 sulla rivista Housing Bianca Bottero pubblicò i disegni del serramento-serra presentato da Riva alla Triennale *Il progetto domestico*, mettendolo accanto al progetto non realizzato per l'edificio in via Conchetta, commentando che «Il prototipo del serramento evidenzia la coerenza linguistica che accomuna lo studio dei particolari tecnici a quello di una pianta o sezione di edificio»<sup>3</sup>, coerenza di linguaggio perché basata sui modi della costruzione.

Nel Bar Sem il sistema rigido composto dai montanti sagomati disposti lungo

il prospetto interno dell'edificio e della copertura, portata a mensola da questi, si completa poi, in quanto involucro ligneo, sul lato opposto con una parete che divide lo spazio del bar vero e proprio dagli ambienti di servizio. La parete costituisce di fatto una sorta di muro interno al locale che chiude il recinto del sistema adottato, e rispettando i principi della costruzione in legno si compone di pannelli verticali scatolari portati da montanti in massello o lamellare posti al loro interno.

Nell'allestimento per Kiesler le pareti interne sono pensate da Riva già dai primi disegni come pannelli verticali retti da montanti in massello. Come si è visto, i pannelli sono anche disposti in modo da stabilizzarsi per forma, e il sistema statico è chiuso da una doppia controventatura, dalle cerniere di aggancio ai muri perimetrali e nel verso opposto dai tiranti della pergola.

In casa Insinga la cabina armadio è una scatola intelaiata lignea autoportante, che si costruisce con un sistema tradizionale adottato per i mobili in legno ovvero tramite pannelli tamburati. Nella sezione interna sono quindi disposti dei montanti di fatto, che formano il telaio.

Questi tre casi sembrano costruire tre diverse tipologie, una parete, un pannello per allestimenti, e un mobile, a tre scale dimensionali non molto distanti fra loro, ma comunque diverse.

Eppure, Riva adotta di fatto sempre lo stesso sistema, rifacendosi ai processi tecnologici della costruzione in legno. Lo spostamento di scala o di tipologia di intervento non è visto da Riva come un cambio di registro tecnico. La sapienza costruttiva studiata e sperimentata attraverso i progetti, in un continuo lavoro sul disegno e il ridisegno, fino alle variazioni e agli accorgimenti migliorativi decisi sul cantiere, resta sempre la medesima.

Questa costanza è ancora più evidente nel raffronto tra l'analisi delle sue opere nella loro interezza e la scissione delle stesse nei singoli particolari costruttivi che le compongono, come nei tre casi ricordati.

La risoluzione non esiste mai a priori, non c'è uno strumentario di particolari già noti, ma vanno sempre riprogettati. Perché la postura di Riva verso le cose è quella di farle:

«Io posso solo continuamente verificare, come si fa con un quadro: un quadro non lo si descrive, bisogna farlo e nel suo farsi continuamente si modifica, fino a che improvvisamente diventa un'altra cosa»<sup>4</sup>.

Ma questo atteggiamento di incessante lavoro sulla costruzione non è un percorso doloroso, anzi, è lì dove Riva ritrova il *piacere del fare*. In una conversazione con Marco Romanelli, che gli ricordava che una volta Riva aveva accennato che nel «macerarsi sul progetto non esisteva sofferenza, ma solo gioia», Riva rispondeva:

«Te lo confermo, io non soffro assolutamente, trovo molto bella l'idea del fare e rifare, di spogliarsi di tutto, soprattutto di negare quel modo così diffuso di avvicinarsi alle cose trascinandolo con sé un bagaglio di luoghi comuni che producono modelli. Voglio almeno verificare se questi modelli che mi propongono funzionano o meno, non doverli dare

per acquisiti. Ecco perché alle porte preferisco le quinte, anche se ciò mi richiede una energia maggiore perché, a differenza della porta, la quinta ha ad esempio il problema della chiave»<sup>5</sup>.

In queste parole è racchiusa la postura di Riva verso il particolare costruttivo: non doverlo dare per acquisito, ma riprogettarlo o quantomeno verificarlo. Tenendo conto che la riprogettazione comporta il dover inventare nuove soluzioni tecniche, che tuttavia conferiscono, come egli stesso dichiarava a proposito della necessità di crearsi ogni volta un abaco di elementi, *identità* a ognuno di essi. Un'espressività che deriva direttamente da come ogni particolare è costruito e da come funziona – sia spazialmente, sia tettonicamente – in relazione agli altri.

«un atteggiamento di puntigliosità e moralità costruttiva dentro a una sovversione di ordine costruttivo»<sup>6</sup>; un'etica quindi, che dipende sempre dalla preferenza della sperimentazione rispetto alla speculazione<sup>7</sup>, all'«atteggiamento sostanzialmente empirico rispetto al manufatto e alle sue forme complessive, sino a violare i caratteri sicuri e convenzionali dell'immagine fissatasi nel tempo e nel mestiere»<sup>8</sup>.

Un tale atteggiamento, tutto voltato al fare effettivo, non è trasmissibile se non tramite il progetto stesso. Ne è dimostrazione uno dei programmi didattici sviluppati da Riva nelle sue esperienze di insegnamento:

141

«Il lavoro di laboratorio si occuperà della ricerca intorno a quelli che consideriamo gli elementi portanti della qualità spaziale di un interno ovvero due aperture: una verso l'esterno, la finestra, e una verso l'interno, la porta.  
[...] in modo da indagare la complessità di elementi apparentemente banali che invece possono costituire l'occasione per affrontare il progetto dello spazio interno come la costruzione di una esperienza di architettura»<sup>9</sup>.

Il problema scalare in Riva non si pone, perché il modo di operare resta sempre lo stesso, la progettazione dell'oggetto dell'architettura, e di conseguenza anche il particolare costruttivo diventa una piccola architettura dentro la grande architettura. Come egli stesso affermava: «Sono per una architettura delle cose»<sup>10</sup>.

### *Dai margini al centro. Il dialogo tra gli oggetti*

Il particolare non esiste senza l'intero, e questo è definito dalle relazioni intesse fra gli oggetti, sia di natura di indicazione di direzioni spaziali, sia di natura di giustapposizione tecnologica.

In Riva la costruzione dei particolari e le relazioni fra di essi seguono una specifica poetica che gli è propria, e che deriva dalla sua cultura pittorica. Parlando del suo abaco di elementi Riva infatti aggiungeva:

«Lo stesso avviene nella pittura [riguardo la necessità di ricostruire un abaco di elementi], quando dipingo non so assolutamente cosa faccio: creo soltanto delle specie di tessiture [...] e poi il vero lavoro è proprio quello di prendere in considerazione tutti



gli elementi e fare in modo che si crei tra loro una trama di complicità e di necessità. Nessun elemento viene abbandonato, lasciato inesplorato o inespresso. Solo alla fine mi sento responsabile delle mie scelte, o meglio solo alla fine rischio a chiudere il cerchio. Detto questo in pittura come in architettura parto sempre dal centro della composizione e procedo verso il perimetro esterno, verso il contorno, per poi ricominciare a ritroso»<sup>11</sup>.

Questa modalità di procedere nel progetto espressa così chiaramente da Riva potrebbe a primo impatto interpretata come essere senza dubbio riferita a una analogia, codificata nell'architettura degli interni, in cui l'organizzazione dello spazio è processata in senso centrifugo: partendo cioè da un nucleo e arrivando in ogni modo a un perimetro scervo, tuttavia, dei problemi di rappresentatività della facciata<sup>12</sup>, intesa come sineddoche dell'involucro.

Ma come si è visto per Riva non esiste un piano principale di azione e dei piani secondari, e anche quando si trova a operare in situazioni con perimetri vincolanti, come in casa Frea, gli è impossibile non considerare la costruzione dell'edificio. Pur non potendovi agire direttamente, non rinuncia ad esempio ad avere comunque una relazione tra l'intervento interno e l'espressione dello stesso in facciata, tramite l'inflessione della finestra del soggiorno che di fatto modifica la conformazione del prospetto. La struttura resta la stessa, ma i muri trasversali portanti vengono tagliati e dotati di architravi di rinforzo, e sul fronte interno dei muri vengono associati i particolari costruttivi di nuova invenzione, costituenti di fatto una sottostruttura, seppur non autonoma in questo caso da quella principale, preesistente.

142

La poetica riviana dai margini al centro va piuttosto ricondotta in primo luogo a una figuratività, come detto, derivante dalla cultura pittorica, e in secondo luogo riconosciuta come nascente direttamente dal modo di pensare il particolare costruttivo in Riva, che non può essere avulso, e ritrova la sua necessità formale, tecnologica e di relazione spaziale solo se connesso agli altri.

Il movimento quindi dal centro verso i bordi e viceversa è quindi, riferito alla derivazione pittorica, come definì Giovanni Raboni, anche una tensione costante tra i due poli di un

«intreccio dialettico-conflittuale fra rigore e libertà, fra *esprit de géométrie* e *esprit de finesse* [...] L'intreccio fra i due estremi della tensione è infatti reale, non teorico: e altrettanto reale è il "conflitto", cioè la carica di inquietudine vitale e di sostanziale non componibilità, che tale intreccio innesca e mantiene [...] la lotta per conquistare non *la* libertà [...] ma parti minime e tangibili, particelle, particole di libertà concreta nei confronti [...] di un'esigenza di rigore formale (di "geometria") che comunque permane»<sup>13</sup>.

Da questo punto di vista, volendo leggere anche in architettura in Riva questa dicotomia in tensione che sfocia in un rigore geometrico sempre allo stesso tempo cercato e negato, da piccole azioni che rompendolo tanto più lo rimarcano, i tracciamenti che sono possibili sulle piante, ad esempio, dei suoi progetti di sequenzialità di dimensionamenti, o di vettori che individuano allineamenti e proporzioni, assumono un significato rispetto all'intera ricerca. I suoi indicatori spaziali o i suoi continui rimandi sono finalizzati alla creazione di un ordine che definisca l'intera

opera, che tenga insieme tutti gli oggetti o i particolari costruttivi, all'interno di un sistema rigoroso, una griglia che nel suo equilibrio, e anche nei punti di rottura di esso, agisce per riportare ogni elemento sullo stesso piano.

I dimensionamenti e le triangolazioni poi, risultano anche funzionali al dare la giusta misura agli spazi, non solo nell'equilibrio della relazione fra essi, ma anche per consentire la corretta fruibilità.

Come nel Bar Sem i triangoli che in pianta chiudono le aree caratterizzate da condizione di internità del separé, pur non essendo mai totalmente recintate, o le inclinazioni delle testate degli stessi divisori, tutte progettate su misura nei singoli montanti di ogni telaio o infisso, per fare in modo che il loro allineamento tracci uno spazio di percorrenza come fosse un corridoio pur mantenendo la fluidità dello spazio.

È in questa prospettiva che ogni elemento non è visto non solo non isolato, ma anche non finito. Ogni particolare è impossibilitato ad autoconcludersi perché deve sempre partecipare a un *disegno* più grande:

«Il problema è che ogni cosa non si concluda, rimandi sempre a qualcos'altro. È ciò che si ritrova nei miei quadri, non c'è mai un tema centrale, ci sono sempre triangolazioni che portano ad altri segni e il bordo è importante quanto il centro»<sup>14</sup>.

143

Il disegno geometrico si basa sulla contrapposizione dichiarata tra centro e bordo, non così scontata, ma necessaria in Riva, perché i bordi sono quelli della tela del quadro, sono anche quelli della tavola da disegno, e sono soprattutto i bordi dell'architettura, la cui struttura deve obbligatoriamente essere chiusa, generando di conseguenza un margine definito dalla struttura stessa e un centro che è quello che vi viene avvolto. E l'uno non può esistere senza l'altro:

«Tra periferie e centro c'è un continuo rimando! E in questo modo, almeno nel quadro, sono interdipendenti, uno ha bisogno dell'altro, il centro del bordo»<sup>15</sup>.

Ma accade anche in architettura appunto, e il progetto per Kiesler diventa anche in questo caso emblematico.

Dal punto di vista indubbiamente di composizione della pianta, dove una sorta di movimento centripeto parte dal punto centrale della stanza in cui Riva è vincolato, e rompe i margini duplicandoli e disponendoli con spostamenti rotatori rispetto sempre al fulcro centrale. Non in maniera casuale, ma secondo un forte rigore geometrico assolutamente ravvisabile nelle triangolazioni tracciabili in pianta, che dimensionano ogni spazio ed elemento progettato.

Ma nel caso del progetto per Kiesler ancor di più è evidente una traslitterazione in termini tettonici della relazione pensata fra centro e bordo: in un progetto dove l'architettura non può ancorarsi come solito verso terra, alle fondazioni, il sistema di forze è ribaltato sulla pianta e reso tutto orizzontale, con un tiraggio biunivoco tra bordi e centro appunto.

La sezione del Bar Sem è eloquente in questo senso quanto la pianta dell'allestimento per Kiesler. In questo caso il ruolo di bordo è assunto dall'involucro ligneo

costruito; la lampada in vetroresina incernierata al piano in alto del soffitto scarica triangolarmente il proprio peso sulla mensola reticolare; da questa le forze calano verso il basso, dal nodo in alto che tiene montante e mensola, giù per il montante rastremato, fino a toccare terra con il piede triangolare di rinforzo. Al centro vi sono le camicie lignee che rivestono i pilastri dell'edificio preesistente, che forniscono un piano di appoggio ricavato al di sopra di essi per il seguito del soffitto; e dalle camicie anche qui il peso scarica a terra confluendo nei separé montati intorno ai pilastri.

E questo passaggio continuo di forze nell'architettura può essere consentito in Riva solo dalla disposizione e progettazione degli elementi costruttivi. Alla luce della poetica che lega sempre bordo e centro assume maggiore chiarezza anche la possibile divisione dei particolari costruttivi progettati da Riva lungo tutta la sua carriera, e formanti una sorta di grande abaco che trasversalmente attraversa le sue opere, in dispositivi che fanno parte del bordo e dispositivi che invece fanno parte del centro.

Dal punto di vista costruttivo, come si è evidenziato nell'analisi di tali elementi, quelli relativi al bordo sono anche finalizzati a una ridefinizione dello spessore murario; mentre quelli che tendenzialmente si collocano al centro o comunque distaccati dal bordo e fluttuanti nello spazio, hanno il compito di rimarcare l'indipendenza della struttura primaria portante.

Dal punto di vista di definizione spaziale Riva mette in atto una complessa rete di relazioni, dove questi elementi hanno molteplici funzioni: di separazione di ambiti, di indicazione di possibili percorsi e utilizzi, di azioni possibili attorno a essi, e anche, di catalizzatori di luce: «come nei miei quadri, i pannelli segnano dei percorsi e delle divisioni, sono indicatori che si rincorrono e segnano dei punti luminosi»<sup>16</sup>.

Il rapporto è sempre simultaneo tra materia da un lato e spazio dall'altro, ottenuto attraverso la «Scomposizione e analisi delle membrature in funzione di una concezione spaziale che non è più quella di un continuum, bensì quella frammentata e rotta che consiste intorno a poli energetici di diversa intensità»<sup>17</sup>.

144

### *La percezione e la dimensione umana*

La connessione tra bordo e centro avviene tramite gli elementi quindi, ma il modo in cui questa relazione è creata è data da Riva secondo una effettiva forma dei particolari costruttivi e delle singole unità che li compongono, in modo da rispettare la rete geometrica impostata. Queste direzionalità sono incarnate da tutti i suoi particolari, che lui definisce *indicatori spaziali*; in alcuni casi in maniera maggiormente evidente in altri più sottile ma sempre presente.

Questo è un agire direttamente incentrato sulle potenzialità date dalla percezione umana.

Da questo punto di vista Riva è un autore del proprio tempo, che pensa – intuitivamente o consapevolmente – lo spazio in termini fenomenologici, ma soprattutto

come scisso, nelle definizioni date da Merleau-Ponty, come *spazio geometrico* da un lato e *spazio antropologico* dall'altro<sup>18</sup>.

Emerge quindi costantemente dal lavoro di Riva la sua duplice attenzione, a come fare e costruire le cose da un lato, e a come definire un percorso esperienziale all'interno dello spazio dall'altro, tramite una successione definita di ritagli spaziali a cui associa determinate funzioni, ma soprattutto azioni che vi immagina incentrate prima ancora che si compiano. Questa doppia natura dell'oggetto in Riva è quella sintetizzata dalla fenomenologia.

«La nostra percezione mette capo a oggetti e, una volta costituito, l'oggetto appare come la ragione di tutte le esperienze che di esso abbiamo avuto o potremmo avere [...] La definizione dell'oggetto [...] è che esso esiste *partes extra partes* e che perciò non ammette tra le sue parti, o fra se stesso e altri oggetti, se non relazioni esteriori e meccaniche, sia nel senso stretto di un movimento ricevuto e trasmesso, sia nel senso lato di un rapporto di funzione-variabile»<sup>19</sup>.

Oltre al ruolo nella rete di relazioni, costruttive-funzionali sempre in parallelo con quelle di pura percezione, l'oggetto assume quindi un ruolo cardine nello scandire i punti fermi dell'*esperienza dell'architettura*, a cui Riva fa sempre rimando.

145

È in quest'ottica che si spiega anche la sua naturale tendenza a esprimere l'architettura in termini narrativi, a vedere gli indicatori spaziali come parti di un racconto che si svolge attraverso di essi. Nella cultura contemporanea, oltretutto, lo spazio è teso proprio a essere definito in termini narrativi; per deCerteau il racconto dello spazio, basato sulle figure di *frontiera* e *ponte*, ovvero di spazio legittimo da un lato e tutto ciò che gli è estraneo dall'altro – e in cui però avvengono le fondamentali connessioni e relazioni – è finalizzato in primo luogo a *creare un teatro di azioni*, a essere fondazione di tutti i movimenti e usi che si terranno nello spazio<sup>20</sup>.

Ma tra questi due poli sempre compresenti non vi è sbilanciamento nell'uno o nell'altro verso, dal momento che Riva cerca il controllo di entrambi gli aspetti attraverso la chiave del suo metodo, basato sul *fare*.

La percezione che lui intende non è mai una percezione astratta, ma sempre fortemente ancorata agli oggetti che progetta, e al loro controllo dimensionale.

Anche in questo senso il suo modo di azione è molto chiaro, e basato sempre sulla misura. Come spiegava in relazione all'abaco degli elementi, tutte le parti devono avere una loro identità, tutte devono essere necessarie e inserite in un sistema di forze e relazioni: «il molto grande che si valorizza con il molto piccolo e viceversa, il positivo che rafforza il negativo»<sup>21</sup>. Ma ancora:

«Ho sempre fatto in modo che le mie scelte fossero legittimate dalla fruibilità, dal loro uso, ho cercato continuamente di renderle non ovvie e familiari.

In Casa Frea ho cercato di fare sì che il piccolo sia ancora più piccolo in modo che si potesse sempre leggere l'eccezionalità. Per farti capire, pensa per esempio al quadro di Magritte in cui è dipinta una camera da letto, dove il letto sembra normale e poi a fianco trovi una grande spazzola, e allora non capisci se la camera è piccola o la spazzola

è fuori dimensione. Allora anche lì, per esaltare la dimensione, ho cercato un elemento che non rendesse mai casuale la misura»<sup>22</sup>.

Lo stupore delle cose è causato dalla percezione sempre nuova che si ha di esse. E la misura delle cose è il parametro che tende sia la grande griglia sottesa dello spazio geometrico, sia vi pone attraverso le relazioni fra gli oggetti e il loro ruolo nello spazio dell'esperienza, sia diventa fondativa della loro costruzione.

Parlando in particolare del progetto di casa Insinga, Riva disvela dei dettagli del suo modo di procedere; il suo controllo su questi aspetti è tutto basato sul proprio sguardo personale: «Io ho un rapporto con la realtà molto visivo, l'indagine attraverso l'occhio mi comunica il massimo delle sensazioni, per cui sono molto esigente rispetto al segno del progetto e poi alla realizzazione»<sup>23</sup>.

Casa Insinga è difatti uno dei progetti che maggiormente racchiude le questioni percettive osservate da Riva. La pianta anomala della casa viene normalizzata attraverso un percorso guidato al suo interno, che sfrutta i rapporti dimensionali tra le parti più strette e quelle più larghe per ottenere stanze sempre fruibili, e nascondere i repentini e destabilizzanti cambi di giacitura dei muri perimetrali nel camminamento che vi si svolge.

Il sistema delle scatole intelaiate o in muratura concorre a delimitare delle nuove perimetrazioni interne, guidando sempre la direzione del percorso – come la parete di chiusura della cucina che indica verso il passaggio al soggiorno – e allargando spazi che altrimenti apparirebbero troppo stretti – anche qui la porta della cucina, una volta aperta, con il sistema a battente singolo o doppio tra cui è possibile scegliere, di fatto unifica le stanze confinanti.

Ma oltre ai fattori percettivi Riva è sempre guidato dalla considerazione della dimensione umana, del riportare – o non riportare – le dimensioni dello spazio ad una proporzionalità consona al viverci attraverso.

Nel Bar Sem, i fattori percettivi sono assolutamente influenzati dalla creazione dell'involucro ligneo, che dall'ingresso crea una prima zona fortemente ribassata, che segna l'effettivo passaggio di soglia, e poi improvvisamente si rialza grazie alla scocca in vetroresina della lampada inclinata; ma il soffitto resta comunque ribassato rispetto a quello originario del telaio del piano terra della palazzina in cui il bar è situato.

Anche nell'allestimento per Kiesler l'altezza del soffitto, che in proporzione a un perimetro compatto risultava troppo alta e dispersiva, viene ricalibrata dall'inserimento della pergola.

Mentre in casa Righi si lascia la grande altezza del telaio in cemento armato, che però viene continuamente rimessa in proporzione dagli oggetti-nuclei e indicatori spaziali che sono disseminati all'interno della casa – il tavolo-contenitore, ma anche delle scatole in muratura o lamiera che contengono una cappelliera e il camino, e l'alta libreria ricavata nello scavo sul bordo.

Anche alla scala urbana sussistono le stesse considerazioni. Per l'edificio in via Conchetta, la soluzione tettonica del telaio in cemento armato innestato in testata

su due grandi portali incernierati al centro è anche ricercata per spezzare visivamente l'edificio in due parti e riportare ciascuna a una dimensione più proporzionata rispetto alla percezione umana, influenzata dalla misura degli edifici limitrofi.

E il progetto per Ancona dove la grande piastra poggia su un anello murario di sostruzione parte dalla necessità percettiva di sgombrare da ostacoli visivi l'edificio della cattedrale, se visto dalle pendici del colle. E sul progetto di Ancona, il taccuino di schizzi conferma la necessità di Riva di essere visivo, di mantenere il controllo tramite l'occhio, come da lui raccontato, nel disegno, nella realizzazione con il lavoro costante in cantiere, e qui anche tramite l'uso degli schizzi sequenziali.

Inoltre, altra traccia di questa visività è nelle fotografie che lui stesso scattò per i Bar Sem. Le immagini sono state fatte in due tempi, come lui stesso racconta, un primo tempo sperimentale di foto casualmente venute a colori, e poi un secondo tempo di foto in bianco e nero: «È una storia che ti racconto. La Rollei ha rullini da dodici esposizioni. Eravamo io e Vittorio Martino, aspettavamo un fotografo che non è venuto, e pensando di fotografare in bianco e nero le abbiamo fatte a colori»<sup>24</sup>.

Le foto a colori del Bar Sem sono quindi le prime foto scattate da Riva, e sono significative proprio per lo sguardo che vi è dietro. Sono immagini che cercano relazioni spaziali, pressappoco posizionandosi al centro del camminamento laterale, inquadrano prima da un lato e poi dall'altro la profondità del locale. Verificando forse la percezione visiva di connessione tra i divisori da un lato e la copertura della macchina da caffè dall'altro.

Ma sono anche immagini scattate visibilmente da una quota più bassa, dal punto fermo della seduta accanto ai tavolini, a indagare le misura dello spazio dal punto di vista del fruitore, seduto al tavolo.

147

### *Costruire l'oggetto, costruire lo spazio. La costruzione e lo spazio dell'abitare*

È innegabile la persistenza di una narrativa dello spazio in Riva. I suoi progetti possono essere descritti attraverso la prospettiva selettiva della sola esperienza – quotidiana – dello spazio. Per Casa Frea, palinsesto di soluzioni che influiscono sull'abitare, Deganello scrisse una descrizione sull'ingresso della casa significativa in questo senso:

«Ma qui [...] disegnare lo spazio significa soprattutto disegnare i tempi minuti di percorrenza, la successione intensissima, cadenzata dei gesti dell'entrare.

C'è così un primo ambiente antistante la porta, un appena accennato spazio di sosta, dove girarsi su se stessi e chiudere la porta, ma subito, con i due gradini a ventaglio, inizia uno spazio intermedio dove ruotare il corpo, dove salire velocemente, poi un terzo spazio più ampio, da percorrere più lentamente, dall'intensità degradante, dove scegliere se orientarsi verso il vano scala o verso il soggiorno»<sup>25</sup>.

Anche Zardini, descrive tra le altre cose l'attenzione che Riva pone nel sostenere con l'architettura una ritualità quotidiana, sottolineando come forse il metodo

di Riva non si basi tanto sul cercare di influenzare una generica percezione spaziale, quanto più basarsi sulle azioni della vita quotidiana:

«Le conversazioni con Riva sono piene di pause, silenzi, e sguardi ironici. Rivelano una innata ritrosia a parlare del proprio lavoro, e spiegarne le motivazioni. Ciononostante, alla fine dà una risposta cortese, o almeno qualche indizio, anche se potrebbe non trattarsi di ciò che ci si aspetta. Potrebbe confessare che sì, è vero che lui ha pensato a come avremmo potuto percepire un determinato spazio, a proposito di quella luce, di quei colori. Ma poi inizia a parlare delle nostre abitudini, delle nostre azioni e gesti che fanno la nostra vita quotidiana. A come apriamo quel cassetto, a come chiudiamo quella finestra. Dove mettiamo quell'oggetto, o il vaso, i piatti, il sapone. E cosa ci facciamo con la scopa? E i vestiti? E nell'entrare in casa – dove poggiamo il cappello?»<sup>26</sup>.

È tuttavia significativo come anche se Riva parli dell'importanza di pensare il progetto in termini narrativi<sup>27</sup>, lui stesso descriva i suoi progetti in termini essenziali e soprattutto tecnici. Perché il suo metodo, che involupa tutti i livelli della progettazione a cui Riva fa riferimento, lascia che il risultato finale della percezione dello spazio e dell'abitare che vi si svolge all'interno semplicemente vi si verifichi, concentrandosi invece sugli aspetti che d'altro canto sono quelli che controllano questi risultati; nel suo caso gli aspetti relativi alla costruzione tecnologica.

Il dato fattuale principale resta l'aspetto connesso al *fare*, che realizza le opere, e che nella creazione di ambienti da abitare non definisce un'attrezzatura o un arredo, ma sempre una costruzione, dalla grande architettura alla piccola architettura.

Il particolare costruttivo è il fulcro progettuale che riconduce il progetto sempre alla stessa scala, e definisce i rapporti tecnologici fra le parti, e anche di relazione spaziale; attraverso la costruzione di bordo e centro, i particolari si attivano definendo i rimandi, e infine tutto confluisce nella parallela realizzazione di costruzione e spazio. Spazio da abitare, ma dove l'abitare è effettivamente costruito.

Pensando ai suoi progetti in termini tettonici, è possibile poi ricondurre anche alla tettonica stessa un'espressività che influenza la percezione dello spazio.

Nel Bar Sem superata la soglia di ingresso si percepisce ad esempio il peso della scocca in vetroresina in posizione inclinata, quasi da sembrare in bilico. O nell'allestimento per Kiesler la scultura posta sul supporto centrale è convoglio di tutte le forze che a raggiera dipartono dai pannelli laterali attraverso la pergola.

In conclusione, l'applicazione del punto di vista del problema costruttivo nello studio dello spazio in Umberto Riva disvela un suo modo tettonico di intendere lo spazio.

Riva segue inoltre persistentemente il principio del piacere del fare, ma si confronta sempre in questo modo anche con l'espressività che la costruzione porta, oltre alle istanze di percezione della qualità dello spazio.

«Un problema gli imbianchini. Coprono ciò che sta sotto: il cemento, il forato. Non rimane più nulla. I muri hanno perso spessore, tutto piatto, senza segni, senza stacchi fino al soffitto, niente gole, raccordi, gessi in alto, niente zoccolature in basso. Elementi che restituivano una densità pari a quella di ciò che era stato coperto»<sup>28</sup>.

Il rapporto tra forma e costruzione è infine mediato da un suo figurativismo, derivante dalla cultura pittorica:

«non appena poni qualcosa nello spazio questo qualcosa chiede delle conferme, cerca dei rimandi, crea delle onde d'urto, ha bisogno di acquisire una sua legittimità e questa legittimità si costruisce con degli alleati, attraverso forze che si affermano e si riconoscono. [...] Insomma l'intera strutturazione dello spazio avviene sì per ragioni logico-funzionali, ma parallelamente sussiste una organizzazione di tipo figurativo. Esiste una intensità della forma che va al di là della funzione per divenire una presenza, un oggetto»<sup>29</sup>.

E il passaggio tra le varie versioni di disegno e ridisegno è fondamentale per giungere a questa coincidenza tra costruzione e figurativismo: «per me una pianta o una sezione devono avere un valore figurativo che deve legittimare, come immagine, queste radiografie di funzioni»<sup>30</sup>.

Il processo lento di ricerca continua della soluzione di ogni singolo particolare ed elemento costruttivo passa attraverso la capacità di Riva di controllo del progetto pur modificandolo costantemente. Trovava calzanti le parole di Rapposelli che definiva quella di Riva una *conoscenza per errore*: «Mi viene in mente una cosa che è stata scritta su un mio lavoro, che l'architettura di Riva non è mai ultimata, che quello che lo inquieta di più è essere consapevole che nelle sue scelte c'è sempre l'errore. E io trovo molto più affine queste due pagine, questa affermazione»<sup>31</sup>.

Perché il processo di conoscenza, del progetto stesso, è per Riva una sorpresa continua, un sapere da ricercare nel processo stesso del *fare*, attraverso la costruzione.



- 1 Si veda Cacciari M., *I frantumi del tutto*, «Casabella» 684-685, dicembre 2000 - gennaio 2001, pp. 5-7.
- 2 Ardito V., Faccitondo N., *Umberto Riva. Perciò è sempre una sorpresa*, Bari 2022, p. 84.
- 3 *Casa in via Concbetta, Milano. Prototipo di un serramento*, in «Housing» 4, Milano 1990, pp. 26-27.
- 4 Raboni G., Romanelli M., *Umberto Riva. Muovendo dalla pittura*, Paris-Milano 1997, p. 22.
- 5 Romanelli M., *Umberto Riva. Casa In-singa, Milano*, «Domus» 708, settembre 1989, p. 77.
- 6 Bottero M., *Lo sperimentalismo di Umberto Riva*, in Riva U., *Album di disegni*, «Quaderni di Lotus» 10, con testi di Canella G. e Bottero M., Milano 1988, p. 102.
- 7 Ivi, p. 99.
- 8 Vitale D., *Una condizione di lavoro*, «Lotus» 22, pp. 38-48.
- 9 Dal programma didattico del *Corso integrato laboratorio di design degli interni 1*, di Umberto Riva, con Monica Manfredi e Alessandro Scandurra, a.a. 2004-2005, Politecnico di Milano - Scuola del Design. <[https://www11.ceda.polimi.it/schedaincarico/schedaincarico/controller/scheda\\_pubblica/SchedaPublic.do?evn\\_default=evento&c\\_classe=364116&polij\\_device\\_category=-DESKTOP&\\_\\_pj0=0&\\_\\_pj1=c2ea8bb-df734193c9acd0a147c0b2e8d](https://www11.ceda.polimi.it/schedaincarico/schedaincarico/controller/scheda_pubblica/SchedaPublic.do?evn_default=evento&c_classe=364116&polij_device_category=-DESKTOP&__pj0=0&__pj1=c2ea8bb-df734193c9acd0a147c0b2e8d)>
- 10 Raboni G., Romanelli M., *Umberto Riva. Muovendo dalla pittura* cit., p. 19.
- 11 Ivi, p. 16.
- 12 De Giorgi M., *Disegno di comportamenti in interni*, «Rassegna» 58, 1994, pp. 20-31.
- 13 Raboni G., Romanelli M., *Umberto Riva. Muovendo dalla pittura* cit., p. 9.
- 14 Ardito V., Faccitondo N., *Umberto Riva. Perciò è sempre una sorpresa* cit., p. 76.
- 15 Ivi, p. 105.
- 16 Ivi, p. 77.
- 17 Bottero M., *Lo sperimentalismo di Umberto Riva* cit., p. 100.
- 18 Merleau-Ponty M., *Fenomenologia della percezione*, Milano 2003.
- 19 Ivi, pp. 113, 121.
- 20 de Certeau M., *L'invenzione del quotidiano*, Roma 2001, pp. 173-177.
- 21 Raboni G., Romanelli M., *Umberto Riva. Muovendo dalla pittura* cit., p. 16.
- 22 Ardito V., Faccitondo N., *Umberto Riva. Perciò è sempre una sorpresa* cit., p. 32.
- 23 Romanelli M., *Umberto Riva. Casa In-singa* cit., p. 77.
- 24 Ardito V., Faccitondo N., *Umberto Riva. Perciò è sempre una sorpresa* cit., p. 187.
- 25 Deganello P., *Movimenti domestici. Umberto Riva: progetto di ristrutturazione di una casa unifamiliare a Milano*, «Lotus» 44, 1984, pp. 110.
- 26 Tradotto da Zardini M., *Rooms you may have missed: Umberto Riva, Bijoy Jain*, Zürich-Montreal 2015, p. 28.
- 27 Morteo E., *Contenitori abitabili: conversazione con Umberto Riva*, «Arredare» 88, 1995, p. 124, qui citato nel capitolo 4.
- 28 Romanelli M., *Umberto Riva. Interno domestico, Milano*, «Domus» 670, marzo 1986, p. 47.
- 29 Romanelli M., *Umberto Riva. Casa In-singa* cit., p. 77.
- 30 Ardito V., Faccitondo N., *Umberto Riva. Perciò è sempre una sorpresa* cit., p. 32.
- 31 Ivi, p. 142. Il riferimento è a Rapposelli M., *Conoscenza per errore. Gli interni di Umberto Riva*, in atti del II Convegno Nazionale di Architettura degli Interni, 2007, adesso anche in Bottero M., *Incursioni oltre il moderno: l'architettura di Umberto Riva*, Paris 2021.

## TEMI INTERPRETATIVI DEL PROGETTO

NOTE

## PARTE IV

# APPARATI DOCUMENTARI

## COSTRUIRE L'OGGETTO, COSTRUIRE LO SPAZIO

*Diagramma con regesto delle opere*

Selezione bibliografica.....

Quadri.....

Note biografiche e altri lavori..... 1928

Allestimenti.....

Umberto Riva nasce a Milano, studia ragioneria, si diploma al Liceo Artistico mentre studia pittura. Si iscrive ad Architettura al politecnico di Milano e poi all'IUAM 54

Interni.....

Architetture..... 1953

Casa Scarpini, con Giacomo Scarpini, in via Prampolini Milano

Progetti urbani.....

Oggetti.....

Le informazioni raccolte nel diagramma hanno come fonte principale il curriculum vitae di Umberto Riva, fornito da lui, insieme alle bibliografie e ai regesti delle opere, dei riconoscimenti e delle attività didattiche di Riva riportati nei volumi monografici presenti nella bibliografia di questa tesi. L'elenco dei dipinti di Riva è in particolare tratto da Raboni G., Romanelli M., *Umberto Riva. Muovendo dalla pittura*, Paris-Milano 1997.

APPARATI DOCUMENTARI

1959

Laurea in Architettura all'IUAV, in gruppo con Maria Bottero. Commissione composta da Albini, Scarpa e Samonà.

Impagina *Il risorgimento* con Giacomo scarpini  
Copertina per *Superfici 4*

1960

Partecipa a *Nuovi disegni per il mobile italiano*

1960-62

Casa Nissim, Milano

Casa Bramini, Milano

Casa Lampugnani, Milano

Casa Berrini-Paietta, Milano - probabile Bastioni di Porta Venezia

Casa Mataloni, Milano con Giacomo Scarpini

1964

Premio In/Arch per Casa Di Palma a Stintino

1964

Allestimento della Sala Triangolare per la XIII Triennale di Milano

1964

Casa della Cultura, Milano con Bianca Bottero

1959

Casa Di Palma a Stintino con Fredi Drugman

1962

Casa a Oliveto Lario, con Giacomo Scarpini

1963

Casa Berrini a Taino, primo progetto non realizzato

1967

Edificio in via Paravia, Milano con Bianca Bottero  
Casa Berrini a Taino

1960

Poltrona per Bonacina

1963

Lampada E63  
Lampada in alabastro

COSTRUIRE L'OGGETTO, COSTRUIRE LO SPAZIO

---



---

|           |           |           |           |                      |
|-----------|-----------|-----------|-----------|----------------------|
|           |           |           |           | 1973                 |
|           |           |           |           | <i>Grande Tavolo</i> |
| 1968      | 1969      | 1970      | 1972      | 1973                 |
| Zodiac 18 | Zodiac 19 | Zodiac 20 | Zodiac 21 | Zodiac 22            |

---

156

---

|  |                                       |   |   |
|--|---------------------------------------|---|---|
| 1968   | 1969                                  | 1971  | 1973                                    |
| Casa per Giorgio Riva a Lesmo non realizzata       | Casa Rizzetto a Carole non realizzata | Case per vacanza Di Palma a Stintino                          | Case per vacanza Zazzu a Stintino       |
| Edificio per Uffici C&B a Novedrate non realizzato | Casa Grossetti a Milano               |   |   |
|  |                                       | 1970  |   |
|  |                                       | Risistemazione complesso dell'Agnello a Taino, non realizzato |   |
|  | 1969                                  | 1970  | 1973                                    |
|  | Lampade Bunker, Telescopio, Piatto    | Lampada Tenaglia  | Lampada Medusa                          |
|  |                                       |   | Lampade King, Scarabeo, Lop, Galvo, Lem |

APPARATI DOCUMENTARI

|                                       |                                   |   |      |
|---------------------------------------|-----------------------------------|---|------|
| 1976                                  | 1977                              | 1978-9  | 1980 |
| <i>Nello Spazio 1, Nello Spazio 3</i> | <i>Puzzle, Alì Babà, Reliquia</i> | <i>Interno, Rituale I, Giocoliere, Ex voto, Rituale 2</i> |      |

1982

Corso di arredamento d'interni a Palermo

157

|  |                        |                      |  |           |
|--|------------------------|----------------------|--|-----------|
| 1975   | 1977                   | 1980                 | 1982   | 1983      |
| Bar Sem a Milano<br>Negozio a Milano<br>a Corso Sempione<br>non realizzato | Casa Angelini a Lerici | Casa Spataro, Milano | Casa studio in via Vigevano, Milano<br>Casa a Ghiffa,<br>Casa Palmiotta, | Casa Frea |

1973

1975

1982

Casa per vacanza Tabanelli a Stintino

Casa Ferrario a Osmate

Edificio in via Conchetta

1977

1980

Scuola a Faedis

Laboratorio Belice,  
Laboratorio a Urbino della Sogesta per insediamento nella vallata dell'Oued Touil,

1975

1980

Lampade Amanita, Bubbola, Bubbolina, Porcino, Boletus

Progetto per Vita non realizzato, Area Marina di Petrolo a Castellammare di Stabia

Lampada Metafora e lampada da tavolo



COSTRUIRE L'OGGETTO, COSTRUIRE LO SPAZIO

|   |  |   |  |
|---|--|---|--|
|   |  |   | Riva U., <i>Album di disegni</i> , «Quaderni di Lotus» 10, con testi di Canella G. e Bottero M., Milano 1988                   |
| 1982  | 1984-5   |   |  |
| <i>Trofeo 2, Trofeo 3, Fuoco fatuo</i>  | <i>Tentativi i fuga, Reliquia 2, Piccolo aquilone</i>                |   |  |
|   | 1985   | 1987  | 1988   |
|   | Partecipazione alla Biennale di Parigi<br>Mostra a Karlsruhe         | Corso di arredamento e interni all'IUAV   | Corso di arredamento e interni all'IUAV<br>Corso a IED Milano  |
|   |  | 1986  | 1988   |
|   |  | Partecipazione alla XVII Triennale di Milano <i>Il progetto domestico</i><br>Allestimento di uno stand per il BIT | Partecipazione alla XVII Triennale di Milano con l'allestimento della sezione <i>Paesaggio: la natura tra sito e artificio</i> |
| 1985  |  | 1987  |  |
| Studio Frea, Milano<br>Casa De Paolini, Milano<br>Ristorante da Sergio, Otranto |  | Casa Longhini, Milano<br>Casa Insinga, Milano<br>Casa Dragone Paggi, Milano<br>Casa Vernizzi, Parigi              |  |
|   |  | 1987  | 1988   |
|   |  | Fronte mare di un magazzino e piano di recupero, Otranto, non realizzati<br>Sperone del Guasco, non realizzato    | Piano di recupero a Binago non realizzato  |
| 1984  | 1986-7   |   | 1988-9   |
| Lampada Veronese  | Lampada Tesà<br>Lampada Attesa<br>Poltrona Adanna<br>Poltrona Arighi |   | Lampade Sospesa, Franceschina, Sistema per IB Office, Tavolo Side e Tavolo Marmo   |

APPARATI DOCUMENTARI

|  |   |   |  |   |   |
|--|---|---|--|---|---|
|  |   | Tarsetti M., Turchi M., a cura di, <i>Umberto Riva. Sistemazioni urbane</i> , Roma 1993 |  |   | Flora N., Giardiello G., Guida E., Postiglione G., <i>Umberto Riva. Architetto &amp; Designer</i> , Napoli 1994 |
| 1989   | 1990  | Zardini M., Nicolin P., <i>Umberto Riva</i> , Barcelona 1993                            | 1992-4   |   |   |
| <i>Aquilone 2</i>  | <i>Frammento</i>  |   | <i>Omaggio, Specchio di Narciso 1,2,3,4, Grande Aquilone, Reliquia 2</i>       |   |   |
| 1989   | 1990  |   | 1992   | 1993  | 1994  |
| Partecipazione al Forum Design del Salone del mobile con lampada Sospesa | Menzione al concorso la riscoperta del granito, Mostra a Tokyo, Docenza per seminario a Chiavenna |   | Corso di arredamento e interni all'IUAV<br>Corso di arredamento al Polimi      | Corso di arredamento al Polimi<br>Mostra dei progetti a Napoli<br>Mostra dei progetti ad Ancona | Premio Thema Domus<br>Mostra dei progetti a Oslo  |
| 159  |   |   |  |   |   |
|  |   | 1991  | 1992   |   | 1994-8  |
|  |   | Negozio IB Office   | Appartamento in viale Coni Zugna<br>Galleria AAM Milano<br>Casa Frea a Otranto |   | Caffè Pedrocchi, Padova   |
|  |   |   |  |   | 1994-2000   |
|  |   |   |  |   | Case alla Morlana, Gorle  |
| 1989   |   |   |  | 1993  | 1994  |
| Piazza San Nazaro, Milano<br>Centro Civico a Salemi non realizzato       |   |   |  | Area verde a Sondrio non realizzato   | Concorso castello Vienna<br>Insediamento a Buggerru non realizzato  |
|  | 1990  | 1991  | 1992   | 1993  | 1994  |
|  | Lampada GiGi  | Lampada Dilem, tappeto Barres   | Lampada Filù, scrittoio Ala  | Poltrona Agio   | mobili Victor, San Giulio, lampada Caffè  |

COSTRUIRE L'OGGETTO, COSTRUIRE LO SPAZIO

Raboni G., Romanelli M., *Umberto Riva. Muovendo dalla pittura*, Paris-Milano 1997

1995-6

*Pas de deu 1,2, Frammento, Passaggio, Venticaglio di Gericault*  
1,2

1996

1997

1998

Partecipazione alla giuria del premio In/Arch Domus Corso di arredamento e interni IUAV

Mostra Muovendo dalla pittura Corso di arredamento e interni IUAV Mostra Sistemazioni

Nominato accademico di San Luca

1996

Urban

1999

Allestimento per Kiesler  
Allestimento per Podesti

Allestimento per Palladio nel 1600 Europa  
Allestimento per Pietà Rondanini non realizzato

1995-6

1998

Risistemazione Palazzo dell'Arte  
Dehors per Milano non realizzato

Risistemazione sala consiliare Palazzo Marino  
Risistemazione Palazzo Barbaran da Porto

1996

1997

1998

1999

Piazza della Farnesina a Roma

Concorso per Vicenza non realizzato

Progetto per Alessandria non realizzato

Offinina Fincantieri Area ex-Nordera

1995

1997

Lampada Timpone  
Poltrona Ale

Tavolo Desco, Poltrona Morelato

APPARATI DOCUMENTARI

|  |  |   |  |   |   |
|--|--|---|--|---|---|
|  |  |   |  |   | Vargas D., a cura di,<br><i>Giancarlo De Carlo,<br/>Tony Fretton, Umberto<br/>Riva, Ettore Sottsass.<br/>Conversazioni sotto<br/>una tettoia</i> , Napoli<br>2004 |
|  |  |   |  |   | Felice A., a cura di,<br><i>Saper credere in ar-<br/>chitettura. Trentanove<br/>domande a Umberto<br/>Riva</i> , Napoli 2004                                      |
|  | 2001   | 2002  | 2003   | 2004  | 2005  |
|  | Corso architettura<br>degli interni Roma             | Corso architettura<br>degli interni Roma          | Corso architettura<br>degli interni Poli-<br>Design<br>Medaglia d'Oro ar-<br>chitettura italiana | Corso architettura<br>degli interni Poli-<br>Design   | Corso architettura<br>degli interni Poli-<br>Design   |
| 2000   | 2001   | 2002  | 2003   | 2004  |   |
| Allestimento per-<br>Carlo Scarpa 161<br>Allestimento per<br>Soane | Allestimento per<br>Soane al CCA                     | Allestimento per<br>Soane e i ponti sviz-<br>zeri | Allestimento per<br>Scamozzi   | Allestimento per<br>Carlo Scarpa e la fo-<br>tografia |   |
|  | 2001   |   | 2003   |   | 2005  |
|  | Casa Amoruso Lo-<br>noce, Brindisi non<br>realizzato |   | Casa Manzoni e<br>Casa Mieli Ballerini<br>a Milano<br>Casa Fedele a Lecce<br>Casa Righi          |   | Gioielleria Albireo a<br>Otranto  |
|  | 2001   | 2002  |  |   | 2005-11   |
|  | Concorso BEIC  | Centrale a Termoli                                |  |   | San Corbiniano  |
|  | 2001   |   | 2003-5   |   |   |
|  | Lampada Rituale                                      |   | Tavoli per Morelato  |   |   |

## COSTRUIRE L'OGGETTO, COSTRUIRE LO SPAZIO

---

|  |   |   |
|--|---|---|
|  | Scandurra A., a cura di, <i>Juan Navarro Baldeweg, Umberto Riva, Carlo Scarpa e l'origine delle cose</i> , Venezia 2011 | Zardini M., <i>Rooms you may have missed: Umberto Riva, Bijoy Jain</i> , Zürich-Montreal 2015 |
|  |   | de Curtis A., <i>Umberto Riva. Figurazione. Alla ricerca della forma</i> , Milano 2015        |
|  |   | Pietrucci C., <i>Umberto Riva. La chiesa di San Corbiniano a Roma</i> , Roma 2015             |

---

---

|                         |                                     |                             |                                      |
|-------------------------|-------------------------------------|-----------------------------|--------------------------------------|
| 2006                    | 2012                                | 2014                        | 2015                                 |
| Mostra per Michelangelo | Mostra per L'Italia di Le Corbusier | Mostra per Building an idea | Mostra per Rooms you may have missed |

---

---

|                    |   |  |  |
|--------------------|---|--|--|
|                    | 2010-5  |  |  |
|                    | Masseria La Lazzara a Uggiano<br>Casa G.Riva a Parigi<br>Casa Amoruso Lonoce a Brindisi |  |  |
| 2007               |   |  |  |
| Casa Lonoce a Roca |   |  |  |

---

---

|  |               |  |  |
|--|---------------|--|--|
|  | 2011          |  |  |
|  | Lampada Evita |  |  |

---

## APPARATI DOCUMENTARI

Neri G., *Umberto Riva. Interni e allestimenti*, Siracusa 2017

Bottero M., *Incur- Neri G., *Umberto sioni oltre il moder- Riva designer*, Siracusa 2022*  
*Umberto Riva*, Paris 2021

Pietrucci C., *Umberto Riva. Mobili e luci*, Napoli 2021

2016

Partecipazione a Stanze altre file dell'abitare

Padiglione per Rho non realizzato

2018

Mostra con Chipperfield

2019

Mostra Forme

2021

Casa Bruni a Lecce

2019

Casa Primiceri a Martano

2018-9

Tavoli, lampada, mensola, poltrona, e appendiabiti per Giustini/Stagetti

Nelle conversazioni sono utilizzate le seguenti abbreviazioni: *UR*: Umberto Riva, *VA*: Vitangelo Ardito, *NF*: Nicoletta Faccitondo. Le conversazioni sono interamente pubblicate in Ardito V, Faccitondo N., *Umberto Riva. Perciò è sempre una sorpresa*, Bari 2022.

*Perciò è sempre una sorpresa*

Stralci dalle interviste a Umberto Riva

*VA:* Ci racconti della tua formazione universitaria? Prima al Politecnico di Milano e dopo all'IUAV a Venezia?

*UR:* Volete conoscere la storia dolorosa della mia laurea. Ci ho impiegato dieci anni a laurearmi.

Io mi sono diplomato prima in ragioneria poi, viste le mie attitudini per il disegno, ho preso la maturità artistica a Brera. Dopo ho trascorso un periodo in cui non sapevo assolutamente cosa fare, non mi ritrovavo in niente. Allora il pittore da cui andavo ha detto a mia madre di iscrivermi ad Architettura, mi vedeva un po' strano e pensava che studiando architettura avrei messo i piedi per terra.

I primi due anni e mezzo sono andati abbastanza bene, ma quando ho dovuto sostenere l'esame con Ernesto Nathan Rogers, gli assistenti mi hanno mandato via. Pensa che l'anno precedente Gazzola, il sovrintendente di Verona che aveva ricostruito il ponte sull'Adige, mi aveva dato 30 e lode al primo modulo dello stesso esame, perché avevo sostenuto che la forza strutturale delle volte della cattedrale di Canterbury – che era completamente annullata da questa superficie nervosa di filamenti che si completavano e si risolvevano nel soffitto – era l'esaltazione della leggerezza e anche della fragilità. Nel dire che una struttura possente era anche la meno architettonica ero stato brillante, e anche incosciente.

L'esame con Rogers mi bloccava il passaggio al terzo anno. Andai in crisi. Questo completava il clima molto triste in cui vivevamo in casa: mia madre vedova con cinque figli, i miei fratelli che lavoravano già in Borsa e aiutavano me, primogenito e il meno strutturato. Alla fine, non sapendo assolutamente cosa fare, ho pensato di andare a fare il contadino in Svizzera. Arrivai lì sprovvisto, volevo fare lo spigolatore, raccogliere le spighe rimaste nei campi che le macchine non raccoglievano, ma dopo un mese il lavoro era già finito. Incontrai lì un prevosto a una stazione ferroviaria, che ogni domenica mi invitava a mangiare da lui un pasto fatto dalle devote suore, e lui mi offrì un posto come suo aiutante. Così passò il secondo mese in Svizzera. E poi dai soldi guadagnati facevo un pacco di viveri alla mia famiglia, perché, in qualche modo, volevo dare un senso alla mia scelta.

Ad un tratto una mia amica mi disse di tornare a Milano perché si trovava lavoro a La Rinascente. Qui ritrovai questo carissimo amico, Giacomo Scarpini, che aveva una ditta di decorazioni, e mi misi a progettare delle insegne per i negozi. Dopo cinque anni, questo mio amico e altri insistettero perché riprendessi a studiare architettura.

Mi riscrissi ad architettura, ma a Venezia, non più a Milano. Andavo su e giù, ma non ero uno studente particolarmente brillante. Ho seguito il corso di Albini e Lodovico Barbiano di Belgiojoso, però tutto questo in tempi lunghi. Insomma, per farla breve, ci ho impiegato dieci anni. Nel frattempo mi ero sposato con Maria [Bottero], credo che se non mi avesse dato una mano lei non mi sarei laureato. Quando finalmente arrivai alla laurea – per la cronaca



presi 75 che era il voto più basso – nella commissione d'esame c'erano Scarpa, Albini e Samonà. Scarpa voleva bocciarmi, ma credo grazie ad Albini, presi la laurea insieme a Maria.

*VA:* Umberto, è stata una vera odissea!

*UR:* Ero veramente sollevato, perché tutta la mia incapacità esistenziale avrebbe trovato finalmente nel fare, nel mestiere, una possibilità di riuscita. Non ho mai avuto particolari attitudini intellettuali, a scuola ero modesto, iniziai così a lavorare, a fare da solo attraverso il disegno, senza più giustificare le mie scelte ai professori. Era come iniziare un nuovo capitolo della mia vita.

Avevo già trent'anni e in quel periodo c'era lavoro. Fredi Drugman, il marito di mia sorella Anna, impegnato nell'organico del Partito Comunista, aveva avuto l'incarico da un imprenditore di progettare una villa in Sardegna [Casa Di Palma]. Così mi disse: tu sei sardo, la facciamo insieme. È stata una bellissima esperienza, ho costruito la mia prima casa con lui, che però non era molto partecipe... Poi io dovevo avere anche un caratterino non da poco perché sopportavo malamente le sue riserve.

*VA:* Quindi, senza togliere niente a nessuno, buona parte di questa casa è opera tua.

*UR:* Sì, buona parte è mia. In quel periodo ero stato molto colpito dalla Maison Carré di Alvar Aalto, con questo sistema di inclinate dei tetti. Costruivamo in roccia locale, il materiale del luogo, ottenuto facendo saltare il suolo con dell'esplosivo.

*VA:* Sembra che quella casa sia lì da duecento anni.

*UR:* Diciamo duecentotrenta... [ride]!

In seguito, questa Casa Di Palma è stata completamente modificata, non dal proprietario, ma dai nuovi acquirenti nello "stile di Porto Cervo", con muri intonacati, coperture con cornici curve rovesciate come onde. Pensa che quel mare era pescoso, passavano i tonni, ma nel frattempo a Porto Torres hanno costruito delle raffinerie e il mare non è stato più lo stesso.

Successivamente Di Palma, che aveva comprato tutto questo istmo, incaricò Fredi e me di studiare una lottizzazione per l'intero terreno, che formava uno sporto nel mare. Si convenne che avremmo progettato alternativamente questi 7-8 Lotti. Siccome la lottizzazione risultava fatta da Fredi, ebbi io la possibilità di costruire il primo lotto a ridosso della strada.

Il progetto dovresti conoscerlo. Volevo che non si vedesse la casa, ma solo le "tende", questi tetti rivestiti in cotto e maioliche. Mi rifacevo all'architettura locale di Castelsardo e di altri posti, dove le coperture sono rivestite di maioliche.

*VA:* Ma non c'entra anche il ricordo della copertura di Taliesin di Wright?

*UR:* Infatti, perché nel frattempo ho avuto la fortuna di vedere negli Stati Uniti lo studio di Wright, con la copertura risolta da una struttura in legno nascosta da tessuti appesi, con questo tema dell'alternanza a scacchi. L'interno in legno,

coperto con teli classici da sole che lasciavano passare la luce, era bellissimo.

Tornato a Milano, questa visita mi riportò alla mente le coperture delle cupole sarde, con grandi riquadri bicolore. Così progettai questo secondo gruppo di tre piccole case per il fine settimana, con la singolarità che erano poste su un terreno molto lungo e stretto. Decisi che l'intervento dovesse essere unitario, che dalla strada non si vedessero i tre episodi, ma solo le "tende" della copertura. Così fu sbancato il terreno di 50 cm in modo che la parte muraria fosse nascosta. Poi aggiunsi altri accorgimenti, come le aperture non frontali ma oblique in modo da essere sempre indirizzate verso il mare.

*VA:* Questa seconda casa di Stintino è molto interessante in sezione, dove si comprende l'idea delle "tende": la copertura è come un mantello ancorato ai muri che copre un sistema di spazi molto articolato.

*UR:* Avevo dei temi precisi. La zona era molto ventosa, non si potevano fare grandi aperture, ci si doveva in qualche modo difendere. Il progetto era pensato col principio che le case si dovessero vedere il meno possibile; la struttura portante era fatta con muri non più alti di 2 metri e 10 e che richiamano gli stazzi sardi. Il mio problema era come organizzare lo spazio. Perciò ho disposto un'anima centrale, una zona soggiorno-notte che durante il giorno viene completata dalle due parti laterali, dove ci si potrebbe ritirare nei momenti più caldi. Le due zone laterali sono anche aggancio di questa tenda che si appoggia al corpo centrale.

*VA:* Volevo chiederti di questo viaggio negli Stati Uniti per la rivista *Zodiac*. Abbiamo visto le tue foto delle architetture di Wright e Kahn.

*UR:* Certo. Forse l'architettura più bella in questo viaggio privilegiato, dov'ero ospite, è stata la fabbrica Johnson Wax nel Wisconsin, una cosa emozionante. All'esterno non esistevano finestre, le aperture erano risolte attraverso questo pyrex intelaiato su una struttura in fusione, credo d'alluminio. Entravi e rimanevi sorpreso da questa luce, ti sembrava di entrare nell'acqua, anzi di essere dentro l'acqua, con le lastre incerate e le pavimentazioni in gomma arancione lucidissima. La struttura era fatta da pilastri a fungo che si estendevano orizzontalmente. Questi funghi sono raccordati da spazi realizzati anche in pyrex. Ecco, non riesco a raccontarvi benissimo una cosa così emozionante, una architettura che non aveva niente a che fare con le architetture che avevo visto fino ad allora. C'era una complessità e unitarietà tra la soluzione della struttura e lo spazio, la tipologia cui eravamo abituati era superata dall'invenzione di questa struttura a fungo e anche da questo materiale, il pyrex. Era bellissima.

Noi sbarcammo a San Francisco e lì già avevamo visto il negozio Morris di Wright poi, scendendo lungo la crosta, la Marina Country e una villa a Santa Barbara e infine la sua residenza-studio estiva. Lungo la costa del Pacifico, Kahn stava finendo gli stabilimenti Salk. È stata un'altra sberla, il processo di assemblaggio delle forme era più sofferto, come se volesse dare una solennità che andasse oltre la funzione. Tra l'altro fu in quell'occasione che conobbi Kahn.

\*\*\*

*NF:* Lei ieri ha detto una cosa significativa, che ha imparato molto dagli artigiani, nella pratica artigianale.

*UR:* Sì, dal fare, fino a capire il valore del peso, degli spessori dei materiali, quanti millimetri dev'essere il metallo, quanto il legno. E questo può voler dire inquietudini, insicurezze, ma è una bella fatica. Adesso, con l'uso del computer, come si fa? Si usano disinvoltamente gli spessori in modo molto meno pensato e sofferto, ma anche molto meno capito. Ricordo che quando disegnavo avevo come riferimento i disegni di Albini, che aveva un'eleganza, una asciuttezza, una precisione!

\*\*\*

*VA:* Vuoi dire che il progetto del bar Sem è il tuo primo lavoro dove poni l'attenzione al problema della dimensione?

*UR:* Mah... Il bar Sem viene dopo il viaggio negli Stati Uniti, e io adesso non so dirti se a Los Angeles, mentre scendevo dalle colline di Hollywood dove si trovano le case di Wright che sembrano azteche, ho guardato quello che in seguito ho scoperto essere un grande architetto, Rudolf Schindler. Considera la copertura del negozio Morris di San Francisco fatta da coppe di vetro, in fondo io volevo risolvere la copertura del bar Sem allo stesso modo, ma con materiali poveri. Pensavo una prima zona più bassa parallela alla strada, poi la copertura centrale fatta da una maglia di alluminio, quindi questa curva in resina. Sarebbe molto più facile spiegartelo attraverso un disegno, anche perché per me una pianta o una sezione devono avere un valore figurativo che deve legittimare, come immagine, queste radiografie di funzioni. Se vuoi, anche questo proviene da Scarpa.

*VA:* È un pensiero che prosegue nella casa a Osmate.

*UR:* Pensa la casa di Osmate è fatta di materiali poverissimi, avevo usato l'eternit sia per le pareti che per la copertura. Il progetto era del tutto diverso, volevo fare una casa su *pilotis* che si confondessero con la verticalità degli alberi intorno. Incontrai un sovrintendente impreparato che mi disse: «Lei con me non farà mai una casa così, l'autorizzo solo se ci mette archi e tetto a falde». Poco dopo fu sostituito dallo stesso sovrintendente che a Stintino mi aveva permesso di fare la casa con quei tetti colorati. Pensa tu...

*VA:* Perché hai usato l'eternit nella casa di Osmate?

*UR:* Cercavo una soluzione che non ricordasse la tipologia delle villette di montagna... Il tema mi ha ispirato una soluzione con un elemento tetto-pareti unico. Dopo un po' che l'avevo costruita il proprietario, che non mi amava, apportò delle modifiche, tanto che ci sono tornato e non era più riconoscibile.

*VA:* L'eternit si copre di una specie di muschio, col tempo diventa come un pezzo di natura.

*UR:* Cosa interessante dell'eternit era che in questo bosco pieno di ombre la superficie ondulata era sorprendente, era bellissima. Poi ha mandato tanta gente in sanatorio, ma non si sapeva... Ti immagini, io ho ancora una parete di eternit a casa mia in via Paravia. Anche quella è una reminiscenza di Corbu.

\*\*\*

*VA:* Umberto posso chiederti della scuola di Faedis? Quando l'ho vista, trent'anni fa, mi ha colpito l'utilizzo di una struttura industriale che le dava un aspetto anonimo.

*UR:* Allora, io utilizzai il tema del capannone – che poi è un'architettura che a me piace molto – perché ho sempre privilegiato queste architetture molto essenziali. Se vedi le case a Stintino, a Taino, hanno sempre una struttura essenziale con uno sviluppo orizzontale, allungato.

*VA:* C'è una ragione per cui preferisci queste architetture anonime come il capannone, lo stazzo, la masseria, la cascina? Forse il tema della grande copertura qui ti offriva la possibilità di un grande spazio coperto dentro cui lavorare liberamente?

169

*UR:* Sai, è un tema importante anche l'inserimento nel paesaggio, e trovo che le architetture che meglio si configurano nel paesaggio siano le architetture povere, essenziali, con due falde in copertura. I piccoli paesi che formano il nostro paesaggio sono costituiti da architetture povere addossate le une alle altre, con i tetti a falde che creano una grande unica copertura. Questa architettura aveva imposto le sue regole di economia e si usavano materiali e sistemi costruttivi locali... Perciò mi interessano gli stazzi sardi, le cascine lombarde, le masserie pugliesi. Sarà che è ciò che sono riuscito a prendere, che ho capito.

\*\*\*

*VA:* A ben guardare, Taino resta una rilettura della casa lombarda.

*UR:* Vista da Corbu, però [ride]...

*VA:* Per concludere, accenniamo al progetto di via Conchetta a Milano? Perché se a Taino il riferimento era la cascina, a via Conchetta era la casa di ringhiera.

*UR:* Ah, via Conchetta, io ci ho messo l'anima... Sì, certo! Però c'era un altro tema riferito alla facciata urbana, lo slittamento del fronte. Su questa strada c'era un cinema degli anni Quaranta e un'interessante edilizia che volevo si rispecchiasse nel progetto.

*VA:* Il prospetto tu l'hai diviso in due grandi portali.

*UR:* La facciata non era parallela alla strada, ma si piegava al centro con questo elemento verticale che teneva conto anche di questi marcapiani orizzontali... Se vuoi, il piano terreno dei negozi ricordava l'architettura degli anni Quaranta, mentre sul prospetto interno un bel ballatoio rettilineo individuava i vari accessi.

*VA:* Questo edificio in via Conchetta mostra una nostalgia per l'architettura milanese degli anni Quaranta...

*UR:* Lascia perdere, mi sono guardato intorno, era un fatto ambientale, di paesaggio urbano. Il riferimento alla edilizia abitativa è una cosa molto importante per me, ho sempre cercato di integrarla... L'edificio in via Conchetta è un progetto che ho amato molto.

\*\*\*

*VA:* I pezzi della fontana di Piazza San Nazaro sono in bronzo? Furono realizzati dal bronzista col laboratorio vicino Sant'Ambrogio?

*UR:* Sì sono in bronzo – uno è stato rubato – ma sono stati fatti da un altro bronzista. Un tempo si lavorava con continuità, oggi invece fai una cosa una volta sola e non riesci a progredire nella conoscenza... Quella è stata l'unica volta che ho lavorato con il bronzo.

Mi accorgo che nei miei lavori si arriva a un certo punto e si dovrebbe ricominciare tutto daccapo per arrivare a una maggiore essenzialità. Per questo serve una continuità di esperienza nel lavoro. Il mio è un modo di lavorare che, a posteriori, ha dei ripensamenti. La fontana di piazza San Nazaro, per esempio, oggi non la farei più così, con la vasca su cui poggia il santo; la farei molto più essenziale, rettangolare, con delle lastre di una pietra dura e senza tutto questo lavoro mentale così complicato dello scorrimento dell'acqua. Una vasca rettangolare, tenuta da queste pareti in pietra a spacco e la scultura la farei galleggiare su questa vasca.

Sui pezzi della fontana avevo le suggestioni di Albini. Potrebbero ricordare il sostegno per il frammento di Margherita di Brabante di Giovanni Pisano a Palazzo Bianco; una "T" che si poteva alzare, abbassare, girare azionando una pompa automatica. Questi due elementi per l'acqua potrebbero ricordare Albini.

Solo che questi erogatori hanno funzionato tre o quattro mesi e poi nulla: la vasca disegnata ha questo bordo incavato sotto cui scorre l'acqua, ma non c'è più acqua, oggi è asciutto. Forse per questo, se potessi ridisegnarla, semplificherei tutto.

Sai, una volta tu imparavi il mestiere nella bottega, oggi è tutto molto mentale. Io sono refrattario a questo modo di lavorare col cervello. Nel mio modo di progettare davo molta importanza al disegno: disegnavo, poi cancellavo e ridisegnavo, facevo le ombre perché avevo bisogno di vedere le potenzialità di una forma. Procedevo in questo modo. Come Scarpa che era un grande disegnatore e sapeva quale investimento dare alle forme. Infatti, i disegni di Scarpa sono di per sé delle avventure, dall'uso del supporto, alle matite, ai

colori, sapeva prefigurare gli accadimenti da realizzare. Quando disegnavo erano importanti anche le scritte dimensionali del progetto: dovevano essere alla stessa distanza, dovevano avere certi segni, la pianta o l'alzato non si dovevano confondere con i segni dimensionali. Adesso non si è attenti al disegno, se va stampato tutto non ci sono ripensamenti...

Se vedi i disegni di Alvaro Siza, il progetto è contenuto in un foglio: il risultato visivo richiede la consapevolezza di quello che stai mettendo sul foglio.

\*\*\*

*VA:* Così è stato per la lampada E63, prima l'hai pensata e poi hai deciso di farla in lamiera di ferro, non il contrario?

*UR:* L'avevo pensata in plastica, doveva essere fatta a stampo, ne ho tanti prototipi a casa in via Paravia.

Insomma, Artemide aveva indetto un concorso in cui invitava alcuni architetti a disegnare delle lampade e chi partecipava indicava una parola di otto lettere. In quel periodo ero molto colpito dalla scultura di Brancusi, mi piaceva moltissimo, come nome di riferimento scelsi proprio "Brancusi". La E63 è il risultato di una suggestione delle forme di Brancusi.

Erano i primi lavori che facevo, per quella lampada dovevo fare un modello. Andai allora da un fabbro-bronzista e mi feci realizzare due forme, la base e il corpo illuminante, collegate tra loro da uno snodo. Ricordo che non riuscivo a risolvere il problema dello snodo, perché le prime lampade cadevano per il peso del riflettore, anche se pensavo che sarebbe stato in plastica, molto più leggero.

Comunque questa lampada ha avuto una storia, è stata utilizzata dalla Rinascenza, poi realizzata da Francesconi, da FontanaArte e ora da Tacchini.

*NF:* Adesso la fanno in alluminio?

*UR:* No no, in metallo, in lamiera di ferro. Adesso la voglio fare in rame, hanno provato in acciaio, perfetta, e poi hanno spruzzato il rame – non chiedetemi come – ed è bellissima, sono molto contento. Non è facile poi da ambientare, è una scultura, perciò è stata chiamata "Brancusi": io ero suggestionato, Brancusi è stato uno dei miei amori, l'ho molto guardato, ho visto il suo studio a Parigi: era bravissimo.

Era più facile che io mi interessassi alle arti plastiche più che alle arti edificatorie, però... è andata benissimo così, non mi lamento.

\*\*\*

*UR:* Ma sì, sai... Trovo che si vada per approssimazione.

Il tema della Veronese, con questi tiranti che uniscono il vetro alla base, si collega alla Tesa. Qui si tratta di dare un supporto di appoggio a un tronco

di cono con dei tiranti che sostengono questo piatto in ottone. La differenza è che mentre nella Veronese la sorgente luminosa è in un corpo a sé che serve da appoggio, con il suo cavo di alimentazione che fuoriesce da esso, in Tesa questa sorgente luminosa è un cuore all'interno del tronco di cono, e quindi avevo in più il problema del cavo a vista che alimentasse la luce.

In Tesa, però, ho visto questo gioco di riflessi. Avevo disegnato questa lampada e sotto avevo messo una scodella, quasi piatta, con dentro del vetro sminuzzato. In seguito, ho voluto appendere queste bacchette di vetro che avevano funzione di riflessione della luce e nello stesso tempo erano un indicatore di percorso del cavo.

VA: Tesa a sospensione è più bella, perché l'idea di avere questo oggetto interno protetto è molto efficace, guardi solo il nocciolo sospeso.

UR: Certo. Lì è il miracolo, l'"accadimento": il luogo sospeso di Piero della Francesca [si riferisce all'uovo appeso alla conchiglia nella Pala di Brera].

\*\*\*

NF: Che ne pensa degli arredi di Prouvé, delle sedie e dei tavoli con questa commistione di legno e metallo?

172

UR: Li ho guardati molto... C'è un tavolo che ho fatto per la Montina, un sottile osservatore ne capirebbe la provenienza...

\*\*\*

NF: Dal momento che si parla di Casa Frea a Milano, le chiedo qualcosa sui dispositivi elaborati che lei definisce "indicatori spaziali". In questa ristrutturazione lei ha creato questo racconto interno mettendo in relazione gli indicatori con un perimetro ordinario della casa. Mi chiedevo come ha iniziato a sperimentare questi sistemi.

UR: Bisogna vedere Casa Frea per capire questa complessità.

Una dei miei temi di ricerca è cercare di portare tutti gli elementi dello spazio allo stesso livello, in modo che quello che di solito sembra ovvio diventa invece necessario. A Casa Frea, dopo aver superato i gradini, si accede nella prima stanza con il camino, avendo l'ingresso schermato da queste vetrine. Lì c'è la finestra rettangolare con un *pan de verre* che prende tutta la parete. Attraverso alcuni accorgimenti – la scorciatoia verso l'interno in modo da ampliare la larghezza della finestra, l'inclusione delle pareti di queste vetrine in modo da diventare per intero un serramento – si ottiene una grande vetrina per l'esposizione delle macchine fotografiche, con vetri satinati che danno ombra a tutti gli oggetti.

Inoltre, l'ampiezza della finestra non si limita all'apertura originaria del

muro, ma questa finestra amplia il suo disegno con l'inserimento dello spazio del calorifero – che ha due quinte in modo tale da vederlo solo in parte – e dell'avvolgibile, dove ho eliminato il pannello in legno e ho inserito un vetro satinato. Sempre sulla stessa parete, anche la porta d'ingresso è diventata una parete di vetro. Perciò, in conclusione, questa parete, che era povera, è diventata un grande serramento.

È questo il mio modo di procedere, non dare mai niente per scontato, di risolto a priori.

*NF:* Ma era la prima volta che sperimentava questi accorgimenti?

*UR:* No, perché anche in casa di via Paravia, se ricordi, c'è il tema del grande serramento.

*NF:* Mentre a Casa Frea, e poi a Casa Insinga, troviamo il pannello che divide la cucina dalla sala da pranzo, e quel tipo di divisore è una guida nello spazio.

*UR:* Sì, in Casa Insinga è lo stesso, un muro interno diventa un pannello, diventa qualcos'altro. I muri diventano delle pareti vetrate o dei serramenti perché il vetro è una superficie che riflette, amplia: se fai un muro ti isoli, mentre se fai una parete vetrata non ti isoli, crei dei rimandi.

173

\*\*\*

*NF:* Volevo sapere qualcosa sui suoi allestimenti, sia per la Triennale, sia per il centro Palladio a Vicenza. Iniziamo dall'ingresso e dalla sistemazione interna della Triennale.

*UR:* Anzitutto gli allestimenti sono provvisori, mentre il progetto per l'ingresso della Triennale era una sistemazione definitiva. Nicolin era membro nel comitato della Triennale e aveva voluto per me l'incarico di sistemare l'ingresso, la biglietteria, il bar e la libreria e per Gae Aulenti le sale espositive, dove era necessario risolvere il problema dell'illuminazione.

*L'impluvium*, utilizzato come sala conferenze, era in rifacimento. Durante i lavori avevamo scoperto che all'ingresso un pilastro non era portante e avevamo cercato di recuperare ciò che era originario. Avrei voluto inserire l'illuminazione originaria in questo sistema di travature, ma non avendo fondi si è pensato a due lampadari finanziati dalla FontanaArte, che erano una follia. Quando è arrivato De Lucchi hanno buttato via tutto. Pensare che c'erano dei lavori del bronzista Bagatti che erano di grande qualità.

*NF:* Mi chiedevo come procedeva nel progetto per gli allestimenti, se anche nel caso della sistemazione della Triennale lei lo avesse pensato come fosse amovibile, come un progetto dentro una preesistenza.

*UR:* Per la Triennale avevo già allestito la mostra di Frederich Kiesler, un grande architetto viennese. In questo caso mi sono avvalso dello studio fatto da Maria [Bottero] su Kiesler, un lavoro molto tormentato. Maria, forte dei contatti che



aveva avuto prima con Kiesler e poi con la moglie, aveva recuperato molto materiale e realizzato un lavoro approfondito.

Comunque ricordo che il mio allestimento fu molto apprezzato.

*VA*: Il progetto di questo allestimento esprimeva al meglio questa idea di costruire una centralità e un bordo, se non addirittura un doppio bordo; da questo punto di vista il progetto per Kiesler è molto efficace.

*UR*: Certo, hai ragione.

*VA*: Inoltre l'allestimento e i disegni sono quanto di più bello e convincente tu abbia fatto. Non hai solo risolto l'allestimento in funzione degli oggetti da esporre, ma hai anche raggiunto una autonomia formale e spaziale.

*UR*: Nella mostra dovevo far convivere, in sequenze, vari passaggi dell'attività di Kiesler e perciò l'allestimento è costruito su una successione di episodi. Lui era formidabile, aveva una singolarità e una capacità impressionante di sperimentare, e l'allestimento ha avuto una serie felice di coincidenze.

Sui vertici dei pannelli erano fissati dei tiranti a dei montanti cilindrici e poi erano state realizzate le triangolazioni delle pannellature, in modo da risolvere il problema più difficile, l'altezza del soffitto. Perciò ho intessuto questi cavi e poi, altra cosa, ho sistemato il sistema di illuminazione come fosse fatto da tralci di vite. È stata realizzata, con grande libertà, una soluzione da scenografo piuttosto che da architetto. L'illuminazione poi era risolta con corpi illuminanti di acciaio che avevano la forma di cilindri e, col movimento di questi elementi circolari, era possibile direzionare la luce. Era stata una soluzione felice, nient'altro che un barattolo di pelati che portava sul fondo il porta lampada. Era stato un espediente che mi aveva permesso di rendere questa tessitura di cavi di copertura una cosa molto kiesleriana.

174

*VA*: Questi pannelli che costituivano la mostra erano di multistrato?

*UR*: Alcuni erano fatti di multistrato, altri in MDF rivestiti di un cotone grezzo e altri ancora in doghe di legno posizionate in verticale. Poi, perimetralmente allo spazio centrale, c'erano una serie di episodi dell'attività di Kiesler. Era esposta anche una copia del modello della sua Endless House.

Hai in mente il Santuario del Libro a Gerusalemme? È un museo bellissimo, geniale, completamente inventato, che purtroppo non ho visto.

*VA*: Quando hai studiato l'allestimento di Kiesler, oltre ai bellissimi disegni, hai fatto dei modelli in cartone di studio? Tu lavori solo col disegno, o utilizzi anche i modelli?

*UR*: Non so fare modelli, è una mia incapacità manuale, sono negato come lo era anche Scarpa. Lavoravo disegnando tutto in piante e sezioni, non ricordo se fu fatto un modello.

*VA*: Il modello di Casa Miggiano che è nel tuo studio, dunque, non l'hai fatto tu?

*UR*: Non l'ho fatto io, forse Francesca [Riva]. Io lavoro vedendo attraverso i disegni e così prefiguro le dimensioni, gli elementi significativi...

*VA*: Umberto, ma ti accompagni anche con degli schizzi su quaderni?

*UR*: Sì, anche con gli schizzi, ma fondamentalmente disegno direttamente in scala, e attraverso le ombre cerco sempre una evidenza plastica.

*NF*: Il negozio IB Office a Padova è un altro capitolo del suo lavoro.

*UR*: Pensa che quello spazio era usato come officina, aveva le finestre in alto, oltre il metro e quaranta, perché tutte le pareti potessero essere utilizzate. Un lato di questo laboratorio si affacciava sul fiume Bacchiglione, l'illuminazione avveniva con una serie di aperture solo da un lato, da una strada non ben illuminata. Poiché sarebbero stati esposti dei mobili, non erano necessari pannelli espositivi, solo una parete di pannelli di multistrato correva sul lato cieco e nascondeva una scala che portava al sotterraneo.

Era importante soprattutto trovare sorgenti di luce. Così davanti a ogni finestra ho messo un blocco su cui ho fissato due sistemi di pannelli in vetro pivotanti, il primo molto verticale che nascondeva una sorgente luminosa al neon, il secondo più grande che nascondeva la finestra. Il pavimento era fatto in cemento con dei tagli necessari e le giunzioni in cordoli in pietra. Se guardi i disegni, all'elemento verticale pivotante davanti alla finestra corrispondeva un cordolo di giunzione tra i campi in cemento.

175

*VA*: Comunque quel totem che metti davanti alle finestre è un oggetto che funge da scuro alla luce naturale e insieme da apparecchio per la luce artificiale, quindi è una macchina luminosa.

*UR*: Sì certo, il tema è proprio questo, recuperare la luce che veniva dalla strada, non sufficiente, e ampliarla con questa macchina luminosa.

*VA*: Una cosa che mi colpiva – l'andai a vedere con mio padre, dopo che fu pubblicato su *Domus* – era quell'occhio di fronte con la lampadina. Una luce non necessaria per l'illuminazione, ma che subito attirava l'attenzione.

*UR*: In quel punto trovavo, come dire, spiacevole finire con una parete di fondo cieca. Allora ho messo questo pannello in legno con un grande oblò da cui scendeva una lampadina. Era necessaria. Non sarei rimasto soddisfatto se avessi risolto quella parete con un colore, con una decorazione. Era importante che diventasse anche quella un indicatore spaziale, qualcosa che muovesse, che rimandasse ad altro. Il problema è che ogni cosa non si concluda, rimandi sempre a qualcos'altro. È ciò che si ritrova nei miei quadri, non c'è mai un tema centrale, ci sono sempre triangolazioni che portano ad altri segni e il bordo è importante quanto il centro.

*VA*: I pannelli che avevi messo sul muro cieco non si toccavano mai quando si piegavano. Non riesci mai a pensare due piani che si uniscono semplicemente? C'è una lotta nelle tue realizzazioni, le cose sono pezzi che non arrivano a una unità. Quando disegni un pannello lo mostri in sezione e unito da un montante a un altro pure sezionato.

*UR*: Non poter congiungere i pannelli, forse, è proprio la ricerca di una "via di fuga", che è il titolo di un mio quadro...

VA: È anche l'elogio del giunto, se vuoi...

UR: Eh sì, certo... I pannelli non si congiungono perché, appunto, tutti gli elementi hanno una fragilità... Scarpa è sempre affermativo, solenne, mentre io sono approssimato.

VA: In alcuni casi hai creato dei passaggi mostrando il profilo in sezione di questi pannelli.

UR: Certo. Hai visto la mostra di Le Corbusier a Roma?

VA: Sì, certo. I pannelli sono tutti così.

NF: Con questo tipo di strutture lignee lei intende stabilire un principio gerarchico differenziandole dal muro o tra di loro? Questo tipo di pannelli, che non sono mai realmente giuntati, derivano da...

UR: Da tante cose... Intanto lo ripeto, come nei miei quadri, i pannelli segnano dei percorsi e delle divisioni, sono indicatori che si rincorrono e segnano dei punti luminosi. Quando progetto, all'inizio mi preoccupavo della destinazione, ma poi me ne vado per la tangente. La scala di Casa Frea era in origine a due rampe e poi ne ho fatte quattro; nelle prime due si evidenzia il vuoto centrale della scala mentre le due superiori chiudono il vuoto. Questa decisione per fare sì che esse segnassero un percorso, che non permettessero di avere una visione completa.

176

VA: Si può dire tanto delle tue scale. Dentro il tuo spazio ci sono dei fuochi, uno di questi è la scala, un altro il camino, un altro il *casier* centrale.

UR: La scala è un tema affascinante, hai visto casa di Monica Fedele?

VA: Certo, la scala di Monica è staccata dal muro, galleggia come fosse un percorso aereo. Anche la scala di Amoruso Lonoce è fissata al muro e le rampe non poggiano una sull'altra, mentre la scala di Augusto [Righi] è appesa, tenuta da ganci.

UR: Certo, in quest'ultimo caso cercavo di ridurre al massimo la sezione dei pezzi metallici e quindi, invece di usare un unico foglio continuo che avrebbe richiesto una maggiore sezione dei profili, ho messo a metà della pedata di metallo una "bretella" che alleggerisce e regge.

VA: Anche Scarpa era ossessionato dalle scale, pensa al negozio Olivetti a Venezia. Una curiosità: a Castelvechio l'esterno dell'ingresso al primo piano ha in prospetto una parete in legno... Ti sembra ben riuscito?

UR: A me di Scarpa piace tutto, e anche quel punto lì è una lezione, devi soffermarti sempre. Scarpa non si dà pace, ha bisogno sempre di fare... Trovo che lì non faccia la cosa più bella di questo bellissimo museo, che resta proprio il piano terreno, il più solenne...

VA: Al piano terra la statua che mette di schiena con la treccia bellissima, che vedi dall'ingresso, quasi sul percorso, è come un "indicatore". Anche lui utilizzava gli oggetti come fossero dei segnali. Ricordo il pavimento in battuto con i listelli di

pietra, e la trave in ferro della copertura che attraversa tutte le sale e mette ordine a questi episodi. Umberto, mi sarebbe piaciuto visitare Castelvecchio con te...

*UR:* Eh, la prossima volta. Tra l'altro pensa le persone che hanno difficoltà motorie su quel pavimento in cemento, su cui si dovrebbe camminare scalzi. Anche io, nel negozio IB Office, ho risolto il tema dei giunti con i listelli di pietra, ma a Castelvecchio c'è ben altra maestria.

Poi per uno che lavora come me, per costruire devi essere sul cantiere perché è una miniera di conoscenza. Pensa alla casa di Taino, per esempio, avevamo un capocantiere che era più in gamba del giovane ingegnere; e quando proponevo qualcosa era sempre meglio ciò che realizzavano loro. Quando le maestranze lasciano a desiderare, incide sul risultato.

Mentre durante il cantiere di Casa Miggiano ci sono stati errori. Gli allineamenti dei pilastri sul prospetto verso strada dovevano essere un po' arretrati; la rampa della scala non era incastrata, ma appoggiata, hanno sbagliato la realizzazione e, di conseguenza, hanno dovuto demolirla perché oscillava troppo.

Era difficile eseguire ciò che avevo in mente, come gli intonaci colorati. Non ci conoscevamo ancora. Avevano messo un listello alla giunzione dei due piani inclinati della copertura del soggiorno e non riuscivano più a sfilarlo. C'è voluto l'intervento di un falegname perché potessi dividere i due piani inclinati della copertura in due colori, pensa...

177

*VA:* Anche lì non sei riuscito ad attaccare i due piani.

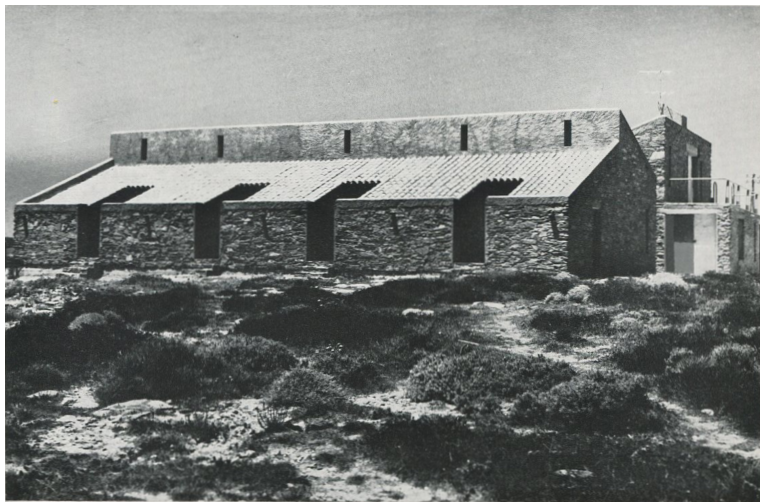
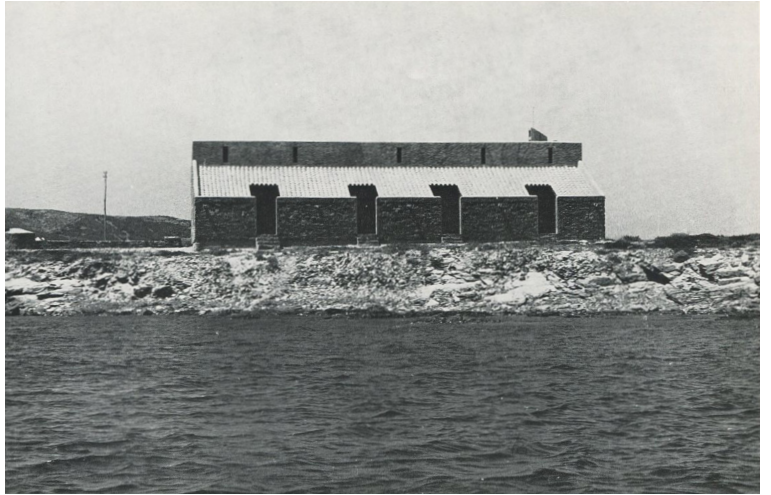
*UR:* Li non li volevo attaccare.

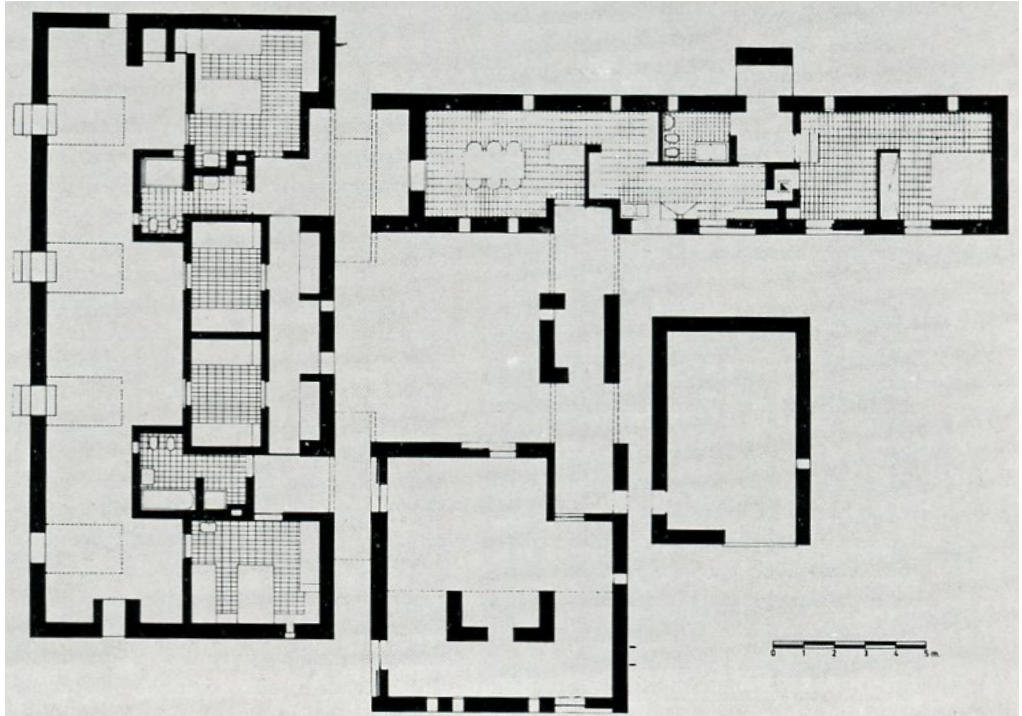
*Documentazione fotografica  
e disegni originali*

Prima casa Di Palma a Stintino, 1959.  
Fotografie di Umberto Riva tratte da  
Bottero M., Scarpini G., *Quattro interviste:  
Enzo Mari, Umberto Riva, Tobia Scarpa,  
Gino Valle*, «Zodiac» 20, 1970, pp. 9-115.

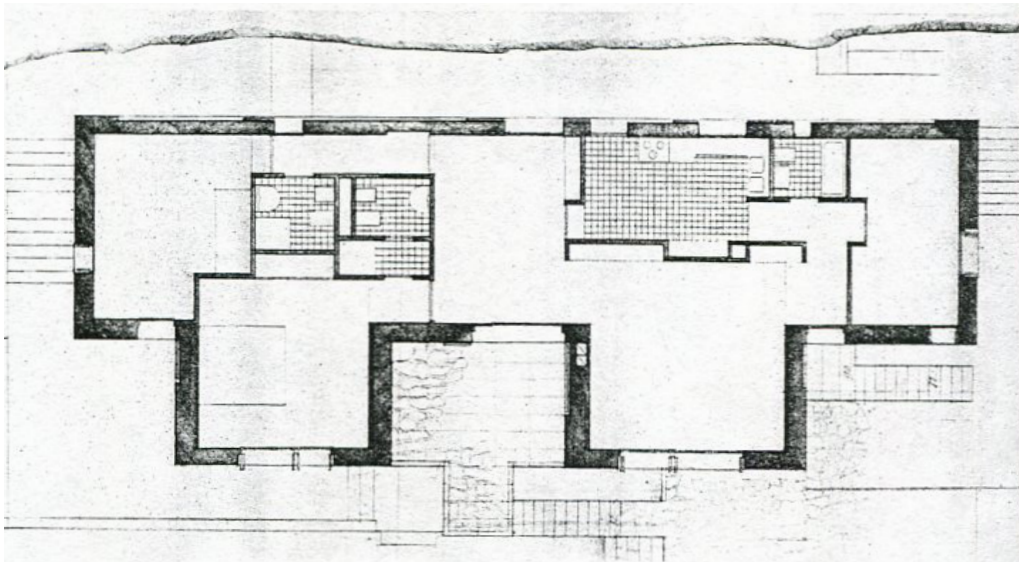
Prima casa Di Palma a Stintino, 1959.  
Pianta di Umberto Riva tratta da Bottero  
M., Scarpini G., *Quattro interviste: Enzo  
Mari, Umberto Riva, Tobia Scarpa, Gino  
Valle*, «Zodiac» 20, 1970, pp. 9-115.

Casa a Oliveto Lario, in collaborazione  
con Giacomo Scarpini, 1962. Pianta  
tratta da *Casa per vacanze a Oliveto La-  
rio*, «Casabella» 291, settembre 1964.





179

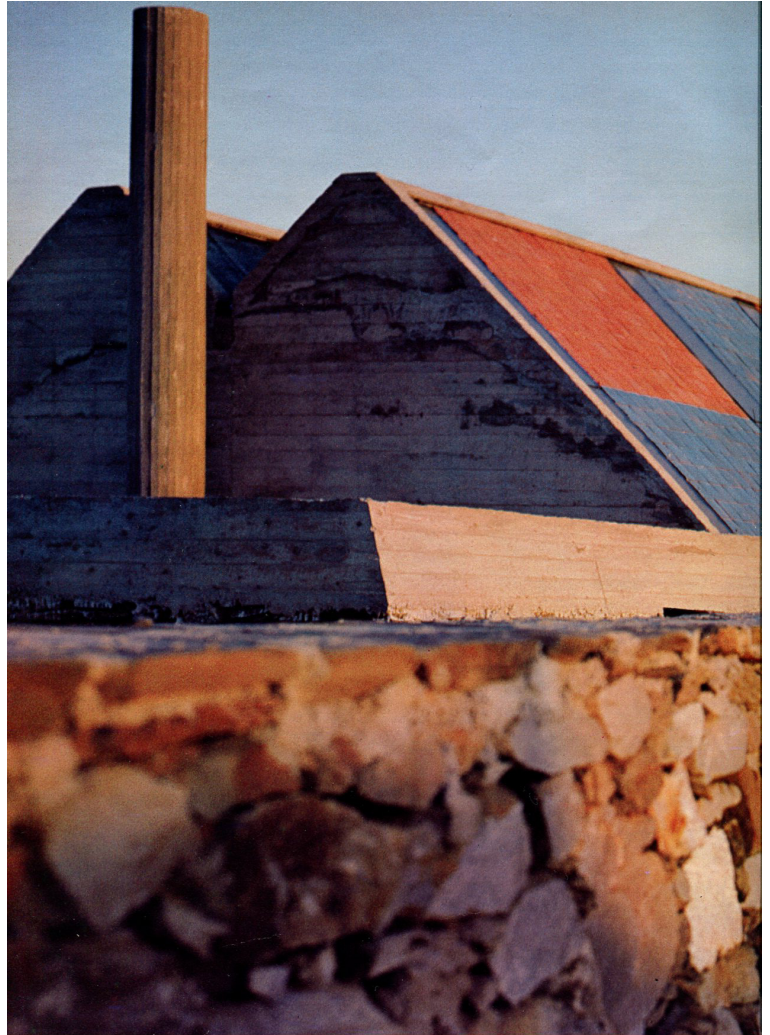


## COSTRUIRE L'OGGETTO, COSTRUIRE LO SPAZIO

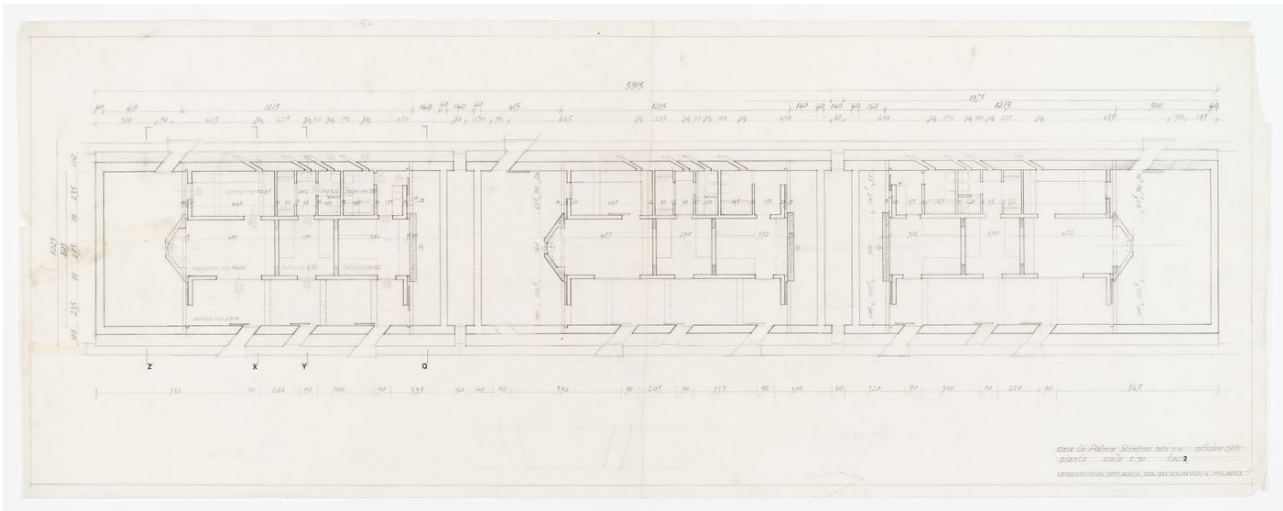
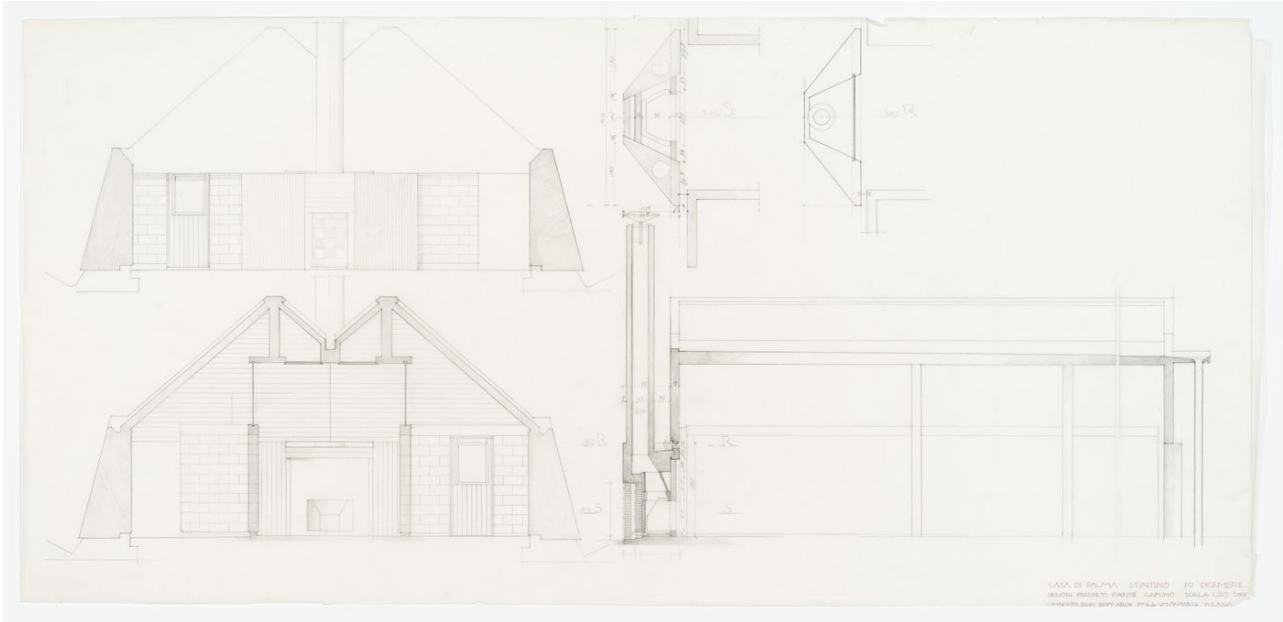
Case Di Palma a Stintino, 1971. Fotografia di Umberto Riva tratta da *Pietra oggi? Architettura controvento*, «Abitare» 135, maggio 1975, pp. 106-111.

Pianta e sezione del camino, sezioni trasversali della casa | *Elevation, plans of chimney, sections for Casa Di Palma, Stintino, Italy*, Umberto Riva fonds, Collection Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, Montréal, @Umberto Riva, CCA, [https://www.cca.qc.ca/en/search?page=2&\\_id=1682945930607&digigroup=449936](https://www.cca.qc.ca/en/search?page=2&_id=1682945930607&digigroup=449936).

Pianta con cortili interni, soggiorni, ccine, bagni e camere da letto | *Plan including interior courtyards, living rooms, kitchens, bathrooms and bedrooms for Case di Palma, Stintino, Italy*, Umberto Riva fonds, Collection Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, Montréal, @Umberto Riva, CCA, [https://www.cca.qc.ca/en/search?page=2&\\_id=1682945930607&digigroup=449936](https://www.cca.qc.ca/en/search?page=2&_id=1682945930607&digigroup=449936).



# APPARATI DOCUMENTARI





Edificio in via Paravia, 1966-67. Fotografia di Umberto Riva tratta da Bottero M., Scarpini G., *Quattro interviste: Enzo Mari, Umberto Riva, Tobia Scarpa, Gino Valle*, «Zodiac» 20, 1970, pp. 9-115.



## COSTRUIRE L'OGGETTO, COSTRUIRE LO SPAZIO

Edificio in via Paravia, 1966-67.

Fotografie di Nicoletta Faccitondo, luglio 2020.

Le cassature del prospetto principale, l'interno dell'atrio, interno di casa Riva al piano attico, Maria Bottero in casa Riva che mostra il numero 20 di *Zodiac* dove sono pubblicate le immagini del progetto.



APPARATI DOCUMENTARI



185



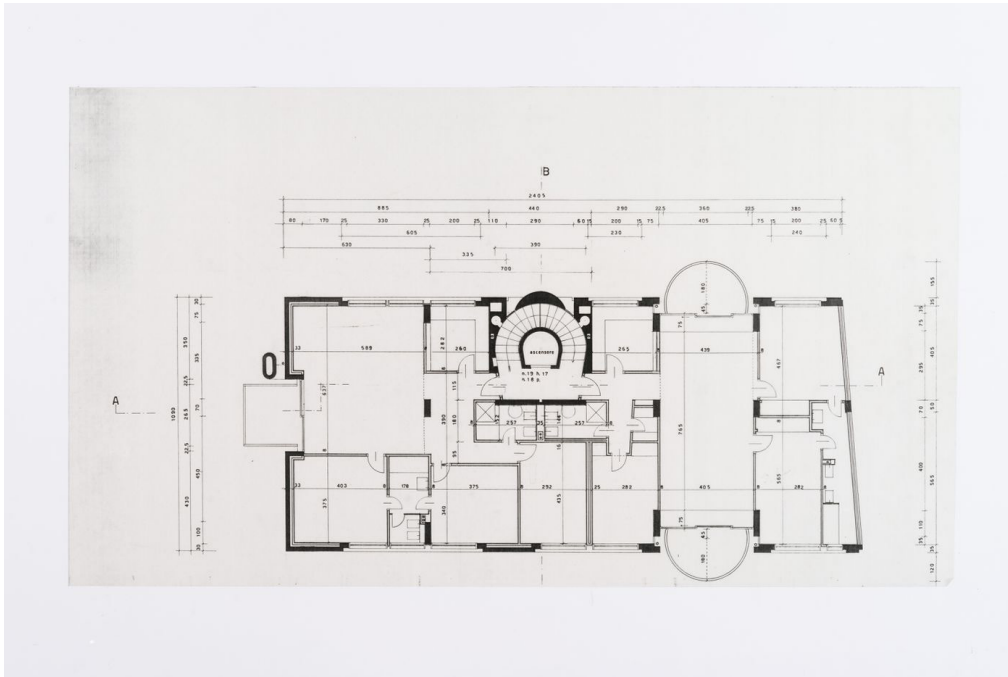
## COSTRUIRE L'OGGETTO, COSTRUIRE LO SPAZIO

Edificio in via Paravia, 1966-67.

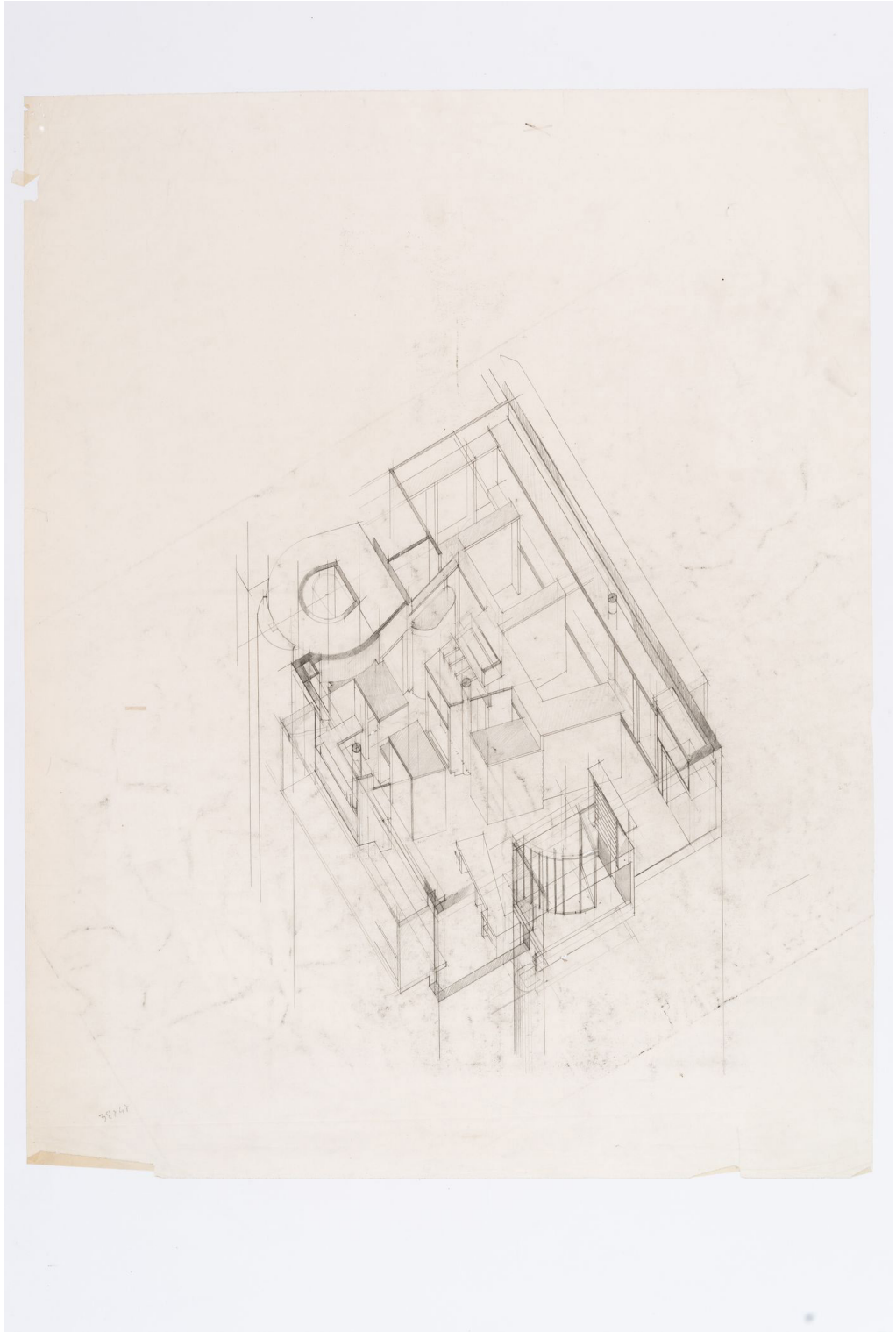
Pianta del piano tipo | *Plan for Cooperativa di abitazione in via Paravia, Milan, Italy*, Umberto Riva fonds, Collection Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, Montréal, @Umberto Riva, CCA, [https://www.cca.qc.ca/en/search?page=2&\\_id=1682945930607&digigroup=449936](https://www.cca.qc.ca/en/search?page=2&_id=1682945930607&digigroup=449936).

Assonometria di casa Riva al piano attico | *Axonometric for Cooperativa di abitazione in via Paravia, Milan, Italy*, Umberto Riva fonds, Collection Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, Montréal, @Umberto Riva, CCA, [https://www.cca.qc.ca/en/search?page=2&\\_id=1682945930607&digigroup=449936](https://www.cca.qc.ca/en/search?page=2&_id=1682945930607&digigroup=449936).

186



187



Casa per vacanze a Taino, 1966-67.

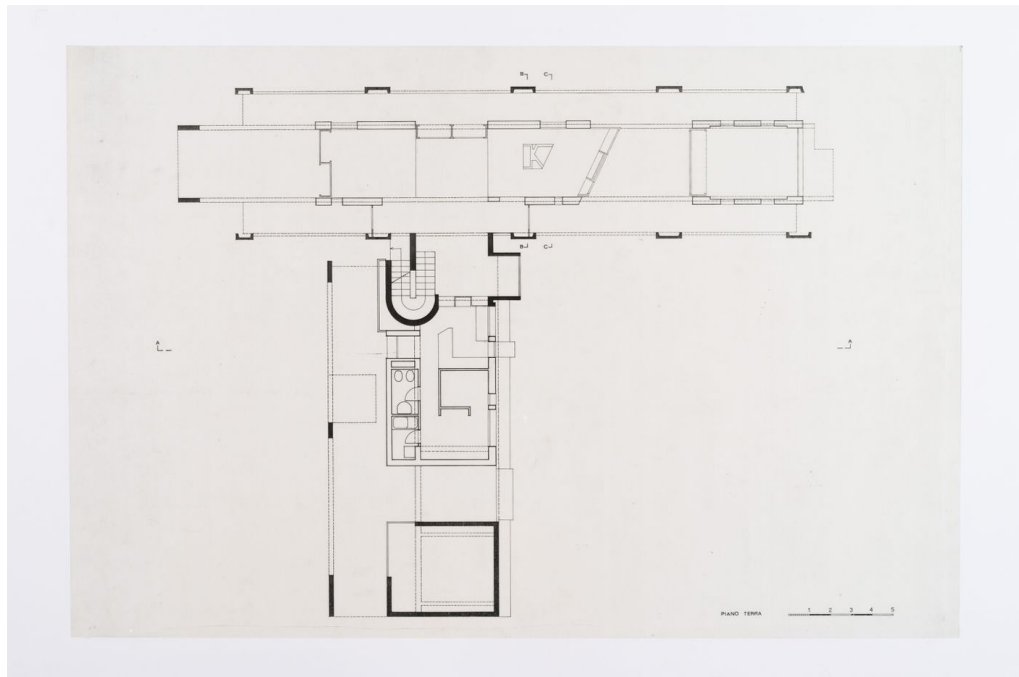
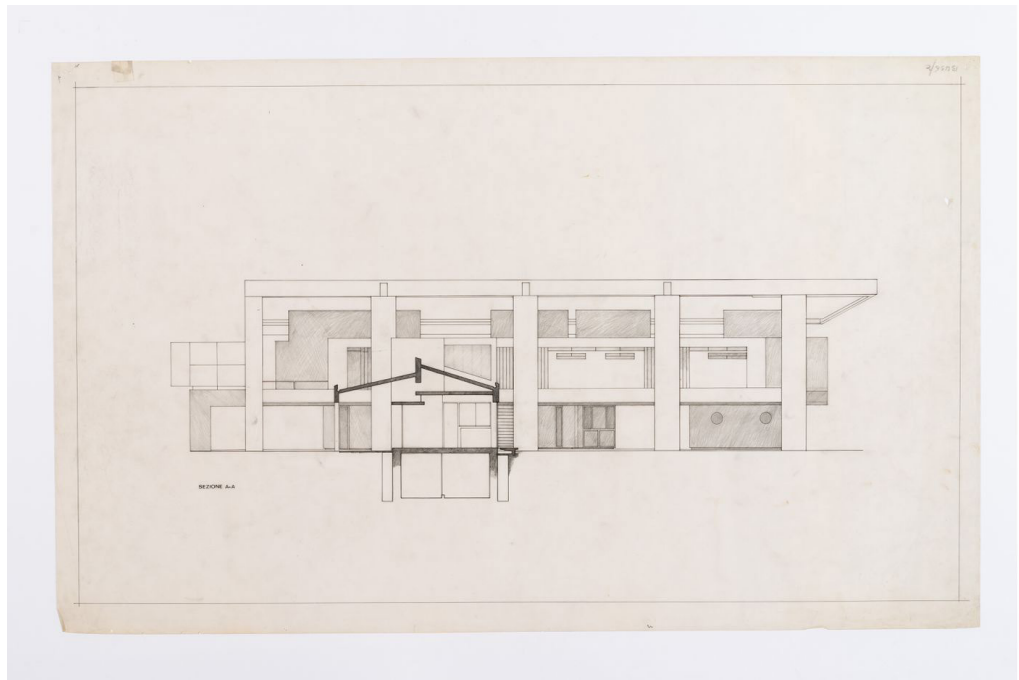
Fotografia di Vitangelo Ardito, novembre 2022.

Sezione | *Section for Casa Berrini, Taino, Italy*, Umberto Riva fonds, Collection Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, Montréal, @Umberto Riva, CCA, [https://www.cca.qc.ca/en/search?page=2&\\_id=1682945930607&digigroup=449936](https://www.cca.qc.ca/en/search?page=2&_id=1682945930607&digigroup=449936).

Pianta | *Plan for Casa Berrini, Taino, Italy*, Umberto Riva fonds, Collection Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, Montréal, @Umberto Riva, CCA, [https://www.cca.qc.ca/en/search?page=2&\\_id=1682945930607&digigroup=449936](https://www.cca.qc.ca/en/search?page=2&_id=1682945930607&digigroup=449936).



189





## COSTRUIRE L'OGGETTO, COSTRUIRE LO SPAZIO

Soffitto del Morris Gift Shop, San Francisco, California; ingresso del Johnson Wax Building, Racine, Wisconsin.

Fotografie di Umberto Riva scattate durante in viaggio negli Stati Uniti, tratte da «Zodiac» 17, 1967.





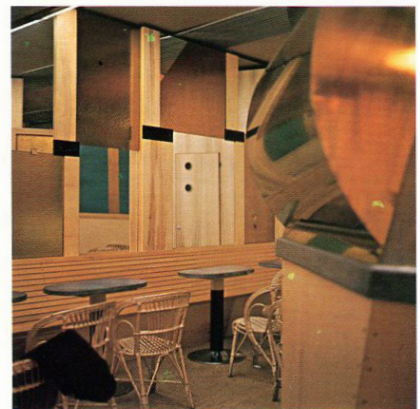
COSTRUIRE L'OGGETTO, COSTRUIRE LO SPAZIO

Bar Sem, 1975.

Fotografie di Umberto Riva  
tratte da «Lotus» 22, 1979.

192

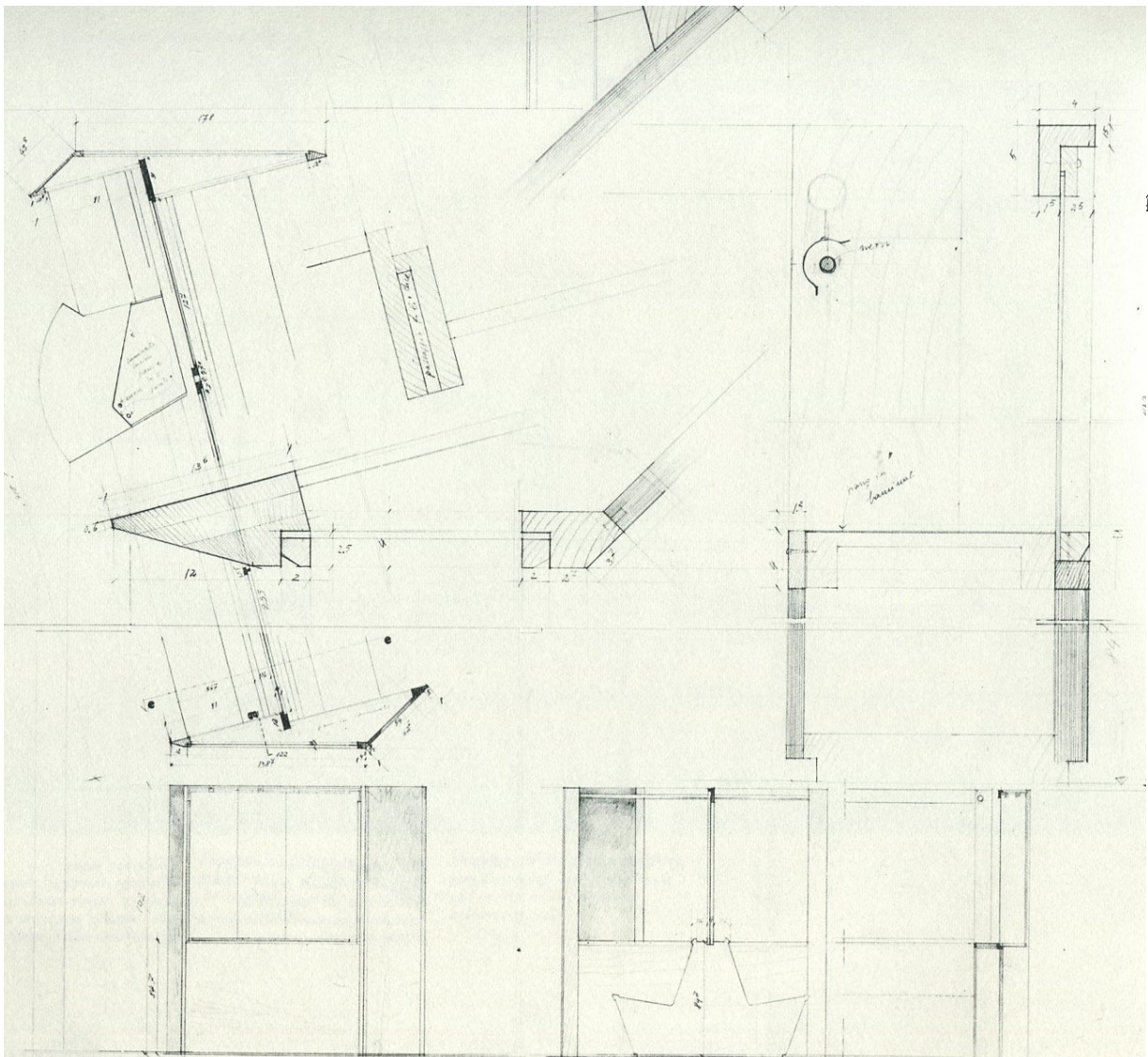




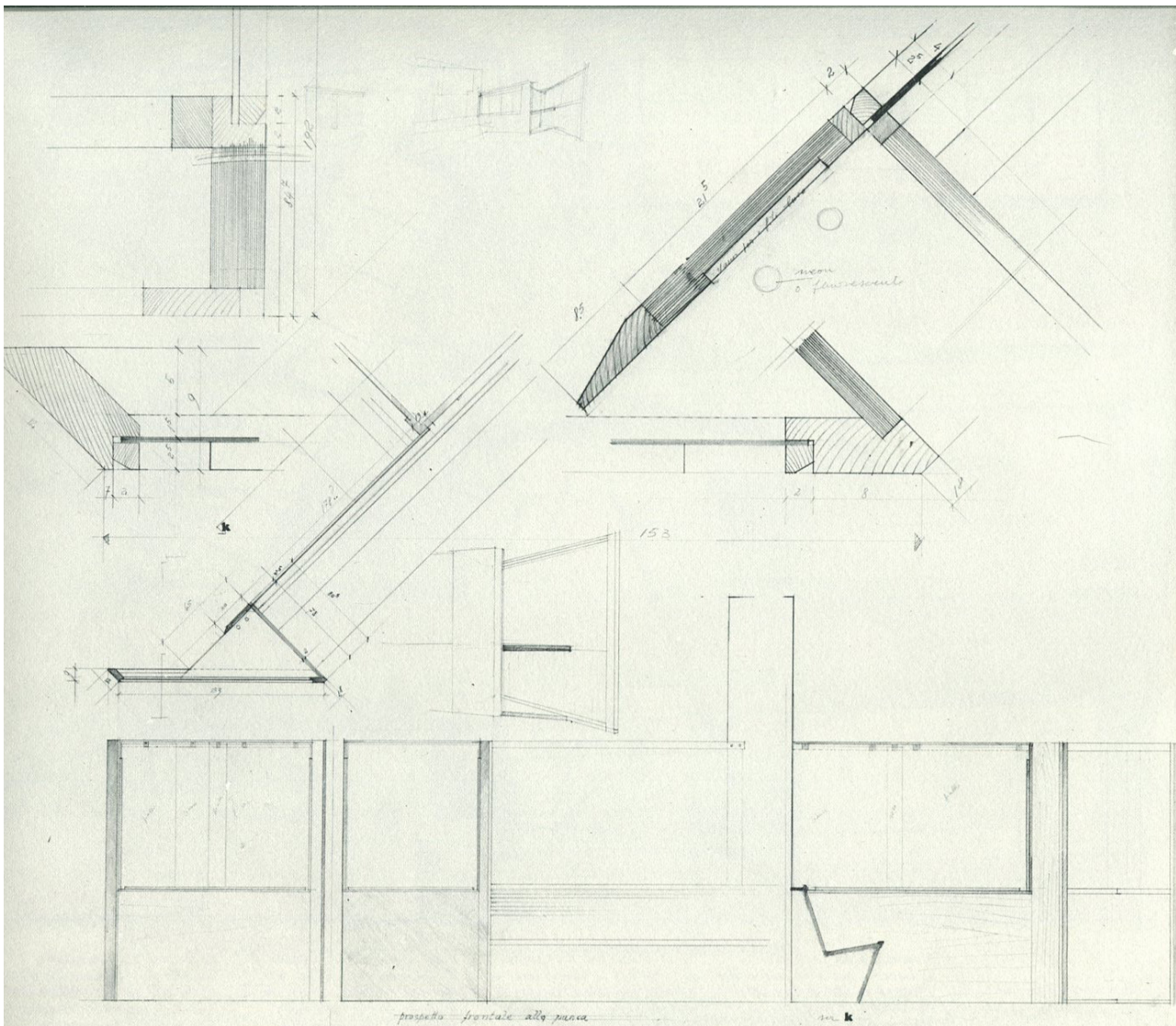
## COSTRUIRE L'OGGETTO, COSTRUIRE LO SPAZIO

Bar Sem, 1975.

Disegni di Umberto Riva  
tratti da Riva U., *Album di disegni*, «Quaderni di Lotus» 10, con testi di Canella G.  
e Bottero M., Milano 1988.



APPARATI DOCUMENTARI



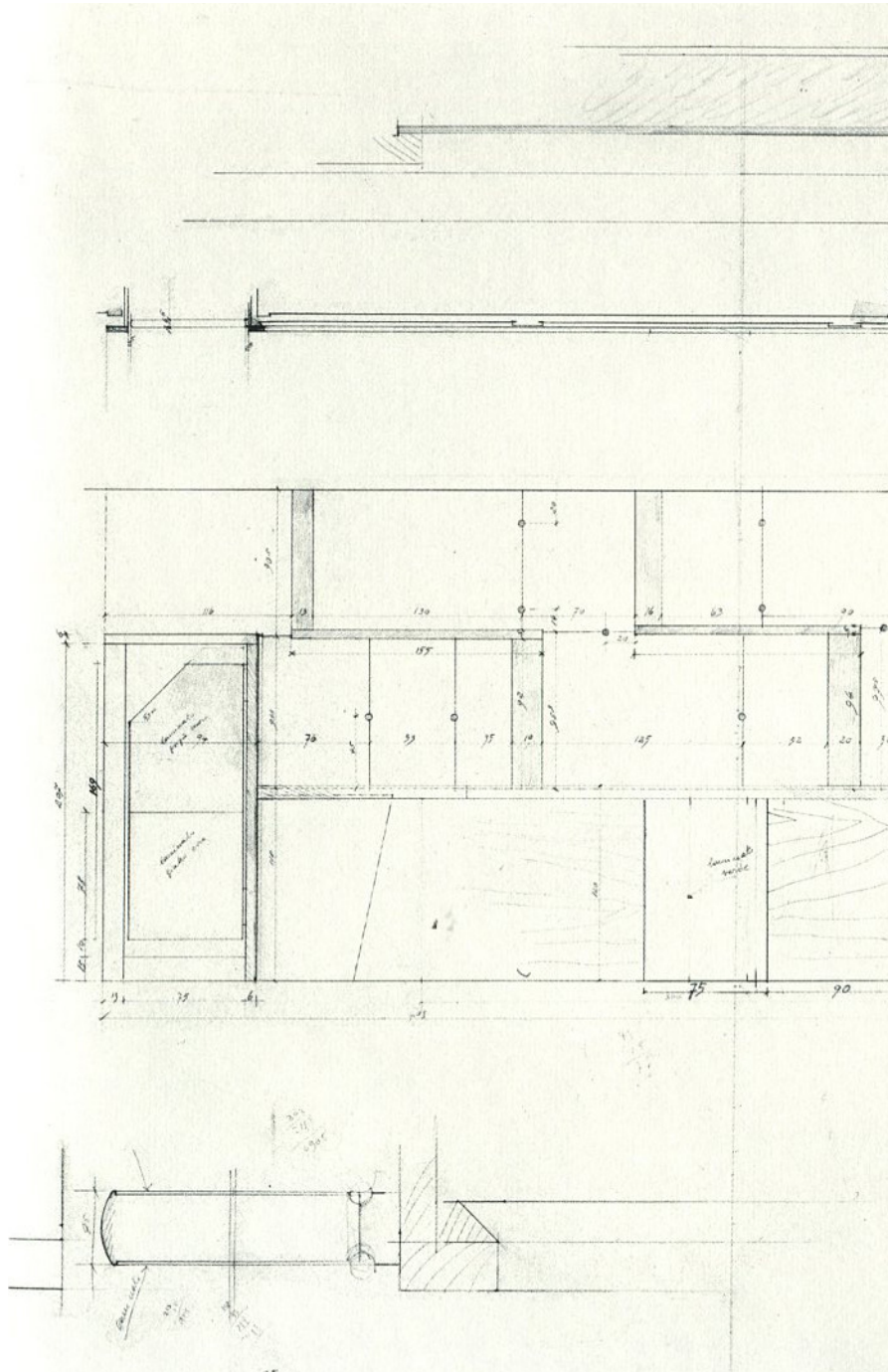
prospetto frontale alla parata

in k

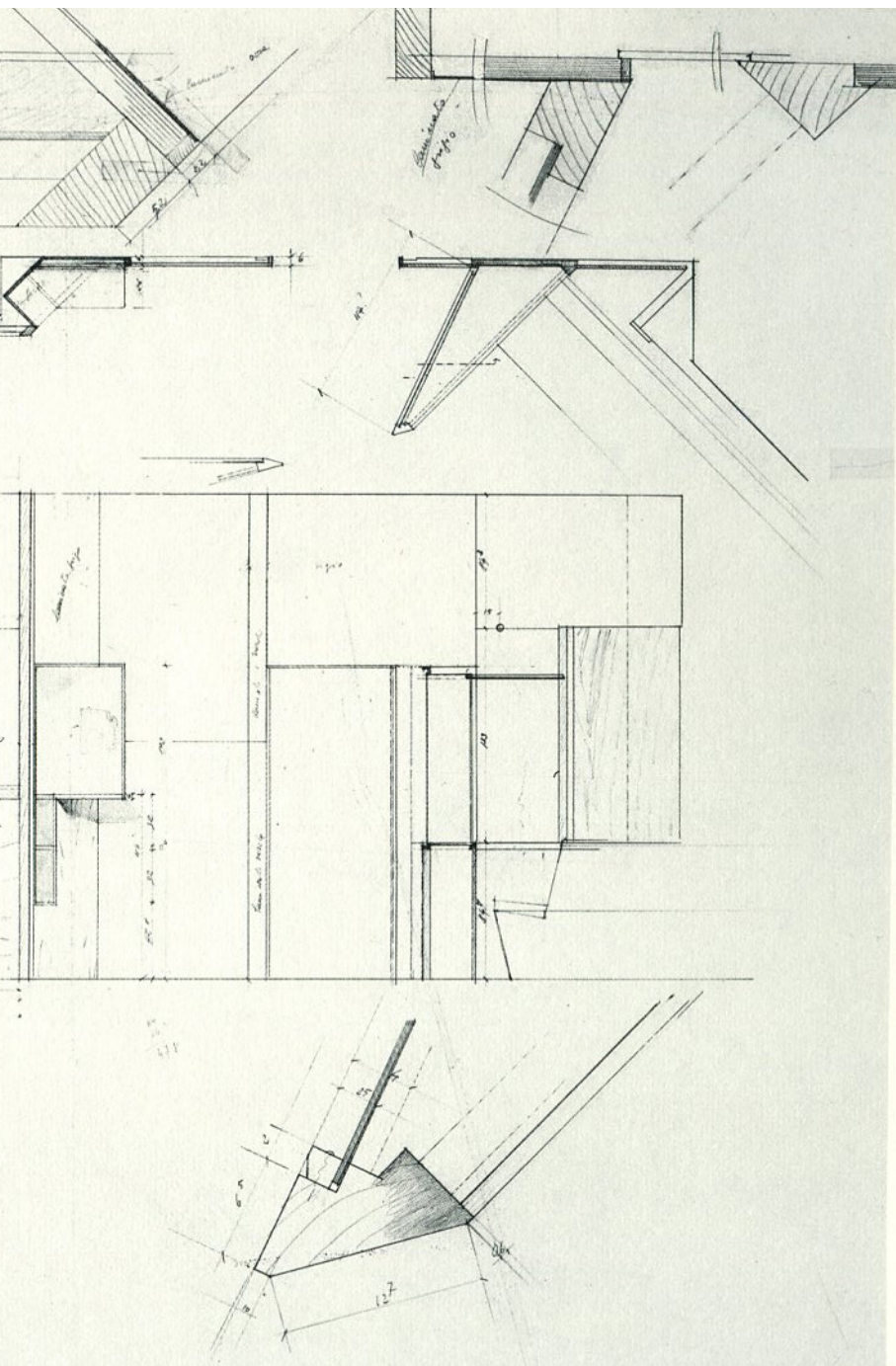
## COSTRUIRE L'OGGETTO, COSTRUIRE LO SPAZIO

Bar Sem, 1975.

Disegni di Umberto Riva  
tratti da Riva U., *Album di disegni*, «Quaderni di Lotus» 10, con testi di Canella G.  
e Bottero M., Milano 1988.



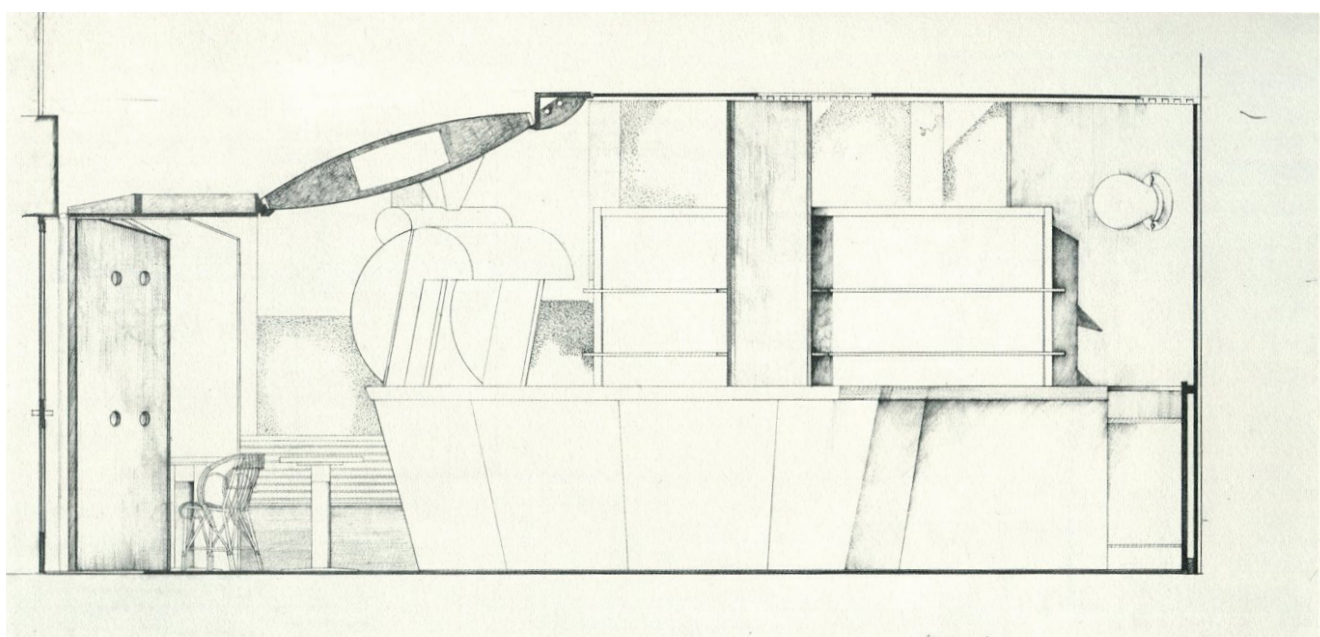
APPARATI DOCUMENTARI



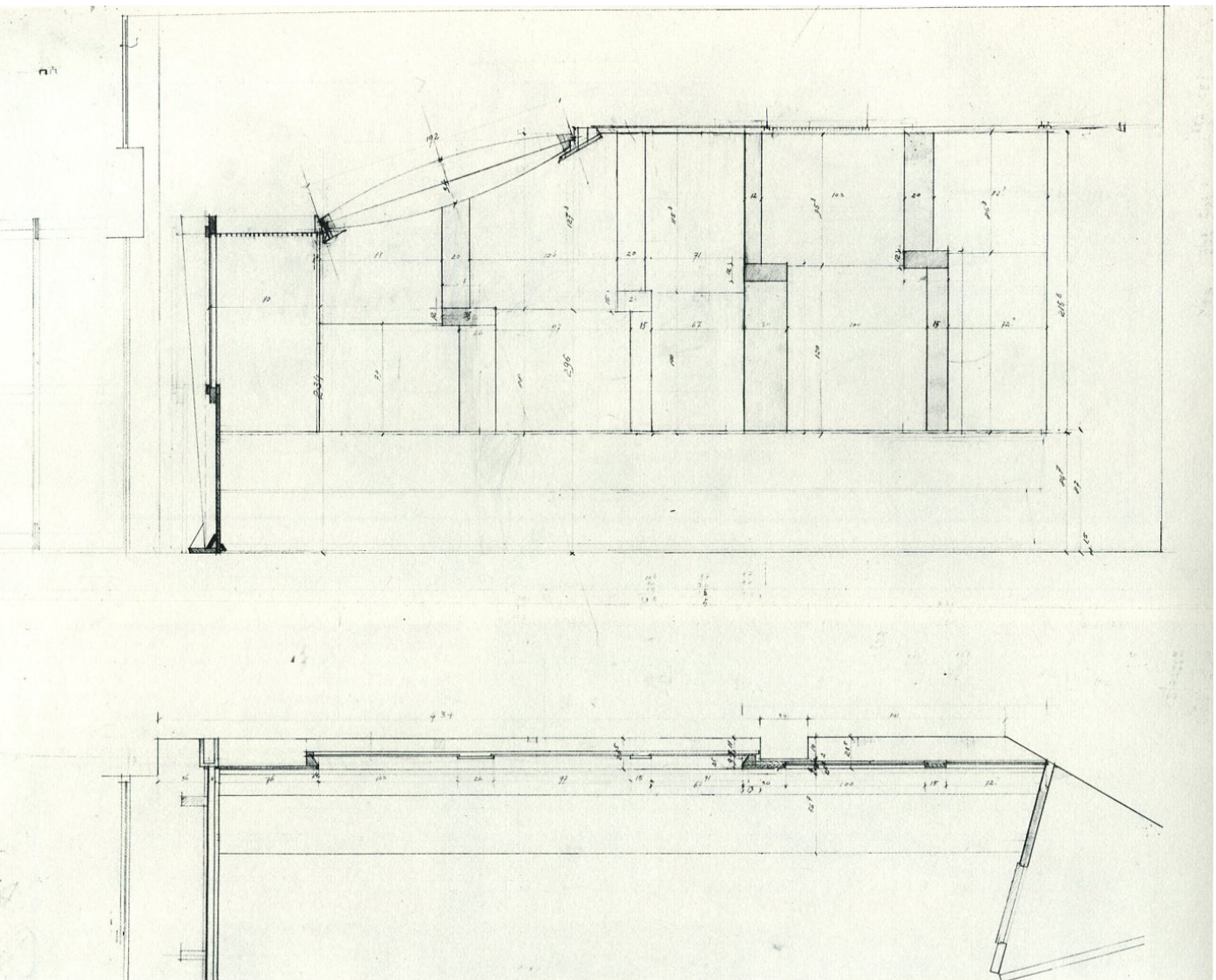


Bar Sem, 1975.

Disegni di Umberto Riva  
tratti da Riva U., *Album di disegni*, «Quaderni di Lotus» 10, con testi di Canella G.  
e Bottero M., Milano 1988.



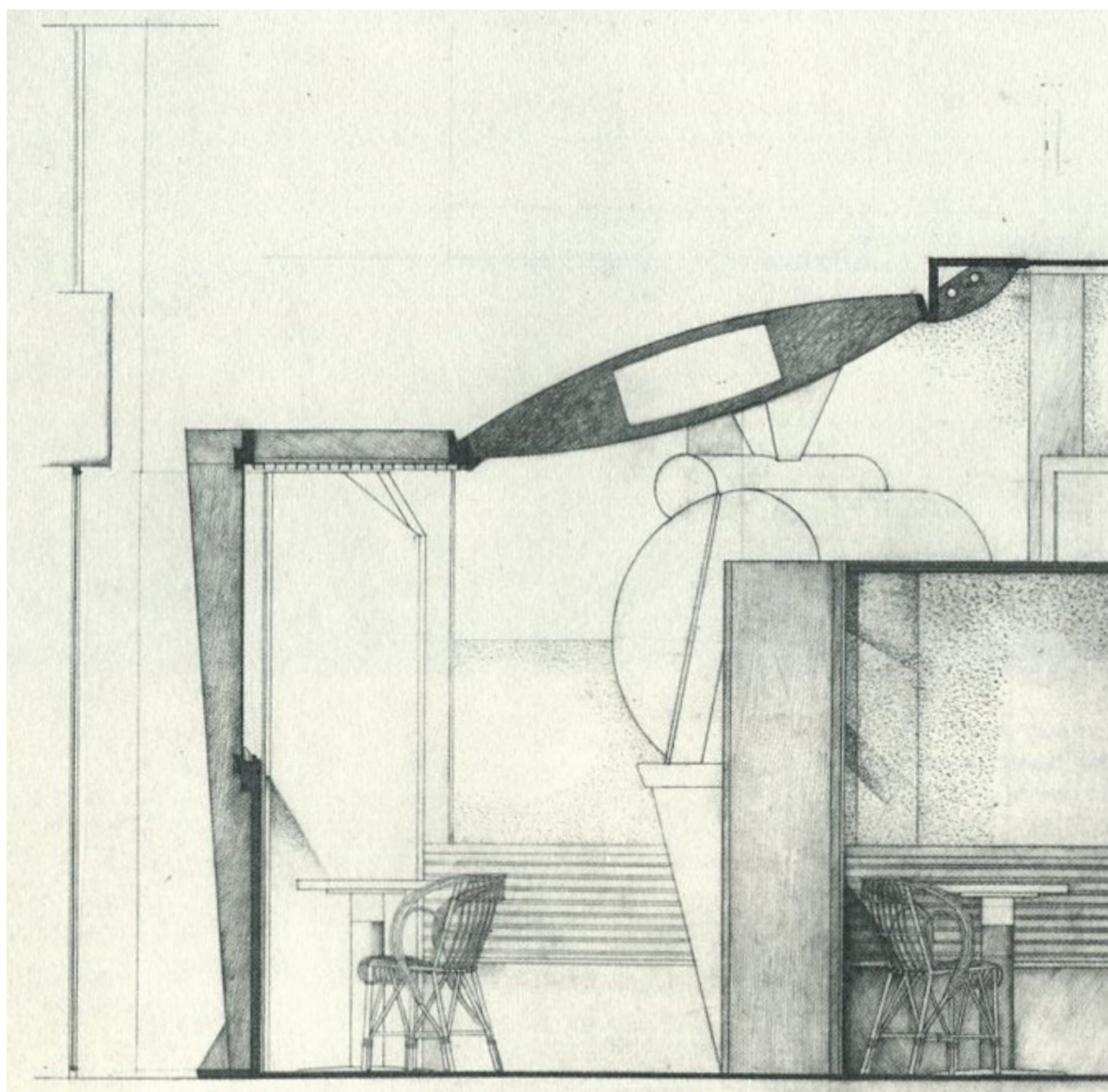
APPARATI DOCUMENTARI



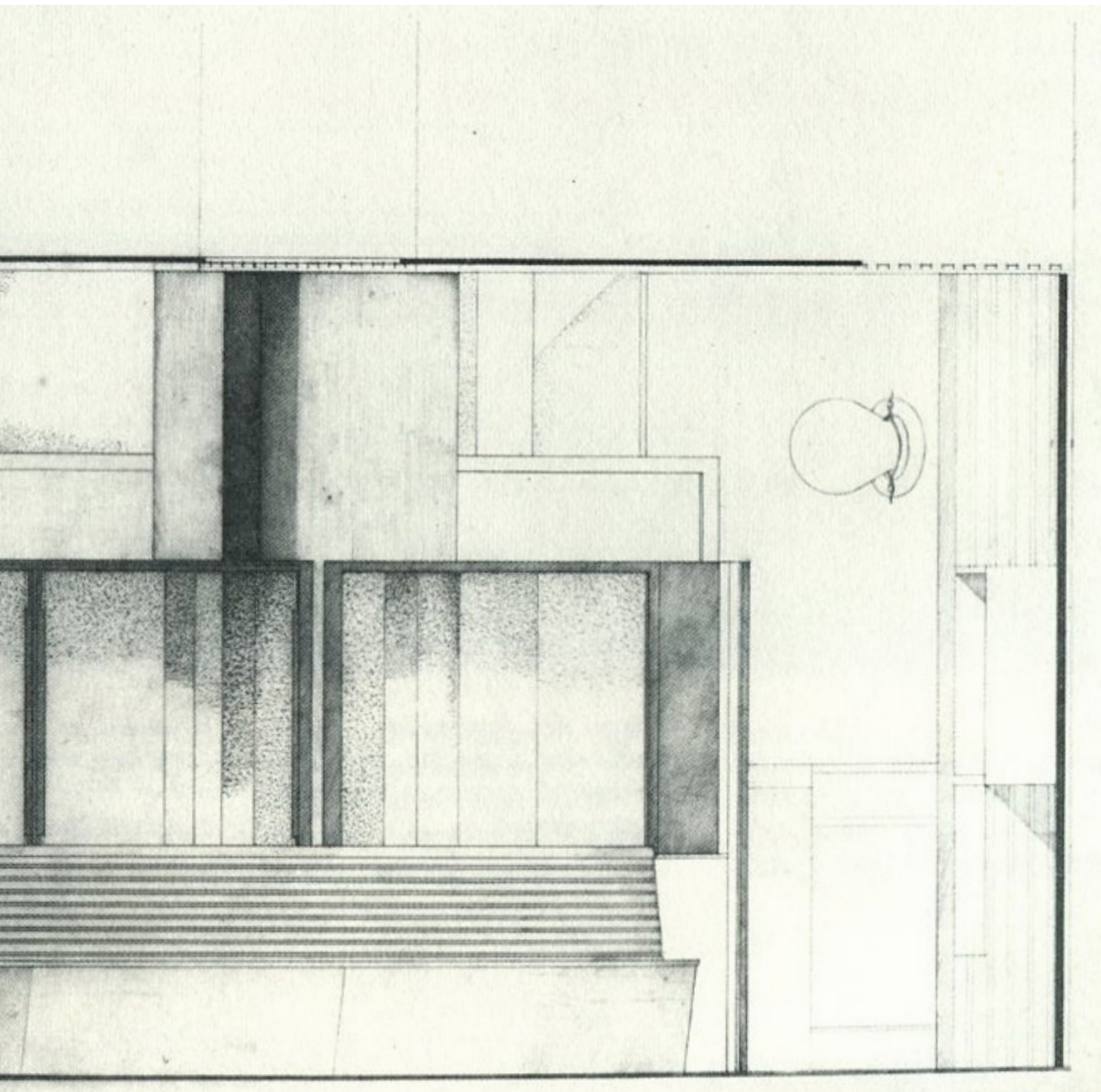
## COSTRUIRE L'OGGETTO, COSTRUIRE LO SPAZIO

Bar Sem, 1975.

Disegni di Umberto Riva  
tratti da Riva U., *Album di disegni*, «Quaderni di Lotus» 10, con testi di Canella G.  
e Bottero M., Milano 1988.



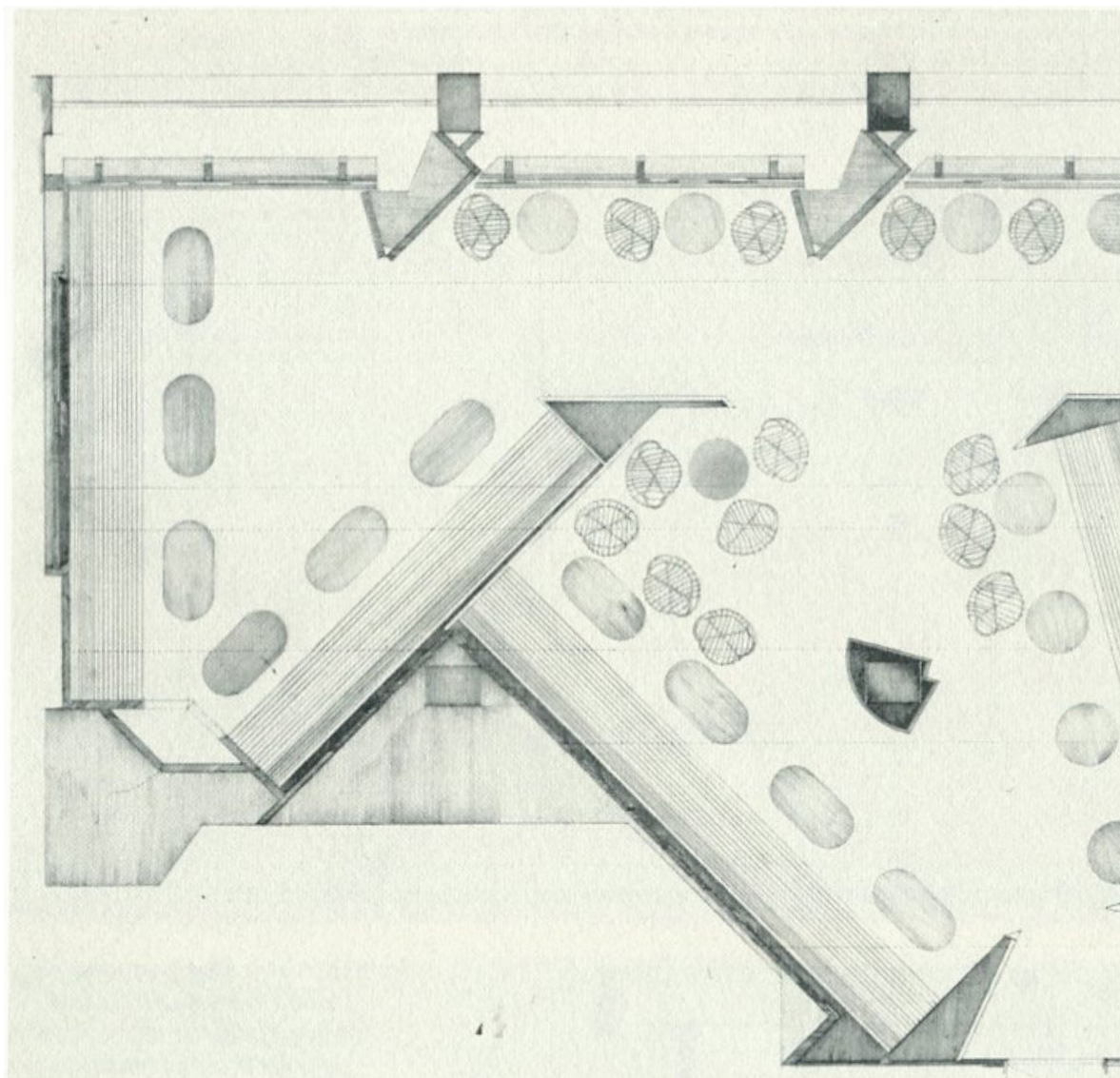
APPARATI DOCUMENTARI



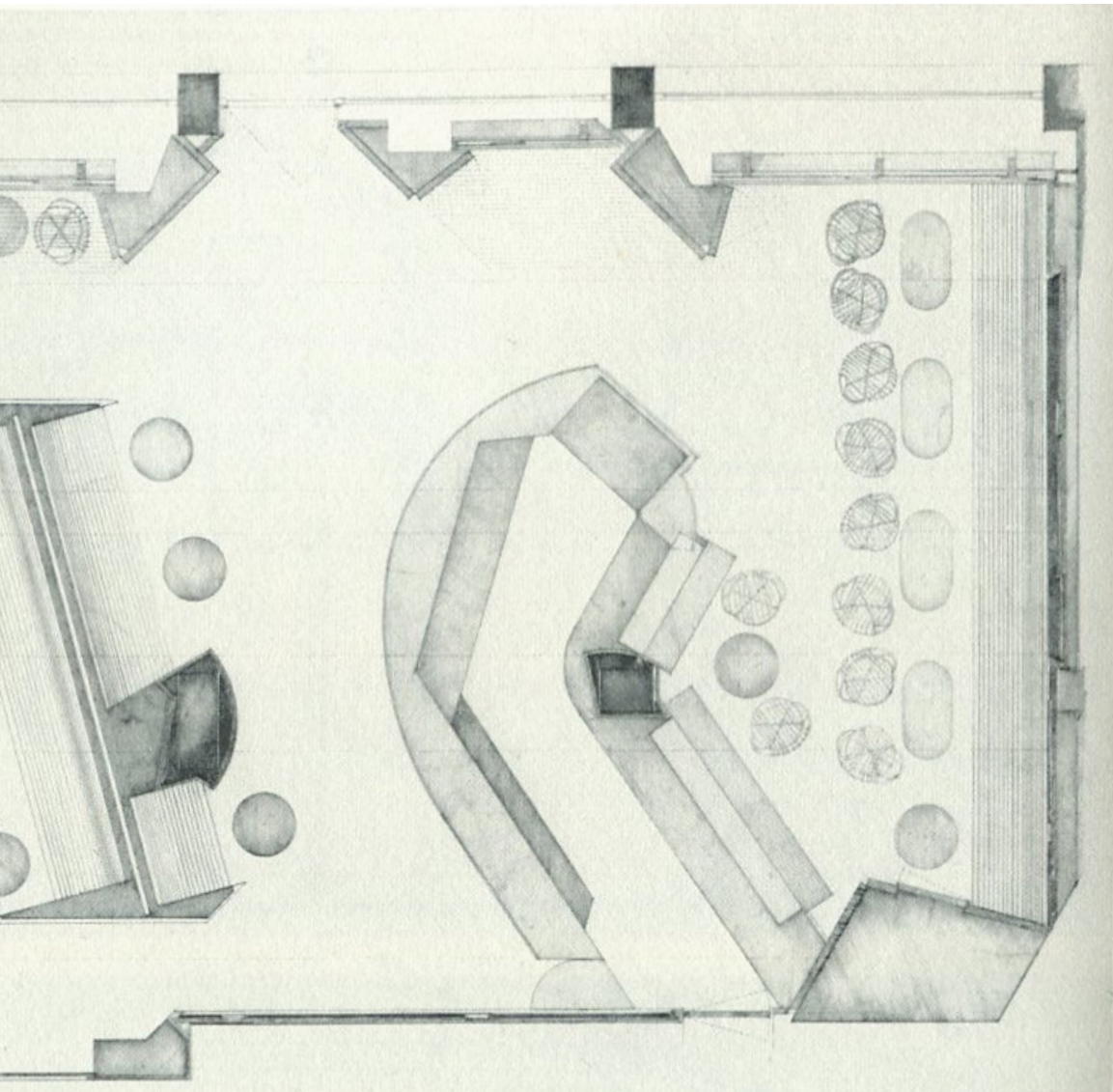
## COSTRUIRE L'OGGETTO, COSTRUIRE LO SPAZIO

Bar Sem, 1975.

Disegni di Umberto Riva  
tratti da Riva U., *Album di disegni*, «Quaderni di Lotus» 10, con testi di Canella G.  
e Bottero M., Milano 1988.

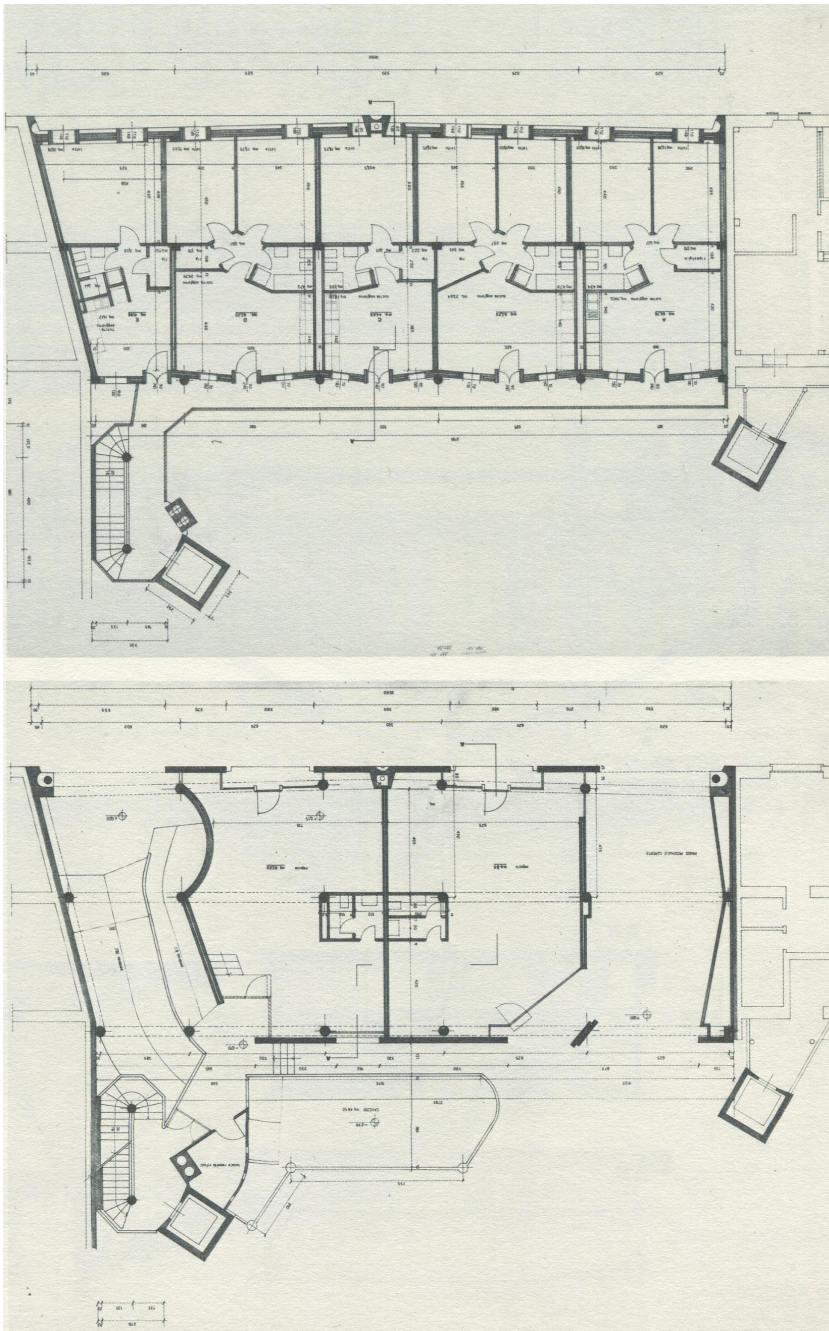


APPARATI DOCUMENTARI

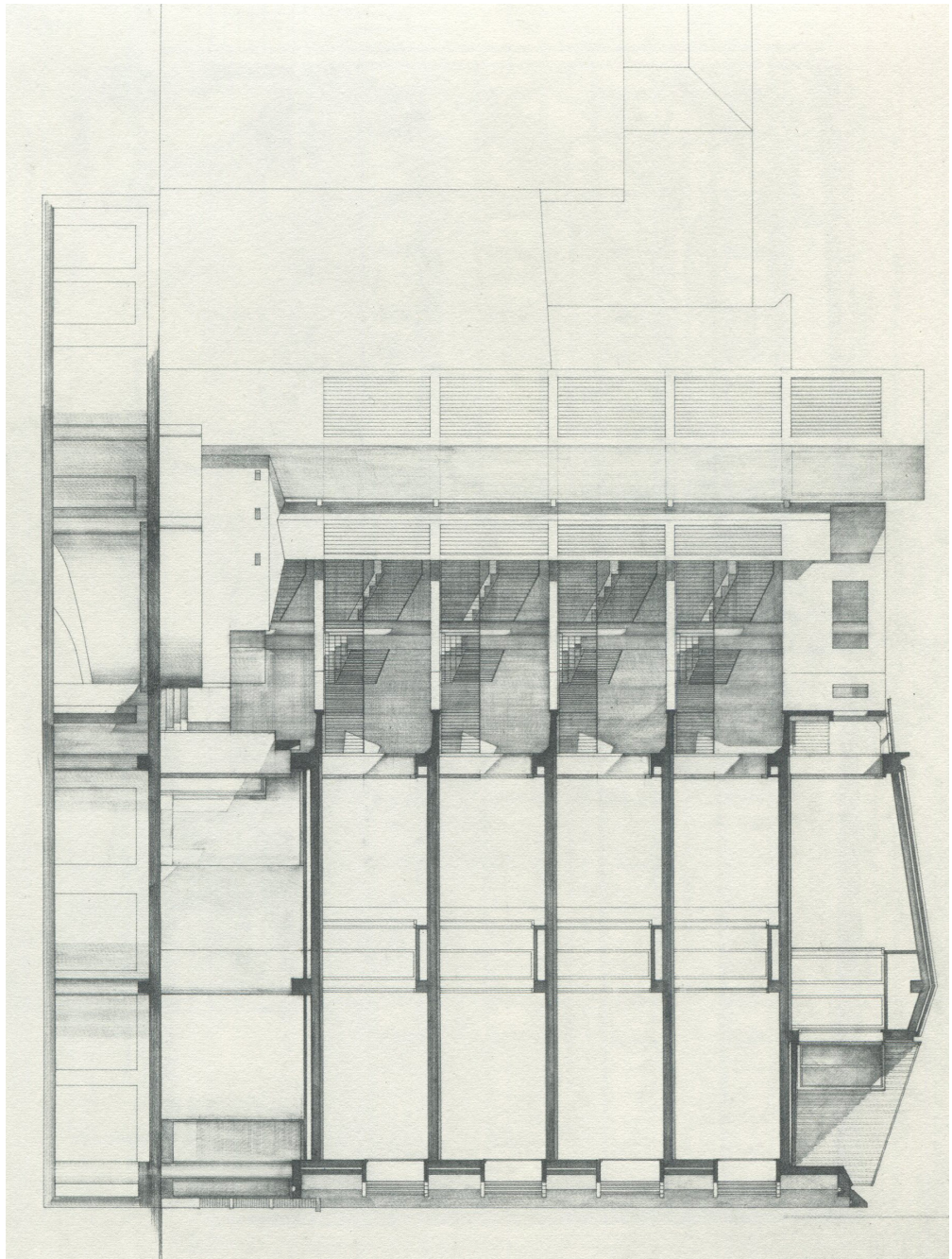


Edificio in via Conchetta, 1982.

Disegni di Umberto Riva  
tratti da Riva U., *Album di disegni*, «Quaderni di Lotus» 10, con testi di Canella G.  
e Bottero M., Milano 1988.



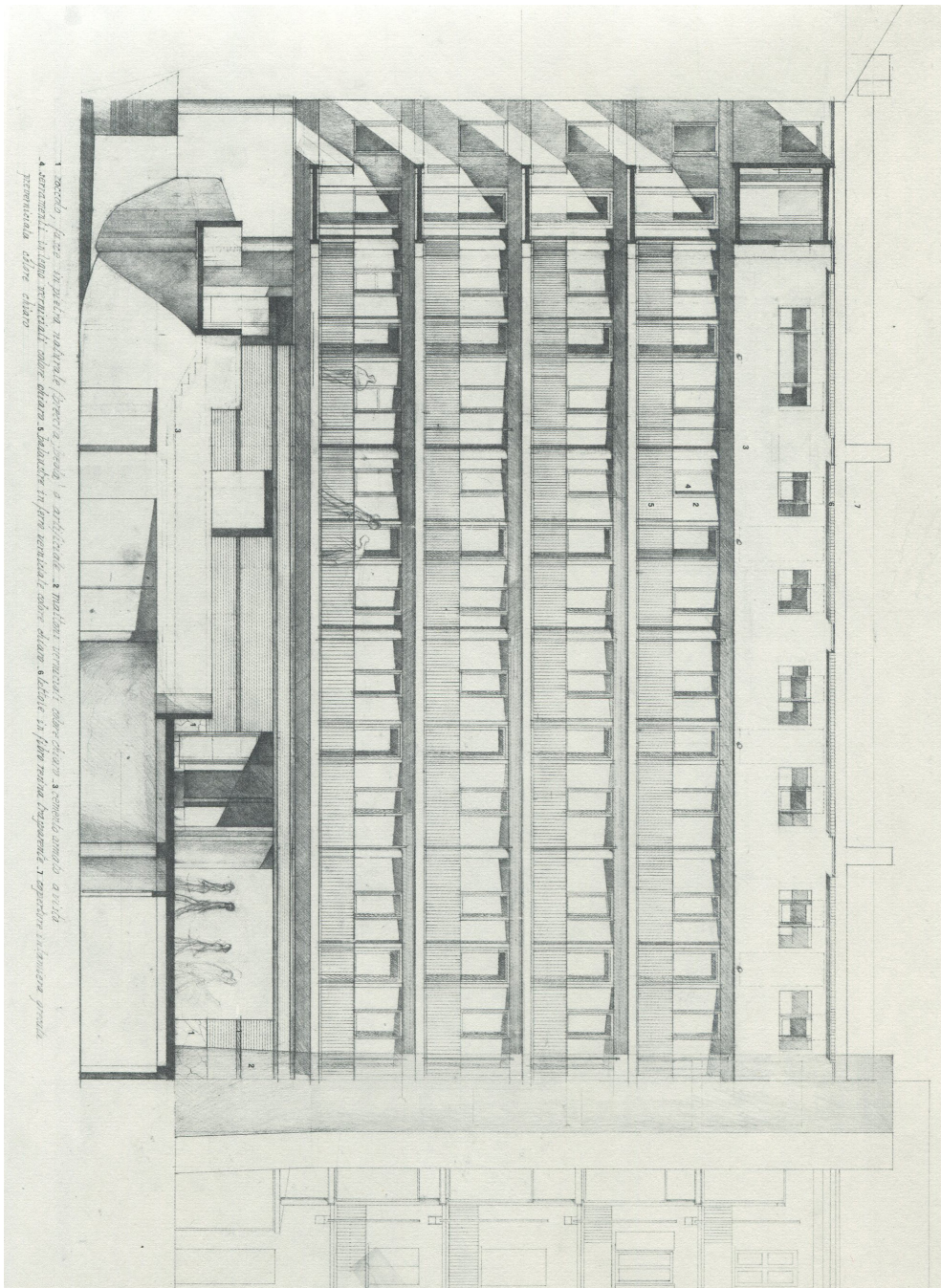
205





Edificio in via Conchetta, 1982.

Disegni di Umberto Riva  
tratti da Riva U., *Album di disegni*, «Quaderni di Lotus» 10, con testi di Canella G.  
e Bottero M., Milano 1988.

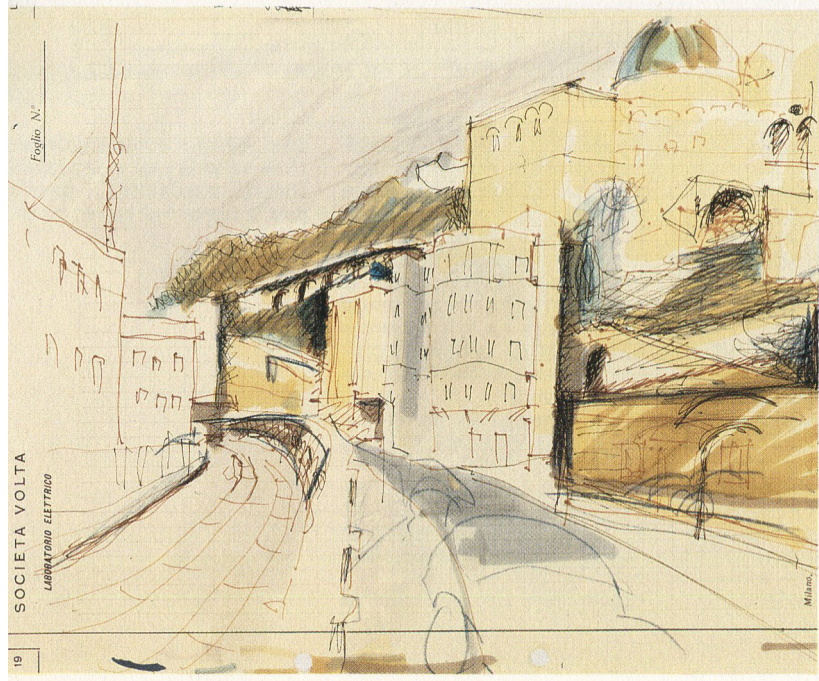
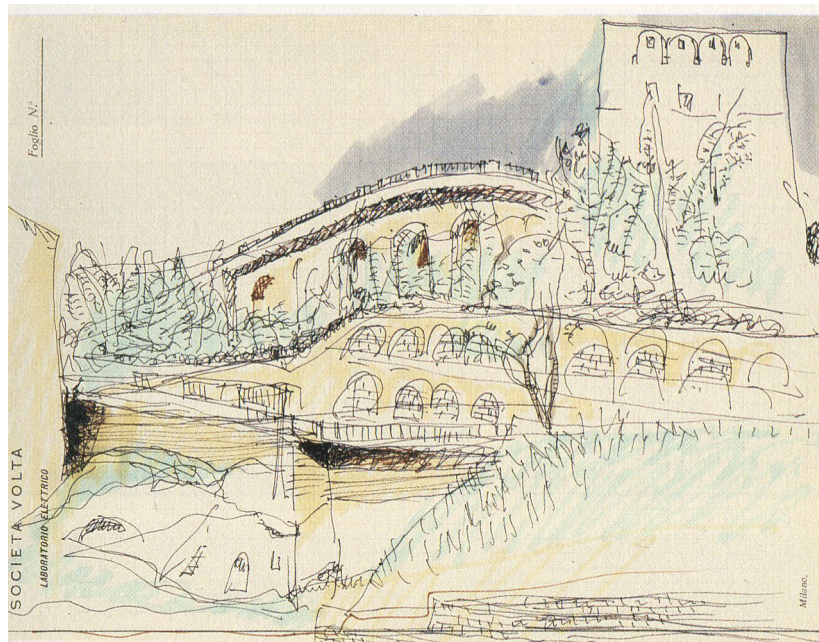




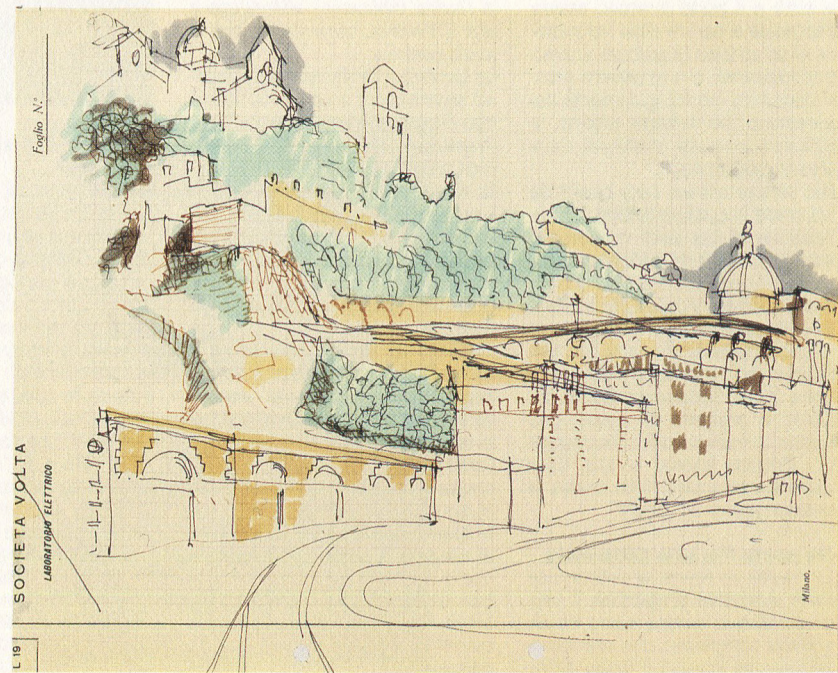
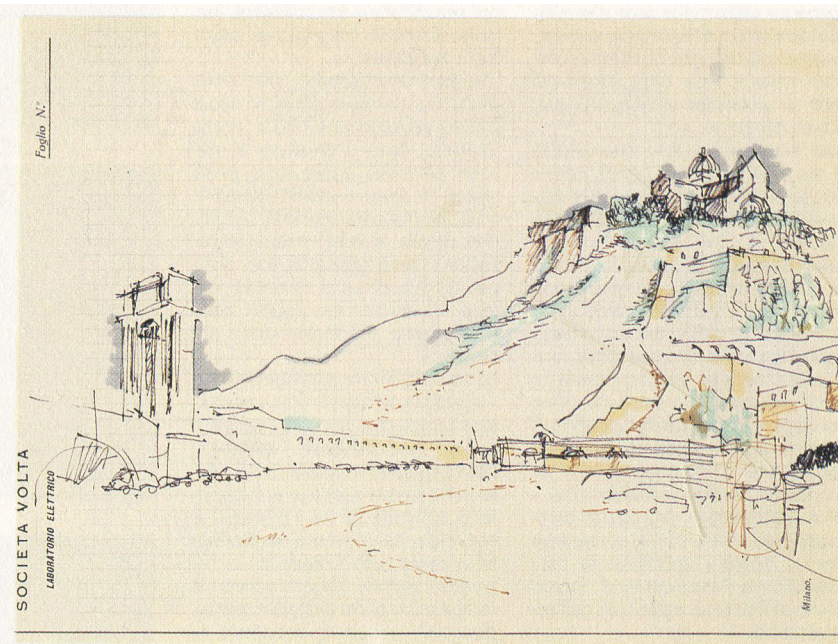
## COSTRUIRE L'OGGETTO, COSTRUIRE LO SPAZIO

Sperone del Guasco ad Ancona, 1987-2000.

Disegni di Umberto Riva tratti da Nicolin P, a cura di, *Le città immaginate: Un viaggio in Italia - Nove progetti per nove città*, catalogo della mostra alla XVII Triennale di Milano, Voll. I-II, Milano 1987.



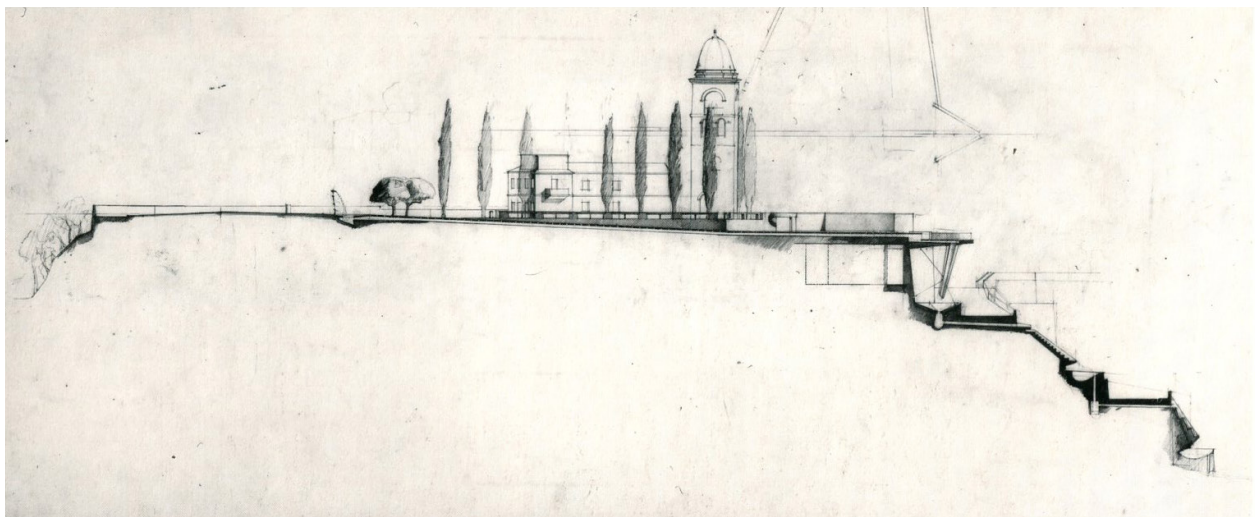
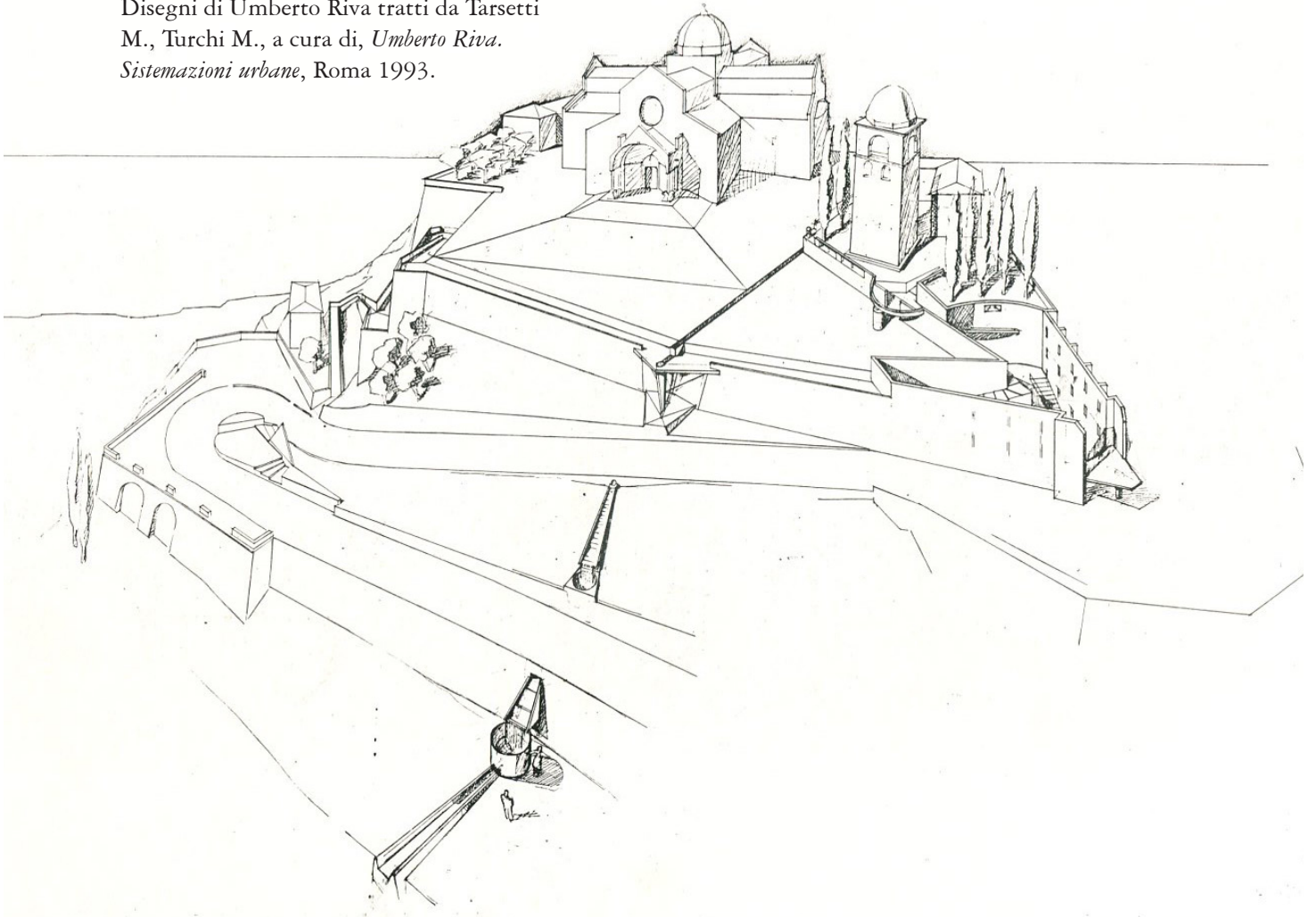
APPARATI DOCUMENTARI



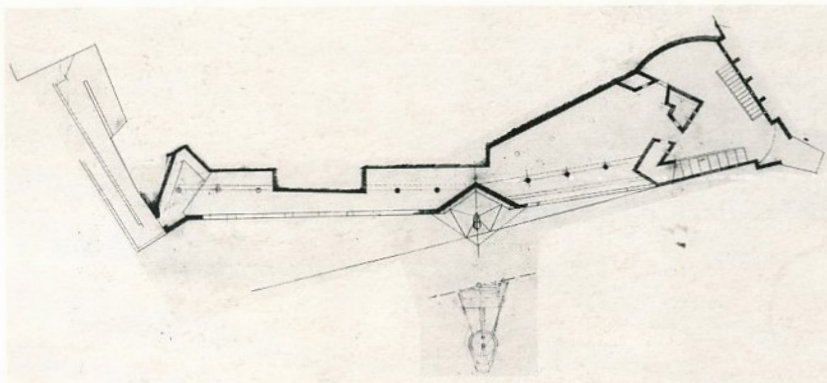
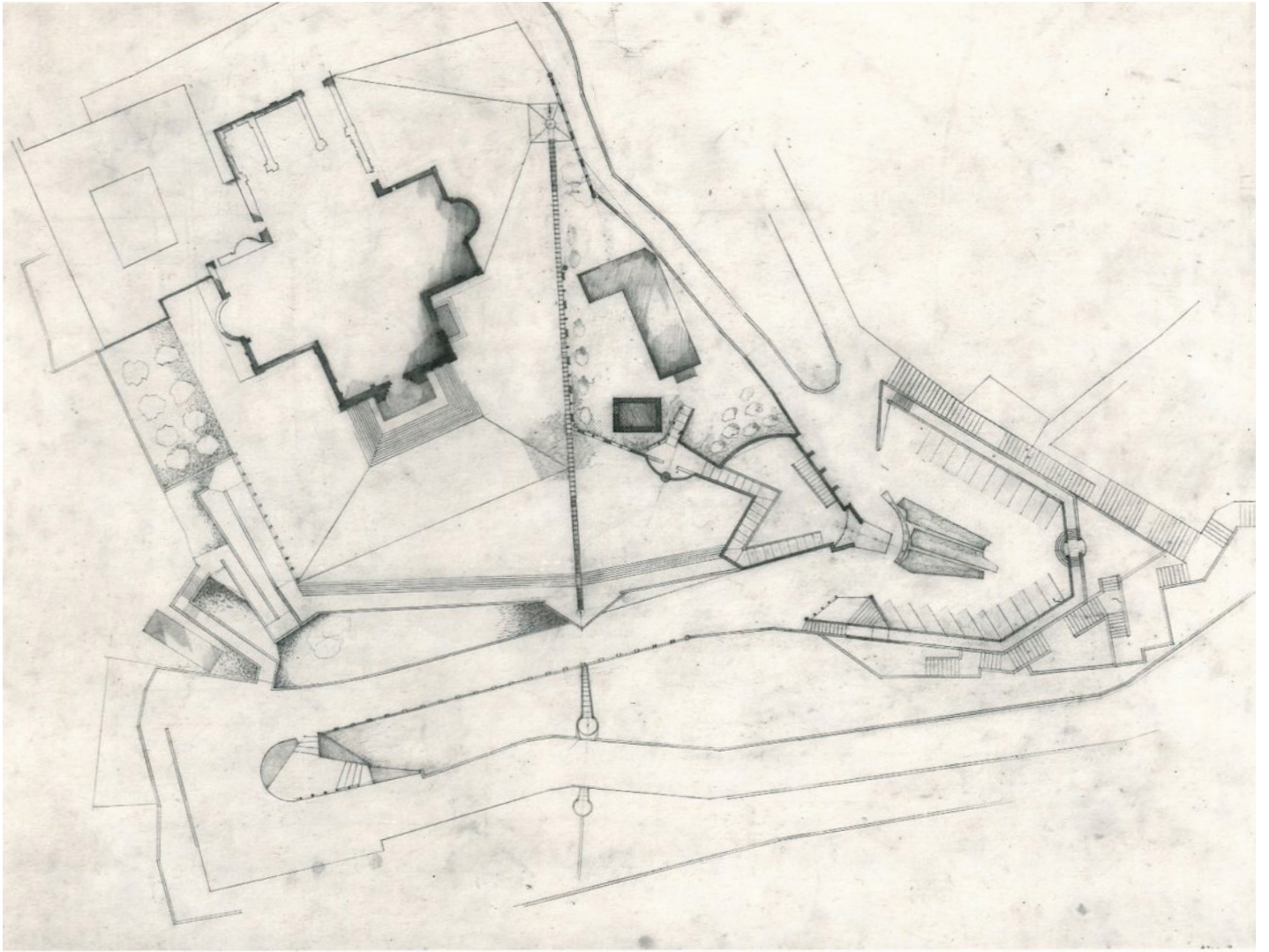
COSTRUIRE L'OGGETTO, COSTRUIRE LO SPAZIO

Sperone del Guasco ad Ancona, 1987-  
2000.

Disegni di Umberto Riva tratti da Tarsetti  
M., Turchi M., a cura di, *Umberto Riva*.  
*Sistemazioni urbane*, Roma 1993.



APPARATI DOCUMENTARI



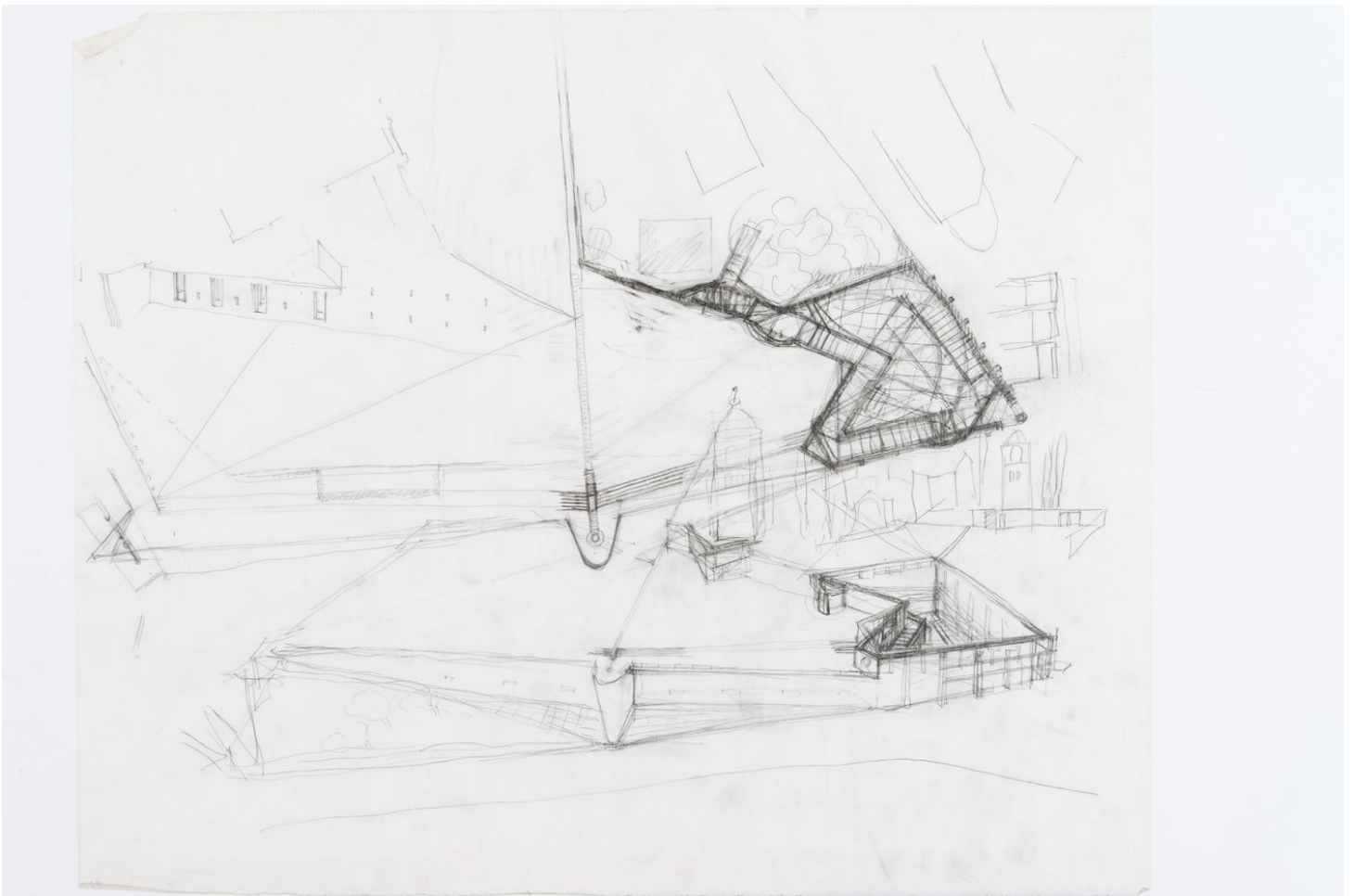
Sperone del Guasco ad Ancona, 1987-2000.

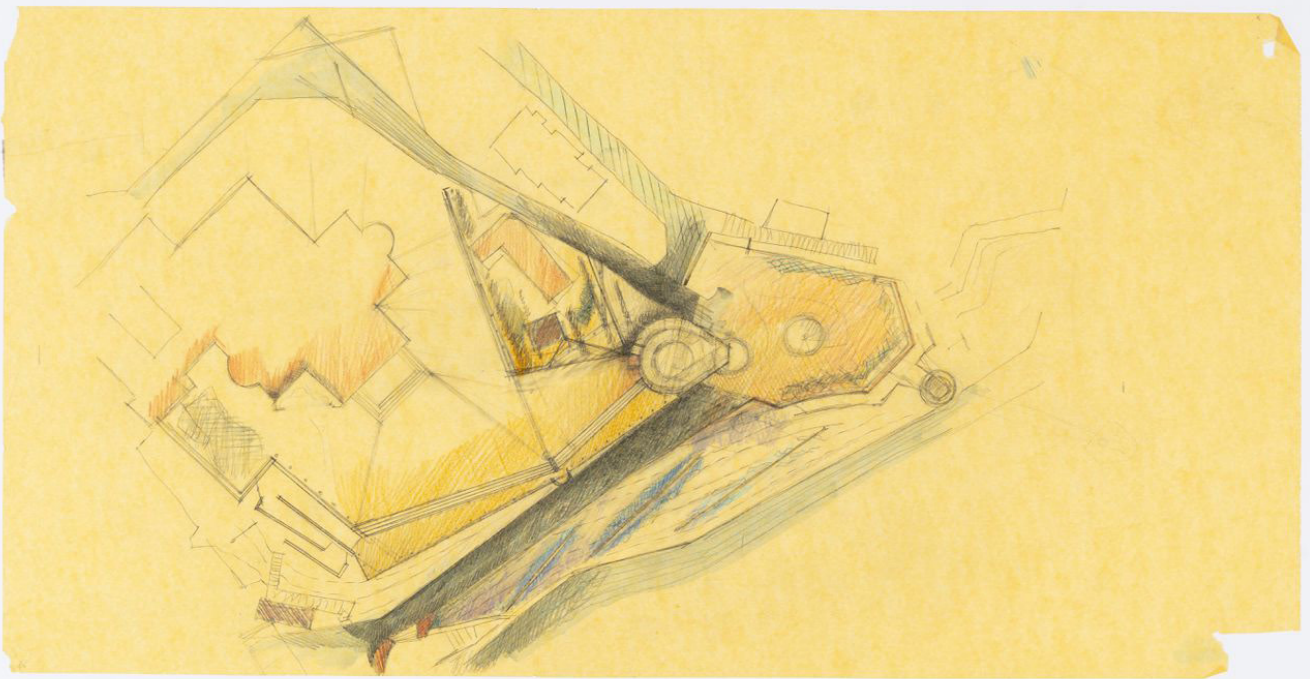
Disegno di progetto | *Sketches for Progetto di sistemazione, Sperone del Guasco, Ancona, Italy*

Umberto Riva fonds, Collection Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, Montréal, @Umberto Riva, CCA, [https://www.cca.qc.ca/en/search?page=2&\\_id=1682945930607&digigroup=449936](https://www.cca.qc.ca/en/search?page=2&_id=1682945930607&digigroup=449936).

Ipotesi di planimetria | *Sketch plan for Progetto di sistemazione, Sperone del Guasco, Ancona, Italy*

Umberto Riva fonds, Collection Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, Montréal, @Umberto Riva, CCA, [https://www.cca.qc.ca/en/search?page=2&\\_id=1682945930607&digigroup=449936](https://www.cca.qc.ca/en/search?page=2&_id=1682945930607&digigroup=449936).





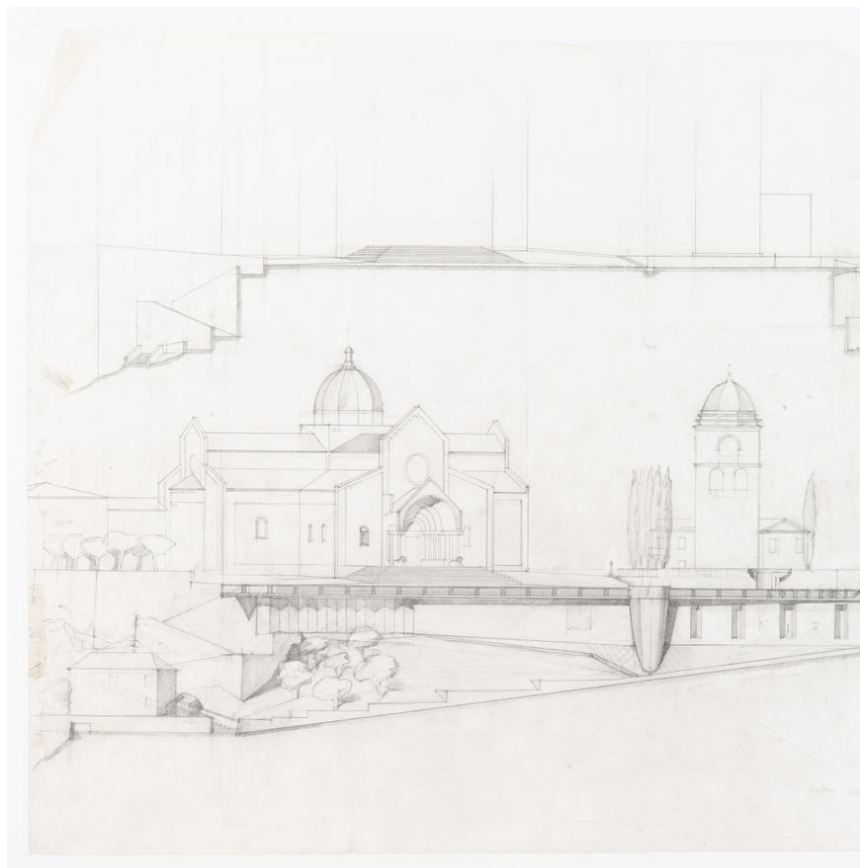
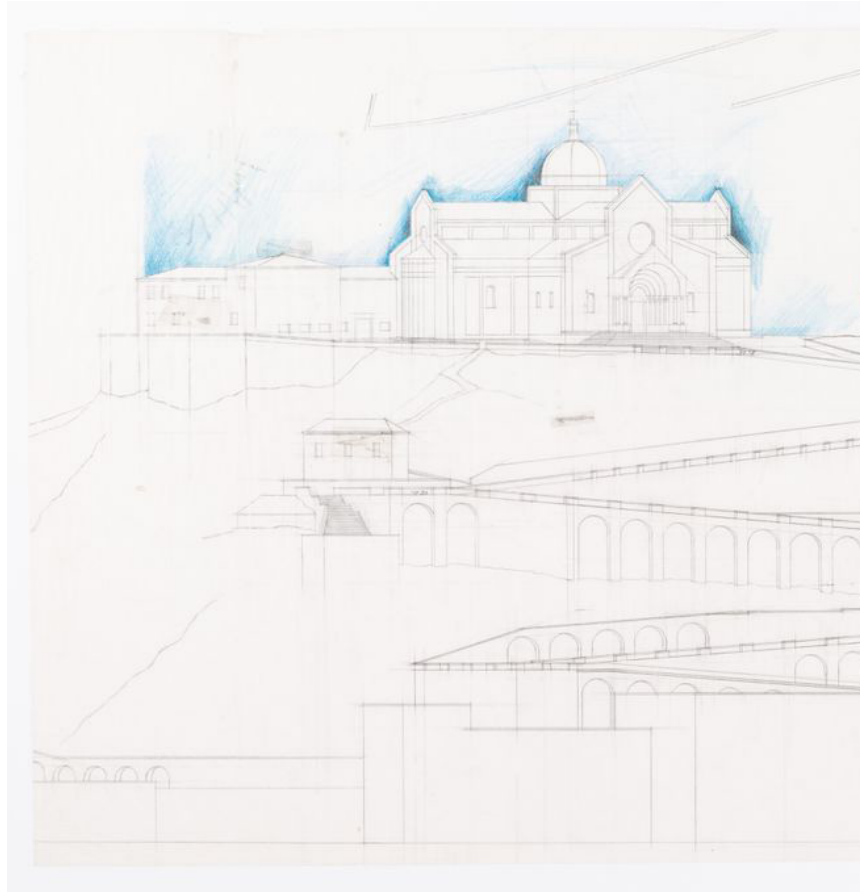


## COSTRUIRE L'OGGETTO, COSTRUIRE LO SPAZIO

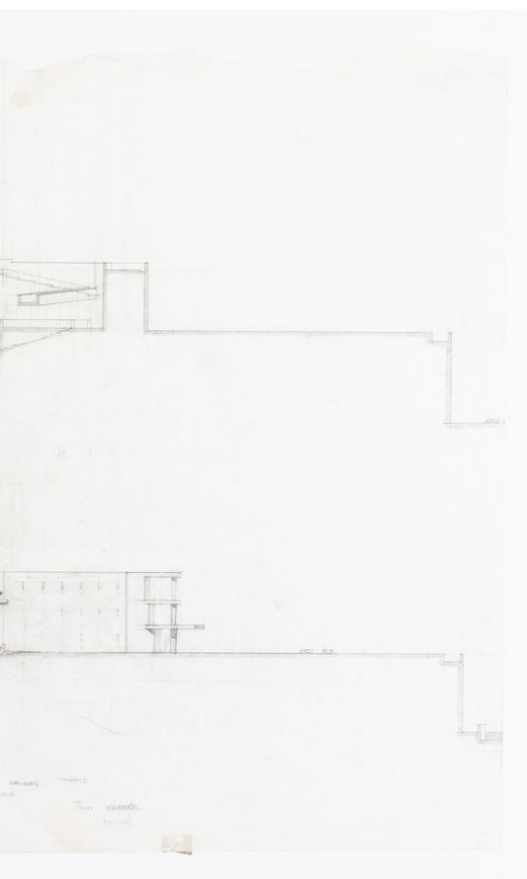
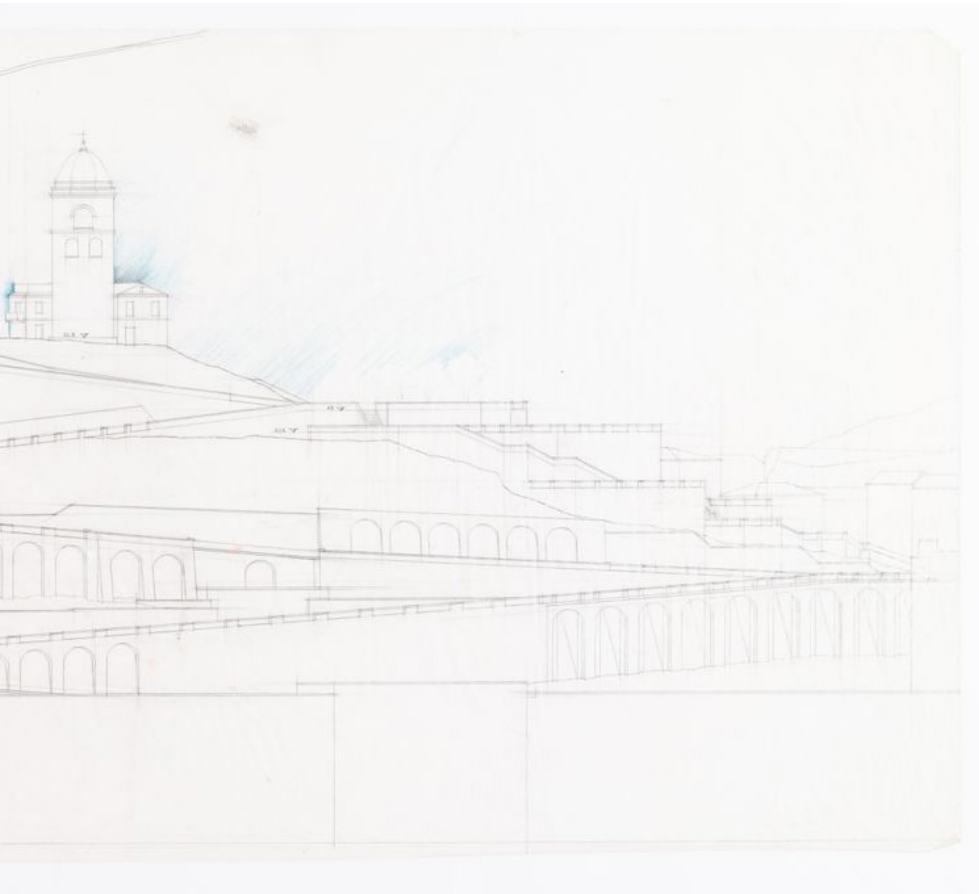
Sperone del Guasco ad Ancona, 1987-2000.

Prospettiva | *Perspective for Progetto di sistemazione, Sperone del Guasco, Ancona, Italy*  
Umberto Riva fonds, Collection Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, Montréal, @Umberto Riva, CCA, [https://www.cca.qc.ca/en/search?page=2&\\_id=1682945930607&digigroup=449936](https://www.cca.qc.ca/en/search?page=2&_id=1682945930607&digigroup=449936).

Sezioni | *Sections for Progetto di sistemazione, Sperone del Guasco, Ancona, Italy*  
Umberto Riva fonds, Collection Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, Montréal, @Umberto Riva, CCA, [https://www.cca.qc.ca/en/search?page=2&\\_id=1682945930607&digigroup=449936](https://www.cca.qc.ca/en/search?page=2&_id=1682945930607&digigroup=449936).



APPARATI DOCUMENTARI

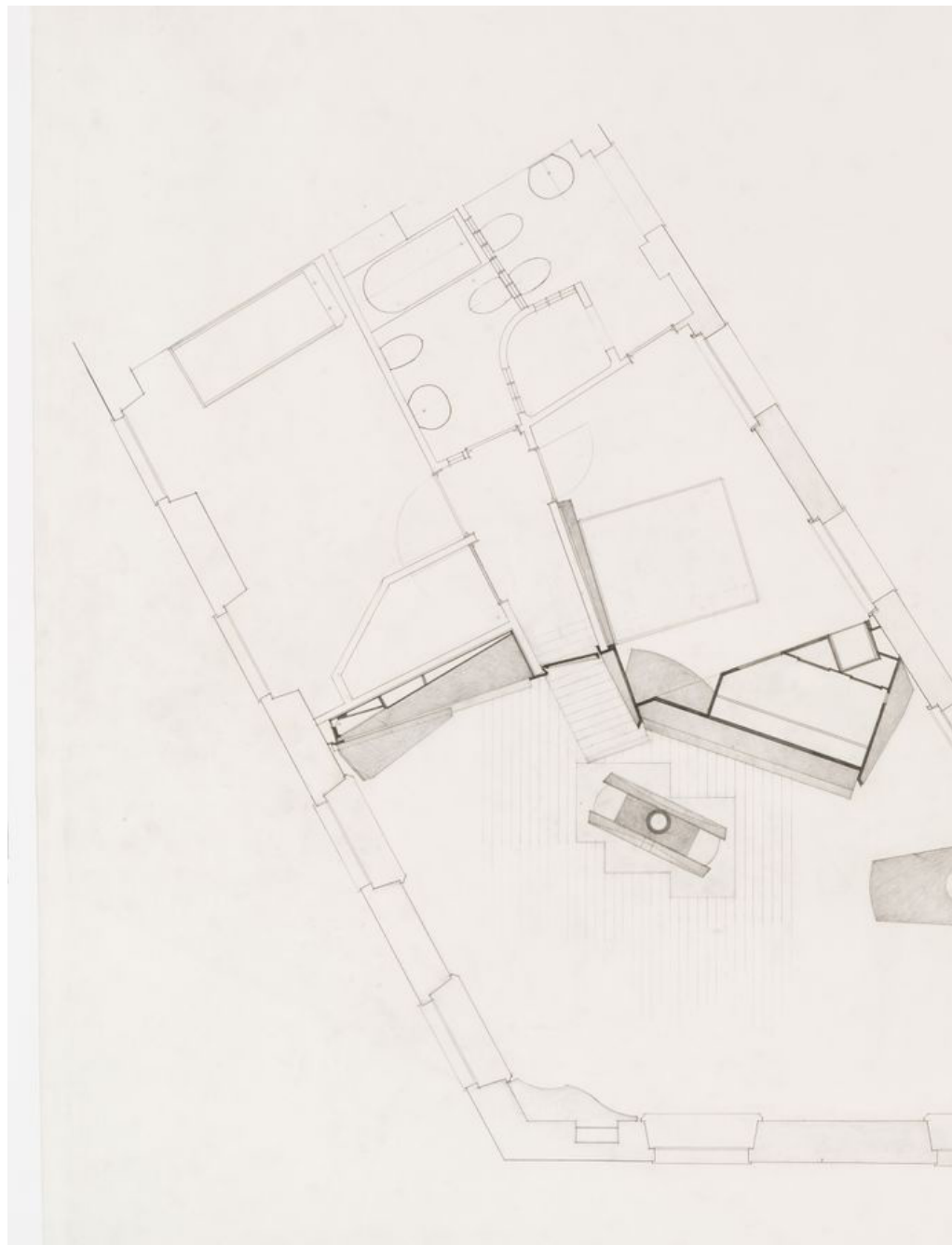


## COSTRUIRE L'OGGETTO, COSTRUIRE LO SPAZIO

Casa Insinga, 1987.

Pianta | *General floor plan for Casa Insinga,  
Milan, Italy*

Umberto Riva fonds, Collection Centre  
Canadien d'Architecture/Canadian Centre  
for Architecture, Montréal, @Umberto  
Riva, CCA, [https://www.cca.qc.ca/en/  
search?page=2&\\_id=1682945930607&di-  
gigroup=449936](https://www.cca.qc.ca/en/search?page=2&_id=1682945930607&digigroup=449936)



APPARATI DOCUMENTARI



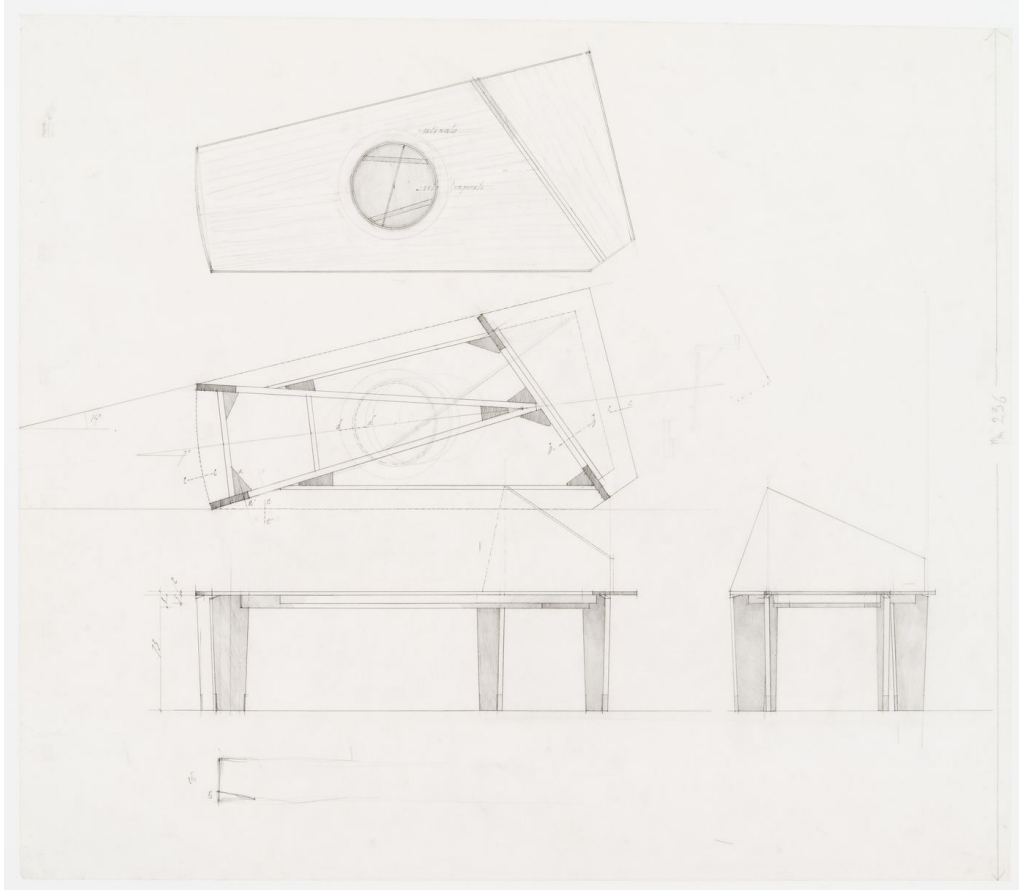
Casa Insinga, 1987.

Disegno del tavolo | *Drawings for the table in the living room for, Casa Insinga, Milan, Italy*

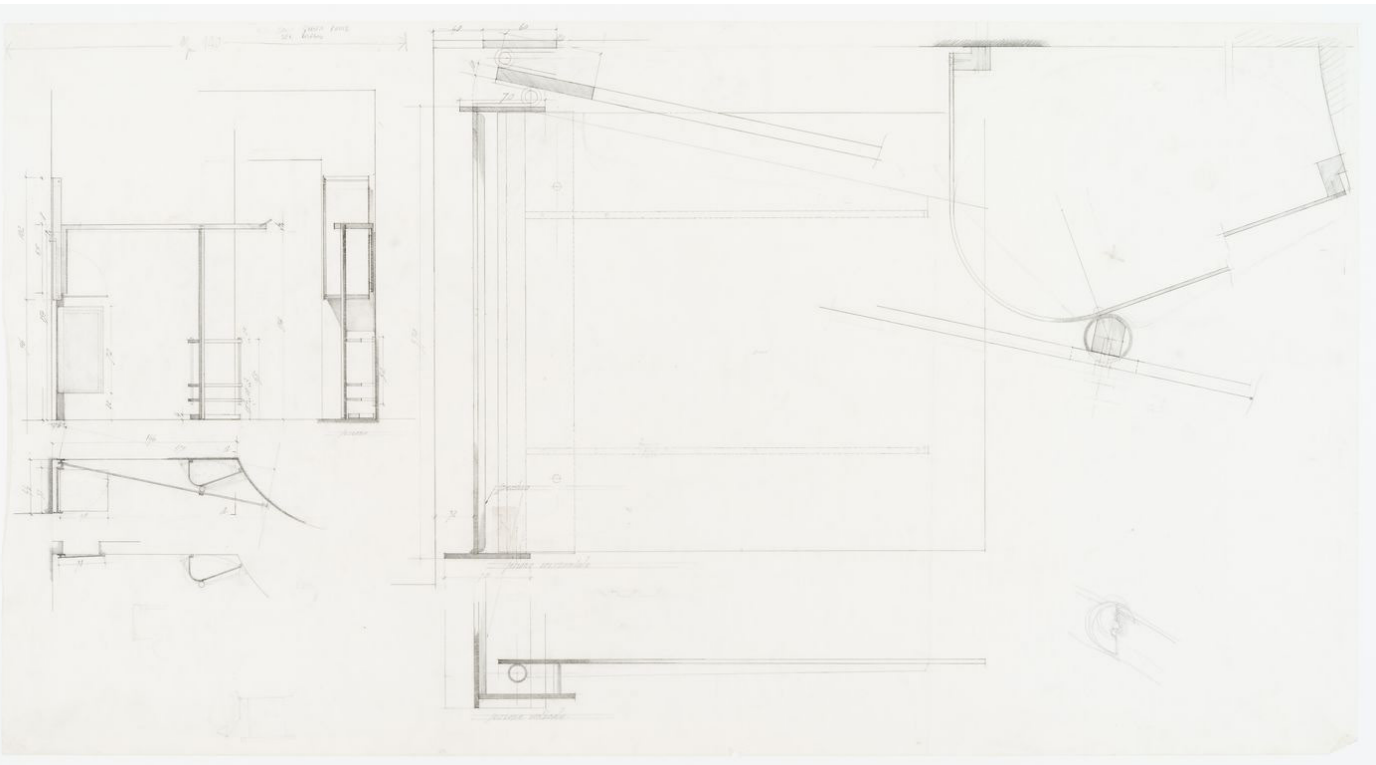
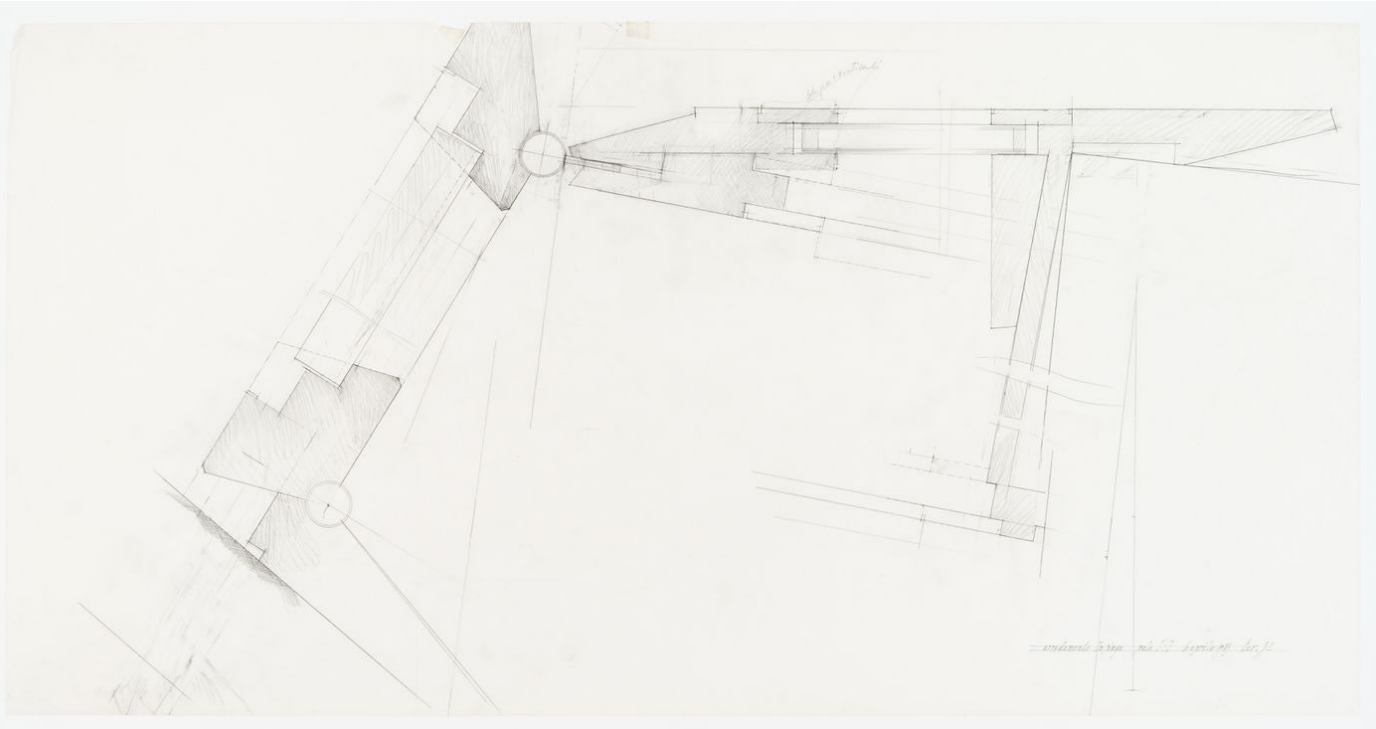
Dettaglio della porta della cucina | *Detail of kitchen door for Casa Insinga, Milan, Italy*

Dettaglio dell'appendiabiti | *Details of the coat rack for Casa Insinga, Milan, Italy*

Umberto Riva fonds, Collection Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, Montréal, @Umberto Riva, CCA, [https://www.cca.qc.ca/en/search?page=2&\\_id=1682945930607&digigroup=449936](https://www.cca.qc.ca/en/search?page=2&_id=1682945930607&digigroup=449936).



APPARATI DOCUMENTARI



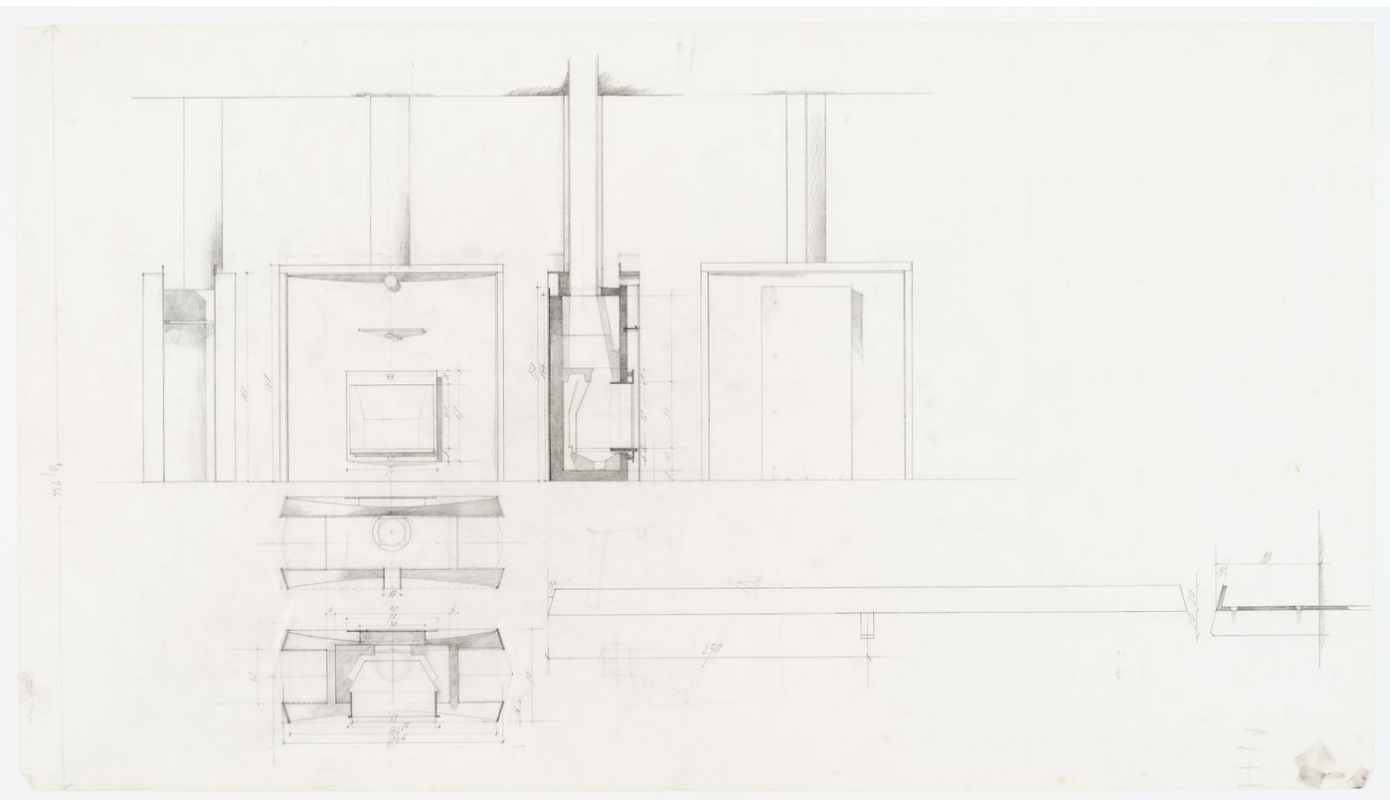
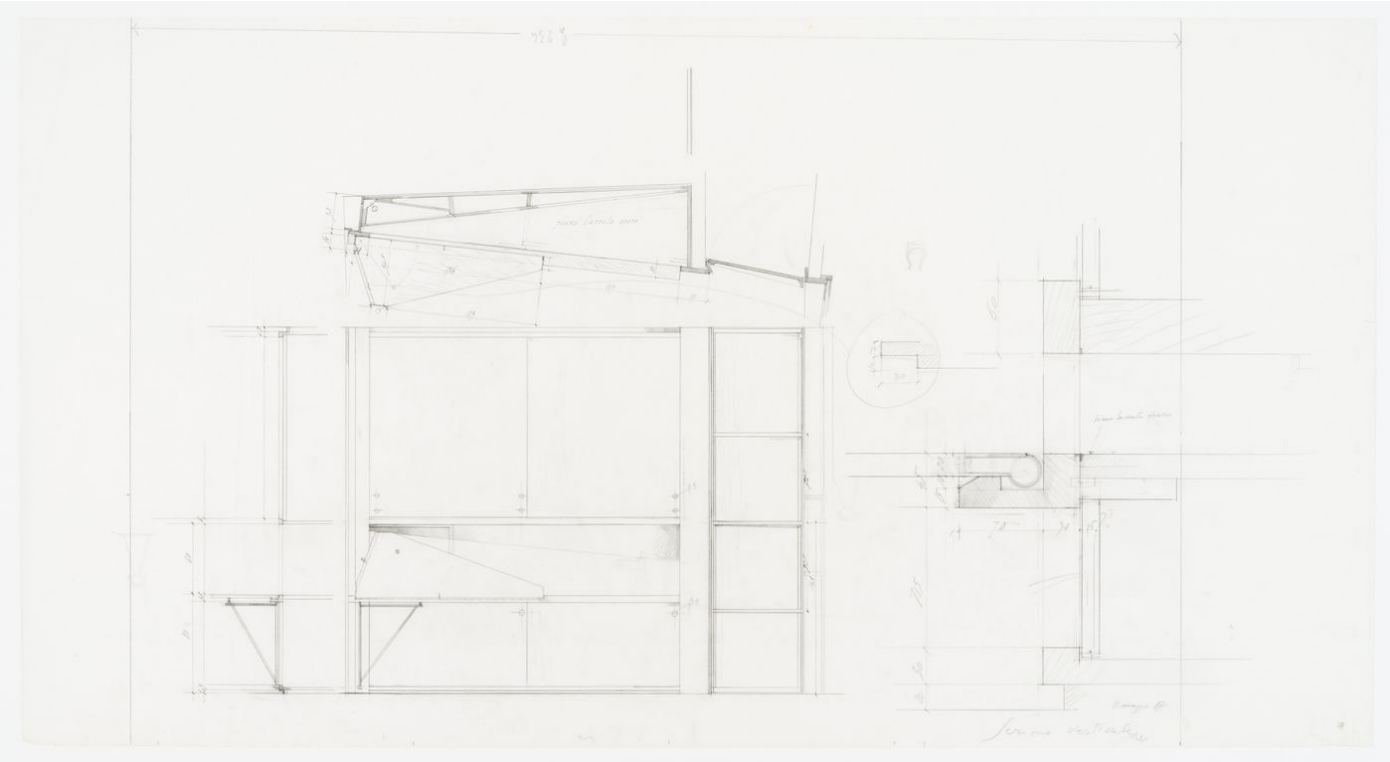
Casa Insinga, 1987.

Mobile contenitore dell'ingresso | *Cupboard and shelf in the living room for Casa Insinga, Milan, Italy*

Progetto del camino | *Different views of the chimney for Casa Insinga, Milan, Italy*

Umberto Riva fonds, Collection Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, Montréal, @Umberto Riva, CCA, [https://www.cca.qc.ca/en/search?page=2&\\_id=1682945930607&digigroup=449936](https://www.cca.qc.ca/en/search?page=2&_id=1682945930607&digigroup=449936).

APPARATI DOCUMENTARI





Casa Insinga, 1987.

Fotografie di Francesco Radino tratte da  
Obrist H. U., *Milanese Maestro: Interview  
with architect Umberto Riva on the creative  
power of mistakes*, «Pin-Up» 26, ss2019.



223



Casa Insinga, 1987.

Fotografie di Giovanni Chiaramonte tratte  
da Zardini M., *Sette finestre su un cortile*.  
*Umberto Riva: disegno di interni*, «Lotus»  
63, 1989, pp. 16-33.



225



## COSTRUIRE L'OGGETTO, COSTRUIRE LO SPAZIO

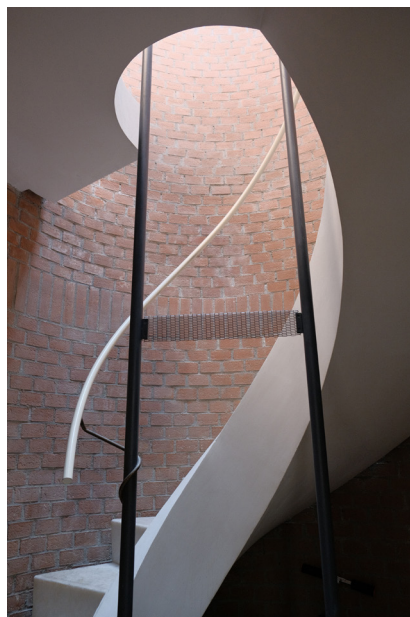
Casa Insinga, 1987.

Fotografie di Nicoletta Faccitondo, marzo 2023.



226

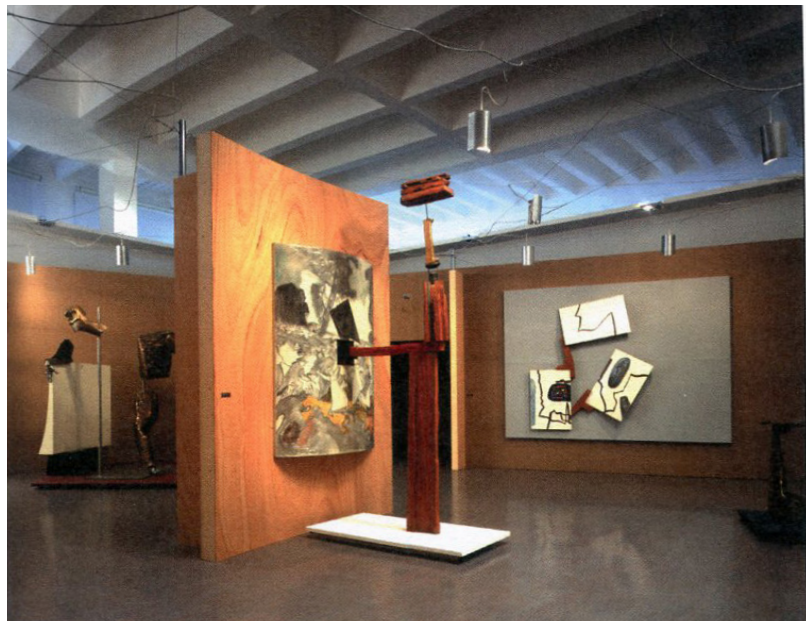
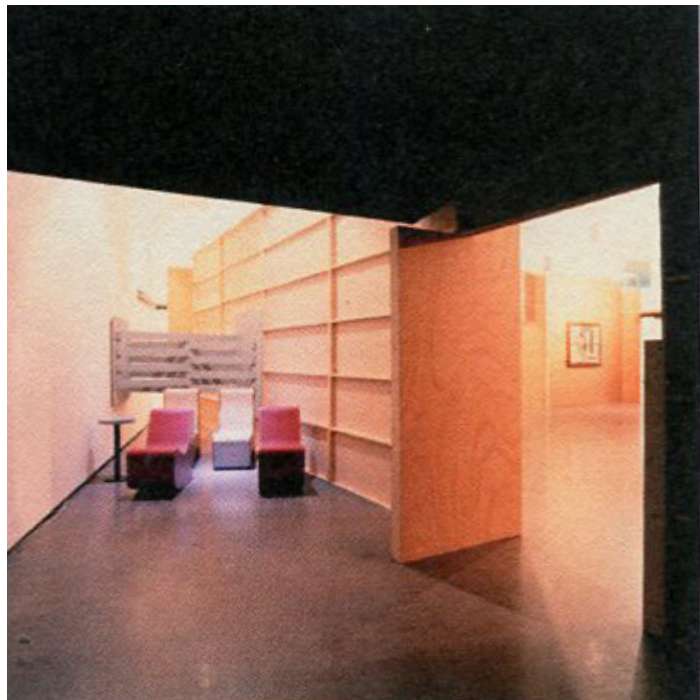




Allestimento per Kiesler, 1996.

Fotografie di Giovanni Chiaramonte tratte  
da Neri G., *Umberto Riva designer*, Siracusa  
2022.



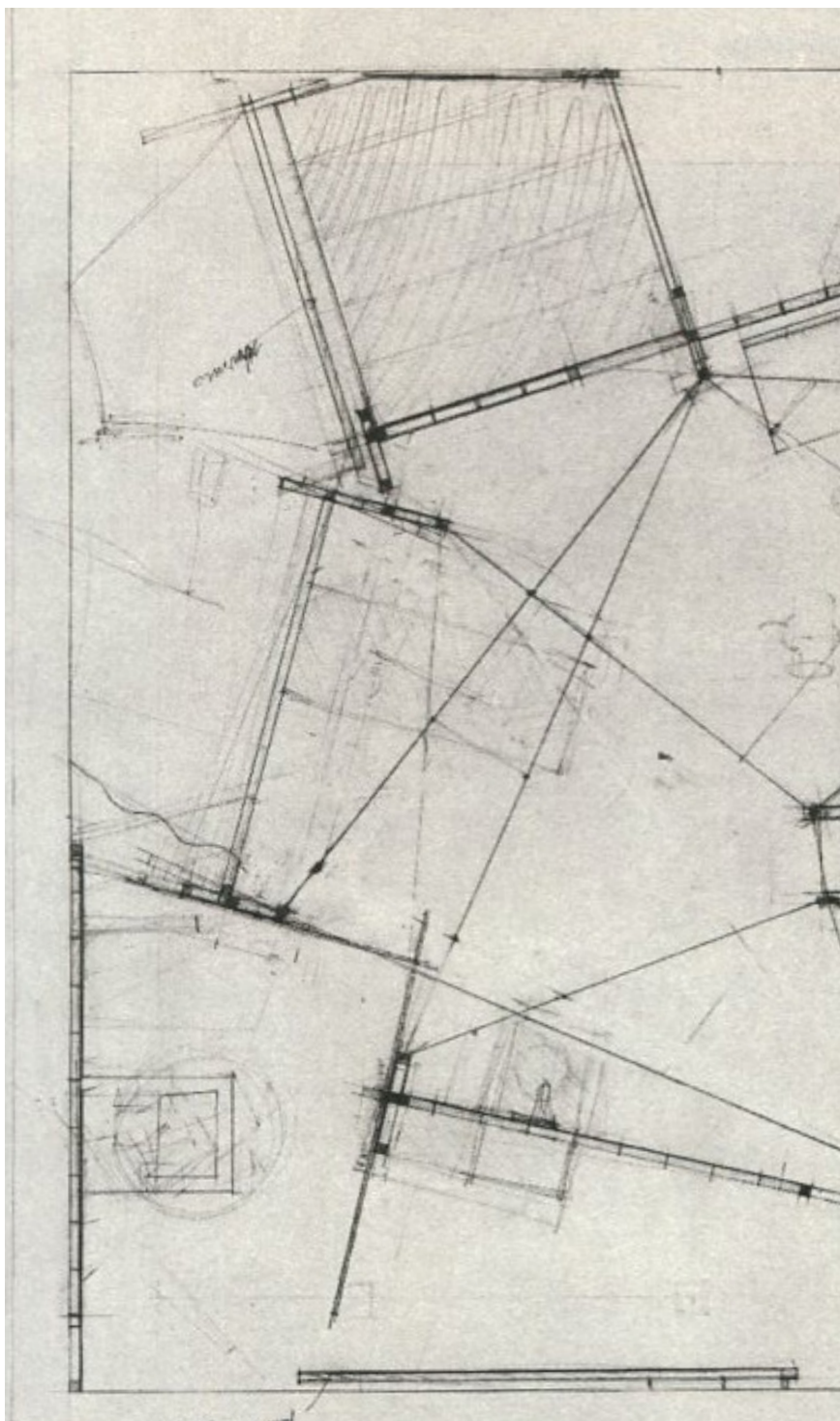




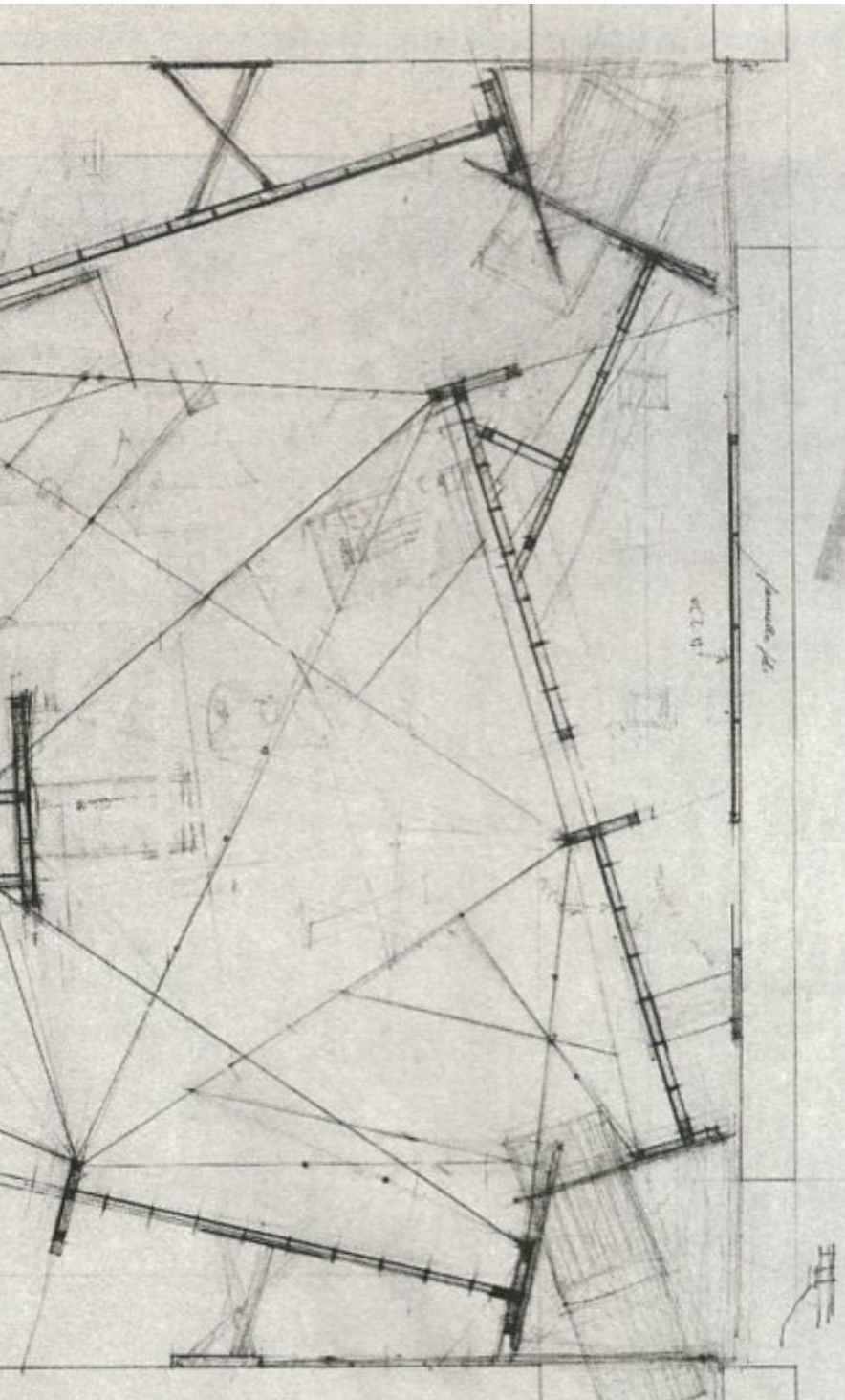
## COSTRUIRE L'OGGETTO, COSTRUIRE LO SPAZIO

Allestimento per Kiesler, 1996.

Disegno di Umberto Riva tratto da  
Raboni G., Romanelli M., *Umberto Riva*.  
*Muovendo dalla pittura*, Paris-Milano 1997.



APPARATI DOCUMENTARI





233

  
**COMUNE DI MILANO**



N. *412779* Ufficio Certificati    Milano, li 5 NOV. 1948 19

**CERTIFICATO DI IDENTITÀ**

Cognome *Riva*  
Nome *Umberto*  
Padre *Vittorio*  
Madre *Moel de Saint-blaise chirgia'*  
Nato a *Milano*  
addì *16.6.1928.*  
abitante in *Champs Boursli 1.*


Firma del titolare  
*Umberto Riva*  
p. IL SINDACO

*Granata*  
*An*

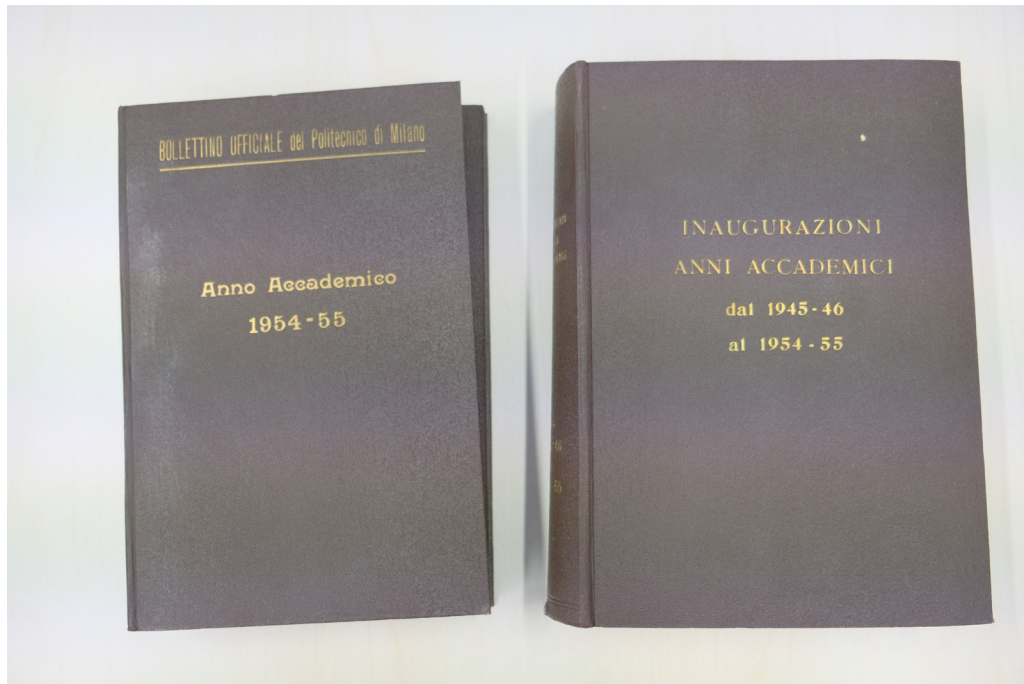
  
  
n. 4032 - 10000 - 850  
TIPOGR. COMUNALE

*Estratti dagli annuari*

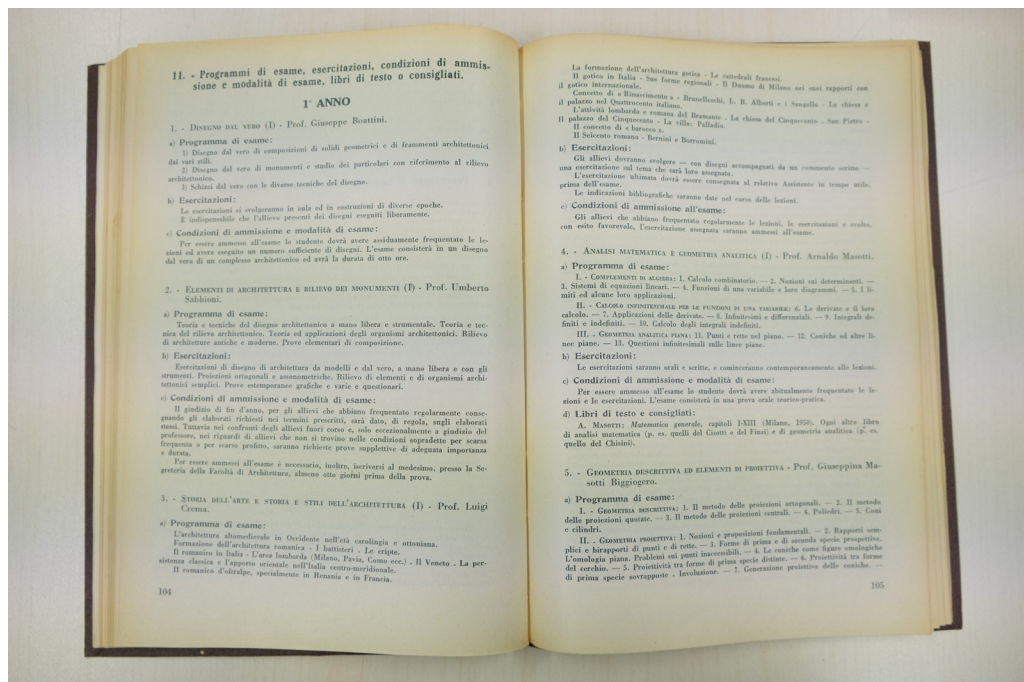
Fascicolo ASA, SEG, XIII – Studenti de-  
caduti e cessati, busta 175 - 1953

Courtesy Archivi Storici, Servizi Bibliote-  
cari e Archivi, Politecnico di Milano, ACL.

# APPARATI DOCUMENTARI



235









Verbale esame di laurea  
 Courtesy Università IUAV di Venezia,  
 biblioteca, servizio ill-dd.

**ISTITUTO UNIVERSITARIO DI ARCHITETTURA IN VENEZIA**

N. di Matricola 128/8 N. dell'esame 195

**Verbale d' esame di laurea**

Oggi 23 dicembre 1959 dinanzi alla Commissione sottoscritta si è presentato il signor Riva Umberto figlio di Vittorio nato a Milano il 16-6-1928 il quale, avendo seguito i corsi e superato gli esami prescritti dallo Statuto di questo Istituto è stato ammesso a sostenere l'esame di laurea in **Architettura**.

La Commissione ha esaminato:

1) il progetto di architettura, sviluppato dal candidato sul tema: parafore nel quartiere di S. Giuliano - Venezia.

2) la prova grafica estemporanea di carattere prevalentemente artistico, eseguita dal candidato il giorno 17 dicembre 1959 sul tema: Relazione sugli elementi strutturali che costituiscono l'ossatura portante del progetto di laurea.

3) la prova grafica estemporanea di carattere prevalentemente tecnico, attinente alla Scienza delle costruzioni eseguita dal candidato il giorno 18 dicembre 1959 sul tema: Calcolo di una trave reticolare in ferro per pensilina.

La Commissione ha quindi discusso col candidato sui criteri artistici, scientifici e tecnici che lo hanno guidato nello svolgimento del progetto di architettura e nelle due prove estemporanee, ed in generale su tutte le materie di insegnamento.

Ritiratosi il candidato, la Commissione ha proceduto alla votazione, che ha dato il risultato seguente:

| COGNOME E NOME DEI COMISSARI                            | PUNTI<br><small>(Ciascun Commissario dispone di 10 punti)</small> |
|---|---|
| <u>Samonà Giuseppe</u>                                  | <u>sette</u>  |
| <u>Albini Fausto</u>                                    | <u>sei</u>  |
| <u>Tranco Fausto</u>                                    | <u>sette</u>  |
| <u>Battin Antonio</u>                                   | <u>sette</u>  |
| <u>Soffa Nino</u>                                       | <u>sette</u>  |
| <u>Costanzo Giovanni</u>                                | <u>sette</u>  |
| <u>Scarpè Carlo</u>                                     | <u>sei</u>  |
| <u>Bacci Mario</u>                                      | <u>sette</u>  |
| <u>Calabi Daniele</u>                                   | <u>sette</u>  |
| <u>Caricaniato Ego</u>                                  | <u>sette</u>  |
| <u>Bassato Giancarlo</u>                                | <u>sette</u>  |
| <b>Totale punti (in lettere):</b> <u>Settantacinque</u> | <b>110</b>  |

In seguito a tale risultato il Presidente della Commissione esaminatrice ha dichiarato il candidato signor Riva Umberto approvato con punti settantacinque su centodiec e lo ha quindi proclamato Dottore in Architettura.

**LA COMMISSIONE ESAMINATRICE**

F. Albini Presidente

Fausto Tranco  
Antonio Battin  
Nino Soffa  
Giovanni Costanzo  
Carlo Scarpè  
Mario Bacci  
Daniele Calabi  
Ego Caricaniato  
Giancarlo Bassato

Fabrizio  
Mario  
Daniela  
Gianpiero  
Felice Segretario

**ISTITUTO UNIVERSITARIO DI ARCHITETTURA DI VENEZIA**

Risultato conseguito negli esami di profitto dallo studente

Sig. RIVA Umberto figlio di Vittorio nato a Milano

| INSEGNAMENTI  | Voti         | INSEGNAMENTI                                       | Voti         |
|---|--------------|--|--------------|
| <b>I° CORSO</b> <u>1048 - 49</u>                    |              | <b>III° CORSO</b> <u>1050 - 51</u>                 |              |
| Elementi di architettura e rilievo dei monumenti    | ventuno      | Elementi di composizione                           | diciotto     |
| Analisi matematica e geometria analitica            | ventisei     | Matrimonio giuridico                               | ventiquattro |
| Geometria descrittiva ed elementi di proiettiva     | venticinque  | Meccanica razionale e statica grafica              | diciotto     |
| Chimica generale ed applicata                       | venti        | Fisica tecnica                                     | diciotto     |
| Elementi costruttivi - I°                           | diciannove   | Conduttori distribuibili degli edifici             | ventiquattro |
| Storia dell'arte e storia e stili dell'architettura | diciannove   | Igiene edilizia                                    | venti        |
| Disegno dal vero                                    | venticinque  | Assunzione   | venti        |
| Letteratura italiana - Lingua inglese               | diciannove   |  |              |
| <b>II° CORSO</b> <u>1049 - 50</u>                   |              | <b>IV° CORSO</b> <u>1053 - 54</u>                  |              |
| Elementi di architettura e rilievo dei monumenti    | ventuno      | Composizione architettonica                        | venticinque  |
| Analisi matematica e geometria analitica            | ventiquattro | Impianti tecnici                                   | ventitre     |
| Storia dell'arte e storia e stili dell'architettura | 30 e lode    | Architetti 4-5° Interni, arredamento e decorazione | ventiquattro |
| Applicazioni di geometria descrittiva               | ventidue     | Scienza delle costruzioni                          | ventitre     |
| Mineralogia e geologia                              | venti        | Topografia e costruzioni stradali                  | ventitre     |
| Fisica  | ventidue     | Urbanistica  | ventuno      |
| Disegno dal vero                                    | diciannove   | Costruzioni statiche e costruttive dei monumenti   | venticinque  |
| Plastica ornamentale                                | venti        | Scenografia  | ventiquattro |
| Elementi costruttivi II°                            | venti        |  |              |
| <b>ESAMI FALLITI</b>                                |              | <b>V° ANNO</b> <u>1054 - 55</u>                    |              |
| Chimica generale ed applicata                       | riprovato    | Composizione architettonica                        | ventitre     |
| Analisi mat. e geom. analit. II°                    | riprovato    | Urbanistica  | venti        |
| Caratt. stil. e costr. monumenti                    | riprovato    | Scienza delle costruzioni                          | ventidue     |
| Fisica tecnica                                      | 14/30        | Risparmio dei monumenti                            | venticinque  |
| Fisica tecnica                                      | 12/30        | Estimo ed esercizio professionale                  | diciannove   |
| Topografia e costruz. stradali                      | 15/30        | Tecnologia dei materiali e tecnica delle costruz.  | venti        |
| Topografia e costruz. stradali                      | 15/30        | Architetti degli Interni, arredamento e decoraz.   | ventotto     |

*libretti di frequenza*

Courtesy Università IUAV di Venezia,  
biblioteca, servizio ill-dd.



*Estratti dagli Annuari*

Courtesy Università IUAV di Venezia,  
biblioteca, servizio ill-dd.

Semplice approvazione  
N. 25

- BASELLO MARIA da Cadriopo (Udine)  
— Condominio a S. Giuliano di Venezia
- BOTTERO MARIA da Milano  
— Casa torre nel quartiere di S. Giuliano di Venezia
- BULGHERONI CARLO da Milano  
— Condominio a S. Giuliano di Venezia
- DE GIORGIO QUIRINO da Palmanova (Udine)  
— Teatro di Stato a Brasilia
- DE GOETZEN MARIO da Portogruaro (Venezia)  
— Casa a S. Giuliano di Venezia
- GABRIELLI BRUNO da Cesova  
— Case di condominio a S. Giuliano di Venezia
- GIACOMELLO GIOVANNI da Montereale Cellina (Udine)  
— Casa condominiale a S. Giuliano di Mestre-Venezia
- LANGMAR IMRE da Budapest (Ungheria)  
— Centro scolastico per Istituti medi superiori a S. Giuliano di Mestre-Venezia
- LAZZARINI MARIA GRAZIA da Trieste  
— Condominio a S. Giuliano di Mestre-Venezia
- LONGEGA GIUSEPPE da Venezia  
— Casa in condominio a S. Giuliano di Venezia
- MARCELLO BENEDETTO da Mogliano Veneto (Treviso)  
— Albergo sul Canal Grande a Venezia
- MAURO ROSITA da Venezia  
— Unità condominiale a S. Giuliano di Venezia
- MISTRETTA GIOVANNI da Venezia  
— Unità condominiale a S. Giuliano di Venezia
- PAVAN LUIGI da Trieste  
— Casa in condominio a S. Giuliano di Venezia
- RIVA UMBERTO da Milano  
— Casa torre nel quartiere di S. Giuliano di Venezia
- SACCONI ACHILLE da Treviso  
— Casa alta a S. Giuliano di Mestre-Venezia
- SARTORI ELIA da Cervene a S. Casso (Padova)  
— Edificio in condominio a S. Giuliano di Venezia
- SCHENETTI GIANNI da Mestre-Venezia  
— Casa condominiale a S. Giuliano di Venezia
- SELLERI ITALIA VITTORIA da S. Daniele del Friuli (Udine)  
— Centro scolastico per Istituti medi superiori a S. Giuliano di Mestre-Venezia
- STAUBLE MARIO da Venezia  
— Nucleo residenziale a S. Giuliano di Venezia
- TERZUOLI MATHILDE da Monfalcone (Gorizia)  
— Supermercato a S. Giuliano di Venezia
- TROJAN FRANCESCO da Trieste  
— Edifici in condominio a S. Giuliano di Venezia
- VENERI ROLANDO da Branzolo (Bolsano)  
— Condominio a S. Giuliano di Venezia
- VENTURA UMBERTO da Treviso  
— Centro scolastico per Istituti medi superiori a S. Giuliano di Venezia
- ZOJA DIEGO da Bergamo  
— Casa torre nel quartiere residenziale di S. Giuliano di Venezia

- 31) — Corno sullo sviluppo storico degli organismi collettivi di abitazione (orti o spazzati, pensionati o temporanei, case collettive, clubs, alberghi, collegi, caserme, conventi, reclusori ed ospedali, questi ultimi non particolare riguardo agli sviluppi teorici e scientifici).
- 32) — Corno sullo sviluppo storico delle correnti teoriche e degli indirizzi pratici nell'edilizia per l'educazione fisica e culturale (scuole di vario tipo e università, biblioteche, musei, sale per concerti e conferenze, teatri, cinematografi, palestre, piscine, stadi, ecc.).
- 33) — Corno sullo sviluppo storico dell'edilizia industriale e dell'edilizia commerciale (uffici di vario tipo, negozi, mercati, borse, ecc.).
- 34) — Corno sull'edilizia pubblica (edifici amministrativi e rappresentativi, chiese, cimiteri, opere pubbliche inerenti ai trasporti e alle comunicazioni (stazioni ferroviarie, auto, marittime ed aeree, rimesse, posteggi, strade, ponti, ponti di traffico, ecc.).

**D) ESERCITAZIONI**

- a) Richiami a nozioni di tecnica edilizia: esercitazioni di dimensionamento e distribuzione di locali tipici di abitazioni, scuole, ospedali, ecc. e su temi elementari di lotizzazione ed applicazione di norme di regolamento edilizio.
- b) trattazione critica individuale di temi di edilizia contemporanea condotti sull'esame dei motivi sviluppi storici, con riferimenti orali e discussione collettiva.
- c) esercitazioni di lettura dei caratteri distributivi, strutturali ed estetici su edifici e progetti.
- d) esercitazioni collettive sul vero, mediante rilievo di un nucleo edilizio esistente ed analisi dei caratteri urbanistici, edilizi, storici degli elementi e dell'intero nucleo.

**Fisica Tecnica**  
(Renzo Zonetti)

- a) **Trasmissione del calore.** Temperatura e termometri. Flusso termico e resistenza termica. Conduzione termica. Equazione di Fourier. Strato piano semplice e composto. Mezzo infinito in regime variabile. Irradiazione e sue leggi. Radiazione mutua. Convezione naturale e forzata. Addebiolatori: raffreddamento dei corpi. Trasmissione del calore fra fluidi separati: scambiatori di calore. Clima degli ambienti e sua determinazione: riscaldamento e refrigerazione. I principali sistemi di riscaldamento. Calcolo del calore necessario e dei corpi scaldati. Isolamento termico.
- b) **Termodinamica applicata.** Gas perfetti e gas reali. Vapori e surriscaldati. Primo e secondo principio della termodinamica. Trasformazioni e cicli. Calori specifici e di trasformazione. Lavoro esterno, Energia interna. Entalpia. Ciclo di Carnot. Teorema di Carnot. Scala termodinamica delle temperature. Entropia. Diagrammi entropici. Cicli inversi: macchine frigorifere e pompa di calore. Aria umida: applicazioni al condizionamento. Ventilazione.
- c) **Acustica applicata.** Moti armonici e loro composizione. Caratteri dei suoni. Energia e intensità sonora. Riflessione e risonanza. riverberazione. Assorbimento del suono. Proprietà acustiche degli ambienti. Isolamento acustico.
- d) **Tecnica dell'illuminazione.** Grandezze luminose ed unità di misura. Sorgenti di luce. Fotometria.

Assorbimento e diffusione della luce. Illuminazione naturale. Illuminazione artificiale. Impianti e loro manutenzione.

**e) Elettrotecnica.**

Relazioni sulle grandezze elettriche e sulle unità di misura pratiche. Strumenti di misura. Circuiti con sola resistenza. Campi di vettori. Induzione elettromagnetica: auto e mutua induzione. Circuiti induttivi. Risonanza. Correnti alternate: valori medi ed efficaci. Cosfi. Impedenza. Reattanza. Sistemi trifasi. Campo polare. Produzione e utilizzazione delle correnti continue. Motori in serie e in derivazione. Produzione e utilizzazione delle correnti alternate. Motori sincroni e asincroni. Trasformatori. Convertitori. Raddrizzatori. Telefonia. Radiotelegrafia. Televisione.

**Igiene edilizia**  
(Melchiorre Deaglio)

**Parte generale.**

- Elementi macro e microbiologici.
- Fattori positivi e negativi dell'ambiente.
- Concetti macro e micro climatici.
- Generalità tecniche per gli esami d'aria, d'acqua, di liquami, delle immondizie.
- Illuminazione, riscaldamento, ventilazione, condizionamento.

**Parte speciale.**

- Igiene della casa.
- Igiene delle scuole.
- Igiene delle officine.
- Igiene degli ospedali.

**Decorazione**  
(Carlo Scarpa)

- a) **Il Gusto.** Considerazioni generali del gusto: «Esaurisce storico di questo nella civiltà dell'uomo con particolare riferimento alle sue più alte e limpide espressioni. Il gusto dell'oriente antico mediterraneo. » degli Arcaici del Greco e dei Pompeiani. » del Rinascimento. » del 1800 e del 1900. » del 1900 e la rivoluzione industriale. » attuale e i piccioni dell'arte moderna. Considerazioni sull'influenza reciproca delle arti plastiche.
- b) **La Forma.** Considerazioni particolari della forma: Carattere e sviluppo della forma, considerata quale espressione definitiva dell'edificio, correlata alla concezione strutturale di questo e alla funzione di tutte le sue parti.
- c) **La Materia.** Studio sulle espressioni formali considerando l'uso della materia e il modo di venire impiegata nella costruzione.

- d) 1. Esercizi con studi e rilievi dal vero.
- 2. Studi particolari su opere significative dei moderni.
- 3. Appunti schizzi e composizioni.

**IV ANNO**

**Composizione architettonica**

(Giuseppe Sessano)

Studio di organismi architettonici che siano precisamente determinati da una esigenza di carattere sociale e tecnico di un determinato centro urbano. L'edificio o il gruppo di edifici corrispondente a questa ben precisa richiesta dovrà essere studiato con riferimento agli scopi ed alle necessità della sua. Dovrà altresì far parte di un ambiente urbanistico di cui l'edificio studiato sia sistemazione o almeno il più logico ed armonioso inserimento in una già esistente del piano particolareggiato.

L'allievo compirà altresì una relazione scritta su tutto quanto possa contribuire a determinare il progetto nei suoi limitamenti anche di dettaglio. Questi ultimi dovranno essere approntati nella forma e nei casi tecnici. Questi ultimi dovranno essere approntati nella forma e nei casi tecnici. Questi ultimi dovranno essere approntati nella forma e nei casi tecnici.

**Impianti tecnici**

(Tullio Cecato)

Il corso comprende parte di quelli insegnamenti di ingegneria civile ed industriale che sono attinenti all'architettura e precisamente:

- 1) **TERMODINAMICA** — Trasmissione del calore — Isolamento termico delle costruzioni — riscaldamento — Ventilazione e condizionamento.
- 2) **IDRAULICA** — Idraulica teorica — Costruzioni idrauliche di condotta di distribuzione e di difesa — acquedotti e fognature.
- 3) **ACUSTICA** — Acustica teorica — Distribuzione del suono — Infilso dell'ambiente — Isolamento acustico — Acustica delle costruzioni.
- 4) **ILLUMINAZIONE** — Tecnica dell'illuminazione — Distribuzione della luce — Apparecchi di illuminazione — Illuminazione degli ambienti e degli esterni — Architettura luminosa.
- 5) **MECANICA APPLICATA** — Trasporti intermittenti e continui — Ascensori — Impianti onerosi di pulitura e di trasporto.
- 6) **ELETTROTECNICA** — Le condutture elettriche negli edifici per il trasporto di energia e per comunicazione.

**PROTEZIONE DEGLI EDIFICI** — Protezione degli edifici dall'inquinamento — Impianti automatici di protezione — La protezione contro il fumo — La fuga di gas — Acqua nelle costruzioni civili ed industriali. Gli argomenti indicati sono quelli che nel corso rivestono particolare importanza.

**Architettura degli interni, arredamento e decorazione**

(Franco Albini)

**Argomenti dell'insegnamento.**

— Il corso di Architettura degli interni e Arredamento sarà svolto scegliendo uno dei temi del corso di Composizione Architettonica allo scopo di real-

izzare tra i due corsi, i cui campi di azione sono difficilmente determinabili in confini precisi, una efficace collaborazione.

— Al corso di Composizione Architettonica si porterà il contributo di uno studio di immagine dettagliata che, partendo dalla vita e dalle azioni che si compiono all'interno dell'edificio, darà il dimensionamento delle varie parti dell'edificio stesso.

— Il tema che sceglieremo per il nostro corso sarà la « Casa dello Studente » e in particolare sarà sviluppata la cellula che accoglie le funzioni di riposo e di studio, e verranno progettati nei particolari l'intero ambiente e l'arredamento.

— Si cercherà di svolgere il lavoro come in uno studio professionale collettivo, più che come in una scuola: ciò sarà utile anche come integrazione degli insegnamenti delle altre materie, che si svolgono sopra un piano più teorico.

— Scomparsa la tradizione dell'apprendistato, non esiste più una graduale trasmissione fra la condizione di studente e quella di professionista assistito, che coinvolge molte esperienze.

— L'esperienza pratica, tecnica, professionale non deve essere un'aggiunta successiva a un insegnamento impartito accademicamente, ma deve quanto più possibile essere una cosa sola: e poiché il metodo di studio entro la scuola non differisce dal metodo di lavoro nella professione si cercherà che il primo sia messo quanto possibile in rapporto stretto coi metodi di una pratica professionale aggiornata.

— E' appunto nella ricerca di un metodo di lavoro che si cercherà di impegnare il corso.

— Poiché la completa conoscenza teorica di tutti i problemi della costruzione non si può raggiungere per mezzo dell'insegnamento nella scuola, dovrà supplire anche in questo caso, il metodo, che ne faciliterà il raggiungimento attraverso l'esperienza; l'urto diretto contro la realtà di un problema di architettura rende spesso più facile e più immediato affermare e definire gli aspetti e le dimensioni e la necessità di chiarire il contenuto prima di riceverne la forma.

— Si comincerà subito, il primo giorno stesso, a studiare un problema circoscritto, per esempio una sedia.

— L'architettura non si impara che sull'architettura, studiandola, osservandola, e ancor più ascoltandola e soprattutto facendo l'architettura. Il nostro corso si svolgerà quindi progettando, e accompagnando la progettazione con la critica, passo per passo, e con la discussione collettiva.

— Si cercherà di incoraggiare la forma collettiva di discussione e di lavoro, che nutre la personalità per mezzo di reciproci scambi di esperienze, ed è efficace preparazione al compito di coordinatore di molte individualità, che spetta all'architetto.

— Il corso sarà integrato con conversazioni sui diversi materiali, tecniche e sistemi costruttivi, a tener le quali saranno chiamati tecnici di particolare competenza: verrà inoltre iniziata la raccolta di un campionario di materiali. Si cercherà di far comprendere tecniche e materiali come mezzi di espressione dell'architetto, e di sviluppare nell'allievo l'intuizione di casi, e dell'impiego coerente alla loro natura e alla loro economia.

**Scienza delle costruzioni**

(Carlo Minelli)

**GENERALITA'** — Elasticità e resistenza dei materiali — Sollecitazioni semplici delle travi ad asse rettilineo — Sollecitazione composta di flessione e taglio: curva elastica; teoria della trave continua. Sollecitazione composta di flessione e pressione o trazione. Teoremi generali sulla energia potenziale elastica (Betti, Castigliano, Mebrea); sistemi staticamente determinati e staticamente indeterminati: cal-

13. — DAL RINASCIMENTO AL NEOCLASSICISMO (Sec. XVII). (Giovannetti, Pittologia). L'uomo, «barbarico» del Rinascimento nell'architettura: il sentimento torna chiaro, rinasce, terreno. Scoperta di nuovi valori «disegnativi»: tema prospettico che nasce, terreno. Scoperta di nuovi valori «disegnativi»: tema prospettico che nasce, terreno. Scoperta di nuovi valori «disegnativi»: tema prospettico che nasce, terreno.

14. — INTERNAZIONALE ARCHITETTONICA. (Sec. XIX-XX). Tendenze razionali e storicistiche. Inardimento del «valore spaziale». Ricerca delle forme razionali e storicistiche. Inardimento del «valore spaziale». Ricerca delle forme razionali e storicistiche. Inardimento del «valore spaziale».

15. — BIBLIOGRAFIA GENERALE. L'ENCICLOPEDIA ITALIANA. Veneri. Le Vite. Thälme-Becker, Kunster. Le Vite. Thälme-Becker, Kunster. Le Vite. Thälme-Becker, Kunster.

STORIA: A. Manaresi, Corso di Storia. ARCHEOLOGIA E TOPOGRAFIA MONUMENTALE: Baratta, Freccaro, Vignati, Albani storico. Renzi: L'Architettura. Michaelis: Un secolo di scoperte archeologiche. B. Pace: Introduzione allo studio dell'archeologia. Schöner-Mergino: La letteratura artistica.

STORIA DELL'ARTE: G. E. Rizzo, Storia dell'arte greca. Spranger-Rizzi, Manuali di storia dell'arte. P. Inceci: L'arte in Roma dalle origini al secolo VIII. A. Della Seta, I monumenti dell'antichità classica. P. Toesca, Storia dell'arte italiana. Il Medio Evo. A. Venturi, Storia dell'arte italiana. S. Pini: Storia dell'arte italiana. Colonna J.T.E.T. di storia dell'arte italiana.

STORIA DELL'ARCHITETTURA: A. Chomay, Histoire de l'architecture. P. Biondi, L'architecture. I. Dorn, Die Baukunst der Römer. Handbuch der Architektur. Ivi anche il Pflüsch, Ritratto, Architettura romana, lombarda, musulmana. G. S. Milani, L'ossatura muraria. G. Giovannetti, La tecnica delle costruzioni presso i Romani. Strzykowski, L'ancien art chrétien de Syrie.

STORIA DELL'ARCHITETTURA ITALIANA: A. Chomay, Histoire de l'architecture. P. Biondi, L'architecture. I. Dorn, Die Baukunst der Römer. Handbuch der Architektur. Ivi anche il Pflüsch, Ritratto, Architettura romana, lombarda, musulmana. G. S. Milani, L'ossatura muraria. G. Giovannetti, La tecnica delle costruzioni presso i Romani. Strzykowski, L'ancien art chrétien de Syrie.

STORIA DELL'ARCHITETTURA VENEZIANA: Romanin, Storia di Venezia. E. A. Cicogna, Saggio di bibliografia veneziana (1847). S. Soranzo, Biblioteca veneziana (1885). E. Sansonetti, Venezia città nobilissima. G. Moschini, Guida per la città di Venezia. P. Molonetti, Storia di Venezia nella via privata. G. Lorenzetti, Venezia e il suo Estuario. T. Temanza, Vita del più colorito architetto e scultore veneziano. Cignoni - Diedo - Sotgiu, Le fabbriche più cospicue di Venezia. F. Selvasio, Sull'architettura e sulla scultura in Venezia. Haupt e Raschdorf, Palast Architectur. E. R. Trincavolo, Venezia nuova.

Scenografia

(Mario De Luigi)

- 1) Storia e imitazione (caratteri del Novecentismo).
2) Parabola dell'ottocentesimo e Piacenza.
3) La conquista dei valori puri della figurazione dall'impressionismo a Mandrian.
4) Il pseudo astrattismo di Kandinsky e l'astrattismo rivoluzionario di Mandrian.
5) Validità e limiti del Neoplasticismo.
6) Wright, Gropius, Le Corbusier.
7) Significato del liberty.
8) Esigenza del tempo e morfologia figurativa.
9) Teoria dello spazio figurativo e il principio dei piani e dei vuoti:
a) il piano.
b) Superficie e vuoto.
c) Rapporto spazio - Tempo nella figurazione.
d) La dimensione figurativa.
e) Tonalismo - chiaroscuro - aloneismo.
f) Possibilità del realismo spaziale ovvero la fisiologia spaziale.
g) Pittura e architettura.
h) La coscienza spaziale come fondamento della coscienza figurativa.

alcune costruzioni, cavamenti e piantagioni - Servità della luce e del prospetto - Servità del silosio - Il catasto e la sua conservazione - Censimento silosio - Catasto nelle province redatte - Deposizioni per conservazione del catasto - La conservazione del catasto - Espropriazione di pubblica utilità - Stimma per danni - Stimma per mutui ipotecari - Stimme ereditarie e permute - Stimme convenzionali.

Parte settima - Alcuni cenni di stima industriale. Generalità - Stimma in base al reddito industriale - Stimma dei redditi e delle spese - Fattori di produzione e loro caratteristiche - Il salario - Rendimento industriale - La produzione di massimo rendimento. Parte ottava - I vari sistemi di salario. Generalità - Il salario a giornata e a cottimo per la sopraproduzione - Il sistema di differenziale decrescente (sistema Rowan) - Conclusioni. Parte nona - Esercizio professionale. La perizia - L'arbitrato.

Tecnologia dei materiali e tecnica delle costruzioni

(Mario Bollorin)

Sistemi costruttivi - Generalità. STRUTTURE PORTANTI. a) Strutture murarie (richiami degli elementi costruttivi relativi ai vari tipi di strutture murarie) - Spessore dei muri - Cerni, canne di ventilazione e di scarico. b) Strutture di cemento armato (richiami degli elementi costruttivi e completamento delle notizie relative alle opere di c. a.). 1) - Soluzione mista con impalcati di c. a. e solenchi di muratura. 2) - Soluzione ad ingobbatura di c. a. - Distribuzione dei pilastri e interessi economici - Cerni di dilatazione - Ferri orizzontali e verticali nelle strutture di c. a. per il passaggio di tubazioni, cerni e scarichi - Muratura di riempimento e rivestimento. 3) - Norme per le costruzioni di c. a. - Illustrazione e disposizione delle norme regolamentari relative alla progettazione, costruzione e collaudo delle opere di c. a. - Modalità pratiche per procedere alle prove di collaudo. c) Strutture metalliche. 1) - Soluzione con i soli solai aventi ossatura di ferro. 2) - Ingobbatura di ferro. Profili adatti a questo genere di strutture - Unioni chiodate e saldate fra le travi secondarie e le principali, fra le travi ed i pilastri e fra i pilastri e le fondazioni - Protezione contro l'incendio - Vantaggi per gradinate - Resistenza al vento. d) Rafforzamento tra i tipi di costruzioni b) e c) - Strutture economiche e ragioni pratiche che si devono tener presenti nella scelta.

FONDAZIONI. Termini di fondazione - Saggi, prove carichi unitari normalmente ammesse - Determinazioni dei carichi trasmessi dall'edificio (considerazioni relative ai carichi accidentali). - Fondazioni dirette: di muri (opera muraria e di c. a.). Di pilastri isolati a pilini separati e continue (opera muraria e di c. a.) a platea generale.

Criteri economici che si devono seguire nella scelta del tipo di fondazione e nella determinazione della forma delle superfici su cui si deve diffondere il peso dell'edificio. Cenni al calcolo delle fondazioni in relazione specialmente all'economia - Calcolo delle travi di fondazione - Soluzioni particolari per le fondazioni in confine di proprietà o a ridosso di fondazioni esistenti - Calcolo delle platee generali. Fondazioni indirette: A pozzi e a cassoni autofondanti. Palliate con pali di legno e di c. a. - Infissione a resistenza dei pali - Pali gettati in opera.

FONDAZIONI IDRAULICHE. a) con prosciugamento - Paratie, ture, palancole di ferro e di c. a. b) Senza prosciugamento - Scogliere - Cassoni galleggianti - Cassoni ad aria compressa. SOLAI. Cenni di richiamo agli elementi costruttivi sui solai di legno, ferro e c. a. - Discussione sui vari tipi di solai in uso: critiche tecniche, vantaggi economici - Efficienza di resistenza agli sforzi taglianti ed ai momenti negativi, modo di rimediare - Sostegno delle pareti divisorie senza nervature in vista. SCALE. Scala a sbalzo - Gradini preparati fuori opera o gettati in opera - Calcolo e critica dei metodi di calcolo usuali - Sollecitazioni nei muri per effetto degli sbalzi che vi si innestano - Scale sostenute - Studio ossatura portante di ferro o di c. a. con particolare riguardo al dettaglio costruttivo delle travi sopra.

TETTI E COPERTURE. Cenni di richiamo agli elementi costruttivi relativi alla grossa armatura ed alle capriate - Capriate di ferro, sebbene normalmente usate, sollecitazioni e saldati, profili adatti secondo il tipo di sollecitazione delle varie aste, particolari costruttivi, cenni al calcolo. Copriate di c. a.; sebbene adatti, particolari costruttivi in relazione alla scelta delle forme adatte alle varie sollecitazioni, alla facilità di costruzione e in relazione agli incroci e ancoraggi dei ferri nei nodi. Capriate gettate in opera e fuori opera. Coperture a volte lamellari di ferro e a struttura mista di c. a. - Calcolo di queste strutture. PARTICOLARI STRUTTURE DI FERRO per grandi capannoni, sale da spettacolo, gallerie, stazioni ferroviarie, cupole. PARTICOLARI STRUTTURE DI C. A. come sopra. COSTRUZIONI ASSIMICHE - Zone asimiche di prima e seconda categoria: limitazioni relative all'altezza dei edifici, al numero dei piani, ed alle opere sopra il piano di gronda - Sistemi costruttivi e spessore dei muri - Capolati di stabilità e dimensioni delle membrature della ossatura per edifici di comune abitazione. CENNI AL CALCOLO PRATICO DI ALCUNE PARTICOLARI STRUTTURE.

Calcolo dei telai - Formulari - Percorso di errori e controllo dei risultati - Calcolo delle volte e delle cupole di muratura, ferro e c. a. SPINTA DELLE TERRE e muri di sostegno. STRUTTURE SECONDARIE DI COMPLEMENTO DEGLI EDIFICI. Pareti leggere per divicci e per strutture ad ingobbatura.

75

V ANNO

Composizione architettonica

(Giuseppe Samonà)

Studio di organismi architettonici che sono praticamente determinati da una esigenza di carattere sociale e tecnico di un determinato centro urba-

Questi ultimi dovranno essere approfonditi nella forma e nei dati tecnici che li accompagnano sia come natura dei materiali impiegati sia come sezioni delle parti resistenti sia come disegno delle parti mobili.

L'allievo è tenuto a presentare un lavoro di carattere esecutorio che farà parte di un concorso interno a premi fra allievi. Il vincitore e i migliori segnalati svilupperanno l'idea del tema come secondo progetto eventualmente per la tesi di laurea. Il progetto definitivo dovrà essere accompagnato da una relazione critica e da una perizia di stima di larga massa che tenga conto dei materiali impiegati.

Urbanistica

(Luigi Piccinato)

Il IV corso di Urbanistica trae la sua struttura dal fondamento critico dell'unità della storia. Una storia, quindi, che contempla il fenomeno della città collettiva urbana unitariamente, quale espressione vivente delle società dal medioevo fino ad oggi.

Con questo fondamento è possibile analizzare l'urbanistica del passato con lo stesso spirito critico che guarda ai problemi della città di oggi; e le città di oggi dalle passate città diventi oggetto di critica sullo stesso piano filosofico (e non storico) delle città moderne.

Va da sé che l'urbanistica ha per oggetto l'espressione edilizia organizzata di tutti gli investimenti umani necessari alla produzione di eccedenza economica, qualunque sia la loro forma o entità. La storia dell'urbanistica è quindi tutta l'urbanistica e in un certo senso (ove si accetti la città quale espressione e teatro delle varie culture) tutta la storia.

Il secondo corso, presupponendo nell'allievo la conoscenza approfondita analitica dei dati che definiscono la città e i suoi problemi tecnici elementari (conoscenza acquisita nel primo corso) si propone di indicare la via per rifare una sintesi totale di questi elementi: sintesi che altro non è che la nostra sintesi della città, e che, alla fine, si esprime praticamente e nei suoi vari tipi.

Il piano pluridimensionale e quindi l'oggetto dell'insegnamento: ma sarebbe vano sfornare teorici e completamenti, ove alla sua base non fosse ben fermamente posta la fondamentale e concreta storia e del fenomeno urbanistico, nel senso più sopra dichiarato. Ed è proprio procurare la acquisizione di questa concreta e fattica più ardua del docente, e per la varietà del materiale umano rappresentato dagli allievi, provenienti da vari tipi di scuole medie, e per la varietà di preparazione sociale che essi presentano.

Siccome il corso non può non sfociare, attraverso la progettazione urbanistica e ai di là della pianificazione generica pura e semplice, in una ricerca nel campo della cosiddetta composizione spaziale urbanistica, il corso si svolge in concomitanza con i corsi di composizione architettonica, dei quali spesso costituisce il fondamento logico e il presupposto.

Le lezioni vertono sui seguenti temi (illustrati sempre con copioso materiale di diapositive) che qui si indicano sommariamente.

Introduzione: urbanistica e pianificazione.

Dalla civiltà agricola alla formazione della città, attraverso la produzione dell'eccedenza economica. Le aree di cultura urbana (Indo, Tigri-Eufrate, Mito, Creta).

La società delle città dispotiche e la struttura delle «città nello stato».

La Grecia e le «città-Stato». Economia urbanistica delle città-Stato coloniali.

Le società e la cultura urbana nell'area del mondo Alessandrino.

Gli etruschi; Roma e le colonie.

Economia e amministrazione nell'impero Romano; conseguente struttura della città nel mondo ellenistico-romano.

L'alto medioevo: la società feudale e la sua economia; la struttura delle città feudali e monastiche; i primi mercati.

Il comune italiano e la nuova città. Le comunità dell'ultimo medioevo: origini e amministrazione della città comunale; città e campagna; corporazioni e borghesia cittadina.

Il basso medioevo e la società del Rinascimento in Italia e all'estero.

La formazione del proletariato urbano nel rinascimento: germi della rivoluzione industriale.

Le società del rinascimento: la città del principe; i teorici dell'urbanistica (italiani, tedeschi, francesi, olandesi).

Le città militari.

La conquista dello spazio e le prospettive.

I grandi problemi urbanistici alla fine del settecento: la rivoluzione francese e la nuova società borghese.

La città del liberismo economico: proletariato e capitale; la rivoluzione industriale.

Il rinnovamento urbanistico delle grandi città ed i problemi della urbanistica dello scorso secolo (Parigi, Vienna, Berlino, Londra. Le città del Nuovo Mondo).

I sociologi pionieri dell'urbanistica organica: Howard e le città giardino, Mumford, Geddes, ecc.

Il nuovo pensiero urbanistico: pensatori e problemi.

La conoscenza della città.

La scoperta della «dimensione» della città. La città quale organismo e comunità.

La economia della città.

Il proporzionamento delle comunità.

Città e campagna; la «regione» economica, base dell'urbanistica organica.

I piani regionali: contenuto dei piani regionali.

I piani regolatori generali e i piani particolareggiati.

Legislazione urbanistica in Italia e all'estero. La regolamentazione edilizia.

Amministrazione e urbanistica.

Società e urbanistica.

Durante il corso gli allievi svolgono uno o più temi di urbanistica, sotto la guida del docente e degli assistenti. Per i piani regolatori si valgono delle analisi e delle indagini svolte nel corso precedente tranne che conseguenze per l'applicazione pratica.

245

Pavimentazione ed impermeabilizzazione delle terrazze — Particolari relativi ai giunti di dilatazione ed alle imboccature degli scarichi. Opere ausiliarie dei muri dei sotterranei — Isolamento dall'umidità, illuminazione, ecc.

Architettura degli interni, arredamento e decorazione

(Giorgio Morini Westner)

Valori spaziali nell'architettura degli interni. Carattere rappresentativo e monumentale. Raffronti delle diverse epoche, dalla Romanità al Rinascimento. Strutture ortogonali e curvilinee.

Decorazione plastica e pittorica dell'ambiente, attraverso i tempi nella sua perfetta aderenza alla struttura architettonica. Profusione nella decorazione. Dalla villa dei mistici a Olotto, Massaccio, Pier Della Francesca, Andrea del Castagno, Carpaccio, Michelangelo, Leonardo, Veronese, Tintoretto, Tiepolo, Da Puvis de Chavanne, Gauguin a Von Marreen, da Rousseau, Hodler, Klinger, Eger Liens a Picasso, Braque, Roussé, Klimt, Miró, Da Michelangelo a Mestrovic.

Arredamento nel suo concetto d'Arte e nella sua costruzione. Analisi comparata del mobile di stile mediante rilievo e disegno dal vero.

Ricerca delle proporzioni con la teoria delle analogie. Derivazione del mobile moderno come libera espressione utilitaria in stretta relazione con il mobile utilitario del passato, come naturale e conseguente evoluzione. Analisi preliminare del fabbricato del mobile utilitario. Studio specializzato della sua struttura e costruzione. Relazione sul concetto informativo prospettivo, sui materiali previsti su forme e colori su stoffe, materiali tecnici, incrostazioni ecc.

Tecnica generica sulla disposizione del mobile nell'ambiente secondo i diversi maestri moderni. Studio monografico dalle ritratto con commento tecnico ed estetico di singoli argomenti con l'ausilio di riproduzione fotografica dalle moderne pubblicazioni nazionali e straniere con lo scopo di arricchire il corredo culturale ed affinare la fantasia creativa.

Applicazione pratica dello studio preparatorio sotto forma di ex tempore: sala magna per Istituto Universitario adattabile a Mostra lavori, conferenze ecc. con rispetto e valorizzazione della struttura esistente della nuova sede ai Tolezzini, previo rilievo accuratissimo.

Sistemazione ed arredamento di uno studio per avvocato data una reale planimetria. Ingresso, Segreteria, attesa, studio avvocato, studio dallografo e servizi igienici.

Sistemazione ed arredamento di un negozio da fiorista secondo una richiesta positiva con rilievo della planimetria scenditativa.

Apparecchiatura per un altare con disegno tecnico costruttivo delle diverse suppellettili.

Studio specializzato di una scrivania per signora inserita in un dato salotto. Disegno ortogonale quotato, schizzi prospettici, particolare costruttivo al vero ed analisi del costo.

In tutto lo studio sarà tenuto presente l'orientamento moderno nella sua forma e struttura secondo gli autori più significativi. Le Courbusier, Gropius, Van der Rohe, Brnoer, Neutra. Anzi come nuova manifestazione d'arte aderente alla nuova vita e alle nuove contingenze.

Illustrazione e discussione critica sulla partecipazione nazionale e straniera alla XX Triennale di Milano ed alle altre manifestazioni minori.

ELENCO DELLE PUBBLICAZIONI E DEI LAVORI DEL PERSONALE INSEGNANTE

ASTENGO GIOVANNI

PUBBLICAZIONI

Agricoltura e Urbanistica — Torino, Viglonge ed. 1945
Il Piano Regionale Piemontese — Roma, Sandron ed. 1946
Urbanistica, Rivista dell'Istituto Nazionale di Urbanistica, dal 1948 in qualità di Redattore Capo e dal 1953 in qualità di Direttore della Rivista.
I Piani Regionali in Italia, volume II, a cura del Ministero dei LL. PP. in qualità di Relatore.

CATTIN ANTONIO

PUBBLICAZIONI

«Stato di tensione di una lastra rettangolare sollecitata da forze agenti su uno solo dei suoi lati», Tipografia Editrice «La Garangola» Padova, 1953.

DECHIGI MELCHIORRE

PUBBLICAZIONI

Il problema etnologico della pertosse nei suoi riflessi profilattici
«Giornale di Malattie Infettive e Parassitarie» 1950, 2, 276.
«Vigilanza igienica per la prevenzione delle tossinfezioni alimentari» Atti Istituto Medicina Legale Università Padova, 1950
«Igiene della vecchiaia» Atti Istituto Medicina Legale e Assicurazioni 1951, 2, 43.
«Recenti acquisizioni in tema di profilassi e terapia vaccinale della pertosse» «Progressi di Terapia», 1952, 7-8.
«Ombre e luci nelle prove di sensibilità microbica agli antibiotici come guida alla terapia» «Athena», 1952, 6.



*Il massimo del risparmio, il minimo di energia,*

TRN\_G17\_09\_0424

TRN\_G17\_09\_0425

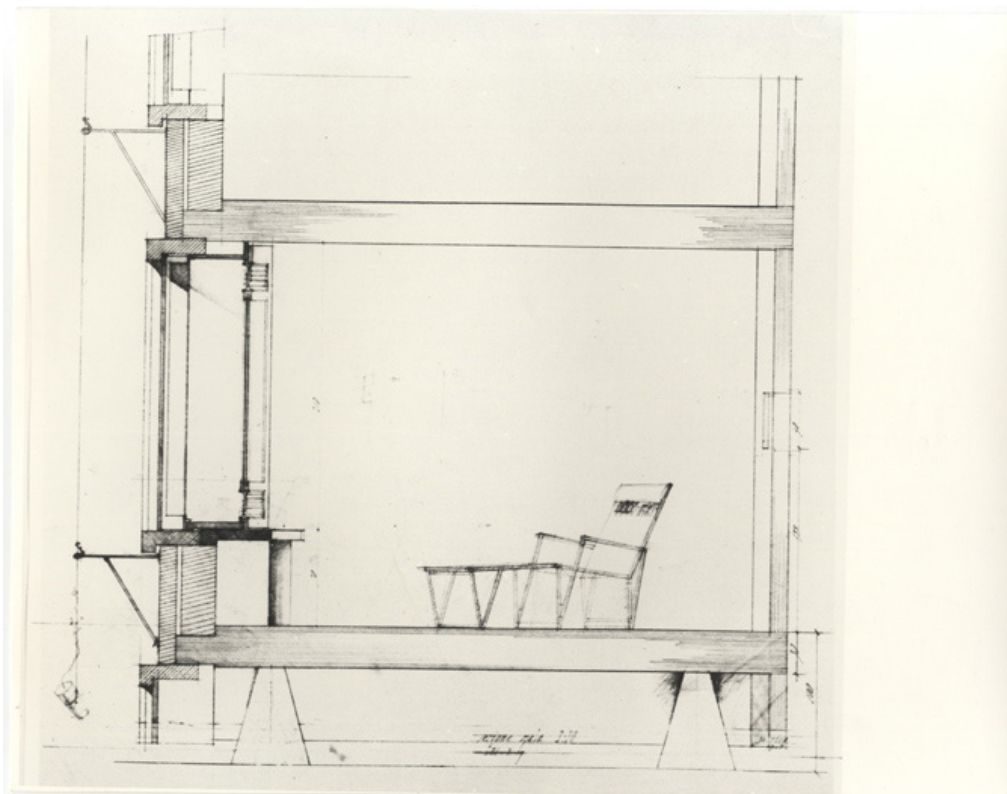
TRN\_G17\_09\_0426

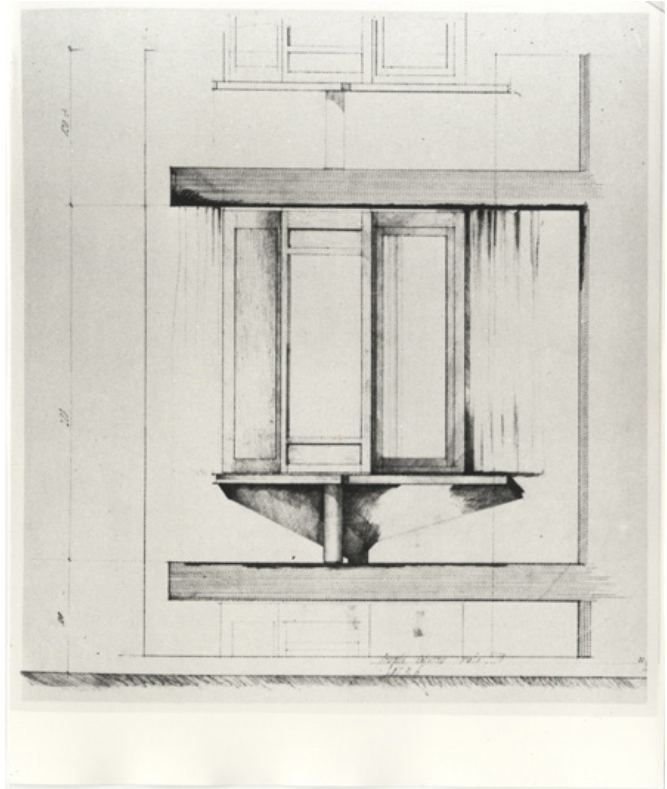
TRN\_G17\_09\_0426\_01

TRN\_G17\_09\_0427

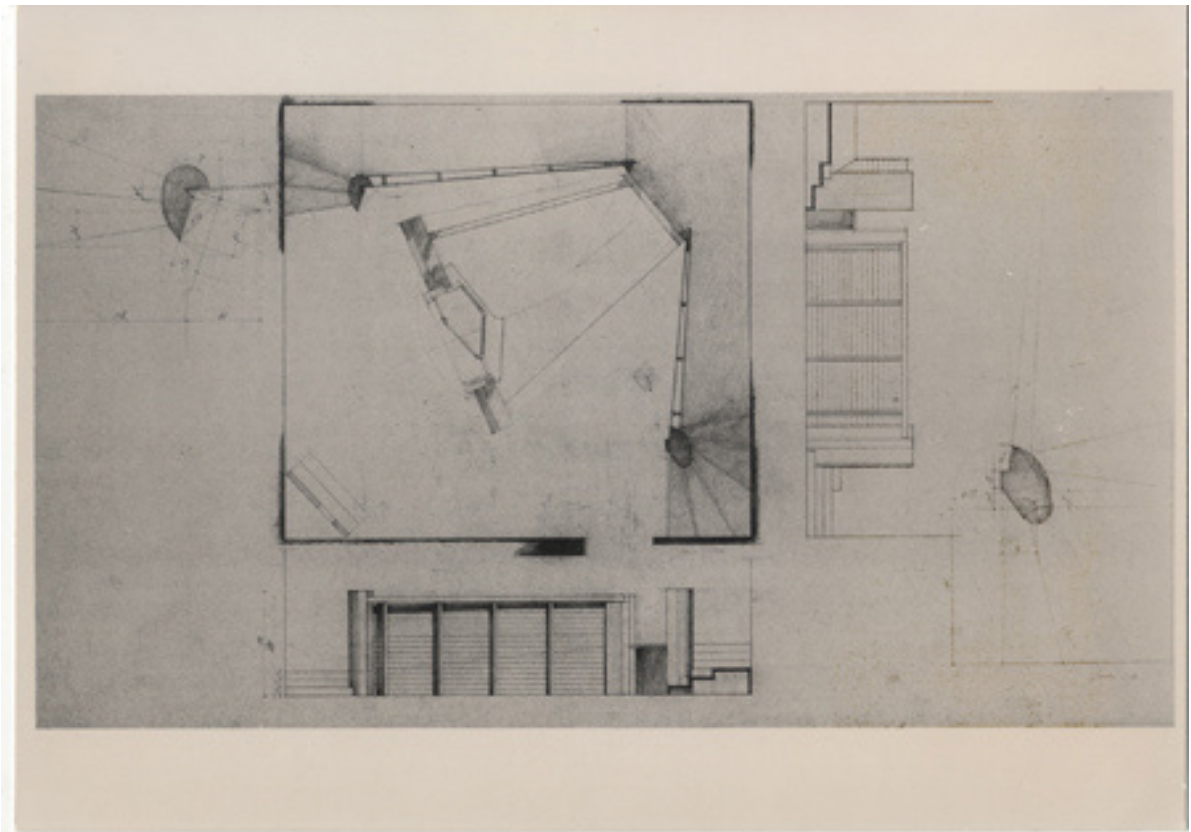
TRN\_G17\_09\_0428

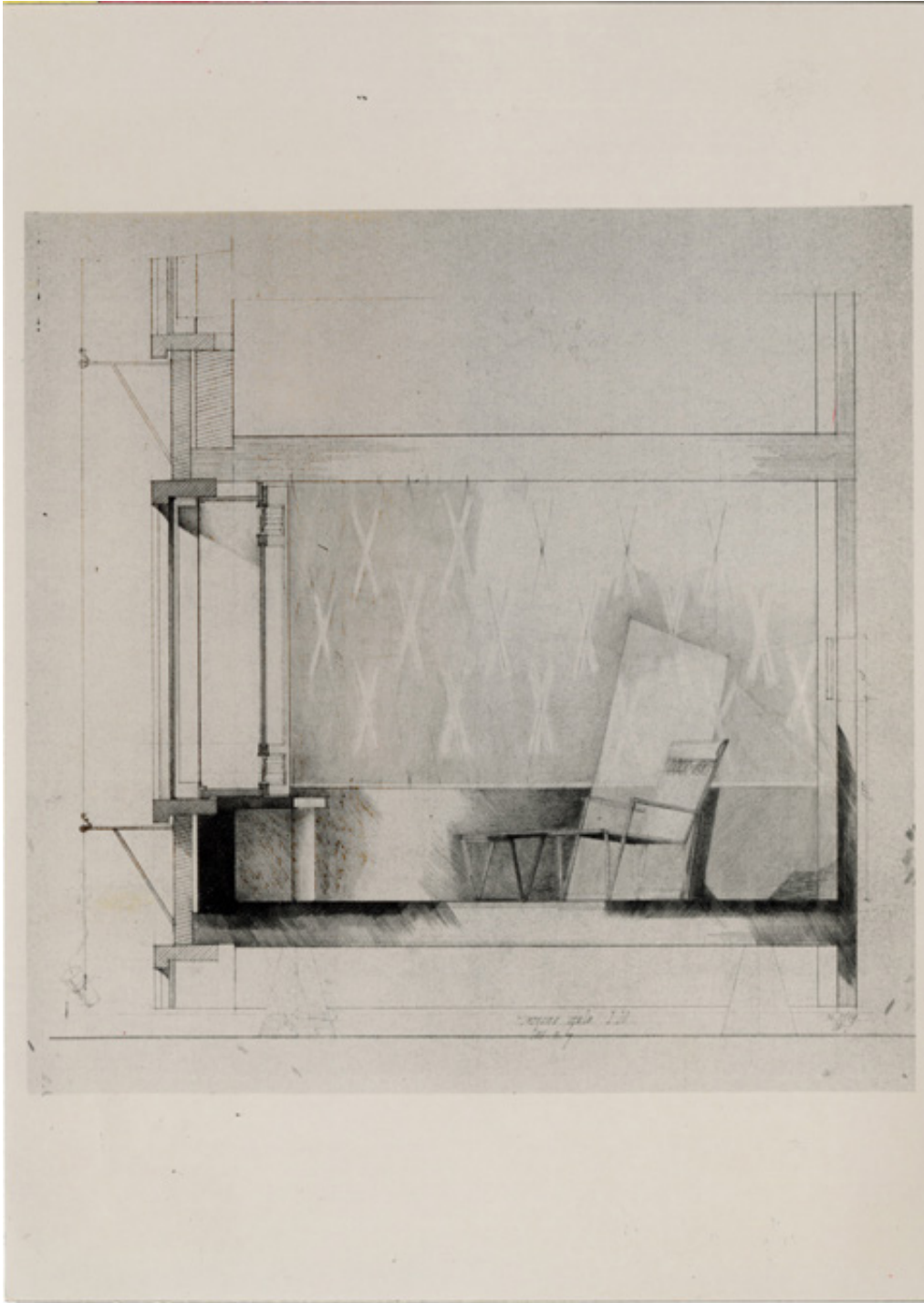
Courtesy Triennale Milano, Library and  
Archives.



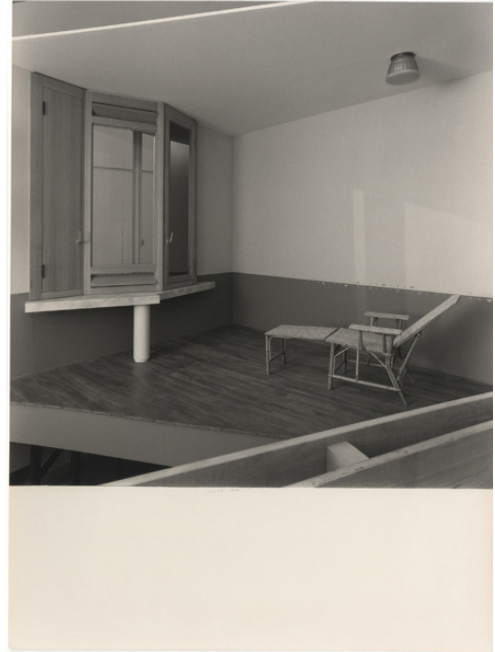


247





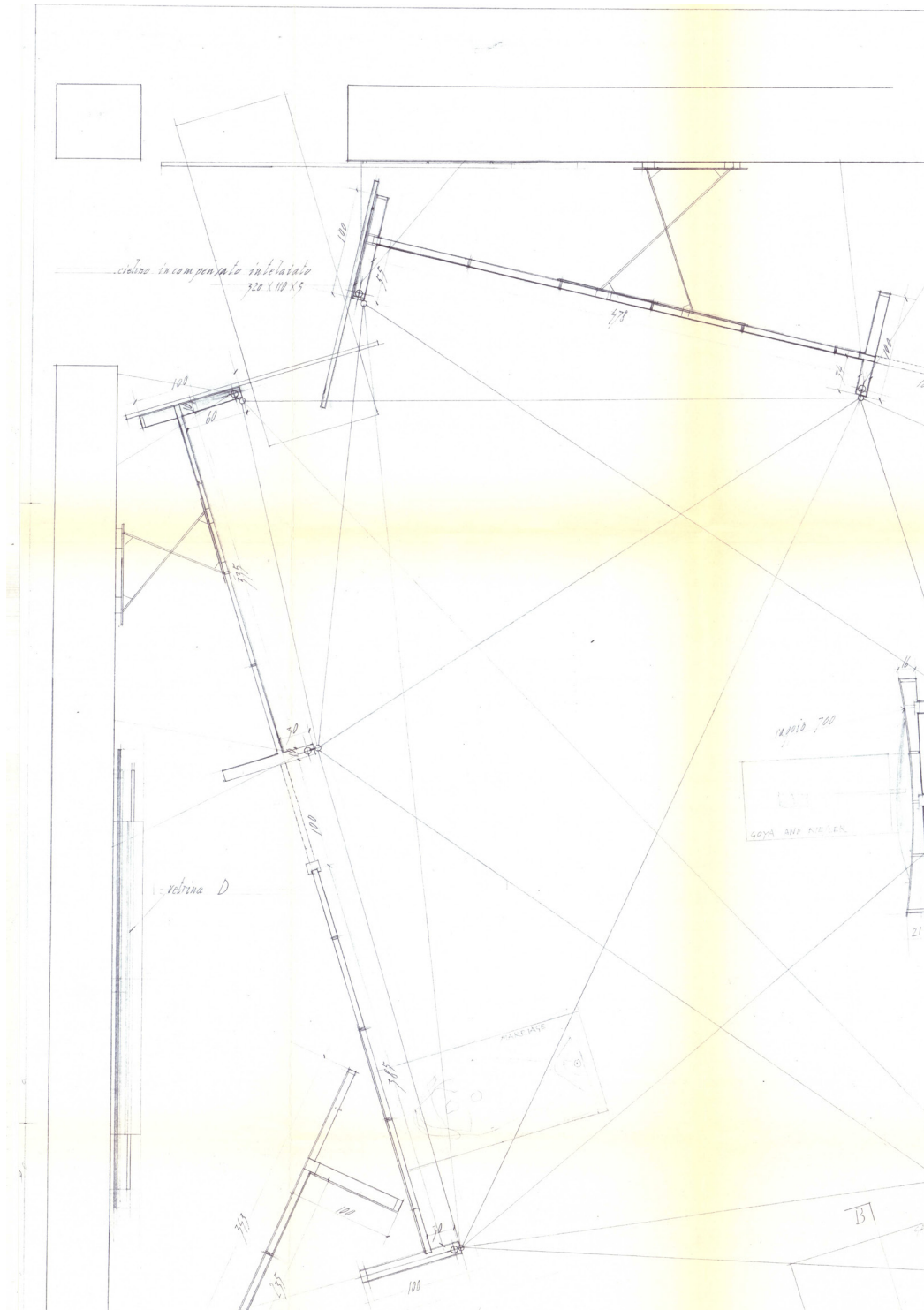
APPARATI DOCUMENTARI



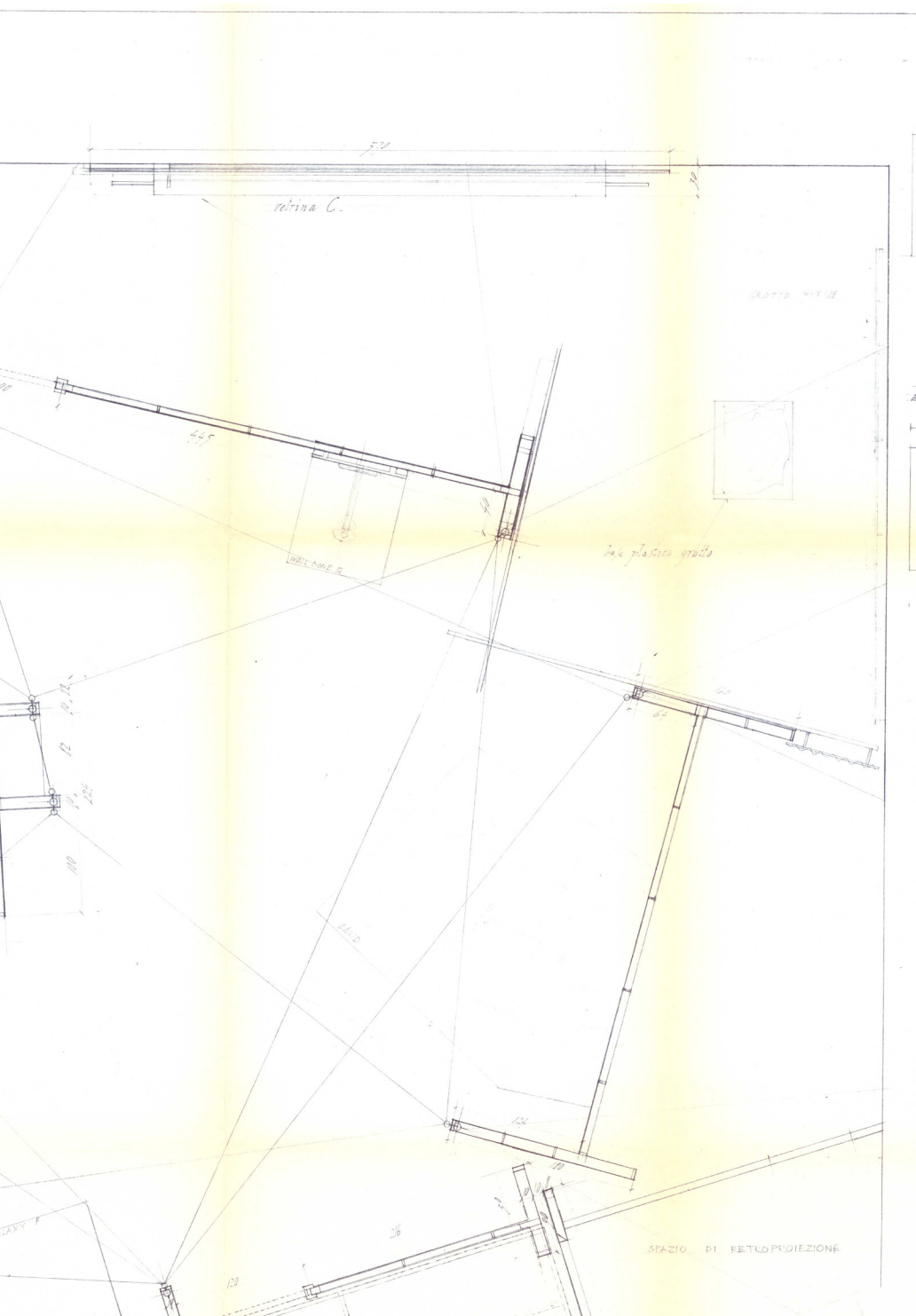
# COSTRUIRE L'OGGETTO, COSTRUIRE LO SPAZIO

Allestimento per Kiesler, 1996.

Tavole non catalogate  
Courtesy Triennale Milano, Library and  
Archives.



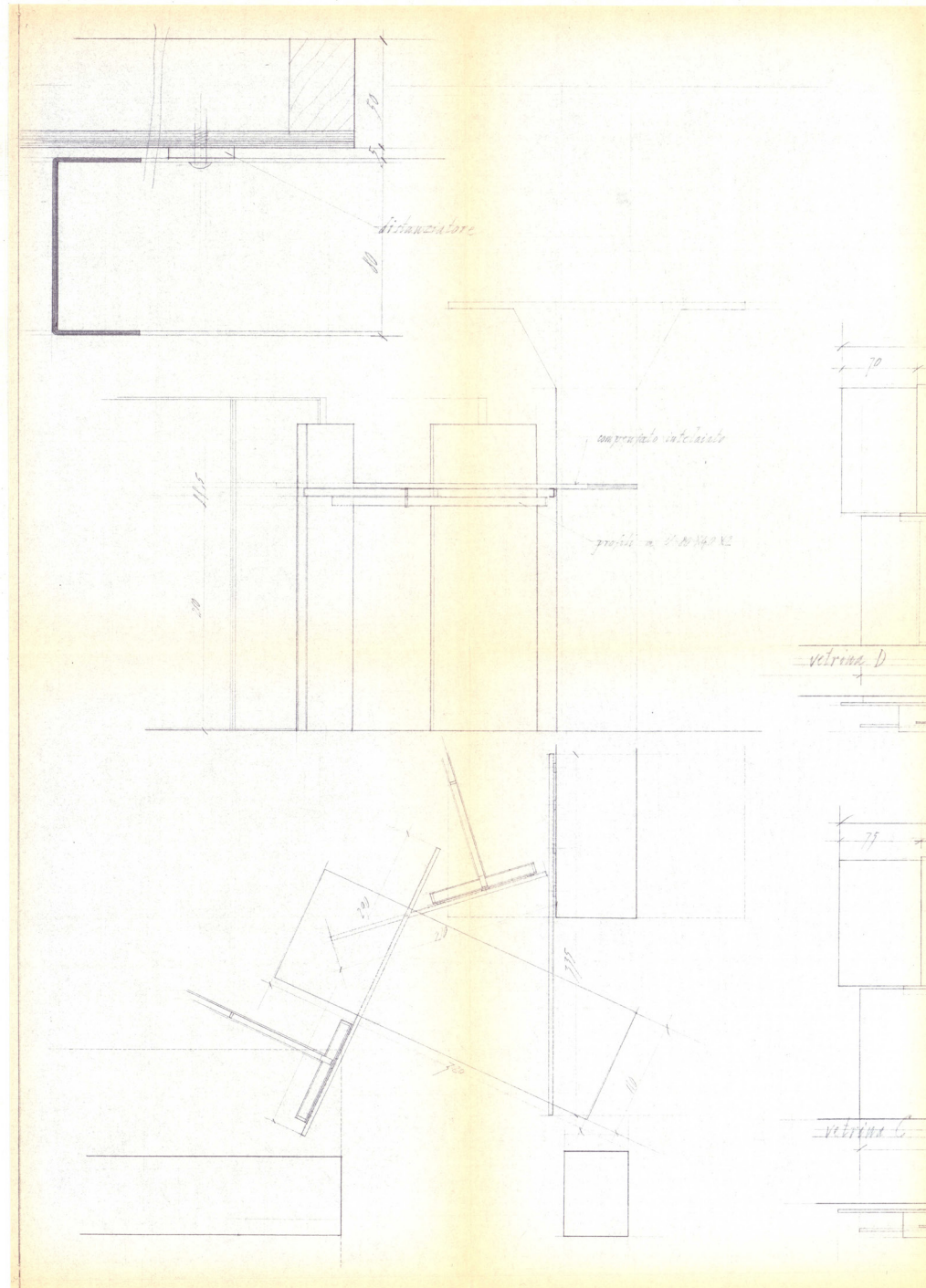
APPARATI DOCUMENTARI



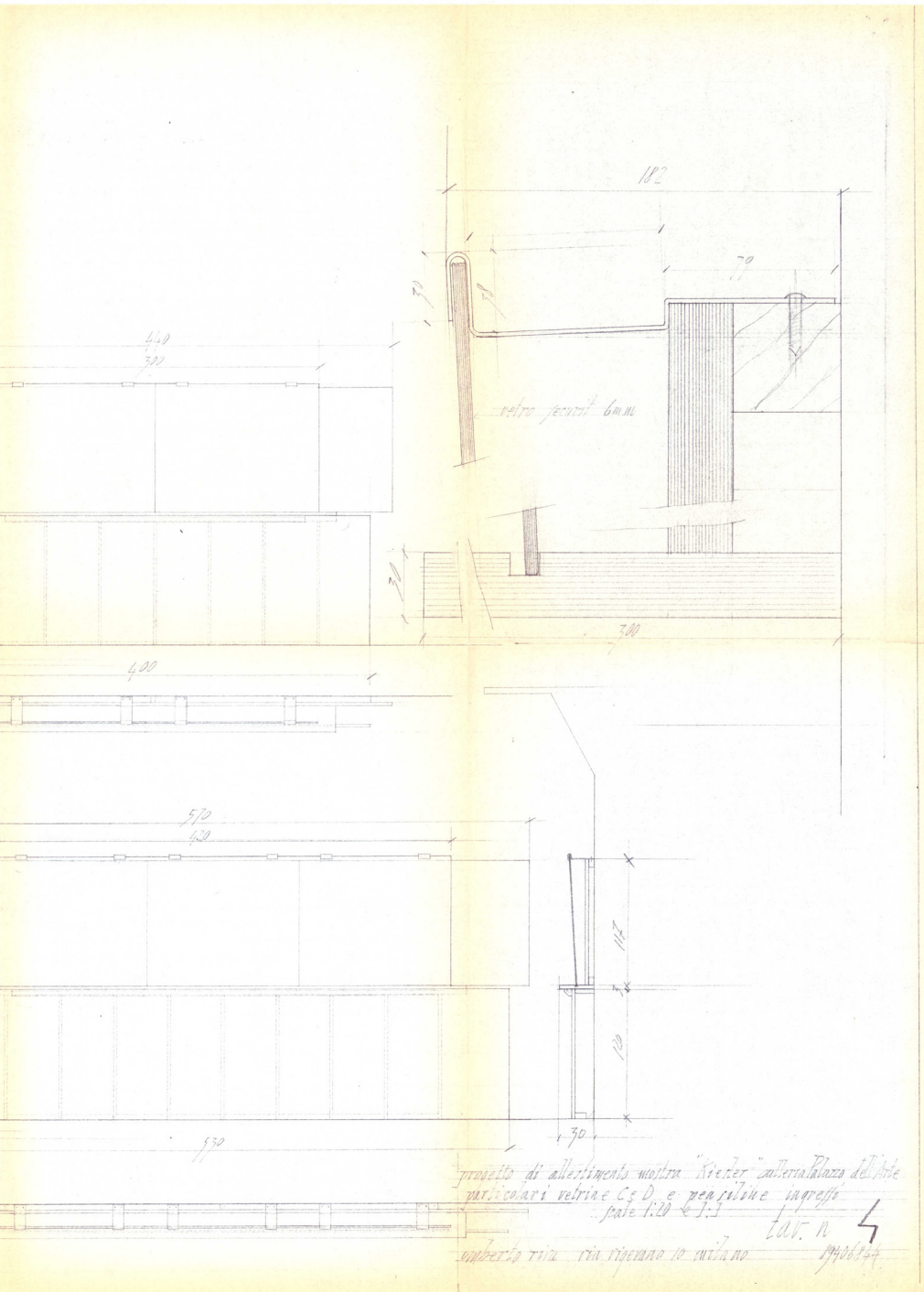
COSTRUIRE L'OGGETTO, COSTRUIRE LO SPAZIO

Allestimento per Kiesler, 1996.

Tavole non catalogate  
Courtesy Triennale Milano, Library and  
Archives.



APPARATI DOCUMENTARI

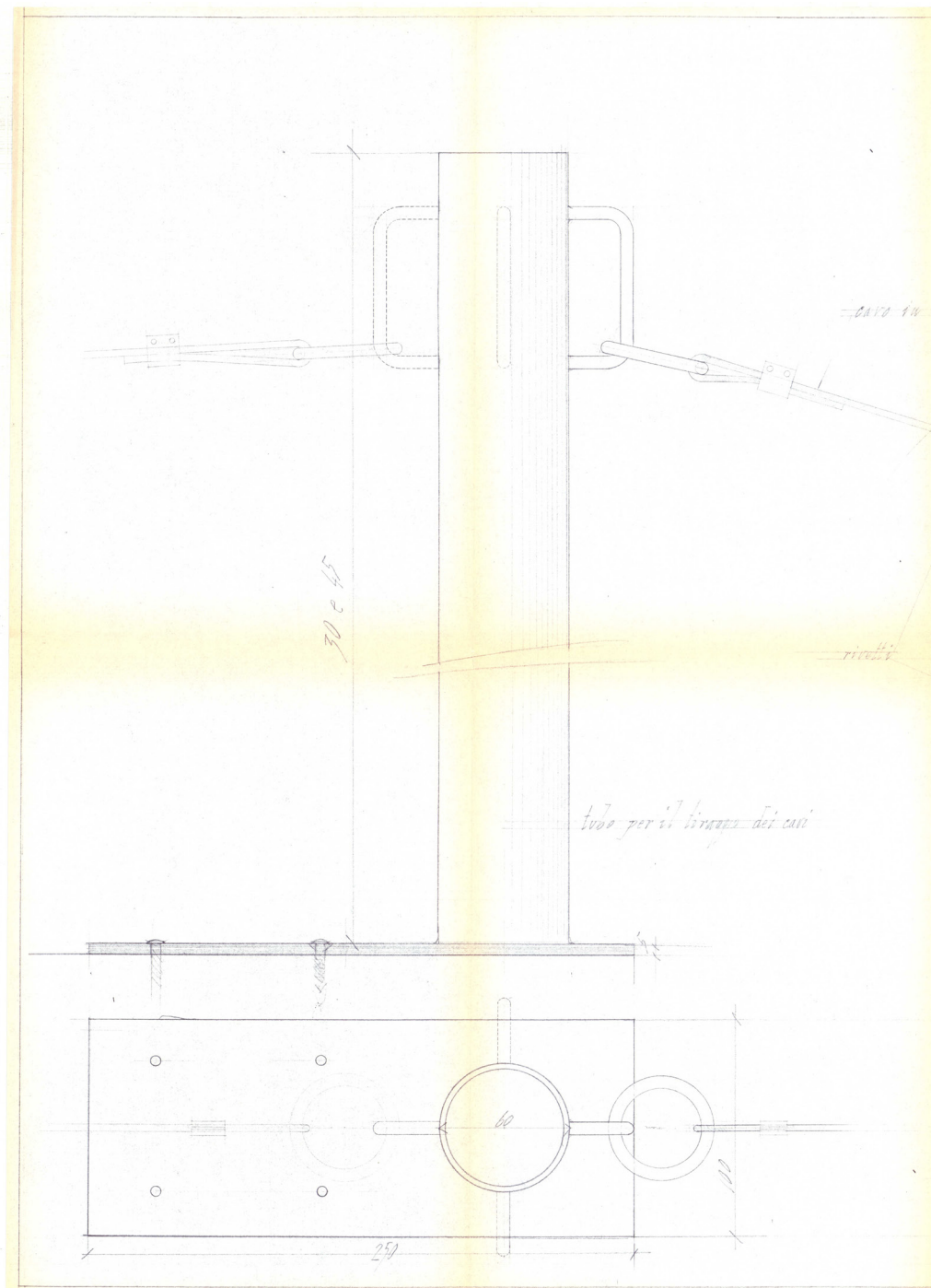




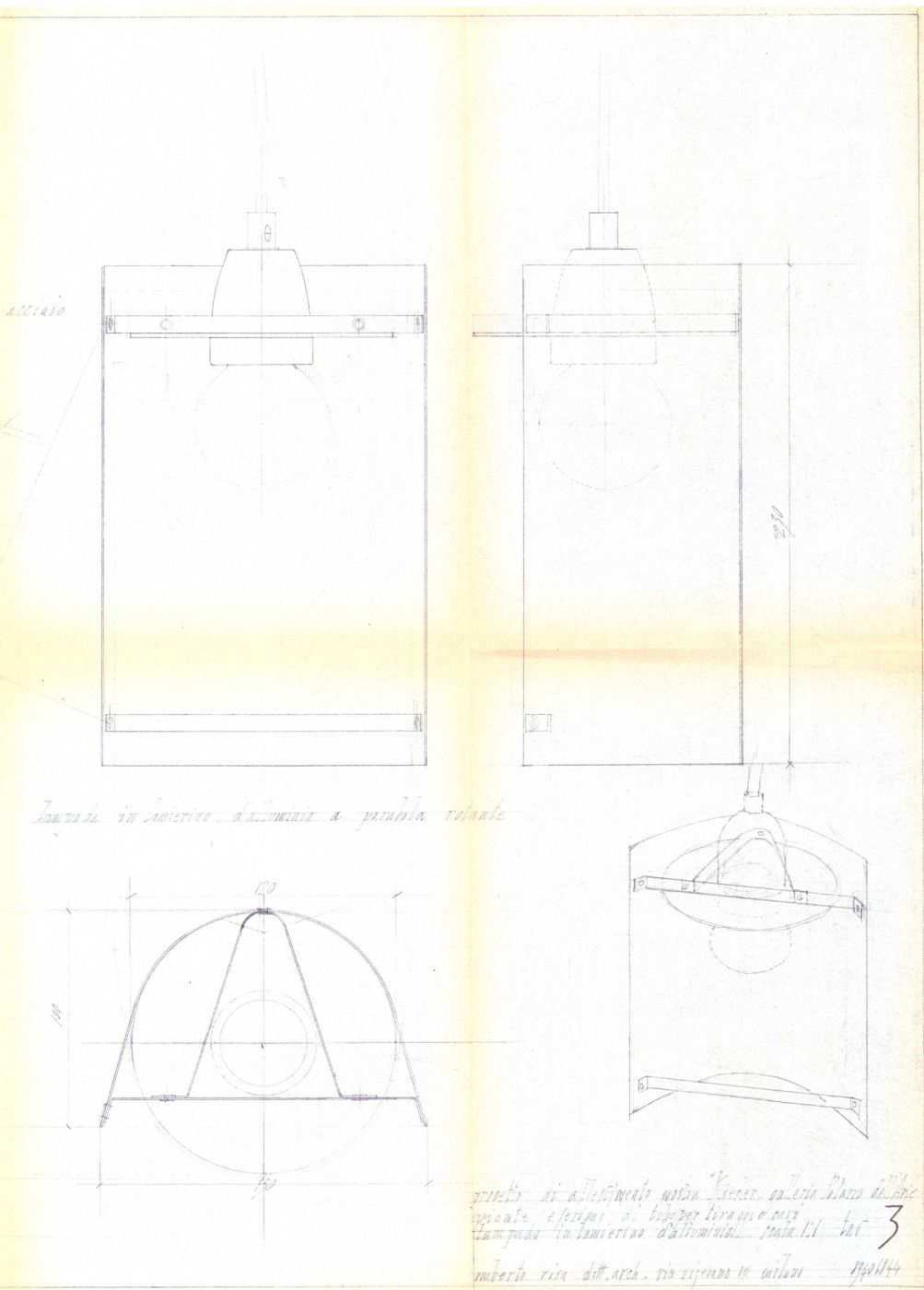
COSTRUIRE L'OGGETTO, COSTRUIRE LO SPAZIO

Allestimento per Kiesler, 1996.

Tavole non catalogate  
Courtesy Triennale Milano, Library and  
Archives.



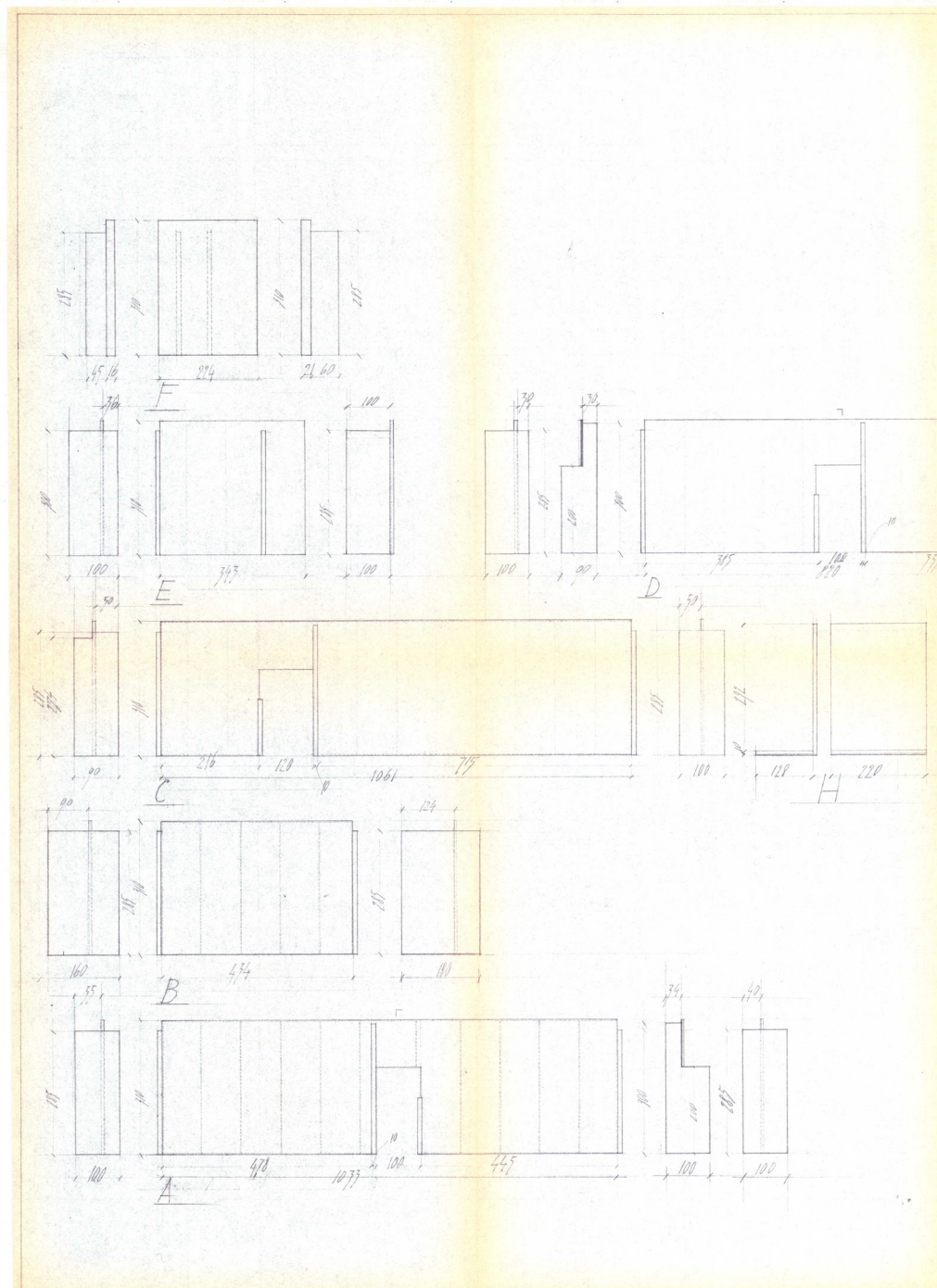
APPARATI DOCUMENTARI



# COSTRUIRE L'OGGETTO, COSTRUIRE LO SPAZIO

Allestimento per Kiesler, 1996.

Tavole non catalogate  
Courtesy Triennale Milano, Library and  
Archives.





*Allestimento Le città immaginate*

*Progetto per lo Sperone del Guasco*

TRN\_G17\_20\_1112

TRN\_G17\_20\_1115\_01

TRN\_G17\_20\_1128

TRN\_G17\_20\_1131

TRN\_G17\_20\_1141

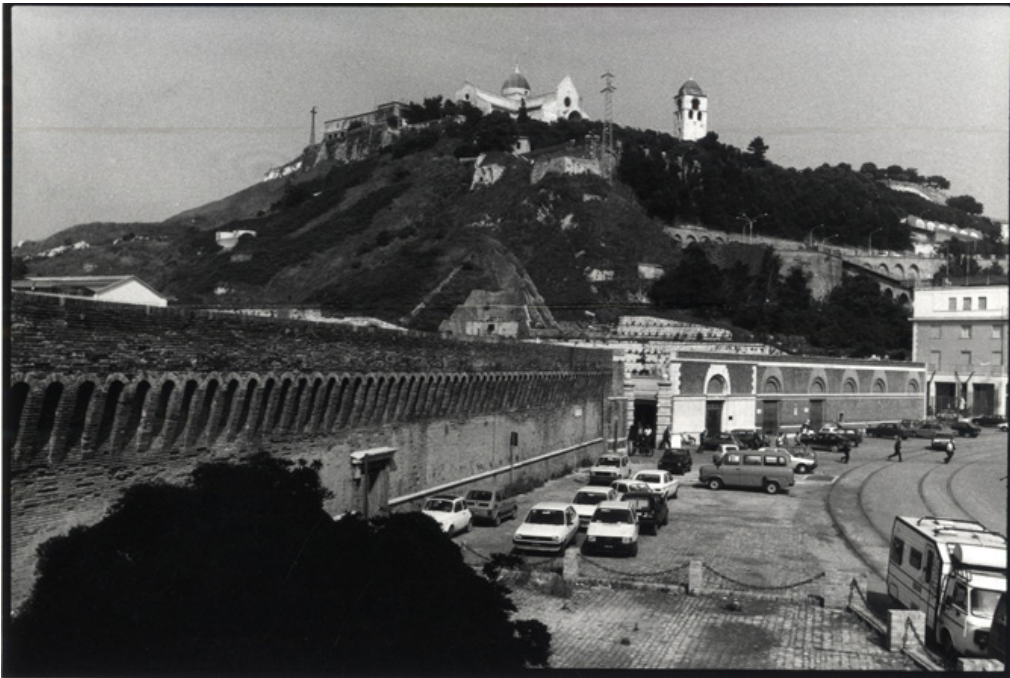
Courtesy Triennale Milano, Library and Archives.







260









*Bibliografia selezionata  
di riferimento per Umberto Riva*

*Volumi monografici*

Riva U., *Album di disegni*, «Quaderni di Lotus» 10, con testi di Canella G. e Bottero M., Milano 1988

Tarsetti M., Turchi M., a cura di, *Umberto Riva. Sistemazioni urbane*, Roma 1993

Zardini M., Nicolin P., *Umberto Riva*, Barcelona 1993

Flora N., Giardiello G., Guida E., Postiglione G., *Umberto Riva. Architetto & Designer*, Napoli 1994

Raboni G., Romanelli M., *Umberto Riva. Muovendo dalla pittura*, Paris-Milano 1997

Vargas D., a cura di, *Giancarlo De Carlo, Tony Fretton, Umberto Riva, Ettore Sottsass. Conversazioni sotto una tettoia*, Napoli 2004

Felice A., a cura di, *Saper credere in architettura. Trentanove domande a Umberto Riva*, Napoli 2004

Scandurra A., a cura di, *Juan Navarro Baldeweg, Umberto Riva, Carlo Scarpa e l'origine delle cose*, Venezia 2011

Pietrucci C., *Umberto Riva. La chiesa di San Corbiniano a Roma*, Roma 2015

de Curtis A., *Umberto Riva. Figurazione. Alla ricerca della forma*, Milano 2015

Zardini M., *Rooms you may have missed: Umberto Riva, Bijoy Jain*, Zürich-Montreal 2015

Neri G., *Umberto Riva. Interni e allestimenti*, Siracusa 2017

Pietrucci C., *Umberto Riva. Mobili e luci*, Napoli 2021

Bottero M., *Incursioni oltre il moderno: l'architettura di Umberto Riva*, Paris 2021

Ardito V., Faccitondo N., *Umberto Riva. Perciò è sempre una sorpresa*, Bari 2022

Neri G., *Umberto Riva designer*, Siracusa 2022

Tesi di laurea non pubblicata *Umberto Riva: le case del Salento* di Andrea D'Aprile, Massimo Girardi, Valeria Longo, Antonella Lorusso, Annalisa Massaro, Lucia Fanny Giulia Palladino, Andrea Venditti, relatore prof. Vitangelo Ardito, dipartimento ArCoD (ex DICAR) – Politecnico di Bari, a.a. 2019-2020

*Articoli in rivista*

*Poltrona in vimini*, «Domus» 367, giugno-luglio 1960

*Spazi bianchi esaltati dalla luce*, «Abitare» 29, ottobre 1964, pp. 8-13

*Casa per vacanze in Sardegna*, «Casabella» 291, settembre 1964, scheda

*Casa per vacanze a Oliveto Lario*, «Casabella» 291, settembre 1964, scheda

*Casa per vacanze presso Stintino*, «L'architettura: cronache e storia» 127, maggio 1966, pp. 48-49

Scarpini G., *Umberto Riva: due architetture*, «Domus» 476, luglio 1969, pp. 6-18

- Bottero M., Scarpini G., *Quattro interviste: Enzo Mari, Umberto Riva, Tobia Scarpa, Gino Valle*, «Zodiac» 20, 1970, pp. 9-115
- Francesconi E., *Una serie nuova di lampade in metallo*, «Domus» 487, giugno 1970
- Casa a schiera per le vacanze*, «Domus» 524, luglio 1973, pp. 21-24
- Pietra oggi? Architettura controvento*, «Abitare» 135, maggio 1975, pp. 106-111
- Nuove case per vacanze in un bosco vicino al Lago Maggiore*, «Abitare» 164, maggio 1978, pp. 6-9
- Umberto Riva Holiday home Osmate. Three Holiday homes Stintino*, «GA houses» 6, 1979, pp. 168-171
- Vitale D., *Una condizione di lavoro. L'opera di Umberto Riva*, «Lotus» 22, 1979, pp. 38-49
- Riva U., *Una scuola. Intervento a Faedis, Friuli, 1977-1980*, «Lotus» 25, 1979, pp. 102-107
- Silvestrini V., *Progettazione consapevole dell'energia*, «Domus» 621, ottobre 1981, pp. 32-35
- Bottero M., *Una scuola dopo un terremoto, Friuli, Italy*, «Abitare» 199, novembre 1981, pp. 72-81
- Deganello P., *Movimenti domestici. Umberto Riva: progetto di ristrutturazione di una casa unifamiliare a Milano*, «Lotus» 44, 1984, pp. 109-127
- Minardi B., Nicolin P., a cura di, *Laboratorio di progettazione, dopo il terremoto del Belice 1980*, «Quaderni di Lotus» 2, Electa Milano 1983
- Romanelli M., *Umberto Riva. Interno domestico, Milano*, «Domus» 670, marzo 1986, pp. 47-55
- Bottero M., *Progetto domestico o rappresentazione del progetto domestico*, «Abitare» 242, marzo 1986, pp. 213-214
- Baracco M., *Umberto Riva. Il tavolo Adanna per Fontana Arte*, «Domus» 686, settembre 1987, pp. 102-104
- Riva U., *Il massimo del risparmio il minimo di energia*, in Teyssot G., a cura di, *Paesaggio d'interni*, «Quaderni di Lotus» 8, 1987
- Zanco F., *Umberto Riva per Piazza San Nazaro a Milano*, «Ottagono» 93, 1989, pp. 54-59
- Rosa G., *Architettura solare*, «Frames, porte, & finestre», 1989, pp. 40-45
- Romanelli M., *Umberto Riva. Casa In-singa, Milano*, «Domus» 708, settembre 1989, pp. 70-79
- Laudani M., *Umberto Riva: «album di disegni»*, «Domus» 710, novembre 1989, p. XII
- Zardini M., *Sette finestre su un cortile. Umberto Riva: disegno di interni*, «Lotus» 63, 1989, pp. 16-33
- Gamba R., *Opera prima: generazioni a confronto*, «Industria delle costruzioni» 227, 1990, p. 63
- Laudani M., *Umberto Riva. Lampada da tavolo Gi.Gi/Fontana Arte*, «Domus» 719, settembre 1990, pp. 98-100
- Casa in via Conchetta, Milano. Prototipo di un serramento*, «Housing» 4, Milano 1990, pp. 26-27
- Bottero M., *Die Experimente des Umberto Riva*, «Bauwelt» 4, 1991, pp. 136-141

- Umberto Riva, «Bauwelt» 4, 1991, p. 125, pp. 142-153
- Romanelli M., *Umberto Riva. Lampade Dilem e E63*, Fontana Arte, «Domus» 730, settembre 1991, pp. 100-103
- UR 303 *Design: Umberto Riva*, «Domus» 733, dicembre 1991, p. 71
- Bottero M., *Negoziò a Padova*, «Domus» 742, ottobre 1992, pp. 50-55
- Casciani S., *Ala. Design Umberto Riva*, «Abitare» 310, settembre 1992, p. 250
- Weis O., *Die Kunst des Schiefen: Innenräume des Mailänder Architekten Umberto Riva*, «db magazine - Deutsche Bauzeitung» 3, 1992, pp. 126-129
- Bianchi W., Colombo M., *L'esperienza dello spazio*, «Ville e giardini» 279, 1993, pp. 58-59
- Pisani M., *Le sistemazioni urbane di Umberto Riva*, «Industria delle costruzioni» 264, 1993, pp. 64-66
- Arosio E., *Umberto Riva. In principio c'è la luce*, «Abitare» 321, 1993, pp. 132-134
- Romanelli M., *Umberto Riva: poltrona Agio*, «Domus» 751, luglio-agosto 1993, pp. 62-64
- Un designer "altro". Una libera conversazione con Umberto Riva*, «Ottagono» 110, marzo 1994, pp. 40-44
- Romanelli M., *Sistema operativo UR 305*, «Domus» 762, luglio-agosto 1994, pp. 58-60
- La Varra G., *Programmi della Triennale*, «Casabella» 615, settembre 1994, p. 46
- Zucchi C., *Nuovi spazi per la Triennale*, «Lotus» 83, 1994, pp. 6-29
- Capezzuto R., *Due interventi nel Palazzo della Triennale di Milano*, «Domus» 767, gennaio 1995, pp. 39-45
- Morteo E., *Contenitori abitabili: conversazione con Umberto Riva*, «Arredare» 88, 1995, pp. 121-125
- Postiglione G., *Umberto Riva - en arbeidsmetode*, «Byggekunst. The Norwegian review of architecture» 7, 1995, pp. 442-447
- Riva U., *La sedia e l'architetto*, «Ottagono» 116, 1995, p. 68
- Riva U., *Una piazza per il Foro Italico*, «Zodiac» 17, 1997, pp. 177-181
- Umberto Riva: interpretare Kiesler*, «DomusDossier» 5, 1997, pp. 36-37
- Baglione C., *Umberto Riva: tradizione senza nostalgia*, «Casabella» 645, maggio 1997, pp. 44-51
- Leoni G., *In forma di commento*, «Casabella» 645, maggio 1997, pp. 52-53
- F.P., *Umberto Riva. Desco. Montina*, «Domus» 795, luglio-agosto 1997, p. 82
- Andreoli A., *Franco Purini, Umberto Riva: Galleria A.A.M. Architettura Arte Moderna a Milano*, «Domus» 798, novembre 1997, pp. 69-73
- Genovese P. V., *Umberto Riva. Un mondo fatto di luce*, «Ville e Giardini» 329, 1997, pp. 36-39
- Scheiwiller V., *Tracce progettuali. Milanesi ad Otranto. Umberto Riva ed altri artisti*, «Abitare» 368, dicembre 1997, pp. 68-69
- Romanelli M., *Casa Miggiano. Casa Frea*, «Abitare» 368, dicembre 1997, pp. 70-79

Riva U., *L'architettura come sensore di spazi*, «Domusextra» (allegato a «Domus» 811, gennaio 1999), p. 29

*Palladio nel Nord Europa: una mostra a Vicenza*, «Domus» 814, aprile 1999

Bossi L., *Umberto Riva: ristrutturazione del piano terra e del piano interrato del Caffè Pedrocchi di Padova*, «Domus» 815, maggio 1999, pp. 64-71

*Tavolo UR per IB Office*, «Domus» 816, giugno 1999, p. 135

Egg A. L., *Un salon néoclassique revisité: café Pedrocchi, Padoue, Italie*, «Architecture intérieure-Créée» 290, 1999, pp. 114-155

Zardini M., *Abitare il Nord-Est italiano*, «Lotus» 100, 1999, pp. 76-89

*Umberto Riva: Casa Miggiano, Otranto, Italy, 1991-96*, «Lotus» 102, 1999, pp. 56-62

Manfredi M., *Umberto Riva: ristrutturazione Caffè Pedrocchi, Padova 1994-98*, «Lotus» 102, 1999, pp. 63-69

Aymonino A., *Umberto Riva: azioni interstiziali*, «Lotus» 102, 1999, pp. 70-71

Del Giudice D., *Computer e creatività. Un omaggio ai grandi progettisti*, «Domus» 821, dicembre 1999, pp. 54-63

Morpurgo G., *Sottsass/Riva: visage et âme*, «Mégapole. Art, Architecture, Urbanisme» 20, 1999

Manfredi M., *Piazza della Farnesina, Roma*, «Area» 48, gennaio-febbraio 2000

Burkhardt F., *Workshop Michelangelo, Pietà Rondanini*, «Domus» 824, marzo 2000, pp. 89-96

*Un inglese a Vicenza. La mostra di John Soane*, «Domus» 827, giugno 2000, p. VIII

Molinari L., *Umberto Riva, sperone del Guasco ad Ancona*, «Abitare» 397, luglio-agosto 2000, p. 136

Ardito V., Leoni G., *Progettare è servire. Conversazione con Umberto Riva*, «Area» 52, settembre-ottobre 2000, pp. 106-113

Malfatti P., *Per Carlo Scarpa*, «Abitare» 401, dicembre 2000, p. 122

Zunino M. G., *Farnesina: ridefinizione architettonica del viale del Ministero degli Affari Esteri*, «Abitare» 408, luglio-agosto 2001, p. 72

*Umberto Riva*, «Lotus» 115, 2002, pp. 36-43

*Ponti sospesi nel tempo*, «Domus» 852, ottobre 2002, pp. 25-26

Loi M. C., Maggiore C. A., *I disegni di Umberto Riva*, «Il Disegno di Architettura» 25-26, ottobre 2002

*Umberto Riva: nuova officina Fincantieri, Castellammare di Stabia, Napoli, 1998-2002*, «Lotus» 116, 2003, pp. 40-47

Romanelli M., *Disegnati 40 anni fa, utilizzati oggi. Vittorio Bonacina*, «Abitare» 432, ottobre 2003, p. 271

Fiorino I., *Vincenzo Scamozzi a Vicenza*, «Abitare» 434, dicembre 2003, pp. 156-157

Finessi B., *Museo possibile 61*, «Abitare» 442, settembre 2004, p. 162

*L'industria sullo sfondo*, «Lotus» 126, 2005, pp. 60-63

*Siamo troppo ammalati di architettura?*, «Abitare» 510, marzo 2011, pp. 46-59

Ciuffi V., *Lampada Bunker per Francesco*, «Abitare» 515, settembre 2011

*Le Corbusier's Italy*, «Domus» 965, gennaio 2013, p. 4

Riva U., *Morpurgo de Curtis: Memorie della Shoah*, Milano, «Abitare» 530, marzo 2013, pp. 62-73

Finessi B., *Umberto Riva: Casa Rigbi*, Milano, «Abitare» 532, maggio 2013, pp. 56-67

Calzavara M., Zardini M., *Umberto Riva*, «Inventario» 7, 2013, pp. 112-131

Riva U., *Umberto Riva. Disegnare spazi*, «Domus» 975, dicembre 2013, pp. 90-101

Riva U., *Dettagli di architettura*, «Domus» 985, novembre 2014, pp. 112-119

Neri G., *Il Cabanon di Umberto Riva. Reinventato alla Triennale il rifugio di Corbu*, «archi – rivista svizzera di architettura, ingegneria ed urbanistica» 3, 2016, pp. 7-8

Scandurra A., *L'arte del silenzio*, «Living» 4, 2018, pp. 113-120

Molteni F., *L'aura che circonda Umberto Riva*, «Vogue» 52, aprile 2019, p. 52

Tonon Rubini C., *Breakfast with Umberto Riva*, «Alla Carta» 14, ss2019, pp. 34-43

Obrist H. U., *Milanese Maestro: Interview with architect Umberto Riva on the creative power of mistakes*, «Pin-Up» 26, ss2019

Serrazanetti F., a cura di, *Umberto Riva. Case in salento*, «Casabella» 908, aprile 2020, pp. 78-95

Neri G., *Palinsesti, ipotesi e ripensamenti*, «Casabella» 908, aprile 2020, pp. 79

### Articoli in volume

Teyssot G., Bellini M., a cura di, *Il progetto domestico. La casa dell'uomo: archetipi e prototipi*, catalogo della mostra alla XVII Triennale di Milano, Milano 1986, pp. 54-55

Nicolin P., a cura di, *Le città immaginate: Un viaggio in Italia - Nove progetti per nove città*, catalogo della mostra alla XVII Triennale di Milano, Voll. I-II, Milano 1987

*Scuola Faedis a Udine*, in Polano S., Muzazzani M., a cura di, *Guida all'architettura italiana del Novecento*, Milano 1991, p. 268

Tancredi R., a cura di, *Disegni di architettura italiana dal dopoguerra a oggi dalla collezione Francesco Moschini*, Firenze 2002, pp. 48-49

Rizzi R., a cura di, *Civiltà dell'abitare. L'evoluzione degli interni domestici europei*, Milano 2003, pp. 212-214

Rapposelli M., *Conoscenza per errore. Gli interni di Umberto Riva*, in Cornoldi A., a cura di, *Gli interni nel progetto sull'esistente*, Padova 2007, pp. 227-238

*Casa in via Paravia a Milano*, in Postiglione G., Flora N., a cura di, *One Hundred Houses for One Hundred Architects*, Köln 2009, pp. 332-335

*Progetto per la sistemazione dell'area antistante il Ministero degli Esteri*, in Rossi P. O., a cura di, *Guida all'architettura moderna 1909-2011*, Roma 2012, p. 10

Neri G., *Umberto Riva. La petite chambre*, in Finessi B., a cura di, *Stanze. Altre filosofie dell'abitare*, catalogo della mostra alla Triennale di Milano, Venezia 2016, pp. 398-400

Marchegiani C., *Riva, Umberto*, in Beyer A., Savoy B., Tegethoff W., a cura di, *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker* vol. 99, Berlin-Boston 2018, pp. 53-54

### *Bibliografia tematica integrativa*

La ricostruzione della formazione universitaria di Riva è passata attraverso l'analisi della documentazione della sua carriera di studi, ma anche attraverso lo studio di diversi testi che tracciano la definizione delle scuole di architettura in Italia, e la ricerca interna sul ricentrimento identitario delle varie discipline.

Bulegato F., Dellapiana E., *Il design degli architetti italiani 1920-2000*, Milano 2014

Buzzi Ceriani F., *L'insegnamento dell'architettura: problemi e responsabilità della scuola di Milano*, «Casabella-Continuità» n. 214, marzo 1957

Castellano A., *Cultura architettonica milanese e rinnovamento della Facoltà di Architettura tra anni Cinquanta e Sessanta*, in «Annali di Storia delle Università italiane», vol. 12, Milano 2008

Carullo R., *IUAV: didattica dell'architettura dal 1926 al 1963*, Bari 2009

De Poli A., Visentin C., *Ernesto Nathan Rogers e la costruzione dell'architettura*, Parma 2009

Semi F., *A lezione con Carlo Scarpa*, Milano 2019

268

Il contesto formativo di Riva oltre gli studi universitari è stato ricostruito a partire dalla lettura dei numeri di *Zodiac* a cui ha partecipato in quanto membro di redazione, allargando lo sguardo a uno scenario culturale che si formava in quegli anni proprio attorno all'editoria di architettura, e al rinnovamento del sistema universitario.

Bottero M., a cura di, «Zodiac» 17, 1967

Bottero M., a cura di, «Zodiac» 18, 1968

Bottero M., a cura di, «Zodiac» 19, 1969

Bottero M., a cura di, «Zodiac» 20, 1970

Bottero M., a cura di, «Zodiac» 21, 1972

Bottero M., a cura di, «Zodiac» 22, 1973

AA. VV., *Per Giacomo Scarpini architetto umanista*, «Sinopie» 9, Milano 1994

Bottero M., *L'architetto fra ideologia e specificità operativa*, «Zodiac» 20, 1970, pp. 5-8

Bordogna E., *Zodiac, da Adriano Olivetti a Guido Canella*, «FAMagazine. Ricerche e Progetti sull'Architettura e la Città» 43, 2018

Durbiano G., *I nuovi maestri. Architetti tra politica e cultura nel dopoguerra*, Milano 2020

Iannello M., *Arte, architettura e grafica tra le pagine di Zodiac 1957-1973*, «Studi e Ricerche» 8, vol. 4, 2020

Mulazzani M., *Le riviste di architettura. Costruire con le parole*, in Dal Co F., a cura di, *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Novecento*, Milano 1997

Rogers E. N., *Continuità o crisi?*, «Casabella continuità» 215, aprile-maggio 1957, pp. 3-4

Rogers E. N., *Editoriali di architettura*, Rovereto 2009

Vanini F., a cura di, *La rivoluzione culturale. La Facoltà di Architettura del Po-*

*litecnico di Milano 1963-1974*, catalogo della mostra tenuta a Milano, Facoltà di Architettura Civile, 23 novembre – 16 dicembre 2009

Con l'approfondimento inoltre di alcuni testi che riguardano nello specifico la cultura milanese di quegli anni, da cui derivano molte delle letture personali di Riva, appassionato ad esempio di Gadda.

Gadda C. E., *L'Adalgisa. Disegni milanesi*, Milano 2012

Gadda C. E., *Pianta di Milano – Decoro dei palazzi*, in *Le Meraviglie d'Italia*, Milano 1993

Renzi E., a cura di, «*Milano è una brutta e mal combinata città...*». Carlo Emilio Gadda e l'architettura. Dibattito alla Triennale di Milano, 30 novembre 1993, Milano 1994

Scheiwiller V., *Cinquant'anni di cultura a Milano. 1936/1986*, Milano 1986

Selvafolta O., *Con lo sguardo di Gadda. Costruzioni, luoghi e architetture milanesi*, Milano 2015

Silvestri A., a cura di, *Per Gadda. Il Politecnico di Milano. Atti del convegno e Catalogo della mostra*, Milano 12 novembre 1993, Milano 1994

La qualità spaziale delle sue opere è stata studiata all'interno dei tracciati degli studi sulla fenomenologia dello spazio e e sulla cultura degli interni italiana.

Arnheim R., *La dinamica della forma architettonica*, Milano 1981



Bachelard G., *La poetica dello spazio*, Bari 1975

Bosoni G., a cura di, *La cultura dell'abitare. Il design in Italia 1945-2001*, Milano 2002

de Certeau M., *L'invenzione del quotidiano*, Roma 2001

De Giorgi M., Romanelli M., *Figure dell'abitare*, «Rassegna» 58, 1994, pp. 4-19

De Giorgi M., *Disegno di comportamenti in interni*, «Rassegna» 58, 1994, pp. 20-31

Merleau-Ponty M., *Fenomenologia della percezione*, Milano 2003

Romanelli M., *Ragionamento sull'architettura degli interni, dedicato agli innamorati dell'architettura*, «Abitare» 339, aprile 1995, pp. 139-143

Teyssot G., *A topology of everyday constellations*, Cambridge-London 2013

Vitta M., *Dell'abitare. Corpi spazi oggetti immagini*, Torino 2008

L'aspetto costruttivo dei suoi lavori, collocati nel contesto storico della seconda metà del Novecento, è stato analizzato basandosi sulle opere stesse, attraverso la prospettiva della costruzione e della tecnologia dell'architettura. Alcuni testi sono stati fondamentali per maturare questo punto di vista.

Barbisan U., Masiero R., *Il labirinto di Dedalo. Per una storia delle tecniche dell'architettura*, Milano 2000

Bardelli P. G., Cottone A., Nuti F., Poretti S., Sanna A., a cura di, *La costruzione dell'architettura. Temi e opere del*

*dopoguerra italiano*, Roma 2010

Biraghi M., Ferlenga A., a cura di, *Architettura del Novecento. Teorie, scuole, eventi*, Torino 2012

Biraghi M., Ferlenga A., a cura di, *Comunità Italia. Architettura Città Paesaggio 1945-2000*, Milano 2015

Cacciari M., *I frantumi del tutto*, «Casa-bella» 684-685, dicembre 2000 - gennaio 2001, pp. 5-7

Crespi L., Schiaffonati F., *L'invenzione della tecnologia. Il processo di costruzione disciplinare della tecnologia dell'architettura*, Firenze 1990

Curtis W., *Modern Architecture Since 1900*, Oxford 1982

Fanelli G., Gargiani R., *Il principio del rivestimento. Prolegomena a una storia dell'architettura contemporanea*, Bari 1994

Fanelli G., Gargiani R., *Storia dell'architettura contemporanea. Spazio, struttura, involucro*, Bari 1998

Frampton K., *Towards a Critical Regionalism: six Points for an Architecture of Resistance*, in Foster H., a cura di, *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern culture*, Seattle 1983

Frampton K., *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Milano 2005

Frampton K., *Storia dell'architettura moderna*, Bologna 2008

Nardi G., *Le nuove radici antiche*, Milano 1986

Nardi G., Campioli G., Mangiarotti A., *Frammenti di coscienza tecnica. Tecniche esecutive e cultura del costruire*, Milano 1991

Poretti S., *Modernismi italiani. Architettura e costruzione nel Novecento*, Roma 2015

Schmitthenner P., *La forma costruita. Variazioni su un tema*, Milano 1989

Vitale A., Perriccioli M., Pone S., *Architettura e Costruzione. Il problema della tecnica negli scritti dei protagonisti dell'architettura moderna*, Milano 1994

Zapelli M., a cura di, *Seminari di cultura tecnologica della progettazione*, Milano 1993

Il metodo di studio adottato, che usa il ridisegno per approfondire l'opera all'interno della sua costruzione, è il metodo proprio della scuola di Tecnologia di architettura del dipartimento ArCoD. Si tratta di un metodo che ha delle convergenze con alcuni studi di Storia della Costruzione, nel panorama scientifico attuale.

AA.VV., *Studies in Construction History, Proceedings of the Tenth Annual Conference of the Construction History Society*, Cambridge 2023

Ardito V., *La costruzione e la forma dell'architettura*, in 1° Congresso Internazionale Retevitruvio. Bari 2.6 maggio 2011, vol.4, pp. 1843-1852, Bari 2011

Ardito V., *La mite legge dell'arte*, Bari 2012

Ardito V., *La Baukunst ed il progetto della forma della Costruzione. Ricerche e didattica*, «Techne» 8, 2014, pp. 208-218

Ardito V., *Paul Schmitthenner 1884-1972*, Roma 2014

Becchi A., Carvais R., Sakarovich J., a cura di, *L'Histoire de la construction*.

*Relevé d'un chantier européen*, Paris 2018

Deplazes A., *Constructing Architecture*, Basel 2005

Graf F., *Histoire matérielle du bâti et projet de sauvegarde. Devenir de l'architecture moderne et contemporaine*, Lausanne 2014

Iori T., Poretti S., *SIXXI Storia dell'ingegneria strutturale in Italia*, voll. 1-5, Roma 2014-2020

Frampton K., *The case for the Tectonic*, in Frampton K., *Modeling History*, con contributi di Andraos A., Ewing J., Columbia GSAPP - New York 2017, edizione open source <<https://www.arch.columbia.edu/books/catalog/221-modeling-history>>

Levine N., *Modern Architecture, Representation and Reality*, New Haven-London 2009

Lucan J., *Composition, Non-Composition. Architecture and Theory in the Nineteenth and Twentieth Century*, New York-Lausanne 2012

