



**G. Strappa** editoriale, *La città del post pandemia e la riconquista del limite* - **G. Strappa** riflessioni, *Quattro domande a Jeremy W. R. Whitehand sulla morfologia urbana e la città storica* - **P. Carafa**, *Archeologia dell'architettura e archeologia del paesaggio. Ipotesi, storia e narrazione* - **L. Franciosini**, *Il paesaggio come sedimento storico. Il santuario rupestre di Macchia delle Valli tra Vetralla e Villa San Giovanni in Tuscia* - **G. A. Neglia**, *Riscrivere il sostrato. Rigenerazione post-trauma del paesaggio urbano di Beirut e Sarajevo* - **P. Carloti** *On continuity and discontinuity. Interview with Alexander Schwarz* - **M. G. Cianci, F. P. Mondelli**, *L'immateriale che disegna lo spazio* - **M. G. Ercolino**, *Rileggere le tracce. Vicende urbane e architettoniche dal Campo Carleo al quartiere Alessandrino* - **A. R. D. Amato**, *La città di Porto come processo. Lettura morfologica integrata della città* - **P. Carloti**, *Percorsi di ristrutturazione e fringe belt nel centro storico di Oporto* - **M. Ieva**, *Renato Rizzi. Pensare architettura e la forma delle cose. Lo stupore del pensiero* - **N. Scardigno**, *Renato Rizzi. Pensare architettura e la forma delle cose. Il potenziale estetico del substrato* - **R. Rizzi**, *La quarantena di architettura. Vladimir Frolov, Baltia Project, Russia* - **I. Samuels**, *Poundbury rivisitata* - **G. Arcidiacono**, *Esperienze SDS: una mostra e un libro su Livio Vacchini* - **M. Maretto**, *Architettura, Globalizzazione e Information Technology: "Back to the Future"?* - **B. N. Vis**, *Transizioni e trasformazioni: relazioni probatorie tra archeologia e morfologia urbana* - **S. Centineo**, *Architettura degli interni tra teoria, prassi e trasmissibilità. La necessità di ritrovare un dialogo*

# Indice\_Index

2020\_anno VII\_n.13

## Editoriale\_Editorial

- E| Giuseppe Strappa 6  
*La città del post pandemia e la riconquista del limite*  
*The post pandemic city and the recovery of the limit*

## Riflessioni\_Reflections

- R| Giuseppe Strappa 8  
*Quattro domande a Jeremy W. R. Whitehand sulla morfologia urbana e la città storica*  
*Four questions to Jeremy W. R. Whitehand on urban morphology and historical cities*

## Saggi e Progetti\_Essays and Projects

- 1| Paolo Carafa 8  
*Archeologia dell'architettura e archeologia del paesaggio. Ipotesi, storia e narrazione*  
*Archeology of Architecture and Landscape Archaeology. Scientific Hypotheses, History and Storytelling*
- 2| Luigi Franciosini 22  
*Il paesaggio come sedimento storico. Il santuario rupestre di Macchia delle Valli tra Vetralla e Villa San Giovanni in Toscana*  
*The landscape as a historical sediment. The rocky sanctuary of Macchia delle Valli between Vetralla and Villa San Giovanni in Tuscia*
- 3| Giulia Annalinda Neglia 32  
*Riscrivere il sostrato. Rigenerazione post-trauma del paesaggio urbano di Beirut e Sarajevo*  
*Re-Writing the Substrata. Post-Trauma Landscape Regeneration in Beirut and Sarajevo*
- 4| Maria Grazia Cianci, Francesca Paola Mondelli 42  
*L'immateriale che disegna lo spazio*  
*The immaterial as a mean of drawing the space*

## Studi e Ricerche\_ *Studies and Research*

- 1 | Maria Grazia Ercolino 82  
*Rileggere le tracce. Vicende urbane e architettoniche dal Campo Carleo al quartiere Alessandrino*  
*Rediscovering the evidence. Urban and architectural events from Campo Carleo to the Alessandrino district*
- 2 | Anna Rita Donatella Amato 82  
*La città di Porto come processo. Lettura morfologica integrata della città*  
*The city of Porto as a process. Morphological reading of the urban organism*
- 3 | Paolo Carlotti 82  
*Percorsi di ristrutturazione e fringe belt nel centro storico di Oporto*  
*Breakthrough street and fringe belt to analyse Urban Fabric at Porto*

## Punti di vista\_ *Viewpoints*

- 1 | Matteo Ieva 92  
*Renato Rizzi. Pensare architettura e la forma delle cose. Lo stupore del pensiero*  
*Renato Rizzi. Thinking architecture and the shape of things. The wonder of thought*
- 2 | Nicola Scardigno 102  
*Renato Rizzi. Pensare architettura e la forma delle cose. Il potenziale estetico del substrato*  
*Renato Rizzi. Thinking architecture and the shape of things. Aesthetic potential of the substrate*
- 3 | Renato Rizzi 102  
*La quarantena di architettura. Vladimir Frolov, Baltia Project, Russia*  
*Architecture quarantine. Vladimir Frolov, Baltia Project, Russia*
- 4 | Ivor Samuels 102  
*Poundbury rivisitata.*  
*Poundbury revisited.*
- 5 | Giuseppe Arcidiacono 102  
*Esperienze SDS: una mostra e un libro su Livio Vacchini*  
*Esperienze SDS: an exhibition and a book on Livio Vacchini*
- 6 | Marco Maretto 102  
*Architettura, Globalizzazione e Information Technology: "Back to the Future"?*  
*Architettura, Globalizzazione e Information Technology: "Back to the*

## Future”?

7 | Benjamin N. Vis 102  
*Transizioni e trasformazioni: relazioni probatorie tra archeologia e morfologia urbana*  
*Transitions and Transformations: Evidential Relations between Archaeology and Urban Morphology*

8 | Santi Centineo 102  
*Architettura degli interni tra teoria, prassi e trasmissibilità. La necessità di ritrovare un dialogo*  
*Interior Architecture among theories, practices and transmissibility*  
*The need to retrieve a dialogue*

## Recensioni e Notizie\_Book Reviews & News

R1 | Fabrizio Toppetti, *Architettura al presente. Moderno contiene contemporaneo*, (Matteo leva) 104

R2 | Nicola Scardigno, *Landscape as forma mentis. Interpreting the integral dimension of the anthropic space. Mongolia*, (Marco Trisciuglio) 106

N1 | Vitor Oliveira 108  
*PNUM: dieci anni dopo*  
*PNUM: ten years after*

N2 | Paolo Carlotti 110  
*Substrato e Rigenerazione. V ISUFitaly International Conference Rome 2020*  
*Substrata and Regeneration. V ISUFitaly International Conference Rome 2020*

N3 | Giancarlo Cataldi 110  
*Gian Luigi Maffei, assai più che un amico...*  
*Gian Luigi, much more than a friend...*

N4 | Enrico Bordogna 110  
*Claudio D’Amato, un ricordo*  
*Claudio D’Amato, a memory*



## Renato Rizzi. Pensare architettura e la forma delle cose

### Il potenziale estetico del substrato

Nicola Scardigno

DICAR Dipartimento di Scienze dell'Ingegneria Civile e dell'Architettura, Politecnico di Bari  
E-mail: nickscardigno@yahoo.it

**Renato Rizzi. Thinking architecture and the shape of things**  
**Aesthetic potential of the substrate**

**Keywords:** project, archeological site, substrata, principle, aesthetic

#### Abstract

The essay intends to place itself in the wake of those works which, with a critical spirit, intend to investigate the relationship between project and the archaeological site/context. Compared to experiences that have characterized the debate on the "theme" in recent decades (most of which pertain to projects that legitimize themselves by searching an intentionality facing the way of the "consistency" or of "dissonance" with respect to the physical "witness"), the project – here critically read and interpreted – is located within a territory that is per itself witness of important archaeological events up to the point of not finding "legitimacy" on the basis of a pure presence of facts – precisely historicized –, but compared to a larger scale opera, the landscape, assimilable to a principle that governs the laws of appearing, the "aesthetic": a dimension behind which Rizzi, on the basis of the categories of analysis of persuasive communication expressed by Aristotle, recognizes three fundamental variables: *ethos*, *logos* and *pathos*.

Within this essay we intend to investigate the project of the Great Egyptian Museum in Cairo designed by Renato Rizzi. A dated opera, if we think of the numerous other projects of the Roveretan architect from 2002 to today – not least the project of the Solomon Cathedral presented in the occasion of the exhibition held at the Polytechnic of Bari in May 2019 – but very topical and with an unprecedented critical cut with respect to the theme addressed: the relationship between the project and the archaeological site/context.

The Museum is in fact the opera of an architect who is not satisfied to grasp what Agamben calls the "inexhaustible light" of the contemporary life (Agamben G., 2019), but rather to seek a "singular" relationship with the site, interpolating different times and reading history in an unprecedented way. A story that the Roveretan architect cites having identified the lines of force and according to a need that does not come in any way from his will, but from a need to which

All'interno di questo saggio si intende indagare il progetto del Grande Museo Egizio al Cairo, di Renato Rizzi. Un'opera datata, se pensiamo ai numerosi altri progetti dall'architetto roveretano dal 2002 ad oggi – non ultimo il progetto della Cattedrale di Solomon presentato in occasione della Mostra tenutasi al Politecnico di Bari nel Maggio 2019 – ma di grande attualità e dal taglio critico inedito rispetto al tema affrontato: il rapporto tra progetto e *sito/contexto* archeologico.

Il Museo è infatti l'opera di un architetto che non si accontenta di afferrare quella che Agamben definisce l'"inesitabile luce" della contemporaneità (Agamben, 2019), ma che piuttosto ricerca una "singolare" relazione con il *sito*, interpolando i tempi diversi e leggendo in modo inedito la storia. Una *storia* che l'architetto roveretano cita avendone identificato le "linee di forza" e secondo una necessità che non proviene in alcun modo dal suo arbitrio, ma da un'esigenza a cui egli pare non poter non rispondere: far emergere l'esistenza dell'opera non rispetto ad una pura presenza di *fatti* – per l'appunto storicizzati –, bensì rispetto ad un opera di scala maggiore, il *paesaggio*, assimilabile ad un *principio* che governa le leggi dell'apparire, l'"estetico" – dimensione dietro la quale Rizzi, sulla scorta delle categorie di analisi della comunicazione persuasiva espresse da Aristotele, riconosce tre variabili fondamentali: *ethos*, *logos* e *pathos* (Rizzi, 2010).

Un concetto dunque, quello di opera che, confacendosi simultaneamente al progetto per il museo e al paesaggio che lo ospita, rimanda all'idea heideggeriana di "opera d'arte", ossia a quel qualcosa che ha un'indole di "res", di "realitas", di "realità" (Heidegger, 2000). Un qualcosa cioè che non è solo cumulo di segni e superfici che, in apparenza, si rendono distintivi: nella fattispecie la topografia descritta dalle curve di livello, la linea del fiume, il manto sabbioso del deserto, la trama del tessuto urbano della città del Cairo, la presenza di testimonianze architettoniche *straordinarie* come le tombe e le piramidi. Ma piuttosto, a quel "nocciolo della realtà", visibile solo in trasparenza, attorno al quale una molteplicità di proprietà e caratteri dell'arte egizia risultano assemblati e che, l'architetto-artista Rizzi, in qualità di "origine" – concetto che identifica la *singularità* dell'architetto roveretano – dell'opera-progetto, ha reso intelligibili attraverso quella che lui stesso definisce una "liturgia del pensiero": un'"idea-cogito" (Ieva, 2018), sintetico-creativa, maturata a livello di substrato di quel luogo-superficie su cui le cose si rendono visibili.

Ciò sembra essere comprovato dal fatto che il *luogo* su cui l'architetto *incide* la sua opera, è un luogo dietro la cui immagine riconosce la presenza, simultanea, di quattro luoghi. Di un "luogo fisico", il labbro che unisce la piana del Nilo con il deserto, ovvero la parte bassa del Cairo con la parte alta e arida... il punto in cui il Nilo si apre, ramificandosi nel delta. Di un "luogo teorico", il luogo in cui il salto topografico sancisce l'intersezione tra due mondi: quello dei vivi, la città abitata, e quella dei morti, segnata dalla presenza dei complessi funerari, delle piramidi di Cheope, Chefren e Micerino circondate dalle *mastabe*. Di un "luogo storico e metastorico", ossia di un luogo che, in quanto testimone di un succedersi di fatti storici, ha virtù di spiegarli. Del "luogo estetico", ossia del luogo del visibile, della sintesi, dove, le leggi dell'apparire tendono a ordinare e qualificare il paesaggio stesso alla stregua di un'opera

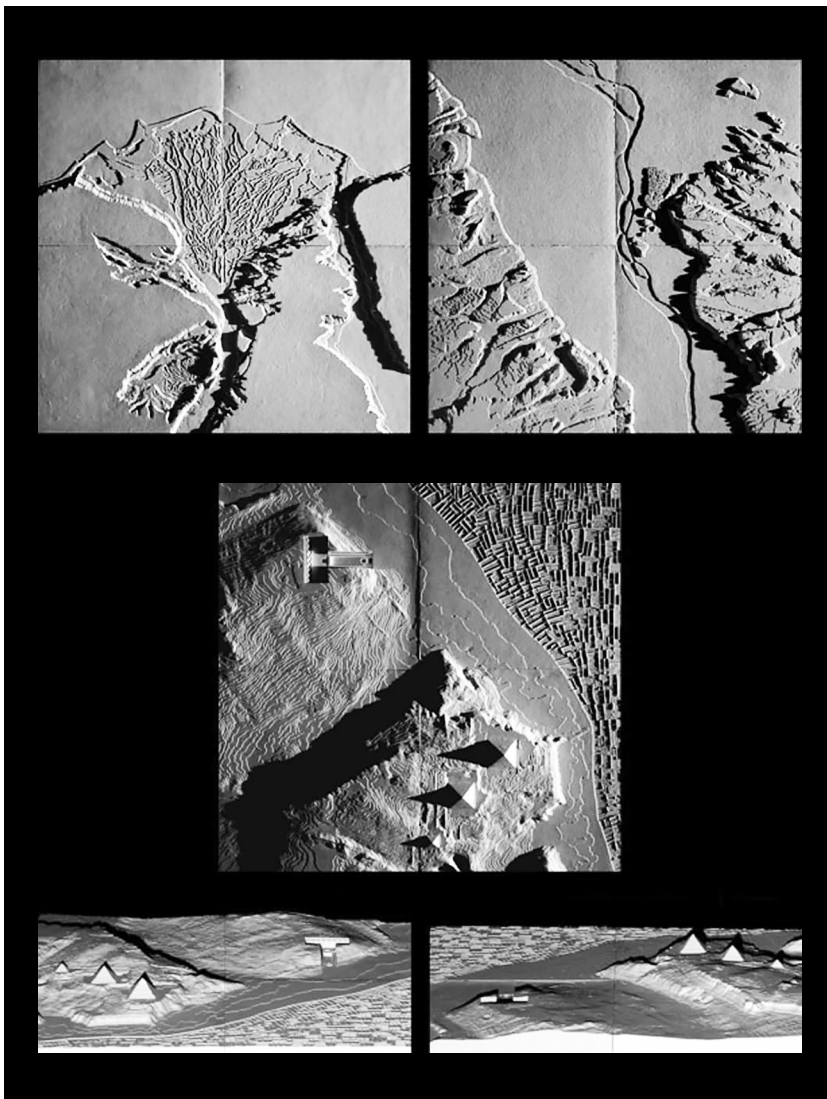


Fig. 1 - Il “luogo fisico” del progetto: il labbro che unisce la piana del Nilo con il deserto, ovvero la parte bassa del Cairo con la parte alta e arida.

The “physical place” of the project: the lip that joins the Nile plain of with the desert, i.e. the lower part of Cairo with the high and arid part.

d’arte la cui *existentia est singularium* (Jullien, 2017).

Il dato di *coscienza intenzionale-singolare* che ha portato al progetto per il museo egizio, è stato criticamente decryptato dallo scrivente attraverso la ricerca di tre ordini di *coscienza*: *simbolica*, *paradigmatica* e *sintagmatica*. Corrispondono sostanzialmente ai tre stadi relazionali di matrice barthesiana attraverso i quali si cerca di decodificare l’*immagine* di quel “segno” (Barthes, 1976) che Renato Rizzi – a guisa di visione “singolare” – ha condotto nel traguardo del visibile.

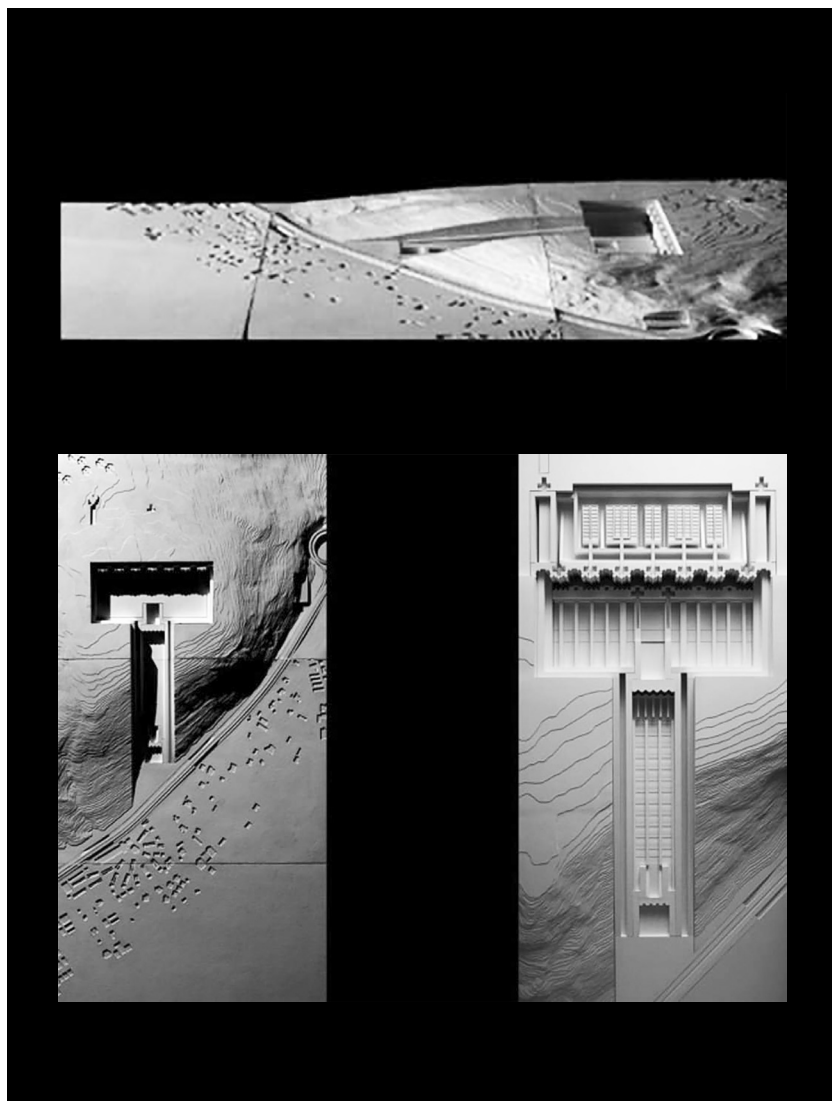
La *coscienza simbolica*, rappresentata dalla fascinazione figurativo-sacrale dell’arte funeraria egizia: la forma a “T”. Una *figura-forma* sulla quale si imposta il museo e che, piuttosto che trascendere dal dato di determinatezza, per l’appunto formale, dell’archetipo, lo assume in termini di *identità figurativa*. È come se l’architetto avesse agito nel segno di una coscienza di tipo *simbolico-analogica*, re-visionando la condizione, quasi auratica, di equivalenza, tra *significante* e *significato*, in quanto consapevole – in modo agambeniano – che la condizione archetipica, ovvero prossima all’origine, non è riconducibile ad un passato cronologico, ma piuttosto contemporanea al divenire storico (Agamben, 2019), nella fattispecie, al Suo tempo. In altri termini: attraverso un’*interpretazione del simbolo*, è come se quell’opera eccezionale dedicata alla memoria, del defunto, attraverso la tomba, sia stata ripensata come opera eccezionale dedicata alla memoria, della cultura, attraverso il museo. Un trapasso che rimanda inesorabilmente alla metafora attraverso la quale Galimberti descrive l’*esegesi del simbolo*: “Con l’insistenza infinita dell’onda sulla spiaggia, l’*esegesi simbolica* è come il ritorno e la ripetizione della stessa onda sulla stessa riva, dove però ogni volta tutto il senso si rinnova e si arricchisce...” (Galimberti, 1998).

he seems unable to not respond: to bring out the existence of the opera not with respect to a pure presence of facts – precisely historicized –, but with respect to a work of a larger scale, the landscape, assimilable to a principle that governs the laws of appearance, the “aesthetic” (l’estetico) – dimension behind which Rizzi, on the basis of the categories of analysis of persuasive communication expressed by Aristotle, recognizes three fundamental variables: *ethos*, *logos* and *pathos* (Rizzi R., 2010).

Therefore a concept – that of opera – which fitting simultaneously with the project for the museum and the landscape that houses it, refers to the Heideggerian idea of “artwork”, that is, to something that has a “res” character, of “realitas”, of “reality” (Heidegger M., 2000). That is, something that is not just a heap of signs and surfaces that, apparently, become distinctive: in this case, the topography described by the contour lines, the river line, the sandy mantle of the desert, the Cairo’s urban fabric, the presence of extraordinary architectural evidence such as tombs and pyramids. But rather, to that “core of reality”, only visible in transparency, around which a multiplicity of properties and characters of Egyptian art are assembled and which, the architect-artist Rizzi, as “origin” – concept that identifies the singularity of the Rovereto architect – of the opera-project, made intelligible through what he himself defines a “liturgy of thought”: a synthetic-creative “idea-cogito”

Fig. 2 - Il sedime scavato dalla "figura forma" a 'T'.

The soil excavated from the 'T' "shape-figure".



(leva M., 2018), matured at the substrate level of that place-surface on which things become visible.

This seems to be proven by the fact that the place on which the architect affects his opera, is a place behind whose image recognizes the simultaneous presence of four places. Of a "physical place", the lip that joins the Nile plain with the desert, or the lower part of Cairo with the high and arid part ... the point where the Nile opens, branching into the delta. Of a "theoretical place", the place where the topographical leap marks the intersection between two worlds: that of the living, the inhabited city, and that of the dead, marked by the presence of funeral complexes, the pyramids of Cheops, Chefren and Micerino surrounded by mastabe. Of a "historical and metastorical place", that is, of a place which, as a witness to a succession of historical facts, has the virtue of explaining them. Of the "aesthetic place", that is the place of the visible, of the synthesis, where the laws of appearance tend to order and qualify the landscape itself as a work of art whose existentia est singularium (Jullien F., 2017).

The data of intentional-singular conscience that led to the project for the Egyptian museum has been critically decrypted by the writer through the search for three orders of conscience: symbolic, paradigmatic and syntagmatic. They correspond substantially to the three relational stages of Barthesian matrix through which we try to de-

La coscienza paradigmatica, agente, nel caso del progetto per il museo, sotto forma di dato *coscienziale-intenzionale* di natura poetico-strutturalista. Non si tratta infatti semplicemente di una sterile citazione del repertorio architettonico formale-figurativo del mondo egizio, quanto piuttosto di una riflessione proiettata a ri-fabbricarlo – quel repertorio di "simulacri" che Lucrezio nel suo *De Rerum Natura* riconosce essere vaganti – rendendolo intelligibile (Lucrezio, 1992). In altri termini, attraverso questo tipo di relazione, è come se l'architetto roveretano avesse rimodulato il rapporto di coesistenza tra una riserva di *forme* storicamente consolidate nell'arte egizia, a partire dal potenziale riconoscimento di una *proiezione prospettiva* che le stesse – forme – avrebbero potuto avere. Si potrebbe infatti parlare vera e propria *ri-significazione* degli elementi in base alle scelte di natura gerarchico-compositiva inerenti al progetto. Nella fattispecie il riferimento è alle "tre unità formali delle maschere" e "contro-maschere" di cui Rizzi parla, declinate rispetto al tema dei muri delle antiche *mastabe* ed il cui codice figurativo – la plasticità della superficie muraria quale sintesi tra struttura ed apparato decorativo – risulta svilupparsi formalmente, a guisa di- frattale, in base alla loro dimensione, scalare, all'interno del progetto. È la "cadenza formale" di questi elementi, corrispondenti ad altrettanti salti di quota, a misurare l'intero impianto di progetto, conferendo una struttura ritmica e un chiaro ordine gerarchico – la sostanziale tripartizione della "T" – all'intero impianto museale.

Il terzo stadio di coscienza intenzionale si può definire *sin-tagmatico, stemmatico* – concetto che nella critica testuale è riconducibile allo studio delle relazioni e dei rapporti che intercorrono tra i vari codici di un'opera –, teso cioè al riconoscimento di regole di associazione tra parti ed elementi. Lo si può definire il momento in cui il progetto si interroga sulle modalità di coordi-



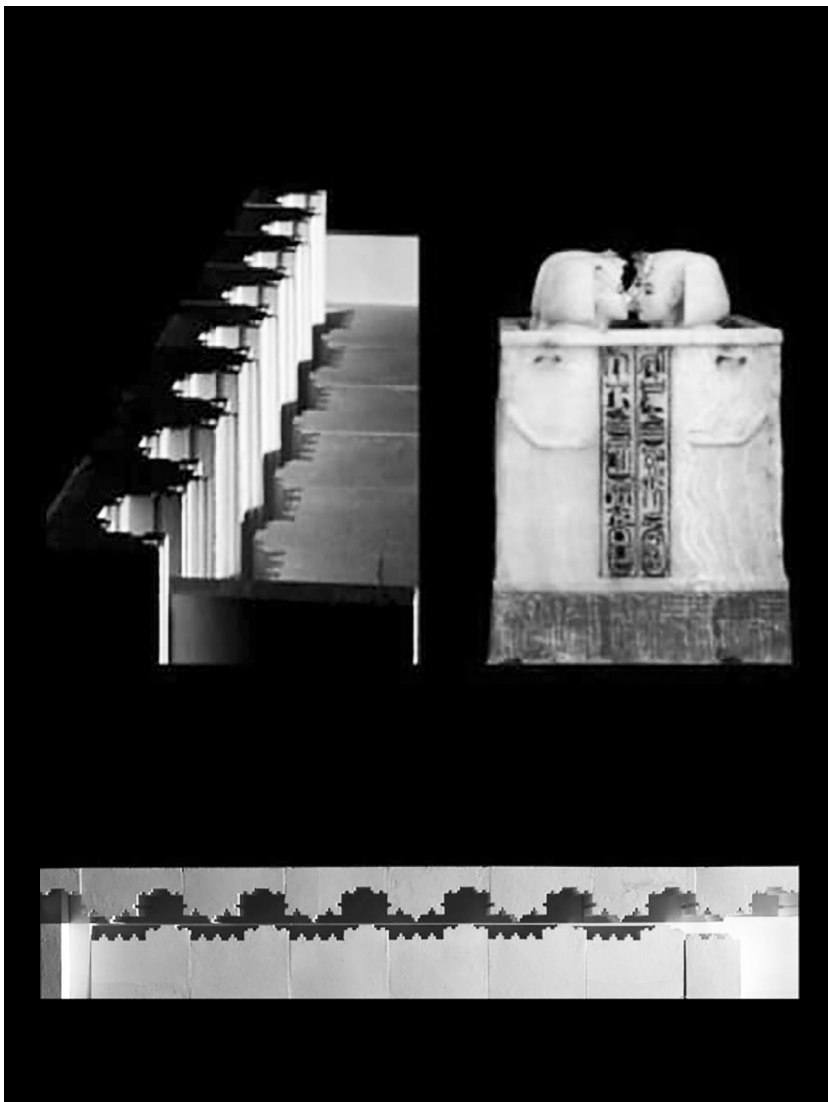


Fig. 3 - Rapporto "sintagmatico" tra "maschere" e "contro-maschere".

"Syntagmatic" relationship between "masks" and "counter-masks".

namento tra i principali *sintagmi* – interni alla figura-forma "T" o tra la figura-forma e il paesaggio – al fine di individuare un ordine che soggiaccia, a guisa di *vincoli* regolari, le relazioni tra entità spaziali e materiche del progetto. Tali relazioni sono principalmente riconducibili a due ordini scalari: uno afferente al rapporto tra la figura-forma a "T" e il contesto, l'altro al rapporto tra le parti interne alla figura.

### Deserto - Figura-Forma "T" - Città

Un vero e proprio *nodo territoriale* identificato dello scarto altimetrico (40 m) tra il piano del deserto e quello della città, ed eletto come luogo ove il progetto deposita il suo sedime. Di fatto, il luogo in cui la figura-forma a "T" viene scavata nel suolo, occupando esattamente il dislivello del labbro e fungendo da elemento-punto di sutura tra le due quote, corrispondenti a due mondi: dei vivi (la città) e dei morti (il deserto). Un rapporto, dunque, che si materializza attraverso una modificazione dell'aspetto *plastico-figurativo* del terreno e che risulta dettato da una intenzionalità progettuale chiara: quella di non emergere dal suolo, ovvero dal *palinsesto del paesaggio*, per operare a livello del suo *substrato* – scelta che sembrerebbe dimostrare come l'architetto voglia escludere a priori un tentativo di misurarsi con episodi architettonici fuori terra della statura evocativa delle piramidi.

code the image of that "sign" (Barthes R., 1976) that Renato Rizzi – in the sign of a "singular" vision – has led to the travail of the visible.

The symbolic conscience, represented by the figurative-sacral fascination of Egyptian funerary art: the 'T' shape. A figure-form on which the museum is set and which, rather than transcending the datum of certainty, precisely formal, of the archetype, assumes it in terms of figurative identity. It is like the architect had acted in the sign of a symbolic-analogical consciousness, re-viewing the almost auratic condition of equivalence between signifier and meaning, because aware – in an Agambenian way – that the archetypal condition, that is, close to the origin, it cannot be traced back to a chronological past, but rather contemporary to the historical becoming (Agamben G., 2019), in the case, to His time. In other words: through an interpretation of the symbol, it seems like if the exceptional opera dedicated to memory, of the deceased, through the grave, has been re-thought as an exceptional opera dedicated to memory, of culture, through the museum. A transition that relentlessly refers to the metaphor through which Galimberti describes the "exegesis of the symbol": "With the infinite insistence of the wave on the beach, the symbolic exegesis is like the return and repetition of the same wave on the same shore, where, however, every time all the meaning is renewed and enriched..." (Galimberti U., 1998).

The paradigmatic consciousness acting, in the

case of the project for the museum, in the form of conscious-intentional data of poetic-structuralist nature. In fact, it is not simply a sterile quotation of the formal-figurative architectural repertoire of the Egyptian world, but rather a reflection projected to re-built it – that repertoire of “simulacra” that Lucrezio in his *De Rerum Natura* recognizes to be wandering – making it intelligible (Lucrezio, 1992). In other words, through this type of relation, it seems the Roveretan architect had re-shaped the relationship of coexistence between a reserve of forms historically consolidated in Egyptian art, starting from the potential recognition of a perspective projection that the same – forms – could have had. Indeed we might talk of a real re-meaning of the elements based on the hierarchical-compositional choices inherent to the project. In this case, the reference is to the “three formal units of the masks” and “counter-masks” of which Rizzi speaks, declined with respect to the theme of the walls of the ancient mastaba and whose figurative code – the plasticity of the wall surface as a synthesis between structure and decorative apparatus – appears to develop formally, in the manner of a fractal, based on their scalar size within the project. It is the “formal cadence” of these elements, corresponding to as many level jumps, to measure the entire project layout, giving a rhythmic structure and a clear hierarchical order – the substantial tripartition of the ‘T’ – to the entire museum layout.

The third stage of intentional consciousness can be defined as syntagmatic, stemmatic – a concept that in textual criticism can be traced back to the study of the relationships between various codes of an opera – that is, aimed at recognizing the rules of association between parts and elements. This can be defined as the moment in which the project questions the coordination methods between the main syntagmas – internal to the figure-form ‘T’ or between the figure-form and the landscape – in order to identify an order that subjugates, in the manner of regular constraints, the relationships between spatial and material entities of the project. These relationships are mainly attributable to two scalar orders: one referred to the relationship between the ‘T’ shape-shape and the context and the other to the relationship between the internal parts of the figure.

#### Desert - Figure-Shape “T” - City

A real territorial node identified by the altitude difference (40 m) between the desert and city plan, and elected as the place where the project deposits its land. In fact, the place where the ‘T’ shape-shape is dug into the ground, exactly occupying the height difference of the lip and acting as a suture-element between the two altitudes, corresponding to the two worlds: of the living (the city) and of the dead (the desert). A relationship, therefore, which is materialized through a modification of the plastic-figurative aspect of the terrain and which is dictated by a clear design intentionality: that of not emerging from the ground, or from the palimpsest of the landscape, in order to operate at the level of its substrate. A choice that would seem to demonstrate how the architect wants to exclude a priori an attempt to connect himself against architectural episodes above the ground and of the evocative stature of the pyramids.

#### Mask | Counter-mask

It is the relationship between elements with their own physical and formal qualities, precisely the

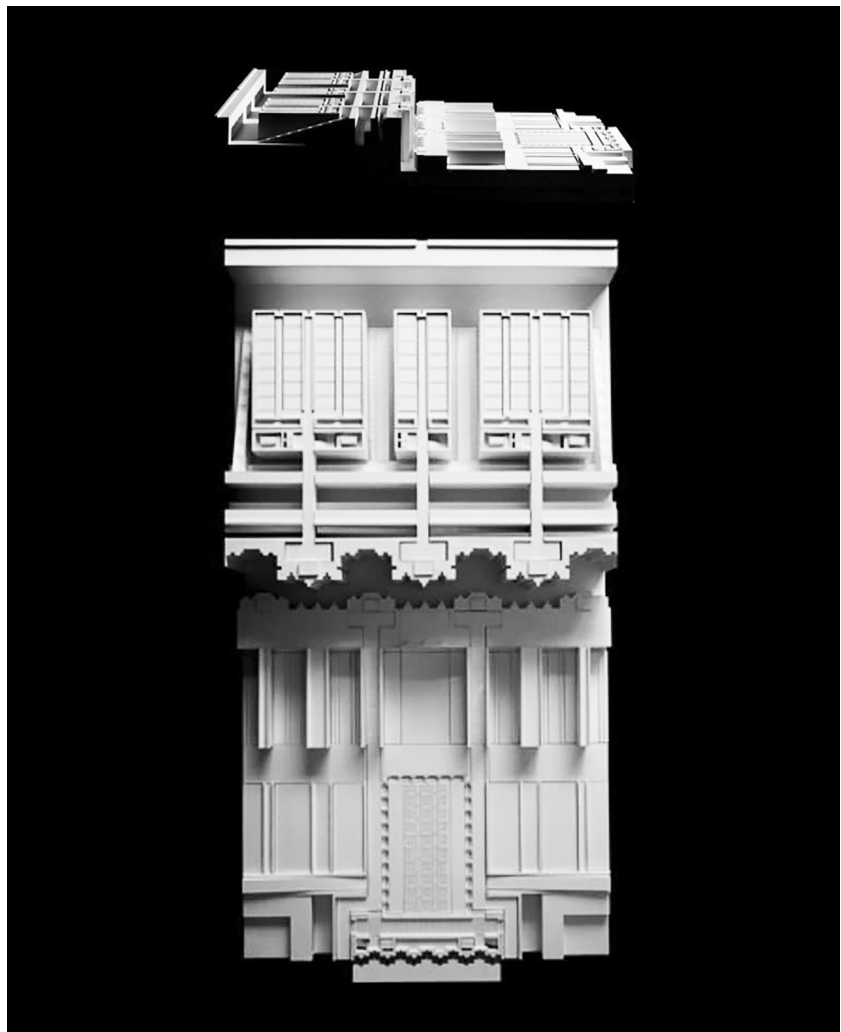


Fig. 4 - Il “terzo nodo” del progetto: il luogo dell’esposizione permanente.

The project’s “third node”: the place of the permanent exhibition.

### Maschera | Contro-maschera

È la relazione tra elementi dotati di qualità fisiche e formali proprie, per l’ap-punto le “maschere” e le “contro-maschere”: con le prime tre orientate a levante (verso la città), visibili dall’esterno in quanto lavoranti sul piano verticale, impenetrabili e definenti una scansione ritmico-gerarchica dell’impianto longitudinale del museo; le tre seconde orientate a ponente, non visibili dall’esterno (in quanto contenute al di sotto della soletta sommitale piena), attraversabili e quindi prettamente agenti sul piano orizzontale del museo, filtrandone la sequenza di spazi.

Le *relazioni sintagmatiche* tra facciate e contro-facciate, differentemente declinate nel progetto in termini posizionali, dimensionali e di scansione-frequenza del rapporto plastico-figurativo tra estroflessioni e introflessioni della materia – motivo compositivo della *facciata* che Rizzi riconduce al tracciato di una sinusoide –, determinano sostanzialmente tre *nodi compositivi*, diversamente gerarchizzati, all’interno dell’impianto a “T”.

Un primo nodo nel quale si riconosce un rapporto di continuità tra la quota urbana e la quota del museo attraverso due sistemi di piazze interrate: una anteriore alla maschera direttamente interfacciata alla città, l’altra posteriore alla stessa maschera e mediante con l’ambito dei parcheggi.

Un secondo nodo, baricentro nell’impianto museale, identifica l’ingresso al complesso museale, in particolare agli ambiti spaziali espositivi delle mostre temporanee e speciali – nonché a spazi differentemente gerarchizzati tra di loro: laboratori, auditorium, amministrazione, ecc., – mediando, anche in questo caso tra due differenti quote: la piazza longitudinale discendente e la terrazza sopraelevata trasversale.



Un terzo nodo, identifica l'accesso agli spazi dell'esposizione permanente, completamente scavati nel deserto e dotati di un carattere formale-distributivo dallo "statuto rappresentativo proprio". In questa parte del museo si trovano sia quei luoghi che contengono la raccolta permanente – e che Rizzi chiama le "cinque case", organizzate in serie – e gli "spazi espositivi dell'ipertesto", ricavati all'interno dello spessore della maschera, riempiendone interamente le cavità delle nervature.

L'identificazione di un impianto teorico-metodologico e il riconoscimento di tre stadi *coscienziali-intenzionali*, hanno consentito di decodificare – pur nella consapevolezza di poter incorrere in una eccessiva semplificazione della speculazione teoretica, a tratti ineffabile, cui l'architetto roveretano afferisce –, i temi di progetto attorno ai quali si è impennato il pensiero operante di Renato Rizzi. L'immagine decriptata corrisponde ad un insieme di *rapporti di tempo*, da cui scaturisce il tempo presente – il tempo del progetto – come comune multiplo o minimo divisore degli altri. Questo grazie ad un pensiero che, pur sperimentando un linguaggio architettonico appartenente ad una stessa radice, ad un *substrato metafisico*, è riuscito a conferire all'opera quell'autonomia che la rende assimilabile ad una *monade*, indipendente ed equidistante tanto dal mondo in cui si rappresenta – il sito archeologico e in senso lato il mondo della cultura egizia – quanto dall'autore stesso.

"masks" and the "counter-masks": with the first three oriented to the east (towards the city), visible from the outside as working on the vertical plane, impenetrable and defining a rhythmic-hierarchical scan of the museum's longitudinal layout; the three second ones oriented to the west, not visible from the outside (as they are below the full top slab), which can be crossed and therefore strictly acting on the horizontal plane of the museum, filtering the sequence of spaces. The syntagmatic relationships between facades and counter-facades, differently declined in the project in terms of position, size and scan-frequency of the plastic-figurative relationship between extra-flexions and intro-flexions of the material – the compositional motif of the facade that Rizzi leads back to the layout of a sinusoid –, substantially determine three compositional nodes, differently hierarchized within the 'T' layout.

A first node in which a relationship of continuity between the urban and the museum altitude levels is recognized through two systems of underground squares: one in front of the mask directly interfaced with the city, the other behind the same mask and facing the parking lots. A second node, center of gravity of the museum, identifies the entrance to the museum complex, in particular to the spatial exhibition areas of the temporary and special exhibitions – as well as to spaces differently hierarchized between them: laboratories, auditorium, administration, etc., – by mediating, also in this case between two different levels: the descending longitudinal square and the transversal raised terrace.

A third node identifies the entrance to the permanent exhibition spaces, completely excavated in the desert and endowed with a formal-distributive character with an "own representative status". In this part of the museum there are both those places that contain the permanent collection – and that Rizzi calls the "five houses", organized in series – and the "hypertext exhibition spaces", created within the thickness of the mask, filling them entirely the cavities of the ribs. The identification of a theoretical-methodological system and the recognition of three conscious-intentional stages have allowed to decode – despite the awareness of being able to incur to an excessive simplification of theoretical speculation, at times ineffable, to which the Roveretano architect refers to –, the project themes around which the operative thinking of Renato Rizzi hinged. The decrypted image corresponds to a set of time relationships from which the present time – the project time – arises as a common multiple or minimum divisor of the others. This thanks to a thought that, although experimenting with an architectural language belonging to the same root, to a metaphysical substrate, has managed to give to the opera that autonomy which makes it comparable to a monad, independent and equidistant from the world in which represents – the archaeological site and in a broad sense the world of Egyptian culture – as much as by the author himself.

#### Riferimenti bibliografici

- Agamben G. (2019) *Che cos'è il contemporaneo*, Mimesis, Milano, p. 21, p. 4.  
 Barthes R. (1976) *Saggi Critici*, Einaudi, Torino, p. 303.  
 Heidegger M. (a cura di Zaccaria G.) (2000) *L'origine dell'opera d'arte*, Christian Marinotti Edizioni, Milano, p. 11.  
 Ieva M. (2018) *Architettura come lingua. Processo e progetto*, FrancoAngeli, Milano, p. 68.  
 Jullien F. (a cura di Marsciani F.) (2017) *Vivere di paesaggio. O l'impensato della ragione*, Mimesis, Milano, pp. 108-109.  
 Lucrezio (a cura di Milanese G.) (1992) *De Rerum Natura*, Oscar Mondadori, Milano, p. 243.  
 Galimberti U. (1998) *Paesaggi dell'anima*, Oscar Saggi Mondadori, Milano, p. 25.  
 Rizzi R. (2010) *Cortina d'Ampezzo. Liturgia degli invisibili*, (Quaderno non pubblicato), p. 2.