

2a+pa

fabrizio arrigoni

carmelo baglivo

baukuh

lapo binazzi

alberto breschi

lorenzo degli esposti

corrado di domenico

paolo di nardo

fabio fabbrizzi

sergio fiorentino

fabio fusco

luca galofaro

cherubino gambardella

massimo gasperini

mao iacovoni

vincenzo latina

alessandro melis

adolfo natalini

domenico pastore

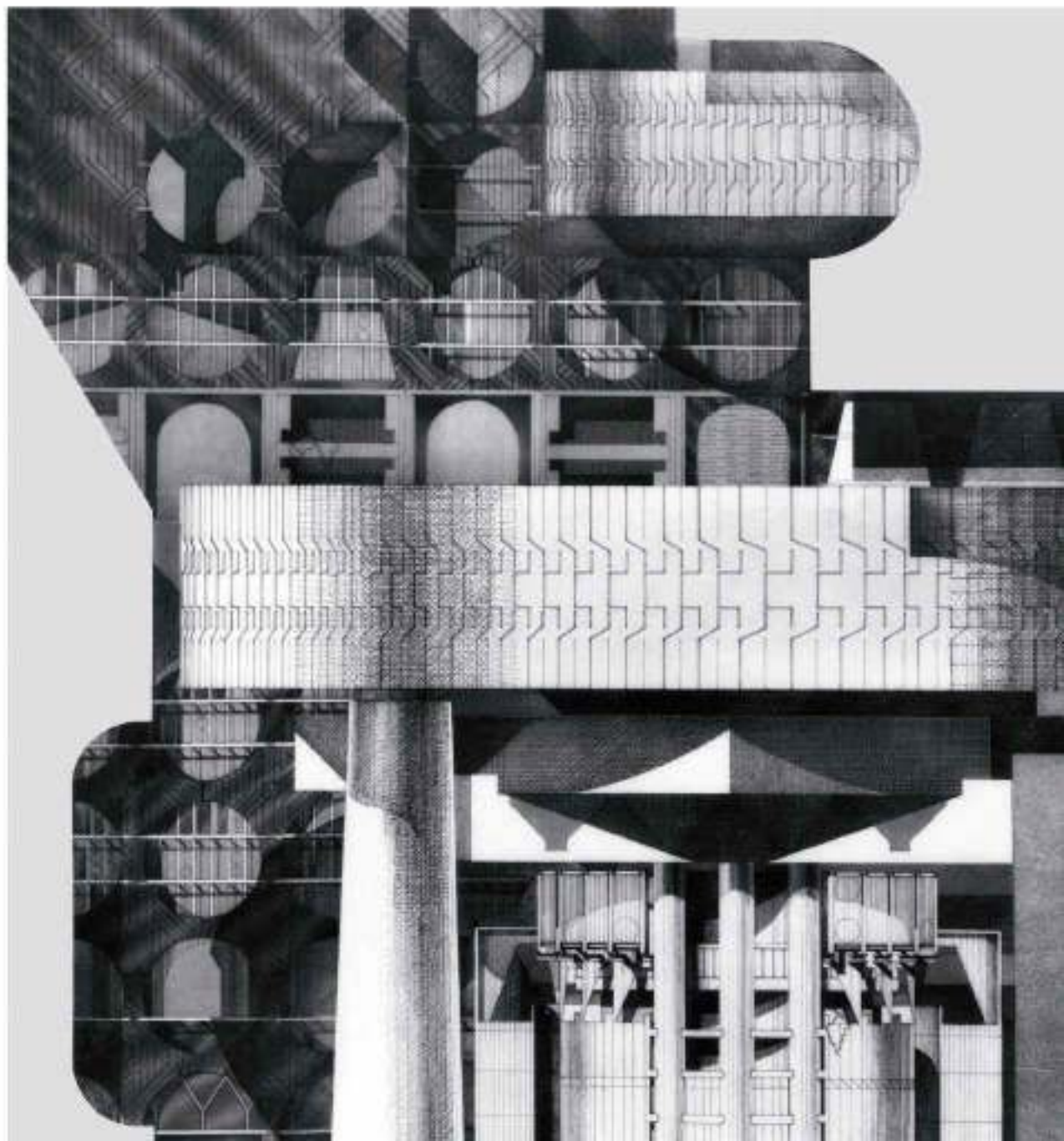
carlo prati

franco purini

stefano santi

dittricht thorsten

paolo zermani

VND
editriceD
N
V

31

sommario/summary

Disegno > Utopia

AND

Rivista semestrale di architetture,
città e architetti
n°31 gennaio/giugno, 2017

direttore responsabile
Francesca Calonaci

direttore editoriale
Paolo Di Nardo

comitato scientifico

Alfonso Acoella, Alessandra Capuano, Maurizio Carta, Fabrizia Ippolito, Alberto Ferlenga, Steffen Lehmann, Cherubino Gambardella, Luca Molinari

coordinamento comitato scientifico
Alessandro Melis, Caterina Andreucci

redazione

Tommaso Bertini, Simone Chietti, Lorenzo Pucci, Lorenzo Saccomando, Luca Sgrilli, Caterina Andreucci

co-curatela

Domenico Pastore

coordinamento editoriale

Simone Chietti

coordinamento redazionale

Fabio Rossetti

corrispondenti

dalla Francia: Federico Masotto
dalla Germania: Andreas Gerslbeck
dall'Inghilterra: Alessandro Melis

traduzioni

italiano-inglese
Team Translation s.r.l.

crediti fotografici

le foto sono attribuite ai rispettivi autori come indicato sulle foto stesse. L'editore rimane a disposizione per eventuali diritti non assolti

progetto grafico

Davide Ciaroni

impaginazione elettronica

Andrea Benelli

direzione e amministrazione

via degli Artisti, 18/R - 50132 Firenze
www.and-architettura.it

redazione

via degli Artisti, 18/R - 50132 Firenze
redazione@and-architettura.it

editore

DNA Editrice
via degli Artisti, 18/R - 50132 Firenze
tel. +39 055 9755168
info@dnaeditrice.it

comunicazione e pubblicità

DNA Editrice
via degli Artisti, 18/R - 50132 Firenze
tel. +39 055 9755168
comunicazione@and-architettura.it

distribuzione per l'Italia

JOO Distribuzione
via F. Angelati, 35 - 20143 Milano
joodistribuzione@joodistribuzione.it

distribuzione per l'estero

S.O.D.I.P. SpA
via Bettola, 18 - 20092 Cinisello Balsamo (MI)
tel. +39 02 66030400 - fax +39 02 66030269
sies@sodip.it www.siesnet.it

stampa

Sincromia s.r.l., Rovereto in Piano (PN)

abbonamenti

abbonamenti@dnaeditrice.it

arretrati

info@dueeditrice.it

bimestrale

una copia € 10,00
numero con speciale € 12,00
numeri arretrati € 20,00
abbonamento annuale (2 numeri)
Italia € 20,00; Europa € 50,00;
resto del mondo € 70,00 (posta prioritaria)

Registrazione del Tribunale di Firenze
n. 5300 del 27.09.2003 ISSN 1723-9990
R.O.C. n. 16127 del 11/01/2006

© AND - Rivista di architetture, città e architetti
(salvo diversa indicazione)
© dei progetti di proprietà dei rispettivi autori

AND - Rivista di architetture, città e architetti
è una testata di proprietà di
DNA Associazione Culturale
via degli Artisti, 18/R - 50132 Firenze

È vietata la riproduzione totale o parziale del
contenuto della rivista senza l'autorizzazione
dell'editore e dell'Associazione Culturale DNA.

La rivista non è responsabile per il materiale
inviato non richiesto espressamente dalla
redazione. Il materiale inviato, salvo diverso
accordo, non verrà restituito.

La rivista AND sottopone i contributi editoriali
ricevuti ad un processo di *double blind peer
review* esterno al comitato di redazione.

*Contributed papers to AND magazine will be
subjected to an external double blind peer review.*

AND rispetta l'ambiente
stampando su carta **FSC**



In copertina/cover: Franco Purini, Laura Thernes, La Città Compatta, prospetto parziale, 1966/ Franco Purini, Laura Thernes, La Città Compatta, partial facade, 1966

Errata Corrigé AND 30

Le foto dell'articolo "Linea, Punto - Comporre con volumi e colori", da pag. 82 a pag.87, sono di Riccardo Magherini e non di Donatella Monisi come erroneamente scritto.

Nell'articolo "Casa P - Il controllo spaziale di linee e superfici", a pagina 91, nella scheda progetto alla voce "progetto architettonico: Style Group Architects, Arch. Riccardo Zappi" si deve aggiungere come progettista l'arch. Massimo Vignelli.

AND si scusa con i diretti interessati ed i lettori per gli errori riportati.

Corrigendum AND 30

The photos of the article "Line, Dot - Compose with volumes and colors", p. 82 to pag.87, are by Riccardo Magherini and not by Donatella Monisi as erroneously written.

In the article "House P - Space and surface spatial control", on page 91, on the project tab, under the heading "Architectural design: Style Group Architects, arch. Riccardo Zappi", architect Massimo Vignelli must be added as a designer.

AND apologizes to the authors concerned and the readers for the reported errors

10

Tra idea e realizzazione

FABIO
FABBRIZZI

16



FRANCO
PURINI

20



PAOLO
ZERMANI

24



FABRIZIO
ARRIGONI

28



CHERUBINO
GAMBARDELLA

32



PAOLO
DI NARDO

36



VINCENZO
LATINA

40



LAPO
BINAZZI

44



CORRADO
DI DOMENICO

46



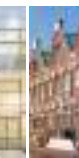
FABIO
FABBRIZZI

50



ALBERTO
BRESCHI

54



ADOLFO
NATALINI



58



Gherardo Bosio
urbanistica

66



Gherardo Bosio
design

72



Dipingere la città
pittura

74



SERGIO
FIORENTINO

76



STEFANO
SANTI

78



THORSTEN
DITTRICH

80



GIANCARLA
BERTERO

86



Doni &
Associati

88

In bilico tra disegno e utopia

CATERINA
ANDREUCCI

94

Utopia in frammenti

MARTA
MAGAGNINI

100



FRANCO
PURINI

102



2A+PIA

104



CARMELO
BAGLIO

108



BAUKH

110



LORENZO
DEGLI ESPOSTI

112



FABIO
ALESSANDRO
RUSCO

116



LUCA
GALOPARO

118



MASSIMO
GASPERINI

122



MAO
IACOVONI

126



ALESSANDRO
MELIS

130



DOMENICO
PASTORE

134



CARLO
PRATI

136



CHERUBINO
GAMBARDELLA

140



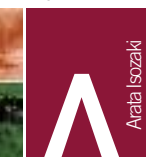
LAPO
BINAZZI

142



ALBERTO
BRESCHI

146



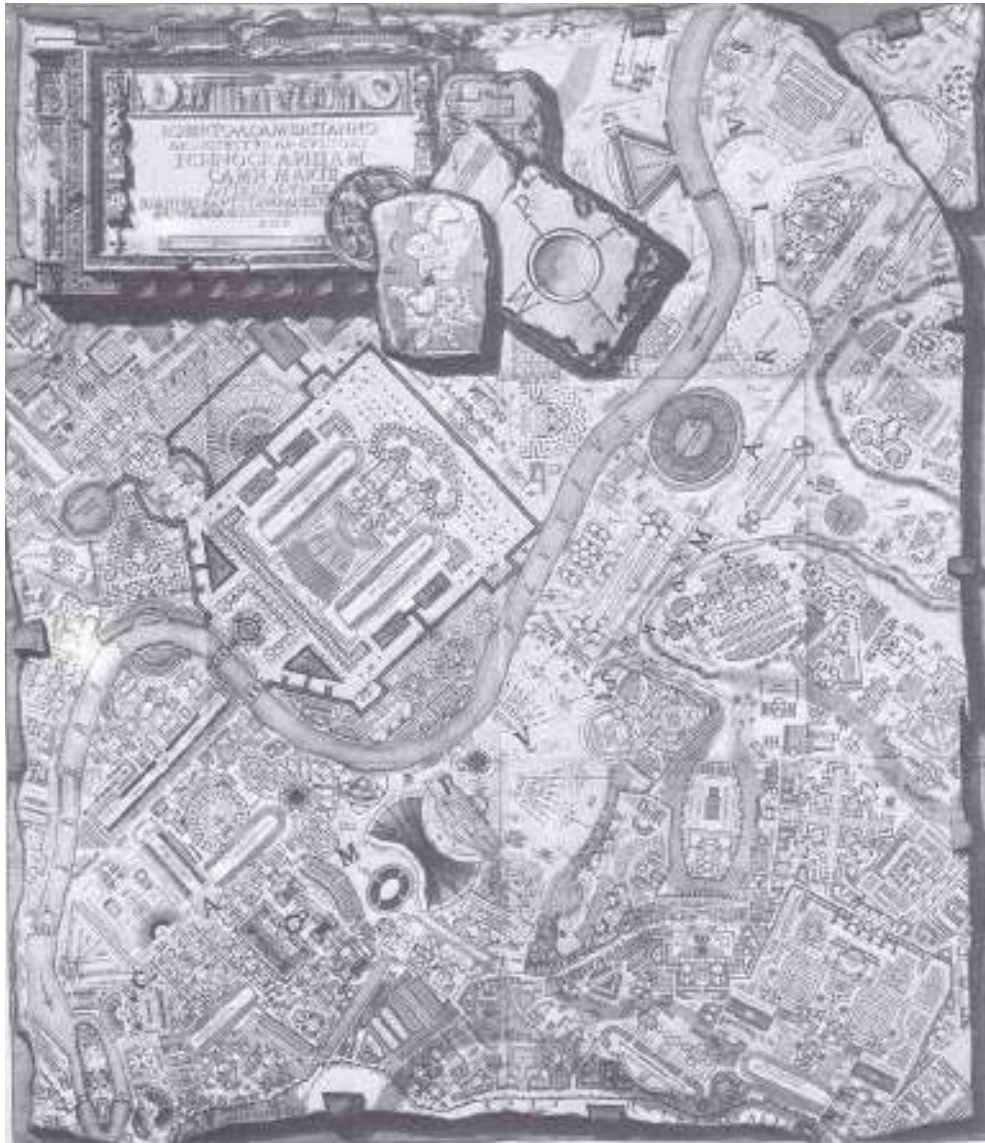
STEFFEN
LEHMANN



Arata Isozaki
focus

Tra idea e realizzazione

testo di/text by Fabio Fabbrizzi



in alto/ above: Giovanni Battista Piranesi, Grande pianta del Campo Marzio, Roma/ Giovanni Battista Piranesi, Plan of Campo Marzio, Roma

Between idea and implementation. The immense variability that is reason and intention of any project itinerary seems to be surrounded only by its extreme limits, which is the design phase and the realisation phase. The concept of "building art" understood as the design and production of the building artefact, has, in fact, for a long time, brought a nodal question linked to the unity of its initial and final phase, on which, the search for architecture and its criticism, are always questioned on their identification, splitting or merger. In fact, throughout history, these two extremes have not always been referred to as complementary terms of the same path. In the Greek world, for example, although there was a clear difference between the so-called *Mechanical Arts* or those which were open to a construction phase and the *Liberal Arts* or those generated by philosophy, it was not possible to isolate only the intellectual, and therefore aesthetic value, of that mingling between mind and matter that from that moment on will be identified as the project. A project which is always fruit of *techné*, or of the same working that does not recognize the division into art and craftsmanship, but that in any case is based on that *poiesis*, or on that spiritual dimension necessarily present in every work, ensuring that in the Greek world the design and implementation are closely linked together as aspects of the same practice and not as two independent phases. For the Roman world and in particular for Vitruvius, the architect's wisdom is based on aspects of equal importance, that is, *Fabrica* and *Ratiocinatio*. Material activity and rationalisation capacity, that is, practice and theory, seen as complementary activities to which he does not attribute any hierarchy, reorganising them in the sole figure of the architect, indirect creator and designer of the project. With a careful reading of his *Ten Books*, it is easy to grasp, however, the different nuances that he seems to assign to the term of *Architecture* compared to that

L'immensa variabilità che è ragione e intenzione di un qualunque itinerario progettuale, pare essere circoscritta solo dai suoi limiti estremi, ovvero dal momento ideativo e dal momento realizzativo. Il concetto di "arte del costruire" inteso come l'ideazione e la produzione del manufatto edilizio, porta infatti con sé da tempo immemore, una questione nodale legata all'unitarietà del suo momento iniziale e finale, sui quali, la ricerca d'architettura e la sua critica, si interrogano da sempre sulla loro individuazione, scissione o fusione. Non sempre, infatti, nel corso della storia, questi due estremi sono stati intesi come termini complementari di un medesimo percorso. Nel mondo greco ad esempio, anche se esisteva una chiara differenza tra le cosiddette *arti meccaniche*, ovvero quelle che ammettevano un momento esecutivo e le *arti liberali* ovvero quelle generate dalla filosofia, non si riusciva ad isolare il solo valore intellettuale, e quindi estetico, di quella commistione tra mente e materia che da quel momento in poi verrà individuata come opera. Un'opera sempre frutto di *techné*, ovvero di un medesimo operare che non riconosce la suddivisione in arte e in artigianato, ma che in ogni caso poggia su quella *poiesis*, ovvero su quella dimensione spirituale necessariamente presente in ogni fare, che fa sì che nel mondo greco l'ideazione e la realizzazione siano strettamente collegate tra loro come aspetti di una stessa pratica e non come due momenti tra loro autonomi. Per il mondo romano e per Vitruvio in particolare, la sapienza dell'architetto si basa su aspetti di uguale importanza, ovvero, la *fabrica* e la *ratiocinatio*. Attività materiale e capacità di razionalizzazione, cioè pratica e teoria, viste come attività complementari alle quali egli non attribuisce nessuna gerarchia, ricomponendole nell'unica figura dell'architetto, ideatore e realizzatore indiretto dell'opera. Ad un'attenta lettura dei suoi Dieci Libri, è facile cogliere però la diversa sfumatura che egli pare assegnare al termine *architectura* rispetto a quello di *aedificatio*. Se il primo viene usato il più delle volte per riferirsi alle considerazioni legate alla fase ideativa, il secondo pare caricarsi di una valenza maggiormente operativa che, attraverso una sempre approfonditamente descritta costruttività, trova la sua legittimazione. Quindi a ben vedere, nell'opera vitruviana esiste una sorta di prima incrinatura alla coesione di cui il mondo greco era portatore, come se di fatto, al di là delle dichiarazioni, la divisione concettuale tra l'idea e la realizzazione, tra la prefigurazione e la costruzione, si fosse già fatta spazio nella cultura romana. Questo, anche se per Vitruvio rimane impossibile concepire la forma architettonica se non per finalizzarla alla sua realizzazione, attraverso una pratica costruttiva ormai codificata e resa trasmissibile in ogni sua parte. In epoca medievale si registra un aumento di interesse per le posizioni di Vitruvio, rimaste perlopiù circoscritte nei tempi precedenti. Sarà con Villard de Honnecourt - noto tra l'altro con l'appellativo di Vitruvio Gotico - che si stabilisce un punto nodale nella dialettica tra la fase ideativa e la fase realizzativa, ovvero, tra il disegno e la costruzione. I disegni del suo *Livre de portaiture* ci mostrano come nel medioevo fossero ugualmente ritenute importanti le conoscenze relative ai principi della costruzione ma anche le conoscenze dei principi della rappresentazione geometrica e figurativa. In essi,

of Aedificatio. If the first is used most of the time to refer to the considerations related to the design phase, the second seems to be charged with a more operational value that, through an ever-in-depth described constructiveness, finds its legitimacy. Thus, in Vitruvian projects, there is a sort of first breakdown in the consistency of which the Greek world was a bearer, as if in fact, beyond the declarations, the conceptual division between the idea and the realisation, between the prefiguration and the construction, had already made room in the Roman culture. Although, this, for Vitruvius, remains impossible to conceive the architectural form except to finalise it to its realisation, through a constructive practice now codified and made transmissible in all its parts. In the Middle Ages, there was an increase in interest in the positions of Vitruvius, which remained mainly limited to earlier times. It would be with Villard de Honnecourt - famous among others with the name of Gothic Vitruvius - which establishes a nodal point in the dialectic between the design phases and the implementation phase, that is, between the drawing and the construction. The drawings of his Livre de portraiture show us how the knowledge of the principles of construction but also the knowledge of the principles of geometrical and figurative representation in the Middle Ages were equally important. In them, you can see for the first time how the drawing is nothing more than a design "device". That is, how the drawing is a tool for the prefiguration of an idea, but at the same time also a tool for the verification and communication of this idea so that it can be realised. An idea, which is worth emphasising, was in the Middle Ages, completely alien to the classical language, be it first hand, or as in the Renaissance, second hand. The flourishing of the communal period is obviously reflected in the field of the circulation of culture and the cities become the centre of production and the transfer of this knowledge. In this perspective, it is more real to understand the figure of Filippo Brunelleschi, certainly not marked by the sacred fire of the genius alone, but inserted within a cultural context from which to draw vital lymph. Also for him, *Fabrica* and *Ratiocinatio* appear to be the coordinates within which his work but also his thought move, expressed in his only autograph document, that is the famous *Device* composed of 12 parts in which he marks, stage after stage, the work for the realisation of the Dome of Santa Maria del Fiore. A document from the astonishing contemporary artistic relevance that at the same time is design and project, but also construction, technique, realisation, in a circularity that sanctions the inseparability of the constructional fact from the design fact. The constructive rigour of Brunelleschi's new 'grammar', supported by the *invention* of the ancient, where invention is to be understood in its Latin sense of 'discovery', exists and above all is affirmed, precisely thanks to the role that the geometrical rules give to the project, as instruments of control. Thus the module that expresses itself through the rhythm, the axiomatic that is expressed through the symmetry and the new instrument of perspective which he himself developed as a means capable of transforming artistic phenomena into mathematical rules and relating them to man, prefigure, represent and construct the space of architecture as never before had been possible to do. The bipolar platonic *hyperuranium* concepts of *idea* and *image* forcefully enter into the cultural debate of the after Brunelleschi,

è possibile vedere per la prima volta come il disegno non sia altro che un "congegno" progettuale. Ovvero, come il disegno sia uno strumento per la prefigurazione di un'idea, ma al contempo anche uno strumento per la verifica e per la comunicazione di questa idea affinché possa essere realizzata. Idea, che vale la pena sottolineare, è nell'epoca medievale, completamente estranea al linguaggio del classico, sia esso di prima mano, o come avverrà nel Rinascimento, di seconda mano. La fioritura del periodo comunale si riflette ovviamente anche nel campo della circolazione della cultura e le città divengono il centro della produzione e del trasferimento di questo sapere. In quest'ottica è più reale comprendere la figura di un Filippo Brunelleschi, di certo non segnata dal sacro fuoco della sola genialità, ma inserita all'interno di un contesto culturale dal quale trarre linfa vitale. Anche per lui *Fabrica* e *Ratiocinatio* appaiono le coordinate entro le quali si muove la sua opera ma anche il suo pensiero, espresso nell'unico suo documento autografo, cioè il famoso *Dispositivo* composto da 12 parti nelle quali segna, tappa dopo tappa, il lavoro per la realizzazione della Cupola di Santa Maria del Fiore. Un documento dalla strabiliante attualità che al contempo è ideazione e progetto, ma anche costruzione, tecnica, realizzazione, in una circolarità che sancisce l'inscindibilità del fatto esecutivo dal fatto ideativo. Il rigore costruttivo della nuova "grammatica" brunelleschiana, suffragata dall'*invenzione* dell'antico, dove invenzione si deve intendere nel proprio senso latino di "ritrovamento", esiste e soprattutto si afferma, proprio grazie al ruolo che le regole geometriche danno al progetto, quali strumenti di controllo. Quindi il modulo che si esprime attraverso il ritmo, l'assialità che esprime attraverso la simmetria e il nuovo strumento della prospettiva da lui stesso messo a punto quale mezzo capace di trasformare i fenomeni artistici in regole matematiche e relazionarli all'uomo, prefigurano, rappresentano e costruiscono lo spazio dell'architettura come mai prima d'ora era stato possibile fare. I bipolari concetti dell'*iperuranio* platonico di *idea* e di *immagine*, entrano con forza nel dibattito culturale del dopo Brunelleschi, interessando anche la cultura architettonica che molto si interrogherà in questo periodo attorno alla dualità tra l'idea e la forma, tra la prefigurazione e il suo modello intelligibile e trasmissibile. In questo contesto si colloca la posizione di Leon Battista Alberti, tutta tesa alla creazione di presupposti e principi oggettivi per un linguaggio universale da intendersi non tanto come restaurazione del classicismo e delle sue matrici, ma come momento di sua interpretazione e quindi evoluzione. La tradizione brunelleschiana del ruolo dell'architetto come arbitro assoluto dell'intera genesi dell'opera architettonica, con Alberti si spezza in favore di una separazione tra le diverse fasi che ne gestiscono l'iter. Nel primo Capitolo del Libro I del *De Re Aedificatoria* egli scrive: «*La funzione del disegno è dunque di assegnare agli edifici e alle parti che li compongono una posizione appropriata, una esatta preparazione, una disposizione conveniente e un armonioso ardimento, di modo che tutta la forma della costruzione riposi interamente nel disegno stesso. Né il disegno contiene in sé nulla che dipende dal materiale, e bensì tale da potersi riconoscere come invariato in più edifici, nei quali si riscontra immutata un'unica forma [...] Si potranno progettare mentalmente tali forme nella loro interezza prescindendo affatto dai materiali [...] Ciò premesso il disegno sarà tracciato preciso e uniforme concepito nella mente eseguito per mezzo di linee ed angoli e condotto a compimento da persona dotata d'ingegno e cultura»* (Alberti, [1546], 1966, pp. 18 e 20). Ma non confonda questa sua dichiarazione di principio, complice di interpretazioni poco reali sul suo operato, concentrate sulla sua apparente indifferenza alle questioni realizzative. A ben guardare, essa nasconde invece, una sorta di lucida scomposizione dei momenti e dei modi attraverso i quali ogni architettura si struttura prima mentalmente e poi concretamente. Una scomposizione che prende origine proprio dalla distinzione fondamentale tra disegno e costruttività e che permette all'operazione della progettazione di assumere un ambito autonomo e teorico, ma sempre visto attraverso il filtro di una prassi ben stabilita, i cui obiettivi sono quelli di raggiungere la nota triade dei precetti della *firmitas*, della *utilitas* e della *venustas*, controllati all'unisono dalla *concinnitas*. Categoria dalle composite sfumature quest'ultima, che tende nella sua accezione di "armonia" ad essere il frutto esclusivo ed essenziale del solo momento compositivo. Quindi le scelte statiche e costruttive, la scelta della funzione e la sua appropriatezza, così come le scelte della dimensione estetica attribuibile alla forma, vengono rese una sola entità da quell'atto tanto ineffabile tanto potente che è la generale composizione tra le parti e delle parti. Ma anche se la continuità tra idea e atto realizzativo derivante dal mondo antico si è frantumata in una processualità che potremo a posteriori definire come logica, quello che Alberti ribadisce è sicuramente una sorta di ambivalente unità ottenuta dalla dialettica tra i concetti di *lineamenta* (disegno) e *structura* (costruzione). «*L'architettura nel suo complesso si compone del disegno e della costruzione*» (Alberti [1546], 1966, p. 18) scrive ancora Leon Battista Alberti, a riprova di come non orienti le sue preferenze per nessuna delle due categorie che rimangono anche nel suo pensiero, al di là delle apparenze, stesse facce di una medesima medaglia. Sul disegno come "macchina mentale", come strumento cioè di acquisizione e conoscenza ma anche contemporaneamente come strumento di progetto, l'opera di Andrea Palladio possiede un'eloquenza difficilmente raggiunta successivamente. Con i suoi *Rilievi* pubblicati nel 1554 e poi con i *Quattro libri dell'architettura*, le forme del mondo classico vengono intese quale modello di un nuovo armonico linguaggio che interpreta in una fusione unita-

ria, cultura archeologica e capacità di *invenzione*. Una capacità, questa, percorsa con Brunelleschi e mai più approfondita nel campo del disegno e del progetto, si pensi ad esempio ai rilievi delle antichità romane compiuti alcuni anni prima da Sebastiano Serlio e da Jacopo Barozzi detto il Vignola, i quali producono disegni bellissimi e dettagliatissimi, ma pervasi da uno spirito classificatorio, del tutto incapace di cogliere il cuore dei particolari che disegnano. Palladio dal canto suo, mentre disegna elementi e architetture provenienti dal passato, pare disvelarne invece la loro stessa essenza, andando a cogliere i principi spaziali e i principi strutturali contenuti in quegli elementi e in quelle architetture, dando mano così, ad un ridisegno che in parte è già progetto. Disegni chiari, essenziali, tutti rigorosamente impostati sull'uso delle proiezioni ortogonali e rigorosamente reali nel loro rendere intelligibile la loro dimensione costruttiva, come ad esempio nella descrizione delle murature nelle sezioni, nel disegno dei ricorsi in mattoni, delle murature a secco, degli implacati lignei a sostegno delle coperture. Insomma, un disegno "possibile" per un'architettura "possibile", attento alla materia, alla tecnica e ai rapporti tra la forma e l'idea [fig. 1]. Nel suo "Viaggio in Italia" Goethe scrive che «*v'è davvero alcunché di divino nei suoi progetti, né più né meno della forza del grande poeta, che dalla verità e dalla finzione trae una terza realtà, affascinante nella sua fittizia esistenza*» (Goethe [1816], 1983, p. 54), quindi, un qualcosa al contempo di reale e di ineffabile, pare abitare nella figurazione palladiana e forse questa "terza realtà" è proprio la sua capacità interpretativa in grado di disvelare il senso della memoria come base vitale e progettante del comporre. Una terza realtà nella quale è possibile scorgere tutta la sedimentazione di una cultura rinascimentale capace di preparare quella sorta di mutamento che proprio con l'opera di Palladio pare annunciarsi in maniera più compiuta. Infatti, anche se il repertorio formale da lui utilizzato attinge con evidenza ai simboli della ragione classica, egli mette in atto una sorta di silenzio ma inarrestabile superamento. Con i suoi disegni, sia di rilievo che di progetto, egli riesce infatti, a fondere in uno stesso procedere il passato e il futuro, entrambi filtrati dalla conoscenza del proprio presente, dando origine ad una dialettica di continuità ma anche di mutazione. Dialettica questa, che sarà di fatto alla base di quella inarrestabile rottura che egli riuscirà a provocare sul codice e sulla sua sintassi e che proseguirà fino al '700 alla ricerca di un senso inedito da attribuire all'architettura, sia essa solo pensata o anche costruita. Prima di portare a compimento questo passaggio, avvenuto poi in maniera compiuta per opera di Giambattista Piranesi, la cultura architettonica passa per l'esasperata rincorsa di una generale razionalità da assegnare al comporre, sempre più sentito come la logica processualità di fasi e modalità distinte. L'immissione della "ragione" nel progetto, l'individuazione di criteri di utilità, l'uso secondo natura dei materiali, così come l'imitazione della stessa natura nei processi di formalizzazione, conducono a sarnificare l'architettura e le sue molte dinamiche, nella ricerca di una sorta di "senso precedente" all'esistenza concreta di una certa realtà, ovvero, ci si va ad interrogare su tutto quello che precede l'esecuzione dell'opera, inaugurando nuovi percorsi attorno ai concetti di significato e di tipo. Con le visioni di Piranesi, splendide e ambigue contaminazioni tra denuncia e utopia, si celebra dunque, la definitiva rottura del classicismo e con sé la rottura dell'equilibrio tra l'idea, la scrittura progettuale e la realizzazione finale. In particolare, le tavole del Campo Marzio, annunciano con occhio distaccato anche se consapevole, questa fine. Sovrapposizioni di rovine, stratificazioni di elementi, lacerti del passato, abitano la fitta consistenza planimetrica dell'accumulo di edifici classici rappresentati, indicando nel caos generale, l'impossibilità di seguire ancora tale direzione. Quindi la modernità inizia anche così, dal caos di Piranesi che addita al deturparsi del codice classico, corosso nei suoi significati originari, da un linguaggio ormai privato da ogni suo senso credibile, rimasto a mostrare fino a tutto l'Ottocento, un'immagine di sé vuota e solitaria, fusa solo alle infinite voglie di trovarvi nuovamente delle risposte. Bisognerà arrivare al rafforzarsi di un ampio e motivato paradigma tecnico sviluppato a cavallo tra Ottocento e Novecento, affinché la ricerca d'architettura trovi, anche se solo per qualche decennio, nuovamente una sua coesione generale. Una coesione unitaria, certa e indubbiamente assertiva sotto molti aspetti, ovvero, il Moderno. Un Moderno che si frammenta nello stesso momento in cui celebra la sua coesione e che ben presto si evolve, poi si revisiona e infine viene messo in discussione modificandolo di volta in volta in tracce diverse, molte delle quali vengono disperse in una generale dislocazione di senso che dimostra come a distanza di molti decenni, quella che a tutto diritto può definirsi come l'ultima grande narrazione della storia, sia subito stata superata dalle infinite declinazioni che i diversi caratteri dei luoghi hanno imposto su ogni tentativo di omologazione. Ma questa è un'altra storia.

also affecting the architectural culture, which will be greatly discussed in this period around the duality between idea and form, between prefiguration and its intelligible and transmissible model. The position of Leon Battista Alberti can be seen in this context, all aimed at the creation of objective conditions and principles for a universal language to be understood not so much as the restoration of classicism and its matrices, but as a moment of its interpretation and therefore evolution. The Brunelleschi tradition of the role of the architect as absolute arbiter of the entire genesis of the architectural work, with Alberti, is broken in favour of a separation between the different phases that manage the process. In the first Chapter of the First Book of *De Re Aedificatoria* he writes: "*The function of the design is, therefore, to assign to the buildings and the parts that compose them a proper place, an exact preparation, a convenient arrangement and a harmonious boldness, so that the whole form of the building rests entirely in the drawing itself. Nor does the drawing contain anything that depends on the material, but rather that it can be recognised as unchanged in a multitude of buildings, in which they all have the same form [...] You can mentally design such forms in their entirety regardless of the materials [...] This being said, the drawing will result as precise and uniform designed in the mind captured by means of lines and angles and performed by an ingenious artist*" (Alberti, [1546], 1966, pp. 18 and 20). However, he does not confuse his statement of principle, an accomplice of unreal interpretations on his work, focused on his apparent indifference to the issues of realisation. Upon closer examination, it hides a sort of lucid breakdown of the moments and the ways through which every architecture is structured first mentally and then concretely. A breakdown that takes its origin from the fundamental distinction between design and constructiveness and which allows the design operation to assume an autonomous and theoretical scope, but always seen through the filter of a well-established practice, whose objectives are to reach the known triad of the precepts of *Firmitas, Utilitas* and *Venustas*, controlled by the *Concinnitas*. The latter is a category of composite nuances, which tends in its sense of "harmony" to be the exclusive and essential fruit of the only compositional phase. Thus the static and constructive choices, the choice of function and its appropriateness, as well as the choices of the aesthetic dimension attributable to the form, shall provide a single entity from that inexpressible action which is so powerful that it is the general composition between the parts and of the parts. However, even if the continuity between the design and the realisation resulting from the ancient world has shattered in a process that we can subsequently define as logic, what Alberti reaffirms is surely a sort of ambivalent unity obtained from the dialectics between the concepts of *Lineamenta* (drawing) and *Structura* (construction). «*Architecture as a whole is composed of design and construction*» (Alberti [1546], 1966, p. 18) Leon Battista Alberti, continues, as proof of how he does not orient his preferences to any of the two categories that remain also in his thoughts, beyond appearances, with the same sides of the same coin. On the drawing as a "mental machine", that is, as an instrument of acquisition and knowledge, but also at the same time as a project tool, the work of Andrea Palladio has an eloquence, which was subsequently barely matched.

With his *Reliefs* published in 1554 and then with the *Four books of architecture*, the forms of the classical world are understood as a model of a new harmonic language that interprets in a unitary fusion, archaeological culture and ability to invent. This ability, pursued with Brunelleschi and never studied in depth in the field of the design and project, take, for instance, the reliefs of Roman antiquities completed some years earlier by Sebastiano Serlio and Jacopo Barozzi so-called the Vignola, which produce beautiful and detailed drawings, but which are pervaded by a classifying spirit, totally incapable of seizing the heart of the details that they draw. Palladio, on the other hand, while drawing elements and architectures from the past, seems to reveal their very essence, going to grasp the spatial principles and the structural principles contained in those elements and in those architectures, thus giving rise to a redesign that in part is already a project. Clear, essential drawings, all rigorously set on the use of orthogonal and rigorously realistic projections in making their constructive dimension intelligible, as for example in the description of the masonry in the sections, in the design of the brickwork, the dry stone masonry, of the horizontal wooden beams for the support of the roofs. In short, a "possible" design for a "possible" architecture, attentive to the matter, technique and relationship between the form and the design. During his "Italian Journey" Goethe writes that "there is indeed something divine in his designs, which may be exactly compared to the creations of the great poet, who out of truth and falsehood elaborates something between both, and charms us with its borrowed existence" (Goethe [1816], 1983, p. 54), therefore, something that is at the same time real and ineffable, seems to dwell in the Palladian figuration and perhaps this "third reality" is precisely its interpretative ability able to reveal the sense of memory as vital and design basis of the composing. A third reality in which it is possible to see all the sedimentation of a Renaissance culture able to prepare that sort of change that precisely with the work of Palladio seems to be reported in the true sense of the word. In fact, although the formal repertoire he uses clearly draws on the symbols of classical reasoning, he set up a sort of silent but unstoppable exceedance. With his drawings, both of relief and design, he succeeds in merging the past and the future in the same process, both filtered by the knowledge of their present, giving rise to a dialectic of continuity but also of mutation. This dialectic, which will, in fact, be at the base of that unstoppable rupture that he would succeed in provoking on the code and on its syntax and that would continue until the 700s in search of a new meaning to be attributed to architecture, be it solely in terms of thought or even built. Before completing this passage, which occurred in a more complete way through the original work of Giambattista Piranesi, the architectural culture comes through the exasperated pursuit of a general rationality to be assigned to the composition, increasingly felt as the logic procedure of different stages and applications. The introduction "Reason" in the project, the identification of utility criteria, the use of materials according to nature, as well as the imitation of the same nature in formalization processes, lead to stripping architecture and its many dynamics, in the search for a sort of "previous sense" of the concrete existence of a certain reality, that is, we go to interrogate everything that precedes the execu-

tion of the work, opening new paths around the concepts of meaning and type. With the visions of Piranesi, splendid and ambiguous contamination between denunciation and utopia, we, therefore, celebrate, the definitive rupture of classicism and with it the rupture of the balance between the idea, the design score and the final implementation. In particular, the charts of Campus Martius, announce, with a detached view, even if consciously, this end. Overlapping of ruins, layers of elements, fragments from the past, inhabit the dense planimetric consistency of the accumulation of classical buildings represented, indicating in the general chaos, the impossibility to follow this direction again. Therefore modernity also starts from here, from the chaos of Piranesi who pointed to the disfiguring of the classic code, corroded in its original meanings, from a language now deprived of all its credible meaning, remaining to show the whole of the nineteenth century, an empty and solitary image of itself, merged only to the endless desire to find once again the answers. It will be necessary to significantly strengthen a broad and motivated technical paradigm developed over the nineteenth and twentieth century, so that the search for architecture finds its general cohesion again, even if only for a few decades. A cohesion of unity, which is certain and undoubtedly assertive in many respects, namely Modern. A Modern which is fragmented at the same time in which it celebrates its cohesion and that soon evolves, then it is reviewed and finally is questioned, modifying it from time to time in different traces, many of which are dispersed in a general dislocation of meaning that proves that at a distance of many decades, that, which has every right to be defined as the last great narration of history, is immediately exceeded by the infinite declinations that the different characters of the places have imposed on any attempt to homologation. But this is another story.

References

- Alberti Leon Battista, *De Re Aedificatoria*, (1546), Milano, Edizioni Il Polifilo, 1966, pp. 1063.
- Argan, Giulio Carlo, *Classico, anticlassico*, Milano, Feltrinelli, 1984, pp. 422.
- Benjamin Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1966 (tr. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1991, pp. 184).
- Borsi Franco, *Leon Battista Alberti. Opera Completa*, Milano, Electa, 1966, pp. 284.
- Clair Jean, *Considérations sur l'état des Beaux-Arts Critique de la Modernité*, 1983(tr. it. *Critica della modernità*, Torino, Allemandi, 1984, pagg. 160).
- Galimberti Umberto, *Psiche e Techné. L'uomo nell'età della tecnica*, Milano, Feltrinelli, 2000, pp. 812.
- Grassi Giorgio, *L'architettura come mestiere e altri scritti*, Milano, Franco Angeli, 1989, pp. 240.
- Goethe Johann Wolfgang, *Italianische Reise*, 1816 (tr. it. *Viaggio in Italia*, Milano, Mondadori, 1983, pp. 856).
- Kruft Hanno-Walter, *Geshichte der Architekturtheorie*

von der Antike bis zur Gegenwart, 1985 (tr. it. *Storia delle teorie architettoniche. Da Vitruvio al Settecento*, Bari, Editori Laterza, 1988, pp. 594).

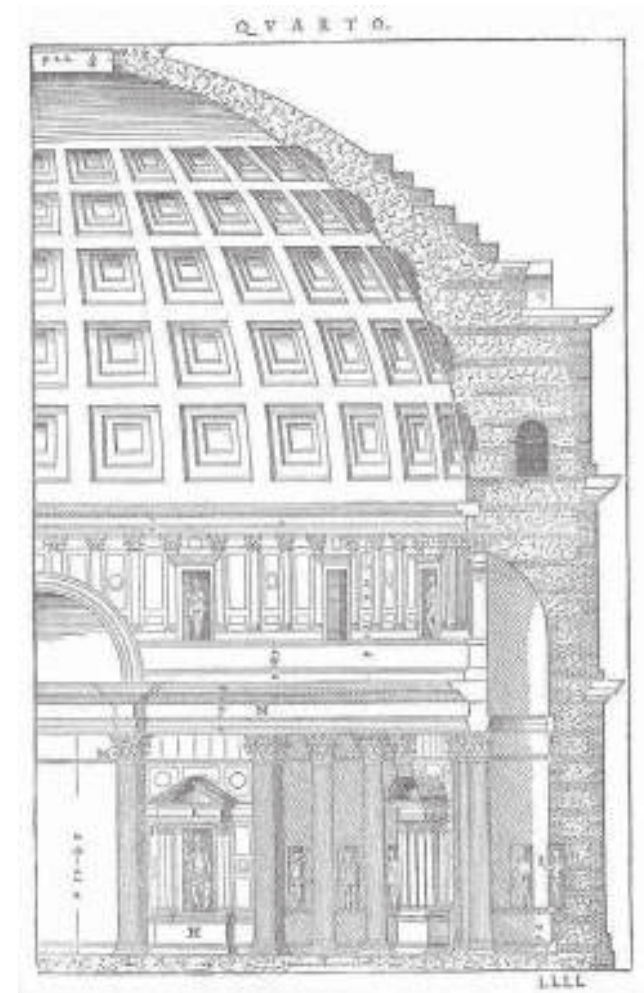
Manetti Antonio, *Vita di Filippo Brunelleschi*, Milano, Edizioni Il Polifilo, 1976, pp. 162.

Palladio Andrea, *I quattro libri dell'architettura*, Pordenone, Edizione Studio Tesi, 1992, pp. 432.

Summerson John, *The Classical Language of Architecture*, 1963 (tr. it. *Il linguaggio classico dell'architettura*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1990, pp. 100).

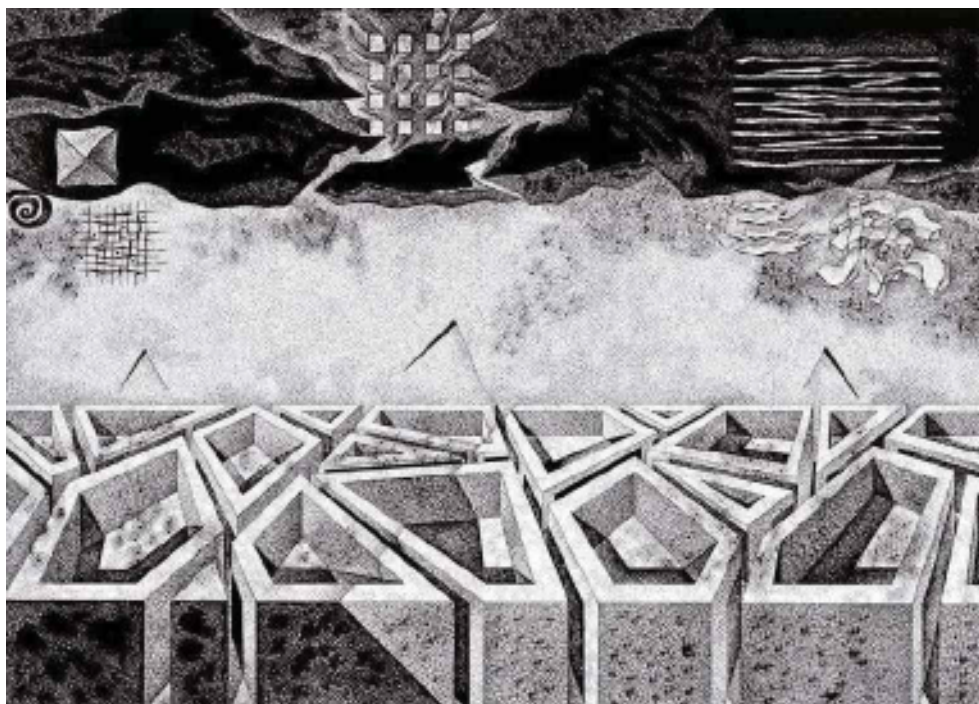
Vagnetti Luigi, *L'architetto nella storia dell'Occidente*, Padova, Edizioni Cedam, 1980, pp. 820.

Wittkower Rudolf, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, 1964 (tr. it. *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1994, pp. 165).



sopra/ above: Andrea Palladio, Sezione del Pantheon, Roma/ Andrea Palladio, Section of the Pantheon, Roma

Disegno e verità



in apertura/ opening page: Franco Purini, Sette Paesaggi, Sette Paesaggi, mostra Galleria Arte e Pensieri, Roma, 2014 - Paesaggio 3, 2014/ Franco Purini, Landscape 3

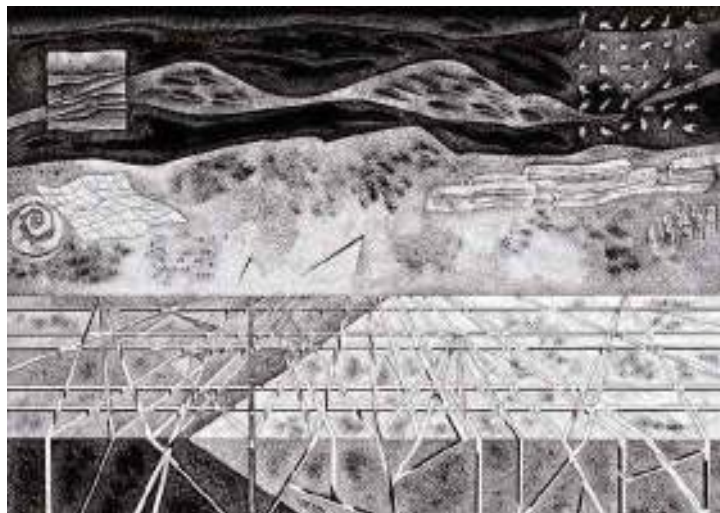
Design and truth. As we know, there are more ways to be an architect. You can start from history in its broadest sense, study a theoretical problem, gather and deepen your knowledge on a series of ancient and modern works from which to draw themes. You can tackle the issue of construction. Finally, you can choose the design as a mental and manual site of the research. Since the beginning of my entry in the Faculty of Architecture of Rome, I chose design as an ideal space for reflection, as an experimental field in which to find and test precise forms. The sculptures of Donald Judd, the theory on the Generative Grammar of Noam Chomsky, the Italian rationalism of the 1930s, with a preference for Adalberto Libera, Giuseppe Terragni, Gino Pollini and Luigi Figini, added to the works of my master, Maurizio Sacripanti for whom I worked for a few years, guided me in forming a graphic style in which the accuracy of the design corresponded to the clarity of the architectural formulations. Obviously without forgetting that the other modalities, mentioned above, have made a considerable contribution to my formation. On the subject of the point, I remember that it is one of the elements in our possession that is more able to identify us. It is something that at the same time is cognitive, creative and, something that should not be forgotten, something unpredictable. There is no other way of understanding the essence of a landscape, the identity of a city, the way a building is built, and the objects it contains if it is not drawn. In conclusion, drawing is for me a mysterious act, which, in its exercise, produces a reality, represented which is one of the best guides to the truth of architecture.

Come è noto esistono più modi di fare l'architetto. Si può partire dalla storia nel suo senso più esteso, studiare un problema di teoria, raccogliere e approfondire una serie di opere antiche e moderne dalle quali trarre temi. È possibile affrontare la questione della costruzione. Infine si può scegliere il disegno come luogo mentale e manuale della ricerca. Io ho scelto fin dall'inizio del mio ingresso nella Facoltà di Architettura di Roma proprio il disegno come spazio ideale di riflessione, come un campo sperimentale nel quale trovare e mettere alla prova forme precise. Le sculture di Donald Judd, la teoria sulla grammatica generativa di Noam Chomsky, il razionalismo italiano degli Anni Trenta, con una preferenza per Adalberto Libera, Giuseppe Terragni, Gino Pollini e Luigi Figini, aggiunti alle opere del mio maestro, Maurizio Sacripanti presso il quale ho lavorato per qualche anno, mi hanno guidato nel formarmi uno stile grafico nel quale l'esattezza del disegno corrispondeva alla chiarezza delle formulazioni architettoniche. Ovviamente senza dimenticare che le altre modalità, prima citate, hanno dato un contributo notevole alla mia formazione. A proposito del segno ricordo che esso è uno degli elementi in nostro possesso più in grado di identificarci. Esso è qualcosa nello stesso tempo di conoscitivo, di creativo e, cosa che non va dimenticata, di imprevedibile. Non c'è altro modo di comprendere l'essenza di un paesaggio, l'identità di una città, il modo con il quale è fatto un edificio, e gli oggetti che contiene se non si disegna. In conclusione disegnare è per me un atto misterioso il quale, nel suo esercizio, produce una realtà rappresentata che è una delle migliori guide per la verità dell'architettura.

testo e disegni a cura di/text and drawings by Franco Purini

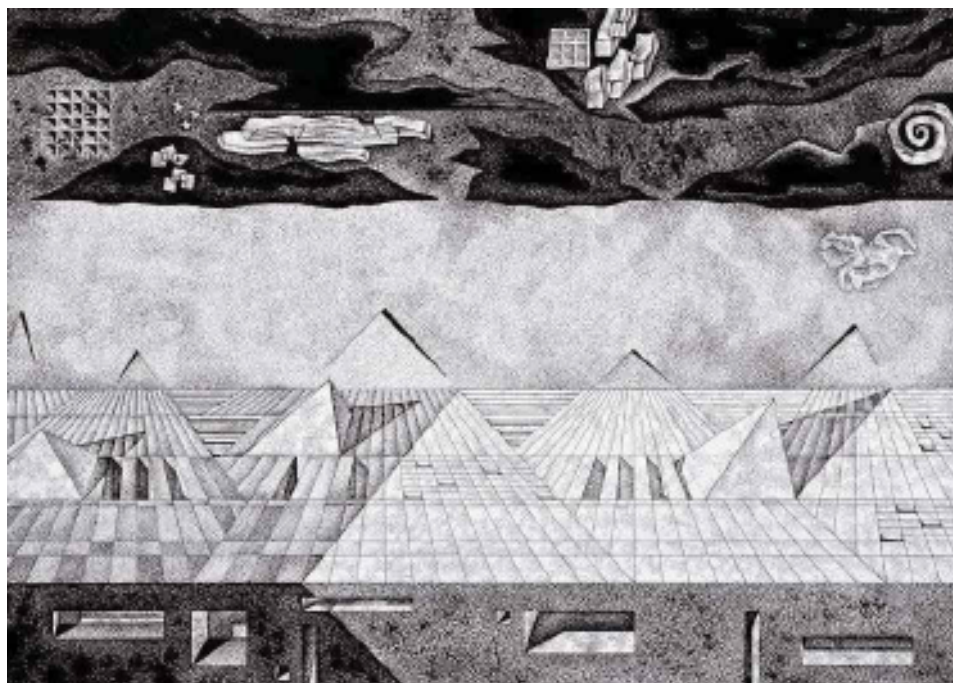


a destra/ right: Franco Purini, Sette Paesaggi, Sette Paesaggi, mostra Galleria Arte e Pensieri, Roma, 2014 - Paesaggio 5, 2014/ Franco Purini, Landscape 5



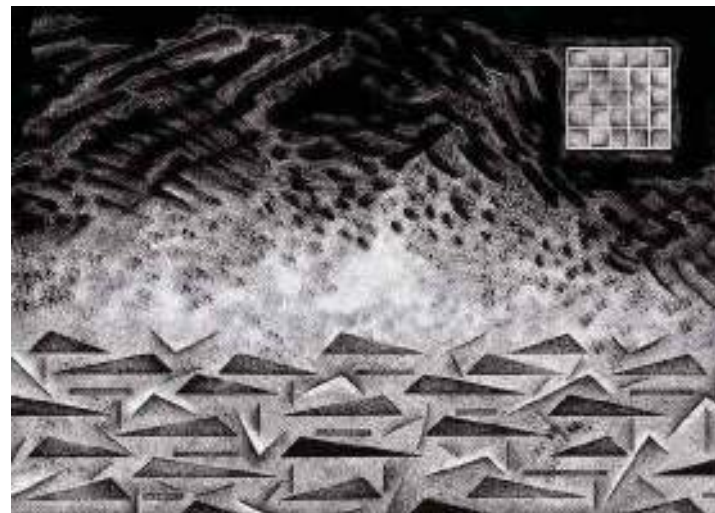
a sinistra/ left: Franco Purini, Sette
Paesaggi, mostra Galleria Arte e Pensieri,
Roma, 2014 - Paesaggio 1, 2014/ Franco
Purini, Landscape 1

in basso/ below: Franco Purini, Sette
Paesaggi, mostra Galleria Arte e Pensieri,
Roma, 2014 - Paesaggio 2, 2014/ Franco
Purini, Landscape 2



a destra/ right: Franco Purini, Sette
Paesaggi, mostra Galleria Arte e Pensieri,
Roma, 2014 - Paesaggio 4, 2014/ Franco
Purini, Landscape 4

in basso/ below: Franco Purini, Sette
Paesaggi, mostra Galleria Arte e Pensieri,
Roma, 2014 - Paesaggio 6, 2014/ Franco
Purini, Landscape 6



Cappella nel bosco

Varano dei Marchesi, Parma 2012

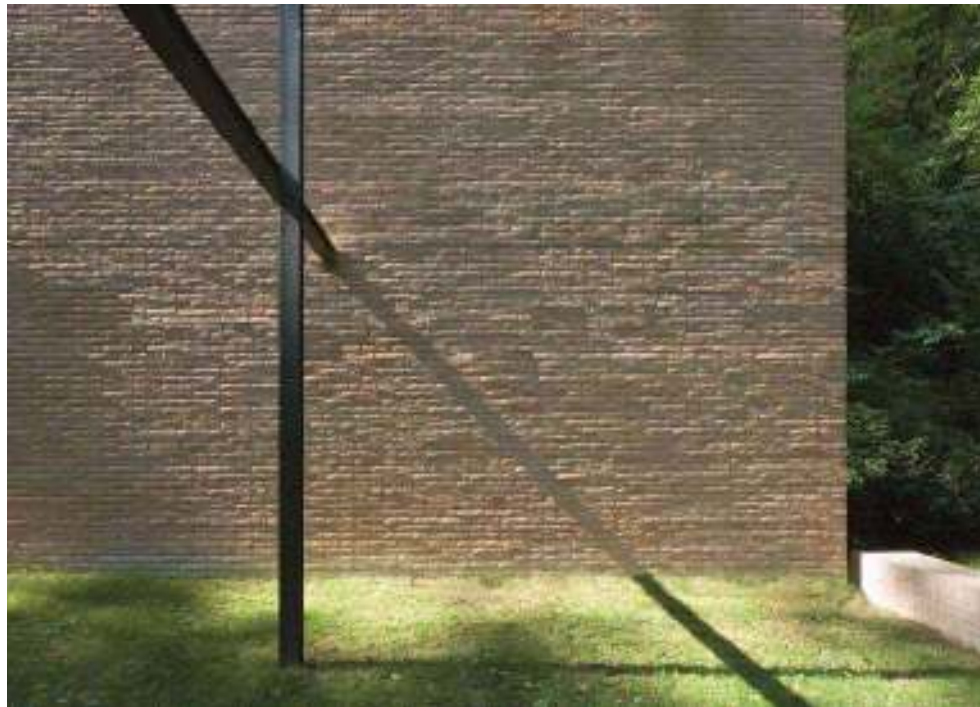
Paolo Zermani, Eugenio Tessonì

Cappella Nel Bosco, Varano dei Marchesi, Parma 2012

Collaboratori/collaborators

Emanuele Ghisi, Cecilia Marzullo, Roberto Musiari

*in apertura/ opening page: Cappella del Bosco (2012) Varano dei Marchesi, Parma/
Chapel in the woods (2012) Varano dei Marchesi, Parma Varano dei Marchesi, Parma*



Chapel in the woods. The project creates a place of prayer, intimately connected to the existing landscape in the historic hilly area related to the pilgrimage route of the Strada Romea, still marked by the thirteenth-century sundial in stone engraved on the wall of the ancient Hospitale di Casa Faggi, situated not far away. The open-air path between the house and the wood, the three hundred meters long path, is the detector of the small work, built as a symbolic compensation of the body of the landscape. The long perspective strip surrounded by the park, between the Rio on the left and the mountain on the right, assumes a focal point, in the distance, the new symbolic element consisting of the fragment of the wall and the cross. The inhabitant or the guests walk towards them. The intervention consists of a wall septum of 9 x 6 mt, which supports an iron cross of a similar height, and a seat. In the plan: one point and two lines. The wall is built on the edge of the slope, which, immediately, climbs to increasingly higher altitudes. The cross is implanted on the opposite side, towards the Rio Della Moglia and the road that rises to the sanctuary of St. Lucia and the castle of the 9th century. The building is thus composed of different elements, combined to exalt the relationship with the observation of the existing landscape morphology: those who come from the house, from the country or from afar, pass under the cross or stop there. The evocation of the two symbolic elements, the wall and the cross, united by a path, assumes a ritual character. The architectural type is the path itself, enriched by fragments. Every day the morning sun illuminates the cross in a direct way, gradually projecting the shadow on the wall. Only when the sun is at its highest, before disappearing behind the mountain, can the shadow of the cross be seen on the ground for a short time.

Il progetto realizza un luogo di preghiera intimamente connesso alla realtà paesaggistica esistente nell'area storica collinare interessata dall'itinerario di pellegrinaggio della Strada Romea, ancora segnato dalla duecentesca meridiana in pietra incisa sulla parete dell'antico *hospitale* di Casa Faggi, sito poco lontano. Il percorso a cielo aperto tra la casa di abitazione e il bosco, che si sviluppa per circa trecento metri, è il rivelatore della piccola opera, costruita quale risarcimento simbolico del corpo del paesaggio. Il lungo lembo prospettico costituito dall'appendice del parco, compreso tra il rio a sinistra e il monte a destra, assume come punto di fuoco, in lontananza, il nuovo elemento simbolico costituito dal frammento di muro e dalla croce. Verso di essi l'abitante o l'ospite si incamminano. L'intervento è costituito da un setto murario di ml. 9 x 6, cui si appoggia una croce in ferro di altezza analoga, e da una seduta. In pianta: un punto e due linee. Il muro è costruito a margine del declivio che, immediatamente, si inerpica a quote sempre maggiori. La croce è impiantata dalla parte opposta, verso il rio della Moglia e la strada che sale al santuario di S. Lucia e al castello del IX secolo. L'edificazione è così composta attraverso elementi diversi, accostati a esaltare il rapporto con l'osservazione della morfologia paesaggistica esistente: chi giunge dalla casa, dal paese o da lontano, transita sotto la croce o vi sosta. L'evocazione dei due elementi simbolici, il muro e la croce, uniti dallo svolgersi di un percorso, assume carattere rituale. Il tipo architettonico è il percorso stesso, arricchito da frammenti. Ogni giorno il sole del mattino illumina la croce in modo diretto, proiettandone gradualmente l'ombra sul muro. Soltanto quando il sole è più alto, prima di scomparire dietro il monte, l'ombra della croce si dispone sulla terra per un breve intervallo di tempo.

*a destra/ right: Cappella del Bosco (2012)
Varano dei Marchesi, Parma,
Pianta/ Chapel in the woods (2012)
Varano dei Marchesi, Parma, Plan*

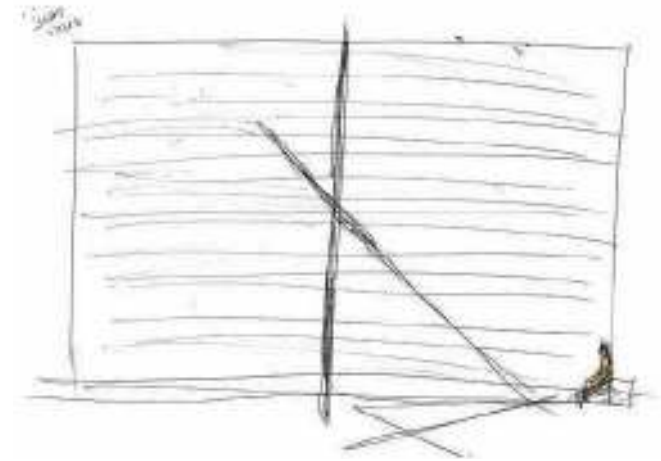




a sinistra/ left: Schizzo Cappella del Bosco
(2012) Varano dei Marchesi, Parma/
Sketch of Chapel in the woods (2012)
Varano dei Marchesi, Parma

in basso su due pagine/ below: Cappella del
Bosco (2012) Varano dei Marchesi, Parma/
Chapel in the woods (2012) Varano dei
Marchesi, Parma

a destra/ right: Schizzo Cappella del Bosco
(2012) Varano dei Marchesi, Parma/
Sketch of Chapel in the woods (2012)
Varano dei Marchesi, Parma



Il luogo e lo schermo

Arrigoni Architetti
Neubau Krematorium Thun-Schoren
 Architettura del verde/landscape design
 Marinella Spagnoli
 Ingegneria/engineering
 Studio T    ne
 Collaboratori/collaborators
 Valerio Cerri, Valentina Satti, Giovanni Tanini

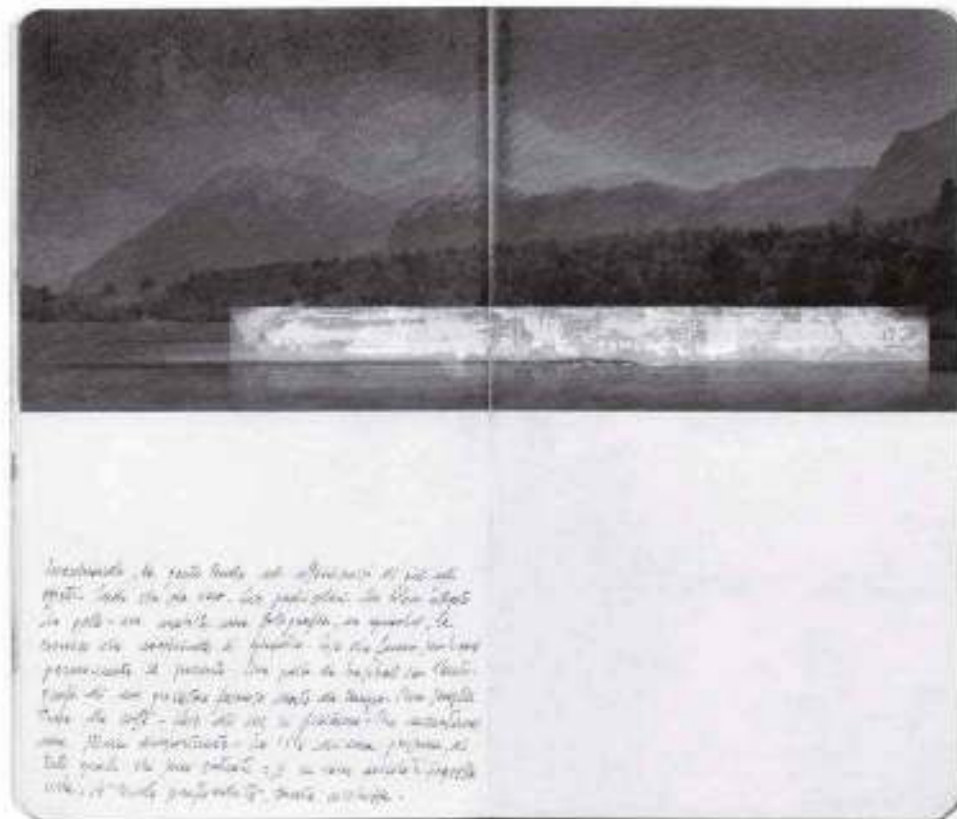
*What is called nothingness is to be found only in
 time and in speech...*
 Leonardo, codex Arundel

*Quello che   detto niente
 si ritrova solo nel tempo e nelle parole...*
 Leonardo, codice Arundel

The place and the screen. The building is an elongated volume placed on the edge of the lot and arranged in the way of a path with a strict distinction between service spaces and served environments. What is the difficulty of this composing? Not from the occupation of the soil, from the settlement of the insert in the conceded perimeter, a surface not encumbered by incoherent constraints; not by the articulation of functions, a very complex organigram, made transparent by a logical program; not from *Ars Aedificandi*, the latter being delivered by traditional materials and techniques. The neglected centre, the foundation on which the compositional writing revolves is the conflict between the monumental role and the domestic character of the opera. A flaw that translates the interval between collective and private life and that the invention of the design materialises in the contrast between external facies and internal space. A dissonance between the Open, *Das Frei*, and the intimacy of every oikos that in our case acquires a resolutely public intonation. From this, the decision to disavow the general expressive restraint with limited plastic exceptions confirming the crematorium as the primary element of the city.

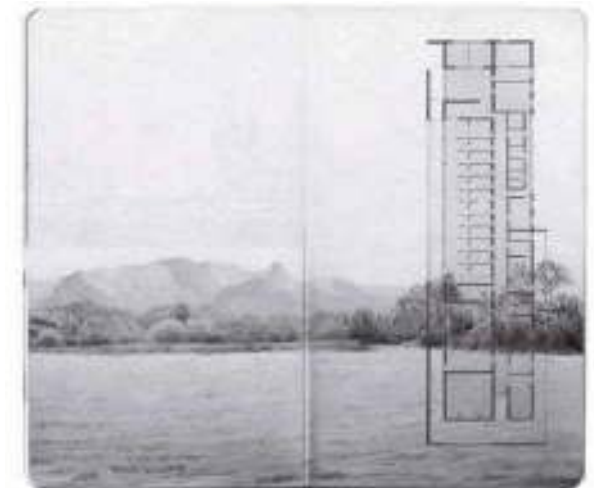
L'edificio   un volume allungato posato sul margine del lotto ed ordinato in guisa di percorso con una ferrea distinzione tra spazi di servizio ed ambienti serviti. In cosa consiste la difficult  di questo comporre. Non dall'occupazione del suolo, dall'insediarsi dell'inserto nel perimetro concesso, una superficie non gravata da vincoli incoerenti; non dall'articolazione delle funzioni, un organigramma certamente complesso ma reso trasparente da un programma logico; non dall'*ars aedificandi*, quest'ultima consegnata a materie e tecniche tradizionali. Il centro sottaciuto, il cardine su cui ruota la scrittura compositiva   il conflitto tra ruolo monumentale e carattere domestico dell'opera. Una faglia che traduce l'intervallo tra vita collettiva e fatto privato e che l'invenzione del disegno materializza nel contrasto tra facies esterna e spazialit  interna. Una dissonanza tra l'Aperto, *das Frei*, e l'intimit  di ogni *oikos* che nel caso nostro acquista un'intonazione risolutamente pubblica. Da ci  la decisione di sconfiggere il generale riserbo espressivo con limitate eccezioni plastiche che confermano il crematorio come primario elemento della citt .

testo e disegni a cura di/text and drawings by Fabrizio Arrigoni



in apertural/ opening page: Fabrizio Arrigoni,
 "Appunti dai quaderni neri"/ Fabrizio Arrigoni,
 "Black notebook notes"

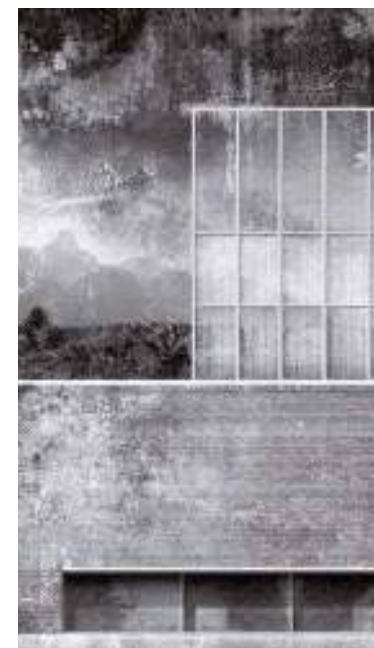
a destra/ right: Fabrizio Arrigoni,
 "Appunti dai quaderni neri"/ Fabrizio Arrigoni,
 "Black notebook notes"



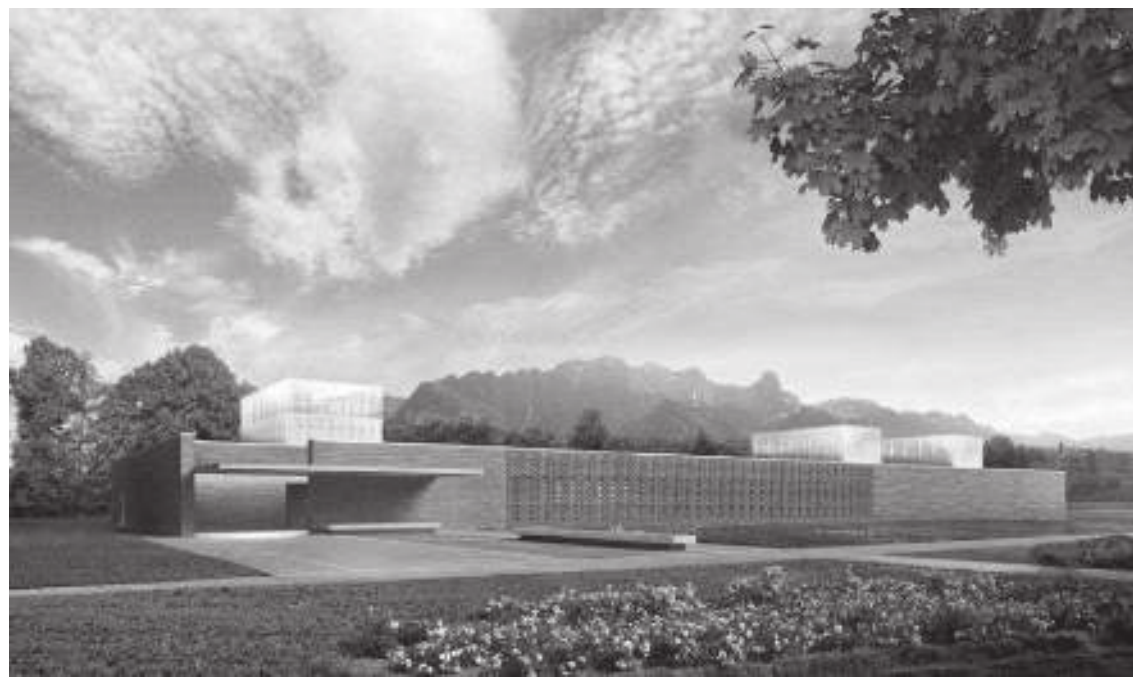


in questa pagina/ in this page: Fabrizio Arrigoni, "Appunti dai quaderni neri" Fabrizio Arrigoni, "Black notebook notes"

a destra/ right Arrigoni Architetti, "Neubau Krematorium Thun-Schoren (CH) Studio dell'impaginato di facciata" Arrigoni Architetti, "Neubau Krematorium Thun-Schoren (CH)" Facade's study

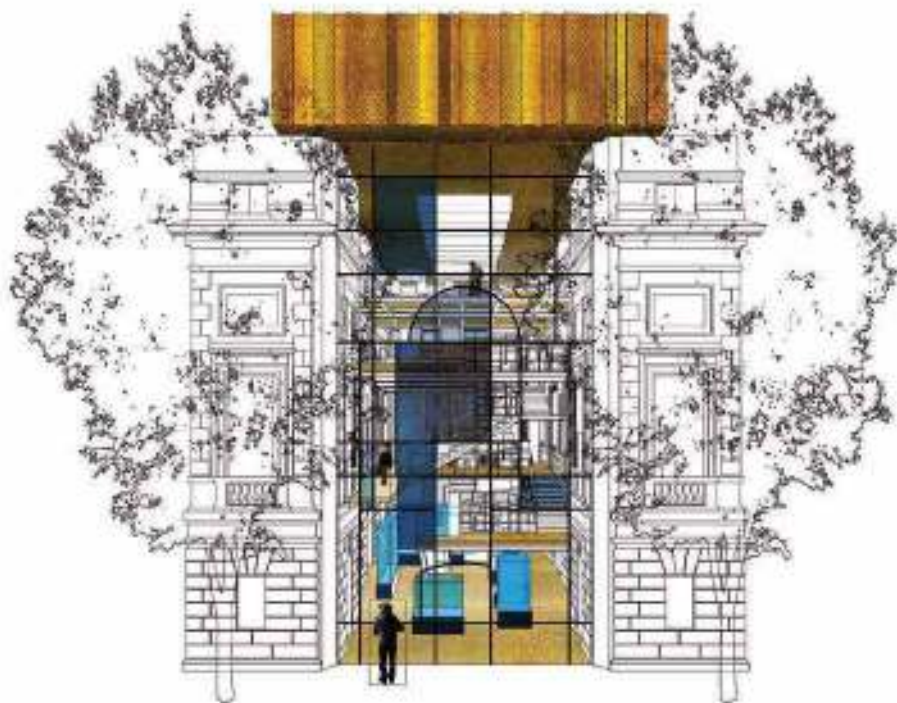


sotto/ below: Arrigoni Architetti, "Neubau Krematorium Thun-Schoren (CH) Veduta generale del complesso" Arrigoni Architetti, "Neubau Krematorium Thun-Schoren (CH)" Overall view of project



L'Utopia è una lanterna sul golfo di Napoli

Cherubino Gambardella, Maria Gelvi
L'utopia è una lanterna sul golfo di Napoli
Collaboratori/collaborators
 Antonio Balsamo e Lorenzo de Rosa

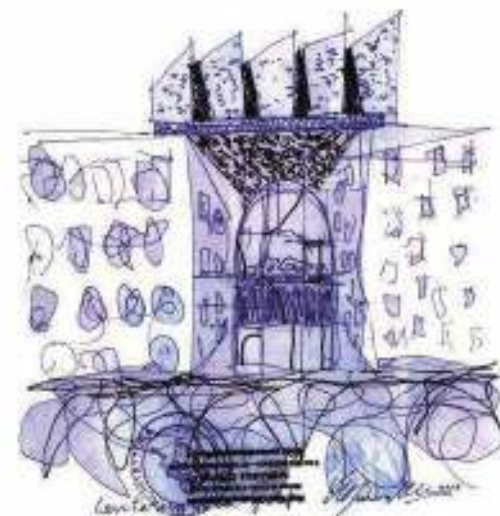


Utopia is a lantern on the Gulf of Naples. In Naples, last year, they had advertised a competition to nest a library in a building facing the sea according to the now old and stale theme of grafting. I had wanted to design a lantern on the Gulf of my city for some time. So, with my group of university assistants and students, we completely changed the theme of the competition and we experimented a rather rude action: we decided to turn the heavy neo-classical part on the incomplete sides of the existing building, we make a foreign body that would have welcomed the library in this void. In the city, since the Spanish Viceroyalty, you could not build inside the walls, therefore, the Neapolitans slipped in from above new abusive volumes on the old ones to evade the pragmatic sanctions. Rather than a graft, then, we also decided to elevate it by entering a lantern. Just like a lamp it is protected by an iron cage outside and contains an intricate luminous resistance. A lighthouse between two wings of an ugly building on the sea. A physiognomic game to return amazement to a sad place. If you want to win a competition do not ever do that.

A Napoli, l'anno scorso, avevano bandito un concorso per incastrare in un edificio di fronte al mare una biblioteca secondo il tema ormai vecchio e stantio dell'innesto. Volevo da tempo progettare una lanterna sul Golfo della mia città. Così, con il mio gruppo di assistenti e di studenti dell'Università cambiamo completamente il tema del concorso e sperimentiamo una azione piuttosto maleducata: decidiamo di far rigirare il pesante partito neoclassico anche sui lati monchi dell'edificio esistente, facciamo cascare dentro questo vuoto un corpo estraneo che avrebbe accolto la biblioteca. In città, dal Vicereame spagnolo, non si poteva costruire dentro le mura e così i napoletani infilavano dall'alto nuovi volumi abusivi sui vecchi per eludere le pragmatiche sanzioni. Più che un innesto, allora, decidiamo anche noi di sopraelevare immettendo una lanterna. Come una lampada è protetta da una gabbia di ferro all'esterno e contiene una intricata resistenza luminosa. Un faro tra due ali di un brutto palazzo sul mare. Un gioco fisiognomico per restituire stupore ad un luogo triste.

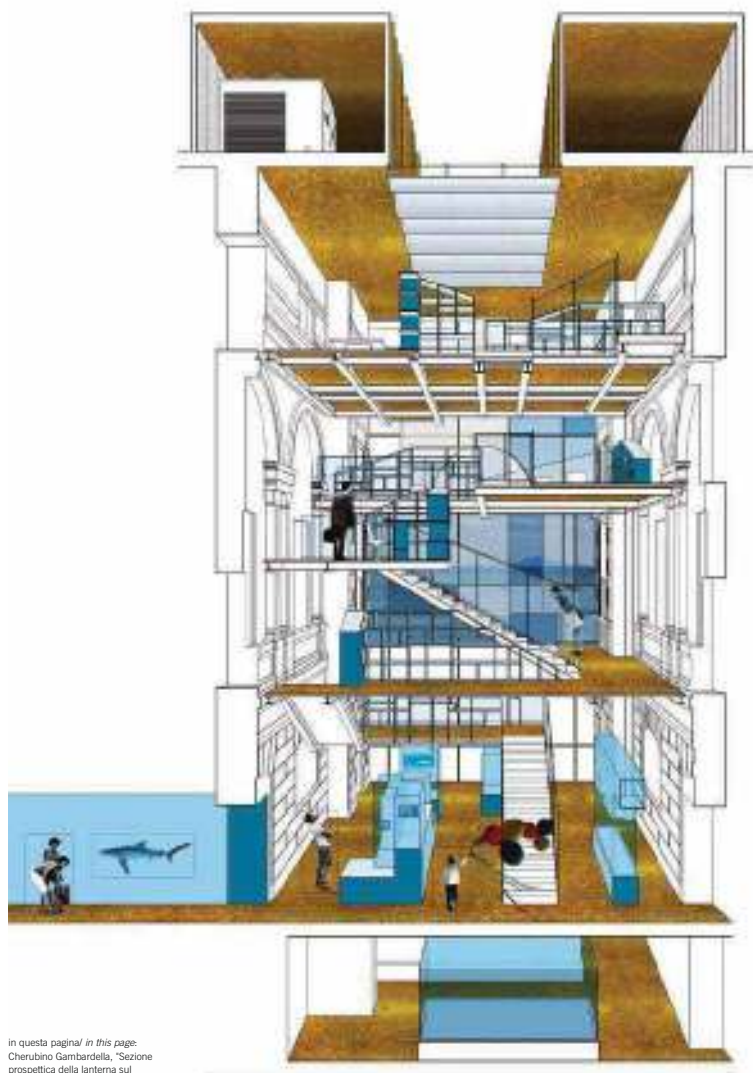
Se volete vincere un concorso non fate mai così.

testo e disegni a cura di/text and drawings by Cherubino Gambardella



in apertura/ opening page: Cherubino Gambardella, "Prospettiva della lanterna sul golfo" Cherubino Gambardella, "Lantern perspective on the gulf"

a destra/ right: Cherubino Gambardella, "Schizzo lanterna sul golfo" Cherubino Gambardella, "Sketch of the lantern on the gulf"



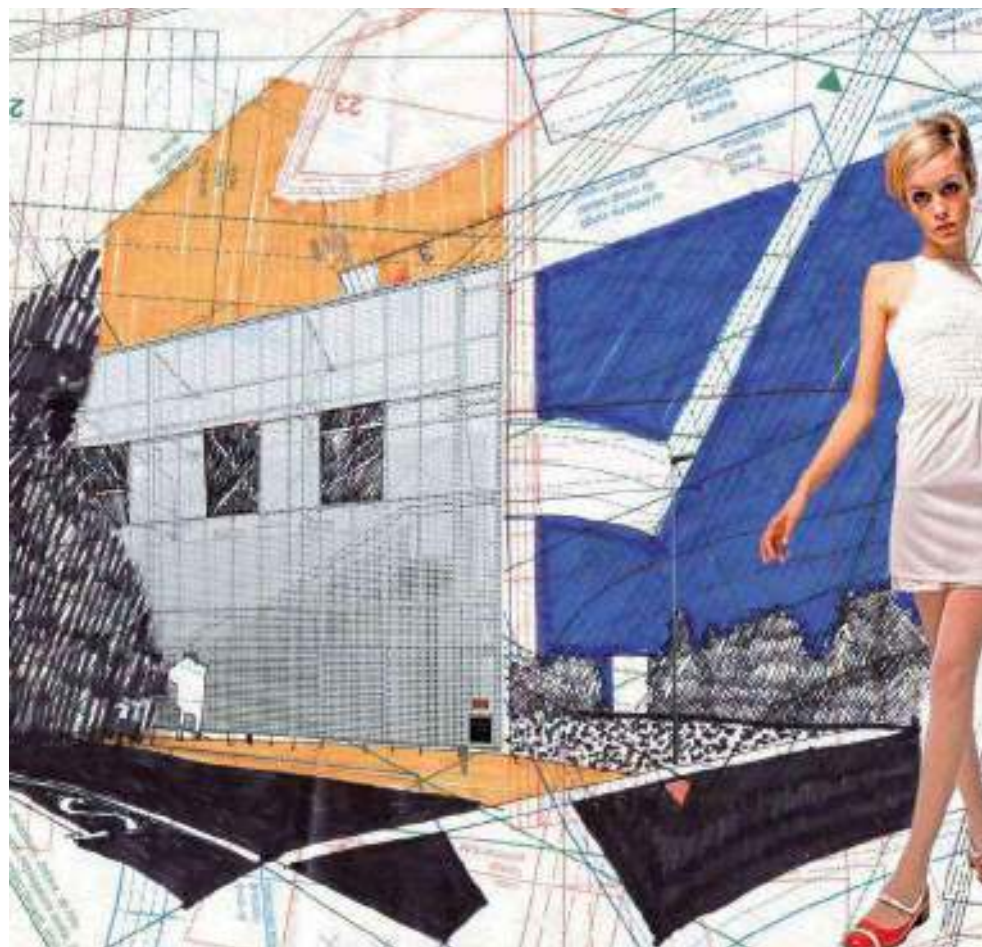
in questa pagina/ in this page:
Cherubino Gambardella, "Sezione
prospettica della lanterna sul
golfo" Cherubino Gambardella,
"perspective section of the lantern
on the gulf"



in questa pagina/ in this page:
Cherubino Gambardella, "Sezione
assonometrica della lanterna sul
golfo" Cherubino Gambardella,
"Axonometric section of the lantern
on the gulf"

Vestire l'architettura

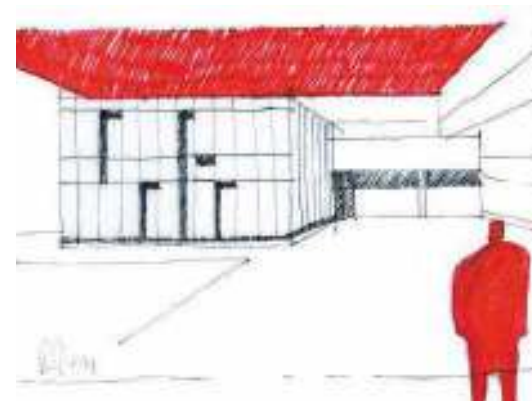
ARX
Nuovo centro per la moda - Polimoda
Scandicci 2015



To dress the architecture. Designing a school means staying abreast of an increasingly fluid society that forces you to be a sensor of how a young person can feel at "home" in the place of his personal growth. Moreover, a fashion school defines, even more, the disciplinary field, but at the same time amplifies the concept of school precisely because it is addressed to an even earlier creativity of the same liquid society. A school made of past, present, immediate future, that of the seconds, and science fiction precisely because a stylist can condition life in what at one time we geologically called "future". What materialises this variety of attitudes is surely the white canvas on which the pupils compose the models precisely to highlight the assembly of the paper model without being fascinated by the decor. Raw canvas, therefore, can only refer to that constant architectural "double skin" of the research of the Arx studio. A "dressed" school of non-colour as the educational models hosted internally whose message is, therefore, recognisable both architecturally and from an urban point of view. The rest is composed of the semantic contrast of the external white and interior black, which is the characteristic element of the Polimoda Logo. But a functional element that does not feel the present and does not even anticipate the future, but that can be futuristic is the "hallway" which is 3.50 mt wide on which the doors are not placed to mark an entrance to the classroom, but backwards to overturn the distribution concept to give freedom to those who live it to exercise their creative need. Therefore, Polimoda as in paper model, fabric/leather, transparency, contrast of functional innovation, past and history, which is just what the design tries to represent.

Progettare una scuola vuol dire stare al passo di una società sempre più fluida che ti obbliga ad essere un sensore di come un giovane possa sentirsi a "casa" nel luogo della sua crescita personale. Inoltre una Scuola di moda definisce ancor di più l'ambito disciplinare, ma contemporaneamente amplifica il concetto di scuola proprio perché indirizzata ad una creatività ancor più in anticipo della stessa società liquida. Un Scuola fatta di passato, presente, futuro immediato, quello dei secondi, e fantascienza proprio perché uno stilista può condizionare la vita in quello che un tempo geologico chiamavamo "futuro". Ciò che materializza questa varietà di atteggiamenti è sicuramente la tela bianca con cui gli allievi compongono i modelli proprio per evidenziarne l'assemblaggio del carta modello senza farsi affascinare dal decoro. Tela grezza, quindi, non può che rimandare a quella "doppia pelle" architettonica costante della ricerca dello studio Arx. Una Scuola "vestita" del non colore come i modelli didattici ospitati internamente il cui messaggio è quindi architettonicamente e, da un punto di vista urbano, riconoscibile. Il resto è composto dal contrasto semantico di bianco esterno e nero interno, elemento caratteristico del Logo Polimoda. Un elemento funzionale che non sente il presente e neanche anticipa il futuro, ma che può essere futuribile è la "stanza corridoio" larga 3,50 mt su cui le porte non sono apposte a segnare un ingresso all'aula, bensì arretrate a ribaltare il concetto distributivo per dare libertà a chi la vive di esercitare il suo bisogno creativo. Quindi Polimoda come : carta modello, tessuto/pelle, trasparenza, contrasto, innovazione funzionale, passato e storia, come il disegno cerca di rappresentare.

testo e disegni a cura di *text and drawings by* Paolo Di Nardo
foto a cura di *photo by* Matteo Zita



in apertura/ opening page: Paolo Di Nardo, "Composizione 1" Tecnica mista stampata su carta/ Paolo Di Nardo, "Composition 1" - Mixed technique on printed paper

a destra/ right: Paolo Di Nardo, "Schizzo prospettico ingresso Polimoda"/ Paolo Di Nardo, "Sketch of the access Polimoda"



in queste pagine/ in this pages: Dettaglio
materiale pannelli di rivestimento con veduta sul
paesaggio circostante/ Panel detail with open
view of the surrounding landscape



Costruire con l'aria

Prof. Arch. Vincenzo Latina

Costruire con l'aria

Gruppo/group

Ing. Stefano Saffirio, Arch. Andrea Ruggeri

arch. Federica Maffioli

Consulenti/advisors

archeologo, dott. Giuseppe Voza

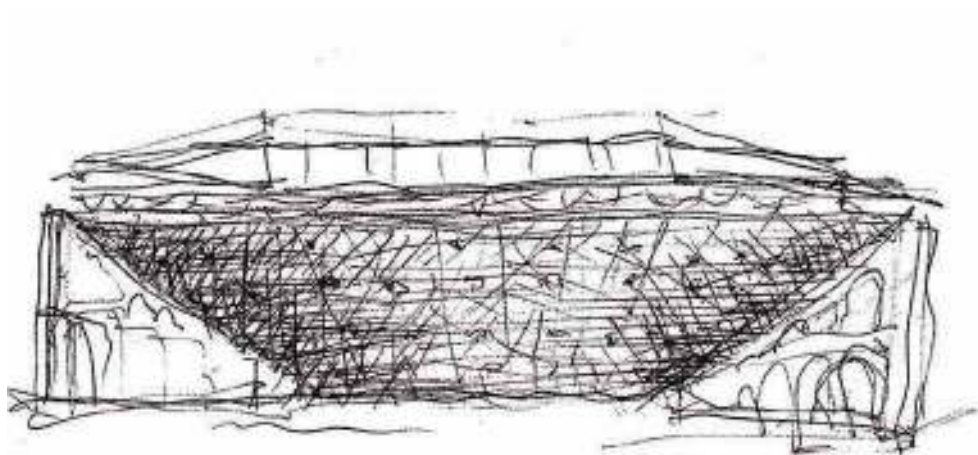
strutture gonfiabili, Fly In di Mauro Oggero

Collaboratori/collaborators

Arch. Alfio Forte, Ing. Luca Garnerone

Arch. Roberto Germanò, Carmelo Iocolano

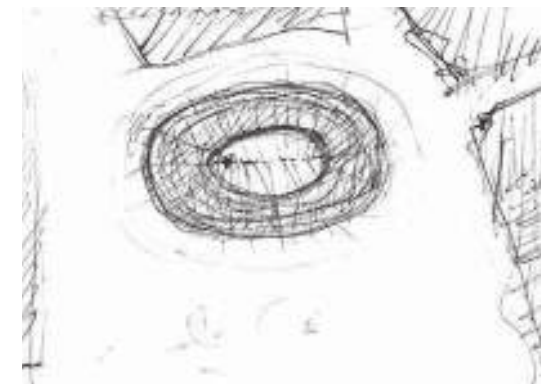
Arch. Cristian Quadarella



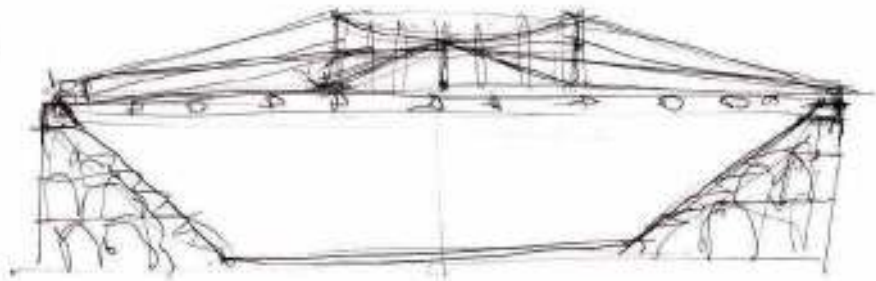
Building with air. The project of the Velarium has privileged, the gestures measured, those that mainly combine the protection of the Monument and the more suitable technical and technological solutions. The first suggestions came from theories parallel to the neoclassical architecture of the eighteenth and nineteenth centuries, that of Visionary Architecture: looking at the monumental and utopian projects of Étienne-Louis Boullée, as in the Cenotaph of Newton, the contraptions and the ideas of Jean Jacques Lequeu; Xiphilino, in some writings, reports how Nero had painted the veil in purple, simulating a starry sky, which further involved the spectators. This image has been recalled to the memory by looking at the scenery for "The Magic Flute" by Mozart, created by K. F. Schinkel in 1815. From ready made, therefore Dada Duchamp was one of the main "consultants" of the project, indicating the possibility of taking inspiration from his famous and provocative bicycle wheel of 1913 to design the self-supporting and non-pushing structure of the cover ring. From the outside the veil cover is discreet. The delicate detachment between the monument and the annular structure can be seen only from a distance. The summit ring is mediated along the support of the monument by a joint that orders and harmonises the contact with the same building. At a short distance, from the bottom, walking in the square, the cover will be - invisible - almost not perceptible also because of the backing away from the outer edge of the arena and also thanks to the inclination towards the inside of the structure constituting the frame system of the veil cover.

Il progetto del *velarium* ha privilegiato, i gesti misurati, quelli che in prevalenza coniugano la tutela del monumento e le soluzioni tecniche e tecnologiche più consone. Le prime suggestioni sono arrivate dalle teorie parallele all'architettura neoclassica del XVIII e XIX sec., quello dell'*Architettura Visionaria*: guardando ai monumentali e utopici progetti di Étienne-Louis Boullée, come nel Cenotafio di Newton, i marchingegni e le ideazioni di Jean Jacques Lequeu, Xiphilino, in alcuni scritti, riferisce come Nerone avesse fatto dipingere di porpora il velario, a simulare un cielo stellato e coinvolgendo ulteriormente gli spettatori. Questa immagine, si è riproposta alla memoria guardando la scenografia per "Il flauto magico" di Mozart, realizzata da K. F. Schinkel nel 1815. Dal ready made, quindi dal Dada Duchamp è stato uno dei principali "consulenti" del progetto, indicando la possibilità di prendere spunto dalla sua famosissima e provocatoria ruota di bicicletta del 1913 per progettare la struttura autoportante e non spingente dell'anello di copertura. Dall'esterno la copertura a velario è discreta. Soltanto a distanza si evince lo stacco delicato tra il monumento e la struttura anulare. L'anello sommitale è mediato lungo l'appoggio del monumento da un giunto che ordina e armonizza il contatto con lo stesso edificio. A distanza ravvicinata, dal basso, camminando nella piazza, la copertura risulterà -invisibile- quasi non percepibile anche per via dell'arretramento dal bordo esterno dell'Arena e anche grazie all'inclinazione verso l'interno della struttura costituente il sistema telaio del velario di copertura.

testo e disegni a cura di/text and drawings by Vincenzo Latina

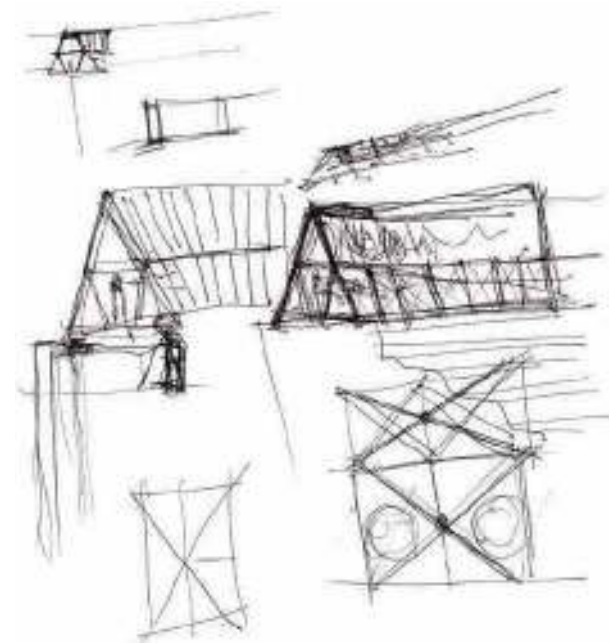


in apertura e a destra/ opening
page and right: "schizzi di
progetto", Vincenzo Latina/
Sketch of the project, Vincenzo
Latina



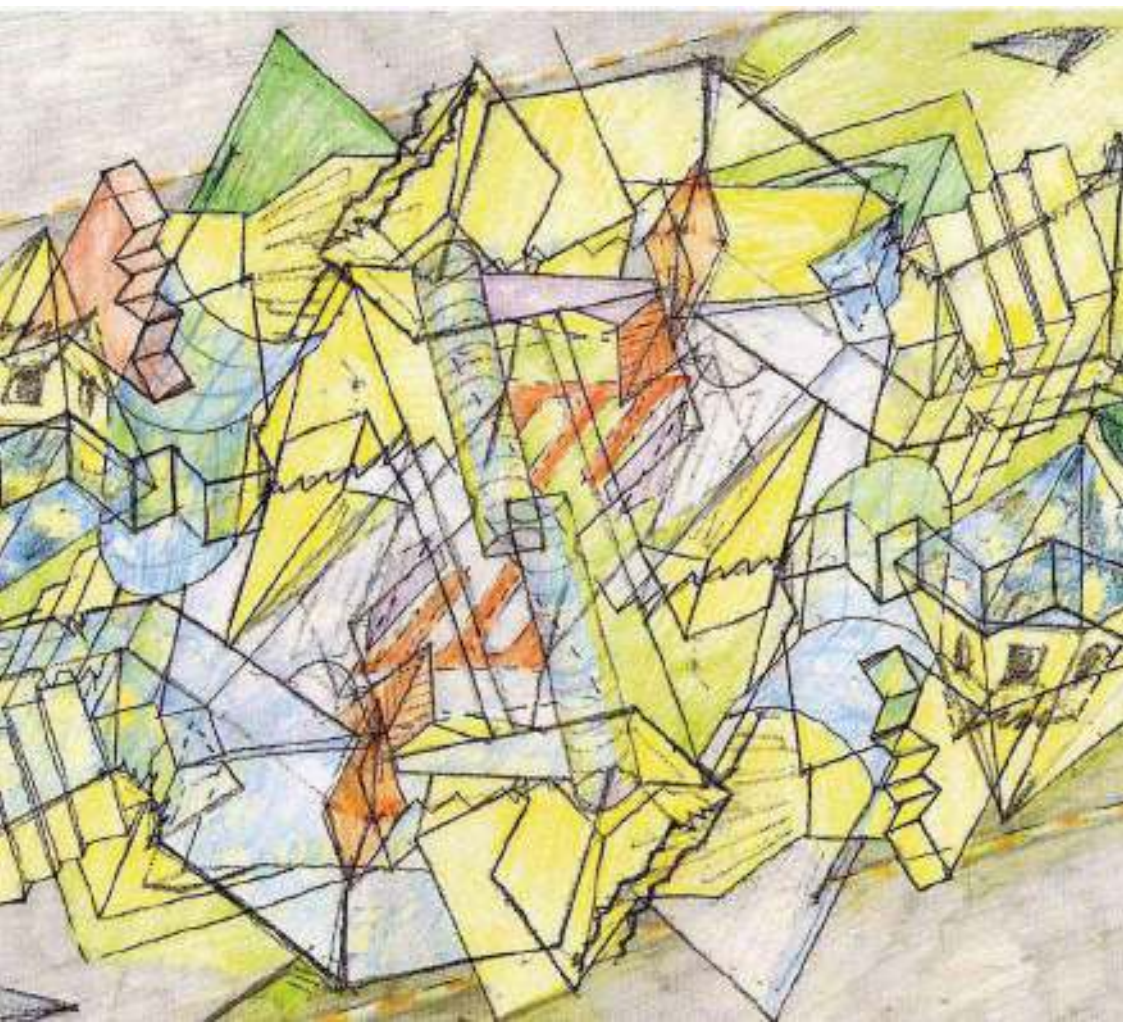
sopra/ above: schizzo della sezione arena con sistema copertural/ sketch of the arena section with cover system

sotto/ below: viste esterne render con anello di copertural/ Exterior views render with cover ring



in alto/ above: Viste render interne con scenografie/ "Rendering of the scenic design"

destra/ right: schizzo della sezione arena con sistema copertural/ "Sketch of the arena's section with cover system"



Una idea per le Murate

Lapo Binazzi

Una idea per le murate

Collaboratori/collaborators

Arch. Paola Palma, Arch. Carlo Vannicola

An idea for Murate. It was during one of my 'lonely walks' that I came up with the idea of writing this report as a 'pamphlet'. Walking along the hopeless walls of the Murate, where the city understood as a view of its artisan, the women doing the shopping, the children playing and shouting, the green of the steps that looks out from the inside of a few block, where I said the city, ends. The city ends and gives way to the punitive organisation of crimes, the first symptom of the environmental degradation of the poor families that revolve around the prison. The Hortus Conclusus which was inside the walls of the ancient convents was slowly reduced to unhappy courtyards for prisoners' yard time, while the buildings grew and occupied the space that was once the gardens. The equilibrium of the medieval and renaissance cities was definitely broken by the demolition of the walls by the Poggi; the city that first had to defend itself from the external enemy, today must be defended from the traffic and call to mind the fortified visions of L. Kahn. Walking along the avenues that today are a kind of magnetic ring or rather a cyclotron for the dispersion and concentration of carbon monoxide particles produced by motor vehicle exhausts, along Viale dei Colli that from the Belvedere Promenade, once a meeting place of the people is evolving into an urban ring-road. So I thought why not turn the barracks and in particular the Baldissera into a station for the future subway, recovering from the various underground floors parking spaces for tourist buses, cars and connections? Could this be the egg of Columbus? Let's get rid of these cars that are coming out of our ears! I continued to elaborate, while sitting in my car in the traffic of the avenues, as a flock of birds passed over my head as I had now arrived at the Belvedere Fort and I had the whole city under my gaze, why not even give the city an airport on the plains of S. Giorgio a Colonica where the frogs live. Why should I have to face four hours of train to Milan or Rome with expenses and inconvenience and plan everything in advance to be able to go to New York? Mysteries.

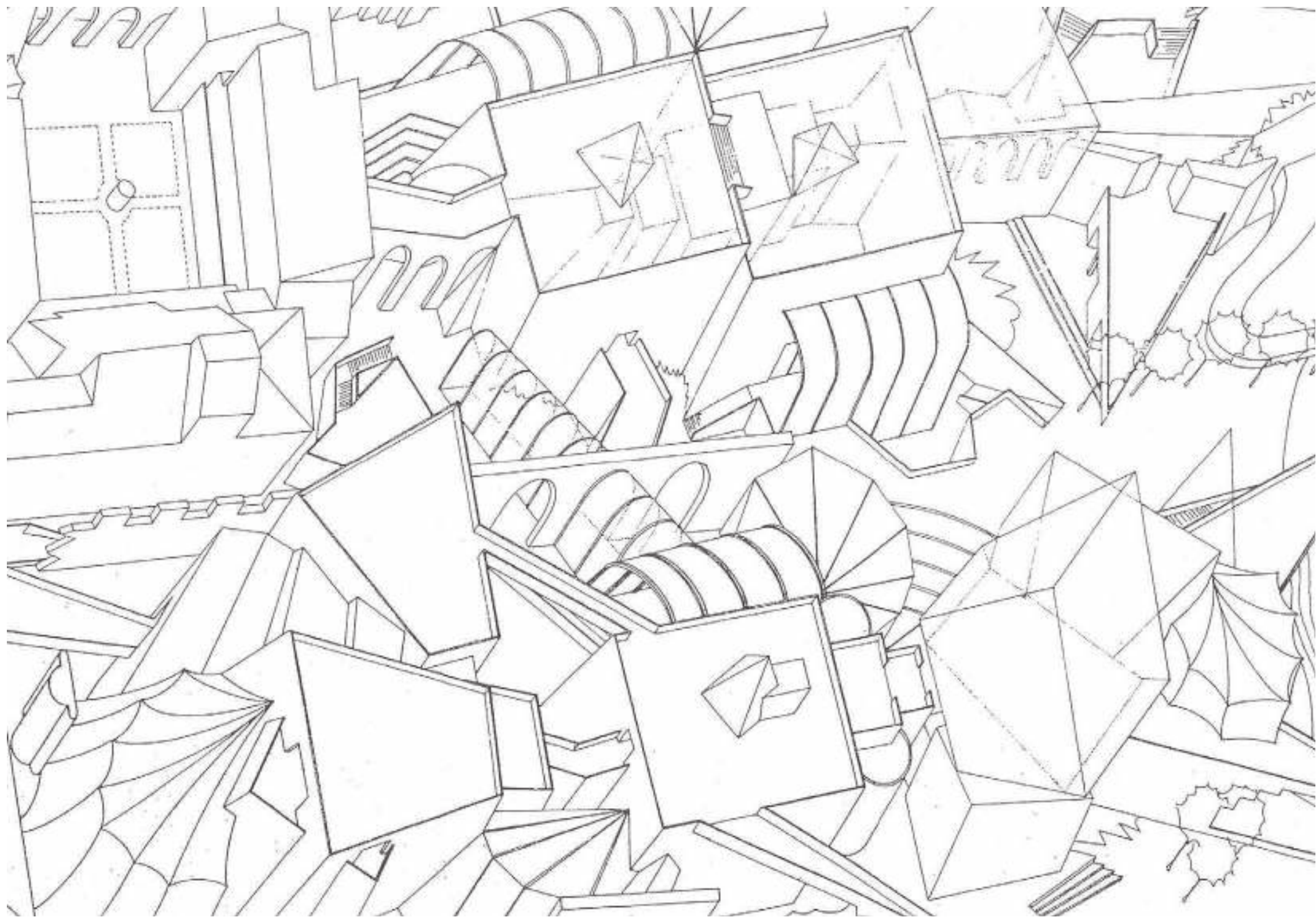
È stato durante una delle mie 'passeggiate solitarie' che mi è venuta l'idea di scrivere questa relazione come un 'pamphlet'. Passeggiando lungo i muri senza speranza delle Murate, dove la città intesa come vita del popolo artigiano, delle donne che fanno la spesa, dei bimbi che giocano e gridano, del verde dei giardini che si affaccia dall'interno di qualche isolato, dove la città, dicevo, finisce. La città finisce e lascia il posto all'organizzazione punitiva dei delitti. L'equilibrio della città medievale e rinascimentale si è rotto definitivamente con l'abbattimento delle mura da parte del Poggi; la città che prima si doveva difendere dal nemico esterno, oggi si deve difendere dal traffico e tornano alla mente le visioni fortificate di L. Kahn. È passeggiando lungo i viali che oggi sono una specie di anello magnetico o piuttosto un ciclone per la dispersione e concentrazione delle particelle di ossido di carbonio degli scarichi dei veicoli a motore, percorrendo il Viale dei Colli che da passeggiata Belvedere, ritrovo della gente mi accorgo che si sta trasformando in breccella di scorrimento cittadino. Allora mi veniva in mente perché non trasformare le caserme e in particolare la Baldissera in una stazione per la futura metropolitana, ricavando nel sottosuolo ai vari piani parcheggi per autobus turistici, auto e collegamenti? Che sia l'uovo di Colombo? Facciamole sparire queste macchine che ormai ci escono dagli occhi! Continuavo ad elucubrare, mentre un volo d'uccelli mi passava alto sopra la testa ormai che ero arrivato al Forte di Belvedere e avevo tutta la città sotto il mio sguardo, perché non dare alla città anche un aeroporto nella piana di S. Giorgio a Colonica dove vivono le rane. Perché mai per andare a New York mi devo sobbarcare quattro ore di treno per Milano o Roma con spese e disagi e programmare tutto con grande anticipo? Misteri.

testo e disegni a cura di/text and drawings by Lapo Binazzi

a destra/ right: Servizio del Dott. Calligaris,
produzione PAMPALONI, Firenze 1989/
Servizio del Dott. Calligaris, production
PAMPALONI, Firenze 1989

pagine seguenti/ following pages: Disegno
assonometrico pianta delle coperture Le
Murate/ Drawing of the axonometry plan
cover of Le Murate





in questa pagina/ in this page: Geotopia per AND
(Corrado Di Domenico, 2017, tecnica mista di collage) "Composizione astratta e moderna di forme interne Bartolini"/ Geotopia fot AND (Corrado Di Domenico, 2017, Mixed collage technique) "Abstract composition and modern internal shapes Bartolini"

Geotopia

Di Domenico Architetti
Piazza Cirillo e Restauro della Chiesa dello Spirito Santo ad Aversa
Progetto architettonico/architectural project
Corrado Di Domenico, Donatella Margarita
Strutture ed impianti/engineering and systems:
Progin S.p.a

Utopia 0

Art is the perfect utopian act and there is nothing more real - and probable at the same time - than the work of art. The place where it happens belongs to an "holy circle". I like to think that this context, collected and prefigured in the mind, is the site itself with the accumulations of time and its spatial traces. Time is then utopia and art traps it in the simultaneous appearance of visitor and place. The utopia shuts off in the wall of time. Sends it into the space. Within the space is everything, it turns the look into forms and shapes. Therefore, I think the architecture is utopian, everywhere.

Utopia 0.1

Just around the corner, where are pair of ancient fragments, we enter in a narrow road that immediately opens to a funnel, towards a particular space. A 'lacerated' square ends with a second stretch that close the contour of a sort of triangular spindle with two waists, in and out. The perspective focus is the façade of the small church of the "Spirito Santo", splendid and baroque, which - at the time of its founding, until the beginning of the twentieth century -, was the third side of a small triangle that served the church. This suddenly opened in the interior of the sixth-eighteenth century city. The relationships, modified over time - for the demolition of a building that closed the short side of the precious little urban triangle - must be considered again with a new plasticity. That is the idea of a project. It is about reconstructing the mysterious complexity of a time that, in its pure and controlled form, enclosed its hidden wealth. Calibrated shapes and profiles make a kind of new geometry of soil. This measures the imprint of the space where insist on - the memory of the edges of the demolished building - and attempts to spin the envelope of the historical square as a trace of a precise idea of the city. The city is form, architecture is form. That's a double utopia, because, in this case, was not built. The project did not take place for administrative vicissitudes. It remains in front of the wall of time.

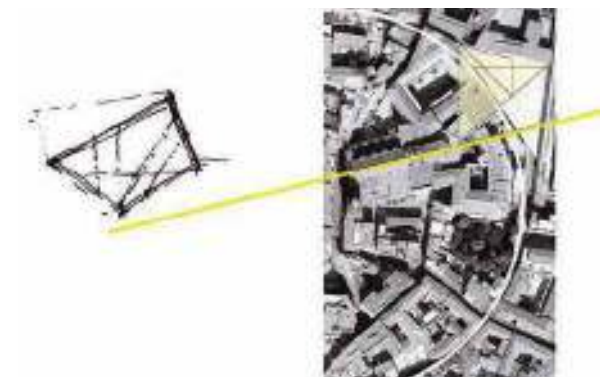
Utopia 0

L'arte è l'atto utopico per eccellenza e non c'è niente di più reale - e verosimile al contempo - dell'opera. Mi piace pensare che questo contesto, raccolto e prefigurato nella mente, sia il sito stesso con le accumulazioni del tempo e le sue tracce spaziali. Il tempo allora è utopia e l'arte lo intrappola nella contemporanea apparizione di visitatore e luogo. Così penso che l'architettura sia utopica in ogni dove.

Utopia 0.1

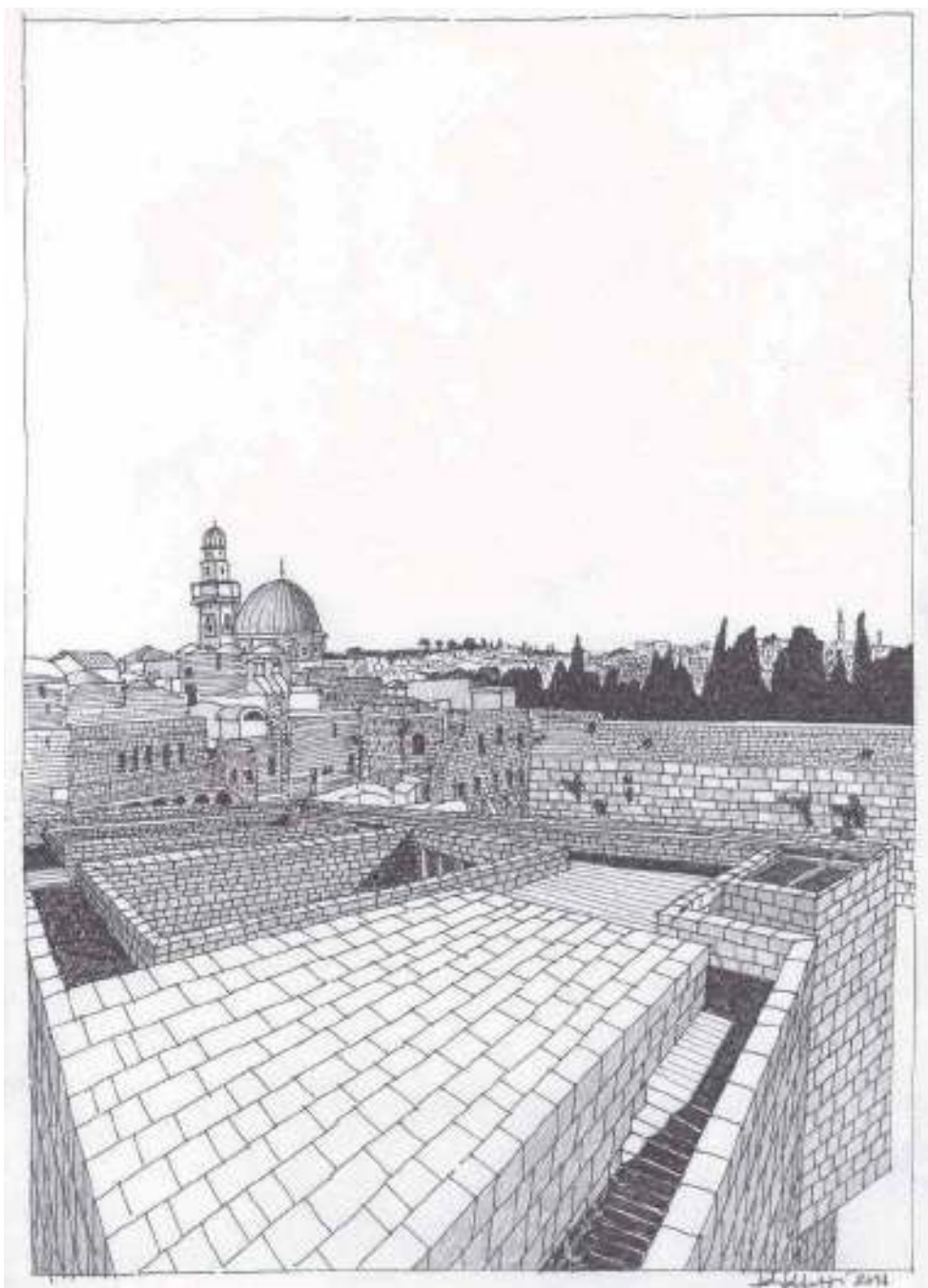
Girando l'angolo con una coppia di pezzi di spoglio, ci si immette in una stradina angusta che subito si apre ad imbuto verso un invaso particolare. Una piazza dalla forma 'lacerata', termina con una seconda strettoia che conclude il profilo di una sorta di fuso triangolare. Il terminale prospettico è costituito dalla facciata della piccola chiesa dello Spirito Santo, splendida e barocca, che fino agli inizi del '900 ha mantenuto la funzione di terzo lato di un piccolo sagrato triangolare. Questo si apriva improvvisamente nell'interiorità della città sei-settecentesca. I rapporti, modificati nel tempo, sono destinati ad essere ricuciti con una nuova formazione plastica. Un rilevato di terra dalle forme e dai profili calibrati, misura l'impronta dello spazio su cui insistono - memoria dei bordi di un palazzo demolito - e tenta di ricucire l'inviluppo dell'invoso storico. La città è forma, l'architettura è forma. Doppia utopia dunque, perché, in questo caso, si tratta anche ciò che non è stato costruito, un progetto che non ha avuto luogo per vicissitudini amministrative. Resta al muro del tempo.

testo e disegni a cura di/text and drawings Corrado Di Domenico



a destra/ right: "Relazioni formali, corrispondenze ed intersezioni"/ "Formal relations, correspondences and intersections"





Around the wall

Musealizzazione dell'area archeologica di fronte al Muro Occidentale

Fabio Fabbrizzi
Around the Wall
 Musealizzazione dell'area archeologica
 di fronte al Muro Occidentale
 Gerusalemme, 2017

Around the wall. Not all projects are the same. Not only for the different results that can be achieved but precisely for what they manage to put into motion during the various stages of their development. There are projects that remain neutral and projects that continue to dwell even long after they are accomplished. Projects that in fact are never closed and this, for Jerusalem, is for me one of those. An archaeological site, the assertive and symbolic sign of the Western Wall with which the imaginary building comes into contact, the golden and obsessive presence of the same stone and the strength of the city, sacred to three religions, have built a project itinerary that I do not consider finished and that I keep coming back to with drawings and ideas that go to clarify the idea of the background. If each project is different from the other, then every drawing is a journey in itself. While the sketch is instinctive and synthetic, the drawing is meticulous and does not allow, in my opinion, for secondary plans. Everything is mercilessly under the same gaze and under the same judgment. It does not hide and is not prejudiced, offering itself in all its minute reality. This is why I draw in black and white because the colour seems to tarnish the strength of the shapes, refining them and putting their compositional essence out of focus. In short, I draw for myself, to see and understand things and only after, share them, but every drawing, although deeply different, originates to alleviate that urgency that emerges from inside every time I see the possibility of building a dialogue with the specificity of a place in the figurative of architecture.

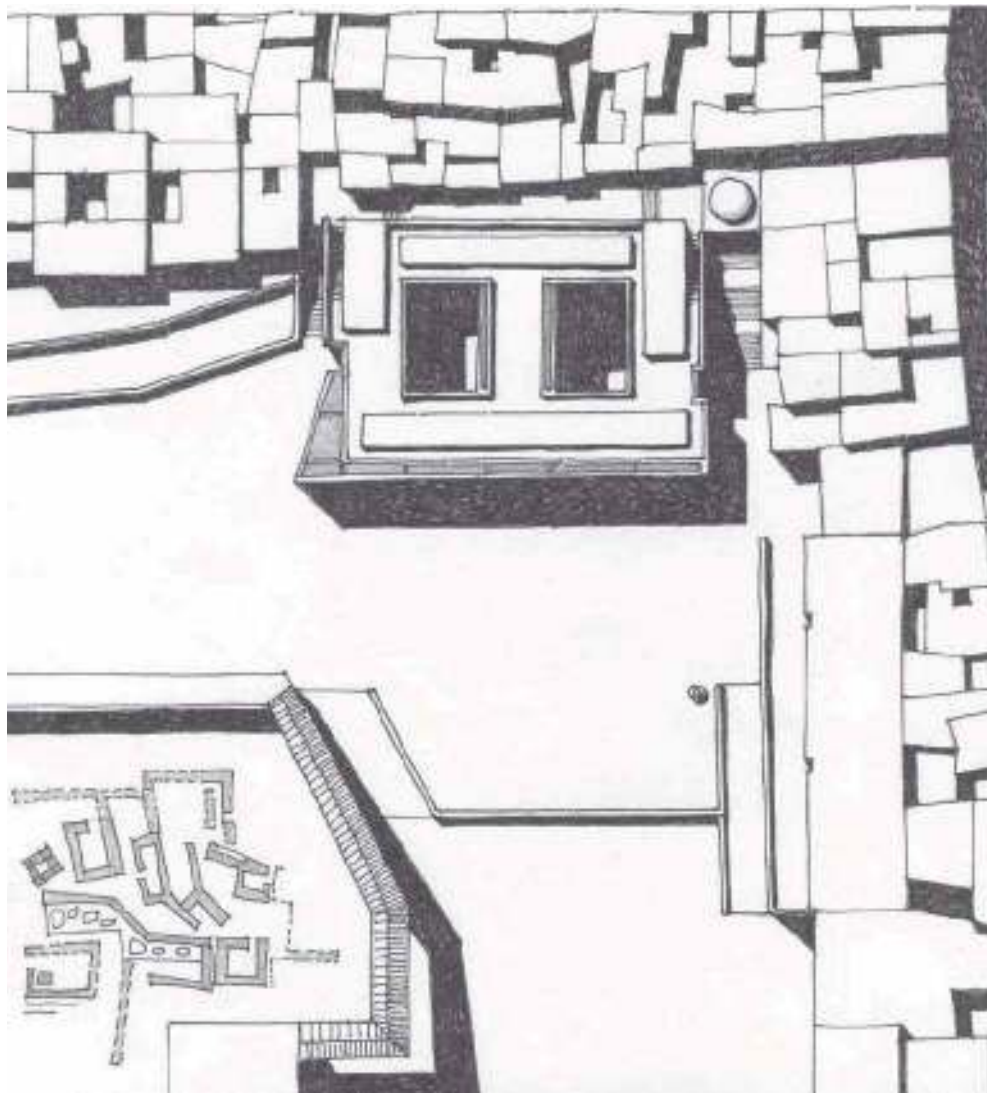
Non tutti i progetti sono uguali. Non solo per i diversi risultati che si possono ottenere ma proprio per quello che riescono a mettere in moto durante le varie fasi del loro sviluppo. Ci sono progetti che passano neutri e progetti che continuano ad abitarci anche molto tempo dopo che si sono compiuti. Progetti che di fatto non si concludono mai e questo, per Gerusalemme, è per me uno di quelli.

Un'area archeologica, il segno assertivo e simbolico del Muro Occidentale contro il quale l'edificio immaginato si confronta, la presenza dorata ed ossessiva della stessa pietra e la forza della città, sacra a tre religioni, hanno costruito un itinerario di progetto che non considero finito e che prendo e riprendo con disegni e spunti che vanno a precisare l'idea di fondo. Se ogni progetto è diverso dall'altro, anche ogni disegno è un viaggio a sé. Mentre lo schizzo è istintivo e sintetico, il disegno è minuzioso e non ammette, per me, piani secondari. Tutto è impietosamente sotto lo stesso sguardo e sotto il medesimo giudizio. Esso non nasconde e non è tendenzioso, ma si offre in tutta la sua minuta realtà. Anche per questo, disegno in bianco e nero perché il colore mi sembra che appanni la forza delle forme, le ingentilisce facendone sfocare la loro essenza compositiva. In definitiva, disegno per me, per vedere e per capire le cose e solo dopo, per condividerle, ma ogni disegno, anche se profondamente diverso, nasce sempre per alleggerire quell'urgenza che mi affiora dentro tutte le volte che intravedo nella figurazione dell'architettura, la possibilità di costruire un dialogo con la specificità di un luogo.

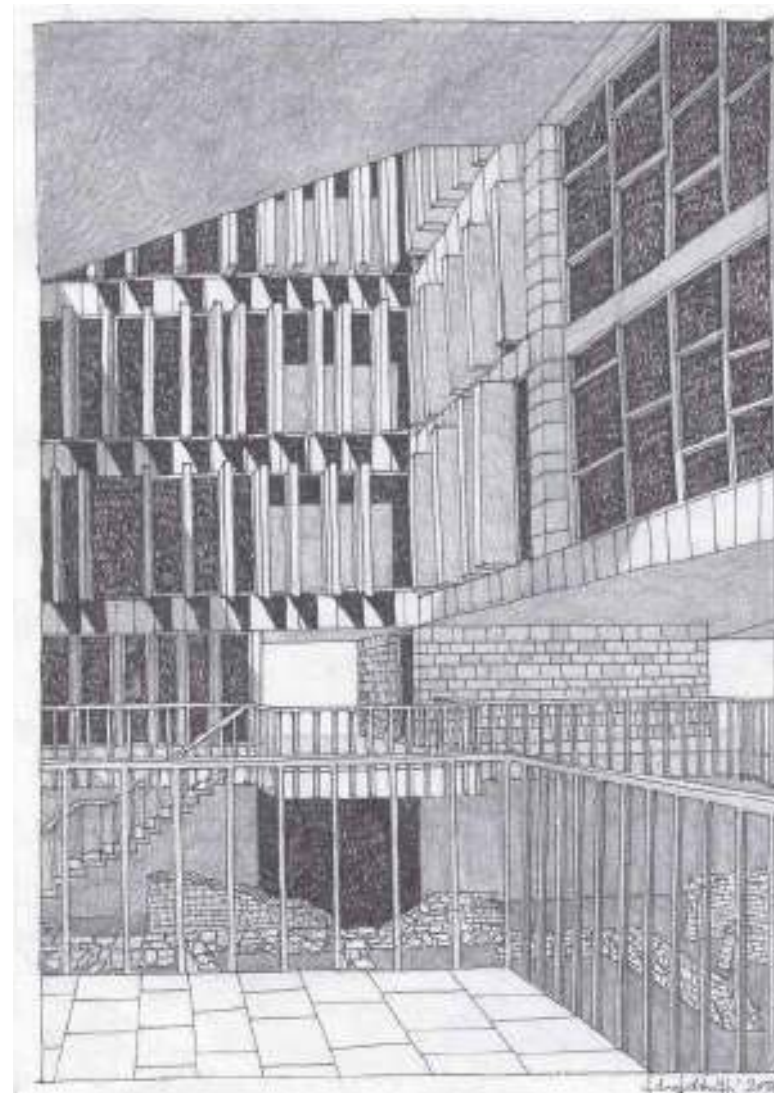
testo e disegni a cura di/text and drawings by Fabio Fabbrizzi



in apertura/ opening page: "Dalla Copertura" schizzo di progetto 2017/ "From rooftops" project sketch
 a destra/ right: rendering di progetto 2017/ project rendering



sopra/ above: "Planivolumetrico"
 schizzo di progetto 2017/ sketch of the
 "Planivolumetric"



sopra/ above: Schizzo di progetto 2017
 /Sketch of the project



Addizione

Nuovo complesso Santa Teresa 2006-2016

Prof. Arch. Alberto Breschi

Santa Teresa

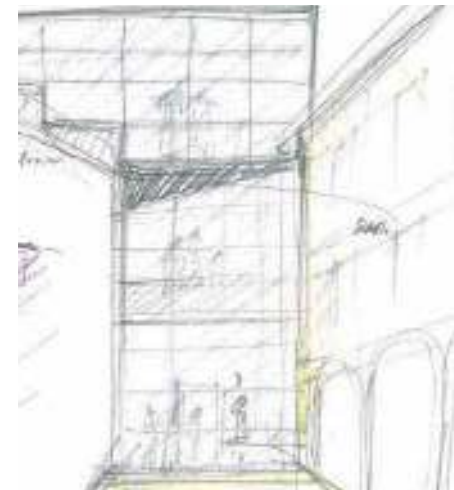
Collaboratori/collaborators

Claudia Giannoni e Arch. Gianluca Chiostrì, Arch. Francesco Deriu,
Arch. Alessio Gai, Arch. Martino Piccioli

Addition. The new project aimed at the full recovery of the entire prison complex of S. Teresa was the occasion for not only re-functionalizing abandoned spaces, but also to implement a real metamorphosis that changed, in the first place, the atmosphere. The insertion of a new body, in addition to the existing spaces, has tried to achieve this goal. The distribution clarity of the whole system is obtained by moving the main entrance to Via della Mattonaia that opens inside a real urban gallery that on the ground floor is structured with an important height and makes the relationship between old and new clearly perceptible. At the next levels, this distributive role of collective space appears even more evident, opening up to the important views of the complex, with the conventual parts and the original cloister on one side and the bodies added for the prison of the most recent period on the other. The last level finally establishes the close relationship between this didactic space and the city. The surrounding panorama is an impressive surprise. In the distance the hills surrounding the city. Very close, almost at your fingertips, the two most important domes of the city: The splendid one of Brunelleschi and the other, minor, of the Synagogue. Equally important is the spatiality that the new organism, with significant views ranging from the ground up to the height of the roof, creates integrating with the most compressed spaces of the didactics. I like to imagine that this place, besides being a distributive space is also a rest and exhibition space and becomes the most frequented and lived space of the complex. For not only students and professors but also open to the city, it can take on the role of hosting meetings and debates on the city itself and its future.

Il nuovo progetto finalizzato al pieno recupero di tutto il complesso carcerario di S.Teresa è stata l'occasione non solo di rifunionalizzare spazi dismessi, ma di attuare una vera e propria metamorfosi che ne ha cambiato, in primis, l'atmosfera. L'inserimento di un nuovo corpo, in aggiunta agli spazi esistenti ha cercato di centrare questo obiettivo. La chiarezza distributiva di tutto il sistema è ottenuta spostando su via della Mattonaia l'ingresso principale che si apre all'interno di una vera e propria galleria urbana che al piano terra si struttura con un'altezza importante e rende chiaramente percepibile il rapporto tra vecchio e nuovo. Ai livelli successivi appare ancor più evidente questo suo ruolo distributivo di spazio collettivo, aprendo alla vista scorci importanti del complesso, con le parti conventuali e il chiostro originario da una parte e i corpi aggiunti per il carcere di epoca più recente dall'altra. L'ultimo livello infine stabilisce il rapporto stretto tra questo spazio didattico e la città. Il panorama attorno è una sorpresa impressionante. In lontananza le colline che circondano la città. Vicinissime, quasi a portata di mano, le due più importanti cupole della città: quella splendida del Brunelleschi e l'altra, minore, della Sinagoga. Altrettanto importante è la spazialità che il nuovo organismo, con scorci significativi che vanno da terra fino all'altezza della copertura, crea a integrazione con gli spazi più compressi della didattica. Mi piace immaginare che questo luogo oltre ad essere spazio distributivo sia anche spazio di sosta e spazio espositivo e diventi lo spazio più frequentato e vissuto del complesso. Non solo per gli studenti e i professori, ma, aperto alla città, possa assumere il ruolo di ospitare incontri e dibattiti sulla città stessa e il suo futuro.

testo, disegni e immagini a cura di *text, drawings and photos by* Alberto Breschi



in apertural / opening page "Complesso di Santa Teresa Firenze", 2016 - Vista della galleria da un cortile interno "Santa Teresa Florence Complex", 2016 - View of the gallery from an internal courtyard

a destra / right: Alberto Breschi "Schizzo facciata" / Alberto Breschi sketch of the "Facade"



Addizione urbana

Un progetto a Doesburg

Natalini associati
Un progetto di **addizione urbana**
Doesburg 2005



An urban addition. The first four colour drawings represent the central court, the front towards the city, the front on the river IJssel and an attempt to remember the most beautiful picture of the world according to Proust. The fifth drawing is part of the summer paintings of 2015. The sixth image is an aerial view of the building. If I look at my architecture from the distance in which time and places have laid them, I look at them as landscapes and I can try to paint them like a passionate amateur. For the summer of 2015, I gave myself a task: a project of summer paintings, buildings painted by myself, a very old person'. Having arrived at a good old age the designer wanted to tell a long story with his drawings of the approach to architecture between utopia and reality...

I thought about when I wanted to be a painter and the heroic times of the Superstudio with the dystops of the Continuous Monument and then all the following years where I practised the only possible utopia: that of reality. I have tried to build buildings and parts of cities, which are appropriate for the places, their history and their dwellers. My work in Italy, Germany and Holland pursued a timeless normality. I wanted to disappear into my buildings and I wanted the buildings to disappear in a landscape where it was possible to live peacefully with a reassuring normality that would allow for the pursuit of happiness. In this series of colour images, the nostalgia for painting resurfaces and perhaps closes the circle.

I primi quattro disegni a colori rappresentano la corte centrale, il fronte verso la città, il fronte sul fiume IJssel e un tentativo di ricordare a memoria il più bel quadro del mondo secondo Proust. Il quinto disegno fa parte delle pitture estive del 2015. La sesta immagine è una vista aerea del costruito. Se guardo le mie architetture dalla distanza in cui le hanno disposte il tempo e i luoghi, le guardo come paesaggi e posso tentare di dipingerle come un dilettante appassionato. Per l'estate del 2015 mi ero dato un compito: un progetto di pitture estive "architetture dipinte da me medesimo assai vecchio". Arrivato a una grande età il disegnatore voleva raccontare, con i disegni una lunga storia di avvicinamento all'architettura tra utopia e realtà...

Ho ripensato a quando volevo fare il pittore e poi ai tempi eroici del Superstudio con le distopie del Monumento Continuo e poi a tutti gli anni seguenti dove ho praticato l'unica utopia possibile: quella della realtà. Ho cercato di costruire edifici e parti di città appropriate ai luoghi, alla loro storia e ai loro abitanti. Il mio lavoro in Italia, Germania e Olanda aspirava a una normalità senza tempo. Volevo scomparire nelle mie costruzioni e volevo che le costruzioni scomparissero in un paesaggio dove fosse possibile vivere serenamente con una normalità rassicurante che permettesse la ricerca della felicità. In questa serie di immagini a colori riaffiora la nostalgia per la pittura e forse si chiude il cerchio aperto quasi sessant'anni prima.

testo e disegni a cura di *text and drawings by* Adolfo Natalini

in apertural opening page: Disegno di progetto Suermondt, Doesburg 2005/ Adolfo Natalini
Doesburg 2005/ Drawing of the project, Adolfo Natalini, Doesburg 2005

a destra/ right: Veduta complessiva di progetto Suermondt, Doesburg 2005/ Overall view of project, Doesburg 2005



sotto e pagina successiva / below and next
page: Veduta complessiva di progetto
Suermondt, Doesburg 2005/ Overall view of
project', Doesburg 2005



ironica *mente*



ANTONIO SANT'ELIA



testo di/text by Paolo Di Nardo

Urbanistica City planning Gherardo Bosio

Il disegno della nuova Tirana
The design of the new Tirana

AND

La figura di Gherardo Bosio, nonostante la sua nascita e appartenenza culturale fiorentina, e a dispetto delle numerose esperienze professionali avute nelle colonie italiane, è strettamente legata all'Albania, con un intreccio di eventi e momenti sia pubblici che privati. Il 1939 rappresenta infatti la data dell'invasione fascista e l'annessione al territorio italiano, nonché l'avvio delle vicende professionali e umane di Bosio. Il 1941, dopo solo 2 anni dall'inizio del suo lavoro di progettazione urbana ed architettonica in quel paese, è segnato dalla sua prematura scomparsa, avvenuta esattamente nell'aprile. Bosio, nato a Firenze il 19 marzo 1903 da una ricca famiglia di banchieri e militari, nel 1926, dopo il conseguimento della laurea nella Regia Scuola Superiore di Ingegneria a Roma, si reca nel 1928 a New York dove lavora per qualche tempo nello studio "McKim, Mead & White"¹. L'esperienza maturata e la scoperta di nuove forme di organizzazione del lavoro professionale lasceranno un segno importante nel percorso professionale di Bosio, soprattutto in funzione delle future commesse di fondazione di nuove città. Tornato a Firenze si iscrive subito alla Scuola Superiore di Architettura, e, pur non avendo ancora terminato il percorso di studi, si presenta a sostenere l'esame di stato, ottenendo, nel 1930, l'abilitazione all'esercizio della professione di architetto. Su sua iniziativa nasce il "Gruppo Toscano Architetti", costituito con altri giovani architetti e con Giovanni Michelucci, che lascerà dopo un anno a causa di divergenze d'opinioni con quest'ultimo. Negli anni successivi Bosio progetta una serie di case e ville, e consegue una discreta notorietà soprattutto con la Casa del Golf dell'Ugolino, che sin dalla sua costruzione suscita notevole interesse in ambito internazionale, come testimoniano numerosi articoli in varie riviste del tempo. Prima dell'avvio della sua esperienza professionale in Albania rivestono particolare importanza le esperienze maturate nella stesura dei piani regolatori per l'Africa Orientale Italiana (Gondar, Gimma e Dessiè) ed in alcuni progetti architettonici per le colonie africane. Il 7 aprile 1939 le truppe italiane occupano militarmente l'Albania, costringendo il re Zog I a rifugiarsi all'estero con il conseguente passaggio della corona d'Albania a Vittorio Emanuele III.² Sotto la regia del Sottosegretario di Stato agli Affari Albanesi, Zenone Benini, durante l'estate dell'anno 1939, Gherardo Bosio giunge a Tirana in veste di direttore dell'Ufficio Centrale per l'Edilizia e l'Urbanistica dell'Albania. Con grande celerità e scrupolo, sotto la sua direzione e con l'aiuto di collaboratori scelti personalmente, vengono eseguiti i progetti dei Piani Regolatori di Tirana, Valona, Elbasan, e gli studi preliminari per le altre principali città albanesi. Già nel 1940 però cominciano a manifestarsi in Bosio i primi sintomi del male che, nel giro di circa un anno, l'avrebbe condotto ad una morte prematura. Ciò nonostante, con la piena consapevolezza della gravità della malattia, l'architetto cerca di far fronte ai numerosi impegni professionali, alternando il lavoro a lunghi ricoveri ospedalieri e difficili interventi chirurgici. Bosio morirà a Firenze nella sua villa di Monetante il 16 aprile del 1941, e non riuscirà a vedere ultimati i lavori in Albania ai quali si era intensamente dedicato nell'ultimo periodo della sua vita; questi saranno in seguito portati a termine sotto la direzione dell'architetto Ferrante Orzali e dell'ingegnere Ferdinando Poggi.

Il Disegno in Gherardo Bosio come sintesi di culture

Se per Le Corbusier nel 1941, quindi ad un solo anno dalla morte di Gherardo Bosio, "il disegno è, in realtà, la trappola dell'architettura" (Le Corbusier, *Sur le quatre routes*, 1941), questo non sembra valere, ad un primo impatto, per i disegni di Gherardo Bosio. L'immensa produzione di disegni e schizzi, sia preparatori che di comunicazione dei progetti dalla scala del dettaglio architettonico e di arredo fino alla scala urbanistica, sono in realtà la testimonianza di un sapere architettonico semplice e complesso allo stesso tempo e figlio della contemporaneità del momento storico. Un lavoro grafico fondato soprattutto su una trasparenza culturale derivante sicuramente dagli insegnamenti avuti dai fondatori della Scuola Fiorentina degli anni '30. Proprio per capire l'influenza di tali maestri basta leggere con attenzione la prolusione "Architettura e semplicità" di Roberto Papini, tenuta per l'inaugurazione dell'anno accademico 1931-32, e soprattutto nei punti 1 e 2 sul valore e il senso della tradizione:

«La tradizione è per noi ben altra cosa (...) ci insegna molte cose:

1, che non s'è fatta mai architettura seria e bella se non s'è vista contemporaneamente la struttura e la forma esteriore, intimamente legate fin dall'attimo dell'ispirazione che precede la creazione. (...)

4, che la ricerca più appassionata e più assidua e certo più faticosa dei nostri antichi maestri è stata quella della semplicità: la semplicità che è indizio sicuro di chiarezza mentale; la semplicità che è il liquido gioco di puri volumi nello spazio, che è alternanza sapiente ed evidente di vuoti e di pieni, di lisci e di scabri, senza ornamenti inutili, senza parole che suonano e non dicono, senza sostegni che figurano e non reggono; la semplicità che è l'ultima a raggiungersi.»³ Nei disegni di Bosio emergono questi concetti in filigrana capaci di accompagnare la matita come connessione fra la mente e il foglio attraverso l'ausilio della mano. La scarsa essenzialità dei tratti, mai tesa alla ricerca degli effetti grafici, manifesta una architettura intesa come volume puro, come relazione vernacolare con alcuni tratti tipologici albanesi, come sapiente gioco di pieni e di vuoti, come "ambientamento" inteso nel solco degli insegnamenti fiorentini. In questo autore, più che in altri, forse proprio perché si doveva radicare una nuova cultura, quella fiorentina e italiana (in un territorio in cui 500 anni di dominio ottomano avevano cancellato i tratti balcanici albanesi) il disegno assume un ruolo importante, superando i limiti della rappresentazione per sintetizzare, nel tratto finale, una "cultura del progetto"; tanto complessa questa cultura, quanto semplice negli esiti. In questo senso il prof. Armand Vokshi, di formazione accademica fiorentina, ha saputo sapientemente graficizzare sui disegni di Bosio, nel libro "*Tracce dell'Architettura italiana in Albania 1925-1943*", le linee guida degli allineamenti stradali e architettonici che compongono l'insieme spaziale urbano di Tirana, come espressione di un'attenzione al contesto legata alla ricerca di quell' "ambientamento" tipico della Scuola fiorentina. Sempre Armand Vokshi ha graficizzato sui disegni di Bosio le relazioni fra le parti secondo schemi numerici precisi costruiti su relazioni e ritmi

The figure of Gherardo Bosio, despite his birth and Florentine cultural belonging, and despite his numerous professional experiences of the Italian colonies, is closely linked to Albania, with a mixture of events and moments both public and private. In fact, 1939 represents the date of the Fascist invasion and the annexation of the Italian territory, as well as the start of the professional and human events of Bosio. 1941, after only 2 years from the beginning of his work of urban and architectural design in that country, is marked by his premature death, which took place in April. Bosio, born in Florence on 19 March 1903 from a wealthy family of bankers and military representatives, in 1926, after graduating from the Royal High School of Engineering in Rome, went to New York in 1928 where he worked for some time in the "McKim, Mead & White" studio¹. The experience gained and the discovery of new forms of organisation of professional work would leave an important sign in the professional path of Bosio, especially in view of the future foundation of new cities. Back in Florence he immediately enrolled in the High School of Architecture, and, despite not having finished the course of studies, went on to sit the State examination, obtaining, the qualification to exercise the profession of architect in 1930. Upon his initiative, the "Gruppo Toscano Architetti" was founded, formed with other young architects and with Giovanni Michelucci, which he would leave after one year due to a difference of opinions with the latter. In the following years, Bosio designs a series of houses and villas and gained a discreet reputation especially with the Golf House of Ugolino, which since its construction has aroused considerable interest in the international arena, as evidenced by numerous articles in various magazines of the time. Prior to the start of his professional experience in Albania, the experiences gained in the drafting of the regulatory plans for the Italian East Africa (Gondar, Gimma and Dessiè) and in some architectural projects for the African colonies are particularly important. On 7 April 1939, the Italian troops militarily occupied Albania, forcing King Zog I to take refuge abroad with the consequent passage of the Crown of Albania to Vittorio Emanuele III.² Under the direction of the State Secretary for Albanian Affairs, Zeno Benini, during the summer of 1939, Gherardo Bosio arrived in Tirana as Director of the Central Office for Construction and Urban Planning of Albania. With great speed and scrupulousness, under his direction and with the help of personally chosen collaborators, the projects of the Regulatory Plans of Tirana, Valona, Elbasan, and the preliminary studies for the other major Albanian cities were executed. Already in 1940, however, the first symptoms of his illness began to appear in Bosio, which, within about a year, would lead to his premature death. Nonetheless, with the full awareness of the severity of the disease, the architect seeks to cope with the numerous professional commitments, alternating work with long hospital admissions and painstaking operations. Bosio died in Florence in his Villa of Monetante on 16 April 1941, and he was unable to see his work finished in Albania to which he was intensely dedicated in the last period of his life; these would later be completed under the direction of the architect Ferrante Orzali and the engineer Ferdinando Poggi.

Design in Gherardo Bosio as a synthesis of cultures



sopra/ above "Progetto della Piazza del Littorio Tirana", 1939-41 - Vista dall'alto in prospettiva (Pelago, Archivio eredi Gherardo Bosio) "Project of the Piazza del Littorio Tirana", 1939-41 - Bird-eye perspective (Pelago, Gherardo Bosio heirs' Archives)

compositivi di origine rinascimentale declinati alla maniera ottomana: «Una volta stabilito quale fosse il linguaggio architettonico da adottare, il compito fondamentale degli architetti era lo studio del contesto, dell'ambiente e del tessuto esistente, allo scopo di fissare i caratteri distributivi e costruttivi più idonei per i singoli tipi di edifici che dovevano sorgere nelle diverse città albanesi.»⁴ La chiarezza dei rapporti fra le parti, liberi da ornamenti e orpelli, ma ricchi della sola semplicità volumetrica, diventa il testo di un progetto culturale più ampio: «In tutte le nuove piazze progettate da questi architetti in tante città albanesi si mostrava un trattamento volumetrico ed un linguaggio architettonico simile. Gli edifici erano semplici, dialoganti con il tessuto medievale e gli spazi pubblici o le piazze che si plasmavano attorno creavano un'atmosfera simile alle piazze esistenti.» Singoli elementi come i portici o gli archi a tutto sesto, pur rimandando geograficamente all'Italia, diventavano altresì strumento di ambientamento architettonico, prima fra le parti, poi con contesto attorno: «Nella maggior parte dei casi si avverte la presenza del porticato con archi a tutto sesto, elemento noto soprattutto nelle facciate delle moschee oppure lungo i corridoi dei bazar.»⁵ Ma il vero tramite culturale, che emerge nei disegni e successivamente nelle realizzazioni fra due culture diverse con percorsi storici antitetici e non comunicanti, risiede nella Kulla, la tipica casa rurale albanese. La sua tipologia scarna e volumetrica e la sua composizione fatta di pietra di travertino albanese congiungono l'architetto di oltremare ad un mondo e ad un momento storico nella ricerca di un linguaggio al passo dei tempi, ma scevro della facile etichetta politica di regime. La Kulla ha rappresentato il vero tramite di una libertà espressiva capace di annullare qualsiasi velleità gestuale del singolo architetto, così come qualsiasi possibile declinazione politica, per diventare elemento di continuità con il passato e vettore di avanguardismo architettonico contemporaneo. Ma il disegno in Bosio va oltre il semplice ruolo di rappresentazione, sia negli schizzi che nei piani urbanistici, così come nella definizione dei dettagli per gli arredi, ed in altri progetti. Infatti, se si osservano parallelamente i diversi disegni alle diverse scale di rappresentazione, come se virtualmente li stendessimo su un grande tavolo, noteremmo che tutti i concetti che sono sottintesi ed in filigrana, seguendo l'analisi fatta sopra, in realtà fanno parte di una reale strategia di comunicazione culturale oltre che politica. La costante comune in tutti i disegni è la novità, la consapevolezza di una rivoluzione culturale che non tocca mai l'eclettismo per diventare linguaggio vero a tutti gli effetti, questo soprattutto in un paese pronto

If for Le Corbusier in 1941, just one year after the death of Gherardo Bosio, "The design is, in reality, the Trap of Architecture" (Le Corbusier, *Sur le quatre routes*, 1941), this does not apply, at first impact, to Gherardo Bosio's designs. The immense production of drawings and sketches, both preparatory and communication projects from the scale of architectural detail and furnishing up to the urban scale, are in fact the testimony of a simple but at the same time complex architectural knowledge and the child of the contemporaneity of the historical moment. A graphic work founded above all on a cultural transparency deriving surely from the teachings of the founders of the Florentine School of the 1930s. Just to understand the influence of such masters it is sufficient to carefully read the opening speech "Architecture and Simplicity" by Roberto Papini, held for the inauguration of the academic year 1931-32, and above all in points 1 and 2 on the value and the sense of tradition: «Tradition is for us much more (...) it teaches us many things:

1, that a serious and beautiful architecture has never been done unless the structure and the outward form was seen at the same time, intimately linked from the moment of the inspiration that precedes the creation. (...)

4, that the most passionate and assiduous search and

culturalmente per accoglierlo: una colonizzazione culturale non violenta e piena di aspettative, secondo una visione del futuro come luce di una nuova era. Il disegno quindi come manifesto politico che, proprio per questa sua forza, ha saputo resistere ai 60 anni di duro regime comunista che non solo non ne ha compreso la forza mediatica, ma che, proprio per la sua strutturale dittatura psicologica e culturale, lo ha preservato e rimandato ai giorni nostri. In una cena in onore di Gherardo Bosio, al termine del Convegno Conferenza Internazionale “Idee per un possibile programma di collaborazione Italo-Albanese per il recupero e la valorizzazione del patrimonio edilizio monumentale della città di Tirana”, in Tirana – Palazzo delle Brigate, 20 Aprile 2007, alla presenza delle sue tre figlie e della nipote fiorentina, che ha avuto il merito di tenere in vita la memoria del nonno, mi sono permesso di chiedere a Maks Velo, presente fra gli invitati, cosa avesse rappresentato per lui l'architettura italiana in Albania, specie in considerazione delle sofferenze patite nei carceri comunisti descritte nei suoi racconti. Candidamente e con una evidente commozione questo grande architetto albanese mi ha risposto : «... era la mia sola libertà, era il viaggio che non potevo fare ». Evidentemente quel seme piantato da Bosio su di un terreno fertile e pronto come quello albanese ha saputo esprimere un concetto nuovo, non solo di architettura e città, bensì di vita e speranza in un futuro che non si è mai concluso, ma la cui interruzione ne ha reso vivo per decenni il valore strategico e politico. I disegni di Bosio, a maggior ragione dopo quasi ottanta anni di distacco, ci permettono di non farsi trascinare, come le prime volte che ho sfogliato i libri rilegati degli acquerelli al Palazzo del Re nel 2007, dalla bellezza del tratto o dei colori, bensì di capire la grandezza di questo architetto che attraverso i segni, le misure, i rapporti, i volumi è riuscito a rappresentare un modo di vita più che una nuova architettura. Una “trappola dell'architettura “ quella del disegno, che riesce a rappresentare la buona architettura capace di “cantare” per non essere parola muta nella città.

Il Piano Regolatore di Tirana e i progetti per il completamento del centro

La sfida, per Bosio e per i suoi collaboratori, appena arrivati a Tirana, era molto chiara: redigere il piano regolatore di una giovane capitale albanese contemporanea nel rispetto della mediterraneità balcanica e dare una nuova immagine architettonica al centro amministrativo e politico della città, conciliando le loro proposte con i progetti del centro di Tirana di Armando Brasini e Florestano Di Fausto, ereditati dal tempo di re Zog I. Tirana, diversamente dalle altre città albanesi, non aveva un nucleo storico consolidato e di riferimento urbano per l'assenza di edifici di rilevante importanza, ad esclusione delle due moschee principali, la Vecchia Moschea e la moschea di “Eth'hem Bej”, la ex Villa Reale e il Vecchio Bazar. Tirana era infatti un insieme confuso ed estemporaneo di edifici costruiti in pisè, intonacati e bianchi, con tettoie aggettanti, di giardini privati e di strade tortuose con forti declinazioni ottomane. Bosio vede così la città: «Sdraiata nella vallata intorno al torrente Lana, Tirana è un agglomerato di casette in pisè, di cui solo alcune si elevano su due piani, terminanti con le ampie gronde aggettanti a protezione delle pareti fatiscenti. Le case moderne sono costruite senza ordine urbanistico e neanche di buona qualità edilizia». ⁶ Analizzando le statistiche del tempo che facevano emergere una crescita esponenziale della popolazione , avvenuta soprattutto nel centro urbano della capitale negli ultimi anni '30, il nuovo Piano Regolatore di Tirana si pose come base di partenza un'idea di città capace di assorbire un ulteriore incremento della popolazione di circa 100.000 abitanti. Come primo atto compositivo di strategia urbana Bosio ha introdotto nuovi schemi della circolazione, risolvendo due problemi principali: il primo consistente nello studio degli attraversamenti delle arterie radiali di traffico provenienti dall'esterno verso il centro, cioè le direttrici di Durazzo, Valona, Elbasan e Dibra; il secondo in grado di convogliare il traffico proveniente dalle arterie esterne in due strade di circonvallazione dalle quali si sarebbero sviluppate, a sezione stradale limitata, le vie interne ai quartieri residenziali. Inoltre dalle arterie radiali si sarebbero sviluppate quelle vie, di ampia sezione stradale, come via Principe Umberto, viale Mussolini, viale Vittorio Emanuele e via Xhemal, che avrebbero permesso il diretto accesso al centro della città. Secondo il principio del cardo e decumano l'attraversamento cittadino è affidato a due direttrici ortogonali: una con orientamento da nord verso sud, costituita dall'esistente viale Vittorio Emanuele e dal Viale dell'Impero; l'altra direttrice, con orientamento est-ovest, formata dal viale Mussolini e da piazza Skanderbeg, prevedendo di questa un ulteriore sviluppo. L'intento di Bosio e dei suoi collaboratori è stato quello di dare a Tirana, attraverso le nuove realizzazioni, un aspetto “occidentale” e, allo stesso tempo, di mantenere, anzi potenziare, la caratteristica principale della città e cioè quella di presentarsi come una vera “città giardino”. Seguendo l'insegnamento della Scuola Fiorentina Bosio pone attenzione al contesto esistente conservando interamente il vecchio nucleo cittadino “per non perdere le tracce della Città musulmana”. La conservazione dei tratti paesaggistici dei quartieri esistenti e del legame con la tradizione e, per quanto attiene alle intenzioni sociologiche, il rispetto della mentalità e del modo di vivere degli abitanti, sono le linee guida del Piano per la porzione della città pressistente.⁷ Bosio prevede inoltre una chiara zonizzazione della città caratterizzata da tre fasce distinte: intensiva, semintensiva ed estensiva, ovviamente partendo dall'asse centrale monumentale e dalla piazza Scanderbeg, ed espandendosi verso la periferia. Inoltre definisce una netta e precisa distinzione fra i vari quartieri; la zona delle abitazioni signorili è prevista sulle colline verso Elbasan, dominata dall'alto dal grande parco della Villa Luogotenenziale; sulle pendici, ad ovest e ad est della città, sono invece previste le abitazioni “borghesi”, raccolte in lottizzazioni flessibili per adattarsi alle irregolarità del terreno; ad ovest, in una pianura ai margini dell'area destinata all'aeroporto, sono collocati i quartieri operai. A diretto contatto con essi, “sottovento e sotto impluvio” sono previste infine le zone industriali. Le case d'appartamenti (di almeno tre piani fuori terra) sono progettate e sviluppate lungo l'area pianeggiante a sud, “con esposizione poco felice e meno salubre delle colline” ⁸. Inoltre l'architetto prevede un importante intervento di ricostruzione per il risanamento del “Vecchio Bazar”, mantenendo le stesse caratteristiche planimetriche e legandolo in modo naturale al tessuto urbano della città esistente. Internamente, nel centro del Bazar, colloca cortili e piazze insieme semicoperte che assolvono contemporaneamente alla funzione di consentire il commercio e di creare nette zone d'ombra; all'esterno riproduce nelle facciate, portate all'altezza di

certainly the most tiring of our ancient masters was that of simplicity: the simplicity that is a sure indication of mental clarity; the simplicity that is the liquid grasp of pure volumes in space, which is a skilful and evident alternation of emptiness and fullness, of smooth and squalid, without useless ornaments, without words that sound but do not indicate, without supports that appear and do not hold; the simplicity that is the last to be achieved. »⁹In the designs of Bosio, emerge these filigree concepts capable of accompanying the pencil as a connection between the mind and the sheet of paper through the help of the hand. The bare essentiality of the traits, never aimed at looking for the graphic effects, manifests an architecture understood as pure volume, as a vernacular relationship with some typological Albanian traits, as a wise play of full and empty, and the “setting” understood in the sphere of the Florentine teachings. In this author, more than in others, perhaps precisely because one had to root a new culture, the Florentine and Italian (in a territory where 500 years of Ottoman rule had obliterated the Albanian Balkan traits) drawing takes on an important role, overcoming the limits of the representation to synthesize, in the final section, a “culture of the project”; this culture is so complex yet it is simple in the results. In this sense, Prof. Armand Wokshi, of Florentine academic training, has skilfully discovered the graphics of the designs of Bosio, in the book “*Traces of Italian Architecture in Albania 1925-1943*”, the guidelines of the road and architectural alignments that compose the urban spatial structure of Tirana, as an expression of attention to the context linked to the search for that “setting” typical of the Florentine school. Armand Wokshi has always graphically represented the relationships of the designs of Bosio between the parties according to precise numerical diagrams built on relations and compositional rhythms of Renaissance origin declined in the Ottoman style: «*Once the architectural language to adopt had been identified, the fundamental task of the architects was the study of the context, the environment and the existing tissue, in order to establish the most suitable distributive and constructive characteristics for the individual types of buildings that were to arise in the different Albanian cities* » ⁴ The clarity of relations between the parties, free of ornaments and frills, but rich in the simple volumetric simplicity, becomes the text of a wider cultural project: “In all the new squares designed by these architects in many Albanian cities, there was a volumetric treatment and a similar architectural language. The buildings were simple, dialogues with the medieval tissue and the public spaces or squares around them created a similar atmosphere to the existing squares.” Individual elements such as arcades or arches, while geographically referring to Italy, also became an instrument of architectural setting, first among the parties, then with context around it: «*In most cases there is the presence of the arcade with all-round arches, an element known especially in the facades of mosques or along the corridors of bazaars*». ⁵ But the real cultural intermediary, which emerges in the drawings and later in the realisations between two different cultures with historical paths antithetical and not communicating, resides in the Kulla, the typical rural Albanian house. His bare and volumetric typology and his composition made of Albanian Travertine stone join the architect from overseas to a world an historical moment in the search for a language that moves with the times, but devoid of an easy political label. The

tre piani, un basamento con archi a tutto sesto che, dal punto di vista del linguaggio architettonico, si accorda a un partito architettonico già esistente nel vecchio centro. Per il viale Vittorio Emanuele (oggi Bulevardi Zogu I), largo asse viario sul quale si affacciano edifici di modesto interesse, Bosio prevede costruzioni di un certo “decoro”, con densità edilizia adeguata all'ampiezza e alla funzione viaria, obbligando le costruzioni ad un arretramento al fine di permettere la formazione di una fascia verde con alberi ad alto fusto. Per viale Mussolini (oggi ruga e Kavajës) e viale Principe Umberto (oggi ruga e Duresst), vengono previste unità edilizie di grande qualità, vista la importante e strategica posizione urbana. Il regolamento urbanistico, allegato al Piano si limita, nel punto che riguarda queste due arterie, a formulare soltanto norme atte ad evitare una edificazione disordinata. Su questi viali sono previste case d'appartamenti a più piani, edifici per uffici, negozi ed esercizi pubblici, ecc. Per il Viale dell'Impero (oggi Bulevardi Dëshmorët e Kombit), nel Regolamento urbanistico, Bosio si preoccupa di dare un aspetto armonico all'insieme delle realizzazioni, dando indicazioni precise sui materiali di rivestimento e le destinazioni d'uso. Per garantire il carattere rappresentativo del viale sono definite in planimetria le lunghezze dei fronti delle singole costruzioni da edificare, con interassi multipli modulari di 42 metri, in modo da ottenere edifici unitari isolati fra loro e con la stessa altezza. Bosio prevede un secondo centro politico-sportivo, la piazza del Littorio, che assurgerà al ruolo di polo celebrativo dell'ideologia fascista, staccata dall'esistente centro antico e distinta dalla piazza Scanderbeg, ormai quasi completata con il complesso dei Ministeri di Florestano Di Fausto. Piazza del Littorio (oggi piazza “Madre Teresa”) sarà il punto terminale nella parte sud del viale dell'Impero. Per questo nuovo centro sono progettate e poste subito in esecuzione, personalmente da Bosio, la Casa del Fascio, presenza dominante per la sua duplice valenza di fondale scenografico della piazza e del viale dell'Impero, la Casa dell'ODA (Opera Dopolavoro Albanese) e la sede della G.L.A. (Gioventù Littorio Albanese), dietro la quale è avviata la costruzione del nuovo stadio di Tirana. Lungo il viale dell'Impero Bosio progetta inoltre edifici rappresentativi come le sedi degli Uffici Luogotenenziali e il grande albergo “Dajti”.

L'architettura di Bosio: la Casa del Fascio e gli altri edifici

A differenza degli altri architetti suoi connazionali che lo avevano preceduto in Albania fino a quel momento, Bosio con le sue opere intende continuare sulla strada del recupero della tradizione locale, cercando di accordare questa linea di ricerca con gli insegnamenti del razionalismo italiano , seguendo le orme della nuova generazione di artefici dell'architettura italiana d'Oltremare: “*tutta un'architettura minore [...], senza età e pure razionalissima, fatta di bianchi, lisci cubi e di grandi terrazze, mediterranea e solare*”. ⁹ La Casa del Fascio del 1939-40 (oggi Università Politecnica di Tirana), edificio simbolo del regime fascista in Albania, posto a fondale dell'asse centrale brasiniano, doveva riprodurre queste caratteristiche. Dopo un iter progettuale contrassegnato da diverse proposte, Bosio trova la soluzione con un gioco compositivo fatto di due parallelepipedi bianchi, dove il volume principale avanzato, che le aperture strette e lunghe e con le massicce facciate di pietra a vista riprenderebbe, secondo l'autore, l'idea della casa degli albanesi del nord chiamata “kulla”. Tuttavia il bugnato previsto riporta anche a quel tratto distintivo dei palazzi fiorentini del Quattrocento e del Cinquecento proprio dell'origine culturale dell'architetto. Il bugnato rappresenta anche una vera e propria sintesi di culture proprio perché rivisitato e interpretato con modernità da Bosio, che già in precedenza aveva proposto un simile apparecchio murario nei padiglioni dell'Albania alla Fiera del Levante a Bari del 1939 , così come avrebbe fatto pochi mesi più tardi ,alla “ Mostra delle Terre dell'Oltremare ” a Napoli. Ambedue queste costruzioni presentano infatti un aspetto di fortilizio con murature di pietra di cava riconducibile al contempo alla tradizionale “kulla” albanese, ossia ad un abbatzone «... di tipo elevato, talvolta merlata con poche finestre in alto, mentre in basso ha solo una porta d'ingresso, con risultato di una prevalenza di superfici piane». ¹⁰ Riportando l'attenzione su quest'ultima, si nota che Bosio colloca altri due edifici importanti, le sedi dell'O.D.A. (oggi Accademia delle Arti) e della G.L.A. (che oggi fa parte del Rettorato dell'Università), con l'obiettivo scenografico di far convergere lo sguardo verso la Casa del Fascio. La simmetria di quest'ultima composizione urbana contrasta con i trattamenti linguistici differenziati tra loro della facciata piena dell'O.D.A. e quella leggera e permeabile visivamente del colonnato a doppio volume della casa della G.L.A. Il colonnato serviva infatti anche come il primo passaggio filtrante verso lo stadio, parte seminasosta del grande complesso architettonico. Lo stadio, situato in una posizione ai piedi delle colline di Tirana, era concepito da Bosio come una collina con la cresta tagliata, con un terrapieno erboso e alberi nella parte esterna dei gradoni e con un ingresso monumentale caratterizzato da muratura bianca a bugnato, trattata nello stesso modo della Casa del Fascio. Bosio individua la posizione giusta per collocare l'edificio degli Uffici Luogotenenziali in mezzo al boulevard. La sua architettura sarà sempre più caratterizzata dalla necessità di esprimere le costanti della “grande lezione di italianità”, in sintonia con gli orientamenti dominanti nelle pubblicazioni del tempo e con le teorie di Rava, dove il richiamo alla semplicità, all'armonia e alla mediterraneità si esprime in un'architettura essenziale di volumi sovrapposti, rigorosamente bianchi per l'uso dei rivestimenti in travertino. L'Hotel Dajti, segna quasi una linea di confine tra il razionalismo “purista ed intransigente” (volumi puri, elementari, ampie finestre, predilezione per l'intonaco bianco, mancanza di ornamentazioni e modanature) e la ricerca di un linguaggio fortemente italiano. Le capacità di Bosio si manifestano a pieno negli interni dell'albergo con l'ingresso e la hall a doppio volume, il ristorante e le camere progettate fin nei minimi dettagli. Ma l'opera più significativa di Bosio in Albania, conservata fino ad oggi, è la Villa Luogotenenziale che sorge nelle colline a sud di Tirana. L'ex Villa Reale, commissionata da re Zog I all'architetto Giulio Berè, si trovava in corso d'opera quando a Bosio fu affidato il complesso destinato a residenza e uffici luogotenenziali. «Tuttavia, la definizione progettuale della villa trova un'ulteriore revisione nel 1942, come dimostrano le date e le sigle in margine ai numerosissimi disegni (“Gherardo Bosio 1939-41, Ferdinando Poggi 42”), segno evidente degli aggiornamenti funzionali ancora in atto». ¹¹ Il trattamento elegante dell'architettura degli interni e dell'arredo della villa è mosso da una complessa vitalità.

Kulla has represented the true intermediary of an expressive freedom capable of cancelling any ambitions gesture of the individual architect, as well as any possible political declination, to become an element of continuity with the past and vector of contemporary architectural avant-gardism. Nevertheless, the design in Bosio goes beyond the simple role of representation, both in sketches and in urban plans, as well as in the definition of details for furnishings and in other projects. In fact, if you look at the different designs at the different scales of representation in parallel, as if we virtually lay them on a large table, we would notice that all the concepts that are implied and in filigree, following the analysis made above, are actually part of a genuine cultural and political communication strategy. The constant common element in all the designs is the novelty, the awareness of a cultural revolution that never touches the eclecticism to become true language in all respects, especially in a country culturally ready to welcome it: a non-violent cultural colonization, which is full of expectations, according to a vision of the future as the light of a new era. The design therefore as a political manifesto that, precisely because of its strength, has been able to resist 60 years of harsh Communist regime that not only has not understood the power of the media, but that, precisely because of its structural psychological and cultural dictatorship, has preserved it and returned it to the present day. At a dinner in honour of Gherardo Bosio, at the end of the International Conference Convention “Ideas for a possible Italo-Albanian collaboration program for the recovery and enhancement of the monumental building heritage of the city of Tirana”, in Tirana – Palazzo delle Brigate, 20 April 2007, in the presence of his three daughters and the Florentine granddaughter, who has had the merit of keeping alive the memory of her Grandfather, I took the liberty of asking Maks Velo, present among the guests, what Italian architecture in Albania had represented for him, especially in view of the suffering endured in the Communist prisons described in his stories. Candidly and with clear emotion, this great Albanian architect replied: «... it was my only freedom, it was the journey I could not make». Evidently, that seed planted by Bosio on fertile and ready ground like that in Albania has been able to express a new concept, not only of architecture and city, but also of life and hope for a future that has never ended, but whose interruption has kept the strategic and political value alive for decades. The drawings of Bosio, more so after almost eighty years of detachment, allow us not to be swept away, like the first times that I have browsed the bound books of watercolours at the King's Palace in 2007, by the beauty of the sketch or the colours, but to understand the magnitude of this architect that through the signs, measures, relationships and volumes has managed to represent a way of life rather than a new architecture. An “architectural trap” is that of design, which manages to represent good architecture capable of “singing” in order not to be a mere word in the city.

The Tirana Regulatory Plan and the projects for the completion of the centre

The challenge, for Bosio and for his collaborators, who had just arrived in Tirana, was very clear: to draw up the regulatory plan of a young contemporary Albanian capital in the respect of the Balkan Mediterranean and to give a

La natura e l'indole di Bosio tendono ad una "classicità" intesa come un equilibrio tra antico e moderno, dove l'architetto mira alla soluzione "aristocratica" e "raffinata", ma la sua voce risulta attualissima. Basta osservare la preferenza dell'architetto per gli ambienti calibrati, dove gli spazi risultano ben definiti e di stretto rigore geometrico. Il trattamento semplificato dell'architettura esterna in facciata viene compensata da un interno ricco e articolato, memoria dei palazzi rinascimentali fiorentini.

References

1. Carlo Cresti, *Gherardo Bosio, Architetto fiorentino, 1903-1941*, Angelo Pontecorboli Editore, Firenze 1996, p.49.
2. Antonello Biagini, *Storia dell'Albania Contemporanea*, Buonplani, Milano 2005, p. 128.
3. Maria Elisabetta Bonafede, *La Scuola Fiorentina fra le due guerre*, Print&Service, Firenze 1993, p.75.
4. Armand Vokshi, *Tracce dell'Architettura italiana in Albania 1925-1943*, DNA Editrice, Firenze 2014, p.306
5. Armand Vokshi, *Tracce dell'Architettura italiana in Albania 1925-1943*, DNA Editrice, Firenze 2014, p.306
6. Albania nella civiltà mediterranea. Padiglione albanese alla Triennale d'Oltremare, in rivista "Albania", luglio-agosto 1940, p. 159.
7. Carlo Cresti, *Gherardo Bosio, architetto fiorentino, 1903-1941*, Angelo Pontecorboli Editore, Firenze 1996, p.75.
8. G. Bosio, Progetto di massima per il piano regolatore della città di Tirana, a cura dell'Ufficio per l'edilizia e l'urbanistica dell'Albania, Tirana, 1939 p.4.
9. C.E. Rava, *Svolta pericolosa. Situazione dell'Italia di fronte al razionalismo europeo*, in «Domus», IV, n. 37, gennaio 1931, p.44.
10. Carlo Cresti, *Gherardo Bosio, architetto fiorentino, 1903-1941*, Angelo Pontecorboli Editore, Firenze 1996, p.12.
11. Maria Adriana Giusti, *Albania Architettura e Città 1925 – 1943*, Maschietto Editore, Firenze 2006, p.167
12. Saranda, il cui nome è stato mutato dal 1939 al 1944 in Porto Edda, in onore di Edda Ciano Mussolini, contessa di Cortellazzo e Buccari, una dei cinque figli di Benito Mussolini.

Per una trattazione completa dell'opera di Bosio si rimanda a

R. Renzi, *Gherardo Bosio, Opera completa, 1927 - 1941*, Edifir, Firenze, 2016

new architectural image to the administrative and political centre of the city, reconciling their proposals with the projects of the centre of Tirana by Armando Brasini and Florestano di Fausto, inherited from the time of King Zog I. Tirana, unlike the other Albanian cities, did not have a consolidated historical nucleus and urban reference due to the absence of buildings of major importance, excluding the two main mosques, the old mosque and the mosque of "Eth'hem Bej", the former Royal Villa and the Old Bazaar. Tirana was, in fact, a confused and extemporaneous set of pompous, plastered and whitewashed buildings with jetties, private gardens and winding roads with strong Ottoman declinations. Bosio thus sees the city: *«Lying in the valley around the torrent Lana, Tirana is an agglomeration of pompous houses, of which only some are raised on two floors, ending with the large gutters to protect the crumbling walls. The modern houses are built without urban order and are not even of good quality construction.»*⁶ Analysing the statistics of the time that showed an exponential growth of the population, especially in the city centre of the capital in the late 1930s, Tirana's new regulatory plan was the starting point for an idea of a city capable of absorbing a further increase in the population of about 100,000 inhabitants. As a first compositional act of urban strategy, Bosio introduced new patterns of circulation, solving two main problems: the first consisting of the study of the crossings of the radial traffic arteries coming from the outside towards the centre, that is, the directions of Durazzo, Valona, Elbasan and Dibra; the second is able to convey the traffic from the external arteries to two ring roads from which the inner streets of the residential districts would develop, with limited road sections. In addition from the radial arteries those roads, with wide road section, such as Via Principe Umberto, Viale Mussolini, Viale Vittorio Emanuele and Via Xhemal would have been developed, which would have allowed direct access to the city centre. According to the Cardo and the Decumans principle the crossing of the city is entrusted to two orthogonal directions: one with orientation from north to south, consisting of the existing Viale Vittorio Emanuele and the Viale dell'Impero; the other director, with east-west orientation, formed by Viale Mussolini and Piazza Skanderbeg, providing for a further development. The intent of Bosio and his collaborators was to give Tirana a "Western" appearance through new developments, while, at the same time, maintaining, or even strengthening, the main feature of the city, that is to present itself as a true "Garden City". Following the teaching of the Florentine school, Bosio focuses on the existing context, preserving the entire old City nucleus "so as not to lose the traces of the Muslim city". The preservation of the landscape features of the existing neighbourhoods and of the link with tradition and, as regards sociological intentions, respect for the mentality and the way of life of the inhabitants, are the guidelines of the plan for the portion of the pre-existing city.⁷ Bosio also envisages a clear zoning of the city characterised by three distinct bands: intensive, semi-intensive and extended, obviously starting from the central monumental axis and Piazza Scanderbeg, and expanding towards the suburbs. He also defines a clear and precise distinction between the various districts; the area of the aristocratic dwellings is planned on the hills towards Elbasan, dominated from above by the large park of the Villa Luogotenenziale; on the slopes, to the west and east of the city, instead he planned the

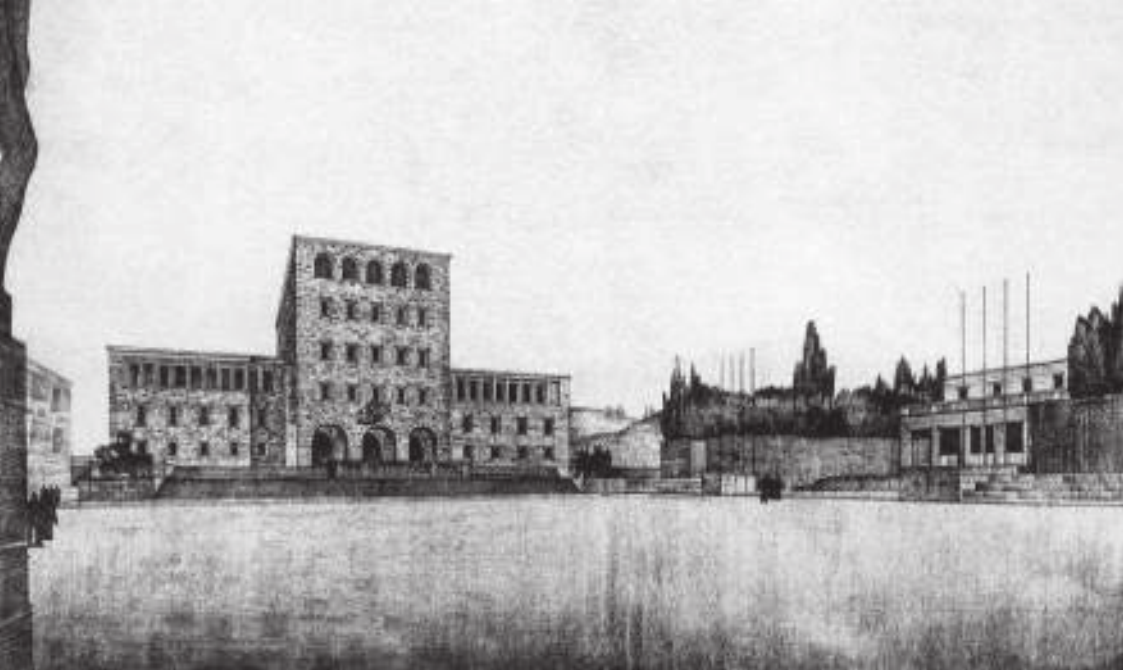
'bourgeois' dwellings, gathered in flexible parcels to adapt to the irregularities of the land; to the west, in a plain on the edge of the area destined to the airport, we can find the working-class districts. In direct contact with them, 'downwind and under Implusvium' he finally planned industrial areas. The apartment houses (of at least three floors above ground) are designed and developed along the flat area to the south, 'with an unhappy and less healthy exposure of the hills' ⁸. In addition, the architect foresees an important reconstruction work for the restoration of the "Old Bazaar", maintaining the same planimetric characteristics and naturally tying it to the urban tissue of the existing city. Internally, in the centre of the Bazaar, he places covered courtyards and inner squares that simultaneously perform the function of allowing commerce and creating shaded areas; outside he reproduces a base with arches in the facades, brought to the height of three floors, which, from the point of view of architectural language, agrees with architectural part already existing in the old center. For Viale Vittorio Emanuele (today Boulevard Zogu I), a wide road overlooked by buildings of modest interest, Bosio foresees constructions of a certain 'decorum', with building density adapted to the amplitude and the road function, forcing the constructions to a retreat in order to allow the formation of a green belt with tall trees. For Viale Mussolini (today Rruga e Kavajës) and Viale Principe Umberto (today Rruga e Duresit), building units of great quality were planned, given the important and strategic urban position. The Urban Regulation, annexed to the Plan, is limited, in the point referring to these two arteries, only to formulate rules to avoid an untidy edification. These avenues include multi-story apartments, office buildings, shops and public establishments, etc. For Viale dell'Impero (today Boulevardi Dëshmorët e Kombit), in the Urban Regulations, Bosio makes a point of giving a harmonious aspect to the whole of the realisations, giving precise indications on the coating materials and the destinations of use. To guarantee the representative nature of the avenue, the lengths of the fronts of the individual buildings to be built are defined in the plan, with multiple modular inter-axis of 4 meters, to obtain unitary buildings isolated from each other and with the same height. Bosio envisaged a second political-sports centre, Piazza del Littorio, which would play the role of the celebratory pole of the fascist ideology, detached from the existing ancient centre and distinct from Piazza Scanderbeg, now almost completed with the Florestano di Fausto Ministries complex. Piazza del Littorio (now "Mother Teresa" Square) would be the end point in the south part of Viale dell'Impero. For this new center the House of the Fascist Party, dominant presence for its dual purpose of scenographic backdrop of the square and Viale dell'Impero, the House of the ODA (Opera Dopolavoro Albanese) and the headquarters of the G.L.A. (Albanian Youth Littorio) were designed and immediately implemented, by Bosio himself, behind which the construction of the new stadium of Tirana was started. Along Viale dell'Impero, Bosio also designs emblematic buildings such as the Council Office Building and the Grand Hotel "Dajti".

The architecture of Bosio: The House of the Fascist Party and other buildings

Unlike the other architects of his country who had preceded him in Albania until that time, Bosio with his works

intended to continue along the path of recovery of local traditions, trying to match this line of research with the teachings of Italian rationalism, following in the footsteps of the new generation of the Italian Overseas inventors of architecture: *"A minor architecture [...], without age and of real rational character, made of white, smooth cubes and large Mediterranean and sunny terraces."*⁹ The House of the Fascist Party of 1939-40 (today the Polytechnic University of Tirana), a symbolic building of the Fascist regime in Albania, located at the bottom of the Brasinano central axis, had to reproduce these characteristics. After a design process marked by several proposals, Bosio finds the solution with a compositional game made of two white parallelepipeds, where the advanced main volume, with narrow and long openings and with massive stone facades at sight would resume, according to the author, the idea of the House of the northern Albanians called "Kulla". However, the planned ashlar also reflect that distinctive trait of the Florentine palaces of the fifteenth and sixteenth centuries, precisely of the cultural origin of the architect. The ashlar also represents veritable synthesis of cultures precisely because it has been revisited and interpreted with modernity by Bosio, who has previously proposed a similar wall appliance in the pavilions of Albania at the Fiera del Levante in Bari in 1939, as he would have done a few months later, at the "Exhibition of Lands from Overseas" in Naples. In fact, both of these buildings have a fortress-type aspect with quarry stone walls, which can be traced back to the traditional Albanian "Kulla", that is to say a dwelling *«... of the high type, sometimes crenelated with few windows at the top, while at the bottom it has only one entrance door, resulting in a prevalence of full surfaces»*.¹⁰ Bringing attention to the latter, it is noted that Bosio places two other important buildings, the headquarters of the O.D.A. (now Academy of the Arts) and the G.L.A. (which is now part of the rectorate of the University), with the scenographic objective of turning ones gaze towards the House of the Fascist Party. The symmetry of this last urban composition contrasts with the linguistic treatments differentiated between them of the full façade of the O.D.A. and the light and visually permeable of the double-volume Colonnade of the House of the G.L.A. The Colonnade also served as the first filter passage towards the stadium, a half-hidden part of the large architectural complex. The stadium, located in a position at the foot of the hills of Tirana, was conceived by Bosio as a hill with the top cut off, with a grassy embankment and trees on the outside of the large steps and with a monumental entrance characterized by white ashlar masonry, treated in the same way as the House of the Fascist Party. Bosio locates the right location to place the Council Office Building in the middle of the boulevard. His architecture will be increasingly characterized by the need to express the constant aspects of the 'great lesson of Italian style', in harmony with the dominant orientations in publications of the time and with the theories of Rava, where the call to simplicity, harmony and Mediterranean spirit were expressed in an essential architecture of superimposed volumes, strictly white due to the use of travertine coatings. The Hotel Dajti marks almost a boundary line between rationalism "purist and uncompromising" (pure volumes, elementary, large windows, preference for white plaster, lack of ornamentation and mouldings) and the search for a language which is strongly Italian. The capabilities of Bosio are reflected in

the interior of the hotel with the double volume entrance and hall, the restaurant and the rooms designed to the utmost detail. However, the most significant work of Bosio in Albania, preserved to this day, is the Viceregal Villa, which rises in the hills south of Tirana. The former Royal Villa, commissioned by King Zog I to the architect Giulio Berté, was in the course of work when the complex destined for residence and Council Offices was entrusted to Bosio. *"However, the design definition of the Villa finds a further revision in 1942, as shown by the dates and the acronyms in the margin of numerous drawings"* (Gherardo Bosio 1939-41, Ferdinando Poggi 1942"), a clear sign of the functional updates still in place.¹¹ The elegant treatment of the interior architecture and the furnishings of the Villa is moved by a complex vitality. The nature and character of Bosio tend to "classic" understood as a balance between ancient and modern, where the architect seeks "aristocratic" and "refined" solutions, but his voice is very modern. Just observe the preference of the architect for the calibrated environments, where the spaces are well defined and of strict geometrical rigour. The simplified treatment of the external architecture on the façade is compensated by a rich and articulated interior, memory of the Renaissance palaces in Florence.



sopra/ above: "Progetto della Piazza del Littorio Tirana", 1939-41
- Veduta in prospettiva della piazza del Littorio
(Pelago, Archivio eredi Gherardo Bosio)/ "Project of the Piazza
del Littorio Tirana", 1939-41 - Perspective view of Piazza del
Littorio (Pelago, Gherardo Bosio heirs' Archives)

in basso/ below: progetto della Piazza del Littorio, Tirana, 1939,
foto della Casa del Fascio - oggi Università Politecnica di Tirana
(Pelago, Archivio eredi Gherardo Bosio)/ Project of the Piazza
del Littorio, Tirana, 1939, photo of Casa del Fascio - currently
Polytechnic University of Tirana (Pelago, Gherardo Bosio heirs'
Archives)



testo di/text by Armand Vokshi

Design Gherardo Bosio

Design experiences

Le esperienze di design

ARMAND

Nel panorama editoriale del 1928 assistiamo a nuove iniziative in due riviste mensili come "Domus" e "La Casa bella"; questo con il principale scopo di destare l'attenzione del pubblico italiano, troppo spesso convinto di identificare il ricercato e l'eclettico nelle creazioni straniere, sulla validità del mobile che evidenzia l'asimmetria della distribuzione dei suoi componenti), e che si presenta come un'architettura-scultura formata dalla combinazione di pezzi semplici assemblati in un volume riccamente articolato. Un simile libero gioco delle volumetrie lo possiamo ritrovare in certi arredamenti di G. Cheesy e A. Sartorial del 1927-28, come il bancone della farmacia presentato nel 1927 alla III Biennale di Monza o l'armadio-libreria esposto nel 1928 alla XVI Biennale di Venezia : piani sfalsati, prismi rettangolari di varie dimensioni e proporzioni, e un elemento curvo ruotante nella parte inferiore del mobile, proiettato questo in negativo e scavato nella parte superiore, si compongono abbandonando ogni riferimento alle simmetrie tradizionali in un libero ma studiato gioco di incastri volumetrici. Nel 1932 Bosio si occupa dell'arredamento della stanza da bagno di Villa Rucellai. Gli esiti più convincenti sono raggiunti nella toilette, costituita da un mobile simmetrico incaviato nel muro, provvisto di specchi e cassetti in legno laccato, in cui si avverte la tendenza a reinterpretare in chiave classica la purezza dei volumi. La parte centrale è formata da una sorta di nicchia dalle forme geometricamente ben definite, illuminate internamente, e completamente rivestite di specchi incisi con elementi raffiguranti figure femminili . Ai lati, ancora specchi che nascondono due armadi. I colori usati per i mobili sono il grigio perla e il verde, in netto contrasto con il pavimento in linoleum nero. L'arredo della camera studio di Casa Maraini (1932-'33) desta notevole interesse nelle riviste specializzate italiane ed estere. Bosio, traducendo in realtà un'idea di Maraini, disegna un arredamento la cui particolarità consiste non tanto nelle qualità estetiche e funzionali, che possono anche essere discutibili, quanto nel fatto che è prevalentemente realizzato in muratura. Il risultato è quello di un ambiente con caratteristiche estremamente lineari se si esclude il divano sono infatti spariti gli angoli smussati e le linee morbide caratteristiche dei primi lavori di arredamento di Bosio. Nell'insieme gli arredamenti fino ad ora descritti sono la testimonianza di un itinerario breve ma intensamente vissuto che si svolge tra il 1929 e il 1933 : se la semplicità delle forme classiche è il punto di partenza, man mano questa diventa un punto di arrivo ; una conquista alla quale non sono certo estranee le lezioni e la sensibilità dell'arte moderna , ma che trova alimento in una capacità autonoma di capire le necessità di una industrializzazione della produzione così come, d'altra parte , i dettami di un artigiano fatto di arte e di creatività. Bosio, dopo la sua uscita dal Gruppo Toscano, si presenta da solo alla V Triennale, con due arredamenti: una saletta da gioco e, in collaborazione con Yoi Maraini, una saletta da ginnastica per signora. La saletta da gioco è prevista in un angolo del soggiorno, prospiciente una veranda. Lungo una delle pareti si trova un caminetto in mattoni intonacati dalla linea molto semplice, sopra il quale sono inserite piastrelle di terracotta invetriata. Cinque di queste, poste verticalmente sul lato estremo della parete, sono modellate a bassorilievo con figure di angeli. Appoggiato alla parete perpendicolare è disposto un mobiletto in paddock naturale dagli angoli smussati , così come l'attiguo tavolo da bridge , dello stesso materiale, e con piano di pelle scamosciata. Le sedie sono in ebano con copertura di rafia. Completano l'arredamento due poltrone ricoperte con pelle di vitello bianco, dalla linea avvolgente, molto simili e quelle presentate da Terragni alla IV Triennale, nella "sala di mostra dei mobili" della "Sartoria moderna". Gli articoli usciti nel periodo parlano con toni lusinghieri di questo arredamento. Su "Domus" si scrive: *"Gherardo Bosio ha dato all'ambiente che illustriamo (n.d.r.: saletta da gioco) (...) un'altra prova del suo educatissimo gusto toscano. E' un ambiente (...) con mobili onestissimi ed interessanti (specie le sedie con lo schienale impagliato). Questa modernità toscana, di quel toscano primitiveggiante e rusticizzante che ben a ragione gli inglesi adorano da noi, è destinata a dare suggestioni importanti nel rinnovamento moderno del nostro arredamento, tanto schietta e nativa ed educata, quando si spogli da una sua certa tropa sostenutezza, da una sua 'maniera' di casta".*¹ La Triennale del 1933, quindi, sancisce l'uso della decorazione non più come ricerca di originalità e di stravaganza fini a se stesse, ma come elemento finalizzato all'armonia e alla funzionalità, nel ricercato filone dell'architettura. Si muove su altra strada il registro decorativo in altre rassegne. Alla XVI Fiera di Milano Albini crea quattro vani fatti in modo da esaltare le capacità produttive della ditta Parma. Sono caratterizzati da scritte a rilievo colorate vivacemente e da composizioni fotografiche: il tutto legato da un telaio realizzato in tubo al neon azzurro su una rete metallica bianca. Giuseppe Pagano, allineandosi a questa idea di coadiuvare la dimensione spaziale con la composizione grafica, arreda tre stanze dirigenziali negli uffici del Popolo d'Italia a Milano mettendone in evidenza, tramite linee e colori, la funzionalità. La nuova direzione di "Casabella" (Pagano, Palanti e Persico) imprime alla rivista, a partire dal 1934, una linea programmatica che privilegia l'architettura moderna, documentando la nuova tecnica edilizia , oltre alla solita attenzione al tradizionale gusto architettonico. Nel 1934, dopo la partecipazione alla V Triennale di Milano, Bosio fa parte, quale delegato dell'ENAPI, del Comitato Regionale Artistico per la preparazione della IV Fiera dell' Artigianato di Firenze. Scrive allo stesso tempo su "Illustrazione Toscana" un articolo con il quale, dopo aver elogiato l'operato degli artigiani fiorentini che hanno preso parte alla Mostra fiorentina, esorta l'ENAPI ad esporre dopo le fiere i lavori migliori: *"Gli artigiani fiorentini (...) han saputo presentare alla loro IV Fiera degli ambienti precissimi che ci inducono a chieder loro la riproduzione in serie per l'uso del mercato (...)".*² Da segnalare, sempre nel 1935, l'arredamento a Budapest della biblioteca e di altre sale dell' Istituto Italiano di Cultura. Un intervento diretto di Mussolini sancisce una spinta alla produzione e all' impiego di materiali nazionali, dato che il 23 marzo 1936, in un discorso alla seconda Assemblea Nazionale delle Corporazioni, il duce proclama l'esigenza di una politica autonoma e di un programma autarchico per le industrie dei minerali metallici, dei tessili, delle fonti energetiche.La sensibilizzazione a una situazione di necessità politico-economica si riflette quindi nel campo della progettazione architettonica non solo nell' appello a un traguardo autarchico del manufatto, ma soprattutto nella coscienza di un intervento concreto per la standardizzazione progettuale e per la tipizzazione dell'arredo. Nel 1936 Bosio si occupa anche dell'arredamento dell'appartamento Della Gherardesca. L' unica documentazione rimasta su questo lavoro consiste in disegni dell'armadio e del letto di una camera per bambini, e in alcune fotografie di un'altra camera da letto, del soggiorno e della sala da

In the editorial panorama of 1928 we witness new initiatives in two monthly magazines such as "Domus" and "La Casa Bella"; with the main purpose of arousing the attention of the Italian public, too often convinced of finding sophistication and eclectic character in foreign creations, the validity of the furniture that highlights the asymmetry of the distribution of its components, and which is presented as an architecture-sculpture formed by the combination of simple pieces assembled in a richly articulated volume. A similar free play of the volumes can be found it in certain furnishings of G. Cheesy and A. Sartorial of 1927-28, such as the pharmacy counter presented in 1927 at the III Biennial of Monza or the wardrobe-bookcase exhibited in 1928 at the XVI Biennale di Venice: offset surfaces, rectangular prisms of various sizes and proportions, and a rotating curved element at the bottom of the cabinet, leaning backwards and hollowed out in the upper part, are made up abandoning any reference to the traditional symmetries in a free but studied game of volumetric joints. In 1932, Bosio was responsible the bathroom furnishing of Villa Rucellai. The most convincing results are reached in the toilet, consisting of a symmetrical piece of furniture embedded in the wall, equipped with mirrors and drawers in lacquered wood, in which the tendency to reinterpret the purity of the volumes in a classical key is felt. The central part is formed by a kind of niche with geometrically well-defined forms, illuminated internally, and completely covered with mirrors engraved with elements depicting female figures. On the sides, more mirrors that hide two cupboards. The colours used for the furniture are pearl grey and green, in sharp contrast with the black linoleum floor. The furniture of the Studio of Casa Maraini (1932-33) aroused considerable interest in Italian and foreign specialist magazines. Bosio, translating an idea of Maraini into reality, draws a decor whose peculiarity consists not so much in the aesthetic and functional qualities, which can also be questionable, as in the fact that it is mainly made of masonry. The result is that of an environment with extremely linear characteristics; if the sofa is excluded, the bevelled corners and the soft lines which were characteristic of the first furnishing works of Bosio have disappeared. As a whole, the furnishings so far described are the testimony of a short but intensely lived itinerary that takes place between 1929 and 1933: if the simplicity of classical forms is the starting point, this increasingly becomes the point of arrival; a conquest which is certainly not foreign to the lessons and sensitivity of modern art, which is nurtured in an autonomous capacity to understand the needs of an industrialization of production as well as, on the other hand, the dictates of a craftsmanship made of art and creativity. After his resignation from the Gruppo Toscana, Bosio presented himself alone at the V Triennale, with two furnishings: a games room and, in collaboration with Yoi Maraini, a gymnastics room for the lady. The games room is arranged in a corner of the living room, overlooking a veranda. Along one of the walls, there is a very simple plastered brick fireplace, above which are inserted glazed terracotta tiles. Five of these, placed vertically on the extreme side of the wall, are in bas-relief with figures of angels. There is a cabinet in natural paddock with bevelled corners resting perpendicular to the wall, as well as the adjacent bridge table, made of the same material, and with a suede leather top. The chairs are made of ebony covered with raffia. Two armchairs covered in white calfskin lea-

pranzo. Il caminetto del soggiorno ha la struttura molto lineare: lastre di marmo cipollino si intersecano ad angolo retto a formare una scaffalatura a 'griglia' con lo spazio per il fuoco al centro. Gli alari in rame e acciaio lucido sono uguali a quelli per la saletta da gioco esposta alla V Triennale. Il mobiletto e la piccola libreria sono laccati in verde ed hanno lastre di cristallo sui ripiani. Una parete con una grande apertura regolata da una tenda crea uno spazio, quasi un'altra stanza, dedicato ad ospitare un mobile libreria che occupa quasi tutto il muro ed entro il quale è alloggiata la porta : il legno scelto da Bosio è il noce con tarsie in cipresso ; su un lato è situata la scrivania ribaltabile e la poltroncina, anch' essa già vista nella saletta da gioco esposta alla V Triennale , realizzata questa volta in noce e rafia (anziché ebano e rafia). Intanto , nell'artigianato, il desiderio di mettere in pratica i dettami autarchici del regime sollecita la collaborazione tra artisti e artigieri in modo da definire il più possibile un prodotto da poter esportare all'estero come espressione della creatività nazionale. È in questo clima che Bosio collabora alla realizzazione della VI e VII Mostra artigiana fiorentina. Nell'edizione del 1936 si occupa dell'allestimento dell'esposizione delle ceramiche e dei vetri. Per sfruttare al meglio lo spazio a sua disposizione ritiene conveniente presentare le due produzioni in uno stesso ambiente e distinguere le due mostre con l'ausilio della forma delle vetrine (a palchetti di legno per la ceramica, di cristallo per le vetrerie) e del colore delle pareti (terra di Siena pallido per ceramiche, bianco per i vetri). Inoltre le ceramiche sono messe in mostra su sfondo opaco , ed i vetri sullo sfondo aperto delle finestre , provviste di tende a protezione della luce. Le pareti interne sono decorate a tempera con paesaggi dei centri italiani di produzione della ceramica , e con figureazioni inerenti la lavorazione del vetro realizzati dal pittore Romoli. Per la VII Mostra dell'Artigianato di Firenze (1937) Bosio cura invece l'allestimento di piu sezioni: marmi e alabastrì, impianti di illuminazione, gioielli, abbigliamento, soprammobili, artigianato della Libia, tappeti e pelletteria. Di grande interesse sono le prospettive disegnate da Bosio per la sistemazione delle varie sale nelle quali è evidente l'intento di rispettare le diverse esigenze espositive; intento mediato dalla volontà di creare ambienti formalmente assai caratterizzati, che reinterpretano i materiali di base. Per rispondere alle esigenze di autarchia si inizia una proficua collaborazione con l'industria, quella che si esemplifica nella mostra della produzione in serie allestita da Pagano alla VII Triennale (1940). Se proprio gli oggetti presentati potevano finalmente far sperare nella nascita di un vero industrial design, la burocratizzazione accademica dell'Esposizione e, in seguito le tragiche esperienze belliche spengono tutte le speranze. La presenza di Bosio a questa edizione della Triennale si limita alla sua partecipazione al Comitato per la Mostra dell' Attrezzatura Coloniale. In questo periodo, che va dal 1937 al 1939, diminuisce il numero e la dualità degli arredamenti da lui progettati e realizzati: le cause di questo diminuito impegno sono da ricercarsi nella gran mole di lavoro da dover seguire sia in Italia che in Africa e in Albania , e anche nell'insorgere dei primi sintomi della sua malattia. Durante la sua permanenza in AIR, si occupa comunque, su incarico del Generale Rodolfo Graziani (Viceré d'Etiopia), dell'arredamento di Villa Italia (1936-'37) e del Palazzo Vicerale o Piccolo Gheppi (1937) ad Addis Abeba e a Tripoli, e di Villa Grazing (1938). Di questi anni sono numerosi schizzi di oggetti (bombiniere, orologi da tavolo) e di due servizi in argento disegnati in occasione del matrimonio della figlia del Generale Grazing. Il primo, è un servizio da caffè in argento martellato. I pezzi che lo compongono assumono la forma di conici sezionati. Si viene così a creare uno spiccato senso di verticalità e allo stesso tempo un dinamico gioco di curve, luci ed ombre. Gli originali basamenti sono costituiti da una serie di piccoli cilindri d'argento. Il vassoio, realizzato con lo stesso materiale e con lo stesso tipo di lavorazione, ha scanalature ai bordi. Anche il servizio da thé è in argento martellato ma, in questo caso, la linea è cilindrica con angoli smussati. Nel 1939, Bosio viene incaricato dalla Contessa Edda Ciano Mussolini dell'arredamento di una villa a Capri. Egli cerca di conformare l'arredo alle esigenze di una residenza per vacanze al mare. In questa casa vediamo esprimersi due tendenze: una si accosta, almeno nelle intenzioni, ai principi di semplificazione, di purezza di volumi e di atteggiamenti che è nelle aspirazioni degli architetti dell'epoca, e ciò è visibile nell'atrio di ingresso e in alcuni locali di soggiorno; l'altra tendenza, che detta la scelta degli arredi delle camere da letto, è invece influenzata dalle riviste di moda femminili, come "Vogue" o "Harper's Bazaar", che diffondono un nostalgico ottocentismo, particolarmente evidente nella moda dei trapuntati e delle imbottiture. ³ In effetti, nell'atrio, è già la prevalenza del colore bianco, a cominciare dal lucido pavimento, che contribuisce a creare un senso di leggerezza e luminosità. Il mobiletto posto sulla parete nei pressi della scale è in legno verniciato in polvere di marmo ed assume un particolare carattere dall'impiego, negli sportelli, della paglia intrecciata, materiale usato anche per le poltrone del vicino salotto. Il mobile è rifinito con listelle in legno di ciliegio. Altro pezzo caratteristico è un tavolino realizzato con piastrelle di ceramica di Vietri incorniciate in legno. Nella sala da pranzo due vetrine in legno chiaro con ripiani di cristallo sono poste ai lati della grande porta vetrata, che si apre verso la sala da gioco ed il salotto. Sulla loro sommità si notano dei fragili ornamenti in metallo dalla forma ondeggiante che costituisce il leitmotiv di tutto l'arredamento. Troviamo infatti lo stesso tipo di decorazione in alcuni telai dei tendaggi ed anche in certi profili di comodini e scrittoi delle camere da letto. Completano la sala da pranzo un tavolo ed originali sedie impagliate dal lungo schienale , formato questo da listelli di legno incrociati. Al primo piano il semplice caminetto in muratura è decorato con piastrelle e animali in ceramica di Vietri posti in nicchie ricavate ai lati, mentre il tavolino di fronte ha in piano ricoperto da piastrelle raffiguranti la planimetria di Capri. Ai lati del caminetto due mobiletti-libreria colorati a polvere di marmo con pegg e bordature in legno di ciliegio completano l'arredo. Nelle camere da letto la maggior parte dei mobili e di colore bianco con bordature in ciliegio o cipresso. La sua esperienza con l'arredamento raggiunge il massimo punto e si conclude con il progetto realizzato per la Villa Luogotenenziale di Tirana. Questo edificio complesso progettato inizialmente da Giulio Berté nel 1937 come Villa Reale, dedicata a Re Zog prima dell'occupazione militare dell'Albania, era in fase di costruzione quando Bosio ha trasformato quasi radicalmente le facciate e gli interni della Villa. Lo studio Bosio realizza circa cinquecento disegni, rigorosamente eseguiti dopo la sua scomparsa prematura dai suoi collaboratori Ferdinando Poggi e Ivo Lambertini. ⁴

ther, with a wraparound design, very similar to those presented by Terragni in the IV Triennale, in the "Furniture exhibition room" of the "Couture" complete the furniture. The articles published in the period speak with flattering tones of this décor. On "Domus" an article stated: *"Gherardo Bosio gave to the environment that we illustrate (n.d.r.: the games room) (...) further proof of his perfectly polite Tuscan taste. It is an environment (...) with honest and interesting furniture (especially the chairs with the straw backrest). This Tuscan modernity, of that primitivist and roughhewn Tuscan that with good reason the English have always adored, is destined to give important suggestions in the modern renewal of our furniture, so sincere, native and polite, when stripped of its excessive buoyancy, of its chaste 'manner'."* ⁽¹⁾ The 1933 Triennial, therefore, sanctions the use of decoration no longer as a search for originality and extravagance for itself, but as an element aimed at harmony and functionality, in the sought-after trend of architecture. The decorative register in other reviews moves on another road. At the XVI Fiera di Milano Albini creates four rooms made in order to exalt the production capacity of the company from Parma. They are characterised by vividly coloured embossed writings and photographic compositions: all linked by a frame made of a blue neon tube on a white wire mesh. Giuseppe Pagano, in line with this idea to assist the spatial dimension with the graphic composition, furnished three managerial rooms in the offices of the Popolo d'Italia in Milan, highlighting the functionality through lines and colours. The new management of "Casabella" (Pagano, Palanti and Persico), starting from 1934 gives the magazine a programmatic line that privileges modern architecture, documenting the new construction technique, in addition to the usual attention to traditional architectural taste. In 1934, after the participation in the V Triennale in Milan, Bosio was a delegate of the ENAPI, of the Regional Artistic Committee for the preparation of the 4th Fiera dell'Artigianato in Florence. At the same time on "Illustrazione Toscana" he writes an article with which, after praising the work of Florentine artisans who took part in the Florentine Exhibition, urges the ENAPI to exhibit the best works after the fairs: *"Florentine artisans (...) were able to present to their IV Fair precise environments that lead us to ask them for mass reproduction for the use of the market (...)"* ⁽²⁾ It is worth mentioning, always in 1935, the furnishing of the library in Budapest and other rooms of the Italian Institute of Culture. A direct intervention by Mussolini establishes a boost to the production and use of national materials, given that on 23 March 1936, in a speech to the second National Assembly of Corporations, the Duce proclaimed the need for an autonomous policy and a self-sufficient programme for the metal, textile and energy industries. The awareness of a situation of political and economic necessity is therefore reflected in the field of architectural design not only in the appeal to a self-sufficient goal of the artefact, but above all in the consciousness of a concrete intervention for the standardisation of Design and for the type of furnishings. In 1936, Bosio was also responsible for furnishing the apartment of Della Gherardesca. The only documentation left of this work consists of drawings of the wardrobe and the bed of a children's room, and in some photographs of another bedroom, living room and dining room. The fireplace of the living room has a very linear structure: cipolin marble slabs intersect at right angles to form a 'grid' shelving with space for the fire in the

centre. The andirons in copper and polished steel are the same as those in the games room exhibited at the V Triennale. The cabinet and the small bookcase are lacquered in green and have sheets of crystal on the shelves. A wall with a large opening adjusted by a curtain creates a space, almost another room, dedicated to hosting a bookcase that occupies almost the entire wall and within which the door is housed: the wood chosen by Bosio is walnut with cypress inlaying; on one side is the folding desk and the armchair, already seen in the games room exposed at the V Triennale, made this time in walnut and raffia (instead of ebony and raffia). Meanwhile, in artisanship, the desire to put into practice the autarchic dictates of the regime urged the collaboration between artists and artisans in order to define as far as possible a product to be able to export abroad as an expression of national creativity. It is in this climate that Bosio cooperates in the realisation of the VI and VII Florentine artisan exhibition. In the 1936 edition he dealt with the exhibition of ceramics and glass. To make the most of the space at his disposal he considers it convenient to present the two productions in the same environment and to distinguish the two exhibitions with the help of the form of the showcases (in wooden stalls for the ceramics, crystal for the glassware) and the colour of the walls (pale Terra di Siena for the ceramics, white for the glass). In addition, the ceramics are displayed on an opaque background, and the glass on the open background of the windows, equipped with curtains for protection from the light. The interior walls are decorated with tempera with landscapes of the Italian ceramic production centres, and with figurations inherent to the working of glass made by the painter Romoi. For the VII Artisan Exhibition in Florence (1937), Bosio curates the preparation of more sections: marble and alabaster, lighting systems, jewellery, clothing, ornaments, handicrafts from Libya, rugs and leather goods. Of great interest are the perspectives designed by Bosio for the arrangement of the various halls in which it is evident the intent to respect the different requirements of the exhibition; intent mediated by the desire to create highly formalised environments that reinterpret the basic materials. To meet the needs of autarchy, a fruitful collaboration with industry began, the one that is exemplified in the exhibition of series production set up by Pagano at the VII Triennale (1940). If the objects presented could finally make hope for the birth of a true industrial design, the academic bureaucratisation of the Exhibition and, later the tragic experiences of war, extinguished all hopes. The presence of Bosio at this edition of the Triennale is limited to his participation in the Committee for the Exhibition of the Colonial Equipment. During this period, which goes from 1937 to 1939, the number and duality of the furnishings designed and made by it diminish: the causes of this diminished commitment are to be found in the great amount of work that has to be followed both in Italy and in Africa and in Albania, and also the arise of the first symptoms of his illness. During his permanence in AIR, he was responsible, upon the request of General Rodolfo Graziani (Viceré of Ethiopia), of the furnishings of Villa Italia (1936-37) and Palazzo Vicerale or Piccolo Gheppi (1937) in Addis Ababa and Tripoli, and Villa Grazing (1938). These years present numerous sketches of objects (favourites, table clocks) and two silver services designed for the wedding of the daughter of General Grazing. The first is a coffee service in hammered silver. The

pieces that compose it take the form of sectioned cones. This creates a strong sense of vertically and at the same time a dynamic effect of curves, lights and shadows. The original stands consist of a series of small silver cylinders. The tray, made with the same material and with the same type of workmanship, has grooves along the edges. The tea service is also in hammered silver but, in this case, the line is cylindrical with bevelled corners. In 1939, Bosio was commissioned by Countess Edda Ciano Mussolini of the décor of a villa in Capri. He tries to satisfy the furniture to the needs of a holiday residence by the sea. In this house we can see two trends: one approaches, at least in the intentions, the principles of simplification, of the purity of volumes and of the attitudes of which the architects of the time aspired, and this is visible in the entrance hall and in some living areas; the other trend, which dictates the choice of the bedroom furniture, is instead influenced by women's fashion magazines, such as "Vogue" or "Harper's Bazaar", which spread a nostalgic nineteenth century effect, particularly evident in the fashion of quilts and padding.⁽³⁾ In fact, in the atrium, it is the prevalence of the white colour, beginning with the polished floor, which contributes to creating a sense of lightness and luminosity. The cabinet placed on the wall near the staircase is made of wood painted in marble powder and assumes a particular character in the use, in the door, of the woven straw, the material used also for the armchairs of the nearby living room. The cabinet is finished with listless in cherry wood. Another characteristic piece is a small table made with Vietri ceramic tiles framed in wood. In the dining room, two display cabinets in light coloured wood with crystal shelves are placed at the sides of the large glass door, which opens towards the games room and the living room. On their summit, you can notice fragile metal ornaments with a swaying shape that is the leitmotif of all the furniture. In fact, we find the same type of decoration in some frames of the curtains and also in certain profiles of bedside tables and writing tables of the bedrooms. The dining room is completed by a table and original chairs with a long backrest, formed with crossed wooden strips. On the first floor, the simple masonry fireplace is decorated with Vietri tiles and ceramic animals placed in niches on the sides, while the top of table in front is covered with tiles depicting the plan of Capri. At the sides of the fireplace, two marble powder painted bookcase-cabinets with feet and edgings in cherry wood complete the furniture. In the bedrooms, most of the furniture is white with cherry or cypress edgings. His experience with furnishing reaches its climax and ends with the project realised for the Villa Luogotenenziale of Tirana. This complex building originally designed by Giulio Berté in 1937 as a royal villa, dedicated to King Zog before the military occupation of Albania, was under construction when Bosio almost radically transformed the facades and interiors of the Villa. Bosio's studio produced about five hundred drawings, strictly executed after his premature death by his collaborators Ferdinando Poggi and Ivo Lambertini.⁽⁴⁾

References

1. L' arredamento alla Triennale, in "Domus", maggio 1933, p. 301
2. G. Bosio, *Bazar d' arte decorativa*, in "Illustrazione Toscana", gennaio 1933, pp. 10-11
3. Gherardo Bosio. *Architetto fiorentino. 1903-1941*, a c. di C. Cresti, Firenze, Angelo Pontecorboli Editore, 1996, p. 93
4. A. Vokshi, *Tracce dell'Architettura Italiana in Albania*, DNA Editore, Firenze, 2014

in basso/ below: Disegno della sala principale, Villa Luogotenenziale (ex Villa Reale), Tirana, 1939-41, (Pelago, Archivio eredi Gherardo Bosio)/ Drawing of the main room, Villa Luogotenenziale (ex Villa Reale), Tirana, 1939-41, (Pelago, Gherardo Bosio heirs' Archives)





in questa pagina/ in this page: Arredamento della stanza da bagno di Villa Rucellai - Prato, 1932 (Pelago, Archivio eredi Gherardo Bosio)/ Bathroom furniture of Villa Rucellai Prato, 1932 (Pelago, Gherardo Bosio heirs' Archives)

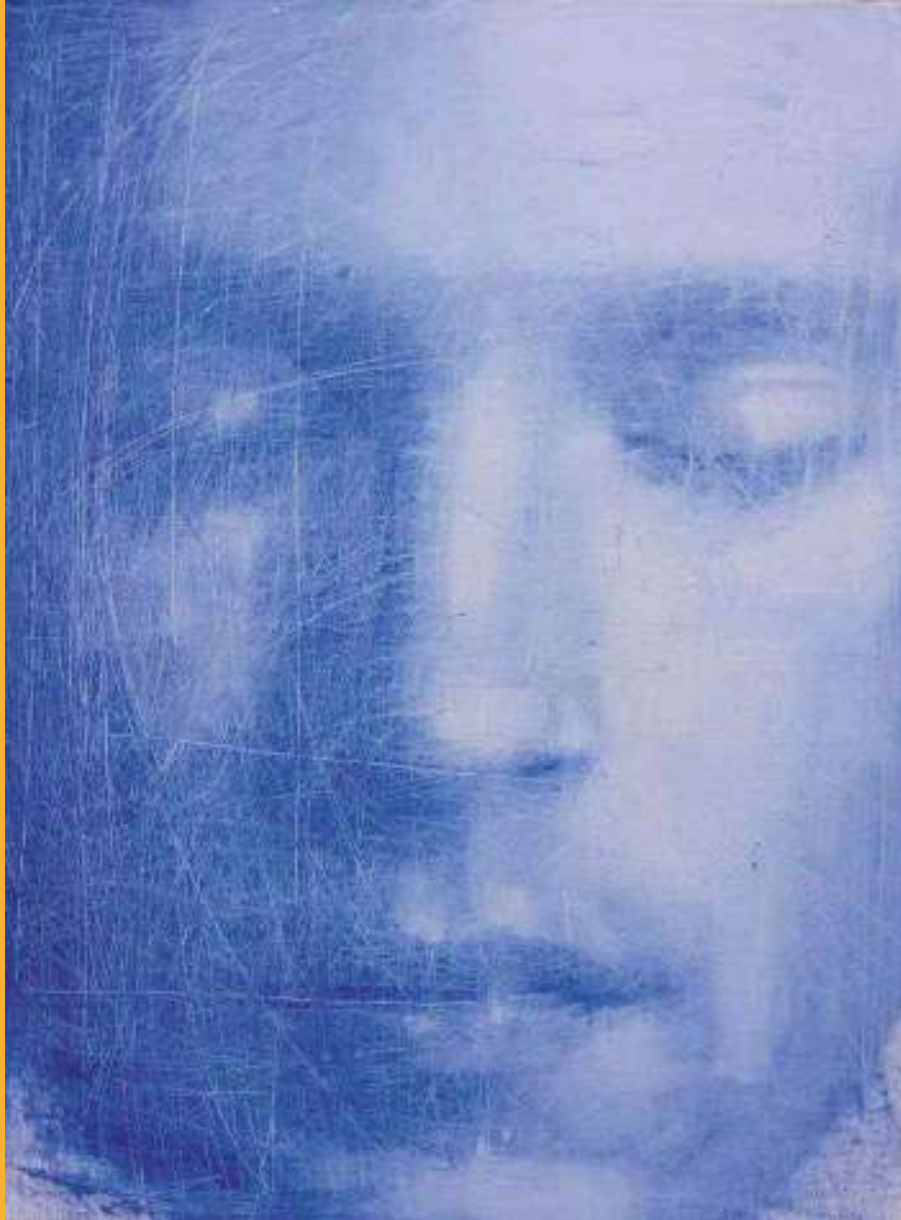
To paint the city

Pittura Painting Dipingere la città

testo di/text by Paolo Di Nardo

L'And centrale, confermando la sua vocazione interdisciplinare, pur avendo come focus il "disegno", accoglie in questo numero tre pittori di diversa estrazione culturale e geografica: Thorsten Dittrich, Stefano Santi e Sergio Fiorentino. L'azione del "dipingere" assume un atteggiamento culturale diverso dall'uso della grafite, della fotografia, del computer, etc. Dipingere, proprio per i diversi tempi di realizzazione e di approccio alla tela impone nei confronti dell'oggetto da dipingere un doppio atteggiamento costruito dall'emozione del momento e da una distanza non solo temporale, ma di analisi e lettura dell'immagine. Stefano Santi, architetto, dopo un processo di analisi e conoscenza prima fotografica, poi disegnata a schizzo dipinge un territorio, quello della bassa padana di appartenenza, che viene osservato quotidianamente, analizzato e scrutato per coglierlo nell'attimo in cui alcuni segni si aprono svelandone l'anima: pennellate larghe, incisioni su olio, graffi, segni istantanei, ma senza perdere l'effetto figurativo. In questo senso l'essere architetto non è un limite, bensì un vettore di riconoscimento delle bellezze nascoste percepibili anche nei luoghi industrializzati della Pianura padana, nei cantieri in costruzione, nei luoghi dimenticati e in disuso. Thorsten Dittrich nel suo percorso narrativo ricerca la comunicazione di spazi urbani, ma attraverso una molteplicità di sovrapposizioni che rendono impossibile leggere lo spazio logicamente. Nei suoi dipinti i "volumi" e i "non volumi" sono semplicemente suggeriti e mai completamente descritti. Anche in questo artista la grafica e la pittura si fondono in un poliedrico sistema di riferimenti cromatici che lasciano libera l'interpretazione. Sergio Fiorentino, artista siciliano, interpreta la città come un puzzle di segni e tracce intuendone la trama urbana senza mai svelarla. In fondo le città sono proprio descrivibili attraverso questo loro essere doppi luoghi: il luogo oggettivo icona di se stesso e quello soggettivo di chi la vive o solo la osserva. In questo senso Fiorentino, pur essendo di nascita siciliana, continua la tradizione descrittiva delle città siciliane del Gran Tour impersonificando il Fabrice Moireau contemporaneo. I due luoghi narrati e sovrapposti da Fiorentino sono espliciti alla prima visione della tela: uno sguardo ravvicinato viene attratto da singoli segni, quasi grafici, senza percepire l'oggetto nel suo insieme, mentre allontanandosi esiste una linea di confine percettiva che ribalta lo sguardo e fa cogliere la baia di Catania, come la composizione baracca di Noto. Questa diversità di lettura, quasi magica, è accompagnata da una costante presente in tutti i quadri e in tutti i soggetti rappresentati: quel colore celeste che, solo inconsciamente, rimanda ai cieli tersi solo siciliani dove il confine fra terra e cielo si manifesta in orizzonte. Nella totale diversità dei dipinti esiste però una costante in tutti e tre i modi di rappresentare la città. Ogni quadro esclude la presenza umana, ma si cimenta sui vuoti, i pieni, le luci, le ombre, gli incavi, le sporgenze, le inclusioni e le distruzioni. Tutto è rimandato al soggetto che osserva che attraverso i segni di questi tre pittori interpreta liberamente ciò che vede dimenticandosi l'ossessivo bisogno di dover riconoscere all'istante l'oggetto della rappresentazione. / The And centrale, confirming its interdisciplinary vocation, while having the "drawing" as its focus, welcomes three painters of different cultural and geographic backgrounds to this issue: Thorsten Dittrich, Stefano Santi and Sergio Fiorentino. The action of "painting" assumes a cultural attitude different from the use of graphite, photography, computer, etc. Painting, precisely for the different times of realisation and approach to the canvas imposes against the object to be painted a double attitude built by the emotion of the moment and from a distance not only temporal but of analysis and reading of the image. Stefano Santi, architect, after a process of analysis and understanding first photographic, and after sketched portrays a territory, which is that of the lower Padana where he comes from, which is observed daily, analysed and scrutinized to seize it at the moment when some signs open up revealing its soul: wide brushstrokes, engravings on oil, scratches, instant signs, never losing the figurative effect. In this sense, the architect is not a limit, but a vector of recognition of the hidden beauties perceptible even in the industrialised places of the Po Valley, in construction sites and even in forgotten and disused places. Thorsten Dittrich seeks the communication of urban spaces in his narrative path but a multiplicity of overlaps that make it impossible to read the space logically. In his paintings, the "volumes" and the "non-volumes" are simply suggested and never fully described. Also in this artist, the graphics and the painting merge into a multifaceted chromatic system of references that leave the interpretation free. He himself clearly affirms his research when he writes: "Forms and surfaces that escape clear identification but still remember familiarity, are used as eclectic puzzles" Sergio Fiorentino, a Sicilian artist, interprets the city as a puzzle of signs and traces intuiting the urban plot without ever revealing it. In the end, cities are precisely describable through their being double places: the objective place icon of itself and the subjective of those who live it or just observe it. In this sense Fiorentino, although being of Sicilian birth, continues the descriptive tradition of the Sicilian cities of the Grand Tour by impersonating the contemporary Fabrice Moireau. The two places narrated and overlapped by Fiorentino are explicit at the first glance of the canvas: a close look is attracted to individual signs, almost graphic, without perceiving the object as a whole, while moving away there is a line of perceptive boundary that overlooks the gaze and captures the Bay of Catania, like the barrack composition of Noto. This diversity of reading, almost magical, is accompanied by a constant present in all the paintings and in all the subjects represented: that celestial colour that, only unconsciously, refers to the clear Sicilian skies where the boundary between earth and the sky is manifested in the horizon. In the total diversity of paintings, however, there is something constant in all three ways of representing the city. Each painting excludes the human presence, but it ventures into full and empty volumes, lights, shadows, recesses, projections, inclusions and destructions. Everything is postponed to the subject who observes that through the signs of these three painters he freely interprets what he sees by forgetting the obsessive need of having to instantly recognise the object of the representation.

Sergio Fiorentino



pagina iniziale/ opening page: "Sognatore blu", 160x120, 2017/ "Blue dreamer", 160x120, 2017

sopra/ above: "Città Industriale", 150x200, 2016/ "Industrial City", 150x200, 2016

a sinistra /left: "Ritratto senza sguardo", 12x120, 2015/ "Portrait without look", 12x120, 2015

74

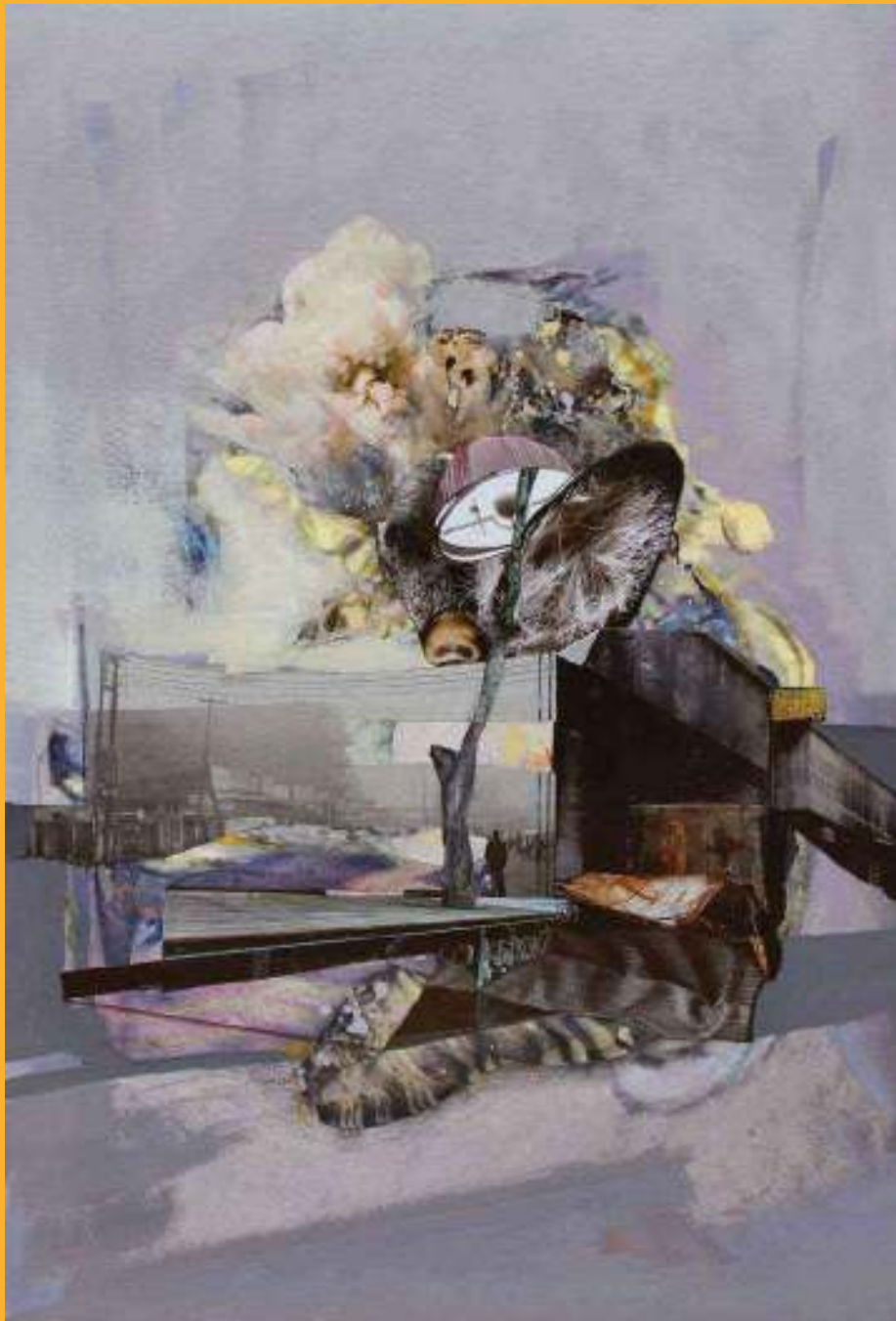
75

Stefano Santi



pagina iniziale/ opening page:
"Ponte", 70x50/ "Bridge", 70x50
a sinistra/ left: "Megalopoli padana", 60x40/
"Padana Megalopolis", 60x40
sotto / below: "Incrocio", 40x80/ "Crossing",
40x80

Thorsten Dittrich



pagina iniziale/ opening page: Thorsten Dittrich "To the other side of the day" oil, drawing, collage, on cardboard, 30 x 21 cm, 2017

in alto/ above: Thorsten Dittrich "Initiatory" oil, drawing, collage, ink on cardboard, 30 x 42 cm, 2015

a sinistra/ left: Thorsten Dittrich "Across the clutches of time" oil, drawing, pigmented shellac on canvas, 70 x 80 cm, 2015



Grafica
Graphic
Giambattista Bodoni

Il disegno di Bodoni

The graphic art of Bodoni

testo di/ text by Giancarlo Bertero

AND

Anche il disegno dei caratteri di stampa, come tutte le arti applicate, può essere apprezzato in quanto creazione dal valore intrinseco, prescindendo dalla funzionalità. Una delle conseguenze dell'era digitale è l'incremento esponenziale degli utilizzatori di caratteri che oggi non sono più ad uso esclusivo di grafici e tipografi; ognuno di noi sul proprio *personal computer* può scegliere, come minimo, tra qualche decina di "tipi", comporre testi e stamparli in proprio. Nel disegno e nella realizzazione dei caratteri l'opera di Giambattista Bodoni, pur costituendo una pietra miliare, si inserisce in un articolato percorso tracciato nei secoli precedenti¹. Negli anni Ottanta del Settecento si concluse l'era dei tipi "umanisti", simili al carattere "romano", di antica ispirazione, usato dall'editore Aldo Manuzio, nel 1496, per il *De Aetna* di Pietro Bembo, grazie al francese Firmin Didot e al Bodoni, che inventarono il "romano moderno", carattere connotato da un «*grande contrasto di chiaroscuro, l'asse verticale e le grazie ridotte a semplici tratti orizzontali - una vera razionalizzazione del carattere romano*»². Il Didot lo usò per primo nel 1784 e quindi per il Bodoni «*non fu concetto della sua mente, ma perfezionamento di forme già esistenti; perfezionamento progressivo e continuo divenuto col tempo tanto radicale da prender natura di vera e propria creazione*»³. Quando giunse a Parma nel 1768, per dirigere la neonata Tipografia di Stato, Bodoni realizzò le prime stampe utilizzando «*un testino, un garamone, una lettura, un silvio, un testo ed una palestina*» acquistati a Parigi da Pierre-Simon Fournier, il tipografo citato dal Diderot nell'*Encyclopédie* per l'invenzione dell'unità di misura dei caratteri: il punto tipografico⁴. Il Fournier, autore nel 1764 di un corpus Manuel Typographique, scrisse: «*La tipografia è divisa in tre parti distinte: l'incisione, la fusione dei tipi e la stampa. Ciascuna di queste parti ha degli artisti speciali e singolari...; soltanto colui che riunisce queste tre qualità può essere chiamato ed è tipografo*»⁵. Bodoni ottenne il permesso di attivare una getteria, dove iniziò a incidere punzoni per fondere poi anche i caratteri, coi quali nel 1771 riuscì a dare alle stampe il suo primo "campionario": *Fregi e majuscole*. Con l'obiettivo di far gareggiare la tipografia parmense con le più note in Europa, mirò dapprima ad ottenere buoni risultati tecnici e poi si dedicò al perfezionamento estetico dei tipi. Verso il 1785 veniva confermata la sua reputazione di fonditore di caratteri e nel Manuale Tipografico del 1788 presentò ben cento romani moderni e cinquanta corsivi, chiamati con nomi di città italiane, mentre un altro campionario non datato, ma ritenuto coevo, intitolato Serie di maiuscole e caratteri cancellereschi, presenta «*un alfabeto di cospicue, ma mirabilmente proporzionate maiuscole alte 34 mm*» reputato la miglior pagina bodoniana⁶. Nel 1791 ottenne dal Duca l'autorizzazione ad aprire una stamperia privata, che dotò di due torchi assai perfezionati, con i quali stampò dei classici *in folio*, escludendo, in nome della tipografia pura, fregi ed ogni altra ornamentazione. *Orazio, Virgilio, Catullo-Tibullo-Propertio, Callimaco, De imitatione Christi, Tasso, Dante*, stampati in un numero massimo di centocinquanta esemplari ciascuno «*per pochi ma intelligenti Bibliofili dispersi in varie parti della colta Europa*», costituiscono le più straordinarie edizioni bodoniane. I caratteri hanno ovviamente il ruolo preponderante, tutta la composizione mira principalmente a metterli in evidenza. Ci sono quindi ampia marginatura, interlinee mai avere, spaziature ariose fra le parole che ne aumentano la leggibilità. La composizione è basata sul bianco e nero, sui diversi corpi dei caratteri, pochissimo colore, quasi nessuna illustrazione. I frontespizi sempre in maiuscolo, con asse centrale, a volte decorati da fuselli e filetti. In quegli anni la getteria forniva abbondantemente caratteri alle tipografie della penisola e il Bodoni può quindi dirsi realmente tipografo secondo la citata concezione del Fournier. Così il Giornale Italcio tradusse la motivazione della medaglia d'oro come primo premio assegnatagli all'Esposizione di Parigi del 1806, occasione che sancì il suo successo internazionale: «*Il Sig.r Bodoni di Parma è uno degli uomini che hanno maggiormente contribuito ai progressi che la Tipografia ha fatto nel XVIII secolo, ed a' nostri tempi; egli riunisce parecchi talenti ordinariamente separati, e per ciaschedun de' quali meriterebbe la distinzione del primo ordine: egli stesso ha inciso i caratteri che hanno servito a stampare le sue belle edizioni. E' notabile per onore del Sig.r Bodoni, che egli ha eseguito tutti i suoi lavori in un paese ov'era solo abbandonato a' suoi propri mezzi, e dove la Tipografia, prima di lui, era, più che in qualsiasi altra parte d'Europa, negletta*»⁸. In quell'occasione Bodoni non nascose la sua insoddisfazione per lo sguardo troppo superficiale gettato dalla commissione giudicatrice sulla sua arte, scrivendo al prefetto Eugene Nardon: «*Io avrei desiderato, come uomo innamorato della mia arte, di trovare un giudizio dettagliato e ragionato sulla dimensione delle pagine, sull'appiombio e l'allineamento delle lettere, sull'esattezza e precisione de' registri in tutti i formati dei libri spediti, sull'eguaglianza d'inchiostro e di tiratura, sul chiaroscuro dei diversi alfabeti e sulle proporzioni simmetriche delle lettere di due punti, sulla costante spaziatura, sempre proporzionata all'occhio delle lettere e delle parole; infine, sulla distribuzione e la semplicità dei miei frontespizi e se io sia riuscito a riunire la bellezza all'eleganza de' nostri primi maestri dell'arte tipografica, senza sussidi delle incisioni, delle vignette, dei fiorami*»⁹. Dunque lo stesso Bodoni esigeva una lettura attenta della sua opera, ma la letteratura su di lui, copiosa più che per ogni altro grande tipografo, è quasi sempre encomiastica: l'età neoclassica capì ed esaltò questo artista¹⁰. Io applaudirono i potenti¹¹, e gli scrittori nutrivano ambizioni di stampare i loro scritti «*co' tipi bodoniani*»¹². Da parte sua rispose sempre generosamente ai suoi interlocutori, affrontando impegno e fatica, a cominciare dall'ambiente cosmopolita romano della *Tipografia di Propaganda Fide*, dove compì brillantemente il suo apprendistato¹³ e frequentò il Collegio della Sapienza, per apprendere le lingue orientali e poi a Parma, nell'officina di Stato, la cui istituzione fu suggerita al duca Ferdinando di Borbone dall'illuminato ministro Guillaume Du Tillot, allo scopo di mostrare la magnificenza della corte attraverso la produzione di un'editoria di lusso celebrativa della Corte, dei monumenti e delle nuove opere pubbliche, per servire alla rinnovata

Even the drawing of print characters, like all applied arts, can be appreciated as a creation of intrinsic value, regardless of its functionality. One of the consequences of the digital age is the exponential increase of the users of characters that are no longer for the exclusive use of graphic designers and typographers. Each of us on our personal computer can choose from, at least, a few dozen "types", compose texts and print them on our own. In the design and realisation of the characters, the work of Giambattista Bodoni, although constituting a milestone, fits into an articulated path traced in the previous centuries¹. In the eighties of the eighteenth century, the "humanists" era ended, similar to the "Roman" character, of ancient inspiration, used by the publisher Aldo Manuzio, in 1496, for the *De Aetna* by Pietro Bembo, thanks to the French Firmin Didot and to the Bodoni, who invented the "Modern Roman", character influenced by a «*great contrast of chiaroscuro, the vertical axis and the grace reduced by simple horizontal strokes - a true rationalization of the Roman character*»². Didot used it first in 1784 and therefore for Bodoni «*it was not the concept of his mind, but the refinement of existing forms; a gradual and continuous refinement that has become as radical as to take on the nature of real creation*»³. When he arrived in Parma in 1768, to head the newly formed State Printing Office, Bodoni created dailies using «*a Testino, a Garamone, a Character, a Silvio, a Text and a Palestine*» purchased in Paris from Pierre-Simon Fournier, the typographer quoted by Diderot in the *Encyclopédie* for the invention of the font unit of measure: the typographic point⁴. Fournier, the author in 1764 of a full-bodied Manuel Typographique, wrote: «*Typography is divided into three distinct parts: engraving, the fusion of types and printing. Each of these parts has special and singular artists...; only the one who brings together these three qualities can be called and is a typographer*»⁵. Bodoni obtained permission to start up a Getteria, where he began to engrave punches for founding characters, (photo matrices in the Bodoni Museum) with which in 1771 he was able to print his first "sample": Friezes and Majuscole. With the aim of making the Parma typography compete with the best known in Europe, he first aimed to obtain good technical results and then dedicated himself to the aesthetic perfection of the types. Towards 1785 he confirmed his reputation as a fuser of characters and in the Typographic Manual of 1788 he presented a hundred modern Romans and fifty cursives, named after Italian cities, while another undated sample, but considered contemporary, titled Series of Uppercase letters and Cancellereschi characters, which presents "An alphabet of conspicuous, but admirably proportioned uppercase letters 34 mm in height" considered the best Bodoni page⁷. In 1791 he was granted permission from the Duke to open a private printing press, which he endowed with two highly refined presses, with which he printed classics In Folio, excluding, in the name of pure typography, friezes and any other ornamentation. *Orazio, Virgilio, Catullo-Tibullo-Propertio, Callimachus, De Imitatione Christi, Tasso, Dante*, printed in a maximum number of a hundred and fifty copies each "for a few but intelligent Bibliophiles dispersed in various parts of the cultured Europe", constitute the most extraordinary



Sopra / above: nomenclatura delle parti di un carattere romano classico (Garamond). Immagine tratta da: James Clough e Alessandro Braccola (cura di), Museo Civico della Stampa di Mondovì: guida scientifica" (Mondovì, Museo della Stampa, 2007, p. 32) / Nomenclature of parts of a classic Roman typeface (Garamond). Image taken from: James Clough and Alessandro Bracco (edited by), Museo Civico della Stampa di Mondovì: guida scientifica" (Mondovì, Museum of the print, 2007, p. 32)

sotto/ below: Manuale Tipografico, 1818 - Manuale Maiuscolo photo from the Typographic Handbook, Capital Letters Handbook, 1818 Una delle 125 pagine di lettere maiuscole in romano moderno nel Manuale Tipografico del 1818/ One of the 125 pages of uppercase Roman-modern in Typography Manual

editions of Bodoni. The characters obviously have the preponderant role, all the composition aims primarily to highlight them. There are therefore wide margins, which are never ungenerous, airy spacing between words that increase readability. The composition is based on black and white, on the different bodies of the characters, very little colour, almost no illustration. The front cover always in capital letters, with central axis, sometimes decorated with laces and threads. In those years, the Getteria provided abundant characters to the typographers of the peninsula and Bodoni can, therefore, be said to be a real typographer according to the aforementioned conception of Fournier. Thus the Italic Newspaper translated the motivation of the gold medal as the first prize awarded to him at the Paris Exposition of 1806, an occasion that sanctioned his international success: «*Mr Bodoni of Parma is one of the men who contributed most to the progress of typography in the eighteenth century, and to our times; he brings together several ordinarily separated talents, and for each of them deserves the distinction of the first order: he himself engraved the characters that have served to print his beautiful editions. It is noteworthy for Mr Bodoni's honour, that he performed all his work in a country where he was abandoned to his own means, and where typography, before him, was, more than in any other part of Europe, neglected*»⁸. On that occasion, Bodoni did not hide his dissatisfaction with the superficial gaze thrown by the jury on his work, writing to the Prefect Eugene Nardon: «*I would have liked, as a man in love with my art, to find a detailed and reasoned judgement on the size of the pages, the vertical position and alignment of the letters, on the accuracy and precision of the registers in all the formats of the books shipped, on the equality of ink and the printing, on the chiaroscuro of the different alphabets and on the symmetrical proportions of the two-point letters, on the constant spacing, always proportionate to the eye of letters and words; finally, on the distribution and simplicity of my front covers and if I have succeeded in bringing together the beauty of the elegance of our first Masters of Typographic art, without the aid of engravings, vignettes, and floral designs*»⁹. So Bodoni himself demanded a careful reading of his work, but the literature about him, more copious than for every other great typographer, is almost always encomiastic: the neoclassical age understood and exalted this artist¹⁰, the powerful applauded him¹¹, and the writers aspired to print their writings «*With Bodoni types*»¹². He always replied to his interlocutors generously, facing commitment and effort, beginning with the cosmopolitan Roman environment of the Propaganda Fide Typography, where he brilliantly accomplished his apprenticeship¹³ and attended the College of La Sapienza, to learn Oriental languages and then in Parma, in the State Workshop, whose institution was suggested to Duke Ferdinand of Bourbon by the enlightened Minister Guillaume du Tillot, in order to show the magnificence of the court through the production of a luxury publishing of the Court, monuments and new public works, to serve the renewed university, to publish the Gazzetta di Parma, manifests and edicts. The definitive Typographic Manual printed in 1818 by his widow, Margherita Dall'Aglio, remains the most important testimony

università, per pubblicare la *Gazzetta di Parma*, manifesti ed editi. Il definitivo Manuale tipografico stampato nel 1818 a cura della vedova, Margherita Dall'Aglio, resta la testimonianza più importante della straordinaria attività bodoniana: 265 pagine di caratteri “romani”; 181 sono le pagine dei caratteri greci e orientali; 1036 il numero dei fregi e 31 dei contorni a pezzi mobili; seguono, da ultimo, 20 pagine di segni, cifre, numeri ed esempi musicali: il frutto di quarant'anni di studio, e di «*vigilie indefesse*», per dirla con Bodoni. Altrettanto stupore e ammirazione suscita la visita al Museo Bodoniano di Parma dove assieme alla collezione pressoché completa delle sue edizioni e ai carteggi intrattenuti con i dotti di tutta Europa si conservano 22.618 punzoni, 42.148 matrici e altra suppellettile proveniente dalla sua officina, acquistati dalla duchessa Maria Luigia presso gli eredi nel 1843. Bodoni volle anche che a Saluzzo, sua città natale, fossero conservate copie dei suoi migliori testi.

References

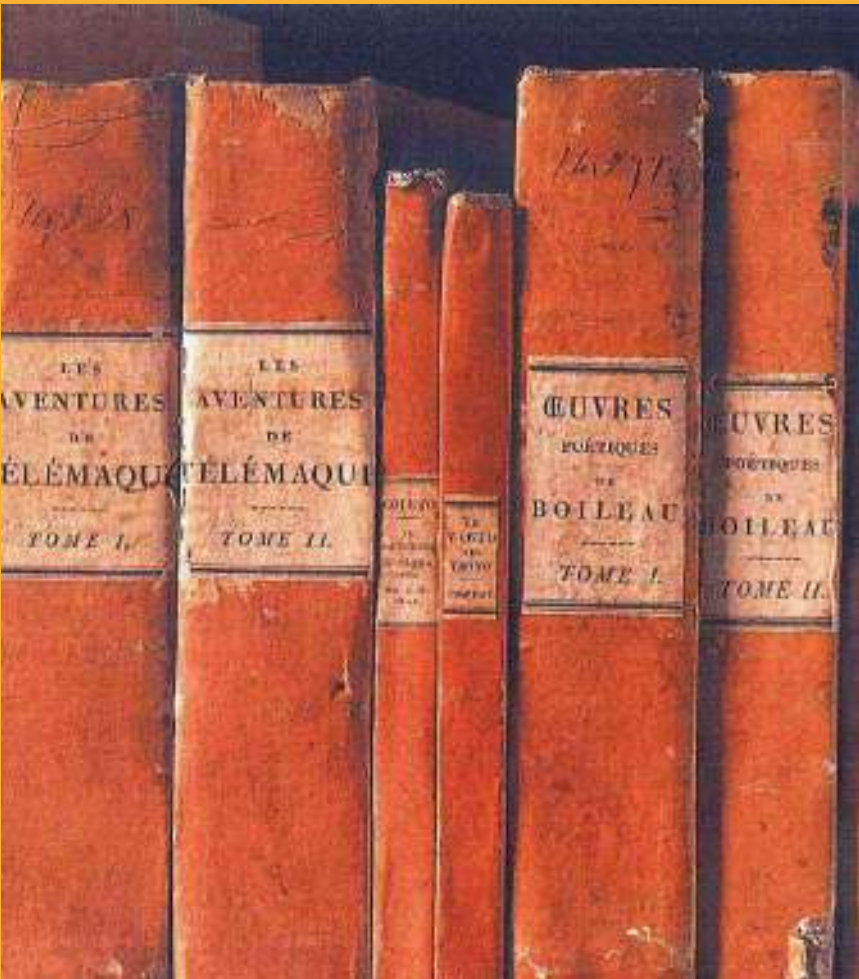
- Se il prototipo di un carattere romano fu realizzato nel 1465 dai tedeschi Conrad Sweynheym e Arnold Pannartz, che introdussero la stampa in Italia, con il francese Nicolas Jenson tale carattere raggiunse un'apice di eleganza e di finezza. Ma il protagonista della tipografia fino al secolo XVIII fu il romano incisore a Venezia nel 1495 da Francesco Griffo per Aldo Manuzio e, a partire dagli anni Trenta del Cinquecento, ripreso a Parigi da vari incisori, il più noto dei quali era Claude Garamond. Un nuovo approccio al disegno dei caratteri si fece strada a inizio Settecento con il *Romani du Roi* prodotto dall'Imprimerie Royale di Parigi per Luigi XIV, con l'inglese John Baskerville che creò un altro stile definito “transizionale” tra il romano tradizionale e lo stile neoclassico di Didot e Bodoni.
- James Clough, Bodoni ai nostri tempi, in “B come Bodoni: i caratteri di Bodoni a Brera e nella grafica contemporanea”, a cura di Andrea De Pasquale e Massimo Dradi, Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, 2013, pp.93-94. Clough nota come questi caratteri siano chiamati neoclassici, romantici e, secondo una classificazione del 1954 che amalgama Didot e Bodoni, “*Didones*”.
- Raffaello Bertieri, L'arte di Giambattista Bodoni, in “Conoscere Bodoni”, a cura di Stefano Ajani e Luigi Cesare Maletto, Colleugo, Altieri, 1990, p. 118.
- Giuseppe De Lama, Vita del cavaliere Giambattista Bodoni tipografo italiano e catalogo cronologico delle sue edizioni, Parma, dalla Stamperia, 1816, tomo I, p.11.
- Giorgio Montecchi, *Itinerari bibliografici: storie di libri, di tipografi e di editori*, Milano, Angeli, 2001, pp. 69-71.
- Raffaello Bertieri, L'arte...cit., p.120.
- James Clough, Note e pensieri su Bodoni (inediti). Prosegue il prof. Clough, grafico, e curatore scientifico del Museo Civico della Stampa di Mondovì, che ringrazia «*Nessun'altra pagina dei campidani bodoniani offre un'altrettanto riuscita combinazione di eleganza e forza. L'ispirazione per il disegno di queste lettere maiuscole derivava sia da Fournier sia da Baskerville, ma l'impronta bodoniana rimane inconfondibile*»
- Corrado Mingardi, Le edizioni bodoniane, in “*Bodoni l'invenzione della semplicità*”, Parma, Guanda, 1990, p.112
- Piero Trevisani, Bodoni a Parma, in “Bodoni celebrato a Parma”, Parma, Biblioteca Palatina, 1963, p.99
- L'acquarello di Benigno Bossi, Apoteosi di Bodoni (1805), raffigura l'artista incoronato dal genio alato della tipografia tra i grandi autori classici, cui ridiede vita nelle sue prestigiose edizioni; compare anche sul basamento della statua di Minerva il cammeo raffigurante uno dei teorici dell'estetica neoclassica, il pittore boemo Anton Raphael Mengs la cui opera fu edita coi tipi bodoniani nel 1780
- I papi Pio VI e Pio VII gli inviarono brevi elogiativi, il re di Spagna Carlo IV e Napoleone Bonaparte gli assegnarono una pensione rispettivamente nel 1793 e nel 1810; il sovrano di Svezia,dopo il viaggio a Parma nel 1784, volle cimentarsi egli stesso nell'arte tipografica. Re, duchi, principi lo accolsero nei loro palazzi e la sua officina divenne una tappa dei loro viaggi in Italia.
- Vincenzo Monti nel 1786 affidò al’ “*Intelligenza tipografica*” bodoniana la sua tragedia Aristodemo e nel 1806 il bardo della selva nera, poemetto allegorico celebrativo delle imprese napoleoniche (cfr. Angelo Colombo, Il carteggio Monti-Bodoni con altri documenti montiani, Roma, Archivio Guido Izz, 1994, lettere XXXVII e I).
- Bodoni conservò del periodo romano un grato ricordo “*quivi apparai il poco che io so. Quivi nacquero in me le prime idee dell'incidere e del gettare, quivi si accese in me l'incrinazione per questo genere di caratteri e di studio, la quale fa coraggiosamente intraprendere i più laboriosi disegni e superare con forza le più gravose difficoltà.*”

La collezione bodoniana della Biblioteca Storica di Saluzzo comprende 280 titoli, la maggior parte dei quali è pervenuta nell'ottobre 1814 a seguito della disposizione testamentaria dello stesso Bodoni, eseguita dalla vedova, che vi aggiunse un busto del consorte nei panni di antico romano, realizzato da Giambattista Cornoli nel 1809. Sono volumi prodotti nell'officina privata, autorizzata dal Duca per evitare che il Tipografo, ormai celebre in tutta Europa, si trasferisse all'estero. Sono queste le edizioni di cui il Nostro poteva disporre patrimonialmente, non era sua proprietà la produzione più cospicua in vana, dalla Gazzetta di Parma, alle poesie di corte, editi, testi per l'università, scritti d'occasione, illustrazione dei monumenti e dell'arte del ducato, ovvero tutto ciò che era stampato dalla Tipografia di Stato. Tra i visitatori più celebri della collezione dobbiamo ricordare Carlo Alberto, il Re bibliofilo, che la ammirò nell'estate 1833 nel grande armadio disegnato dall'architetto Michele Borda e lo scultore Leonardo Bistolfi che la vide relegata in una stanzetta del Municipio ai primi del Novecento. Dal 2012 è consultabile da chiunque lo desideri nel secentesco palazzo dei Vescovi in via Volta n.8 a Saluzzo./ *The Bodoni collection of the Historical Library of Saluzzo includes 280 titles, most of which were received in October 1814 following the testamentary disposition of Bodoni himself, performed by the widow, who added a bust of the consort as an ancient Roman, realised by Giambattista Cornoli in 1809. They are volumes produced in the private workshop, authorised by the Duke to prevent the Typographer, now famous throughout Europe, from moving abroad. These are the editions of which Ours could make use of from a patrimonial point, the most conspicuous and varied production was not of his property, from the Gazzetta di Parma to the poems of court, edicts, texts for the university, occasional writings, illustration of the monuments and of the Art of the duchy, or everything that was printed by the State Typography. Among the most famous visitors of the collection, we must remember Carlo Alberto, the King bibliophile, who admired it in the summer of 1833 in the large wardrobe designed by the architect Michele Borda and the sculptor Leonardo Bistolfi who saw it relegated to a small room of the Town Hall in the early twentieth century.*

of the extraordinary activity of Bodoni: 265 pages of “Roman” characters; 181 are the pages of the Greek and Oriental characters; 1036 the number of friezes and 31 of the contours in movable pieces; last of all, 20 pages of signs, figures, numbers and musical examples follow: the fruit of forty years of study, and of “*Tireless Vigils*”, to say it with Bodoni. Equally, astonishment and admiration arouses from the visit to the Bodoni Museum of Parma, where together with the almost complete collection of his editions and the correspondence entertained with the ducts of all Europe, there are 22,618 punches, 42,148 matrices and other furnishings from his workshop, purchased by the Duchess Maria Luigia from the heirs in 1843. Bodoni also wanted copies of his best texts to be kept in Saluzzo, his hometown.

References

- If the prototype of a Roman character was realised in 1465 by the Germans Conrad Sweynheym and Arnold Pannartz, who introduced printing in Italy, this character reached a culmination of elegance and finesse with the Frenchman Nicolas Jenson. However, the protagonist of typography until the eighteenth century was the Roman engraver in Venice in 1495 by Francesco Griffo for Aldo Manuzio and, starting from the thirties of the sixteenth century, resumed in Paris by various engravers, of which the most famous was Claude Garamond. A new approach to character design made its way at the beginning of the early eighteenth century with the Roman du Roi produced by the Imprimerie Royale of Paris for Louis XIV, with the Englishman John Baskerville who created another style called “transitional” between the traditional Roman and the neoclassical style of Didot and Bodoni.
- James Clough, Bodoni in the present day, in “B as in Bodoni: the characters of Bodoni in Brera and in contemporary graphics”, edited by Andrea De Pasquale and Massimo Dradi, Milan, Braidense National Library, 2013, pp. 93-94. Clough notes how these characters are called neoclassical, romantic and, according to a 1954 classification, that amalgamates Didot and Bodoni, “*Didones*”.
- Raffaello Bertieri, The art of Giambattista Bodoni, in “*Knowing Bodoni*”, edited by Stefano Ajani and Luigi Cesare Maletto, Colleugo, Altieri, 1990, p. 118.
- Giuseppe De Lama, Life of the knight Giambattista Bodoni Italian typographer and chronological catalogue of his editions, Parma, from the Stamperia, 1816, tomo I, p. 11.
- Giorgio Montecchi, Bibliographic Itineraries: Stories of Books, 6 Raffaello Bertieri, The art...quote, P.120
- James Clough Notes and Thoughts on Bodoni (Unpublished). Prof. Clough, graphic designer, and scientific curator of the Civic Museum of the Press of Mondovì continues, which I thank: «*No other page of the Bodoni samples offers an equally successful combination of elegance and strength. The inspiration for the design of these capital letters derived from both Fournier and Baskerville, but the Bodoni imprint remains unmistakable*»
- Corrado Mingardi, The Bodoni editions, in “Bodoni the invention of simplicity”, Parma, Guanda, 1990, p. 112
- Piero Trevisani, Bodoni in Parma, In “*Bodoni celebrated in Parma*”, Parma, Biblioteca Palatina, 1963, p.99
- The watercolour of Benigno Bossi, Apotheosis of Bodoni (1805), depicts the artist crowned by the winged genius of typography among the great classical authors, who gave life to his prestigious editions; it also appears on the base of the statue of Minerva the cameo depicting one of the theorists of neoclassical aesthetics, the Bohemian painter Anton Raphael Mengs whose work was published with the types Bodoni in 1780
- The Popes Pius VI and Pius VII sent him brief praise; The King of Spain Charles IV and Napoleon Bonaparte assigned him a pension respectively in 1793 and 1810; The sovereign of Sweden, after his trip to Parma in 1784, wanted to try the typographic art himself. Kings, Dukes, Princes welcomed him in their palaces and his workshop became a stopover for their trips to Italy.
- Vincenzo Monti in 1786 entrusted his tragedy *Aristodemo* to the “typographic intelligence” of Bodoni and in 1806 The Bard of the Black Forest, an allegorical poem celebrating the Napoleonic enterprises (see Angelo Colombo, *The Monti-Bodoni correspondence with other Montian documents, Rome, Archivio Guido Izz, 1994, Letters XXXVII and I*)
- Bodoni preserved a wonderful memory of the Roman period “*Herein is the little I know. My first ideas of engraving and printing arose here, where the inclination for this kind of character and study was lit up in me, which courageously undertook the most laborious designs and strengthfully overcome the toughest difficulties.*”



in apertura/ opening page: matrici in rame bodoniane, Museo Bodoniano, Parma

a destra/ right. Volumi “I voti” - Nella legatura cartfonata color terracotta appare evidente l'adesione del Bodoni alla cultura neoclassica: un colore che richiama l'antico, mutato dalla pittura vascolare impropriamente detta etrusca, in realtà apula, a completamento e confezione esterna dei suoi splendidi frontespizi ad anfora greci/ In the paperback's terracotta colored bindings, Bodoni's adherence to neoclassical culture is evident. It's a color that recalls the ancient world, borrowed from improperly called Etruscan vase painting, Apulian instead, to complete the outer finish of its splendid Greek amphora-like frontspiece.

Disegno (di)vino

Doni&associati

Linea grafica ed etichetta della cantina di Cignano



(di)wine draw. The creative world of wine doesn't avoid from drawing that is an item used to complete a message that isn't just purely commercial (a good design for a tag can rise the price of a bottle up to 30%), but also cultural, as representation of an identity and a sense of belonging. Since 1973 the studio Doni & Associati (www.donieassociati.it) is making a continuous research about marketing communication in the world of wines, as tags, packaging and the presentation of publishings. The tag used to represent the bottle of Cignano (www.cantinacignano.it) seems to be encouraging and practical due to his graphic and painting iconography, but, instead, it's the synthesis of a deep research between words, signs, grape's rows, nets and social utopias. The formative pretext is an issue of Andrea Alciato written in 1531; the text is preserved in Palazzo Ducale in Urbino (place of birth of Davide Ciaroni, graphic designer that helped out the studio of Simonetta Doni to create an idea for the concept). The text speaks about a grape that is "thankful" to an old "dry elm", this analogy invites us to a research of friendship and the reconnaissance of human values: «the green grape hugs the dry elm for ages grateful to the nature affairs, so we are invited to research friends that we'll be loyal until the last day». The tag's drawing went over this message, destroying the disciplinary affiliations of composition whether we are talking about graphic, painted art, architecture, etc.... In this tag is synthesized the relation between tradition and modernity, idealized in that hug between the green contemporary grape and the elm that has been dried out by his age: an invite to consider the contemporary as a moment of continuity of traditions. In this case, "the drawing" of the tag is the vector and the synthesis of boundless cultural and semantic concerns that founds graphic pragmatism in the image, suspended between reality and utopia.

La sfera creativa del vino non si esime dal considerare il disegno un mezzo di completamento di un messaggio che non è solo commerciale (una buona etichetta può far aumentare le vendite fino al 30%) bensì culturale e di racconto di una identità e di una appartenenza. Lo studio Doni&associati (www.donieassociati.it) dal 1973 indaga in una continua ricerca di comunicazione del mondo del vino in forma di etichette come di packaging e di divulgazione editoriale. In questo caso l'etichetta di Cignano (www.cantinacignano.it) pur apparendo concreta e rassicurante nella sua iconografia pittorica e grafica, è la sintesi di una ricerca fatta di parole, segni, filari, griglie, utopie sociali. Il pretesto compositivo è il testo di Andrea Alciato del 1531, custodito nel Palazzo Ducale di Urbino (città natale del grafico Davide Ciaroni che all'interno dello studio di Simonetta Doni si è occupato della ricerca di un concept ideativo), che attraverso la vite "riconoscente" al vecchio "olmo secco" invita alla ricerca dell'amicizia e della riconoscenza ai valori umani: la verdeggianti vite abbraccia l'olmo secco per età riconoscente alle vicende della natura, così siamo invitati a cercare amici che restano fedeli anche dopo l'ultimo giorno". Ma il disegno dell'etichetta va oltre questo messaggio abbattendo le appartenenze disciplinari della composizione sia che si tratti di grafica, pittura, architettura, etc. In esso è infatti sintetizzato quel rapporto fra tradizione e modernità, materializzati da quell'abbraccio fra la vite verdeggianti e contemporanea e "l'olmo secco per età": un invito quindi a considerare la contemporaneità come momento di continuità della tradizione. In questo senso il "disegno" dell'etichetta è il vettore e la sintesi di innumerevoli istanze culturali e semantiche che trovano concretezza grafica nell'immagine sospesa fra realtà e utopia.

86

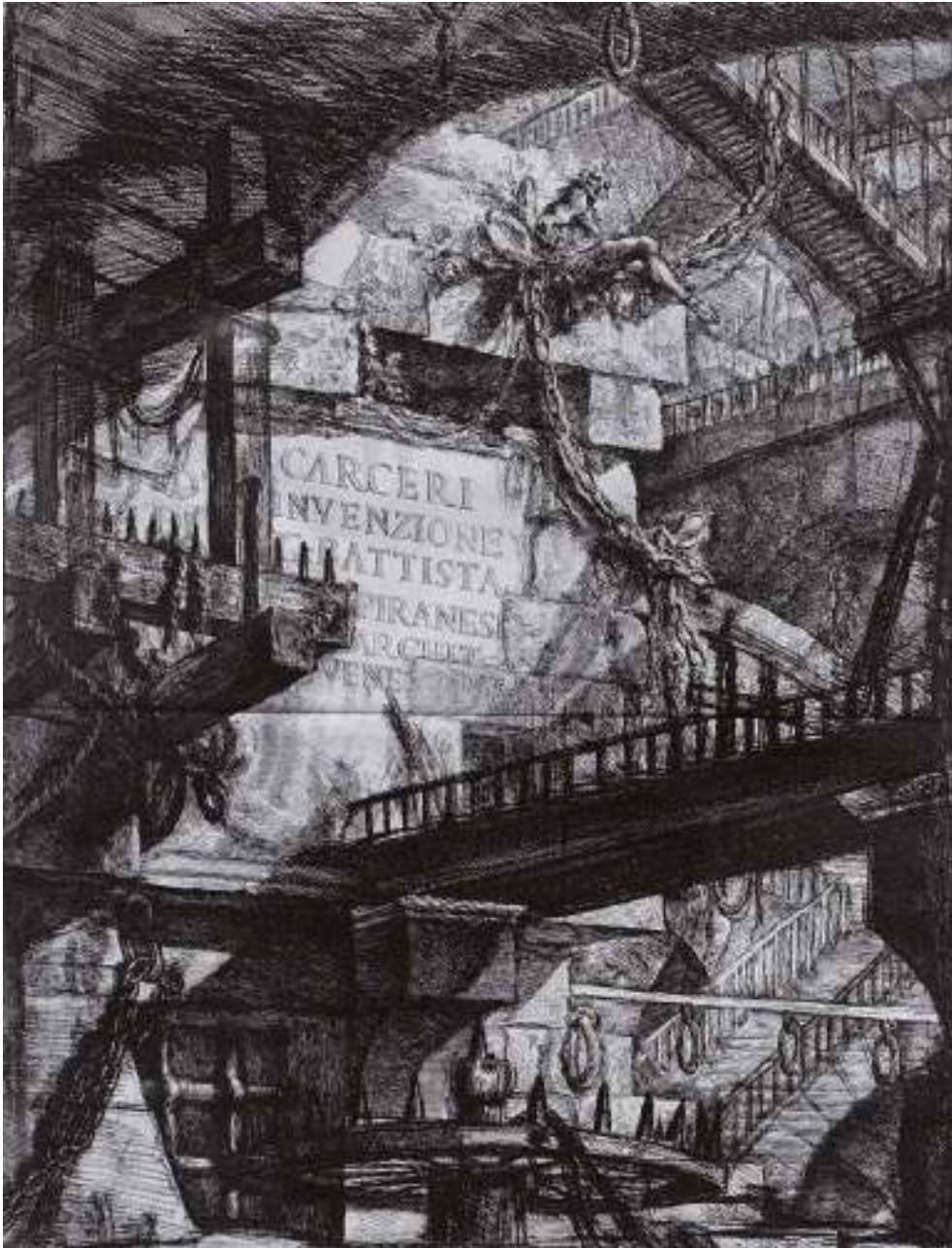
87

testo di/text by Paolo Di Nardo

in apertura/ opening page: Particolare della nuova etichetta e linea vini della cantina Cignano disegnata dallo studio Doni&associati. Detail of the new label and wine line designed by Doni & Associates for the Cignano wine cellar

a destra/ right: Vigneto della produzione della cantina Cignano/ Vineyard of Cignano wine cellar





In bilico tra disegno e utopia

Le *Carceri* di Giovanni Battista Piranesi

testo di/text by Caterina Andreucci

Poised between Drawing and Utopia. The relationship between Drawing and Utopia can be investigated through a reflection on the most evocative and discussed work of the great engraver Giovan Battista Piranesi: *the Prisons*. This production has known two distinct editions at the hands of Piranesi himself: the first, presumably¹ dating to 1745 and composed of fourteen tables, entitled *Capricious inventions of prisons*, and the second, belonging to the period of full artistic maturity, published in 1761, of the new title *Imaginary Prisons*. Here, the author resumes the work of his youth, he adds two new tables (II and V), rich in references and archaeological fragments, and sometimes, substantially transforms, the first engravings, intensifying the hatching and introducing terrible machines for torture and other monstrous details. The fascination aroused by this extraordinary work has stimulated the imagination and interest of art historians, writers and artists, who have studied and researched the meaning of the engravings of G.B. Piranesi: What mystery lies behind the mighty architecture of the *Prisons*? Is it the calculated and tormented fantasy of a careful archaeologist, the confused and dizzying dream of a missed architect

Il rapporto che intercorre fra Disegno e Utopia può essere indagato attraverso una riflessione sull'opera più suggestiva e discussa del grande incisore Giovan Battista Piranesi: *le Carceri*. Tale produzione ha conosciuto due distinte edizioni per mano dello stesso Piranesi: la prima, presumibilmente¹ databile al 1745 e composta da quattordici tavole, dal titolo *Invenzioni capricciose di Carceri*, e la seconda, appartenente al periodo di piena maturità artistica, edita nel 1761, dal nuovo titolo *Carceri d'invenzione*. Qui, l'autore rimaneggia l'opera giovanile, aggiunge due nuove tavole (II e V), ricche di riferimenti e frammenti archeologici, e trasforma, talvolta sostanzialmente, le prime incisioni, intensificando il tratteggio e introducendo macchine terribili per la tortura ed altri dettagli mostruosi. Il fascino suscitato da quest'opera straordinaria ha stimolato l'immaginazione e l'interesse di storici dell'arte, letterati e artisti, che hanno studiato e ricercato il significato delle incisioni di G.B. Piranesi: quale mistero si cela dietro alle poderose architetture delle *Carceri*? Si tratta della fantasia calcolata e tormentata di un attento archeologo, del sogno confuso e vertiginoso di un architetto mancato o di una realtà precisa e austera di un filologo moralista? Il grande storico dell'arte Henri Focillon affronta questo problema interpretativo all'interno del suo scritto *L'invenzione. Le carceri* (Focillon, [1918], 1967, pp. 145-158), nel quale esamina tale produzione attraverso un confronto fra il primo e il secondo "stato" dell'opera, fra i quali intercorrono circa quindici anni di maturità ed esperienza dell'artista. Sulla base di un'analisi formale delle diverse tavole, individua un metodo preciso e regole ordinatrici comuni: la scelta del soggetto è riconducibile, a suo avviso, all'inclinazione dello stesso autore, propenso a includere nei suoi disegni una tristezza - legata ad esperienze di vita personali - che sembra accompagnarlo fra i ruderi dell'antico. Questa atmosfera funebre e ossessiva rappresenta il filo conduttore delle due raccolte, caratterizzate da principi compositivi analoghi. L'opera giovanile dimostra una tecnica insufficiente, la luce e il chiaroscuro non hanno la potenza della seconda serie, le strutture mancano di solidità, eppure si legge già in questa fase la straordinaria costruzione delle prospettive e delle architetture, che genera una moltiplicazione illusionistica degli spazi ed induce nell'osservatore un senso di totale smarrimento: "ora lo spettatore è sospeso al di sopra di un abisso". Ma è soltanto nella seconda serie che l'autore dimostra di aver compreso la poesia e la sintassi costruttiva dell'antico: il tratteggio è più intenso, la luce più marcata, i dettagli più precisi; il tutto con l'obiettivo di intensificare l'effetto di "un'architettura fondata su pietre incrollabili". Ciò che intende sottolineare Focillon con questa analisi è che il mistero delle *Carceri*, seppure frutto di fantasia, non è né indefinito né indeterminabile, ma discende da un ordine sospeso, dedotto dalle regole della prospettiva e del disegno e da una profonda conoscenza dell'antico, il cui esito è sì una pura finzione, un capriccio, ma concreto, solido e potente, ai limiti della realtà. Un altro contributo di impronta formalista è offerto dalla scrittrice Marguerite Yourcenar (Yourcenar, [1962], 2016) che, stregata dalle suggestioni

in apertura/ opening page: Le Carceri, tavola I, frontespizio (secondo stato), Acquaforte, 54,5 x 41 cm, 1761 (Immagine di pubblico dominio proveniente da Web Gallery of Art)/ Le Carceri, Table I, Coverage (Second State), Etching, 54,5 x 41 cm, 1761 (Public domain image from the Web Gallery of Art)

or a precise and austere reality of a moralist philologist? The great art historian Henri Focillon addresses this interpretative problem within his writing *The invention. The prisons* (Focillon, [1918], 1967, pp. 145-158), in which he examines this production through a comparison between the first and second "stage" of the work, between which about fifteen years of maturity and experience of the artist have elapsed. On the basis of a formal analysis of the different tables, he identifies a precise method and common ordering rules: the choice of the subject is attributable, in his opinion, to the inclination of the same author, inclined to include in his drawings a sadness - linked to personal life experiences - that seems to accompany him among the ruins of what is ancient. This funeral-like and obsessive atmosphere is the guiding thread of the two collections, characterised by similar compositional principles. The youthful work demonstrates insufficient technique, the light and chiaroscuro do not have the power of the second series, the structures lack solidity, yet we already read in this phase the extraordinary construction of the perspectives and architectures, which generates an illusionistic multiplication of spaces and induces in the observer a sense of total loss: "*Now the spectator is suspended above an abyss*". However, it is only in the second series that the author shows that he understood the poetry and the constructive syntax of what is ancient: the hatch is more intense, the light more pronounced, the details more precise; all this with the aim of intensifying the effect of "*an architecture founded on unshakable stones*". What Focillon intends to emphasize with this analysis is that the mystery of the Prisons, albeit fruit of fantasy, is neither indefinite nor indeterminate, but it descends from a suspended order, deduced from the rules of perspective and drawing and from a profound knowledge of what is ancient, the outcome of which is pure fiction, a whim, but concrete, solid and powerful, to the limits of reality. Another contribution of formalist imprint is offered by the writer Marguerite Yourcenar (Yourcenar, [1962], 2016) who, bewitched by the suggestions of Piranesi, has no doubt about the dreamlike character of the Prisons. The elements of the dream, in fact, are not lacking at all: the cramped dimensions of the prisons are here completely dismissed; indeed the space is infinite and seems to continue even beyond the limits of the drawing. The human figures seem to be ants in comparison with the majestic architectures and, paradoxically, the physical torment of the tortured men is hardly ever narrated. The frightening torture machines, more similar to construction site tools, do not seem to perform their function directly, but the only presence arouses terror. The notion of time is denied, to the point that the chiaroscuro prevents to comprehend the

di Piranesi, non ha dubbi sul carattere onirico delle *Carceri*. Gli elementi del sogno, in effetti, non mancano affatto: la dimensione angusta delle prigioni è qui completamente disattesa, anzi lo spazio è infinito e sembra proseguire perfino oltre i limiti del disegno. Le figure umane sembrano formiche a confronto con le maestose architetture e, paradossalmente, il tormento fisico dei suppliziati non è quasi mai narrato. Le spaventose macchine da tortura, più simili a strumenti di cantiere, non sembrano svolgere direttamente la loro funzione, ma la sola presenza suscita terrore. La nozione del tempo è negata, al punto che il chiaroscuro impedisce di comprendere il momento della giornata. È "un sogno di pietra", magistralmente plasmato dal tratteggio dell'autore. La sensazione di trovarci all'interno di una prigione deriva, per assurdo, dalla mancanza di confini, dall'esposizione totale a cui siamo sottoposti, da cui scaturiscono una profonda insicurezza e sconcerto. È una vertigine spaventosa, generata non tanto dall'assenza di misure, ma anzi dall'eccessivo moltiplicarsi dei calcoli, che producono proporzioni che si riscontrano sbagliate: "*ci riempie di un'angoscia analoga a quella di un lombrico che tentasse di misurare una cattedrale*". Interessante è anche il paragone, spesso sottolineato dalla Yourcenar, con il mondo e il mestiere dell'architetto, tale da suggerire una riflessione più ampia, che coinvolgerebbe il ruolo dell'architetto e il suo sgomento nel confrontarsi con queste strutture inafferrabili e irrealizzabili. Approccio di natura opposta è quello di Maurizio Calvesi, che proprio nel saggio introduttivo all'edizione italiana del testo di Henri Focillon, analizza l'opera di Piranesi privilegiando i contenuti al di là della forma, per attribuire all'autore un pensiero organico e una teoria della storia, veicolati, a suo parere, attraverso le tavole delle Carceri (Calvesi, 1967, pp. V-XXII). A partire da una presunta conoscenza fra Piranesi e Giambattista Vico - non verificata da alcuna fonte -, Calvesi sostiene un parallelismo fra i due in merito all'idea, condivisa da entrambi, che il ricorso della storia e il ritorno alle origini possano rappresentare l'unico rimedio all'esaurirsi di una civiltà. Poiché Piranesi riconduceva alla Roma dei re la tradizione della cultura italica, il tema delle *Carceri* sarebbe proprio la glorificazione della grandezza romana, fondata su solide virtù e valori morali, ma anche sull'esemplarità della pena inflitta ai malfattori, che costituisce insegnamento e ammonimento per tutto il popolo. In base ad alcuni riferimenti individuati nelle tavole, le Carceri di Piranesi prenderebbero spunto da un edificio reale, il carcere Mamertino a Roma, che accoglieva le costruzioni del Tempio di Giove Capitolino, centro del culto dello Stato romano; dunque, se la potenza di Roma si fondava sulle virtù di pace e sulla "Lex", il Tempio sorgeva materialmente e si fondava sul carcere Mamertino. Nonostante le dimensioni estremamente anguste di tale carcere, Calvesi difende la sua posizione, sostenendo che l'amplificazione rappresentata nelle Carceri è il frutto certamente della fantasia dell'autore, ma finalizzata non tanto ad un'esasperazione in chiave romantica della realtà, quanto piuttosto ad una precisa ricostruzione del dato storico: infatti, la fantasia serve la storia, poiché dalla ricostruzione filologica di essa scaturiscono la deduzione morale e l'insegnamento per i contemporanei. L'angoscia che ne deriva, più rappresentata che partecipata, è frutto di un giudizio morale, che riconosce la decadenza della società contemporanea e ritiene imprescindibile un ritorno ad un precedente storico fondato sulla pace e sulla giustizia: Piranesi dovrebbe dunque considerarsi un indiscutibile discepolo del pensiero illuminista, non certo un precursore del Sublime sentimentale di impronta romantica. La complessità dell'opera dell'artista ha generato una sconcertante varietà di interpretazioni, qui citate soltanto in minima parte. Quando l'Architetto utilizza la matita per imprimere sulla carta la forma del suo pensiero, ha inizio quel lungo percorso che avvicina l'Idea ad una Realtà possibile e costruibile. Ma il Disegno non è solo questo, è anche espressione della sensibilità e della coscienza dell'autore, e numerosi fattori condizionano il risultato finale, come esperienze personali, età della vita, luoghi vissuti, contesto storico e culturale di appartenenza. All'esito di questa ricostruzione appare chiaro che tali aspetti suggestionano la percezione di un artista poiché colui che disegna instaura un dialogo silenzioso e personale con ogni interlocutore e questa interazione può innescare un meccanismo a catena di alternative interpretazioni, potenzialmente infinite e diametralmente opposte. La sorte di un autore è dunque indissolubilmente legata a tale dinamica e di conseguenza influenzata dal gioco delle parti fra attore e spettatore: ma allora dove si trova il confine fra *Disegno per l'architettura* e *Utopia dell'architettura*? Non è altro che una linea sottile che l'Architetto traccia con una matita, ma siamo noi a decidere se marcarla o cancellarla definitivamente.

1 Il primo album non riporta data, ma si suppone pubblicato nel 1745, anche se l'autore riferisce una data di produzione precedente (1742)

time of the day. It is "a stone dream", masterfully shaped by the author's hatch. The feeling of being inside a prison comes, absurdly, by the lack of borders, by the total exposure to which we are subjected, from which a profound insecurity and discouragement emerge. It is a frightening vertigo, generated not so much by the absence of measurements, but rather by the excessive multiplying of the calculations, which produce proportions that are found to be wrong: "It fills us with an anxiety similar to that of an earthworm that attempts to measure a cathedral". Interesting is also the comparison, often emphasized by Yourcenar, with the world and the work of the architect, such as to suggest a broader reflection, which would involve the role of the architect and his dismay in confronting these elusive and impossible structures. That of Maurizio Calvesi is an approach of the opposite nature, where in the introductory essay to the Italian edition of the text of Henri Focillon, analyses the work of Piranesi by privileging the contents beyond the form, to give the author an organic thought and a theory of history, conveyed, in his opinion, through the tables of the *Prisons* (Calvesi, 1967, pp. V-XXII). Starting from an alleged acquaintance between Piranesi and Giambattista Vico - not verified by any source -, Calvesi supports a parallelism between the two on the idea, shared by both, that the recourse of history and the return to the origins can represent the only remedy to the exhaustion of a civilization. Since Piranesi traced the tradition of the Italic culture back to a Rome ruled by Kings, the theme of the Prisons would be the glorification of the Roman grandeur, founded on solid virtues and moral values, but also on the exemplarity of the punishment inflicted on the criminals, which constitutes teaching and admonition for the whole population. According to some references identified in the tables, the Prisons of Piranesi were inspired by a royal building, the Mamertino prison in Rome, which contained the substructures of the Temple of Jupiter Capitoline, centre of the cult of the Roman State; therefore, if the power of Rome was based on the virtues of peace and the "Lex", the temple materially rose and was based on the Mamertino prison. Despite the extremely cramped size of such a prison, Calvesi defends his position, arguing that the amplification represented in *Prisons* is the fruit of the author's imagination, but aimed not so much at an exasperation in the romantic key of reality, but rather to a precise reconstruction of the historical data: in fact, the imagination serves the history, since the philological reconstruction results in the moral deduction and teaching for contemporaries. The resulting anguish symbolised rather than participatory, is the result of a moral judgement, which recognizes the decline of contemporary society and considers it essential to return to a preceding

historical period founded on peace and justice: Piranesi therefore, should be considered an indisputable disciple of illuministic thinking, certainly not a visionary of the sentimental Sublime of romantic imprint. The complexity of the artist's work has generated a staggering variety of interpretations, which are mentioned here only in a small part. When the architect uses the pencil to imprint on the paper the shape of his thought, he begins that long path that approaches the idea to a possible and constructible reality. But the design is not only this, it is also an expression of the sensitivity and consciousness of the author, and many factors affect the final result, such as personal experiences, age, places where he lived, the historical and cultural context to which he belonged. On the outcome of this reconstruction, it seems clear that these aspects suggest the perception of an artist because he who draws establishes a silent and personal dialogue with each interlocutor and this interaction can trigger a chain mechanism of alternative interpretations, potentially infinite and diametrically opposed. The fate of an author is therefore inextricably linked to this dynamic and consequently influenced by the role of the parties between actor and spectator: so, therefore, where is the boundary between *Design for Architecture* and *Utopia of Architecture*? It is nothing but a subtle line that the Architect traces with a pencil, but we decide whether to mark it or delete it permanently.

1 The first album does not report a date, but it was supposedly published in 1745, although the author reports a previous production date (1742)

References

Focillon Henri, *G.B. Piranesi, 1918* (tr. it. G.B. Piranesi, a cura di Maurizio Calvesi e Augusta Monferini, Bologna, Alfa, 1967, pp. 352)
Yourcenar Marguerite, "*Le cerveau noir de Piranesi*", in *Sous b n diction d'inventaire*, 1962 (tr. it. *La mente nera di Piranesi*, Lugano, Pagine d'Arte, (1985/2013), 2016, pp.61)
Calvesi Maurizio, "*Saggio introduttivo*", pp. V-XXII, in Focillon Henri, G.B. Piranesi, a cura di Maurizio Calvesi e Augusta Monferini, Bologna, Alfa, 1967, pp. 352

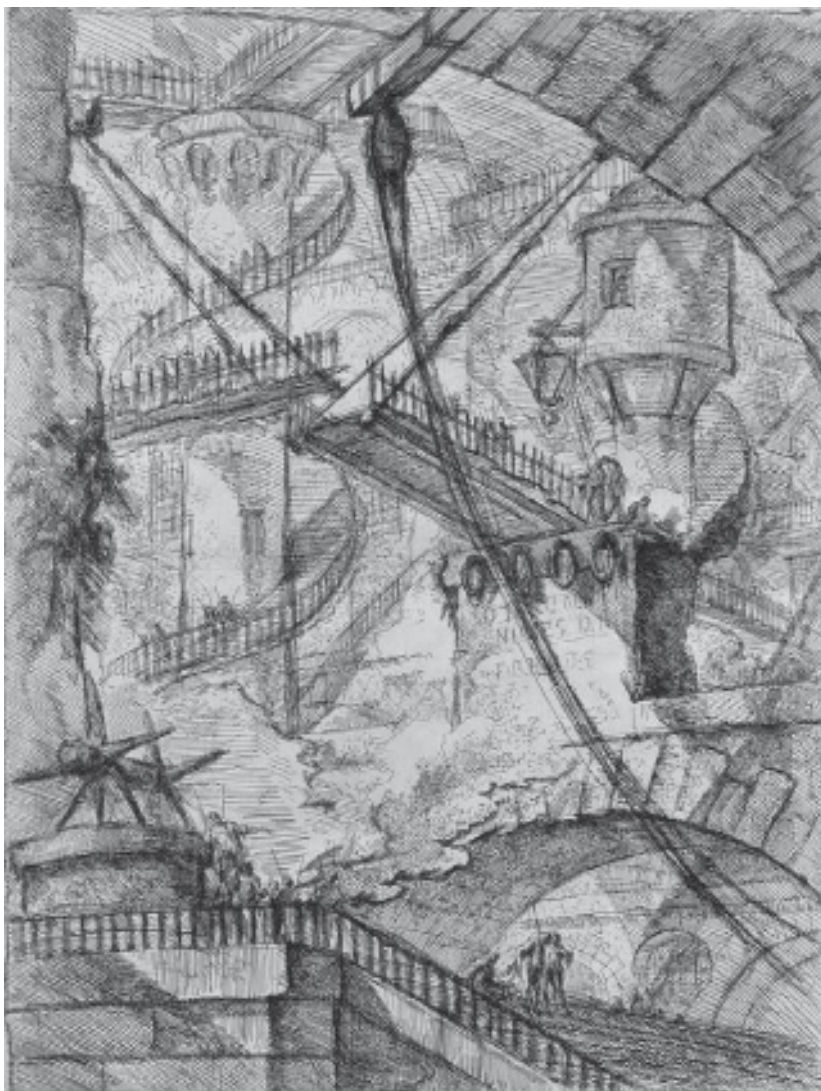
AND CONSIGLIA



Piranesi La fabbrica dell'utopia

Museo di Roma a Palazzo Braschi
16 giugno -15 ottobre 2017

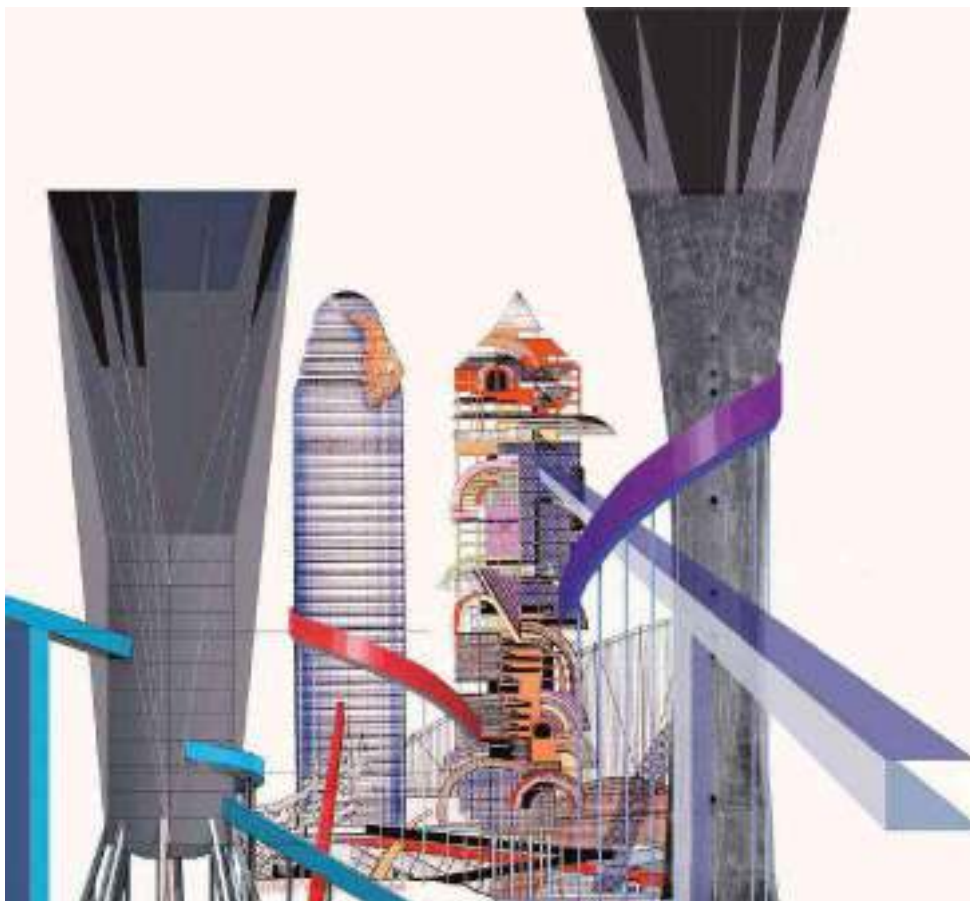
Con una scelta espositiva di oltre 200 opere grafiche, equamente ripartite tra la Fondazione Giorgio Cini e le collezioni del Museo di Roma di Palazzo Braschi, è data piena illustrazione alla variegata attività di Giovan Battista Piranesi (1720-1778), il grande incisore e architetto votato alla riscoperta dell'archeologia, che applicò la matrice vedutistica della propria formazione veneta a una immediata passione per le grandiose rovine di Roma, dove si trasferì nel 1740.



sopra/ above: Le Carceri, tavola VII (primo stato), Acquaforte,
55 x 41 cm, 1745 (Immagine di pubblico dominio proveniente
da Web Gallery of Art) Le Carceri, Table VII (First State), Etching,
55 x 41 cm, 1745 (Public domain image coming from Gallery
Art Gallery)



sopra/ above: Le Carceri, tavola VII (secondo stato), Acquaforte,
55 x 41 cm, 1761 (Immagine di pubblico dominio proveniente
da Web gallery of Art) Le Carceri, Table VII (Second State),
Etching, 55 x 41 cm, 1761 (Public domain image from the Web
Gallery of Art)



sopra/ above: Beniamino Servino
 "Cuoco, che bella parola: Cuoco!" 2012
 (courtesy Beniamino Servino)/ Beniamino
 Servino "Chef, what a nice word: Chef!"
 2012 (courtesy Beniamino Servino)

Utopia in frammenti

Sulla citazione nei fotomontaggi d'architettura

testo di/text by Marta Magagnini

Utopia in fragments. Ever since the invention of photography, the prefiguration of architecture has acquired a powerful ally. The possibility of integrating the design with the photographic cut-out allows realising photo-realistic perspectives that allow a more immediate control on the project in different stages: when the architect interacts with himself, with the customer, with the end user. 1910 is the year of the official entrance of photography in architecture design (Fanelli 2009), coinciding with the competition for a monument to Bismarck in Bingen am Rhein: the organising committee explicitly requested the creation of perspectives pasted on photographs made available to competitors. One of the participants was Mies van der Rohe, who presented some photographs of the plastic project model taken from below, pasted and finely adjusted to maximise the photorealism. Soon, almost all the architectural competitions requested "photo perspectives" of the project in its final version. The goal of these works was the same as the contemporary rendering of computer graphics: to blend seamlessly reality and fiction. However, the cut-paste technique has had and continues to have diversified applications. In addition to the renderings, in fact, architects have realised and continue to realise photomontages, collages, photo plastic models, etc. These categories of technique are often confused or overlapped, but have precise operational reasons, depending on how the architect stands in front of both the project and the design. The different terms are rooted in avant-garde art movements: A) the "photomontage" refers to the posters of Russian propaganda or to the

Dall'invenzione della fotografia, la prefigurazione dell'architettura acquisì un potente alleato. La possibilità di integrare il disegno con il ritaglio fotografico consente infatti di realizzare prospettive fotorealistiche che permettono un controllo più immediato sul progetto in diverse fasi: quando l'architetto si confronta con se stesso, con il committente, con l'utente finale. Il 1910 è l'anno in cui si data l'ingresso ufficiale della fotografia nel disegno dell'architettura (Fanelli 2009), in coincidenza del concorso per un Monumento a Bismarck a Bingen am Rhein: la commissione banditrice richiese esplicitamente la realizzazione di prospettive incollate su fotografie messe a disposizione dei concorrenti. Uno dei partecipanti fu Mies van der Rohe, che presentò alcune fotografie del plastico di progetto scattate dal basso, incollate e finemente ritoccate per potenziare al massimo il fotorealismo. Di lì a breve, quasi tutti i concorsi d'architettura richiesero "fotoprospective" del progetto nella sua versione finale. L'obiettivo di questi elaborati era lo stesso dei contemporanei rendering della computer grafica: fondere realtà e finzione senza soluzione di continuità. Ma la tecnica del taglia-incolla ha avuto e continua ad avere applicazioni diversificate. Oltre ai fotoinserimenti, infatti, gli architetti hanno realizzato e realizzano fotomontaggi, collage, fotoplastiche, ecc. Queste categorie della tecnica sono spesso confuse o sovrapposte, ma hanno delle ragioni operative precise, che dipendono da come l'architetto si pone davanti sia al progetto che al disegno. I diversi termini affondano le loro origini nei movimenti dell'arte d'Avanguardia: a) il "fotomontaggio" rimanda ai manifesti della propaganda russa o all'anti-nazismo di John Heartfield; b) il "collage" è invece un'invenzione dei cubisti che opera uno strappo alla prassi pittorica; c) la "fotoplastica" di Moholy Nagy è una fotocomposizione che sperimenta la relazione libera tra figure in assenza di sfondo; d) in fine, il modo con cui i surrealisti incollavano ritagli su sfondo, lasciandosi agire dall'inconscio, è stato definito "montaggio". La lingua dell'utopia moderna, poi tardo modernista e postmoderna, si è raffinata nell'uso del fotomontaggio (a) che, grazie al sapiente uso dei contrasti cromatici e di scala (Klucis 1931), è uno strumento straordinariamente efficace per "attivare" l'osservazione. Quando questo gioco funziona, il medium diventa messaggio e la prefigurazione utopica veicola i contenuti politici sottesi nella costruzione dell'immagine. I fotomontaggi quindi, che siano opere d'arte o disegni degli architetti, sono denominabili tali solo quando sono immagini-manifesto, dai contenuti riconoscibilmente teorico-programmatici, se non lucidamente visionari; in assenza di questi, la stessa operazione di incollare figure erratiche su sfondo si apre alla rosa delle altre variazioni di linguaggio e di senso: fotoprospectiva, collage, fotoplastica, montaggio alla maniera surrealista. Il taglia-incolla è in ogni caso un'operazione che può essere assimilata alla citazione. I frammenti fotografici sono infatti preesistenze, qualcosa che conosciamo già: citazioni evidenti. L'atto del citare, in ambito verbale, indica aderenza a quanto si riferisce; così nel mondo delle immagini, una citazione non è solo un revival o una reinterpretazione di uno stilema,

anti-Nazism of John Heartfield; b) the "collage" is instead an invention of the cubists who engage in an exception to pictorial practice; c) The "photo plastic model" of Moholy Nagy is a photo composition that experiments with the free relationship between figures in the absence of background; d) finally, the way in which the surrealists pasted cut-outs on backgrounds, leaving the unconscious to act, was defined as "montage". The language of modern Utopia, later modernist and postmodern, has been refined in the use of photomontage (a) that, thanks to the skilful use of chromatic contrasts and scale (Klutsis 1931), is an extraordinarily effective tool to "activate" the observation. When this creation works, the medium becomes the message and the utopian prefiguration conveys the political contents underlying in the development of the image. The photomontages, therefore, whether they are works of art or drawings of architects, are named such only when they are images-manifesto, of recognizably theoretical-programmatic contents, if not clearly visionary. In the absence of these, the same operation of pasting erratic figures on the background opens to the range of other variations of language and meaning: photo perspective, collage, photo plastic models, montage in a surrealistic manner... The cut-paste is, in any case, an operation that can be assimilated to the quotation. The photographic fragments are in fact pre-existing, something we already know: obvious quotations. The act of quoting, in the verbal field, indicates adherence to what it refers to; thus in the world of images, a quotation is not only a revival or a reinterpretation of a stylistic element but a precise participation in iconographic models. The quotation can be a strategy to put filters on past examples, a way to select what we think is important to preserve and revive. The quotation, in a text or in an image, is a way to propose your own version of the story. The following is a quick glimpse of some dynamics of quotation in the design of architecture, in the panorama of the examples that unfold from the early twentieth century to the present. As we have already said, Mies van der Rohe was among the first to experiment the photo perspective; the architect of the Seagram Building, as well as being a pioneer of modern architecture, was also one of the first to systematically experiment the contamination of photography in the design of architecture. Throughout his career, Mies used the cut-paste technique to realise the rendering of his projects, but this is not the most interesting aspect of his production of photo insertions. In addition to meticulous photorealistic views, in fact, much more evocative rather than mimetic representations. For example, in the collage for the Resor House (1939), the photograph of the mountain landscape pasted to the windows, with a cowboy on horseback, does not represent the real view of the project site, but a view of pure fantasy. In addition, the set of the three pasted images outlines the scenery of the relationships between nature, the home and its inhabitants, which is what aspired the architect for that project (McQuaid 2002, 90). From

ma una precisa partecipazione a modelli iconografici. La citazione può essere una strategia per mettere dei filtri agli esempi passati, un modo per selezionare quello che reputiamo sia importante conservare e riattualizzare. La citazione, in un testo o in un'immagine, è un modo per proporre una propria versione della storia. Quanto segue è un rapido scandaglio, nel panorama degli esempi che si dispiega da quei primi Novecento ad oggi, di alcune dinamiche della citazione nel disegno dell'architettura. Si è già detto che tra i primi a cimentarsi con la fotoprospectiva fu Mies van der Rohe; l'architetto del Seagram building, oltre ad esser stato pioniere dell'architettura moderna, è stato anche uno dei primi a sperimentare sistematicamente la contaminazione della fotografia nel disegno dell'architettura. Durante tutta la sua carriera, Mies utilizzò la tecnica del taglia-incolla per realizzare i rendering dei suoi progetti, ma non è questo l'aspetto più interessante nella sua produzione di fotoinsertimenti. Accanto a minuziose viste fotorealistiche, infatti, raffigurazioni assai più evocative che mimetiche. Ad esempio, nel collage per la Resor House (1939), la fotografia del paesaggio di montagna incollata alle finestre, con tanto di cowboy a cavallo, non rappresenta la reale vista del sito di progetto, ma una vista di pura fantasia. Inoltre, l'insieme delle tre immagini incollate delinea un paesaggio di relazioni tra natura, casa e suoi abitanti, a cui l'architetto aspira per quel progetto (McQuaid 2002, 90). Con questa chiave di lettura, la fotoriproduzione del quadro di Paul Klee (*Colourful Meal*, 1928) – così come *Guernica* (1937) incollata nella sezione del Museo di una *Piccola Città* (1941-1943) – compare nel collage come sineddoche, che cita una parte per indicare il tutto: l'Arte in sé. Questa tipologia di disegni hanno uno stile inconfondibile: prospettive di interni realizzate a china nera su sfondo bianco, dove sono incollati pochi ritagli fotografici, ben riconoscibili come tali. Non è neanche raro ritrovare lo stesso frammento in prospettive di progetti diversi di anni diversi: Mies non aveva remore a citare se stesso. Ovio che l'arte di citare immagini nelle immagini non è nata con il collage: la citazione è sempre stata una strategia per mettersi in dialogo con la storia e con i maestri del passato. Quel che accadde nei fotomontaggi del tardo Modernismo fu però qualcosa di completamente differente. Gli architetti degli anni Sessanta reinventarono la tecnica del taglia-incolla appresa dalle Avanguardie, in particolare dai dadaisti e dai surrealisti, e realizzarono disegni d'architettura totalmente nuovi, non mirati alla fabbrica, ma alla ricostruzione di un ruolo consapevole e politico dell'architettura nella società dei consumi. L'uso del fotomontaggio consentì loro di visualizzare simultaneamente scale del progetto agli antipodi e realizzare così immagini spiazzanti di paesaggi abitati da oggetti decontestualizzati e riconvertiti in monumenti enigmatici della modernità. Una potente attitudine dissacratoria, mirata a smascherare l'ipocrisia del conformismo e della cultura di massa di quegli anni, caratterizzati i progetti visionari dei cosiddetti architetti "radicali". Hans Hollein, Haus-Ricker-Co, Archigram, Superstudio, Archizoom e tutti i gruppi fiorentini, ecc... crearono manifesti d'architettura in grado di sovvertire nell'osservatore la memoria di quello che citavano con il ritaglio incollato. Le fotografie di contesti urbani o naturalistici, infatti, non servivano per contestualizzare un erigendo edificio, ma per ambientare in luoghi simbolici le loro storie dal futuro. In quel futuro si attuava la deriva tecnologica che caratterizza il nostro tempo, che allora aveva appena intrapreso il suo inarrestabile cammino ma che loro avevano saputo prevedere con ampio anticipo. La citazione divenne un carattere peculiare della cultura del cosiddetto Postmoderno. Musica, graphic design, arte e architettura furono segnate dall'estetica della citazione e del "campionamento". Analizzando le copertine degli album discografici tra fine anni '70 e primi anni '80, John Savage, nel suo articolo *The age of Plunder [L'età del saccheggio]* (Savage 1983), rivelò quanto il graphic design si fosse basato sull'appropriazione di contenuti visivi del passato, senza il minimo senso storico. Allo stesso tempo, il critico letterario Fredric James accusò il Postmodernismo di sterile nostalgia e di ironia banalizzante (Jameson 1984). Seppur dai contenuti fortemente citazionisti, i disegni d'architettura di quegli anni appaiono particolarmente diversificati da un punto di vista tecnico-estetico: dai disegni al tratto a quelli colorati all'acquerello, ai fotomontaggi, senza alcuna preponderanza di una tecnica sulle altre. Il montaggio è utilizzato quasi esclusivamente per distinguere le architetture del passato modernista, per riprodurne l'immagine piuttosto che rappresentarle ex novo: il frammento, in questo caso, aveva esattamente l'obiettivo di significare se stesso. Con il montaggio gli architetti postmoderni hanno espresso visivamente la loro consapevolezza della crisi in atto dei valori della modernità, interrogando i modelli del passato sul futuro dell'architettura. Ad esempio, *The Titanic* di Stanley Tigerman (1978) è "un collage concettuale che rappresenta l'icona Crown Hall dell'Istituto di Tecnologia dell'Illinois – che ospita la scuola di Architettura – mentre affonda nel lago del Michigan. L'opera di Tigerman mette esplicitamente in luce la crisi dell'insegnamento dell'architettura a Chicago e dintorni alla fine degli anni '70. A quel tempo, il movimento Postmoderno, che veniva insegnato in altre scuole di architettura degli Stati Uniti, rappresentava l'unica alternativa reale e percorribile al minimalismo estetico alla Mies"². Proseguendo in questa breve cronistoria, quel che appare interessante notare riguarda l'origine di alcuni frammenti: le fotoriproduzioni provengono sempre più da altri media (pittura, cinema, fotografia, ecc). Queste figure "estranee" entrano nella rappresentazione come osservatori esterni; la loro stessa presenza rivela un certo senso di subordinazione dell'architettura ad altre espressioni artistiche della contemporaneità. Oggi l'uso del montaggio è stato assorbito quasi totalmente dalle tecni-

che digitali, ma senza allontanarsi troppo dalla pratica analogica. Quello che è invece interessante è che si conferma sempre attuale, indipendentemente dall'uso di carta o pixel. Nell'epoca della "postproduzione" (Burriaud 2002), la sfida del progetto architettonico è quella di lavorare nella complessità, in una realtà stratificata di segni e memorie dove tutto è citazione: l'omaggio, la metafora, il riuso, il riferimento fuori o dentro al contesto, ecc. In questo modo le citazioni finiscono per intero il testo. Se nella maggior parte dei casi la citazione è utilizzata (incollata) con cognizione di causa, altre volte il disegno "rimanda" a qualcos'altro senza che si voglia riferire una particolare citazione. Le prospettive centrali di Beniamino Servino, ad esempio, presentano un certo trattamento grafico che le rende somiglianti a quelle di Mies van der Rohe. In realtà, questi disegni di Servino sono rigorosi e molto lineari esattamente come i collage di Mies, ma non sono realizzati per attuarne una citazione e nemmeno parlano la stessa lingua. Mies, infatti, progettava nuovi contenitori per la sua poetica del nuovo, mentre l'immaginario di Servino, disegnatore dalla cifra stilistica assolutamente riconoscibile e potente come una vis teutonica, affonda le proprie radici nella realtà stratificata della sua terra, dove niente del fenomeno risponde davvero all'aspirazione archetipica. Al contrario, la griglia ordinatrice di tanti disegni "corsari" di Carmelo Baglivo, è una palese e consapevole citazione della *Supersuperficie* dei Superstudio, che rivela la sua aderenza alla speculazione teorica e disegnata del gruppo fiorentino, come a riprendere il dibattito esattamente da lì, dove in Italia si era interrotto 40 anni fa. Il montaggio dei nostri giorni non desta più interesse quando è utilizzato come rendering, mentre si rivela sempre nuovo e interessante quando è utilizzato come atto euristico d'avvio al progetto; la citazione delle architetture del passato, inoltre, non serve più per proporre una riappropriazione di contenuti formali, bensì per riattualizzare l'approccio formale al progetto che le ha prodotte. Una delle urgenze dell'architettura contemporanea si riconferma quella di confrontarsi con la preesistenza, perché qualsiasi nuovo progetto-oggetto architettonico sarà immerso in un paesaggio-collage esso stesso, stratificato di tracce fisiche con cui interagire. Questo paesaggio può essere un luogo reale, ma anche un luogo di memoria, un paesaggio di forme da cui attingere per re-inventare la forma stessa. Un approfondimento sui disegni dei cosiddetti collagisti Italiani contemporanei (Baglivo, Gambardella, Galofaro, Servino ed altri più o meno occasionali) evidenzia come questi architetti non usino la tecnica del taglia-incolla (ormai quasi esclusivamente digitale, tranne rare eccezioni di disegnatori eccezionali come Cherubino Gambardella) per creare immagini fine a se stesse o rappresentazioni finali di qualcosa ideato altrove e altrimenti, ma come strategia compositiva e creativa. Il frammento è inteso come una forma in sé, da ri-comporre, ri-assemblare per congiungere idealmente passato e futuro; attraverso il collage, infatti, il progetto non inventa un linguaggio ex novo, lo deriva da registri già noti, agendo con minuziosi interventi tecnici (addizione, sottrazione, moltiplicazione, ecc), che sono poi quelli propri di una certa prassi della composizione architettonica. Con il collage il progetto non gestisce materiale vergine, perché la volontà non è quella di creare forme autonome e originali, ma di scrivere l'opera all'interno di una rete di segni e significati. In conclusione, il montaggio di elementi fotografici nel disegno di progetto è una pratica soggettiva e dalle inesauribili possibilità, come dimostrano le tante esperienze storiche e contemporanee. La sua attualità è evidentissima: non soltanto architetti, ma anche molti artisti contemporanei utilizzano questa tecnica per intenti progettuali: dall'inglese Rachel Whiteread al duo francese Berdaguer & Pejuss, agli italiani Botto e Bruno, ecc. Ciascun autore attraverso il taglia-incolla non solo sperimenta la propria ricerca stilistica, ma getta le basi del progetto secondo prassi ben precise. Nell'era digitale, il disegno a mano è stato gradualmente percepito sempre più come superato e obsoleto; tra le ragioni di questo inesorabile declino, la poca attrattiva riscontrabile nei giovani, che percepiscono il tempo analogico più faticoso e lungo di quello digitale, ma anche un eccesso di entusiasmo verso la visualizzazione tridimensionale della computer grafica da parte di una certa parte dei loro maestri (non tutti digitali!) che negli ultimi trent'anni si sono abituati alle conferme del fotorealismo. Sotto questa luce, dunque, il montaggio di questi ultimi anni si è guadagnato una posizione di rilievo, perché in un certo senso ha raccolto l'eredità del disegno, caratterizzandosi come tecnica che produce cifre stilistiche "autoriali" mentre sta ri-sensibilizzando l'osservazione dei disegni d'architettura. In attesa di un ritorno al disegno. In attesa di un'era post-digitale.

1 Per un approfondimento sulle diverse tecniche di prefigurazione dell'architettura basate sul montaggio, si rimanda al libro dell'autrice *PiCarchitectURE. Il medium è il montaggio* (Siracusa: Letteraventidue, 2013).
2 Traduzione del testo della didascalia che descrive *The Titanic* (1978) di Stanley Tigerman, in esposizione permanente all'Art Institute di Chicago.

that perspective alone, the photo reproduction of the painting of Paul Klee (*Colourful Meal*, 1928) – as well as *Guernica* (1937) pasted into the section of the Museum of a *Small Town* (1941-1943) - appears in the collage as Synecdoche, which quotes a part to indicate the whole: Art in itself. This type of design has an unmistakable style: interior views made in black China ink on a white background, where a few photographic cut-outs are pasted, well recognisable as such. It is not even rare to find the same fragment in the perspectives of different projects of different years: Mies had no qualms in quoting himself. It is obvious that the art of quoting images in images was not born with the collage: the quotation has always been a strategy for dialogue with history and with the Masters of the past. What happened in the photomontages of late Modernism was, however, something completely different. The architects of the 1960s reinvented the cut-paste technique learned from the Avant-gardes, particularly the Dadaists and the Surrealists, and they created completely new architectural designs, not aimed at building, but the reconstruction of a conscious and political role of architecture in the consumer society. The use of the photomontage allowed them to simultaneously view the project scales from opposite sides and create unsettling images of landscapes inhabited by decontextualized objects and converted into enigmatic monuments of modernity. A powerful desecrating attitude, aimed at exposing the hypocrisy of conformism and mass culture of those years, characterised the visionary projects of the so-called "radical" architects. Hans Hollein, Haus-Ricker-Co, Archigram, Superstudio, Archizoom and all Florentine groups, etc... created architectural manifestos able to alter in the observer the memory of what they quoted with the pasted cut-out. The photographs of urban or naturalistic contexts, in fact, did not serve to contextualise an erecting building, but to set in symbolic places their stories from the future. In that future, the technological drift that characterises our time was implemented, which then had just embarked on its unstoppable path but that they had been able to foresee well in advance. The quotation became a peculiar character of the culture of the so-called Postmodern. Music, graphic design, art and architecture were marked by the aesthetics of quotation and "sampling". Analysing the covers of the record albums between the late 1970s and early 1980s, John Savage, in his article *The Age of Plunder* (Savage 1983), revealed how graphic design was based on the appropriation of visual contents of the past, without the slightest historical sense. At the same time, the literary critic Fredric James accused Postmodernism of sterile nostalgia and trivialised irony (Jameson 1984). Although with strong citationist contents, the architectural designs of those years appear particularly diversified from a technical-aesthetic point of view: from line drawings to those of watercolours, to the photomontages, without any preponderance of one technique over the others. The montage is used almost exclusively to distinguish



a sinistra/ left: Luca Galofaro,
"Macchina per vacanze 2050", 2014.
(courtesy Luca Galofaro)
Luca Galofaro,
"Holiday Car 2050", 2014.
(Courtesy Luca Galofaro)

in basso/ below: Superstudio, "Atti
Fondamentali: Morte. Il cimitero di
Modena", 1971
(courtesy Gian Piero Frassinelli)/
Superstudio, "Fundamental Acts: De-
ath. The Cemetery of Modena", 1971
(courtesy Gian Piero Frassinelli)



the architecture of the modernist heritage, to reproduce the images rather than to represent them ex Novo: the fragment, in this case, had exactly the goal of indicating itself. With montage, the postmodern architects visually expressed their awareness of the current crisis of the values of modernity, questioning the models of the past on the future of architecture. For example, the *Titanic* by Stanley Tigerman (1978) is a conceptual collage representing the iconic Crown Hall of the Illinois Institute of Technology – which hosts the school of Architecture – while sinking into Lake Michigan. The work of Tigerman explicitly highlights the crisis of architecture teaching in and around Chicago in the late 1970s. At that time, the postmodern movement, which was taught in other schools of architecture in the United States, represented the only real and feasible alternative to the "Mies" minimalist design². Continuing in this brief history, what appears interesting to note is the origin of some fragments: reproductions come more and more from other media (painting, cinema, photography...) These "extraneous" figures enter the representation as external observers; their very presence reveals a certain sense of subordination of architecture to other contemporary artistic means of expression. Today the use of montage has been absorbed almost entirely by digital techniques, but without straying too far from the analogical practice. What is interesting is that it is always confirmed as contemporary, regardless of the use of paper or pixels. At the time of "Post-production" (Burriaud 2002), the challenge of the architectural project is to work in complexity, in a stratified reality of signs and memories where everything is quoted: the tribute, the metaphor, the reuse, the reference outside or within the context, etc. In this way, the quotes end up writing the entire text. If in most cases the quotation is used (pasted) with full knowledge of facts, other times the drawing "refers" to something else without wanting to report a particular quotation. The central perspectives of Beniamino Servino, for example, have a certain graphic treatment that makes them similar to those of Mies van der Rohe. In fact, these designs of Servino are rigorous and very linear exactly like the collages of Mies, but they are not made to implement a quotation and do not even speak the same language. Mies, in fact, designed new containers for his novel poetics, while the imaginary of Servino, designer of the stylistic figure absolutely recognisable and powerful like a Teutonic vis, sinks his roots in the stratified reality of his land, where nothing phenomenal satisfies the archetypal aspiration. On the contrary, the organising grid of many "Corsair" drawings by Carmelo Baglivo, it is a blatant and conscious quotation of the Superstudio's *Supersurfaces*, which reveals its adherence to the theoretical and drawn speculation of the Florentine group, as if to resume the debate exactly from there, where in Italy it was interrupted 40 years ago. The montage of our days no longer arouses interest when it is used as rendering, while it is always new and interesting when it is used as a heuristic act for launching

the project; the quotation of the architecture of the past, moreover, no longer serves to propose a re-appropriation of formal content, but to re-actualize the formal approach to the project that produced them. One of the urgencies of contemporary architecture reaffirms that of confrontation with pre-existence because any new architectural project-object will be immersed in a landscape-collage itself, stratified with physical traces with which to interact. This landscape can be a real place, but also a place of memories, a landscape of shapes to provide input to re-invent the form itself. An in-depth study of the designs of the so-called contemporary Italian collagists (Baglivo, Gambardella, Galofaro, Servino and others more or less occasional) highlights how these architects do not use the cut-paste technique (now almost exclusively digital, except rare exceptions of exceptional designers such as Cherubino Gambardella) to create images as an end to themselves or final representations of something devised elsewhere and otherwise, but as a compositional and creative strategy. The fragment is understood as a form in itself, to be re-composed, re-assembled to ideally combine past and future; through the collage, in fact, the project does not invent a language Ex Novo, it derives from registers already known, acting with meticulous technical interventions (addition, subtraction, multiplication...), which are then those of a certain practice of the architectural composition. With the collage, the project does not manage virgin material, because the desire is not to create autonomous and original forms, but to include the work in a network of signs and meanings. In conclusion, the montage of photographic elements in the project design is a subjective practice and the inexhaustible possibilities, as demonstrated by the many historical and contemporary experiences. Its topicality is evident: not only architects but also many contemporary artists use this technique for design purposes: from the English artist Rachel Whiteread to the French duo Berdaguer & Pejus, to the Italians Botto and Bruno, etc. Each author through the cut-paste technique not only experiments his stylistic research but also lays the foundations of the project according to well-defined practices. In the digital age, hand drawing was gradually perceived more and more as outdated and obsolete; among the reasons for this inexorable decline, the little attraction found in young people, who perceive analogue time as being more tiring than digital, but also an excess of enthusiasm towards the three-dimensional display of computer graphics by a certain part of their masters (not digital natives!) that in the last thirty years have become accustomed to the confirmations of photorealism. In this light, therefore, the montage of these last years has gained a prominent position, because in a certain sense has collected the inheritance of design, characterising itself as a technique that produces "authorial" stylistic figures while re-raising awareness of observation of architectural drawings. Waiting for a return to drawing. Waiting for a post-digital era.

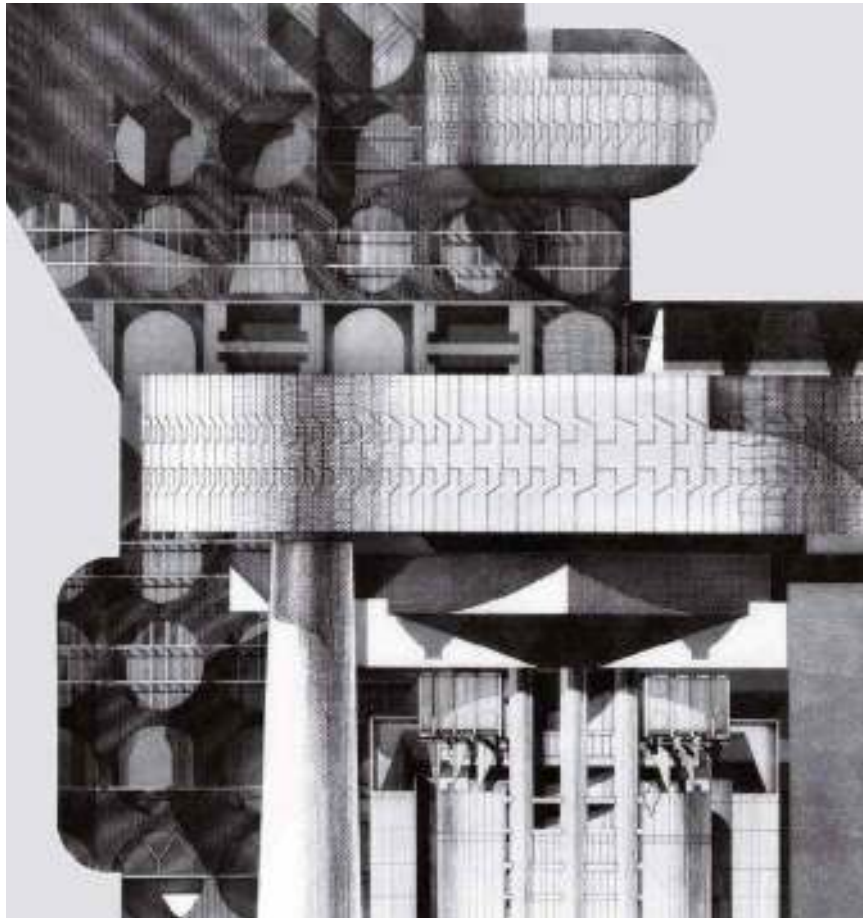
1 For an insight into the various techniques of architectural prefiguration based on montage, please refer to the book of the author PICarchitecTURE. The medium is montage (Siracusa: Letteraventidue, 2013)
2 Translation of the text of the caption describing The Titanic (1978) by Stanley Tigerman, in permanent exhibition at the Art Institute in Chicago

References

- Glenn Adamson and Jane Pavitt, editors, *Postmodernism. Style and Subversion* 1970-1990 (London: V&A Publishing, 2011).
- Nicolas Bourriaud, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo* (Milano: Postmedia Books, 2004).
- Giovanni Fanelli, *Storia della fotografia d'architettura* (Roma-Bari: Laterza, 2009).
- Fredric Jameson, "Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review*, 1/146 (July-August 1994).
- Lucy Lippard, editor, *Dadas on Art: Tzara, Arp, Duchamp, and Others* (Mineola, NY: Dover, 1971): 64–66.
- John Heartfield, *Photomontages of the Nazi Period* (London: Universe Books, 1977).
- Gustav Klucis, *Literatura i iskusstvo* (1931), cit. in *Charles Harrison and Paul Wood, editors, Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas* (Blackwell Publishing: London, 2003): 489-491.
- Matilda McQuaid, editor, *Envisioning Architecture: Drawings from The Museum of Modern Art* (New York: The Museum of Modern Art, 2002).
- Lucilla Meloni, *Arte guarda arte. Pratiche della citazione nell'arte contemporanea* (Milano: Postmedia, 2013).
- W. J.T.Mitchell, "Four Fundamental Concepts of Image Science", *Visual Literacy*, ed. J. Elkins (New York: Routledge, 2008).
- Laszlo Moholy-Nagy [1925]. *Pittura Fotografia Film* (Milano: Einaudi, 2010).
- Rick Poyner, *No More Rules: Graphic Design and Postmodernism* (London: Laurence King Publishing, 2003)
- Jon Savage, "The Age of Plunder", *The Face*, n. 33, (Gennaio, 1983): 45-49.
- Giorgio Stockel, *Fotografia come fatto mentale. Guardare vedere fotografare* (Roma: Kappa, 2007).
- Matthew Teitelbaum, editor, *Montage and Modern Life 1919-1942* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994)

Utopia necessaria

testo e disegni a cura di/text and drawings by Franco Purini

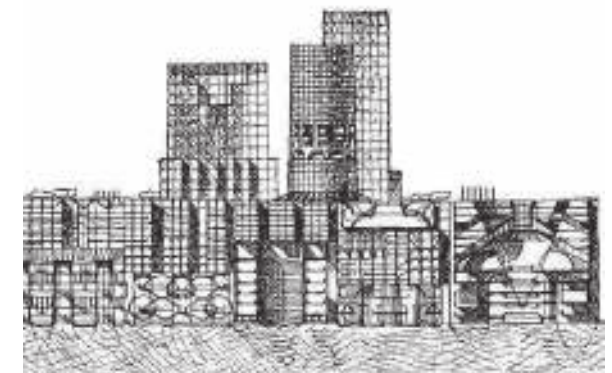


in apertura/ opening page: Franco Purini, Laura Thermes, La Città Compatta, prospetto parziale, 1966/ Franco Purini, Laura Thermes, La Città Compatta, partial facade, 1966

The necessary Utopia. Although the book by Tommaso Moro, *Utopia*, has just made the notion of Utopia complete half a millennium, even if before the great antagonist of Henry VIII it was not called so, it is much more ancient. The Pyramids of Giza, the Acropolis of Athens, the Roman infrastructures, the Domus Aurea, Hadrian's Villa, the territorial reforms of the medieval religious orders, San Giovanni Valdarno, the Brunelleschi Dome are successful attempts to push the imagination and the realisation capabilities of human beings beyond limits that seemed unsurpassable. In my opinion, any architectural project, even the most moderate, does not make much sense if it does not show the breath of utopia as reflected in the building of a more advanced and fairer social model. *Broadacre City* of Frank Lloyd Wright, *the City for three million inhabitants* of Le Corbusier, *Farnsworth House* of Mies van der Rohe, *Milano Verde*, of Franco Albini, Ignazio Gardella, Giulio Minoletti, Giuseppe Pagano, Giancarlo Pianti, *the Philadelphia Plan* of Louis Kahn, *the Osaka Pavilion* of Maurizio Sacripanti, almost all remained on the paper except the Miesiano project, they are works that indicate new frontiers to be conquered. At the same time, some metropolises such as New York, London, Las Vegas, Dubai, Shanghai, Seoul, while not wanting to be utopian, are in the broadest sense that this word expresses. They are perhaps unaware utopias, while many other attempts to give life to urban and architectural utopias show that every utopia, albeit partially accomplished and operating, turns into its opposite, namely into a dystopian reality. For this reason, I believe that if it is true, as I wrote some lines before, that there is no meaningful project that does not incorporate a utopian energy, it is equally true that every utopia put in place can only resolve in its opposite. It is the Roman case of the Corviale of Mario Fiorentino, the house which is one kilometre long that immediately after being completed became a world that very closely recalls what James G. Ballard narrated in his novel *High rise*. Nevertheless, I remain a convinced utopian who hopes that the distance between utopia and dystopia can undergo, albeit slowly, a gradual increase.

a destra/ right: Franco Purini, Laura Thermes, La Città Compatta, studio della sezione, 1966/ Franco Purini, Laura Thermes, La Città Compatta, study of section, 1966

Anche se il libro di Tommaso Moro, *Utopia*, ha da poco compiuto mezzo millennio la nozione di utopia, anche se prima del grande antagonista di Enrico VIII non si chiamava così, è molto più antica. Le piramidi di Giza, l'Acropoli di Atene, le infrastrutture romane, la Domus Aurea, Villa Adriana, le riforme territoriali degli ordini religiosi medioevali, San Giovanni Valdarno, la cupola brunelleschiana sono tentativi riusciti di spingere l'immaginazione e le capacità realizzative degli esseri umani oltre limiti che sembravano insuperabili. A mio avviso, qualsiasi progetto di architettura, fosse anche il più moderato, non ha molto senso se in esso non compare il respiro dell'utopia come riflesso nel costruire un modello sociale più avanzato e più giusto. *Broadacre City* di Frank Lloyd Wright, *la Città per tre milioni di abitanti* di Le Corbusier, casa *Farnsworth* di Mies van der Rohe, *Milano Verde*, di Franco Albini, Ignazio Gardella, Giulio Minoletti, Giuseppe Pagano, Giancarlo Pianti, *Giangiocomo Predaval*, Giovanni Romano, *il Piano di Philadelphia* di Louis Kahn, *il Padiglione di Osaka* di Maurizio Sacripanti, quasi tutti rimasti sulla carta tranne il progetto miesiano, sono opere che indicano nuove frontiere da superare. Nello stesso tempo, alcune metropoli come New York, Londra, Las Vegas, Dubai, Shanghai, Seoul, pur non avendo voluto essere utopiche lo sono nel senso più ampio che questa parola esprime. Sono forse utopie inconsapevoli, mentre molti altri tentativi di dare vita a utopie urbane e architettoniche dimostrano che ogni utopia, anche se parzialmente compiuta e operante, si trasforma nel suo opposto, vale a dire in una realtà distopica. Per questo motivo ritengo che se è vero, come scrivevo qualche rigo addietro, che non c'è progetto significativo che non incorpori un'energia utopica, è altrettanto vero che ogni utopia messa in atto non può che risolversi nel suo contrario. È il caso romano del Corviale di Mario Fiorentino, la casa lunga un chilometro che è diventata subito dopo essere stata completata un mondo che ricorda molto da vicino quello narrato da James G. Ballard nel suo romanzo *High rise*. Nonostante ciò, rimango un convinto utopista il quale spera che la distanza tra l'utopia e la distopia possa subire, anche se lentamente, un aumento progressivo.



2A+P/A

testo e disegni a cura di/text and drawings by 2A+P/A

The Central Archive is the archetype of the anti-museum, founded on the awareness that every attempt at conservation and curatorship is based on ideological constructions and constitutes an act of power over man. It is, therefore, a museum without a curator, where the whole collection is exposed as in a colossal warehouse, where the possibility of unlimited and personal choice of the visitor is implemented by means of a sophisticated mechanized system of platforms. Following the method of the tale launched in the *Twelve Ideal cities*, and through the gaze of the lover of anthropology, Gian Piero Frassinelli his critical meditation on the essence of architecture and the city towards the nature of mankind is brought to its limits. His science fiction story suggests a disturbing reconciliation between the disappearance of the diversity of human cultures - defeated by the forces of extreme acculturation, from endless production and globalization - and the possibility of saving those inestimable and fragile treasures through architecture. Faced with the philological exercise it is impossible to give form to a paradox, 2A+P/A has produced drawings and images of a project that is acrobatically suspended between narration and architectural form. Freed from the constraints of a specific site or programmatic requirements, architecture can radically expose the tension between the material and symbolic dimensions of mankind, unveiled in a vast monumental gesture that is at the same time mysteriously archaic and highly technological.

L'Archivio Centrale è l'archetipo dell'anti-museo, fondato sulla consapevolezza che ogni tentativo di conservazione e curatela è basato su costruzioni ideologiche e costituisce un atto di potere sull'uomo. È quindi un museo senza curatore, dove tutta la collezione è esposta come in un colossale magazzino, in cui la possibilità di scelta illimitata e personale del visitatore si attua per mezzo di un sofisticato sistema meccanizzato di piattaforme. Seguendo il metodo del racconto inaugurato nelle *Dodici città Ideali*, e attraverso lo sguardo dell'appassionato di antropologia, Gian Piero Frassinelli porta alle estreme conseguenze la sua meditazione critica sull'essenza dell'architettura e della città nei confronti della natura del genere umano. Il suo racconto di fantascienza propone una riconciliazione inquietante tra la scomparsa della diversità delle culture umane - sconfitte dalle forze di estrema acculturazione, dalla produzione senza fine e dalla globalizzazione - e la possibilità di salvare quei tesori inestimabili e fragili attraverso l'architettura. Di fronte all'esercizio filologico impossibile di dare forma a un paradosso, 2A+P/A ha prodotto disegni e immagini di un progetto che è acrobaticamente sospeso tra narrazione e forma architettonica. Liberata dai vincoli di un sito specifico o da requisiti programmatici, l'architettura può esporre radicalmente la tensione tra la dimensione materiale e simbolica del genere umano, svelata in un vasto gesto monumentale che è allo stesso tempo misteriosamente arcaico e fortemente tecnologico.



a destra/ right: Gian Piero Frassinelli e 2A+P/A – Archivio Centrale delle Culture Umane, L'involucro delle culture umane, 2015/ Gian Piero Frassinelli and 2A + P/A - Central Human Resources Archive,





Viva L'Utopia

testo e disegni a cura di *text and drawings* by Carmelo Baglivo

Hurray for Utopia. Utopia is a political issue which when it is often lacking practice becomes anti-political; being impossible, it is also unimaginable. Utopia imposes its absolute principles over all human weaknesses; it is a reflection on identities and differences.

Fig. 1 I want to tell the story of a city without a centre or suburbs, without competition, stratified and heterogeneous, democratic and without demiurge, which is without history and timeless.

Fig. 2 With collage you work by both adding and subtracting to realise, rewriting the past, reinventing the present and thinking about the future.

Fig. 3 Collages build the imagination of a community; they are domestic representations, made with pieces of everyday life, where everyone recognises themselves.

Fig. 4 The city grows on itself. The images take on a critical attitude towards the urban context or better define what the context is without reducing it to a fifth.

Fig. 5 The structures are solidly anchored to the ground or existing buildings. Structures that are waiting to be inhabited and, through the action of possession, transformed.

Fig. 6 The images do not want to be visions because they do not prefigure new realities. Instead of vision, I prefer to speak of imagination as a concept that is freed from the formal and stylistic codification of the images.

Utopia generates other utopias; it is the structure of new systems of thought that allow you to imagine new forms of life and new architectures: Viva Utopia.

L'Utopia è una questione politica che spesso mancando di pratica diventa antipolitica, da essere irrealizzabile è anche inimmaginabile. L'Utopia impone i suoi principi assoluti sopra tutte le debolezze umane, è una riflessione sulle identità e le differenze.

Fig. 1 Voglio raccontare una città senza centro né periferia, senza competizione, stratificata ed eterogenea, democratica e senza demiurgo, senza storia e senza tempo.

Fig. 2 Con il collage si lavora sia sommando che sottraendo per realizzare, si riscrive il passato, si reinventa il presente e si pensa al futuro.

Fig. 3 I collage costruiscono l'immaginario di una comunità, sono rappresentazioni domestiche, fatti con pezzi di quotidianità, dove ognuno vi si riconosce.

Fig. 4 La città cresce su se stessa. Le immagini assumono un atteggiamento critico verso il contesto urbano o meglio definiscono cosa sia il contesto senza ridurlo a quinta.

Fig. 5 Le strutture sono solidamente ancorate al terreno o sugli edifici esistenti. Strutture che aspettano di essere abitate e, tramite l'azione del possesso, trasformate.

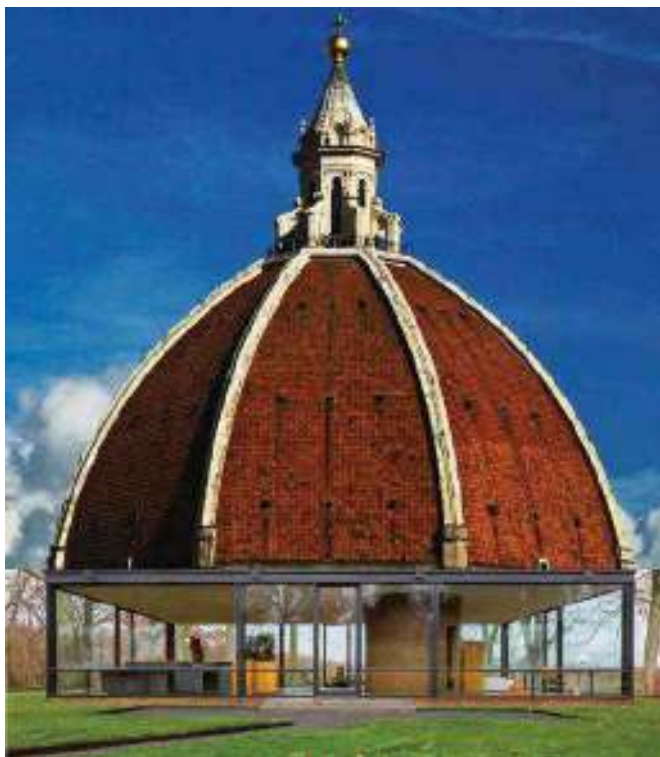
Fig. 6 Le immagini non vogliono essere delle visioni, poiché non prefigurano nuove realtà. Al posto della visione preferisco parlare d'immaginario come un concetto che è svincolato dalla codificazione formale e stilistica delle immagini.

L'Utopia genera altre utopie, è la struttura di nuovi sistemi di pensiero che consentono di immaginare nuove forme di vita e nuove architetture: viva l'Utopia.

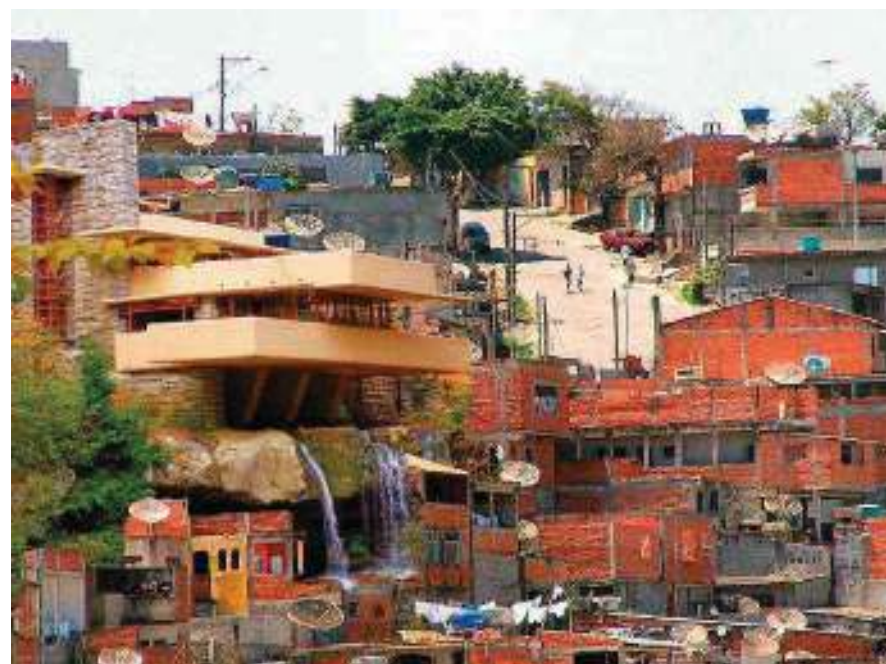


pagina iniziale/ opening page Fig. 6 "Luna Park Roma" (2006)

a destra/ right: Fig. 5 "Palazzo veneziano" (2013) / Fig. 5 "Venetian Palace" (2013)



a sinistra/ left Fig. 4 "Moderno contemporaneo" (2017)/ Fig. 4 "Contemporary modern" (2017)
sotto/ below: Fig. 3 "Archeo Fun - Roma Curia" (2010)/ Fig. 3 "Archeo Fun - Roma Curia" (2010)



pagina seguente sopra/ above following page Fig. 1 "Favelas House" (2016)
pagina seguente sotto/ below following page: Fig. 2 "Tempio Miesiano" (2013)/ Fig. 2 "Miesiano Temple" (2013)

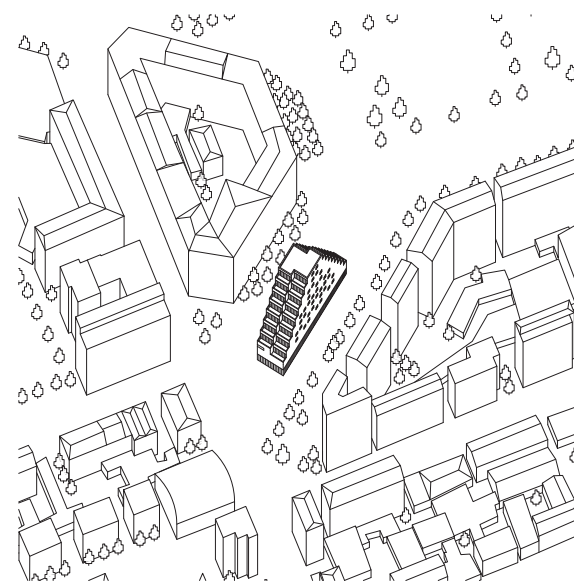


50.000 case per Milano

testo e disegni a cura di *text and drawings by* Baukuh

50.000 houses for Milan. Houses are not lacking in Milan. There is just a shortage of houses for the poorest people. Housing demand for the municipal territory alone is about 50,000 residential units. We do not deal with real estate management policies (probably the decisive aspect of the success of social housing interventions). We do not discuss the internal organization of the accommodation, its ability to react to the different populations that could live there. We do not propose a plan for economic construction, which would not make sense outside of a more general planning. We develop this hypothesis on a surface of about 10% of the municipal territory (a rectangle of 2.5 x 7.5 Km that is developed to the west of the Duomo) on which we try to place 10% of the 50,000 residential units. We propose the construction of finished, limited buildings. Buildings, which are closer to the city than to the suburbs. Modest objects, without ambitions of reform, deprived of the glorified foolishness of their ancestors with great names (the Biscione, the Corviale, the Gallarate), buildings that do not claim to teach anything, houses that do not comfort, apartments that do not illustrate revolutions to come. Buildings that do not seek to alter the city; they place themselves at its side, extremely needy houses of the surrounding houses.

A Milano le case non mancano. Mancano solo le case per i più poveri. La domanda abitativa per il solo territorio comunale è di circa 50.000 alloggi. Non ci occupiamo delle politiche di gestione degli immobili (probabilmente l'aspetto decisivo per il successo degli interventi di edilizia sociale). Non discutiamo l'organizzazione interna dell'alloggio, la sua capacità di reagire alle differenti popolazioni che lo potranno abitare. Non proponiamo un piano per l'edilizia economica, che non avrebbe senso al di fuori di una pianificazione più generale. Sviluppiamo questa ipotesi su una superficie pari a circa il 10% del territorio comunale (un rettangolo di 2,5x7,5Km che si sviluppa a ovest del Duomo) su cui proviamo a collocare il 10% dei 50.000 alloggi. Proponiamo la costruzione di edifici finiti, limitati. Edifici più fedeli alla città che alle periferie. Oggetti modesti, senza velleità di rifondazione, privi della gloriosa follia dei loro antenati dai nomi favolosi (il Biscione, il Corviale, il Gallarate), edifici che non pretendono di insegnare niente, case che non consolano, appartamenti che non illustrano rivoluzioni a venire. Edifici che non pretendono di mutare la città, si pongono al suo fianco, case estremamente bisognose delle case che le circondano.



pagina iniziale/ opening page: Milano ovest, Assonometria con gli interventi proposti, dettaglio 3/3 / Milan West, Assonometry of the project, detail 3/3

a destra/ right: Fig. 5 Dettaglio intervento 43, scala 1:1000 / Detail of the project 43 scale 1:1000

Ora tutta l'utopia è perduta

testo e disegni a cura di/text and drawings by Lorenzo Degli Esposti



Now all utopia is lost. Design architecture returns to the centre stage: a proliferation of images, of which too many are composed using other famous drawings, and quotations, and patterns, and textures, in the most varied forms of collage. Does Digital Instrumentation only exploit analogue potential? Apart from a few exceptions, many surfaces and lack of depth. This attitude produces drawings whose architectural value leaves the time it finds, dissipating and ignoring the potential of digital, geometry and history. And diseducating apprentices. With the complicity of social networks, and not only, we morbidly witness profanity, plagiarism or strumming in *Superstudio* style, *Vriesendorp* style, *Archizoom* style, *Rossi* style. Radical or Trend, even Radical and Tendency, pop and post: in sweet and sour soups and capricious pizzas. Many of these images are disturbing in their cynical acceptance of the present, hidden in an antiquarian and often necrophile taste of the past. Now all utopia is lost. My paints and my altanelle are no different, but besides being the children of the ego, at least they are also hasty and unpretentious: fleeting ridicules performed in no more than five minutes.

Torna alla ribalta l'architettura disegnata: un proliferare di immagini, di cui troppe composte utilizzando altri celebri disegni, e citazioni, e pattern, e texture, nelle più svariate forme di collage. Della strumentazione digitale si sfruttano solo le potenzialità analogiche? A parte qualche eccezione, tante superfici e scarsa profondità. Questa attitudine produce disegni il cui valore architettonico lascia il tempo che trova, dissipando e ignorando le potenzialità del digitale, della geometria, della storia. E diseducando gli apprendisti. Con la complicità dei social network, e non solo, morbosamente assistiamo a profanazioni, plagi o strimpellate alla *Superstudio*, alla *Vriesendorp*, alla *Archizoom*, alla *Rossi*. Radical o Tendenza, perfino Radical e Tendenza, pop e post: in minestrine agrodolci e pizze alla capricciosa. Molte di queste immagini inquietano nella loro cinica accettazione del presente, nascoste in un gusto antiquario e spesso necrofilo del passato: ora tutta l'utopia è perduta. Le mie vernici e le mie altanelle non sono differenti, ma oltre ad essere figlie dell'ego, almeno sono anche precipitose e senza pretese: fugaci motteggi eseguiti in non più di cinque minuti.

pagina iniziale/ opening page: Altanella duplicante (e rampante) su "Casa dello studente a Chieti" di Giorgio Grassi (1935) e Antonio Monestiroli (1940), Milano, 2014/*Duplicating (and Rampant) Altanella on "Casa dello studente a Chieti" by Giorgio Grassi (1935) and Antonio Monestiroli (1940), Milan, 2014*

a destra/ right: Altanella discontinua sul "Monumento Continuo" del Superstudio, Milano, 2014/*Discontinuous Altanella on the "Monumento Continuo" by the Superstudio, Milan, 2014*



Labirinti

testo e disegni a cura di *text and drawings by* Fabio Alessandro Fusco

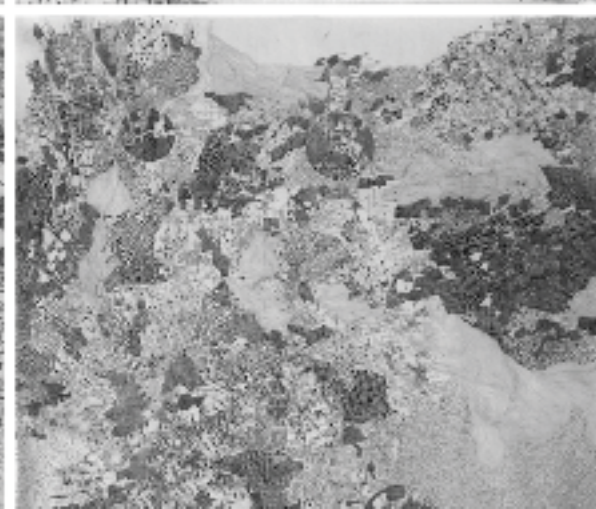
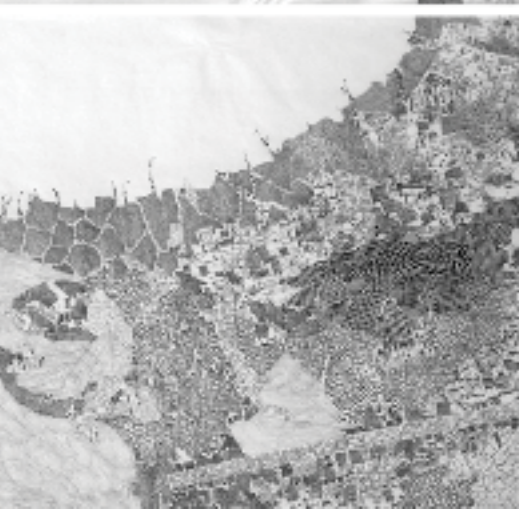
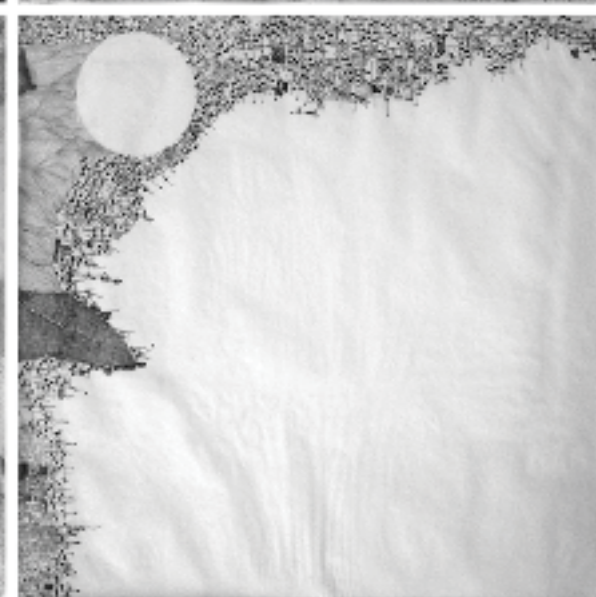
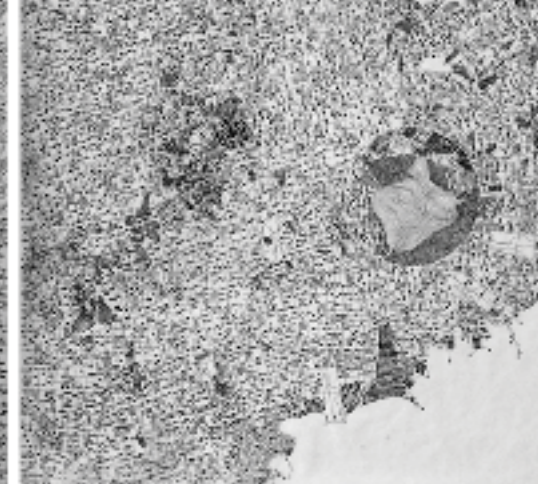
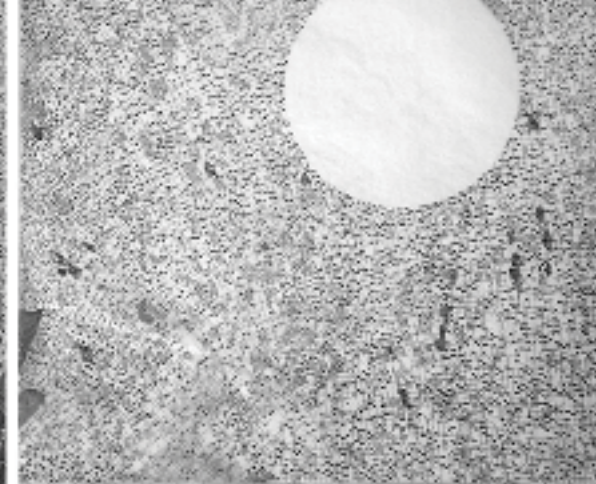
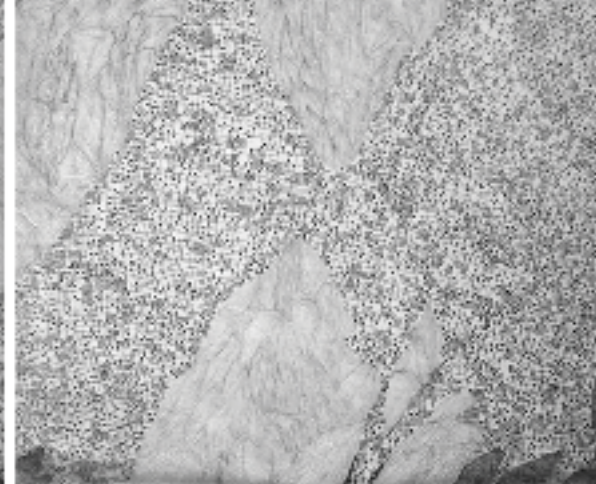
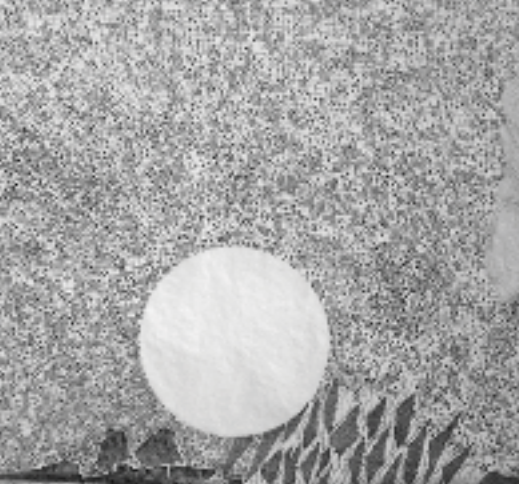
Labyrinths. Before and after modernity. Starting from modernity, and with a strong acceleration after the Second World War, the long deflagration and dissolute process of the pre-modern *Forma Urbis* generates a "shapeless pile of fragments that clash against each other". It is the loss of the centre. The continuous city is completely shattered. It looks like an immense Piranesian Campo Marzio, complex, stratified, discontinuous, composed of interrupted, interfering texts, in which the process of dissolution of the form is brought to its extreme consequences. Palimpsests. The paradigmatic transition from centred systems to centralised systems, between the centre and peripheral areas, between internal and external, between figure/city and background/landscape is closed definitively. The continuous gives way to the discontinuous and unity to fragment. The pre-modern city transcends into the city of zoning first, and into the generic city after. A palimpsest-city inhabited by interstitial logics, by superimposed scripts, by unprecedented spatiality generated by waste and difference. Accumulation and cancellation. The building process of the new *Forma Urbis* is pursued by the accumulation of signs and their subsequent partial cancellation, a sort of frantic tangle that can be used to draw, having stripped, the main traces.

Prima e dopo la modernità. A partire dalla modernità, e con una forte accelerazione dal secondo dopoguerra, il lungo processo deflagrativo e dissolutorio della *forma urbis* pre-moderna genera un "informe coacervo di frammenti che cozzano l'uno contro l'altro". È la perdita del centro. La città continua va definitivamente in frantumi. Assume le sembianze di un immenso Campo Marzio Piranesiano, complesso, stratificato, discontinuo, composto da testi interrotti, interferenti, in cui il processo di dissoluzione della forma è portato alle sue estreme conseguenze. Palinsesti. Si chiude in forma definitiva il passaggio paradigmatico dai sistemi centrati ai sistemi a-centrati, tra centro e periferia, tra interno ed esterno, tra figura/città e sfondo/paesaggio. Il continuo cede il passo al discontinuo e l'unità al frammento. La città pre-moderna trascolora nella città dello zoning prima, e nella città generica poi. Una città-palinsesto abitata da logiche interstiziali, da scritture sovrapposte, da spazialità inedite generate per scarto e differenza. Accumulo e cancellazione. Il processo di costruzione della nuova *forma urbis* è perseguito per accumulo di segni e loro successiva parziale cancellazione, una sorta di frenetico groviglio da cui poter trarre, scamifica

pagina iniziale/ opening page: "La città implorsa" (2017)/ "Imploded city" (2017)

a destra/ right: "Ideograms" (2015)

pagine seguenti/ following pages
"Analogous Venice" (2016)/ "Analogous Venice" (2016)



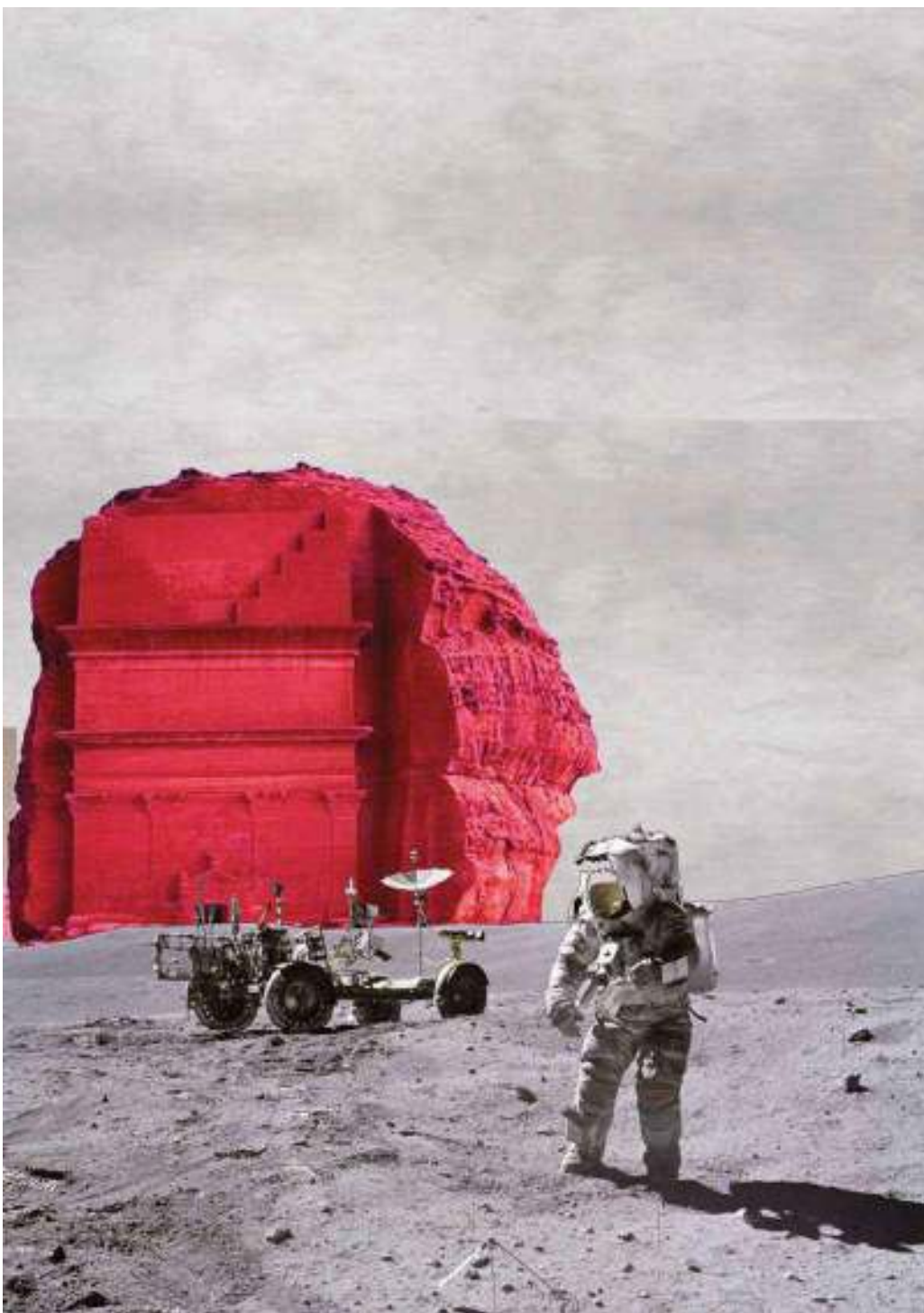
Sull'idea di montaggio

come forme di produzione di significati

testo e disegni a cura di *text and drawings* by Luca Galofaro

On idea of assembly. There is no reality without image. There is no image without a subject. And each subject is forced to this continual confrontation. The images with which we enter into contact every moment of our day are the direct visual projection of what we keep within us, they are fragments of our memory, thoughts that often affect our approach to architecture, more than experience. Montage for me is a form of thought, if the images are not enough to understand the construction of my atlas of imagination I refer you to the reading of my text on the idea of montage in the writings section of the website www.lgsma.it and the website www.the-imagelist.com or to the consultation of the book *AN ATLAS OF IMAGINATION* Damdi publisher Seoul 2015

Non c'è realtà senza immagine. Non c'è immagine senza soggetto. E ogni soggetto è costretto a questo confronto continuo. Le immagini con cui entriamo in contatto ogni momento della nostra giornata sono la diretta proiezione visiva di ciò che custodiamo dentro di noi, sono frammenti della nostra memoria, pensieri che condizionano molto spesso il nostro fare architettura, più dell'esperienza. Il montaggio per me è una forma di pensiero, se le immagini non dovessero essere sufficienti per capire la costruzione del mio atlante dell'immaginazione rimando alla lettura del mio testo sull'idea di montaggio nella sezione writings del sito www.lgsma.it e al sito www.the-imagelist.com o alla consultazione del libro *AN ATLAS OF IMAGINATION*, Damdi, publisher Seoul 2015



in apertura/ opening page: "Sulle origine
dell'architettura - moon bases"

a destra/ right: "Progetti"/"Project"



Città analog(ic)he

testo e disegni a cura di *text and drawings by* Massimo Gasperini

*Utopias are often nothing more than premature truths.
Alphonse Marie Louis de Prat de Lamartine*

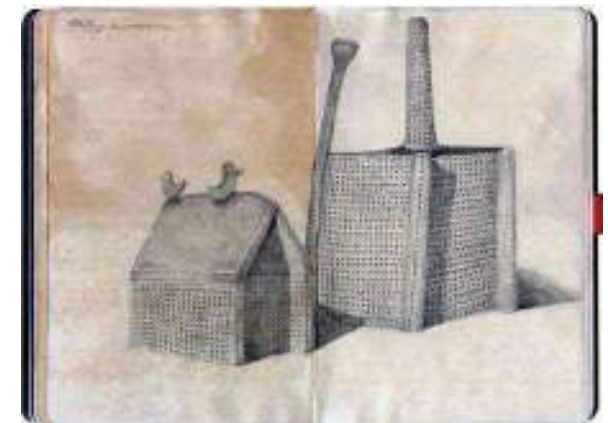
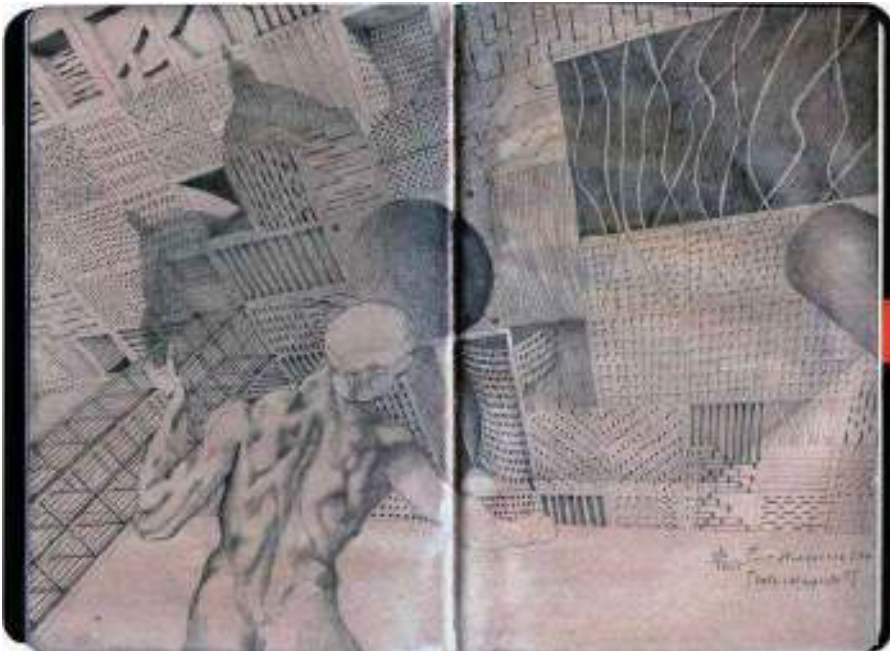
*Le utopie spesso non sono altro che verità premature.
Alphonse Marie Louis de Prat de Lamartine*

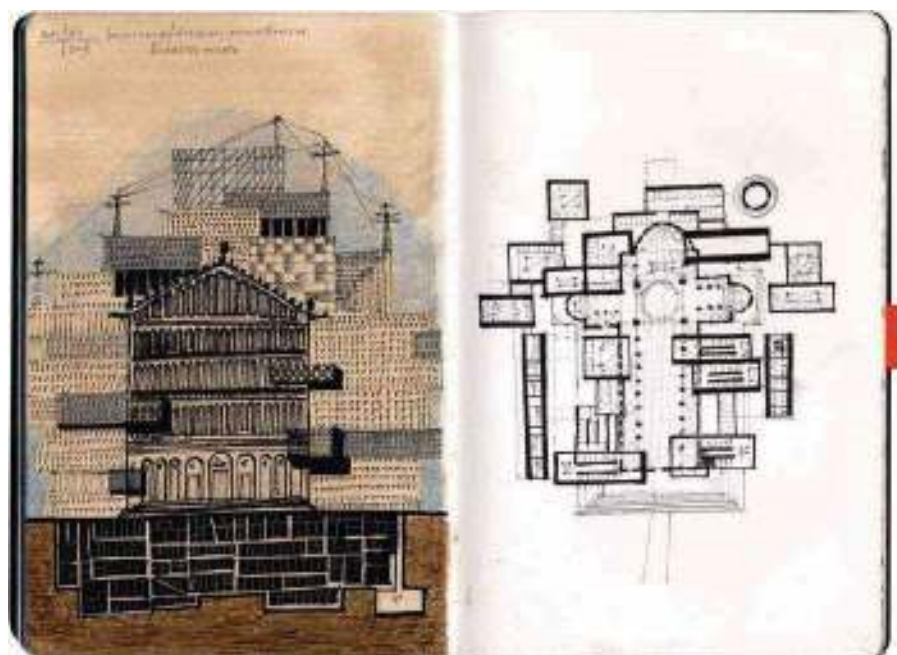
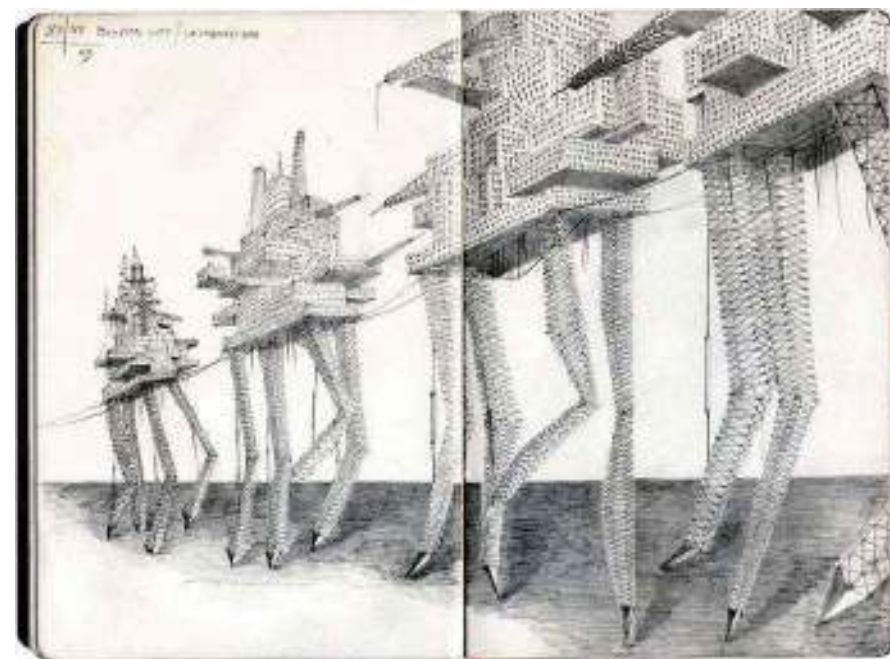
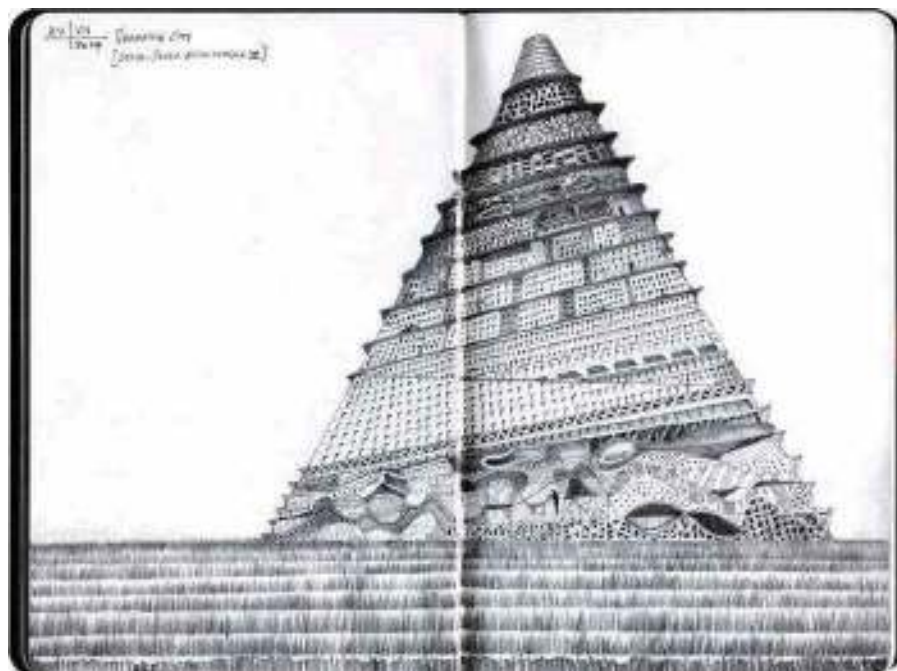
Analogue (Analogical) cities. With this series, I undertook a new path towards the search for the relationship between artifice, structure and nature. Real and artificial figures merge to create imaginary organisms, architectural metaphors, symbolic landscapes, epiphanies of places. Forms obsessively searched for on white pages, reflections on the past (memory) and the future (becoming). Imaginative spaces built through the quick strokes of a pen, a pencil, a China. They are transfigurations that have long been observed, studied, examined with the gaze and with the knowledge, reproduced in the drawings, stroke after stroke. This research documents a sort of short circuit on the methodological level; a path parallel to my vision of the phenomenological dimension of architecture, certainly not alien to my analytical nature. A path that takes place mostly in the sphere of imagination resulting from an obvious discomfort on the way of perceiving and living certain urban conditions. Fantastic worlds, archetypes, symbols, metamorphosis, unconscious condensed expressions in the drawn forms look at an abstract dimension, necessary to reflect on the very meaning of architecture. The analogue (analogical) cities are formal artefacts which are useful to describe drifting cities on the run to unknown realities.

Con questa serie intraprendo un nuovo percorso verso la ricerca del rapporto tra artificio, struttura e natura. Figure reali e artificiali si fondono per creare organismi immaginari, metafore architettoniche, paesaggi simbolici, epifanie di luoghi. Forme ricercate con ossessione nelle pagine bianche, riflessioni sul passato (memoria) e sul futuro (divenire). Spazi immaginifici costruiti attraverso i tratti rapidi di una penna, di una matita, di una china. Sono trasfigurazioni di tracce a lungo osservate, studiate, esaminate con lo sguardo e con la conoscenza, riprodotte nei disegni, tratto dopo tratto. Questa ricerca documenta invero una sorta di corto circuito sul piano metodologico; un percorso parallelo alla mia visione della dimensione fenomenologica dell'architettura, non certo estraneo alla mia natura analitica. Un percorso che si svolge perlopiù nella sfera dell'immaginazione scaturito da un evidente disagio sul modo di percepire e vivere certe condizioni urbane. Mondi fantastici, archetipi, simboli, metamorfosi, espressioni inconscie condensate nelle forme disegnate riportano lo sguardo a una dimensione astratta, necessaria per riflettere sul significato stesso dell'architettura. Le città analog(ic)he sono artifici formali utili a descrivere città alla deriva in fuga verso realtà ignote.

pagina apertura/ opening page: "Dopo l'apocalisse" (2016)/ "Post apocalypse" (2016)

a destra/ right: "Architettura votiva" (2016)/ "Votive architecture" (2016)





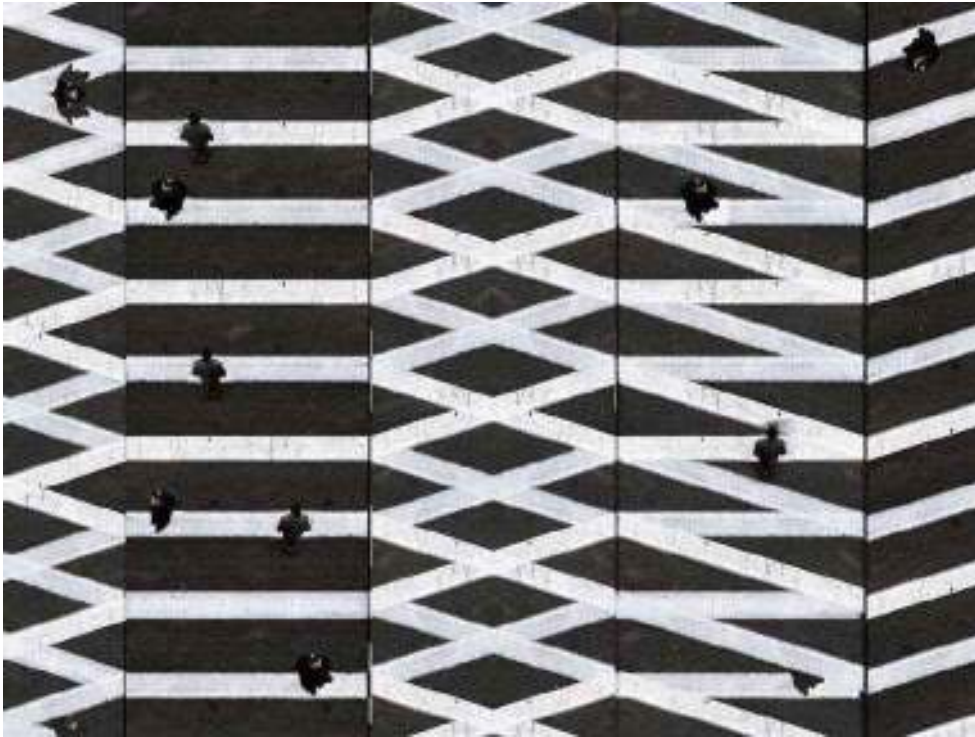
pagina a fianco in alto/ previous page
above: "Morphing city" (2014)/ "Morphing
city" (2014)

pagina a fianco in basso/ previous page
below: "Sottituzioni-addizioni architettoniche
-Romanico violato" (2015)/ "Heroes-
architectural additions - Romanic violation"
(2015)

sopra/ above: "La migrazione" (2015)/
"Monster city" (2015)

Realtà aumentata

testo e immagini a cura di *text and drawings by* Mao Iacovoni



Augmented reality. We can define it in many ways, collage, cut-up, sampling, détournement, but the substance does not change: an elementary act has been practised for more than a hundred years that does not lose its subversive charge of extracting fragments of reality to recompose them in meaningful configurations that open up to new horizons. Reality and Utopia meet in this use of the collage that does not seek to build new atlases of memory, but rather to reveal in what surrounds us as a possible future by approaching, assembling and multiplying its most disruptive aspects. It is often the initial phase of our projects, the quick and carefree assembly that prefigures a situation and fixes an image that guides us into architectural composition, when a pile of wood or sheets hung out to dry on *'One particular day'* become playgrounds, or the public space expands everywhere through the reverberation of a pedestrian strip rather than offering itself as a negative to the city in the section of a cathedral, and yet when a dense urban axis of the city is projected into the prairies of the Post Expo 2015, or on the contrary it is the city that is invaded by an equally dense and intense nature. Augmented Reality is the name we have given – in our turn – to this practice that constantly seeks among the folds of daily life, in the unexpected and spontaneous, in the trivial and in the ordinary, the germs of utopia.

Lo possiamo chiamare in molti modi, collage, cut-up, sampling, détournement, ma la sostanza non cambia: c'è un atto elementare praticato da più di cento anni che non perde la propria carica sovversiva di estrarre dei frammenti della realtà per ricomporli in configurazioni di senso che aprono a nuovi orizzonti. Realtà ed utopia si incontrano in questo uso del collage che non cerca di costruire nuovi atlanti della memoria, quanto piuttosto di svelare in ciò che ci circonda un possibile futuro accostando, montando e moltiplicando i suoi aspetti più dirompenti. È spesso la fase iniziale dei nostri progetti, il montaggio rapido e spensierato che prefigura una situazione e fissa un'immagine che ci guida poi nella composizione dell'architettura, quando una catasta di legno o dei lenzuoli stesi ad asciugare di *Una giornata particolare* diventano dei playground, o lo spazio pubblico si espande in ogni dove attraverso il riverbero di una striscia pedonale piuttosto che offrirsi come negativo alla città nella sezione di una cattedrale, e ancora quando un asse urbano denso della città viene proiettato nelle praterie del post Expo 2015, o al contrario è la città che viene invasa da una natura altrettanto densa ed intensa. Realtà aumentata è il nome che abbiamo dato – a nostra volta – a questa pratica che ricerca costantemente tra le pieghe del quotidiano, nell'imprevisto e nello spontaneo, nel banale e nell'ordinario, i germi dell'utopia.



in apertura/ opening page: "Zebra-3"

a destra/ right: "Yakari" (2015)

122

123

in questa pagina/ in this page: "Footprint
fields"/ "Footprint fields"

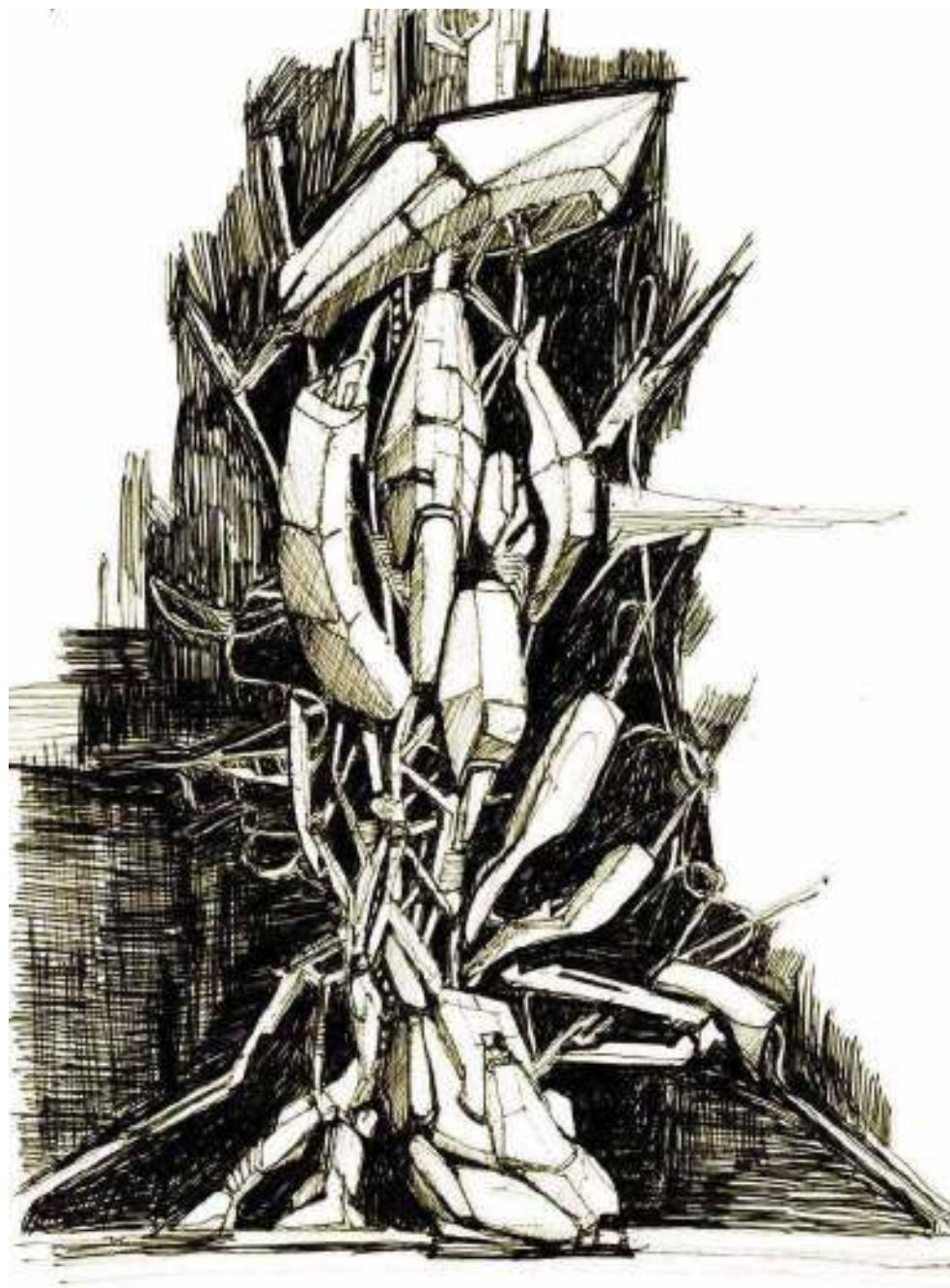
a destra/ right: "Una giornata particolare"/
"A particular day"

sotto/ below: "Concorde concept 02 -
navata"/ "Concorde concept 02 - nave"



L'analisi di scenario attraverso il disegno radicale

testo e immagini a cura di/text and drawings by Alessandro Melis



The analysis of the scenario through the radical design. The human habitat is going through the most serious environmental crisis. Those proposed here are a selection made from more than one hundred images inspired by an imaginary Conradian journey to the *Heart of Darkness*, in which the climatically extreme territories are crossed. The drawings represent the attempt to bring to light the need for a visionary maximalism that exceeds the conventional dichotomy between utopia and dystopia. They are part of a path of research launched around 2010 and largely concluded in 2016, developed in accordance with the coordinated programmes in Vienna, at the University of Applied Arts ("Brain City Lab"), the University of Auckland, New Zealand ("Zombie-city" programme), and the University of Portsmouth (UK). The drawings are the visualization of potential future scenarios, elaborated according to the associative thought and through the use of mixed techniques, from hand sketches in ink or pencil to acrylic painting, up to digital drafting. The architectures describe the boundary territories in which hybridization replaces the conventional distinction between nature and artificiality and offers opportunities to explore new forms of urban resilience.

L'habitat umano sta attraversando la più grave crisi ambientale. Quelle qui proposte sono una selezione fatta su oltre cento immagini ispirate ad un ipotetico conradiano viaggio nel *Cuore di Tenebra*, in cui vengono attraversati territori climaticamente estremi. I disegni rappresentano il tentativo di far emergere la necessità di un massimalismo visionario che superi la convenzionale dicotomia tra utopia e distopia. Essi fanno parte di un percorso di ricerca avviato intorno al 2010 e in gran parte concluso nel 2016, sviluppato in accordo con i programmi coordinati a Vienna, all'Università di Arti Applicate (programma "Brain City Lab"), alla università di Auckland, in Nuova Zelanda (programma "Zombiecity"), e alla Università di Portsmouth (UK). I disegni sono la visualizzazione di potenziali scenari futuri, elaborati secondo il pensiero associativo e attraverso l'uso di tecniche miste: dallo schizzo a mano, a china o matita, alla pittura ad acrilico, fino alla elaborazione digitale. Le architetture descrivono i territori di confine in cui l'ibridazione sostituisce la convenzionale distinzione tra natura e artificialità ed offre opportunità di esplorare nuove forme di resilienza urbana.



in apertura/ opening page: "Biotech Highrise" (2016)
a destra/ right: "New Zealand Geological city II" (2016)

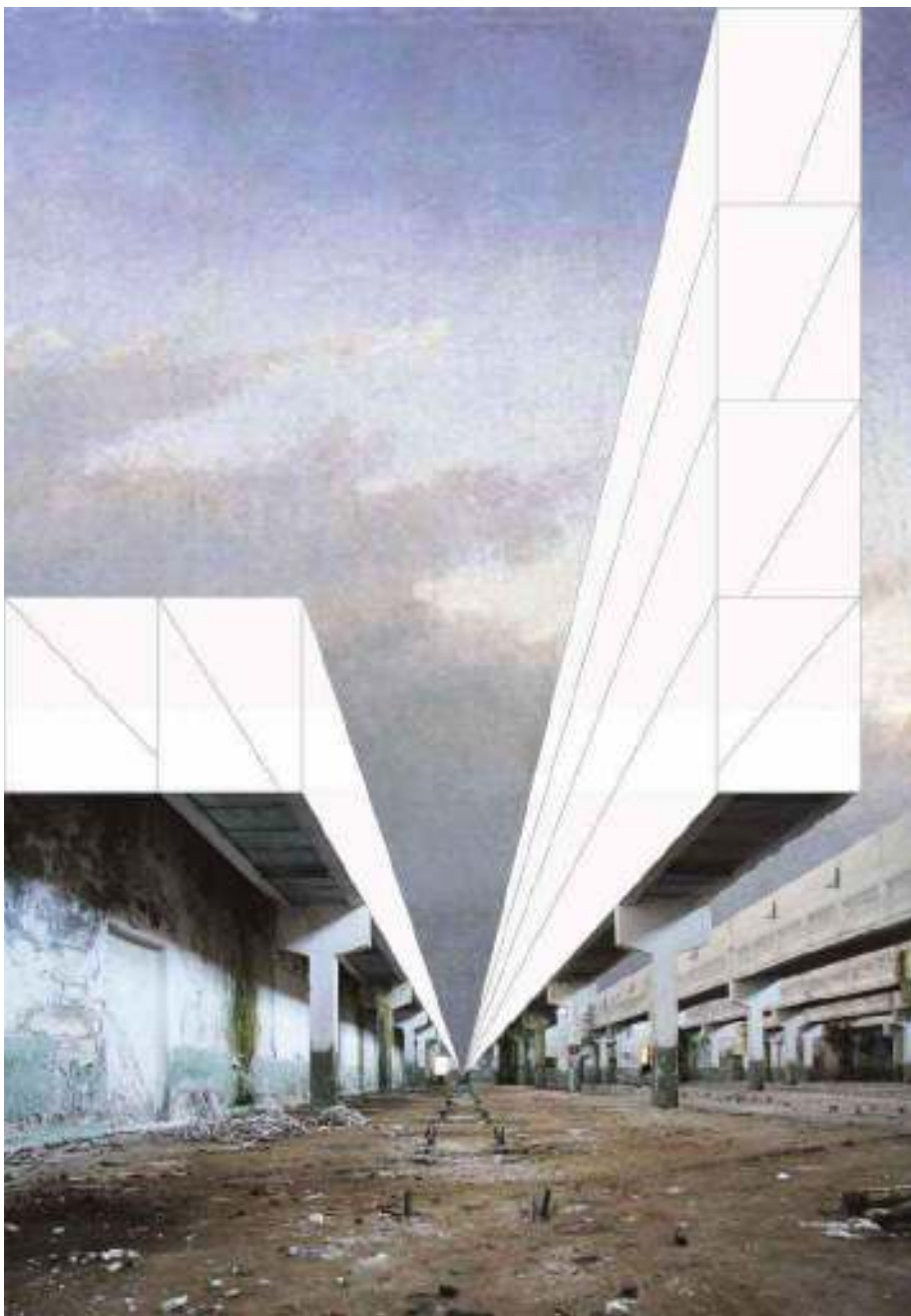


a sinistra/ left: "Hybrid cities series, Surgery city, Disegno a matita (2015)"/
"Hybrid cities series, Surgery city, Pencil drawing (2015)"

sotto/ below: "New Zealand series Geological city I" (2016)

pagina a fianco/ following page: "New Zealand series Symbiotic bodies I" (2016)





This must be the place

testo e disegni a cura di *text and drawings by* Domenico Pastore

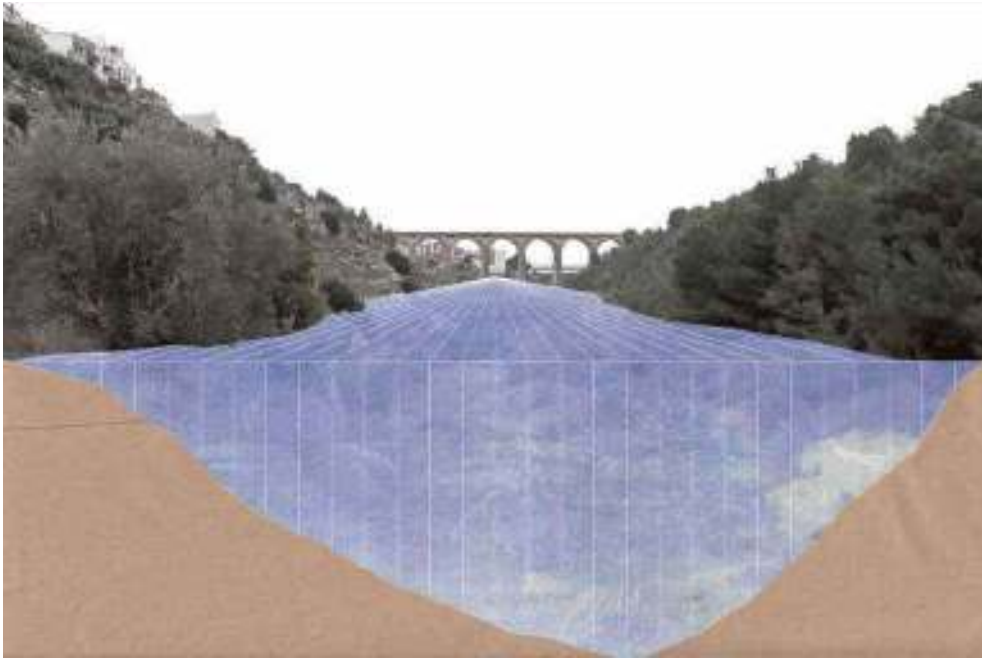
This must be the place. The frequent attendance of places is fed by the images that are given back to us and which settle in our memory. They do not remain dormant in a figurative archive but try to resist the oblivion of the stereotyped image, desiring an immediate transfiguration. A process of research and reformulation of the instruments is thus implemented to reinterpret the landscape, in order to establish a dialogical relationship with the project. From the interaction between that existing and the desire for architecture, new forms can be generated in the superficial virtuality of the image that find a reflection or reflective element, able to regenerate itself as a new figurative patrimony. The drawing and the photomontage are nothing more than the attempt to absorb the surroundings, both as the main and subordinate element, in a new slightly ironic look, able to bend, approaching, common meanings and consolidated viewpoints. Graphic designs trying to emphasise what is invisible in places, extracting new possible visions of the living. Wrapping paper is the element that envelops, reveals and preserves the landscape in its immeasurable dimension, but that once captured in machines and in geometric grids to be viewed, becomes the graft of the project whose innocent persisting gaze, stretching towards the landscape, becomes the sense of contemporary architecture.

La frequentazione dei luoghi è alimentata dalle immagini che ci restituiscono e si sedimentano nella nostra memoria. Non rimangono sopite in un archivio figurato ma cercano di resistere all'oblio dell'immagine stereotipata bramando una trasfigurazione immediata. Si attua così un processo di ricerca e riformulazione degli strumenti per rileggere il paesaggio, così da stabilire un rapporto dialogico con il progetto. Dall'interazione tra esistente e desiderio di architettura si possono generare nuove forme che trovano nella virtualità superficiale dell'immagine un elemento riflesso o riflettente, in grado di rigenerarsi come un nuovo patrimonio figurativo. Il disegno e il fotomontaggio non sono altro che il tentativo di assorbire il circostante, sia come elemento principale che subalterno, in un nuovo sguardo, un po' ironico, in grado di piegare, accostando, significati comuni e punti di vista consolidati. Elaborazioni grafiche che tentano di rendere evidente l'invisibile dei luoghi, estraendone possibili nuove visioni dell'abitare. La carta da pacchi è l'elemento che avvolge, svela e custodisce il paesaggio nella sua dimensione incommensurabile, ma che una volta catturato in macchine per guardare e in griglie geometriche diventa l'innesto del progetto il cui inconsapevole permanere dello sguardo, proteso verso il paesaggio, diventa il senso di un'architettura contemporanea.

in apertura/ opening page: "Nuove Scoperte 5.V.2016" (le risorse degli spazi abbandonati) su foto di Massimiliano Cafagna/ "New Discoveries 5.V.2016" (abandoned space resources) on photos by Massimiliano Cafagna

a destra/ right: "Architettura a cavallo l'28.IX.2013" (ricostruzione figurata delle derive e degli approdi dell'architettura)/ "Architecture on Horseback 28.IX.2013" (figurative reconstruction of the drift and haven of architecture)



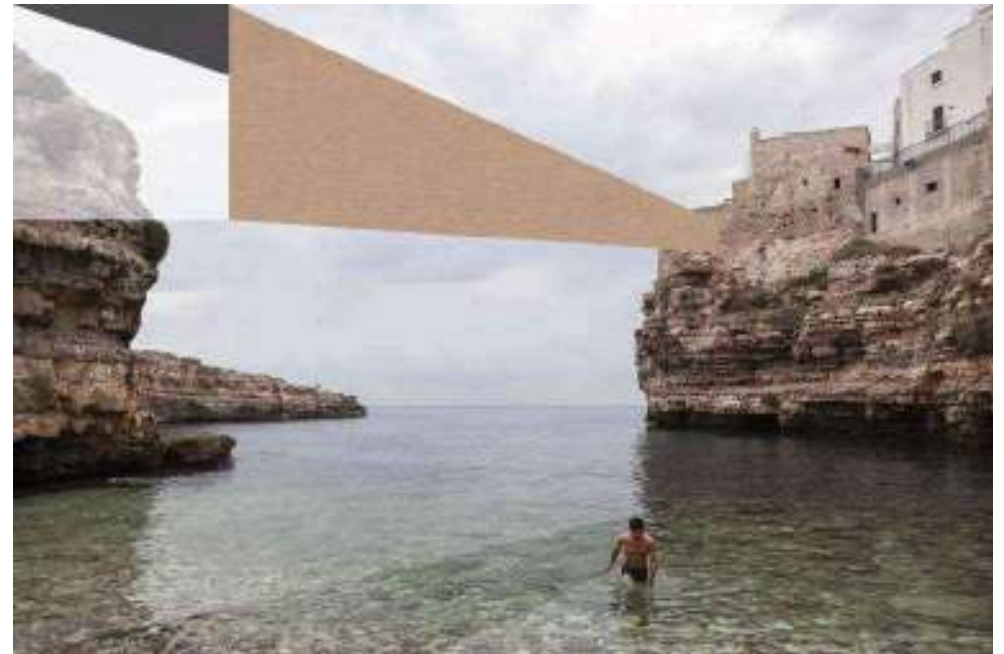


sotto/ below: "Uscita dai luoghi comuni
04.XI.2014" (connessioni con le immagini
stereotipate) su foto di Stefano Di Marco/
"Exit from common places_04.XI.2014"
(Connections with stereotyped images) on
photo by Stefano Di Marco



in alto/ above: "Il piano paesaggistico
01.XI.2015" (il controllo degli strumenti
urbanistici) su foto di Donato Minuto/ "The
Landscape Plan_01.XI.2015" (the control of
urban planning tools) on photos of Donato
Minuto

a sinistra/ left: "Clessidra architettonica
07.I.2015" (la prospettiva temporale
dell'architettura tra cielo e mare) su
fotogramma del film di Jean-Luc Godard,
Le Mépris, 1963/ "Architectural Hourglass
2015." (the temporal perspective of
architecture between sky and sea) on a
frame of Jean-Luc Godard's film, Le Mépris,
1963





Architettura delle Metamorfosi

Il progetto dell'architettura di carta

testo e immagini a cura di *text and drawings* by Carlo Prati

Architecture of metamorphosis. Introducing through the technique of digital collage "pieces" of fetish architectures within the historical centre of Rome is a compositional act made for grafting, overlapping and multiplication of the iconographic elements chosen. An invitation to look beyond the untouchable sacredness of the ancient and stratified city to affirm, not without provocative intent, the need of a new confrontation between architecture and history seen as an indispensable critical material and project. We can even consider historicized the city aggregated around the large infrastructural arteries such as the G.R.A. or the Tangenziale, which are overlooked, mostly by Palazzina and intensive housing units. Recognising a peculiar quality to these artefacts it is possible to design, through the photomontages, a new "hybrid" typology that integrates infrastructure and architecture. Rome is more and more a *cluster* of micro-cities. Entire traditionally native neighbourhoods today are like islands or ethnic *enclaves* distributed in a composite way over the territory. Each culture affirms its own "identity" by means of the architecture seen as a symbol of meaning and memory. My collages build a new monumental hypothesis as the result of an "accumulation" between vestiges of different nature and origin. Rome has always been the ideal place for a contemplation of the world and self-contemplation. This implies the need to elaborate a new vedutismo in which, just as in the eighteenth-century Venetian painting, it is possible to combine both real and imaginary landscape and architectonic elements.

in apertura/ opening page: "Architettura Tangenziale - Collage digitale 2017" Il Superedificio in cui residenza e infrastruttura vengono integrati permette di restituire forma a pezzi di città altrimenti marginalizzati dalla presenza delle grandi arterie di collegamento. Architettura Tangenziale è progetto per la nuova Roma Interrotta in cui si supera il paradigma contemporaneo del "green" e dell'ecosostenibilità, per ribadire al contrario il potere assertivo e autonomo del manufatto./ "Tangential Architecture - Digital collage 2017" - The Superbuilding where residence and infrastructure are integrated allows you to return the form to pieces of the city otherwise marginalized by the presence of major thoroughfares. Tangential Architecture is a project for the new Interrupted Rome where the contemporary paradigm of "green" and ecosustainability is overcome, in order to reiterate the assertive and autonomous power of the artifact.

a destra/ right: "Ghat della trimurti dei monti - Collage digitale 2008" I Ghat indiani a Varanasi, la scalinata di Trinità dei Monti di Francesco De Sanctis e la fontana della Barcaccia dei Bernini. Piazza di Spagna è lo spazio in cui far collidere queste architetture il cui archetipo è costituito dalla scala come costruzione allusiva. Il rapporto tra natura e architettura e tra forma e simbolo si rinasce in questo collage sospeso tra oriente ed occidente./ "Ghat of the Trimurti of the Mountains - Digital collage 2008" - The Indian Ghats in Varanasi, the Escalade of Trinità dei Monti by Francesco De Sanctis and the Barcaccia Fountain by Bernini. Piazza di Spagna is the space where to collide these architectures whose archetype is the staircase as an allusive construction. The relationship between nature and architecture and between form and symbol resounds in this collage suspended between east and west.

Introdurre attraverso la tecnica del collage digitale "pezzi" di architetture feticcio all'interno del centro storico di Roma è un atto compositivo fatto per innesto, sovrapposizione e moltiplicazione degli elementi iconografici prescelti. Un invito a guardare oltre l'intoccabile sacralità della città antica e stratificata per affermare, non senza intento provocatorio, la necessità di un nuovo confronto tra architettura e storia vista quale inderogabile materiale critico e di progetto. Possiamo ritenere storicizzata anche la città aggregata intorno alle grandi arterie infrastrutturali come il Raccordo Anulare o la Tangenziale e su cui si affacciano perlopiù "palazzine" ed intensivi per abitazioni. Riconoscendo una peculiare qualità a questi manufatti è possibile progettare, attraverso il fotomontaggio, un nuovo "ibrido" tipologico che integra infrastruttura ed architettura. Roma è sempre di più un *cluster* di micro-città. Interi quartieri tradizionalmente autoctoni oggi sono come isole o *enclaves* etniche distribuite in modo composito sul territorio. Ogni cultura afferma la propria "identità" per mezzo dell'architettura vista quale simbolo di significato e memoria. I miei collage costruiscono una nuova ipotesi di monumento quale risultato di un "accumulazione" tra vestigia di diversa natura e provenienza. Roma è sempre stata il luogo ideale per una contemplazione del mondo e del sé. Questo presuppone la necessità di elaborare un nuovo "vedutismo" nel quale, proprio come nella pittura del settecento veneziano, sia possibile accostare elementi paesistici ed architettonici sia reali che immaginari.





Collage e utopia

testo e disegni a cura di *text and drawings by* Cherubino Gambardella

Collage and Utopia. Utopia is for me to give shape to architectures, cities and landscapes that cannot be seen and which above all are part of our interior statements and therefore they are hidden sources that would never see light if we did not draw them out of our subconscious as often as possible. Now I could say that memory and unconscious are nothing more than things assimilated by the mind or the gaze. The brain and eyes, however, are struggling to establish a relationship with time. Human constructions and natural forms float on a single surface and associate or flee with each other following a precarious sense of position. This instability attributable to the learning and knowledge procedures conditions the images with the taste, pleasure, lights and the ability of the memory. They do not have, therefore, a time and do not pose themselves as prefigurations or, at least, in my case they are not. They do not prefigure a future because the future is a time that does not belong to me just as the past does not belong to me. I find myself at ease only in the present that contains everything in a confused hidden warehouse. The being together of the figures is, therefore, an imperfect and imprecise mixture of things that are there, that there have been, that have not existed except as unreal fragments, sumptuous and common things, which are ancestral and evolved, in short, perfectly democratic because their beauty consists in not having hierarchy. This secondary beauty without scales of values, which is rather confusing and clumsy, I like to call *democratic beauty* and often, since I believe that the architecture project should feed on authorial images, I try to represent it by creating a map that I print on a sheet of paper. I already know where I want these icons to live in the white plan and then I complete it, like in a puzzle, these traces, which draw paroxysmal architecture, infinite, unpleasant, dissonant numbers, which are marked by an imperfect disorder that feeds my imagination. They are not projects but scriptures between interrupted scriptures that do not complete anything but that formulate new openings, new possibilities of architectural composition. It is not an assembly of elements. These are rather transcriptions, transformations, alterations, sabotage and lies, which are responsible for the form. Utopia is not therefore for me a proposal valid for a perfect world but a private anatomical theatre where I dissect my obsessions because oblivion does not absorb them. In fact, I am under the illusion that this mass of coloured paper will materialise my prophecies and defend them from the oblivion that lurks behind every creative act. However, I have to choose when and what to forget, and therefore to do so I entrust myself to my utopian collages. When I have to create an architecture, I purge every transcription so that only one moves the positions in life, making it speak to the world and to whom – fortunately, will live it alternating it infinitely.

L'utopia è per me dare forma ad architetture, città e paesaggi che non si vedono e che soprattutto fanno parte dei nostri enunciati interiori e quindi sono fonti nascoste che non vedrebbero mai la luce se non compissimo - quanto più spesso possibile - l'atto di cavarle dal nostro inconscio. Ora potrei dire che memoria ed inconscio non si nutrano altro che di cose assimilate dalla mente o dallo sguardo. Cervello ed occhi però stentano a stabilire un rapporto con il tempo. Le costruzioni umane e le forme naturali galleggiano su di un piano unico e si associano o scappano tra loro seguendo un senso di posizione precario. Questa instabilità assegnata inesorabilmente dalle procedure di apprendimento e di conoscenza condiziona le immagini con il gusto, il piacere, le luci e la labilità della memoria. Non hanno, pertanto, un tempo e non si pongono come prefigurazioni o, almeno, nel mio caso non lo sono. Non prefigurano un futuro perché il futuro è un tempo che non mi appartiene come non mi appartiene il passato. Mi trovo a mio agio solo nel presente che contiene tutto in un confuso magazzino nascosto. Lo stare insieme delle figure è quindi una commistione imperfetta e imprecisa di cose che ci sono, che ci sono state, che non sono esistite se non come frammenti irreali, cose suntuose e comuni ancestrali ed evolute, insomma perfettamente democratiche perché la loro bellezza consiste proprio nel non avere gerarchia. Questa bellezza secondaria e senza scale di valori, piuttosto confusionaria e pasticciona mi piace definirla *bellezza democratica* e spesso, siccome credo che il progetto di architettura debba alimentarsi di immagini autoriali, provo a rappresentarla costruendo una mappa che stampo su un foglio di carta. So già dove voglio che queste icone abitino nel piano bianco e poi completo, come in un gioco di enigmistica, queste tracce disegnando delle architetture parossistiche, abachi infiniti, sgradevoli, dissonanti e segnati da un disordine imperfetto che alimenta la mia immaginazione. Non sono progetti ma scritture tra scritture interrotte che non completano nulla ma che formulano nuove aperture, nuove possibilità di composizione architettonica. Non è un montaggio di elementi. Si tratta piuttosto di trascrizioni, trasformazioni, alterazioni, sabotaggi e menzogne come responsabili della forma. L'utopia non è quindi per me una proposta valida per un mondo perfetto ma un privato teatro anatomico dove seziono le mie ossessioni perché l'oblio non le assorba. Infatti, mi illudo che questa massa di carta colorata materializzi le mie propensioni e le difenda dall'oblio che si annida dietro ogni atto di creativo. Devo però essere io a scegliere quando e cosa dimenticare e così per farlo mi affido ai miei collage utopici. Quando devo fare una architettura poi depuro ogni trascrizione affinché solo una mossa la posizioni nella vita facendola dialogare con il mondo e con chi – per fortuna la abiterà alterandola all'infinito.

In apertura/ opening page: "Discesa nel mediterraneo" Tecnica mista su carta stampata 110x85/ "Descent into the Mediterranean" Mixed technique on printed paper 110x85



In alto/ above: "Leopardi a Posillipo"
 Tecnica mista su carta stampata 70x70/
 "Leopardi at Posillipo" Mixed technique on
 printed paper 70x70

a sinistra/ left: "Capriccio alla gaioia"
 Tecnica mista su carta stampata 70x70/
 "Gaioia's Capriccio" Mixed technique on
 printed paper 70x70



sopra/ above: "Libano" Tecnica mista su
 carta stampata 40x30/ "Libano" Mixed
 technique on printed paper 40x30

Organismi pulsanti

testo e disegni a cura di *text and drawings by* Lapo Binazzi

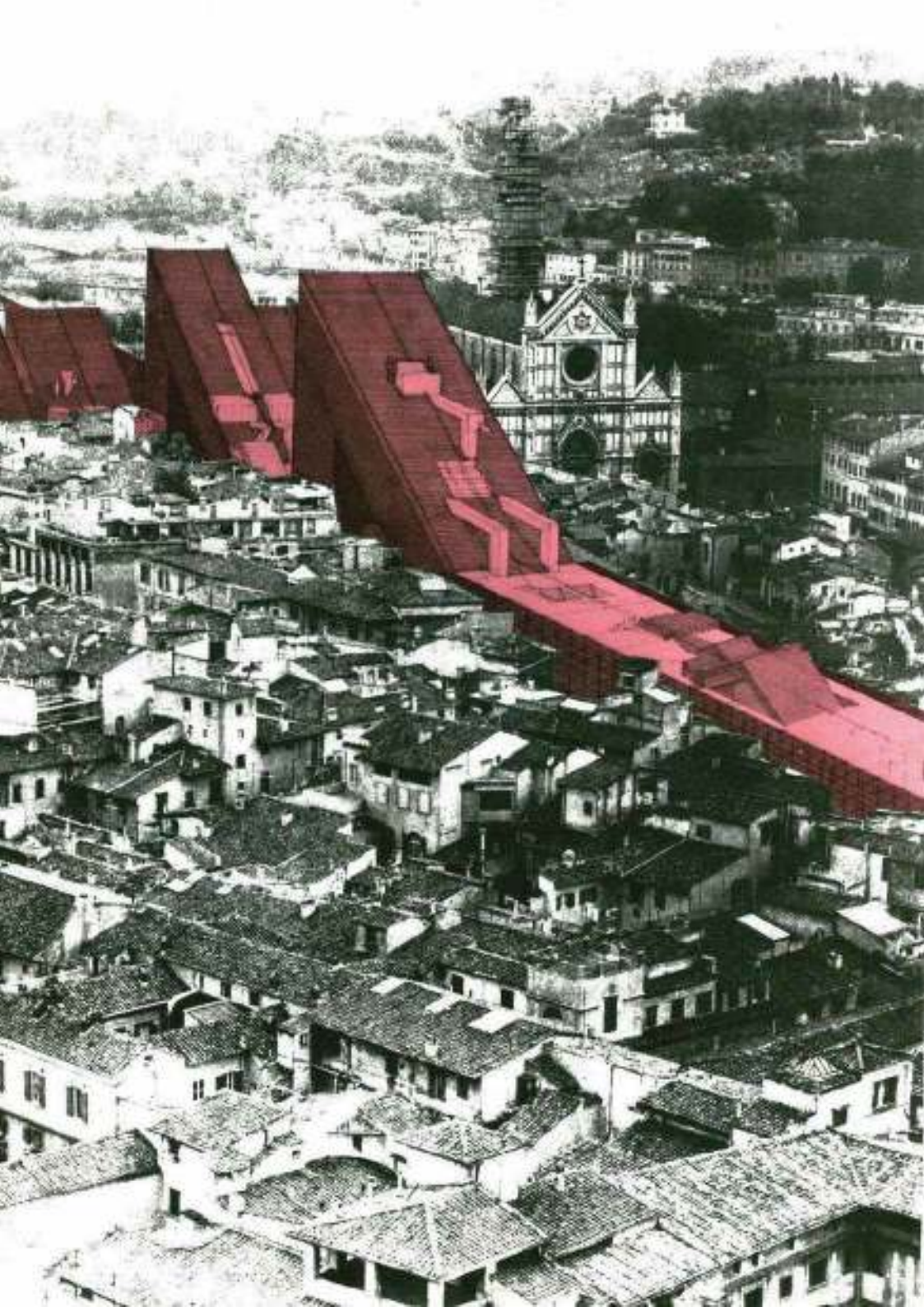
Throbbing organisms. The research presented in these drawings began in 1982-83, for a project called "La Muraglia Senese", for a villa in the countryside around Siena. Some of the drawings were published by the Alinari Brothers in a folder of "Prototypes". A large printing machine was used and tested for each colour, and the print tests overlapped randomly and without a precise order, even on the same sheets. The result, at times surprising, revealed spaces of the Escher-type, which seemed to me to belong to a 'non-Euclidean' geometry. It was there that I had the idea to intervene again on these drawings and make them even more complex, adding colours and other lines and volumes, and use them as a basis for a new and different project. From these new ideas arose unprecedented possibilities, and the process could be repeated endlessly. A little like in the 'fractals', and in the 'Theory of Discontinuity' of René Thom. Even with a common printer copier, interesting results could emerge. What turned out to be decisive was that once we entered this dimension, the desire to compare it with reality arose to obtain architecture, objects or other thoughts. In the end, we were dealing with 'Utopia'...

La ricerca presentata in questi disegni nasce nel 1982-83, per un progetto che si chiamava "La Muraglia Senese", per una villa nella campagna nei dintorni di Siena. Alcuni dei disegni vennero pubblicati dai F.lli Alinari in una cartella di 'fototipie'. Una grande macchina da stampa veniva usata e provata per ogni colore, e le prove di stampa si sovrapponevano casualmente e senza un'ordine preciso, anche sugli stessi fogli. Il risultato, a volte sorprendente, rivelava degli spazi alla Escher, che mi sembravano appartenere a una geometria 'non euclidea'. Fu lì che ebbi l'idea di intervenire di nuovo su questi disegni e renderli ancora più complessi, aggiungendovi dei colori e altre linee e volumi, e usarli come base per una nuova e diversa progettazione. Da queste nuove idee scaturivano inedite possibilità, e il procedimento poteva essere ripetuto all'infinito. Un poco come nei 'frattali', e nella 'Teoria della discontinuità' di René Thom. Anche con una comune stampante fotocopiatrice, potevano uscire interessanti risultati. Ciò che si rivelava determinante era che una volta entrato in questa dimensione, nasceva la voglia di confrontarla con la realtà per trarne architetture, oggetti o altri pensieri. In definitiva si trattava di 'utopia'...

in apertura/ opening page: "Pianta delle coperture Murate" 1987/ "Murate rooftop plan" 1987

a destra/ right: "Studi spaziali 1" 1986/ "Space Studies 2" 1986





Zziggurat

testo e disegni a cura di/text and drawings by Alberto Breschi

Zziggurat. The group was founded in Florence, in 1968, with the collaboration of Alberto Breschi and Roberto Pecchioli with Giuliano Fiorentzoli, which later moved to the United States. The group has dealt with architecture as a "global event", that is, as a system of communication and field of multimedia and multidisciplinary expression, aimed at a continuous experimentation of content and expression of a critical-innovative type that has placed it in the panorama of the avant-garde architectural movement represented by RADICAL ARCHITECTURE. For the participation in national and international architecture competitions, in the constant transfer at the project level or in the design method of the avant-garde experiences, the laboratory-studio of the ZZIGGURAT had become an accessible place where the contributions of the usual collaborators converged, both in teaching and in the profession, but also of other teachers and professionals and, last but not least, of students and new graduates. - We quote, among the most assiduous, the architects: A. Bagnoli, P. Bellia, A. Bigi, G. Boccabella, G. Bigozzi, N. Cargiaghe, F. Ferrari, L. Gavini, F. M. Lorusso, T. Manco, G. R. Masud Ansari, M. Tozzi. With the participation in the Venice Biennale of 1978, "Utopia and Crisis of anti-nature, architectural intentions in Italy", with a project of "Archaeology of the Future" the group dissolved and ceased its activity.

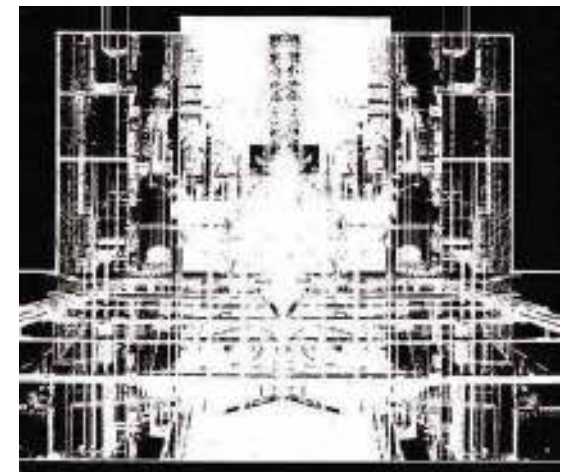
«... the futuristic vision of the future, linked to a mythical conception of progress, has been in crisis for a long time; outside of the Western world, it has never been in fashion. However talking about recycling, reassembling, only kaleidoscope variations of the materials available, which would always be the same starting from the man himself, ends up becoming a consolatory expedient and all in all, reactionary to prevent the search for an active commitment to the New. The idea of "archaeology" replaces this type of passivity as a dynamic principle. Archaeology, as a technique of building the completeness of a past based on the incomplete persistence of it, is, to think well, the only technique that, thanks to its active nature, allows us at present also a plausible ideal reconstruction of the future. The design of the future should be considered more of a problem of completion: the already known parts of it are the inorganic contemporary ruins of symmetries to come...»

in apertural opening page: "Archeologia del futuro, prospetto. 1972" "Archeology of the Future, facade 1972"

a destra right: "La città alternativa: Attrezzature di Sintesi in S. Croce -1968"/ "The Alternative City: Synthesis Equipment in St. Croce -1968"

Il gruppo è nato a Firenze, nel 1968, dalla collaborazione di Alberto Breschi e Roberto Pecchioli con Giuliano Fiorentzoli successivamente trasferitosi negli Stati Uniti. Il gruppo si è occupato dell'architettura come "evento globale", ossia come sistema di comunicazione e campo di espressione multimediale e pluridisciplinare, teso ad una continua sperimentazione contenutistica ed espressiva di tipo critico-innovativo che lo ha collocato nel panorama di quel movimento di avanguardia architettonica costituita dall'ARCHITETTURA RADICALE. In occasione della partecipazione a concorsi di architettura nazionali e internazionali, nel costante trasferimento a livello di progetto o di metodo di progettazione delle esperienze dell'avanguardia, lo studio-laboratorio dello ZZIGGURAT era diventato un luogo disponibile in cui convergevano gli apporti dei collaboratori abituali, sia nella didattica che nella professione, ma anche di altri docenti e professionisti e, non ultimi, di studenti e di neo-laureati. Citiamo, tra i più assidui, gli architetti: A. Bagnoli, P. Bellia, A. Bigi, G. Boccabella, G. Bigozzi, N. Cargiaghe, F. Ferrari, L. Gavini, F. M. Lorusso, T. Manco, G. R. Masud Ansari, M. Tozzi. Con la partecipazione alla Biennale di Venezia del 1978, "Utopia e crisi dell'antinità, intenzioni architettoniche in Italia", con un progetto di "Archeologia del futuro" il gruppo si scioglieva e cessava la sua attività.

«...la visione avveniristica del futuro, legata ad una concezione mitica del progresso, è in crisi da tempo; fuori dell'Occidente non è mai stata in auge. Tuttavia parlare di riciclaggio, di riassetto, di variazioni soltanto caleidoscopiche dei materiali a disposizione, che sarebbero sempre i soliti a partire dall'uomo stesso, finisce per diventare un espediente consolatorio e tutto sommato reazionario per impedire la ricerca di un impegno attivo verso il Nuovo. L'idea di "archeologia" sostituisce a questo tipo di passività un principio dinamico. L'archeologia, come tecnica di costruzione della completezza di un passato in base alle persistenze incomplete di esso, è, a pensare bene, l'unica tecnica che, per il suo carattere attivo, ci permetta attualmente anche una plausibile ricostruzione ideale del futuro. La progettazione del futuro va considerata più che altro un problema di completamento: le parti già note di esso sono i disorganici ruderi contemporanei di simmetrie a venire...»





PAOLO DI NARDO

FOCUS



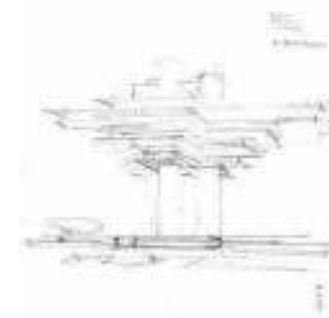
FOCUS è una nuova finestra di AND che si apre a possibili incontri culturali liberi dai condizionamenti editoriali del singolo numero. AND 31 dedicato al "Disegno AND Utopia" apre questa finestra sul contributo di Steffen Lehmann, professore alla Portsmouth University in Inghilterra, che ci svela il mondo compositivo di Arata Isozaki grazie alla sua passata esperienza di convivenza professionale negli anni '90 con questo maestro dell'architettura internazionale. Ne emerge l'originalità del lavoro di Isozaki fondato su una sua naturale vocazione interdisciplinare al punto di connotare il suo decennale lavoro al di fuori di strette scuole di pensiero disciplinare. Focus accoglie quindi un originale excursus, diviso scientificamente in quattro decenni professionali, fondato sulla testimonianza di un collaboratore che ne ha saputo cogliere le pieghe segrete di un "saper comporre".

FOCUS is a brand new section of AND Magazine that inquires on possible cultural meetings that are free from the publishing condition of each number of the issue. AND 31 is dedicated to "Disegno AND Utopia", analyzing the style of Arata Isozaki, with the contribution of Steffen Lehmann, Professor at the Portsmouth University in England, that have worked with this master of architecture in the 90's. What firstly comes out is the originality of Isozaki's workflow, founded on his natural and interdisciplinary vocation, this vocation define his decennial work away from the restricted disciplinary school of thought. Focus presents an original excursus, divided in four professional decade, based on the deposition of a collaborator that has been able to gather all the faces of the "know how" of Arata Isozaki.

Arata Isozaki

disegni di/drawings by Arata Isozaki

testo a cura di/text by Steffen Lehmann



Con una carriera molto produttiva che si espande nell'arco di oltre sei decenni, con oltre 100 lavori realizzati e un'opera eterogenea, la quale è insolitamente diversa e originale, scrivere dell'architetto giapponese Arata Isozaki (nato nel 1931 a Oita, Giappone del Sud) può rappresentare una vera sfida. Tuttavia, ora, all'età di 86 anni e ammirato in tutto il mondo, al lavoro di Isozaki è dovuta un'opportuna rivalutazione, in quanto recentemente è stato ignorato, ad esempio, dalla giuria del Premio Pritzker. Era il 1990 quando lasciai lo studio di Jim Stirling, dove lavoravo a Londra, per trasferirmi in Giappone e lavorare a Tokyo come giovane architetto per Arata Isozaki. Avevo in programma di restare a Tokyo per fare esperienza lavorando lì al massimo per un anno e non avevo previsto quanto questo cambio di posto di lavoro e di cultura avrebbe condizionato la mia vita futura e il modo di pensare l'architettura. Infine sono rimasto con Arata Isozaki per tre anni prima di trasferirmi a Berlino per aprire il mio studio nel 1993. Il periodo in Giappone mi ha dato una buona opportunità di studiare molto da vicino l'opera del maestro. Nel 1990, arrivando dallo studio di Stirling che era relativamente piccolo, con solo 10 dipendenti e un numero limitato di progetti, la differenza non poteva essere più grande. L'Atelier Isozaki, come veniva chiamato il suo studio, era un crocevia di un gran numero di progetti e attività interessanti. L'atelier era organizzato con Isozaki come unico maestro che capeggiava un gruppo di circa 30 architetti devoti, mentre nello studio Stirling all'epoca nessuno usava i computer. L'Atelier Isozaki rappresentava il futuro dell'architettura: la rivoluzione digitale era in corso. Avevo incontrato il lavoro di Isozaki alcuni anni prima, come giovane studente di architettura, visitando una mostra a Francoforte che esponeva le proposte del concorso per il nuovo Museo di Arti Applicate nel 1984, che fu vinto da Richard Meier. Le proposte del progetto di Isozaki erano così diverse da qualsiasi altro progetto: aveva collocato un cubo gigante nel centro del parco, proprio per minimizzare l'impronta dell'edificio e preservare la gran parte del bel parco e degli alberi. Ho ammirato anche il Museo di Arte Contemporanea (MOCA) di Los Angeles, inaugurato nel 1986, e avevo visto le foto del Museo di Arte Moderna di Guggenheim (1974), un capolavoro precursore ampiamente pubblicato. Per me era ovvio che Isozaki era un maestro architetto raffinato che lavorava in un proprio universo. Sono arrivato a Tokyo quando Isozaki compiva sessant'anni e aveva raggiunto il vertice della sua carriera (con filiali a New York e Barcellona), ricevendo un numero crescente di inviti a partecipare a concorsi di progettazione, anche in Germania e in Austria. Abbiamo collaborato su concorsi di progettazione su grande scala per siti prominenti a Berlino (uno ha portato ai due edifici nella Potsdamer Platz, per il quale in seguito abbiamo costituito una partnership), a Monaco, Stoccarda e Vienna (dove abbiamo vinto il primo premio per la progettazione di torri gemelle non realizzate) e a Londra: il prestigioso concorso di progettazione per la Tate Modern. Da circa la metà degli anni ottanta in poi Isozaki sembrava costruire in tutto il mondo ed è stato

With a very productive career that spanned over six decades, with over 100 built works, and a heterogeneous oeuvre that is unusually diverse and original, writing about the Japanese architect Arata Isozaki (born 1931 in Oita, South Japan) can be a real challenge. However, now 86 years old and globally admired, Isozaki's work is due a timely reappraisal, as it has recently been overlooked, for instance, by the Pritzker Prize jury. In 1990 that I left the office of Jim Stirling, where I worked in London, to move to Japan and work as a young architect for Arata Isozaki in Tokyo. I planned to stay in Tokyo to experience working there for a maximum of 12 months, and had not anticipated how much this change of workplace and culture would affect my future life and thinking about architecture. In the end, I stayed with Arata Isozaki for three years before moving to Berlin to open my own practice in 1993. The time in Japan gave me a good opportunity to study the master's oeuvre in close observation. Coming in 1990 from Stirling's office, which was a relatively small firm, with only ten staff and a limited number of projects, the difference could not have been bigger: Isozaki Atelier, as the office was called, was a buzzing hub with a large number of interesting projects and activities. The atelier was organised with Isozaki as the single master heading up a group of around 30 devoted architects. While at Stirling's office, nobody used computers at this time. Isozaki Atelier represented the future of architecture: the digital revolution was happening. I had encountered Isozaki's work a few years earlier as a young architecture student when visiting an exhibition in Frankfurt displaying the 1984 competition proposals for the new Museum of Applied Arts, which was won by Richard Meier. Isozaki's design proposal was so different from anything else: he placed a giant cube in the middle of the parkland, thus 2 minimising the building's footprint and preserving most of the beautiful park and trees. I also admired his Museum of Contemporary Art (MOCA) in Los Angeles, which opened in 1986, and I had seen photos of the Museum of Modern Art in Guggenheim (1974), a much-published earlier masterpiece. It was obvious to me that Isozaki was a refined master Architect, working in his own universe. I came to Tokyo when Isozaki turned sixty and reached the peak of his career (with branch offices in New York and Barcelona), receiving a growing number of invitations to participate in design competitions, including in Germany and Austria. We collaborated on large-scale design competitions for prominent sites in Berlin (one resulted in the two buildings at Potsdamer Platz, for which we later formed a partnership), in Munich, Stuttgart and Vienna (where we won the first prize for the design of unbuilt twin towers) and in London: the prestigious Tate Modern design competition. From around the mid-1980s onwards, Isozaki seemed to be building worldwide and was the first Japanese architect to be working globally, whilst at the same time being intensely busy at home: Japan's post-war economy had been continuously booming since 1960 (a period of rapid economic growth, which came to an abrupt end with the 'bursting of the Japanese economic bubble' in 1991), and Isozaki was well equipped to take advantage of this boom, getting his most extraordinary and ambitious designs built. His projects were rarely in Tokyo, however. Instead of the capital city, most of his buildings are to be found in Japan's smaller cities, such as in Mito, Kyoto, Nara and Kitakyushu, or dotted around Tokyo's outskirts. The architecture critic Herbert Muschamp noted in 1993 in regard to this era: 'Arata Isozaki came of age in a country that was not only physically and economically in tatters but had also been torn from its cultural moorings.'

A large and diverse oeuvre of buildings, from playful and inventive to monumental

Arata Isozaki graduated from the University of Tokyo in 1954 and went straight to work under Kenzo Tange—the father of post-war Japanese architecture—before establishing his own firm, Isozaki Atelier, in 1963. His early Japanese projects, like City in the Air (1960–1961) and the Oita Prefectural Library (1962–1966), bear the strong influence of Le Corbusier, Louis I. Kahn and Kenzo Tange, Isozaki's early mentor. In Japanese architecture, Isozaki belongs to the same generation as Fumihiko Maki, Kisho Kurokawa, Kiyonori Kikutake and the Metabolist movement. However, while he was sympathetic to their ideas and theories of new forms of city, he never joined the Metabolist group but rather preferred to follow his own avant-garde path. Over the course of his long career, Isozaki was always interested in visionary forms of cities. In 1960, he created an ironic photomontage with the title 'Future City', where he placed a Metabolist mega-structure within a field of classical ruins. In regard to this montage, Schalk notes that 'the image pictures the city as the place where many life-cycles of various cultures rise, overlap, and decline. In this juxtaposition of the already declined (Western classical architecture) with the visionary (Japanese Metabolist architecture) and its future (parts of the new scheme already collapsed), historical time appears compressed' (Schalk, 2014; 281). In the end, very little of these visionary theories made it into reality and, ironically, one of the few Metabolist projects ever built was Isozaki's Prefectural Library in Oita (1966). 3 Isozaki has a deep understanding of architectural history, which allows him to easily create direct links between his designs and the past. His particular interest and expertise in Renaissance and Classical architects, such as Borromini or Schinkel, and his vast knowledge of architectural theory allowed him to use a variety of historical references in an unrestrained way. Isozaki draws on a dazzling range of influences (Taylor, 1976). His thoughts and approach to architecture were profoundly influenced by different key experiences and he extensively commented on these influences: firstly, there was the Emperor's Katsura Villa, the architectural masterpiece in Kyoto: an idealised example for circulation around a system of garden spaces as described by Junichiro Tanizaki and Bruno Taut (Tanizaki, 1933; Isozaki, 2005). But there were also the images of the destruction of Hiroshima

il primo architetto giapponese a lavorare globalmente, mentre allo stesso tempo era impegnato intensamente in casa: l'economia post-bellica del Giappone era in una continua fase di boom dal 1960 (un periodo di rapida crescita economica che giunse a una brusca fine con lo "scoppio della bolla economica giapponese nel 1991) e Isozaki era ben attrezzato per approfittare di questo boom, realizzando i suoi progetti più straordinari e ambiziosi, tuttavia i suoi progetti erano rari a Tokyo. Anziché nella capitale, gran parte dei suoi edifici si trovavano nelle piccole città del Giappone come Mito, Kyoto, Nara e Kitakyushu oppure sparsi attorno alle periferie di Tokyo. Il critico di architettura Herbert Muschamp nel 1993 annotò a proposito di questa era: "Arata Isozaki è cresciuto in un paese che non era solo a pezzi fisicamente e economicamente, ma era stato strappato dai suoi equilibri culturali".

Un'opera ampia e diversificata di edifici, da quelli giganti a quelli monumentali

Arata Isozaki si laureò all'Università di Tokyo nel 1954 e andò a lavorare direttamente sotto Kenzo Tange – il padre dell'architettura post-bellica giapponese – prima di aprire un proprio studio, l'Isozaki Atelier nel 1963. I suoi primi progetti giapponesi, come City in the Air (1960-1961) e la Biblioteca Prefetturale di Oita (1962-1966), portano il forte influsso di Le Corbusier, Louis I. Kahn e Kenzo Tange, il primo mentore di Isozaki. Nell'architettura giapponese Isozaki fa parte della stessa generazione di Fumihiko Maki, Kisho Kurokawa, Kiyonori Kikutake e il movimento Metabolista. Tuttavia mentre simpatizzava per le loro idee e le loro teorie di nuove forme della città, non fece mai parte del gruppo Metabolista, ma piuttosto preferì seguire il proprio percorso avanguardistico. Nel corso della sua lunga carriera Isozaki fu sempre interessato alle forme visionarie delle città. Nel 1960 creò un ironico fotomontaggio dal titolo "Città del Futuro", dove pose una mega-struttura metabolista all'interno di un campo di rovine classiche. Riguardo a questo montaggio Schalk annota che l'immagine raffigura la città come il luogo in cui sorgono, si sovrappongono e muoiono molti cicli di vita di culture diverse. In questo affiancamento del declino già in corso (architettura classica occidentale) al futurismo (architettura metabolista giapponese) e il suo futuro (parti del nuovo schema in parte già crollato), il periodo storico appare compresso" (Schalk, 2014; 281). Alla fine pochissime di queste teorie visionarie divennero realtà e per ironia uno dei pochi progetti metabolisti mai realizzati fu la Biblioteca Prefetturale di Oita (1966). 3 Isozaki ha una profonda comprensione della storia dell'architettura, la quale gli consente di creare facilmente collegamenti diretti tra i suoi progetti e il passato. Il suo interesse e la sua competenza in particolare per gli architetti del Rinascimento e del Classicismo, come Borromini o Schinkel, e la sua vasta conoscenza della teoria architettonica gli consentivano di utilizzare una moltitudine di riferimenti storici senza limiti. Isozaki attinge da un'impressionante serie di influssi (Taylor, 1976). I suoi concetti e il suo approccio verso l'archi-

and Nagasaki in 1945, which Isozaki saw as a young man. In regard to major artistic influences, there was the Japanese space/time concept of 'Ma', a concept Isozaki repeatedly attempted to express in exhibitions. There are also influences from Surrealism, Constantin Brancusi's idea of the Infinite Column and the sculptural work of Isamu Noguchi, as well as the architectural work of Louis I. Kahn, especially his use of the barrel vault at the Kimbell Art Museum and the unbuilt City Tower project for Philadelphia. Similar to the work of Kahn, Isozaki shared a preoccupation with monumental and heavy buildings that did not hide their weight, their materials and rough surfaces. Isozaki frequently referred to the Salk Institute in La Jolla (1959–1965), one of Kahn's masterpieces where he composed a campus and courtyard overlooking the ocean and enclosing a heroic water garden: a space we can find again and again in Isozaki's work (Stewart, 1991). He wrote extensively about all of these influences and what they meant for him, and the intriguing capacity of Modernism to translate all kinds of artistic and urban qualities into a new language. Isozaki's interdisciplinary approach sticks out: the ease with which he moved between fashion design, graphics, furniture and stage design, influencing his ideas far beyond the field of architecture (Isozaki, 1998 and 2006). I was always stunned by the unprecedented degree of powerful but geometrically simple forms and the formal repertoire in his work. He displayed a unique capacity for strong figure-ground compositions that declared architecture as a compositional art, a celebration of formal expression and a reminder of the urban possibilities large buildings could offer. He frequently spoke about "buildings composed like paintings" and the collages of Juan Gris. Proof that architecture is something to be composed and elaborated on, and celebrated with unique ideas of space, turned into a special atmosphere generated by elegant theatrical spaces and extraordinary stage-like settings. With close attention to proportion, his conceptual originality for powerful designs would join together asymmetrically the strong geometric forms, such as juxtaposing a cylinder with a precise cube and a half-cylinder, combined with an exquisite refinement and complexity of detail. While his compositions were shaped by simple and visually calm forms—giant prism-shaped gallery spaces and spherical or pyramid-shaped parts arranged with great order like children's building blocks across a site (such as in Los Angeles or Mito)—Isozaki's capacity to invent new forms was remarkable. These compositions were not anti-functional, but were able to resolve the problem of the floor plan while simultaneously creating interesting solutions in section and elevation. Just like Bernini and Borromini before him, at the beginning of the Baroque era, he is always challenging the boundary between sculpture and architecture. In this regard, Joseph Giovannini (1986) wrote: "Not since the French 4 architectural visionaries of the 18th century has an architect used solid geometric volumes with such clarity and purity, and never with his sense of playfulness." The interiors of Isozaki's concert halls and cultural buildings are equally striking: here he frequently used optical illusion, with curved or mirrored glass and printed patterns on glass, to create enigmatic optical distortion in the elegant entry foyers (from Tsukuba Center Building to the Kyoto Concert Hall).

The Triumvirate of Post-modernism: Isozaki–Hollein–Stirling

Besides all this monumental playfulness, symbolic messages and post-modern freedom, Isozaki is also a romantic architect rooted in history: a tendency that could generally be seen in the work of Isozaki, Hollein and Stirling around this time and which would later be coined as 'Post-modernism'. For instance, the Staatsgalerie in Stuttgart, a masterpiece with a fondness for stage allusions by James Stirling (1977–1984), and Hans Hollein's Museum Abteiberg (1972–1982) were not unlike Isozaki's new-built ruin Tsukuba Center: a new civic centre built around the same time (1979–1983), referencing from architectural history and consisting of cubist-like compositions of memorable fragments: a collage of eclectic references ranging from Michelangelo to Borromini, Piranesi and Ledoux—all composed to one perfect synthesis in an 'eclectic ruin of the future'. Importantly, this did not happen at the expense of the usability of these radical buildings: the functional organisation of the geometrical compositions was marvellous. At this point in time, in the early 1980s, the three buildings by Isozaki–Hollein–Stirling signalled a clear and radical break with a tired and austere International Modernism. Japanese architecture has a long tradition of taking from foreign cultures (first from China, then from the West) and much of the Japanese design comes from a process of borrowing, transforming and refining. Isozaki understands himself as a key protagonist and player in the history of the architecture discipline—nothing less—and in this line with the self-conscious innovator Le Corbusier and with Louis I. Kahn, also insisting on architecture as an art form. He displays a strong understanding that the design of buildings is a serious intellectual business and frequently relates his own architecture to the works of the Renaissance masters, such as Michelangelo (Drew, 1982; Futagawa, 1983). His long friendship with Hans Hollein and enormous respect for James Stirling's work allowed a shift of focus away from purely Japanese topics at the time. The team Isozaki–Hollein–Stirling was to become the "Triumvirate of Post-modernism" (Jenks, 1984), and they soon emerged as the leading architects responsible for most new museums and art galleries during the 1980s. The three became the key figures representing the most significant tendency within architecture at this time and Isozaki's global activity made him one of the first 'star-architects' and a true global citizen (long time before

tettura erano profondamente influenzati da diverse esperienze chiave e giudicava ampiamente questi influssi: innanzitutto c'era la villa dell'imperatore Katsura, il capolavoro dell'architettura a Kyoto: un esempio idealizzato di circolazione attorno a un sistema di spazi di giardini come descritto da Junichiro Tanizaki e Bruno Taut (Tanizaki, 1933; Isozaki 2005). Ma c'era anche le immagini della distruzione di Hiroshima e Nagasaki del 1945, che il giovane Isozaki vide. Riguardo ai maggiori influssi artistici c'era il concetto giapponese spazio-tempo del "Ma", un concetto che Isozaki cercò ripetutamente di esprimere nelle mostre. C'erano anche influssi del Surrealismo, l'idea di Constantin Brancusi della Colonna Infinita e il lavoro scultoreo di Isamu Noguchi nonché il lavoro architettonico di Louis I. Kahn, specialmente il suo uso della volta a botte del Kimbell Art Museum e il progetto della City Tower non realizzato per Filadelfia. Simile al lavoro di Kahn, Isozaki condivise la preoccupazione per gli edifici monumentali e pesanti che non celavano il loro peso, i loro materiali e le superfici grezze. Isozaki faceva spesso riferimento al Salke Institute di La Jolla (1959-1965), uno dei capolavori di Kahn, in cui compose un campus e un cortile che davano sull'oceano racchiudendo un eroico giardino d'acqua: uno spazio che possiamo ritrovare ripetutamente nel lavoro di Isozaki (Stewart 1991). Egli ha scritto ampiamente su tutti questi influssi e ciò che significavano per lui e sulla capacità intrigante del Modernismo di tradurre tutti i generi delle qualità artistiche e urbane in un nuovo linguaggio. L'approccio interdisciplinare di Isozaki è eccellente: la facilità con cui si muoveva dal fashion design, alla grafica, alla progettazione di mobili e sulle scenografie influenzava le sue idee ben oltre il campo dell'architettura (Isozaki 1998 e 2006). Rimaneva sempre meravigliato dal grado senza precedenti di forme potenti, ma geometricamente semplici e dal repertorio formale del suo lavoro. Manifestava una capacità unica nelle composizioni basate su figure-sfondo che dichiaravano l'architettura come arte compositiva, una celebrazione di espressione formale e una reminiscenza delle possibilità urbane che i grandi edifici potevano offrire. Parlava spesso di "edifici composti come quadri" e dei collage di Juan Gris, la comprova che l'architettura è qualcosa da comporre e da elaborare e celebrare con idee uniche di spazio trasformato in un'atmosfera speciale generata da spazi teatrali eleganti e allestimenti straordinari simili a una scenografia. Con un'attenta attenzione alla proporzione, la sua originalità concettuale per progettazioni potenti assemblava asimmetricamente le forti forme geometriche, come l'affiancamento di un cilindro con un cubo preciso e un semi-cilindro, combinati a una squisita raffinatezza e complessità del dettaglio. Mentre le sue composizioni erano formate da forme semplici e visivamente calme – spazi di gallerie a forma di prisma giganti e parti sferiche o a forma di piramide sistemati in un grande ordine come i blocchi di costruzione dei bambini su un sito (come a Los Angeles o a Mito) – la capacità di Isozaki di inventare nuove forme era notevole. Queste composizioni non erano anti-funzionali, ma erano in grado

the negative connotations today associated with the term 'star-architect', Isozaki embodied the master that holds total control over his projects). Today, the concept of 'star-architect' has lost its relevance and young architects are searching for alternative working methods that effect change through the empowerment of others. However, 1980 was the beginning of trend-setting and a celebrity culture in architecture. For his internationality, Isozaki was frequently called 'non-Japanese' and a foreigner by more conservative Japanese colleagues (Muschamp, 1993; GA Document, 2004) 5 During the 1990s, Isozaki Atelier was again a busy place, with commissions arriving from all over the world: about 15 projects were on the drawing boards or under construction at any given time. In addition, much of the additional work was large-scale design competitions and curatorial works, such as exhibition designs or stage designs. A creative force and an intuitive genius, Isozaki is a soft-spoken, charismatic figure, always charming and gentlemanly polite—despite the pressures of the construction business—and very talented: he is able to visualise his ideas convincingly with beautiful hand sketches that have become collectors' items. Meetings on projects usually followed a strict ritual, where Isozaki would sit on one side of the large table, without much talking, spending most of the time sketching with ink pen on yellow tracing paper. Regularity and irregularity were reoccurring themes when it came to sketching interiors. Stacks of exquisite drawings, often abstract and elegant hand sketches and diagrams, were produced in long meetings, where he would work ideas over and over, testing different solutions, and it was usually our task to 'translate' those freehand drawings into more concrete line drawings that could become a later basis for construction.

Four distinctive phases in the work of Isozaki, spanning over six decades

Today, Isozaki can look back on a long, diverse and productive career, spanning over six decades, during which he always re-invented himself every 10 to 12 years (not unlike Le Corbusier). With immense discipline and work ethics, Isozaki was able to build an astonishing number of projects and an almost unbelievable number of design proposals spread over five continents. An architect as much as an urban designer, with many innovative large-scale urban proposals to his name, the challenge for any interpretation of Isozaki's diverse body of work is that he refused to restrict himself to any single signature style (unlike Frank Gehry or Richard Meier, for instance, resisting a singular stylistic brand). I suggest that one can differentiate Isozaki's oeuvre into four distinctively different phases, each of them wholly original:

Phase I: 1959–1973: Post-structuralism His early projects were in Japan, such as commissions in his home town Oita in South Japan, outside Tokyo, and heavily influenced by European experiences with a style mixed between 'New Brutalism' and 'Metabolist Architecture', such as the radical Oita Medical Hall (1959–1960), according to Reyner Banham. These buildings expressed their rough concrete structure and looked like machines: an architecture of systems and components, revealing how they were made and assembled. The elegant Gunma Art Museum (1974), Isozaki's most notable early project, gained international attention, confirmed him as an original force and set Isozaki on the global circuit. His ideas about urban mega-structures (especially 'City in the Sky') were dissimilar to the theoretical propositions of the Metabolism manifesto (published in 1960), with references to organic biological growth and biological processes. These hypothetical projects ranged from floating cities on the oceans or on reclaimed land (for instance, work in which Isozaki was involved in with Kenzo Tange, such as the Tokyo Bay Plan, 1960) to modular plug-in capsule towers that could incorporate organic growth (similar to Archigram's Walking City and Plug-in City, 1964; or Yona Friedman's Spatial City, 1963). His formal approach continued to evolve with buildings such as the Fujimi Country Club (1973–1974) and Kitakyushu Central Library (1973–1974). 6 Isozaki commented that this phase of technological optimism came to an end with Tokyo's 'failed' EXPO 1970 and the world energy crisis. He would always mark significant changes in the world's situation with an equally significant shift in his design approach. Typical works from this phase include:

City in the Air (1960–1961, unbuilt), Tokyo, Japan
Oita Prefectural Library (1962–1966), Oita, Oita, Japan
Nakayama House (1964), Oita, Japan
Kitakyushu Municipal Museum of Art (1972–1974), Fukuoka, Japan
Kitakyushu Central Library (1973–1974), Fukuoka, Japan
Gunma Museum of Modern Art (1971–1974; refurbishment 2006–2008), Gunma, Japan
Fujimi Country Clubhouse (1973–1974), Oita, Japan

Phase II: 1974–1989: High Post-modernism: the symbolic, iconic and ironic in Architecture During the second phase, Isozaki makes such a dramatic impact on the international architecture world that Charles Jencks wrote: "Isozaki has taken the Post-Modernism of the West one step further" (1984). His designs became more inventive with geometry at a time when architecture had to radically reinvent

di risolvere il problema della pianta del piano, creando allo stesso tempo soluzioni interessanti in sezione e elevazione. Proprio come Bernini e Borromini prima di lui, all'inizio dell'era barocca, sfidava sempre il confine tra scultura e architettura. A questo proposito Joseph Giovannini (1986) scrisse: "Era dai quattro visionari architettonici francesi del 18° secolo in poi che un architetto non aveva mai usato volumi geometrici solidi con tale chiarezza e purezza e mai con questo senso di giocosità". Gli interni delle sale da concerto e degli edifici culturali di Isozaki colpiscono alla stessa maniera: qui ha usato spesso l'illusione ottica, con vetro curvo o a specchio e modelli stampati su vetro per creare una distorsione ottica enigmatica nel foyer di ingresso eleganti (dal Tsukuba Centre Building al Kyoto Concert Hall)

Il trionfuro del post-modernismo: Isozaki-Hollein-Stirling

Oltre a tutta questa giocosità monumentale, ai messaggi simbolici e alla libertà post-moderna, Isozaki è anche un architetto romantico con radici nella storia: una tendenza che potrebbe essere vista in generale nel lavoro di Isozaki, Hollein e Stirling in quel periodo e che successivamente sarebbe stata definita "post-modernismo". Ad esempio la Staatsgalerie di Stoccarda, un capolavoro con una predilezione per le allusioni scenografiche di James Stirling (1977-1984) e il Museo Aaseberg di Hollein (1972-1982) non erano dissimili dalla rovina di nuova costruzione, il Tsukuba Center, di Isozaki: un nuovo centro civico costruito all'incirca nello stesso periodo (1979-1983), che prende riferimento dalla storia architettonica e composto da composizioni simili al cubismo di frammenti memorabili: un collage di riferimenti eclettici che spaziano da Michelangelo a Borromini, Piranesi e Ledoux – tutti composti per una sintesi perfetta in una "rovina eclettica del futuro". Nota importante, ciò non succedeva a spese della fruibilità di questi edifici radicali: l'organizzazione funzionale delle composizioni geometriche era meravigliosa. A questo punto del tempo, agli inizi degli anni ottanta, i tre edifici di Isozaki-Hollein-Stirling segnalavano una netta e radicale rottura con il Modernismo Internazionale stanco e austero. L'architettura giapponese ha una tradizione nell'attingere da culture straniere (innanzitutto dalla Cina in seguito dall'Occidente) e molto del design giapponese proviene da un processo di presa in prestito, trasformazione e rifinitura. Isozaki intende sé stesso come un protagonista e un soggetto chiave della storia della disciplina architettonica – niente meno – e questo in linea con l'innovatore auto-consapevole Le Corbusier e con Louis I. Khan, insistendo sull'architettura come forma di arte. Egli manifesta la forte convinzione che la progettazione di edifici sia un serio affare intellettuale e per la propria architettura fa spesso riferimento ai maestri del Rinascimento come Michelangelo (Drew, 1982; Futagawa, 1983). La sua lunga amicizia con Hans Hollein e l'enorme rispetto per il lavoro di James Stirling consentì di spostare l'attenzione dagli argomenti puramente giapponesi di

itself. The trust in technology had failed and the oil crisis showed the limits to growth. The new design approach emerged as a reaction against the perceived shortcomings of the 1960s and 1970s and its lack of reference to the history of architecture and ignorance of the culture of places. Isozaki also worked closely alongside his third wife, the Japanese sculptor Aiko Miyawaki. The MOCA museum in Los Angeles is entered via a sunken courtyard, an idea Isozaki had tested previously at the Tsukuba Centre building. The Team Disney headquarters building in Orlando (Florida), for instance, is a colourful and striking assemblage influenced by Pop Art and post-modern wit: an ironic tongue-in-cheek metaphor is the main entry gate in the form of Mickey Mouse's ears. Pioneering Japanese architecture overseas, during this phase, Isozaki was able to realise a series of key projects in the USA, including MOCA in Los Angeles and Team Disney, both important buildings that introduced him to the US. MOCA is still considered as one of Isozaki's masterworks. Visitors to MOCA enter through a sunken courtyard that reminds of Tsukuba Center. Team Disney is overloaded with symbolic meaning and colourful geometries: it resembles nothing ever built before. A spectacular competition-winning design for Tokyo's New City Hall (1985) was never built (although ideas from this project kept re-emerging in later proposals, such as at the large and airy indoor/outdoor atrium sliced by bridges, just as used ten years later for the Potsdamer Platz buildings in Berlin). Isozaki's proposal for Tokyo City Hall was the only non-skyscraper project in the competition, and this gigantic 'groundscraper' typology would occupy Isozaki for his entire career. Isozaki commented that this phase had come to an end with an entirely new world situation, following the fall of the Berlin Wall and the bursting of Japan's economic bubble. Typical works from this phase include:

Tsukuba Center Building (1979–1983), Tsukuba, Japan
Museum of Contemporary Art MOCA (1981–1986), Los Angeles, United States
Palau Sant Jordi Stadium (1983–1990), Montjuïc, Barcelona, Spain; Sports Hall for the 1992 Summer Olympics; followed by the Palafolls Sports Complex Pavilion (1987–1996), Barcelona, Spain
New Tokyo City Hall (1985–1986, unbuilt), Tokyo, Japan
Kamioka Town Hall (1975–1978), Kamioka, Japan
Team Disney Orlando (1987–1991), Florida, United States
Bond University, Library and Administration Building (1987–1989), Gold Coast, Australia
Kitakyushu International Conference Center (1987–1990), Fukuoka, Japan

Phase III: 1990–2000: Architecture as a Sculptural Statement and Experiment. The third phase can best be described as a paradigm shift towards 'anything seems possible'; further heralding his career with high-profile projects and clients, firmly establishing Isozaki during this decade as the most influential figure in Japanese architecture. The conceptually powerful and often provocative design of this phase looked again more Japanese compared to the previous internationalised phase—for instance the buildings in Mito and Krakow, which showed a typical Japanese aesthetic. Edan Corkill noted (2008): "If the entire Japanese architectural fraternity was one big royal family, then Arata Isozaki would be a king approaching the end of a long and glorious reign." Indeed, during this phase, his influence gradually spread further and further afield, mirroring the growth of his stature. In this phase, Isozaki developed a more hyper-modernistic style, with buildings such as the Art Tower of Mito and Domus—La Casa del Hombre—in Spain. Much of the work in Spain was generated from the highly successful Olympic stadium Palau Sant Jordi for the Barcelona 1992 Olympics. This was also caused by the beginning of Japan's economic recession in 1991, which forced most architects to look beyond Japan. The buildings designed and built during this phase are a string of elegant public works of cultural function, ranging from large concert halls, museums, art galleries, universities and libraries to cultural centres (mostly won through design competitions). As a consequence, Isozaki developed vast expertise in museum technology and acoustics for concert halls. During this period, he developed the concept of the Third Generation Art Museum (1991), which he described as a 'site-specific and art-specific museum' Lehmann and Feireiss, 1994). The design of Art Tower Mito is influenced by Brancusi's Infinite Column and the idea of an infinitely extendable tower. Mito Art Tower creates a powerful civic symbol for an otherwise nondescript new town. Despite the large-scale works, he remained always interested in small projects, such as Nagi Museum, furniture design and temporary exhibitions, in line with the Japanese enormous respect for small things and a dedication to refinement (GA Architect 1991 and 2000). The designs of this phase include fiercely elegant buildings, such as the elegant Kyoto Concert Hall and Nara Centennial Hall. Around 1993 he started to incorporate organic curves in his designs and the use of curves started appearing more frequently (for instance, in his projects in China and the Florence railway station proposal). Isozaki would claim that the phase of contextual local architecture had come to an end with the complete globalisation of architecture. Typical works from this phase include:

Art Tower Mito (1986–1990), Ibaragi, Japan

quel tempo. Il team Isozaki-Hollein-Stirling era destinato a diventare il "Triumvirato del Post-modernismo" (Jenks, 1984) e emersero in poco tempo come i maggiori architetti responsabili della gran parte dei nuovi musei e delle nuove gallerie d'arte durante gli anni ottanta. I tre divennero le figure chiave che rappresentavano la tendenza più significativa nell'ambito dell'architettura di quel tempo e l'attività globale di Isozaki lo fece diventare uno dei primi "archi-star" e un cittadino veramente globale (molto prima delle connotazioni negative che vengono oggi associate al termine "archi-star", Isozaki impersonificava il maestro che deteneva il controllo totale sui suoi progetti). Oggi il concetto di "archi-star" ha perso la sua importanza e i giovani architetti sono alla ricerca di metodi di lavoro alternativi che comportano un cambiamento mediante la legittimazione di altri. Tuttavia il 1980 fu l'inizio del trend-setting e della cultura della celebrità nell'architettura. Per la sua internazionalista Isozaki veniva chiamato spesso "non-giapponese" e forestiero dai colleghi giapponesi più conservatori (Muschamp, 1993: 64; Giapponese, 2004) 5 Durante gli anni novanta l'Isozaki Atelier era di nuovo un posto con tanto lavoro, con commesse che provenivano da tutte le parti del mondo: in un dato momento circa 15 progetti erano in fase di progettazione o in costruzione. Inoltre gran parte del lavoro aggiuntivo erano i concorsi di progettazione su grande scala e i lavori curatoriali, come le progettazioni di mostre o progettazioni scenografiche. Una forza creativa e un genio intuitivo, Isozaki è una figura carismatica, affabile, sempre affascinante e con la cortesia del gentleman – nonostante le pressioni del business delle costruzioni – e con molto talento: è in grado di visualizzare le sue idee in modo convincente con begli schizzi fatti a mano che sono diventati oggetti da collezione. Le riunioni per i progetti di solito seguivano un rigido rituale, nel quale Isozaki era solito sedersi a un lato del grande tavolo, senza parlare molto, trascorrendo gran parte del tempo a fare schizzi con una penna a inchiostro su una carta da lucidi gialla. Regolarità e irregolarità erano temi ricorrenti quando si trattava di fare bozze di interni. Pile di disegni eccellenti, spesso schizzi e diagrammi fatti a mano astratti e eleganti venivano realizzati nelle lunghe riunioni, nelle quali rivedeva continuamente le sue idee, provando soluzioni diverse e in genere era nostro compito "tradurre" quei disegni fatti a mano libera in disegni trattaggiati più concreti che potevano diventare una futura base di costruzione.

**Quattro fasi distintive nel lavoro di Isozaki, che si
espandono nell'arco di sei decenni**

Oggi Isozaki ha alle spalle a una carriera lunga, diversificata e produttiva che si espande nell'arco di sei decenni, durante la quale ogni 10/12 anni ha sempre reinventato sé stesso (a differenza di Le Corbusier). Con un'immensa disciplina e un'etica del lavoro Isozaki è stato in grado di costruire un numero pressoché incredibile di progetti e un numero quasi incredibile di proposte di progetti sparsi in cinque continenti. Sia architetto che progettista urbano, con molte propo-

Centre of Japanese Art and Technology (1990–1994), Kraków, Poland
Donau City Twin Towers (1991–1992, 1st Prize, unbuilt), Vienna, Austria
Yokohama Concert Hall (1991–1995), Kyoto, Japan
Nara Centennial Hall (1992–1998), Nara, Japan
Mino Ceramic Park and Museum (1996–2002), Gifu, Japan
Domus—La Casa Del Hombre (1991–1995), Coruña, Galicia, Spain
Buildings C2/C3 at Potsdamer Platz (1993–1999), Berlin, Germany (Arata Isozaki and Steffen Lehmann)
Nagi Museum Of Contemporary Art (1991–1994), Nagi, Okayama, Japan
Shizuoka Convention and Arts Center GRANSHIP (1998), Shizuoka, Japan
The Bass Museum of Art, Miami (2000–2001), Florida, United States
COSI Columbus Science Museum (1994–1999), Ohio, United States
New entrance of the Caixa Forum Barcelona Building (1999–2002), Barcelona, Spain

Phase IV: 2000 to present. *The 21st-century: Architecture as a global endeavour* In the most recent phase, Isozaki continued to push the envelope of what is possible, socially and technologically, creating new forms that often challenged gravity. The projects of this phase can mostly be found in the fast-growing mega-cities of Asia, less in Japan—a sign that architecture has become a truly globalised endeavour, catering for a global consumer society. Globalisation also leads to an architecture that could be anywhere, because it is abstract rather than locally anchored by regional materials and typologies. Many of the projects, clusters of high-rise towers as variations of the early themes, are now in China, Vietnam and Central Asia, in the Middle East and in Qatar. The National Library in Qatar is a high-rise tower that reminds of the unbuilt project 'City in the Sky' 45 years earlier; it took a lifetime to finally get the idea built. In 2005, Isozaki founded an Italian branch of his office in Milan, where the CityLife office tower in the former trade fair area in Milan and other works have been realised. The projects highlight the contradictions and discontinuities of the contemporary city where organised and orderly planning is now rarely possible, sometimes evoking the informational city as an advanced network of ICT systems (such as the projects in China). Not unlike Le Corbusier, Isozaki's late work changed to become more organic, often with curvilinear forms derived from nature, forming cave-like spaces and bone-like structures; for instance, projects searching for such new expression are the Himalayas Art Centre and the Qatar Convention Centre, good examples of the organic late works with which Isozaki seeks deeper meaning outside ordinary criteria. The impact of globalisation on architecture has yet to be seriously studied and investigated. This is the fourth phase that is currently still ongoing. Typical works from this phase include:

Shenzhen Cultural Centend Library (1998–2007), Shenzhen, China
 Torino Palasport Olimpico Stadium (2002–2006), Turin, Italy
 Isozaki Atea residential twin towers (1999–2009), Bilbao, Spain
 Qatar National Library (2002–2007), Doha, Qatar
 Museum of the Central Academy of Fine Arts in Beijing (2003–2008), China
 New Concert Hall Building (2003–2010), Thessaloniki, Greece, 2010
 Zendai Himalayas Art Center (2003–2010), Shanghai, China
 Diamond Island and Metropolis Thao Dien (high-rise building cluster; 2006–2012), Ho-Chi-Minh City, Vietnam
 Coliseum da Coruña (1990–1991), A Coruña, Galicia, Spain
 Qatar National Convention Centre and Ceremonial Court, Education City (2004–2010), Doha, Qatar
 CityLife 'Allianz Tower' office high-rise (2003–2012), Milan, Italy
 The University of Central Asia's three campuses in: Tekeli, Kazakhstan; Naryn, the Kyrgyz Republic; and Khorog, Tajikistan (2014–)

Legacy: a forgotten visionary ready for rediscovery? Arata Isozaki's architectural position as artist-architect was often controversial and polemical, but it is still highly relevant today. His activities are not limited to architecture, but include writing, criticism, judging architecture competitions and collaborating with artists. Overlooked for the Pritzker Prize (the only time I saw him bitter about the fact that he was a member of award juries numerous times (including for the Pritzker), promoting avant-garde architects and helping young architects to start their career and make their ideas a reality—from Holl, to Hadid, to Sejima and Aoki, and numerous others), he was never himself the recipient of the prestigious award. Isozaki, once called "the Emperor of Japanese Architecture" by Tadao Ando (1985), has won multiple international awards, such as the RIBA Gold Medal in 1986, but the Pritzker Prize is arguably the most important of all architecture awards and Isozaki would be a deserving recipient. Today, maybe his use of a variety of historical references in an unrestrained way (during his post-modern phase) is the part that is most misunderstood and complex, triggering scepticism by a

ste urbane su grande scala innovative a suo nome, la sfida di una qualsiasi interpretazione del corpo di lavoro diversa di Isozaki è che egli rifiuti di limitare sé stesso a una unica firma di stile (a differenza di Frank Gehry o Richard Meier, ad esempio, opponendosi a un singolo marchio stilistico). Direi che è possibile differenziare l'opera di Isozaki in quattro fasi con una differenza distintiva, ognuna delle quali interamente originale:

Fase I: 1959-1973: Post-strutturalismo. I suoi primi progetti furono in Giappone, come ad esempio le commesse nella sua città natale di Oita nel sud del Giappone, al di fuori di Tokyo, e furono fortemente influenzati dalle esperienze europee, con uno stile misto tra "Nuovo Brutalismo" e "Architettura Metabolista", come la Radicale Oita Medical Hall (1959-1960), secondo Reynier Banham. Questi edifici esprimevano la loro struttura in cemento grezzo e sembravano macchine: un'architettura di sistemi e componenti che rivelavano come erano realizzati e assemblati. L'elegante Museo d'Arte di Gunma (1974), il primo progetto più importante di Isozaki, ottenne un'attenzione internazionale, lo confermò come forza originale e collocò Isozaki nel circuito globale. Le sue idee sulle mega-strutture urbane (specialmente "City in the Sky") erano diverse rispetto alle proposte teoriche del Manifesto Metabolista (pubblicato nel 1960), con riferimenti alla crescita biologica organica e ai processi biologici. Questi ipotetici progetti variavano dalle città galleggianti sugli oceani o al terreno bonificato (ad esempio lavoro nel quale Isozaki fu coinvolto con Kenzo Tange come il Progetto della Baia di Tokyo, 1960) alle torri capsula a innesto modulare, che potevano inglobare la crescita organica (simile alla Walking City di Archigram e alla Plug-in City (la città connessa, 1964: oppure la Città Spaziale di Yona Friedman, 1963). Il suo approccio formale continuò a evolversi con edifici come il Fujimi Country Club (1973-1974) e la Kitakyushu Central Library (1973-1974). 6 Isozaki commentò che questa fase di ottimismo tecnologico giunse al termine con l'EXPO "fallita" di Tokyo e la crisi energetica mondiale. Egli avrebbe sempre segnato i cambiamenti significativi della situazione mondiale con un cambiamento altrettanto significativo del suo approccio nella progettazione.

Lavori tipici di questa fase comprendono:

City in the Air (1960-1961, non realizzato), Tokyo, Giappone
Oita Prefectural Library (1962-1966), Oita, Oita, Giappone
Nakayama House (1964), Oita Giappone
Kitakyushu Municipal Museum of Art (1972-1974), Fukuoka, Giappone
Kitakyushu Central Library (1973-1974), Fukuoka, Giappone
Museo d'Arte Moderna Gunma (1971-1974; ristrutturazione 2006-2008), Gunma, Giappone
Fujimi Country Clubhouse (1973-1974), Oita, Giappone

younger generation? The Pritzker Prize jury is often looking for consistency and architects who have done one thing and did not constantly change, but kept on doing it, hence they can be easily 'labelled'. The heterogeneous and constantly transforming oeuvre of Isozaki, its diversity and complexity would require some serious effort to grasp, and its open-ended questions (rather than delivering simplistic answers) do not sit easy with such juries. Ironically, Isozaki was a member of the Pritzker Prize jury himself, from 1979 to 1984. After a couple of years in the Tokyo office and becoming Isozaki's trusted aide, it was fortunate that we entered a project partnership in 1993 for the two large buildings at Berlin's Potsdamer Platz. In 1995, when Isozaki lost interest in this far-away project with a complicated client, the building's design and realisation were entirely taken over by my own practice. Thanks to the generosity of Arata Isozaki, as a 30-year-old young architect, I was able to team up with him and put my name to this prestigious project. Today, architects are subjected to elaborate forms of control and project management, squeezing out all complex invention and elements of complicated geometry in the name of reducing project risks. Isozaki showed us how powerful buildings can be. The ideas and formal originality that continue to drive his architecture are still influential internationally. There is no doubt that he is one of the most important and influential architects of the second 10 half of the 20th century. His work—although not yet entirely and fully understood—is still very relevant (Oshirai, 2009). I predict that Isozaki's oeuvre and legacy is such a rich resource that it will soon again become the subject of intensive study, rediscovery and reappraisal—re-appreciated by future generations. Within 20th century architecture, Isozaki's work is highly unusual and original. One could say that he has created an architecture so personal in its ideas and concepts for spaces that it defies characterisation in any single school of thought. His great personality, sense of humour, fascinating complex character, modesty and extraordinary generosity that helped so many to launch their careers will not be forgotten. A true visionary and master architect—Isozaki turned 86 years old on 23 July 2017.

Note

The author worked with Arata Isozaki & Associates in Tokyo from 1990 to 1992, before establishing his own practice in 1993 in Berlin. He collaborated as project partner of Arata Isozaki for two new buildings C2/C3 at Potsdamer Platz in Berlin (1993-2000). Today, he is Professor of Sustainable Architecture and Director of the Innovation Cluster for Sustainable Cities at the University of Portsmouth (UK), see: www.city-futures.org.uk

References

Banham, R. (1976). *Megastructure. Urban Futures of the Recent Past*. Thames and Hudson, London.

Corkill, E. (2008). *A.I.: Astonishing by Design*, in *Japan Times*, 01 June 2008.

Drew, P. (1982). *Architecture of Arata Isozaki*, Harper & Row, New York.

Futagawa, Y. (1983). *Interview with Arata Isozaki*, in GA Document 8, p 4–10, Tokyo.

GA Architect (1991 and 2000). *'Arata Isozaki, Vol 1–Vol. 4'*, 4 books by GA Publishing, Tokyo.

GA Document (2004). *'Document 77: Arata Isozaki'*, GA Publishing, Tokyo.

Giovannini, J. (1986). *Arata Isozaki: From Japan, a new wave of international architects*, in *New York Times*, 17 Aug. 1986.

Isozaki, A. (1998). *Four Decades of Architecture*, Universe Publishing, New York.

Isozaki, A. (2005). *'Katsura: Imperial Villa'*, Electa, Milan (2007: Phaidon Press).

Isozaki, A. (2006). *Japan-ness in Architecture*, MIT Press, Cambridge MA.

Isozaki, A. Website: www.isoizaki.co.jp (Visited 01 May 2017).

Jenks, C. (1984, Fourth Edition). *The Story of Post-Modernism*, Rizzoli, New York.

Lehmann, S. and Feireiss, K. (1994). *Arata Isozaki: Towards the third generation art museum*, AEDS Gallery catalogue, Berlin.

Muschamp, H. (1993). *Review. Architecture: Isozaki's Designs for an Insecure Postwar World*, in *New York Times*, 17 Dec. 1993.

Oshima, KT. (2009). *'Arata Isozaki'*, Phaidon Press, New York/London.

Rowe, C. and Koetter, F. (1978). *'Collage City'*, The MIT Press, Cambridge, USA.

Pritzker Architecture Prize - web site: www.pritzkerprize.com (Visited 01 May 2017).

Schalk, M. (2014). *'The Architecture of Metabolism. Inventing a Culture of Resilience'*, *Arts 2014*, 3, pp 279–297.

Stewart, DB. (Ed.) (1991) *'Arata Isozaki 1960–1990 Architecture'*, exhibition catalogue, Rizzoli, New York.

Tanizaki, Junichiro (1933; English translation 1977). *In Praise of Shadows*, Lee-te's Island Books, UK.

Taylor, J. (1976). *The Unreal Architecture of Arata Isozaki*, in *Progressive Architecture*, Sep. 1976, p 72–83.

Fase II: 1974-1989: Alto Post-modernismo: il simbolico, l'iconico e l'ironico in architettura. Durante la seconda fase Isozaki ha un impatto così drastico sul mondo dell'architettura mondiale che Charles Jencks scrisse: "Isozaki ha portato il Post-Modernismo dell'Occidente" un passo avanti (1984). I suoi progetti diventarono più inventivi con la geometria, in un momento in cui l'architettura doveva reinventarsi radicalmente. La fiducia nella tecnologia era venuta a mancare e la crisi petrolifera mostrava i limiti della crescita. Il nuovo approccio di progettazione emerse come reazione alle lacune percepite degli anni sessanta e settanta e la sua mancanza di riferimento alla storia dell'architettura e all'ignoranza della cultura dei luoghi. Isozaki ha lavorato anche a stretto contatto con la sua terza moglie, la scultrice giapponese Aiko Miyawaki. Al MOCA Museum di Los Angeles si accede tramite un cortile infossato, un'idea che Isozaki aveva provato precedentemente nell'edificio del Tsukuba Centre. L'edificio del quartier generale del Team Disney a Orlando (Florida), ad esempio, è un assemblaggio colorato e di effetto influenzato dalla Pop Art e dallo spirito post-moderno: una metafora ironica in tonico scherzoso è il cancello di ingresso principale che ha la forma delle orecchie di Topolino. Pioniere dell'architettura giapponese oltremare, durante questa fase Isozaki fu in grado di realizzare una serie di progetti chiave negli USA, incluso il MOCA di Los Angeles e il Team Disney, entrambi edifici importanti che lo introdussero negli Stati Uniti. Il MOCA è considerato ancora come uno dei capolavori di Isozaki. I visitatori del MOCA entrano da un infossato che ricorda il Tsukuba Center. Il Team Disney è sovraccarico di significati simbolici e geometrie colorate: non assomiglia a nulla di quanto mai costruito in precedenza. Un progetto spettacolare che vinse il concorso per la New City Hall di Tokyo (1985) non fu mai realizzato (anche se le idee di questo progetto continuarono a riemergere in proposte successive, come il grande atrio etereo interno/esterno tagliato da ponti, proprio come utilizzato dieci anni dopo per gli edifici della Potsdamer Platz a Berlino). La proposta di Isozaki per la Tokyo City Hall era l'unico progetto non grattacielo in gara e questa gigantesca tipologia di "grattacielo di terra" avrebbe occupato Isozaki per tutta la sua carriera. Isozaki commentò che questa fase era giunta a una fine con la situazione mondiale interamente nuova in seguito alla caduta del muro di Berlino e lo scoppio della bolla economica del Giappone.

I tipici lavori di questa fase includono:

Tsukuba Center Building (1979-1983), Tsukuba, Giappone
Museo di Arte Contemporanea MOCA (1981-1986), Los Angeles, Stati Uniti
Stadio Palau Sant Jordi (1983-1990), Montjuïc, Barcellona, Spagna; Sports Hall per i Giochi Olimpici

estivi del 1992; seguiti dal Palafolls Sports Complex Pavilion (1987-1996), Barcellona, Spagna
New Tokyo City Hall (1985-1986 non realizzato), Tokyo, Giappone
Kamioka Town Hall (1975-1978), Kamioka, Giappone
Team Disney Orlando (1987-1991), Florida, Stati Uniti
Bond University, edificio biblioteca e amministrazione (1987-1989), Gold Coast, Australia
Kitakyushu International Conference Center (1987-1990), Fukuoka, Giappone
Fase III: 1990-2000: l'architettura come messaggio e esperimento culturale. La terza fase può essere descritta come uno spostamento di paradigma verso "qualsiasi cosa sembri possibile"; prefigurando ulteriormente la sua carriera con progetti e clienti di alto profilo, consolidando Isozaki come la figura più influente dell'architettura giapponese durante questo decennio. La progettazione concettualmente potente e spesso provocatoria di questa fase aveva di nuovo un aspetto più giapponese rispetto alla fase di internalizzazione precedente – ad esempio gli edifici a Mito e Cracovia che mostravano una tipica estetica giapponese. Edan Corkill annotò (2008): "Se tutta la fraternità architettonica giapponese fosse una grande famiglia reale, allora Arata Isozaki sarebbe il re che giunge alla fine di un lungo e glorioso regno". Infatti durante questa fase il suo influsso si diffuse gradualmente sempre di più lontano da casa, rispecchiando la grandezza della sua statura. In questa fase Isozaki sviluppò uno stile più iper-modernista, con edifici come l'Art Tower di Mito e Domus – La Casa del Hombre – in Spagna. Gran parte del lavoro in Spagna fu generato dallo stadio olimpico di Palau Sant Jordi per i Giochi Olimpici di Barcellona 1992 che ebbe molto successo. La causa fu anche l'inizio della recessione economica in Giappone nel 1991, che obbligò la gran parte degli architetti a guardare oltre il Giappone. Gli edifici progettati e costruiti durante questa fase sono una serie di eleganti lavori pubblici con funzione culturale che vanno dalla sala di concerto, ai musei, alle gallerie d'arte, alle università e alle biblioteche ai centri culturali (gran parte vinti con concorsi di progettazione). La conseguenza fu che Isozaki sviluppò una vasta competenza nella tecnologia museale e nell'acustica delle sale da concerto. Durante questo periodo sviluppò il concetto del Museo d'Arte di Terza Generazione (1991) che descrisse come un "museo specifico del posto e specifico dell'arte" Lehmann e Feireiss, 1994). Il progetto dell'Art Tower di Mito è influenzato dall'Infinite Coloumn di Brancusi e dall'idea di una torre che si estende all'infinito. La Mito Art Tower crea un simbolo civico potente per una città nuova diversamente non descritta. Nonostante i lavori su grande scala rimase sempre interessato a piccoli progetti come il Nagi Museum, alla progettazione di mobili e

alle mostre temporanee in linea con l'enorme rispetto giapponese per le piccole cose e la dedizione alla raffinatezza (GA Architect 1991 e 2000). I progetti di questa fase includono edifici orgogliosamente eleganti come l'elegante Kyoto Concert Hall e il Nara Centennial Hall. Verso il 1993 iniziò a inserire nei suoi progetti curve organiche e l'uso di curve iniziò ad apparire con maggiore frequenza (ad esempio nei suoi progetti in Cina e nella proposta per la stazione ferroviaria di Firenze). Isozaki avrebbe rivendicato che la fase di architettura locale contestuale era giunta al termine con la completa globalizzazione dell'architettura. I lavori tipici di questa fase includono:

Art Tower Mito (1986–1990), Ibaragi, Giappone
Centro di Arte e Tecnologia Giapponese (1990–1994), Cracovia, Polonia
Donau City Twin Towers (1991–1992, 1° premio, non realizzato), Vienna, Austria
Kyoto Concert Hall (1991–1995), Kyoto, Giappone
Nara Centennial Hall (1992–1998), Nara, Giappone
Mino Ceramic Park and Museum (1996–2002), Gifu, Giappone
Domus
La Casa Del Hombre (1991–1995), Coruña, Galizia, Spagna
Edifici C2/C3 nella Potsdamer Platz (1993–1999), Berlino, Germania (Arata Isozaki e Steffen Lehmann)
Nagi Museum Of Contemporary Art (1991–1994), Nagi, Okayama, Giappone
Shizuoka Convention and Arts Center GRANSHP (1998), Shizuoka, Giappone
The Bass Museum of Art, Miami (2000–2001), Florida, Stati Uniti
COSI Columbus Science Museum (1994–1999), Ohio, Stati Uniti
Nuovo ingresso del Caixa Forum Barcelona Building (1999–2002), Barcellona, Spagna

Fase IV: dal 2000 a oggi: il 21° secolo: l'architettura come impegno globale. Nella fase più recente Isozaki continuò a spingere l'invulcro di ciò che è possibile, socialmente e tecnologicamente, creando nuove forme che spesso sfidavano la gravità. I progetti di questa fase si possono trovare per lo più nelle megacittà in rapida crescita dell'Asia, meno in Giappone – un segno che l'architettura è diventata un impegno veramente globalizzato, offrendo i propri servizi per una società di consumatori globale. La globalizzazione inoltre porta a un'architettura che potrebbe essere ovunque, in quanto è astratta più che ancorata localmente con materiali e tipologie regionali. Molti dei progetti, gruppi di torri che si elevano come variazioni dei temi degli albori, ora sono in Cina, Vietnam e Asia Centrale, in Medio Oriente e in Qatar. La Biblioteca Nazionale in Qatar è una torre di si eleva che ricorda il progetto non realizzato "City in the Sky" di 45 anni

prima; ci è voluto una vita per realizzare finalmente l'idea. Nel 2005 Isozaki aprì una sede del suo studio a Milano, dove sono stati realizzati la torre degli uffici CityLife nell'ex area della fiera a Milano e altri lavori. I progetti evidenziano le contraddizioni e le discontinuità della città contemporanea, dove la programmazione organizzata e ordinata ora è raramente possibile, qualche volta evocando la città informatica come una rete avanzata di sistemi informatici (come i progetti in Cina). In Modo non dissimile da Le Corbusier, gli ultimi lavori di Isozaki cambiarono per diventare più organici, spesso con forme curvilinee derivanti dalla natura, che formano spazi simili a cave e strutture simili a ossa: ad esempio i progetti che ricercavano una simile nuova espressione sono l'Himalayas Art Centre e il Qatar Convetion Centre, buoni esempi degli ultimi lavori organici, con i quali Isozaki cerca un significato più profondo al di fuori dei criteri ordinari. L'impatto della globalizzazione sull'architettura deve essere ancora studiato e esaminato seriamente. Questa è la quarta fase che al momento è ancora in corso.

I lavori tipici di questa fase includono:Shenzhen Cultural Center and Library (1998–2007), Shenzhen, Cina
Torino Palasport Olimpico Stadium (2002–2006), Torino, Italia
Torri gemelle residenziali Isozaki Atea (1999–2009), Bilbao, Spagna
Biblioteca Nazionale del Qatar (2002–2007), Doha, Qatar
Museum of the Central Academy of Fine Arts a Pechino (2003–2008), Cina
New Concert Hall Building (2003–2010), Thessaloniki, Grecia, 2010
Zendai Himalayas Art Center (2003–2010), Shanghai, Cina
Diamond Island and Metropolis Thao Dien (gruppo di costruzione che si elevano; 2006–2012), Ho-Chi-Minh City, Vietnam
Coliseum da Coruña (1990–1991), A Coruña, Galizia, Spagna
Qatar National Convention Centre and Ceremonial Court, Education City (2004–2010), Doha, Qatar
CityLife 'Allianz Tower' grattacielo uffici (2003–2012), Milano, Italia
Tre campus dell'University of Central Asia a: Tekeli, Kazakhstan; Naryn, Repubblica del Kirghizistan; e Khorog, Tagikistan (2014–)

Eredità: un visionario dimenticato pronto per una riscoperta? La posizione architettonica di Arata Isozaki come artista-architetto è stata spesso controversa e polemica, ma oggi è ancora molto importante. Le sue attività non si sono limitate all'architettura, ma includono scritti, lavoro di critico, giudice di concorsi di architettura e collaborazione con artisti. Ignorato per

il Premio Pritzker (l'unica volta che l'ho visto amareggiato per il fatto che era stato più volte un membro di giurie di premi (incluso il Pritzker), che promuove architetti di avanguardia e aiuta i giovani architetti a iniziare le loro carriere e fare delle loro idee una realtà – da Holl, a Hadid a Sjima e Aoki e numerosi altri), lui stesso non è mai stato il destinatario del prestigioso premio. Isozaki, una volta chiamato da Tadao Ando "l'imperatore dell'architettura giapponese" (1985), ha vinto diversi premi internazionali come il Riba Gold Medal nel 1986, ma il Premio Pritzker è indubbiamente il più importante di tutti i premi di architettura e Isozaki lo meriterebbe. Oggi forse il suo uso di una varietà di riferimenti storici in una maniera illimitata (durante la sua fase post-moderna) è la parte che è più incompresa e complessa, che induce scetticismo da parte di una più giovane generazione? La giuria del Premio Pritzker spesso guarda la coerenza e gli architetti che hanno fatto una cosa e non cambiano costantemente, ma continuano a farla, quindi possono essere facilmente "etichettati". L'opera eterogenea e in costante trasformazione di Isozaki, la sua diversità e la sua complessità richiederebbe qualche serio sforzo per coglierla e le sue questioni in sospeso (piuttosto che il dare risposte semplicistiche) non si coniugano bene con tali giurie. Per ironia della sorte Isozaki è stato lui stesso un membro della giuria del Premio Pritzker dal 1979 al 1984. Dopo un paio di anni nello studio di Tokyo e essendo diventato l'aiuto di fiducia di Isozaki, ho avuto la fortuna di entrare in un partnership di progetto nel 1993 per due grandi edifici nella Potsdamer Platz a Berlino. Nel 1995, quando Isozaki perse interesse per questo progetto lontano con un cliente complicato, la progettazione e la realizzazione furono seguite interamente dal mio studio. Grazie alla generosità di Arata Isozaki, come architetto trentenne fui in grado di fare squadra con lui e mettere il mio nome su questo prestigioso progetto. Oggi gli architetti tendono a elaborare forme di controllo e project management comprimendo tutta la complessa inventiva e gli elementi della geometria complessa allo scopo di ridurre i rischi dei progetti. Isozaki ci ha dimostrato quanto possono essere potenti gli edifici. Le idee e l'originalità formale che continua a guidare la sua architettura hanno sempre un influsso a livello internazionale. Senza alcun dubbio egli è uno degli architetti più importanti e influenti del secondo decennio del 20° secolo. Il suo lavoro ancora non completamente e pienamente compreso – è ancora molto importante (Oshima, 2009). Prevedo che l'opera di Isozaki e la sua eredità sia una ricca risorsa che presto diventerà di nuovo oggetto di intenso studio, riscoperta e rivalutazione- riapprezzata dalle future generazioni. Nell'ambito dell'architettura del 20° secolo il lavoro di Isozaki è altamente insolito e originale. Si potrebbe dire che ha creato un'architettura così personale nelle sue idee e nei suoi concetti di spazi, che sfida la ca-

ratterizzazione in una qualsiasi scuola di pensiero. La sua grande personalità, il suo sense of humour, il suo affascinante complesso carattere, la sua modestia e la sua generosità che ha aiutato così tanti nel lancio delle loro carriere non verranno dimenticati. Un vero visionario e un maestro architetto – Isozaki comple 86 anni il 23 luglio 2017.

Note

L'autore ha lavorato con Arata Isozaki & Associates a Tokyo dal 1990 al 1992, prima di stabilire la propria sede nel 1993 a Berlino. Ha collaborato come partner di progetto di Arata Isozaki per due nuovi edifici C2 / C3 a Potsdamer Platz a Berlino (1993-2000). Oggi è Professore di Architettura Sostenibile e Direttore del Cluster di Innovazione per le Città Sostenibili presso l'Università di Portsmouth (UK), vedi: www.city-futures.org.uk

Workshop RI+Palermo

RI+Palermo Workshop

Innovare, Costruire, Generare, Convertire a Palermo
Innovate, build, create, transform into Palermo

promotori/promoters

AND

sostenitori/sponsors

AND Rivista di Architetture, Città e Architetti

ANCE Palermo

patrocini/patronages

Comune di Palermo

ANCE Palermo

ANCE Palermo giovani

Autorità portuale di Palermo

Cepima

Città di Palermo

Università degli studi di Palermo

Università degli studi di Firenze - DIDA

INU Istituto Nazionale di Urbanistica

Panormedil

University of Portsmouth

sponsor/sponsors

Ance Palermo, AND, Università degli studi di Palermo, DIDA

Unifi

comitato organizzativo/organization

AND

comitato scientifico/scientific board

Prof. Arch. Maurizio Carta - Università di Arch

Prof. Arch. Andrea Sciascia - Direttore Dipartimento

di Architettura Università di Palermo d'Arch

Prof. Arch. Paolo Di Nardo - DIDA

Prof. Arch. Ulisse Terenzio Tramonti - DIDA

Prof. Arch. Carlo Achilli - ISI Florence - Roger William University

Arch. Silvia Viviani - Presidente INU

direttore didattica/didactic director

Paolo Di Nardo

relatori/relators

Prof. Arch. Alessandro Melis

Prof. Arch. Maurizio Carta

Prof. Paolo Di Nardo

Prof. Arch. Steffen Lehmann

tutor/tutors

Arch. Simone Chietti, Arch. Antonio Biagiotti, Arch. Lorenzo

Pucci

partecipanti/participants

20 architetti/architects

periodo/period

15-20 novembre/november 2016

oggetto di studio/object of study

Valorizzazione e Riqualificazione urbana del comune di
Palermo/Enhancement and urban regeneration of the town
of Palermo

sede/venue

Palermo, Palazzo Forcella De Seta

La parola "disegno" è composta dal prefisso "de", cioè
"ATTORNO" al "SIGNUM", "SEGNO" e quindi al "PROGETTO"
che in senso stretto significa a sua volta "VISIONE".

L'apporto di 24 giovani studenti delle Università di
Architettura di Firenze e Palermo calza perfettamente all'
interpretazione della parola "disegno" per dare una idea,
oppure una visione, anche a tratti utopica, del waterfront
di Palermo.

Il tema dell'acqua e del rapporto scambievole con la terra è
sicuramente uno stimolo compositivo capace di innescare
possibili "visioni" per poterli far diventare realtà attraverso
il disegno di una parte importante della città.

In questo senso la "distanza" sociale della condizione
giovanile ai temi contingenti palermitani e la "distanza"
geografica di appartenenza, anziché un freno diventa un
acceleratore culturale di grande valore strategico proprio
perché proiettato all'utopia di una città sostenibile. La
presenza di studenti palermitani costituisce l'innesto di un
"vivere" fatto di riti e relazioni capaci di declinarsi in
scenari totalmente diversi dalla realtà

L'apporto di ricercatori come il Prof. Maurizio Carta della
Università di Palermo sul tema della rigenerazione urbana
e del Prof. Alessandro Melis e del Prof. Steffen Lehmann,
University of Portsmouth sul tema globale della sostenibilità
ha dato quei supporti culturali e strategici capaci di dare le
motivazioni culturali contemporanee ai progetti.

Sono stati 5 giorni intensi di full immersion in una sede
prestigiosa, palazzo Forcella De Seta capace di dare stimoli
e di ricordare come la Storia di una città sia la base di
partenza per parlare di contemporaneità. Gli otto progetti
finali, infatti, non avevano tratti architettonici e urbani
comuni a riprova della pluralità delle idee da innescare su
Palermo, erano portatori di un comune rispetto per la cultura
palermitana in termini sociali e culturali.

Gli scenari emersi sulle "future Palermo possibili"
hanno sicuramente innestato pensieri di concretezza e
di sfida imprenditoriale pur nell'ambito della famiglia
dell'immaginazione.

Un Workshop infatti non dà solo risultati alla crescita
delle persone che si apprestano ad allenare il proprio
bagaglio culturale ma è anche l'occasione per riflettere sui
cambiamenti possibili di una città. La risultante di tutto
ciò si esprime urbanisticamente e architettonicamente nel
nuovo rapporto possibile fra la città e il mare e viceversa
riportando lo sguardo verso la scena marina e le sue
peculiarità ambientali.

The Word "design" is composed by the prefix "de",
meaning "AROUND" the "SIGNUM" being "SIGN", and then
"PROJECT" which in the strict sense means "VISION".

The contribution of the 24 young students from the
Architecture Schools of Florence and Palermo fits the
interpretation of the Word "design" perfectly, for it gives
an idea, or a vision, utopian at times, about the Palermo
waterfront.

The water and its relation with the earth is probably one of
the compositional incentives capable of activate possible
"visions" which could become reality through the design of
an important part of the city.

In this sense the social "distance" of the young to the
changing Palermitan matters and also the geographical
"distance", instead of an obstacle, both become a cultural
push of great strategic value precisely because they
projected the utopia of a sustainable city. The presence
of Palermitan students constitutes the insertion of a "live
matter" made of rites and relations that are present in a
wide range of real scenarios.

The contribution of researchers as Professor Maurizio Carta
from the University of Palermo, about the subject of the
urban regeneration and Professor Alessandro Melis and
Professor Steffen Lehman, from the University of Portsmouth
about the global subject of sustainability has given those
cultural and strategic supports that fuel contemporary
cultural motivations to the project. They were 5 intense days
of full immersion in a prestigious place, palazzo Forcella De
Seta which was able to give incentives and to remind how
the History of a city is the starting point when talking about
the contemporary.

The eight final projects, indeed, had not common
architectural or urban features proving the plurality of
ideas to trigger in Palermo, they were bearers of a common
respect for the Palermitan culture in social and cultural
terms. The sceneries emerged from the "future Palermos
possible" which are surely inserted through the pragmatism
and the entrepreneurial challenge even in the field of the
imagination family.

A Workshop indeed does not only contribute to the individual
development of those who wanted to increase their own
cultural baggage, but is also the occasion to think about the
possible changes of a city. The result of it all, are expressed
urban and architecturally in the new relationship between
the city, the sea and vice versa, guiding the look to the
seashore scene and its environmental peculiarities.





Nome Gruppo/ name group:
Agriportus
Studenti/ students:
Emanuele Bortone
Umberto Carignani
Roberta Carrar



Nome Gruppo/ name group:
Binario
Studenti/ students:
Simone Colombo
Annalisa Pallante
Damiano Sardi



Nome Gruppo/ name group:
H2O
Studenti/ students:
Emanuele Bortone
Umberto Carignani
Roberta Carrar



Nome Gruppo/ name group:
Le 3 Trigi Blu
Studenti/ students:
Federico Fiorino
Tommaso Genco
Federigo Gioia

Nome Gruppo/ name group:
Osmosi
Studenti/ students:
Chiara Turtunici
Leonardo Innocenzi
Matteo Morana



Nome Gruppo/ name group:
Perma26
Studenti/ students:
Matteo Angelucci
Manuel Benedettini
Lorenzo Cipriani



Nome Gruppo/ name group:
Seark
Studenti/ students:
Clemente Maria Teresa
Niccolò Conti
Mirco Donati



Nome Gruppo/ name group:
Waterfabric365
Studenti/ students:
Lorenzo Bacarelli
Ginamarco Baldi
Vittorio Falaschi

