

# 'ANA ГКН 84.

NUOVA SERIE, MAGGIO 2018

*Editoriale: i cento anni di Bruno Zevi*

**Marco Dezzi Bardeschi**, *Il giovane Zevi d'oltreoceano* **2**; **Manuel Orazi**, *Architettura ed editoria: il connubio fra Einaudi e Zevi*, **5**  
*Restauro 2.0 (dalla presentazione dell'Abbecedario al MUDEC)*

**Pierluigi Panza**, *Il restauro nell'epoca della riproducibilità finanziaria*, **8**; **Marco Ermentini**, *Il restauro è una fake news?*, **10**  
*Cultura del Moderno e del Contemporaneo (e un omaggio a Louis Kahn)*

**Carolina Di Biase**, *Architettura e paesaggio costruito del XX secolo*, **12**; **Stefan Vieths**, *O.M. Ungers, 1965: i Progetti Programmatici*, **17**; **Pierluigi Panza**, *Per Gillo Dorfles*, **22**; **Pier Federico Caliarì**, *Louis Kahn, ultimo dei romani*, **24**; **Rubén García Rubio**, **Tiziano Aglieri Rinella**, *La sinagoga di Hurva di Kahn (1967)*, **29**; **Pierluigi Panza**, *Kahn e il Teatro dell'architettura*, **37**; **Mario Botta**, *Kahn da Venezia a Mendrisio*, **38**; **Francesco Viola**, *Anni '50: le università di Città del Messico, Caracas e Napoli*, **40**  
*Indagine sui nuovi musei*

**Sandro Ranellucci**, *Nuovi musei tra brand e wow*, **44**; **Tiziano Aglieri Rinella**, *Dubai/Abu Dhabi/Mosca*, **49**; **Simona Bravaglieri**, *Atene*, **54**; **Chiara Dezzi Bardeschi**, *Beirut*, **57**; **Marzia Loddo**, *I depositi*, **60**; **Alberto Grimoldi**, *Plasy-Plass*, **64**  
*Processo al progetto: la nostra call. Forma e Norma oggi: testimonianze di*

**Laura Gioeni**; **Andrea Gritti**; **Giovanni Galli**, **Valter Scelsi**; **Mauro Berta**, **Massimo Crotti**; **Alberto Bertagna**, **Sara Marini**; **Marco Bovati**, **Emilia Corradi**; **Alberto Bologna**, **Filippo Orsini**; **Domenico Chizzoniti**; **Elvio Manganaro**, **70**  
*Didattica e ricerca*

**Elvio Manganaro**, *Assemblages de jeunesse*, **84**; **Tommaso Brighenti**, *Milano dismessa*, **87**; **Stefan Vieths**, *Das grüne Berlin*, **90**  
*Codici e Tutela*

**Ugo Carughi**, *Il Codice non tutela il contemporaneo*, **97**; **Paolo Mascilli Migliorini**, **Aurelio Musi**, *Per Giuseppe Galasso*, **99**  
*Tecniche*

**Antonello Pagliuca**, **Pier Pasquale Trausi**, *La ghisa nelle costruzioni*, **102**; **Marica Forni**, *Pavia: lo scalone dell'Università e il suo autore*, **104**; **Valentina Cinieri**, **Emanuele Zamperini**, *Lo scalone: conoscenza e diagnostica*, **107**  
*Nuovi progetti e cantieri*

**Luca Bullaro**, **Federico Calabrese**, *Riconversione a Medellin*, **110**; **Fabio Fabbrizzi**, *Rovine della chiesa di Vilanova De La Barca*, **113**  
*Città storiche*

**Francesco Bandarin**, *Le città storiche in Italia: l'indagine ANCSA/CRESME*, **118**; **Paolo Ceccarelli**, *Centri storici e futuro del Paese*, **127**; **Agostino Petrillo**, *Genova*, **130**; **Giuseppina Carla Romby**, **Mario Bencivenni**, *Firenze: allarme centro storico*, **134**  
*Ut vivant*

**Marco Dezzi Bardeschi**, *Per Paolo Torsello*, **139**; **Nicola Ruggieri**, *Per Gennaro Tampone*, **140**

*Segnalazioni*

*Piacentini a* **Brescia** (MDB); **Lucca**: *Ariosto a Castelnuovo* (MDB); **Digital fabrication** (J. Spinelli); **Bergamo**: *per gli ospedali riuniti* (P. Vitali); **Madrid**: *la forma della memoria* (V. Tolve); *Per una tutela comparata dell'architettura del '900* (L. Veronese); **Genova**: *salvare l'ex-mercato di San Fruttuoso* (R. Vecchiattini); **ReUSA**: *venti storie* (M. Rispoli); **Materia ferita** e *progetto* (A. Grimoldi); **Lipari** e *l'Organo di Eolo* (V. De Martini); **Avellino-Rocchetta** *in treno* (C.I. Astrella e F. Verdosa); *Ercolano e Pompei a* **Chiasso** (P. Giulierini)

## IL GIOVANE ZEVI D'OLTREOCEANO, ANDATA E RITORNO

MARCO DEZZI BARDESCHI

**Abstract:** 22nd January 2018 marked the 100th anniversary from Bruno Zevi's birth. Zevi is a relevant scholar for our Modern Architecture historiography: he published his innovative book in 1950. This paper is dedicated to his studies at the Faculty of Architecture in Rome (with his discovery of Vincenzo Fasolo, August Schmarsow, 1905, and Walter Curt Behrendt, 1937), his debut in London (where he met with Racchianti and Salvemini) and in America (where he met with Venturi, Gropius and Wright) as a ground for *Verso un'architettura organica* (1944).

---

Il 22 gennaio Bruno Zevi compie cento anni. E noi vorremmo cogliere qui l'occasione per ricordare, come merita, un grande protagonista del rinnovamento della critica (e del progetto) di architettura sulla sua stessa Storia, quella vasariana dei suoi grandi protagonisti. Chi l'ha conosciuto da vicino non può ancora sottrarsi ad associare alla efficace eloquenza della sua pagina scritta l'eco persistente del suo inconfondibile e roboante eloquio metallico con il quale ne scandiva in modo perentorio le parole chiave, consuetudine nata dalle incalzanti campagne radiofoniche londinesi di cui era stato speaker per 'Giustizia e Libertà' alla *National Broadcasting Company* (NBC).

Per la mia generazione, che appena allora cominciava ad affacciarsi all'architettura, quel suo testo einaudiano del 1948 (*Saper vedere l'architettura*) che riprendeva, concentrandola sulla ricerca di architettura, lo stesso testo seminale di Marangoni (*Saper vedere*, 1933), fu davvero un salutare colpo di frusta cui avrebbe fatto seguito appena due anni dopo la magistrale *Storia dell'architettura moderna* (Einaudi, 1950), primo imponente repertorio di opere e di autori della Modernità scritto da un architetto per gli architetti (avrebbe vinto il premio Ulisse-Cortina nel 1951).

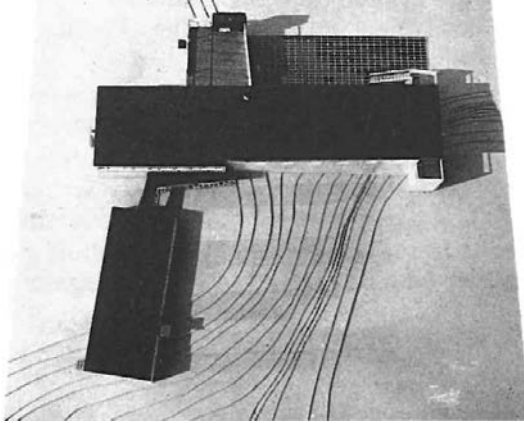
Nel 1938, quando Mussolini promulga le leggi razziali, Zevi ha solo venti anni, ma si è già segnalato come



geniale e brillante allievo nella Scuola di Architettura romana: ne ha già sostenuto tredici esami tra i quali, a pieni voti, quello di Storia dell'Arte (20 ottobre 1937) con Pietro D'Achiardi (con una ricerca monografia sui *Mosaici bizantini a Roma*), e sta preparando l'esame di Storia e Stili dell'Architettura con Vincenzo Fasolo che faceva lavorare gli allievi alla scoperta dello spazio interno (lo sosterrà il 13 febbraio 1939). Era quella una lezione che, pur senza mai citarlo,

il docente riprendeva dal *Plastik und Raum* di Albrecht E. Brinckmann, pubblicato nel 1922. E poi c'era l'opera dello Schmarsow (*Raumgestaltung*, 1905) del quale esce ora la traduzione italiana di tre capitoli ed una rilettura critica curata da Alessandro Castagnaro (Progedit, Bari 2017). Da questa scoperta per Zevi sarà sempre decisiva la lettura dell'opera nel suo spazio interno nella quale gli sarà prezioso il Maestro, non escluso il Giedion di *Space, Time, Architecture*, del 1940. Un originale *imprinting* che il brillante giovane in formazione si porterà con sé nel suo esodo forzato, attraverso la Svizzera e la Francia, a Londra prima ed a New York poi, dove arriverà il 29 febbraio 1940, appena pochi mesi prima della nefasta dichiarazione dell'entrata in guerra dell'Italia (giugno 1940).

A Londra Zevi ha modo di frequentare un altro irriducibile oppositore del regime: Carlo Ludovico Ragghianti e vi scrive i suoi *Appunti per una vita di Filippo Brunelleschi* che poi considererà solo una immatura prova giovanile.



Da sinistra: il modello del progetto di laurea di Zevi del Community Center a Cutler (Maine) del 1941; il certificato di laurea ad Harvard; la copertina del primo saggio di Zevi per Einaudi (*Verso un'architettura organica*, 1944)

Sappiamo (da Roberto Dulio, *Introduzione a Bruno Zevi*, Laterza, Bari, 2008) che sarebbe stato il finlandese Cyril Siostrom, nel cui studio a Londra lavora nell'estate, iscrivendosi poi all'*Architectural Association School of Architecture*, a stimolare in lui una particolare attenzione alle figure di Walter Gropius e di Marcel Breuer, tanto da decidere di raggiungerli a Harvard, dove frequenterà, alla *Summer School*, il corso di *Elements of Architectural Design*. Nel successivo novembre lo troviamo infatti iscritto al *Department* della *Graduate School of Architecture* (Gsv) dove sarà lo stesso Gropius ad accettarne la presenza nella cerchia ristretta dei dodici allievi del suo Master, che però Zevi non potrà frequentare e dovrà contentarsi del *Bachelor*, che otterrà nel febbraio 1942 con il modello e le venti tavole disegnate a matita su lucido del progetto del *Cutler Community Center* nel Maine.

È dunque negli Stati Uniti che Zevi completerà la sua formazione di architetto prima del suo (desiderato) rientro definitivo a Roma. Negli USA oltre a Gropius vi frequenta Giorgio Santillana («di un'acutezza mentale quasi ipnotica»), Gaetano Salvemini («di una semplicità affascinante») che vi insegnava dal 1934, iscrivendosi alla sua *Mazzini Society* e Lionello Venturi (che dal 1936 vi aveva pubblicato l'edizione in inglese della sua *Storia della critica d'Arte*) con il quale partecipa a più numeri dei *Quaderni Italiani* continuando poi la collaborazione anche da Cambridge (Massachusetts), dove si era spostato.

A Londra (e poi soprattutto a New York), l'interesse di Zevi si concentra sul progetto contemporaneo e sulla fondamentale

missione politica e sociale dell'architetto, ricercando le radici di quella operante «tradizione moderna» che già era stata oggetto della sua attenzione all'esordio ai pre-littorali di Napoli e di Palermo del 1938: «dobbiamo spogliarci di tutta la zavorra romanista e umanistica che ci ha procurato tanti guai e ristudiare il Medioevo, l'età dei comuni, perchè offre il solo alimento utile per configurare e alimentare un'architettura moderna... Allora non sapevo che il movimento architettonico moderno, la riforma Arts and Crafts di William Morris, fosse scaturita proprio dalla cultura medievalista... Non sapevo niente, ma puntavo sull'ipotesi giusta: propugnare un riaggancio all'architettura del libero comune medioevale, nel 1938, significava sostenere la tesi più radicalmente antifascista» (Zevi, 1993).

Ecco dunque che per salvarsi dalla imperante e per lui insopportabile retorica accademica della romanità imperial-classicista del regime, Zevi, d'istinto, sceglie dunque come riferimento (assieme a Morris e Boito) il Medioevo corale, anonimo, antiautoritario e sociale dei liberi Comuni sulla linea del *Gusto dei primitivi* (1926) allora rilanciato con grande forza etica sia dal suo maestro Lionello Venturi che da due aurei libretti di Giulio Carlo Argan (*L'architettura protocristiana, preromanica e romanica*, Nemi, Firenze, 1936 e *L'architettura italiana del Duecento e Trecento*, Nemi, Firenze, 1937) i quali gli «spalancarono un mondo;... il purovisibilismo applicato all'architettura determinava un salto gigantesco nella morta gora, positivista da strapazzo, della storiografia dominata da Gustavo Giovannoni» (Zevi, 1993). Se quella di quest'ultimo era una morta gora



Sotto: Biagio Bongioannini (per Gustavo Colonnetti), Mario Ridolfi, Pier Luigi Nervi e Bruno Zevi al lavoro al CNR per il Manuale dell'Architetto, CNR/USIS, 1946

del progetto contemporaneo, l'innominabile Placentini per lui ne incarnava il "corruttore". È su sollecitazione di Argan che Zevi scrive nell'ottobre-novembre del 1943 le sue *Lezioni di storia dell'architettura: dal Paleocristiano al Gotico*, nelle quali assume "il medioevo come metafora della riconquistata democrazia" (Dulio).

È già nel gennaio 1944, a Londra, che nella biblioteca del RIBA scrive il suo *Verso un'architettura organica* (ne termina la redazione il 22 febbraio) che subito propone alla Faber&Faber come aggiornamento dei *Pioneers* di Pevsner, pubblicato dalla stessa casa editrice nel 1936, ma anche come possibile seguito del volume di Lewis Mumford *The Social Foundation of Post-War Building* appena uscito nel 1943 (Dulio ricorda che la casa editrice stava anche per pubblicare *An Autobiography* di Wright, che uscirà infatti nel 1945).

Dopo aver toccato l'apice di un possibile impegno politico militante (la sua dichiarazione dei principi è pubblicata sul secondo numero di 'Metron' del 1945) sarà candidato con Mario Ridolfi e Ugo Vallecchi alle elezioni comunali romane del 1946. Poi Zevi torna ad affrontare i grandi temi etici del progetto: la sua attenzione ora si sposta, con il Pevsner sulla rilettura dei primi protagonisti del Movimento Moderno.

Il rapporto (fino a questo momento ancora indiretto) del giovane Zevi con Wright inizia davvero male: nel maggio 1941 infatti firma, con altri nove studenti della Gsd di Harvard, il saggio *An Opinion on Architecture*

in cui criticando «il pragmatismo devitalizzato della didattica» propone come modello il *team-work* sociale di Gropius contro quello «assolutamente individualista» delle architetture del «genio oscuro» di Wright, peraltro «offuscato dalla sua stessa personalità» (Dulio, 2008) che invece presto presceglierà come *testimonial* dell'architettura della democrazia. Quando, nel luglio del 1945, uscirà l'edizione italiana del testo di Wright *Modern Architecture* (che fa parte delle Kahn Lectures del 1930) il suo titolo sarà modificato in *Architettura e Democrazia* (l'opera prima di Zevi era stata appena pubblicata nel precedente mese di marzo). Ancora al libro d'esordio di Zevi si ricondurrà, come giustamente fa notare Dulio, la traduzione italiana di Wright, curata da Alfonso Gatto e Giulia Veronesi, di *An Organic Architecture*, con il sottotitolo: *Architecture of Democracy* pubblicata nel successivo mese d'agosto.

L'insistenza con la quale ora Zevi, appena rientrato in Italia, riesce a divulgare il credo organico wrightiano, contagia anche chi, per una ragione o per l'altra, ne scrive per criticarlo (Bargellini, De Carlo, Nicco Fasola, Michelucci, Pica). L'effetto del testo di Zevi sulla critica italiana è più che evidente, visto che fino a questo momento il termine "organico" era stato sempre ignorato anche da chi, come Persico, aveva fatto di Wright l'architetto espressionista precursore di Le Corbusier; Zevi ribalta l'obiettivo di Persico: ora per lui è Wright, e non più Le Corbusier, ad esprimere l'orizzonte futuro e le nuove vitali frontiere del progetto contemporaneo.



## LOUIS KAHN, ULTIMO DEI ROMANI

PIER FEDERICO CALIARI

**Abstract:** *The relationship with the Roman architecture matured by Luis Kahn during his stay in the Italian capital in 1950 was, as for his own admission, decisive in the transformation of the way of seeing architecture and in the way of elaborating a thought on it starting from the project. There is a pre-Roman Kahn and a Kahn that we can define as the last of the Roman architects. A late-ancient Kahn that has long talked with the places of great Roman architecture, from the Palatine Hill to Villa Adriana, from the Pantheon to the Fori Imperiali, walking through the stereometric obsessions of the Piranesi's objects in the Campo Marzio.*

C'è una linea di continuità tra l'architettura antica e quella moderna che è passata attraverso il pensiero e la mano di Luis Kahn. Una linea che, forse unica per architetti della modernità, rende il grande architetto americano in diretto rapporto genealogico con figure del calibro di Rabirio, di Apollodoro di Damasco oppure di Severo e Celere, per citare solo alcuni tra quelli che hanno ricoperto ruoli decisivi nella definizione di una architettura intesa come rappresentazione istituzionale della politica del *princeps*. Dopo di loro, altre figure importanti come Antemio di Tralles, Michelangelo Buonarroti, Gianlorenzo Bernini, Friedrich Schinkel, Marcello Piacentini, Albert Speer, Apostolos Doxiadis, Oscar Niemeyer, hanno avuto occasione di interpretare largamente il rapporto tra architettura e istituzione tracciando un solco nella storia dell'architettura che non è possibile trascurare.

Kahn è forse tra i primi nel Novecento americano a comprendere la fine imminente di una modernità priva di fondamento e, certamente tra i primi a rispondere con un'architettura che lavora sulla storia raggiungendo, attraverso la purezza, un livello di "astrazione materica" accettato anche da attenti e severi alfieri del moderno come Reyner Banham, e allo stesso tempo, una strutturata iconicità da considerarsi congeniale al formalismo visivo di Colin Rowe. Kahn visita Roma nel 1950 e la sua percezione dell'architettura cambia, così come l'obbiettivo generale della sua ricerca progettuale (1). Tutta la romanità possibile era stata messa in evidenza dalle grandi campagne di lavori, demolizioni e di scavi del periodo fascista. L'Area

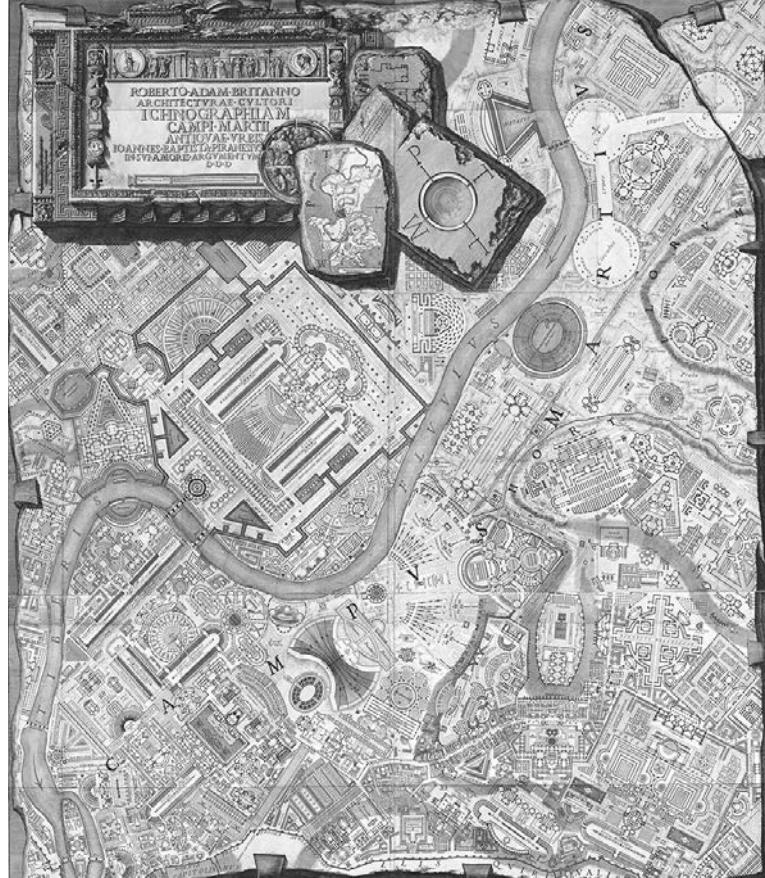
Archeologica Centrale poteva contare su una sequenza impressionante di visioni monumentali, dai Mercati Traianei alle Terme di Caracalla passando per le domus imperiali, quella di Nerone, semisepolta sotto le strutture traianee del Colle Oppio e quella dei Flavi e dei Severi, imponenti sul Circo Massimo. Era perfettamente visibile il Pantheon e il Tempio di Minerva Medica con le Terme di Diocleziano a qualche centinaio di metri. L'*Hadrianeum* e i due grandi mausolei, quello di Adriano, ulteriormente spettacolarizzato dalla sovrapposizione della residenza papalina di Castel Sant'Angelo, e quello di Augusto, con la piazza ancora in costruzione a fianco dell'*Ara Pacis*. E, naturalmente, il Colosseo e il Teatro di Marcello che maggiormente incarnano l'immagine della sottrazione di materia al monumento originario. Fuori Roma, si poteva visitare Villa Adriana e il Tempio di Ercole a Tivoli, così come il Tempio della Fortuna Primigenia a Palestrina, riapparso in tutta la sua dimensione e monumentalità tra migliaia di metri cubi di macerie, sorta di parziale indennizzo per la spietatezza dei bombardamenti degli alleati che avevano accomunato le sorti della città prenestina con quelle della ben più celebre Pompei. L'Italia in quei giorni rinasceva ma era poverissima, con scenari urbani drammatici. Cosa che metteva ancora più in evidenza le differenze tra una nazione in ginocchio e quella che era stata la sua potentissima progenitrice. «*Roma quanta fuit, ipsa ruina docet...*».

Ma oltre alle tracce della grande antichità, Roma offriva agli occhi di Kahn una delle maggiori sperimentazioni in termini di moderna monumentalità, consistente nell'impianto e

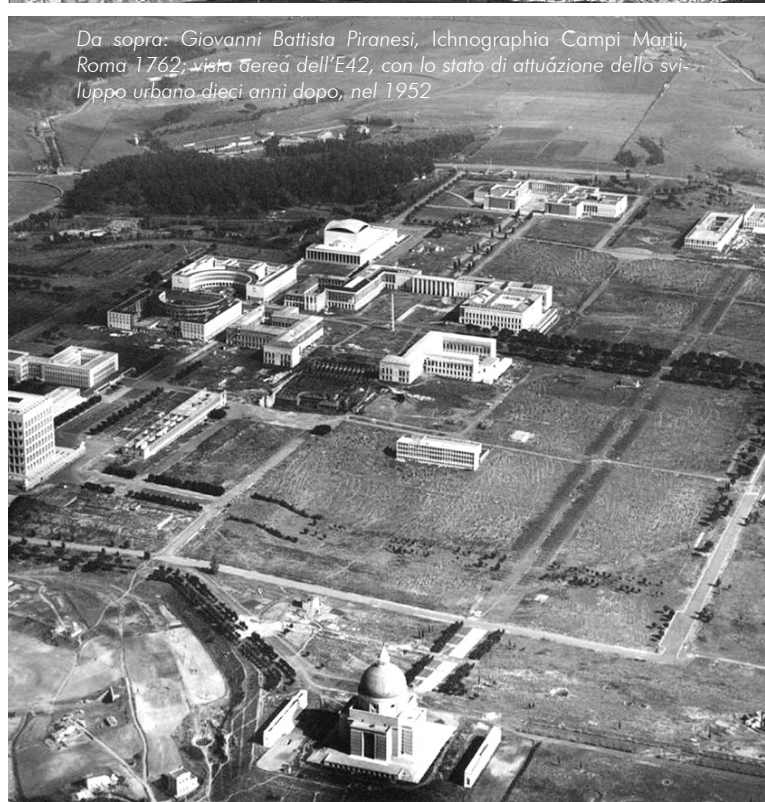
negli edifici dell'Esposizione Universale di Roma – disposti su quattrocento ettari di terreni collocati sulla dorsale di collegamento tra Roma e Ostia – la cui struttura principale era ben visibile nel 1950 e dominata dalla presenza del Palazzo della Civiltà Italiana, dell'edera della Piazza Imperiale, del Museo delle Telecomunicazioni (oggi Archivio Centrale dello Stato), del Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi, del Museo della Civiltà Romana e della Chiesa dei Santi Pietro e Paolo. Si tratta di edifici che in modo molto esplicito esibivano un lavoro concettuale sul classico, nel quadro di una rielaborazione iconica che potesse rendere tra loro armoniche le due anime della modernità italiana – sospese tra astrazione geometrica ed elementi della tradizione compositiva di ispirazione greco-romana – la quale non ha mai rinunciato in modo unilaterale alla storia come materiale di progetto.

Infine, c'è tutta una tradizione iconografica che fa riferimento a Giambattista Piranesi, espressa attraverso una inimitabile quanto inquietante poetica della rovina e allo stesso tempo della grandezza e della complessità dell'architettura romana, che costituisce un approfondimento irrinunciabile per un architetto che lavora sul monumento. Nelle diverse modalità di comunicazione impresse nelle incisioni piranesiane, Roma è narrata in modo drammatico, con un fraseggio che tende ad alzare la tensione emotiva nel momento stesso della percezione della profondità di campo. Questo riguarda sia le Vedute di Roma Antica, sia le Carceri d'Invenzione, in cui l'esperienza del teatro settecentesco si estrinseca nella sua pienezza tridimensionale. Ma, certamente, il massimo livello di ricerca di monumentalità è offerto dall'opera più introversa di Piranesi, *l'Ichnographia Campi Martii Antiquae Urbis*, dove protagonista assoluto è l'impianto compositivo dominato da una ossessionante paratassi di elementi di eccezionale monumentalità (intesa come pura e autoreferenziale individualità) dominata dall'articolatissimo complesso del *Bustum Hadriani*.

In questo eccezionale scenario, reale e letterario, l'architettura adrianea è quella che ha offerto a Kahn più di una occasione di riflessione sui contenuti di un'affinità



Da sopra: Giovanni Battista Piranesi, *Ichnographia Campi Martii*, Roma 1762; vista aerea dell'E42, con lo stato di attuazione dello sviluppo urbano dieci anni dopo, nel 1952





Apollodoro di Damasco, il Pantheon di Roma, costruito sotto il principato di Adriano tra il 120 e il 124 d.C sulle rovine di quello fatto costruire da Marco Vipsanio Agrippa nel 127-125 a.C., a confronto con il Palazzo dell'Assemblea Nazionale a Dacca di Luis Kahn. Foto di Bernard O'Kane

elettiva che ci porta a ritrarre il profilo della sua architettura come l'ultima grande esperienza dell'antico nei territori del mondo contemporaneo. Kahn quindi come l'ultimo dei Romani e, tanto Apollodoro quanto gli architetti della Villa Tiburtina del principe, hanno introdotto il suo lavoro non solo nella materia costruita ma anche nella visione spaziale e compositiva che sta tra ideazione e disegno.

Nella relazione con la materia costruita c'è a monte la lettura attenta delle tessiture murarie del Pantheon, del loro effetto sulla superficie curva e compatta, sulla loro ragione strutturale che lascia immaginare l'insieme straordinario di spinte e contro spinte che accompagnano il carico della cupola fino ad estinguersi nel suolo del Campo Marzio. Il restauro di Alberto Terenzio, terminato una quindicina di anni prima, aveva conferito al paramento esterno un effetto di vibrante chiaroscuro al colpo d'occhio – generato dalla martellatura della faccia vista – che si è mantenuto fino ad oggi e certamente non è sfuggito allo sguardo attento dell'allora quarantenne architetto americano.

Ma sono anche i grandi vuoti generati dal tempo negli scheletri degli edifici antichi a disegnare i rapporti tra pieni e vuoti e la disposizione delle masse nei volumi del Parlamento di Dacca (2), resi ancora più drammatici nello specchiarsi degli stessi sulla distesa d'acqua che li accoglie. Oppure la serialità ossessiva degli horrea fluviali e delle nude sostruzioni delle terme traianee – le cui sezioni completamente occupate dalla materia della damnatio memoriae neroniana sono state esplorate proprio da quegli architetti dell'avanguardia rinascimentale che di Kahn sono i predecessori – che marciano lo spazio interno del Kimbell Art Museum di Forth Worth. Edifici moderni insomma, che si sono fatti portatori di una sorta di teoria visiva della rovina, basata essenzialmente sull'estetizzazione della

sottrazione di materia operata dal tempo e dagli uomini. Ma, se guardando negli occhi questi edifici si incontra lo sguardo di Apollodoro e quasi se ne sentono le parole in un dialogo immaginario con i suoi potenti committenti, più discreta e sfumata si profila l'osservazione della Villa Adriana e il trasferimento di pezzi di passato in quel magazzino della memoria in cui abitano per tempo indefinito le forme, prima di ricollocarsi nel disegno diacronicamente lontano di un altro progetto.

Villa Adriana appare in tre, quattro lavori di Kahn – costruiti e non – sia a livello di formulazione di impianto generale, sia dal punto di vista dell'evocazione di contrasti chiaroscurali nel rapporto tra masse materiche e sottrazione di volumi. È piuttosto nota la relazione messa in evidenza da Carlos Martí Aris (3), tra l'impianto geometrico ipotattico di Villa Adriana con quello del progetto sviluppato per il Saint Andrew's Priory a Valyermo (1966). Non meno note sono le affinità tra la composizione volumetrica del coevo e sofferatissimo progetto per il Dominican Sisters Congregation Motherhouse di Media in Pennsylvania e la sintesi della regola geometrica dell'impianto pluriassiale desunta dalle giaciture della Villa stessa.(4) Nel primo esempio le azioni progettuali si concentrano sulla divaricazione delle giaciture delle terrazze estreme della Villa, quelle dell'Accademia e quelle della Domus Imperiale che di fatto contengono e sviluppano la villa su un sistema di terrazze che si dispongono sui rispettivi avvallamenti. Nel secondo esempio, è nell'operazione esercitata sui singoli elementi ipotattici del monastero – che si esercita mediante la rotazione degli stessi sui loro assi verticali rispetto ad un registro di riferimento ortogonale – che si possono riconoscere le giaciture tra loro divergenti di alcuni dei padiglioni della Villa, in particolare quelli gravitanti attorno al Teatro Marittimo (Domus Imperiale,





Le sostruzioni del cosiddetto Pretorio di Villa Adriana che sostengono le muraure del Palatium Estivo (117\_138 d.C.) a confronto con il fronte posteriore della First Unitarian Church and School di Rochester, New York (1959-69). (La foto del Pretorio è di Alice Mora)

Biblioteche, Palatium Invernale, Ninfeo Stadio, Tre Esedre, Sala dei Filosofi e Pecile).

Altri due episodi riguardano importanti edifici costruiti che si portano dietro pezzi di Villa Adriana e dell'utopia del Campo Marzio; il primo è ancora il Parlamento di Dacca, il cui impianto è ampiamente ispirato alle figurazioni di almeno tre "tessere" del complesso puzzle della piranesiana *Ichnographia Campi Martii Antiquae Urbis* (ma anche ad alcuni studi leonardeschi presenti nel *Codex Arundel*, di cui Kahn era a conoscenza).(5) Il tracciato regolatore – riconducibile ad una maglia ortogonale – è organizzato su un nucleo centrale di sedici lati e declinato sul perimetro da una sintassi di elementi che costituiscono un ottagono formato da singoli volumi discreti. Tra questi ne emerge uno molto particolare – quello della Prayer Hall collocata in prossimità dell'ingresso dalla spianata meridionale – che non segue la maglia ortogonale proponendosi con orientamento ruotato di cinque gradi rispetto alla stessa; orientamento assunto anche dal padiglione della Piazza d'Oro di Villa Adriana rispetto all'impianto originario della Domus Imperiale, con la differenza che quello impresso da Kahn dipende da una rotazione che ha il suo centro all'interno dell'edificio, mentre quello degli architetti dell'imperatore trova il suo centro di rotazione in un edificio lontano più di quattrocento metri e noto come Tempio di Venere Cnidia. Il fatto è interessante quanto sottile, nel senso che l'occhio di Kahn ha percepito la misteriosa rotazione dell'edificio adrianeo e si è interrogato sulla sua natura. Kahn la prende così com'è, conferendo al suo impianto quel tono di deroga alla rigida norma sintattica. Guardando l'edificio dall'alto, bene si comprende l'atto di *reazione* che il padiglione – costituito da quattro elementi turriti circolari e da un ponte di collegamento che permette di superare il fossato come

fosse un castello medievale – rappresenta rispetto alla *regula* assoluta declinata dall'imponente edificio in tutta la sua superficie.(6) Anche la pianta della Prayer Hall ha affinità con la Sala del Ninfeo (sala quadrilobata) della Piazza d'Oro: i quattro cilindri della Sala della Preghiera "si ritrovano" a livello sintattico con le quattro absidi che costituiscono i pilastri cavi della possibile cupola della Sala del Ninfeo.

Il secondo edificio è invece la First Unitarian Church and School del 1959. Questa volta sono le sostruzioni del Pretorio – che costituiscono la struttura portante del Palatium Estivo nonché la testata plastica del banco di tufo dell'Altura difronte alle Grandi Terme – ad imprimere una decisa articolazione muraria a vuoti verticali e allo stesso tempo a creare un piano d'appoggio omogeneo per la sovrapposizione di ulteriori volumi protesi verso l'alto. Nell'edificio di Rochester, sono i quattro volumi da cui si aprono i grandi lucernari – che portano luce dall'alto all'interno della sala per la celebrazione delle funzioni – che si ergono sopra il profilo continuo dei volumi accessori, i quali a loro volta formano una serrata ritmica perimetrale ottenuta con l'estrusione dei profili verticali dei setti che contengono il vano verticale degli affacci dei due livelli funzionali. L'effetto di verticalità, dunque, è ottenuto estrudendo setti e arretrando parte delle masse, offrendo la lettura precisa dell'organizzazione interna come se fosse rappresentata in sezione. Cosa che succede nel pretorio di Villa Adriana, dove il crollo della campata frontale di sostegno della terrazza del Palatium, lascia in vista le profonde e alte fenditure nella muratura erosa dal tempo e dalle espoliazioni. Osservando il pretorio dal ginnasio delle Grandi Terme si può cogliere il profilo geometrico orizzontale sulla sommità delle fenditure, che visivamente

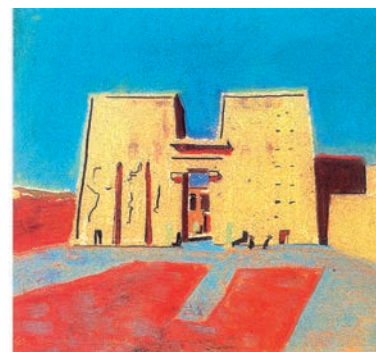




## KAHN E IL TEATRO DELL'ARCHITETTURA

Il Teatro dell'architettura realizzato da Mario Botta a Mendrisio, di fianco all'Accademia di Architettura, è un teatro anatomico che rimette l'architettura in uno spazio sociale. Aperto il 7 febbraio scorso con l'esposizione dei prototipi di Riccardo Blumer, si inaugurerà formalmente nel prossimo ottobre con una grande mostra su "Louis Kahn a Venezia". In quanto spazio anatomico c'è un paziente: il difficile rapporto contemporaneo tra la società e l'architettura. Come i medici del celebre quadro di Rembrandt sulla *Lezione di anatomia del dottor Tulp* del 1632, dalle pareti si affacciano studenti per osservare quanto avviene in sala, ovvero il confronto architettura-società. Questo teatro «dovrà essere una spina nel fianco dell'università, un bastione di frontiera», ha affermato il direttore dell'Accademia, Riccardo Blumer. Nato nel 2005 come Museo dell'architettura con un accordo del Consiglio di Stato, doveva essere una *Kunsthalle*. Nel 2010 ne fu individuato il terreno, ma lo si trasformò, ricorda Botta, in un Teatro dell'architettura, qualcosa di più aperto: «qui vogliamo essere attenti in maniera critica alla globalizzazione, all'ecologia, vogliamo potenziare le discipline d'interesse per l'architettura», ha dichiarato l'architetto ticinese all'apertura. Cinque sono i piani, due interrati e tre fuori terra. È collegato all'edificio Turconi dell'Accademia e all'Ospedale. Potrà essere utilizzato anche dall'Usi e dai Politecnici di Zurigo e Losanna. Per ora è in corso una "attività di collaudo"; da ottobre la mostra su Kahn incrocerà i temi della globalizzazione e di come la contemporaneità abbia preferito il Postmoderno alla lezione di Kahn. Si ipotizzano rassegne su Tessenow, Scarpa, Behrens, sull'artista belga Van Mechelen. Senza dimenticare i protagonisti svizzeri dell'architettura: Longhena, Maderno, Fontana, Borromini, Canonica... Il Teatro dell'architettura è costato 15,5 milioni, di cui 6 messi dall'Università e due dalle istituzioni; il resto dai privati.

PIERLUIGI PANZA



Dall'alto: Chiese di Piazza del Popolo e San Pietro, Louis I. Kahn, 1929; palazzo Strozzi ed i Piloni di Edfu, Louis I. Kahn, 1951; le grandi Terme di Villa Adriana, Louis I. Kahn, 1950







## IL TEATRO DELL'ARCHITETTURA: KAHN DA VENEZIA A MENDRISIO

MARIO BOTTA

**Abstract:** *The Architecture Theater, a Mario Bottta's project in Mendrisio, near the Academy, is an anatomical theater for the project. It opened as an experiment on 7th February with prototypes of Riccardo Blumer, it will be inaugurate next October with an exhibition called "Louis Kahn a Venezia". We anticipate few contents of the curator Mario Bottta.*

Il progetto per il nuovo Palazzo dei Congressi a Venezia venne presentato a Palazzo Ducale – Sala dell'Adamo – il 30 gennaio 1969, negli spazi dominati dallo sguardo inquietante del "Leone andante", il fantastico dipinto del Carpaccio del 1516, un'opera emblematica per la storia e le ambizioni della Serenissima.

Kahn aveva portato a Venezia parecchi ingrandimenti fotografici, il modello ligneo in scala 1:200, due plastici in gesso del contesto della città, alcune tavole grafiche e parecchi disegni autografi di studio, alcuni di grande formato. Un materiale importante se riferito ad un unico progetto che assumeva un significato più ampio per la

riflessione critica che comportava e per le attese che la cultura aveva riposto verso questo architetto che nelle sue riflessioni annunciava "il passato come un amico".

Una sfida, quella dell'incontro tra antico e nuovo, dove ancora recentemente si erano visti prevalere i falsi conservatori rispetto alla ragione del nuovo, un confronto dove l'architettura moderna era uscita perdente sia dal progetto di Wright sul Canal Grande che da quello di Le Corbusier a Cannaregio. La città si rivelava un territorio stregato per gli architetti, un territorio precluso alle forme autentiche del linguaggio contemporaneo.

La presenza di Kahn, che nelle ragioni della memoria





Alcune vedute del Teatro dell'Architettura, nella pagina a fianco: uno degli spazi espositivi ai piani superiori; qui, da sinistra: l'ingresso del Teatro e la galleria

trovava motivo per la sua poetica, sembrava potesse aprire nuove speranze anche nel processo di stratificazione storica della città e legittimare (con le dovute attenzioni) una presenza contemporanea.

A distanza di mezzo secolo ora sappiamo che la città rinunciò alla cultura moderna, malgrado i molti consensi allora registrati: Dino Buzzati per il Corriere della Sera «un'invenzione limpida, solenne, per nulla provocatoria...»; Jacques Michel per Le Monde «un grand architecte dans une grande cité»; Vittorio Cossato per il Gazzettino «Louis Kahn. Un artista che crede nel monumento come testimonianza»; Marziano Bernardi per La Stampa «È sembrato esprimere la speranza che l'utopia divenga realtà»...

I motivi dell'impotenza amministrativa e politica sono ancora oggi contraddittori, ma lasciano trasparire l'amara certezza che dentro i meandri della burocrazia, come nella babele degli interessi corporativi, si sia di fatto arenato uno dei progetti più illuminanti dell'architettura.

Ora, all'inizio di un nuovo secolo, il Teatro dell'architettura, questa giovane istituzione a Mendrisio, propone la mostra "Kahn e Venezia" che sollecita alcune considerazioni di fronte ai "silenzi" della critica disciplinare che, nella maggior parte dei casi, ha preferito un disimpegno per l'intera metà del XX secolo.

Prima l'intelligenza d'oltre oceano (ma si può ancora parlare di intelligenza?), poi quella europea, hanno dimenticato per decenni la "resistenza" etica e culturale di Kahn per cavalcare l'avventura (soprattutto mediatica) del movimento post moderno. Un atteggiamento che ha promosso un pastiche ideologico e di immagine (che ha confuso il bisogno di storia con la caricatura degli stili) rispetto all'autentica ricerca di valori primordiali propugnata dall'architetto di Filadelfia.

Ora sappiamo che si è trattato di una colpa politico-culturale di fine secolo che ha aperto le porte all'indiscriminata globalizzazione e spalancato quelle edonistiche e ciniche proprie della società dei consumi.

## LA MISURA DEL PROGETTO

ANDREA GRITTI



Nel vocabolario di molte lingue i termini *forma* e *norma* differiscono solo per la consonante iniziale. Questa assonanza è stata utilizzata per dare un titolo ad opere cruciali della cultura occidentale nel secondo Novecento. *Norm and form* di Ernst Gombrich è il primo di una serie di studi sull'arte del Rinascimento (1). «*Der Gleichheitssatz als Form und als Norm*» è una

riflessione di Niklas Luhman sulla duplicità del «*principio di uguaglianza*» (2). Elegante, essenziale, il binomio non compare solo nella saggistica: recentemente vi hanno fatto ricorso Franco Purini, per esporre una serie di disegni dedicati alle «*variazioni di un tracciato ortogonale a griglia quadrata*» (3) e i promotori di un omaggio a Heinrich Wölfflin, per discutere le «*categorie della storia dell'arte nel mondo globale*» (4).

**1.** Malgrado le affinità, fonetiche e semantiche, *forma* e *norma* non presentano comune derivazione etimologica. Il latino *forma* è trasposizione del greco *morphé*, da cui si differenzia per il richiamo diretto alla radice sanscrita *dhar-*: tenere, sostenere. Così *forma* rimanda al concetto fisico di stabilità e dunque di *firmitas*, distinguendosi dall'equivalente greco, che si può tradurre come "volto visibile" della realtà. Anche *norma* è un sostantivo latino che deriva da *gnōma*, lo strumento degli agrimensori greci destinato ad identificarsi con la squadra, ovvero la *regola*, con cui i romani misuravano gli angoli retti.

**2.** La relazione tra "forma" e "norma" va dunque cercata sul terreno della geometria fisica e, più precisamente, tra i suoi strumenti. In questa direzione le opere di Michel Serres offrono un contributo fondamentale: sia quelle che analizzano gli

"elementi" in base ai quali è possibile tratteggiare una storia delle scienze (5), sia quelle che narrano le loro "origini" (6). Per Serres le geometrie sono fin dal principio due. Una è astratta, pura, teorica; l'altra è concreta, ibrida, pratica. Entrambe misurano lo spazio, ma mentre la prima descrive i volti visibili o invisibili della realtà; la seconda tiene traccia del transitò dell'umanità sulla superficie del pianeta (7). Questo esercizio topografico non è mai scontato. Ha implicazioni politiche, economiche, sociali, culturali, ambientali e, a ben guardare, costituisce il più grande e durevole progetto umano. Vi hanno contribuito gli agrimensori egiziani, greci e romani e in seguito tutti i grandi matematici – da Fibonacci a Pacioli; da Tartaglia a Keplero; da Galileo a Huygens; da Gauss a Poncelet – fino a quando la fotografia aerea, prima, e quella satellitare, poi, hanno proposto nuovi punti di osservazione della Terra e aperto il campo a inedite complessità.

**3.** Prima di Serres, altri studiosi avevano considerato essenziale la riflessione sul rapporto tra strumenti che misurano, mediante "regole", e oggetti misurati, perché riconducibili a "forme". Nel 1564 Cosimo Bartoli aveva pubblicato un volume dal titolo *Del modo di misurare tutte le cose terrene* (8), dedicato all'atto di prendere le misure agli enti geometrici (punti, linee, superfici e volumi) che indicano la presenza di "corpi" sulla terra. Bartoli era mosso da un'intuizione progettuale evidente fin dalla pagina nella quale aveva indicato gli autori cui si era ispirato. Accanto a matematici, cosmografi, pittori, esperti di geometria proiettiva, comparivano Alberti e Vitruvio. L'omaggio all'architettura, era confermato dall'uso di un linguaggio grafico e iconografico che metteva teatralmente in scena il rapporto tra "forme" e "norme", come già avevano sperimentato nei loro trattati Cesariano e Serlio.

**4.** Nei sei libri Bartoli evita ogni enfasi, riconoscendo nell'atto del misurare una concatenata sequenza di algoritmi, che ne assicura necessità e attualità. Dalle tesi implicite dell'autore si può estrarre una sorta di teorema: se il territorio è descrivibile come un insieme di "forme" è esso stesso una "forma", rappresentabile (con gli strumenti del disegno) e scomponibile (con le "norme" che ne consentono la misurazione).

Una volta "regolata", la "forma" del territorio è nuovamente

operabile e la sua trasformazione può avvenire in un quadro più consapevole. Lo strumento di questa nuova operabilità è il progetto e se Bartoli non ne fa mai cenno è semplicemente perché ha già espresso, all'esordio del suo testo, una motivata fiducia nel sapere dell'architettura e nell'autorità di Alberti e Vitruvio.

**5.** Cinque secoli dopo Vittorio Gregotti affermerà la natura progettuale delle relazioni che legano la "forma" del territorio e le "regole" per misurarlo (9). Qualche decennio più tardi James Corner rilancerà l'idea che solo la corrispondenza tra la visione aerea della fotografia e quella terrestre legata all'esplorazione sul campo è in grado di assicurare coerenza all'operazione, inevitabilmente progettuale, di «prendere le misure al paesaggio» (10). Queste due ricorrenze, tra le molte che si potrebbero citare, sono la dimostrazione di come sia possibile rintracciare nella cultura del progetto di architettura il ruolo protagonista della variabile topografica. Il patrimonio di conoscenze e competenze, derivato dalla geometria degli agrimensori può infatti essere considerato alla stregua di una di quelle fibre della storia (11), che scompaiono e riappaiono, in occasione delle periodiche manifestazioni dell'età progettuale.

**6.** «*The Projecting Age*» è l'espressione coniata nel 1696 da Daniel Defoe per descrivere un periodo caratterizzato dalla fiducia nella capacità di trasformare concretamente le relazioni tra gli individui, le comunità, le istituzioni e i luoghi abitati, allo scopo di realizzare vantaggi di natura economica, sociale, culturale, ambientale (12). All'epoca di Defoe e del suo Robinson Crusoe, l'intraprendenza dei progettisti (inventori, costruttori, imprenditori) operava in contesti dalle risorse illimitate per definizione. Nella modernità questo paradigma venatorio ha alimentato buona parte della cultura del progetto fino alla definitiva presa di coscienza dei «limiti dello sviluppo» (13). Dopo le grandi crisi energetiche della seconda metà del Novecento, il rapporto tra "forme" e "norme" è cambiato: prendere le misure al paesaggio, all'ambiente, alla terra è diventata una questione ecologica di vitale importanza, rispetto alla quale, oggi, assumono un ruolo essenziale le «proposizioni prescrittive» (14), quelle

che affermano la necessità e stabiliscono la funzionalità di "regole" certe e condivise per misurare e utilizzare le risorse disponibili sulla Terra.

**7.** «*The Information Age*» è l'espressione coniata nel 1998 da Manuel Castells per identificare la discontinuità storica imposta dalla «*rivoluzione tecnologica incentrata sull'informazione*» (15). Un anno prima, Sergej Brin e Larry Page avevano registrato il dominio Google; cinquant'anni prima Claude Shannon aveva pubblicato *A Mathematical Theory of Communication*, l'articolo con il quale aveva introdotto il *bit* come unità di misura dell'informazione (16). Questa sintetica sequenza di eventi mette in luce la rapidità con la quale le punte più avanzate della civiltà elettronica (la cibernetica, la teoria dell'informazione, le tecnologie digitali) hanno controbilanciato la finitezza delle risorse reali con l'infinita disponibilità di quelle virtuali. In questa prospettiva la proliferazione di mappe sui dispositivi elettronici, la pervasività delle pratiche di georeferenziazione, il capillare voyeurismo con cui è possibile esplorare ogni angolo del pianeta non sarebbero altro che l'espressione di simulacri in grado di garantire profitti a chi detiene e commercializza le informazioni digitali. Di questi simulacri il più noto e diffuso è certamente il sistema di mappe generato dal software *Google Earth*. Queste immagini, in effetti, non rappresentano un avanzamento delle scienze geografiche, quanto piuttosto un modo per soddisfare l'esperienza virtuale dell'utente alle prese con l'esplorazione statica dello spazio. La messa in scena del mondo in un teatro digitale è infatti il risultato di precise scorciatoie strumentali, che riducono e profilano il campo di osservazione attraverso tecniche specifiche (il *clip mapping* e il *ray tracing*) e in virtù di una modalità di rappresentazione della Terra, sugli schermi dei terminali (la *global perspective projection*) del tutto simile a quella utilizzata da Tolomeo nelle carte della sua *Geografia* (17).

**8.** Per certi aspetti la *network society* dimostra un radicamento con la storia più profondo e rassicurante di quanto si possa pensare. Castells sostiene che i sistemi di comunicazioni hanno generato una «*virtualità reale*»: un sistema in cui la «*stessa realtà* (ossia l'esistenza materiale-simbolica



delle persone) è interamente catturata, completamente immersa in un ambiente virtuale di immagini» e nella quale «le apparenze non sono solo sullo schermo attraverso cui l'esperienza viene comunicata, ma divengono esperienza». Dal momento che l'umanità conosce il mondo attraverso segni e simboli si può quindi affermare che «tutta la realtà è percepita in modo virtuale» (15). A ben guardare queste osservazioni non si limitano a descrivere l'età dell'informazione, come ultimo stadio delle società capitalistiche, ma si proiettano su tutta la storia delle «forme simboliche»; creano un ponte inatteso tra i modelli metrico-computazionali di Bartoli e quelli di Google Earth. Ma soprattutto offrono a chi si interessa del progetto nell'età dell'informazione una radicale opportunità di autocoscienza.

**9.** Il verbo latino *informare* ha diversi significati: "dare forma alla mente", "disciplinare", "istruire", "insegnare". Informazione dunque è un termine che include oltre alla radice "forma" anche il senso profondo del corrispettivo "norma" e che si riferisce alla complessità del processo educativo. Dell'educazione come bene fondamentale per l'accesso equo e non discriminato al futuro ha scritto Marc Augé (18). Come "lancio in avanti", il progetto è naturalmente il modo più efficace per sperimentare in anticipo le possibili manifestazioni del futuro e, in questa prospettiva, la sua trasformazione in una densa nuvola di informazioni può essere considerata una risorsa. Sotto il profilo didattico e pedagogico il progetto di architettura esordisce come interrogazione del contesto e approda, alla sua definitiva conoscenza, solo a conclusione delle proprie pratiche. Oggi come in passato questa conoscenza comincia e si compie attraverso l'esercizio di prendere le misure alla Terra. Rispetto al passato però si impongono alcuni cambiamenti. Il progetto di architettura non può più essere considerato come un processo orientato e lineare, ma piuttosto come una sequenza, esposta a contraddizioni, interruzioni e riprese, nella prospettiva dello spazio abitato, in particolare, può essere concepito sia come "norma" che determina "forme" sia come "forma" che interpreta "norme" a seconda che l'attenzione sia posta sulle configurazioni, transitorie o finali, che assume nel suo farsi, o sui modi con

cui si interpretano e risolvono i problemi imposti dai vincoli e dalle prescrizioni. Questa duplicità assicura al progetto di architettura, quella "apertura" che la qualifica come "opera" specifica dell'età dell'informazione. Tanto definita quanto ambigua, un'opera è "aperta" se corrisponde ai principi di indeterminazione che la teoria dell'informazione aveva codificato analizzando i modi di trasmissione di un messaggio. Citando Paul Valéry, Umberto Eco sosteneva che «non c'è un vero senso di un testo», di qualunque genere esso sia, ma piuttosto un apparato continuamente disponibile a processi di estrazione di significato (19). L'inesauribile disponibilità di questo testo alle forme e alle norme dell'interpretazione, della fruizione e dell'esecuzione è la "speranza progettuale" che, oggi più che mai, vale la pena insegnare nelle Scuole di Architettura (20).

Le immagini di questo contributo e dei prossimi sono tratte da Cesare Ripa, *Della novissima iconologia di Cesare Ripa perugino*, Padova 1625.

1. E. GOMBRICH, *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*, London, Phaidon, 1966.
2. N. LUHMANN, *Der Gleichheitssatz als Form und als Norm*, in *Archiv für Rechts- und Sozialphilosophie*, 1991.
3. F. PURINI, *Tra forma e norma*, Torino, Accademia University Press, 2012 (catalogo della mostra "Tra norma e forma, Torino, 17 ottobre / 23 novembre 2012).
4. «Formes et normes. Les catégories de l'histoire de l'art dans un monde global», Colloque en hommage à Heinrich Wölfflin, Paris, 26-27 Novembre 2015.
5. M. SERRES (a cura di), *Éléments d'histoire des sciences*, Paris, Bordas, 1986.
6. M. SERRES, *Lucrezio e l'origine della fisica*, Palermo, Sellerio, 2000.
7. M. SERRES, *Le origini della geometria*, Milano, Feltrinelli, 1994.
8. C. BARTOLI, *Del modo di misurare le distanzie, le superfici, i corpi, le piante, le provincie, le prospettive, & tutte le altre cose terrene*, Venezia, Francesco Franceschi, 1564.
9. V. GREGOTTI, *La forma del territorio in Edilizia Moderna*, n. 87-88, 1966.
10. J. CORNIER, "The Agency of Mapping: Speculation, Critique and Invention", in COSGROVE D. (a cura di), *Mappings*, London: Reaktion, 1999, pp. 213-52.
11. G. KUBLER, *La forma del tempo*, Torino, Einaudi, 1976.
12. D. DEFOE, *An Essay Upon Projects*, London, 1697.
13. D. H. MEADOWS, D. L. MEADOWS, J. RANDERS, W.W. BEHRENS III, *The Limits to Growth*, Cambridge, University MIT Press, 1972.
14. N. BOBBIO, *Teoria della norma giuridica*, Torino, Giappichelli, 1958.
15. M. CASTELS, *L'età dell'informazione*, Milano, Università Bocconi Editore, 2002.
16. C.E. SHANNON, *A Mathematical Theory of Communication*, Bell System Technical Journal, vol. 27, luglio-ottobre 1948, pp. 379-423, 623-656.
17. J. BROTON, *La storia del mondo in dodici mappe*, Milano, Feltrinelli, 2013.
18. M. AUGÉ, *Futuro*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012.
19. U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1967.
20. T. Maldonado, *La speranza progettuale. Ambiente e Società*, Torino Einaudi, 1971.

## LA DIMENSIONE POLITICA

### GIOVANNI GALLI, VALTER SCELSI

F I N E.



«La scuola è aperta a tutti»  
Costituzione della Repubblica  
Italiana, articolo 34

Così come l'identità dell'individuo non costituisce un dato immediato, ma è il risultato della dialettica tra il sé e l'altro, nello stesso modo i progetti di architettura per essere riconosciuti aspettano l'azione sociale dell'uomo. Si fa strada nel ragionamento una dimensione

politica, dove il progetto e il suo insegnamento incrociano attese alle quali rispondere. Oltrepastata una certa soglia dimensionale, le scelte non riguardano lo spazio e la forma, ma il conflitto, la negoziazione, il desiderio e la casualità: da architettonica, la questione diviene politica in quel senso, lato ed etimologico del termine, che rimanda alla *polis*. La città sarà sempre un'eccedenza rispetto al progetto, un tutto sempre maggiore delle sue parti e l'esistenza umana di cui la città si fa teatro sarà un vissuto che mai potrà essere completamente progettato, da uno o da molti architetti. Pensare di perseguire gli obbiettivi della politica con gli strumenti dell'architettura significa confondere il contenitore con il contenuto, significa, soprattutto, rivendicare all'architettura un ruolo che non trova riconoscimento.

Nel 1966, Aldo Rossi esprime la sua posizione di architetto politicamente impegnato, con parole che ancora oggi suonano definitive: «Engels nega che in qualche modo [la soluzione di problemi politici e sociali] riguardi l'urbanistica; anzi egli dichiara che il pensare che delle iniziative spaziali possano intervenire in questo processo è una pura astrazione, è praticamente un'operazione reazionaria. Io credo che tutto quanto si vuole aggiungere a queste posizioni sia falso» (1). Eppure per secoli gli architetti hanno avuto la necessità

di prefigurarsi una città, un mondo ideale, nel quale collocare le proprie architetture. Il fatto è che l'architettura è una disciplina olistica ed è, oggi, in un panorama dominato dai protocolli di ricerca delle scienze naturali, l'ultima disciplina che si oppone al riduzionismo, all'iper-specializzazione, e alla frammentazione del sapere, in un confronto costante con i tentativi di marginalizzazione. Pensarsi come frammento di un tutto è, per l'architettura, una necessità ontologica; che la costringe, poi, a ridefinirsi incessantemente, in funzione di quel principio primo ogni volta presupposto: progettare architettura significa anche, innanzitutto, rispondere inconsapevolmente alla domanda su cosa l'architettura è.

Centro del problema è l'attimo in cui quella totalità pensata come presupposto cessa di essere, si direbbe in termini kantiani, solamente un «ideale regolativo» (2), e cerca di tradursi in norma reale sostituendosi alla concertazione politica e sociale. Il vero ruolo politico dell'architettura appare, piuttosto, quello di salvaguardare, realizzandola per frammenti, la possibilità di un pensiero altro, in contrasto con il realismo omologante cui tendono fatalmente anche le democrazie più fortunate. Questa conservazione di un *diritto alla differenza* è ciò che rende l'architettura un'attività politica e realmente democratica. Accettare che l'architettura sia tale quando è in grado di assolvere alle proprie necessità ineludibili, costruzione e funzione, ma anche affermare che sia in grado di trascenderle entrambe in nome di un'alterità altrettanto irriducibile: ciò diviene un atteggiamento alla base di ogni insegnamento della progettazione architettonica, dove il trasferimento di tale atteggiamento in modalità attuativa dovrà, naturalmente, tenere conto dei molteplici fattori, da quelli intrinseci (l'anno di insegnamento, la durata del laboratorio, il numero di studenti, ma anche la trasmissione di strumenti disciplinari che necessitano, per potersi usare, di strumenti critici attuativi), fino a quelli dovuti alla struttura dei percorsi formativi, agli obiettivi didattici generali, al progetto culturale che la scuola si propone.

1. A. ROSSI, *L'architettura della città* (1966), Milano, CittàStudiEdizioni, 2006, p. 217.  
2. I. KANT, *Critica della ragion pura* (1787), a cura di Pietro Chiodi, Torino, UTET, 1967, pp. 462-63 (A569-B597 e A570-B598).

## OLTRE LO SPAZIO CRITICO

MAURO BERTA, MASSIMO CROTTI

C O S M O G R A F I A



«Rifiutare di progettare significa accettare di essere progettati, così in politica come in qualsiasi altra disciplina» ARGAN G. C., 1984, *La crisi del progetto*, in MUCCI E., TAZZI P., (a cura di), *Il potere degli impotenti. Architettura e istituzioni*, Bari: Dedalo

La cultura e la pratica progettuale paiono oggi al centro di un crescente disagio, legate ad una più generale crisi della figura del progettista. Il graduale esaurirsi, tra gli anni '90 e il

volgere del secolo, della fase di crescita estensiva delle città europee e della stagione dei «grandi progetti urbani» ha coinciso con il venir meno di una serie di assunti consolidati come tratto distintivo della condizione postmoderna, della crisi delle grandi «metanarrazioni» contemporanee (1). La fine delle certezze alla base dei grandi modelli interpretativi della modernità aveva gradualmente avviato una «liquefazione» della società (2) rappresentata poi nelle sue molteplici riverberazioni sociali, culturali, epistemologiche; le periferie urbane, tornate al centro delle attenzioni di urbanisti, economisti, sociologi, iniziarono nella stessa epoca a dare i segnali di una «nuova questione sociale» (3), precursore della più ampia «nuova questione urbana» (4); ultima ad essere messa in discussione è stata la fiducia nella capacità di gestire le risorse collettive, sia quelle finanziarie, dopo l'epifania della crisi economica globale, sia soprattutto quelle ambientali e territoriali. È dunque in un più generale quadro di incertezza che si è consumata l'ultima fase di una crescente crisi dell'architettura come professione liberale (5), accompagnata da almeno due epifenomeni di segno opposto. Da un lato le grandi questioni aperte della sostenibilità, della sicurezza, del consumo di suolo e risorse hanno favorito l'irruzione nelle pratiche correnti di una tendenza alla frammentazione pro-

cedurale, alla tensione quantitativa verso il dato prestazionale; con l'esito di disgregare l'idea spaziale in una collazione di procedure astratte in cui lo «spazio critico» (6) non si dissolve nella pura e semplice virtualità ma rischia oggi di annullarsi del tutto nell'immaterialità del dettato normativo, sempre più diffusamente visto come nuovo paradigma oggettivante. Sul versante opposto nuove narrazioni, tutte interne alla disciplina, hanno trovato un facile cortocircuito con il mondo dei media, soprattutto digitali, alimentando una nuova forma di bulimia iconografica, che produce ed esaurisce a velocità impressionante, al pari di beni di consumo, immaginari e modelli i cui linguaggi globalizzati, volti alla spettacolarizzazione, sono spesso la manifestazione plastica di un'idea mediatica e atipica dell'architettura, presentata nella vulgata come intuizione individuale di singole figure autoriali, apparentemente soggette soltanto al proprio estro creativo. È anche e soprattutto all'interno di questa aporia – tra un'architettura intesa come puro collettore eterodiretto di protocolli di ottimizzazione prestazionale o vista invece come sistema autopoietico (7), in grado di rigenerarsi continuamente in completa autonomia rispetto alle condizioni esterne – che è oggi possibile individuare un terreno di confronto. Sul tavolo vi è ora l'opportunità di recuperare una centralità del progetto come strumento critico «divergente» (8), non limitabile all'applicazione di procedure normalizzate e soluzioni conformi, e parallelamente la necessità di aprirne l'evoluzione ad una nuova forma di «eterogenesi» (9), facendone uno strumento capace di evolvere e perfezionarsi accogliendo e metabolizzando le sollecitazioni esterne provenienti dai mondi disciplinari, senza proteggersi da esse, ma al tempo stesso senza soccombervi.

1. J. F. LYOTARD, *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1979.
2. Z. BAUMAN, *Liquid Modernity*, Cambridge, Malden: Polity Press, 2000.
3. P. RONSAVALLON, *La nouvelle question sociale: repenser l'État-providence*, Points, Essais n. 359, Paris, Seuil, 1995.
4. B. SECCHI, *La città dei ricchi e la città dei poveri*, Bari, Laterza, 2013.
5. C. OLMO, *Architettura e Novecento*, Roma, Donzelli, 2010.
6. P. VIRILIO, *L'espace critique*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1984.
7. P. SCHUMACHER, *The Autopoiesis of Architecture*, Chichester: John Wiley and Sons, 2012.
8. J. P. GUILFORD, *Creativity*, in: «*American Psychologist*», 1950, vol. V, Pp. 444-454.
9. S. I. KORZHINSKY, *Heterogenesis and evolution*, St. Petersburg: Academy of Science, 1899.



# IL MATERIALE E L'IMMAGINARIO

ALBERTO BERTAGNA, SARA MARINI



«— Che cosa ci riserva il futuro? Tu non te lo chiedi? Non dico il mese prossimo. Gli anni a venire. — Non ci riserva niente. Non c'è. Il futuro era questo. Otto anni fa misero una bomba in una delle torri. Allora nessuno ci disse che cosa ci avrebbe riservato il futuro. Il futuro c'è appena stato.» Don DeLillo, *L'uomo che cade*, Einaudi, Torino, 2008

In un presente costantemente in attesa, segnato da Shock imprevedibili (1), l'assenza evidente è quella del progetto. Protagonista è la scena, e non lo scenario, perché il succedersi di ciò che avviene sottrae rilevanza allo spazio predisposto per ciò che potrà essere. L'esperienza dei fenomeni attiva e chiede più cronaca che teoria; il cumulo di impressioni transitorie fatica a essere operato e a depositarsi ordinandosi in un archivio critico. Ma se *La dignità dell'attimo* (2) innegabilmente esiste, e se anzi l'effimero ha acquisito una maggiore rilevanza rispetto all'eterno, se insomma *L'éphémère est plus que éternel* (3), il rispetto per l'attuale deve essere affermato in un testo capace di sostenerne il ruolo pure se caduco, se vivo solo nel provvisorio della sua apparenza.

Per tornare a una costruzione articolata, entro la quale scena e scenario abbiano entrambi senso, la distanza tra il tempo dei processi formativi o conoscitivi e quello progettuale di scelta e indirizzo (compreso nel tratto stretto tra il proporsi di una situazione e l'evolversi della realtà) non può essere ridotta. Il progetto – mosso comunque da occorrenze – deve essere difforme al variare delle ragioni: segni fermi sulla soglia dell'istante o più profondi per entrare nelle stanze della storia. Ma se inevitabilmente lungo è il tempo necessario per sviluppare prima e alimentare poi capacità interpretativa e tecnica, spesso ormai non c'è "il tempo" per ponderare una risposta esatta e non solo puntuale.

Nel tennis professionistico, ricorda David Foster Wallace,

l'azione necessariamente si svolge, dal punto di vista temporale, «nella sfera operativa dei riflessi, delle reazioni puramente fisiche che travalicano il pensiero consapevole» (4). Se però un tennista è capace di reagire in una frazione di secondo perché allena per anni, con la ripetizione parossistica degli stessi movimenti, la propria cinestesia, nel progettista non può esserci semplice automatismo, e la sua capacità istintiva, pure ormai imprescindibile, non può essere istruita con un esercizio bruto che spinga ogni consapevolezza oltre la soglia della coscienza. La risposta alle sollecitazioni discontinue e al modificarsi rapidissimo del reale deve essere sì subitanea ma non immediata, priva di mediazioni intellettuali: deve sopraggiungere sì da movimenti interiorizzati, da un "senso cinestetico" sviluppato *ex ante*, ma deve anche risolversi, con perizia, in un atto di indirizzo avisato e critico. Come sviluppare allora tale senso cinestetico ma consapevole nel progettista? La proposta è quella di disgiungere e compenetrare due campi. Il rimando è al manuale di letteratura *Il materiale e l'immaginario* (5), un disegno culturale e non solo didattico, che come ogni operazione di trasformazione radicale presenta evidenti limiti e contraddizioni ma che può essere assunto come traccia. Ciò che si può mutuare da quel manuale è l'organizzazione di un binario: rigore scientifico da un lato, e percorso atto a sviluppare curiosità e visionarietà al di là della mera oggettività dall'altro. Da un lato l'esercizio sulla contingenza, sul materiale; dall'altro quello sull'astratto, sull'immaginario. Da un lato un percorso in cui esercitarsi alla risposta inconscia (*il materiale*, perché la contemporaneità è quella del *Present Shock*); dall'altro il campo degli studi, delle analisi e della riflessione (*l'immaginario*, che accetta risposte lente perché non è legato alle urgenze della realtà, luogo di proiezione libera dalle esigenze fenomeniche).

1. D. RUSHKOFF, *Present Shock: When Everything Happens Now*, Current, Calcutta, 2013.
2. M. TAFURI, *La dignità dell'attimo*, Venezia, Grafiche Veneziane, 1994.
3. M. TAFURI, *L'éphémère est éternel: Aldo Rossi a Venezia*, in *DOMUS 602*, 1980.
4. D. FOSTER WALLACE, *Il tennis come esperienza religiosa*, Torino, Einaudi, 2012.
5. R. CESERANI, L. DE FEDERICIS (a cura di), *Il materiale e l'immaginario. Laboratorio di analisi dei testi e di lavoro critico*, Torino, Loescher, 1979-1988.

## LA FORMA DEL PROBLEMA

MARCO BOVATI, EMILIA CORRADI

S T U D I O.



«Lastly Italy appears to be a very weak and poor context when observed exclusively from an architectural point of view: projects and built work. But it is still rich and vital when seen as an urban society, productive model, and cultural phenomenon. A just strategy should join these two point of view, elaborate them and offer them to the public» Francesco Garofalo, *What Ever Happened to Italian Architecture?*, Marsilio, Padova, 2016

Rielaborare strategie richiede una riflessione profonda sulla possibilità che l'Architettura sia ancora strumento capace di anticipare problemi e proporre soluzioni ai bisogni sociali. La necessità di una nuova descrizione dei modelli disciplinari e delle forme didattiche con cui educare gli architetti, rende imprescindibile individuare strategie di insegnamento capaci di coniugare esigenze e dinamiche sociali, memoria storica e innovazione dei processi. In un quadro dominato dalla sudditanza delle discipline dell'architettura al capitalismo finanziario e ai meccanismi persuasivi della comunicazione digitale è urgente provare a ricostruire principi e obiettivi dell'educazione al progetto. Crisi economica e conflittualità sociale orientano l'obiettivo della "formazione" verso il contrasto alla perdita di identità che l'architettura italiana ha subito. In una spinta sempre più internazionale dove didattica e ricerca sono proiettate verso modelli molto diversificati, lo scopo della formazione si rivolge alla definizione di contenuti culturali e semantici correlati agli aspetti tecnici e linguistici e orientati a favorire un processo di riflessione che apra nuove prospettive di valorizzazione dell'architetto. Il ripensamento radicale della formazione fondato su una «democrazia culturale» (1) aperta e multidisciplinare, che superi il divario tra professionismo autoreferenziale e architettura come strumento di rappresentanza di istanze e necessità col-

lettive, può ricondurre la disciplina alla sua "utilità sociale" e ad una relazione più stretta con i processi decisionali e realizzativi, restituendo all'architetto il ruolo di «strumento di esplorazione di eventuale convenzione tra le parti» (2). È necessario fondare la specificità dell'educazione al progetto sull'attitudine all'interpretazione critica degli assetti contestuali e alla definizione di elementi dotati di significato, in grado di dare 'forma' alla risoluzione dei problemi (3). Si delinea un passaggio cruciale per il chiarimento dei compiti di chi insegna: nel quale le domande sul come/cosa insegnare incrociano le necessità dell'architettura come mestiere e professione. L'insegnamento va quindi ripensato come forma di «conoscenza attraverso il progetto» (4), affinché la disciplina sappia ridefinire i suoi valori sociali ed economici grazie al suo reinserimento nei processi decisionali e partecipativi, offrendo una formazione permanente anche dopo la laurea, costantemente sensibile alle trasformazioni che lo spazio abitato subisce nel tempo lungo, lento e ciclico, caratterizzato oggi da crisi umanitarie e ambientali. Quindi una formazione capace di registrare le modificazioni, con un'assunzione di responsabilità che, a partire dagli errori, rilanci la figura dell'architetto fin dalla stagione degli studi universitari, fornendo strumenti tecnici e teorici adeguati per operare in condizioni di emergenza e di fragilità, territoriale e sociale, con scale dimensionali, caratteri e contesti molto diversi fra loro. Dotare i giovani architetti di una preparazione flessibile richiede un grande compito di affinamento culturale, di preparazione tecnica e di capacità di lettura dinamica dell'evoluzione sociale. Un compito a cui l'insegnamento dell'Architettura deve impegnarsi in una responsabilità educativa non più derogabile e differibile sia come "modello produttivo" che come "fenomeno culturale" (5).

1. C. OLMO, *Città e democrazia*, (a cura di G. Comoglio, D. Marcuzzi) in Atti del III° Forum ProArch, Torino 4/5 Ottobre, 2013, Associazione ProArch, Roma, 2014, pagg. 30/35.
2. G. DURBIANO, *Etiche dell'intenzione*, Milano, Marinotti edizioni, 2014, pag. 16.
3. V. GREGOTTI, *L'architettura nell'epoca dell'incessante*, Laterza, Roma-Bari 2006, pag. 166.
4. A. ARMANDO, in (a cura di G. Comoglio, D. Marcuzzi) *Atti...*, *ibidem*, pag. 382.
5. F. GAROFALO, *What Ever Happened to Italian Architecture?*, Padova, Marsilio, 2016, p.189.

## NUOVE FRONTIERE

ALBERTO BOLOGNA, FILIPPO ORSINI



«Le utopie non sono più di moda. Non servivano a guidare l'intervento: erano irreali, statiche, tenevano conto di una gamma di obiettivi troppo ristretta. Eppure erano proprio queste caratteristiche che facevano apparire comprensibile la connessione tra forma urbana e fini della città» Kevin Lynch, *The Image of the City*, Cambridge MA, 1960, ed. it., p. 209

Il confronto tra scuole di pensiero su temi urbani, attraverso progetti ideali dall'intento dimostrativo ha generato, nel '900, almeno due grandi occasioni di dibattito: i progetti per Manhattan commissionati dal MoMA nel 1967 per la mostra *The New City: Architecture and Urban Renewal* e la più celebre *Roma Interrotta* del 1978. A New York si confrontano quattro scuole: Cornell (con Rowe e Koetter), Columbia, Princeton (con Eisenmann e Graves) e il MIT. Rowe e Graves saranno poi tra i protagonisti di *Roma Interrotta* dove l'approccio teorico assunse più consapevolezza, con riflessioni teoriche di alcuni testi coevi poi divenuti fondanti, come *L'Architettura della Città*, *Learning from Las Vegas* e *Collage City*.

Prodromi di un *story-telling* in cui il portato culturale dell'Accademia si fa visione pubblica, questa modalità di messa in scena trasversale tra concorso ed evento mediatico determina la trama minuta di un tappeto di conoscenze multidisciplinari, in un'epoca in cui però il ruolo del progetto urbano si stagliava ancora indiscusso, depositario di valori quasi fideistici nella sua capacità di trasformazione della realtà. La crisi del 1973 sconvolge il rapporto tra arte e società (Harvey, 1998), l'architetto comprende che «architettura e progetto non possono da soli cambiare il mondo» (1). Il lascito metodologico di quelle esemplari esperienze offre spunti per riflessioni sul valore e significato odierno del progetto urbano (2): nella persistente condizione di crisi professionale si è passati ad

un'interpretazione del progetto che punta sul dinamismo di un processo sempre *in fieri*, non più «regola e modello» (3), ma palinsesto per proposte temporanee di situazioni ottimali, sempre da reinventare. In questo quadro socio-economico liquido, il progetto di ricerca disciplinare può assumere ancora un ruolo di osservatorio sperimentale degli «effetti che esso produrrebbe in quel complicato fenomeno che chiamiamo vita»? (4). Se, in Italia, il progetto urbano ha perso la sua autonomia ed è inteso come termine accessorio di pratiche interdisciplinari, all'estero questo approccio sensibile alla forma urbana e allo sviluppo del progetto d'architettura a partire dalle matrici storiche e culturali della città, conserva un suo significato identitario. Una metodologia attenta ai luoghi e alla memoria, che interagisce con la realtà *geographica* (5) della città, viene oggi apprezzata in quei territori dove l'urbanizzazione si fa domanda urgente. In tal senso, è significativa la partecipazione di gruppi italiani oggi impegnati in progetti alla scala urbana nel continente asiatico promossi specialmente sia dal governo cinese (*13th Five-Year Plan* e *National New Urbanisation Plan*) che dalla Comunità Europea o dall'UNESCO (*Horizon 2020*, oppure il *World Heritage Institute of Training and Research – Asia and Pacific*). In questo quadro di rinnovati termini d'identità disciplinare s'inserisce l'impegno da parte di Dipartimenti delle maggiori scuole Politecniche italiane di seguire un modello organizzativo anglo-sassone e d'instituire sedi stabili in Cina, per inserirsi in progetti didattici e di ricerca rivolti al rammento della città esistente declinato attraverso la sensibilità intellettuale del progetto urbano, utilizzato come strumento profondo di conoscenza e costruzione di «luoghi nei quali il desiderio può riconoscere se stesso, nei quali esso può abitare» (6).

1. U. ECO, Prefazione all'edizione francese di *Le Territorie de l'architecture*, V. GREGOTTI, L'Equerre, Paris, 1982.
2. G. CINÀ, *Il progetto urbano come cardine di una mutazione disciplinare rimasta incompiuta*, in "Archivio di studi urbani e regionali", n. 104, Ed. Franco Angeli, 2012.
3. F. CHOAY, *La règle et le modèle: sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, Editions du seuil, 1980.
4. R. MUSIL, *L'uomo senza qualità*, Torino, Einaudi tascabili, 2014.
5. E. BLOCH, *Verfremdungen II (Geographica)* in *Literarische Aufsätze*, Frankfurt, Suhrkamp, 1965.
6. J. DERRIDA, *Adesso l'architettura* (a cura di F.VITALE Milano, Libri Scheiwiller, 2008).



## LA NECESSARIA FORMALITÀ

DOMENICO CHIZZONITI



È ancora possibile conferire al concetto di forma quel carattere culturale e non il semplice vezzo che mette alla prova la condizione di artista? «*Molti di noi venderebbero l'anima al diavolo per risolverla*», la congettura di Poincaré prova a rispondere alla seguente domanda: qual è la forma dello spazio in cui viviamo? Una scienza tridimensionale, che i matematici chiamano *topologia* non è riuscita a darne mai adeguata risposta. Il punto è quanto oggi sia ancora ammissibile la concezione della libera espressione artistica nella pratica dell'architettura o se questa debba ancora contendere un tenore di scientificità alle scienze esatte per essere definitivamente accreditata nell'alveo della cultura razionale, oppure ritirarsi sull'olimpico della pura volizione, inseguendo personalismi e protagonismi. Conformismo o eccentricità? Tra le due forse ancora vale una via di mezzo nella quale la necessaria formalità dell'architettura non si adegua né alla prassi della convenzione o alla stravaganza dell'estrosità. In questo dualismo esiste ancora una progredita cultura del progetto di architettura che si muove ancora nel campo di una perlustrazione tipologica e figurativa, non tanto tassonomica e astratta, quanto piuttosto archetipica nell'indagare i principi ispiratori diacronici rispetto alla struttura e alla forma dell'insediamento umano: strutturalità urbana e morfologia della città tanto per citare un esempio. Ora questo modello non viene meno in un'epopea di presunta subalternità della creatività del progetto di architettura rispetto ai nuovi approcci universalmente accreditati (economici, informativi, tecnologici). Ciò che dovrebbe indurci alla rimozione di questa condizione ausiliaria della cultura del progetto è la riconquista di una dimensione critica e culturale dei procedimenti creativi in grado di radunare nell'inculturazione un viatico per il nostro lavoro non solo morale ma soprattutto

civile, nel senso più alto del termine. In questa condizione di estrema assuefazione del progetto norma e forma vengono giudicate come alternative ed improponibili alla nostra realtà poiché irriducibili nei termini della contemporanea cultura architettonica, cui spesso a ragione è rimproverata una deriva formalistica e caricaturale o una rassegnazione sciovinistica: all'occasione plastica della performance dell'Archistar di turno è contrapposta la controforza dell'impegno e della coscienza funzionalista. Liberare il progetto dalle briglie della semplificazione significa anche trovare percorsi dove i sintagmi reticolari della geometria cartesiana o della contraffazione epidermica riescano a riconquistare un grado successivo di formalità e poetica dello spazio, per pervenire disinibite rispetto ai nuovi temi dell'insediamento umano. Conservare l'integrità critica della costruzione dello spazio per nuovi e sperimentali comportamenti d'uso imporrebbe un punto di vista affatto convenzionale, dove poetica e linguaggio, struttura e forma, sappiano interpretare autenticamente bisogni e occorrenze della realtà contemporanea. Formalità appunto, riprendendo un editoriale di qualche anno fa, ma mai così attuale, di Guido Canella circa le potenzialità della ricerca espressiva su fondamenti tipologici e figurativi di Oscar Niemeyer (Hinterland 31, Sett-Dic. 1984, pp.3-5), e consapevolezza critica del procedimento creativo, a suffragare l'ipotesi di una ricerca operativa sull'architettura privata del sostegno utilitaristico e della mistificazione retorica della forma, nostalgica o avanguardista. Concludeva così Max Bill un suo intervento sull'architettura (Report on Brazil, in The Architectural Review, n.694, ottobre 1954 «... *Ma in che cosa consiste questa forma strutturale che andiamo cercando?... Occorre che sia fotogenica e spettacolare? Non credo... La bellezza in architettura raggiunge la perfezione allorché le finalità, i metodi costruttivi, i materiali e il progetto ad essa inerenti si sublimano in una perfetta armonia. Una buona architettura si ha quando ogni elemento assolve allo scopo attribuitogli e niente risulti superfluo. Per giungere a questo l'architetto deve essere un raffinato artista... che non indulge in stravaganze... che soprattutto sia consapevole della propria responsabilità verso il presente e il futuro...».*

## UN GIOCO SERISSIMO

ELVIO MANGANARO



Per parlare di progetto servono i progetti, i disegni, le maquette. Metterei questa regola minima, che poi è una norma elementare di igiene, per non lasciarsi imbrogliare dalla citazione, dalle retoriche. Dopo ben venga tutta la speculazione del mondo e anche sarebbe bello capire in che misura sia la prassi a seguire la teoria o quest'ultima ad aggiustarsi strada facendo. Ad essere sincero

inizio a sospettare che per il progetto di architettura la teoria non sia molto più decisiva del *gusto* o dello *stile* (uso apposta categorie un po' *démodées*), ché la storia dell'architettura e pure dell'arte è piena di capolavori che fanno a meno di costruzioni speculative. Però qui M.D.B. interroga dei docenti di architettura che hanno sempre l'obbligo di giustificare la loro posizione e le loro azioni. Fossi uno studente mi darebbe piuttosto a noia esser costretto a divinare la posizione del docente da qualche spia lasciata cadere in aula. La vorrei lì di fronte, squadernata il primo giorno di lezione, la sua *Weltanschauung*. Non importa quanto fragile o ancora in formazione, però pretenderei di trovarla nelle opere, nei progetti, negli esercizi proposti. Ecco, nella metodologia soprattutto. Perché è quello l'ambito dove di solito la teoria si sgonfia e rivela tutta la sua sussidiarietà. È nei processi adottati che sta il campo privilegiato di chi insegna architettura e anche la parte trasmissibile e verificabile di ogni posizione. Nei processi e non nelle forme finali, perché quelle, inevitabilmente, attingono anche a succhi più profondi e personali. Tuttavia indicare le condizioni minime per fare emergere le diverse posizioni non basta, bisogna anche dire da che parte si sta. Allora provo a tracciare una linea, perché non è vero che tutto si equivale e ogni posizione vale l'altra. Da una parte di questa linea metto tutti coloro che derivano l'architettura dal processo decisionale o sociale o politico o tecnico-scientifico,

dall'altra chi crede che l'architettura sia un'arte. Un'arte con le sue regole, alcune più astratte e generali, altre storicamente determinate. Insomma un gioco, come il gioco della pittura, della poesia, della musica, un gioco che sebbene sia chiamato a rispondere anche a sollecitazioni esterne, da queste non è determinato. Ed è un gioco serissimo, seppur non vanti i crismi della scientificità e non sia misurabile; dove spesso si esce sconfitti e quelli che ci hanno preceduto sembrano aver esaurito tutte le "mosse" e tocca provare cose terribili come l'*angoscia dell'influenza*, per chi ricorda Bloom. Ora, a questo gioco si può partecipare in molti modi e spesso nemmeno siamo noi a scegliere, ma vi arriviamo, perché è quasi sempre un insieme di adesioni o reazioni a ciò che avviene nel mondo, alla nostra formazione, a chi siamo. Detto questo, l'unico gioco che oggi mi sembra perseguibile è quello della sperimentazione, almeno a livello generazionale. In mancanza di moralità esterne è l'*onestà sperimentale*, ovvero la coerenza interna ai processi, a descrivere la serietà dei singoli giochi. Sia chiaro, non mi interessa sostenere la preminenza "ontologica" di una posizione sull'altra, c'è spazio per tutti, però bisogna essere corretti, soprattutto con se stessi, così finalmente potremo dividerci sull'architettura prima che sugli esiti dei concorsi. Aspettando di confrontare i progetti, possiamo fare un altro gioco per portare allo scoperto prossimità e intolleranze: quello dei nomi, che tutti hanno sempre praticato con soddisfazione, anche se oggi ti trovi a condividere predilezioni in compagnia di chi mai avresti sospettato e non sai dire se sia un male o un bene. Dunque, potesse servire, proviamo a sgranarlo questo rosario di nomi da sventolare garrulo avanti il nostro lavoro. Non è difficile: Dossi, Gadda, Arbasino, a ribattere certa vocazione lombarda al *pastiche*; oppure Sanguineti, Balestrini, Baruchello, Grifi, ad allargare il côté sperimentale e fare nomi un po' sospetti nel nostro ambiente; poi si può tornare a Marinetti, a Breton, a Šklovskij, a Schwitters, a Roussel, che sono sempre lì, per chi se ne infischia di mode e *Zeitgeist*; e anche diciamo Piranesi, Lequeu o il Serlio ultimo e ambiguo dei portali "viziosi"; soprattutto ricordarsi di ignorare per snobismo Rossi, Venturi, Rowe. Non è difficile, chissà se basta per riconoscersi amici o estranei?



## ANNUNCIATA DISCONTINUITÀ A LLEIDA LE ROVINE DELLA CHIESA DI VILANOVA DE LA BARCA (2016)

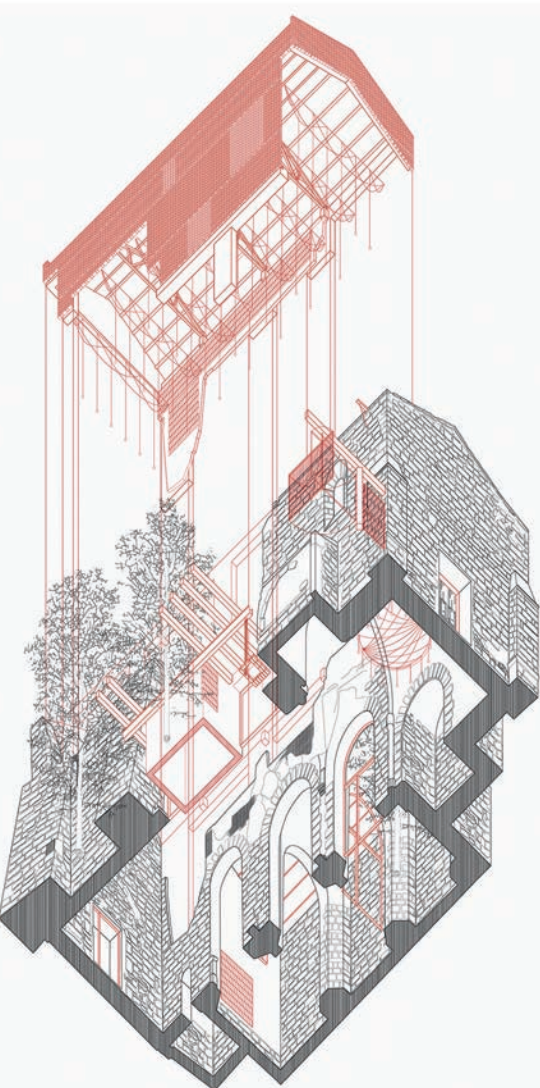
FABIO FABBRIZZI

**Abstract:** *In 1936, during the Spanish Civil War, the Church of Vilanova de la Barca in Lleida, dating back to the 13th century, was partially destroyed. To these destructions were added further damage that have altered the relationships with the urban surroundings. The objective declared by the AleaOlea to recover the ancient remains in a new multipurpose room for the city community, leaves ample space to the underlying theme of the dialogue between memory and contemporaneity, manifested through a creative and expressive restoration that is not limited to the inclusion in the new pre-existing architectural remains, but building a horizon of integration based on the exaltation of diversity.*

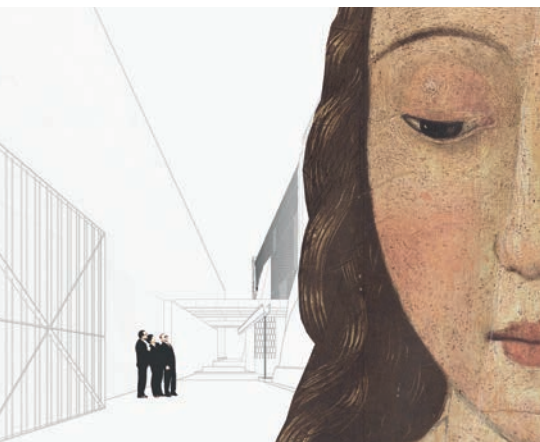
Nel 1936, durante la Guerra Civile Spagnola, l'antica fabbrica gotica della Chiesa di Vilanova de la Barca a Lleida, risalente al XIII secolo e dedicata alla devozione mariana, fu parzialmente distrutta. Ne rimasero in piedi solo alcuni frammenti, quali l'abside, porzioni della navata e la facciata ovest, a testimoniare fino ai nostri giorni in stato di rovina, l'antica consistenza dell'originaria architettura.

L'antica chiesa, lunga 22 metri, larga 7 metri e alta internamente 10 metri e basata su un impianto basilicale a due navate con presbiterio e cappelle laterali, mostrava prima dei lavori di riconversione, interessanti particolari costruttivi aggiunti nel corso del tempo, come ad esempio, due importanti contrafforti laterali e una volta a vela del XVII secolo in stile tardogotico situata nell'abside a coprire





*Nella pagina a fianco: AleaOlea, riconversione delle rovine della chiesa di Vilanova de la Barca, Lleida, la facciata con l'ingresso verso la città. Qui, dall'alto: esploso assometrico dei nuovi inserimenti; disegno interpretativo*



l'altare maggiore. Alle distruzioni della guerra, si sono sommati gli ulteriori e più recenti danneggiamenti subiti in seguito alla realizzazione di una casa unifamiliare sull'area dell'adiacente ex cimitero che ha alterato profondamente i rapporti originari con l'intorno urbano.

In questo disastrato contesto, ha recentemente operato lo studio AleaOlea, un'interessante mixité di giovani architetti e paesaggisti spagnoli e tunisini che hanno il merito di aver saputo sottrarre all'oblio i frammenti superstiti della chiesa e di averli restituiti a nuova vita attraverso un'operazione progettuale tutt'altro che scontata. L'obiettivo dichiarato di recuperare gli antichi resti in una nuova sala polifunzionale per la comunità cittadina lascia, infatti, ampio spazio al tema sotteso del dialogo tra memoria e contemporaneità, mostrato in questa realizzazione attraverso un restauro creativo ed espressivo che non si limita al solo inserimento nel nuovo dei preesistenti resti architettonici, ma al contrario, costruendo un orizzonte di integrazione basato sull'esaltazione delle diversità. Per questo, proprio perché straordinariamente diversi ci appaiono i registri del vecchio e del nuovo, perfettamente riuscita risulta la loro unione. Un'unione che non cerca assonanze, allusioni e reciprocità, tantomeno quel melenso stemperarsi delle diverse parti in gioco in una tonalità uniformante e citazionista che pare guardare al passato per sole tipicità. Al contrario, questa nuova sala polivalente fonda il suo comporsi sulla brutalità del contrasto, sulla forza della dissonanza e sulla squillante presenza dell'antitesi.

Alla massa compatta della muratura delle rovine, regolarizzate ed integrate in alcune lacune con parti di semplice muratura intonacata, si affianca la vibrante leggerezza delle nuove porzioni murarie necessarie per ricomporre l'unità dei volumi. Le nuove parti non si staccano dalle murature originarie in un sintattico processo di evidenziazione rispetto all'impianto originario, ma vi si costruiscono sopra, semplicemente proseguendo allineamenti e verticalità a ritrovare le misure originarie della fabbrica. Per questo, vengono realizzati dei telai cementizi ai quali si affida la nuova staticità dell'edificio e che vengono tamponati con laterizi forati per meglio esemplificare il senso dell'addizione, così come in uso nella tradizione locale che ricorre a tali linguaggi per esigenze di ventilazione e di leggerezza. L'orizzontalità prevalente dei telai, costituisce la base su cui impostare un impaginato di aperture di dimensioni diverse e composte tra loro in un disegno astratto, tutte caratterizzate da una gelosia di mattoni pieni montati sfalsati tra loro che scherma all'interno l'ingresso della forte luce catalana. Tutto il nuovo intervento è pensato come una sorta di guscio in laterizio sostenuto dai resti delle antiche mura, meglio evidenziato all'esterno dove le nuove porzioni murarie tinte tutte di bianco, ricostituiscono il nitore della volumetria di impianto, oggi coperta da un nuovo tetto rivestito all'esterno da un manto

di chiare tegole arabe e sostenuto all'interno da esili cariate metalliche che si perdono nel bianco dell'intradosso della nuova copertura a doppia falda, dalle quali scende il ritmo dei piccoli globi luminosi che di notte illuminano l'ambiente. Di giorno, invece, la luce trapassando le gelosie in mattoni delle nuove aperture, dona a questo spazio ritrovato, una variabile morbidezza che ne esalta l'unità. Nello spazio dell'ex presbiterio, la cui pavimentazione viene rialzata di qualche gradino, scende dall'alto della volta, il segno deciso del nuovo lampadario circolare, la cui tessitura sfrangiata di fili e corpi illuminanti, mette in atto una riuscita interpretazione del grande lampadario comune sia alla tradizione musulmana delle moschee, sia alla tradizione cristiana delle cattedrali.

Pur mantenendo il carattere di spazio protetto proprio della chiesa, la sala polivalente mostra nuove connessioni con lo spazio urbano circostante. Attraverso la trasformazione dell'area dell'ex cimitero, ovvero quello spazio attualmente situato tra la ex chiesa e il volume della casa costruita accanto, si realizza un vero e proprio patio di ingresso laterale, ma intrinsecamente legato alla nuova architettura. Un pergolato, un lastricato di pavimentazione, una panca, alberi e verde, uniti al doccione metallico e la relativa catena per lo scarico a terra delle acque piovane, costituiscono i nuovi ingredienti in grado di restituire dignità a questo piccolo luogo di decompressione che diviene un vero e proprio filtro di mediazione tra la città e la nuova architettura. Un intervento, questo dello studio AleaOlea, nel quale alle superfici scabre e consunte dal tempo si accostano quelle vibranti in mattoni bianchi, mentre al rigore delle geometrie, si affianca il nitore dei nuovi frammenti, in un processo progettuale che lavora per discontinuità. Una annunciata discontinuità, grazie alla quale, il senso di questo processo formale che fonde al restauro creativo, i presupposti di un'operatività che usa il materiale del passato quale materiale per una possibile visione di futuro, si palesa con forza a diventare il tema dominante dell'intera composizione.

*Nella pagina seguente: veduta laterale della nuova sala polivalente, del grande lampadario e della sala verso l'abside. Qui: i resti della chiesa prima dell'intervento*





# GENOVA: IL CENTRO STORICO IN CERCA DI FUTURO

AGOSTINO PETRILLO

---

**Abstract:** *What does it mean "historical center"? In Genoa the question is of particular complexity. The old city developed during centuries in a quite reduced space, with phenomena of overlapping and integration among buildings of different ages. The old city has undergone many destructive interventions, in particular during the Nineteenth and Twentieth century, while in recent years an ambiguous phenomenon of gentrification interested the old center.*

---

**Distruzioni e sopravvivenze.** Il centro storico di Genova è un oggetto di studio difficilmente circoscrivibile, *incontournable* direbbero i francesi, e questo per un insieme di ragioni materiali e simboliche: non è mai stato veramente chiaro dove inizi e dove finisca la città antica e i confini non ne sono nettamente delineati nemmeno nell'immaginario degli stessi genovesi. Le distruzioni che si sono succedute negli ultimi due secoli hanno complicato ulteriormente il quadro che propone una città cresciuta per strati, in cui le epoche si sono sovrapposte in spazi ristretti, e le architetture si sono sviluppate spesso inglobando e ricostruendo quanto già esisteva in precedenza. Una città incalcolabilmente antica (basterebbe pensare alla millenaria palazzata a mare di Sottoripa, o al continuo riaffiorare di resti della Genova romana, da ultimo e più recente il piccolo anfiteatro di piazza delle Erbe), ma anche "stratificata" dunque, il che non ha certo aiutato a determinare quali siano le parti di città da considerarsi "storiche". Le distruzioni del tessuto urbano sono state notevoli già nell'Ottocento, quando una parte del centro è stata completamente abbattuta, riedificata e riorientata per l'apertura di nuovi assi viari e per permettere l'irruzione di sistemi di trasporto moderni, ma sono perseguite pervicacemente anche nel Novecento fino al "crescendo" rappresentato dal folle piano regolatore del 1959 (1) che, oltre a prevedere per Genova uno sviluppo demografico fino a 6 milioni di abitanti (!), provvide anche a liquidare completamente un esteso quartiere

antico, quello di Portoria, così chiamato dai resti della porta d'Oria (anch'essa demolita) che risaliva al 1155, e in cui c'erano edifici quattro-cinquecenteschi (il vecchio ospedale rinascimentale Pammatone per esempio, e la casa natale di Niccolò Paganini). Al suo posto sorse una fantastica speculazione edilizia (zona Piccapietra), inno a un modernismo vacuo caratterizzato da orrendi edifici "razionalisti" ancora oggi, a distanza di sessant'anni dall'operazione in buona parte semivuoti. Nuovamente nei Settanta e all'inizio degli anni Ottanta si opera con la medesima logica: si considera la città antica "zona degradata" e si sventra la storica zona di via Madre di Dio, il secolare quartiere delle lavandaie, costruendo palazzi di una qualità così modesta da necessitare di continui interventi di manutenzione ancora in corso d'opera, precocemente decadenti, e probabilmente destinati a un progressivo abbandono, tali da apparire vere e proprie "rovine del moderno". Tra appetiti dei costruttori e miope ignoranza degli amministratori ancora sul finire degli Ottanta prende forma nella politica locale l'ipotesi del "Diradamento" per cui del tessuto urbano del centro antico sarebbero stati da salvare solo gli edifici di particolare pregio, liquidando sbrigativamente tutto il resto (Se ben ricordo l'agghiacciante proposta prevedeva di salvare in media un edificio su quattro). Fortunatamente le vicende politiche degli anni seguenti, con la fine della prima repubblica fanno piazza pulita dei "diradatori", salvando così la città storica da ulteriori devastazioni.



# FIRENZE CITTÀ MUTANTE: ALLARME CENTRO STORICO

GIUSEPPINA CARLA ROMBY

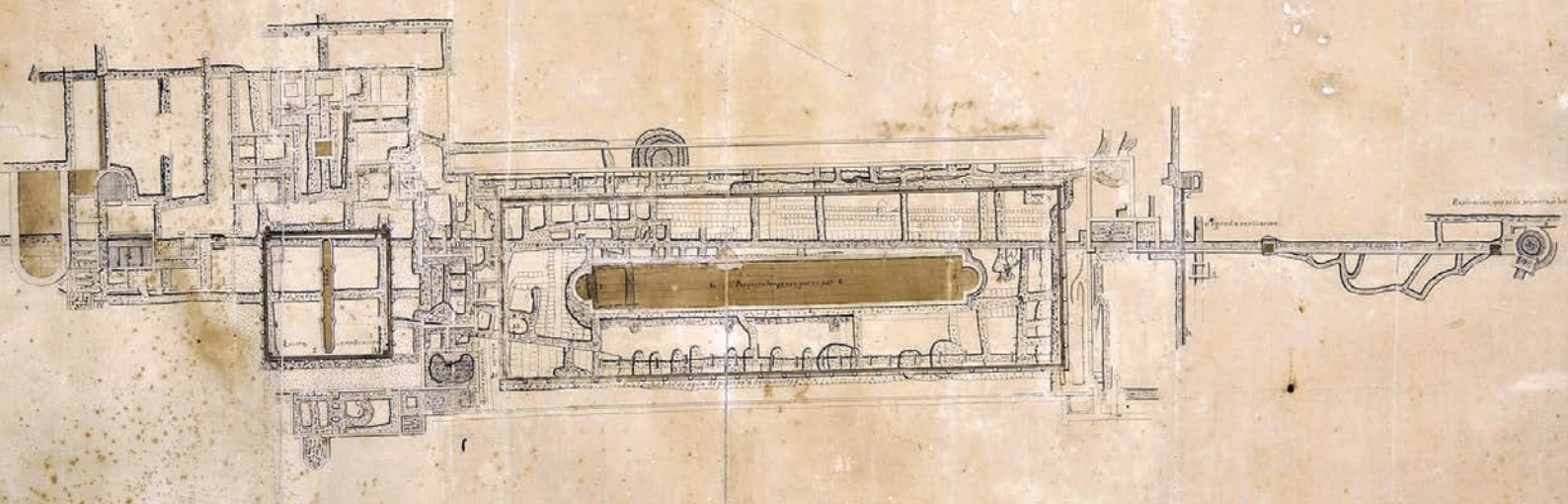
**Abstract:** *In the last decade the significant acceleration of the irreversible process of transformation of the use and quality of the historical center generates a real alarm on which international attention must be mobilized after that the municipal administration approved (13.04. 2018) the Variation to the Urban Planning Regulations: it eliminates the category of restorative intervention in favor of the most profitable building renovation, strongly urged by real estate appetites aimed at making the Historic Center of Florence a 'film location' and a dormitory for tourist masses in search of a "Room with a view".*

La trasformazione, lenta e costante ma sostanziale, che attraversa Firenze vede contemporaneamente un dilatarsi dell'espansione edilizia (abitativa e commerciale), una probabile ridefinizione della mobilità urbana (la tramvia), una pressione turistica sovradimensionata sul centro storico, un'aggressione al patrimonio immobiliare storico.

I due fenomeni (espansione edilizia senza qualità e aggressione al patrimonio immobiliare di pregio) sono due aspetti di uno stesso problema di dequalificazione delle aree marginali vecchie e nuove e di iper-utilizzo dei luoghi eccellenti considerati tali solo per il loro reddito di posizione. Si prefigura così un binomio non nuovo nel quadro della città-metropoli contemporanea, ma in qualche misura nuovo per Firenze divenuta città metropolitana, che si traduce nella accentuata contrapposizione periferia-centro storico ancorchè l'area centrale (la città entro le mura) risulti per estensione e per popolazione residente vistosamente minoritaria nei confronti del paesaggio metropolitano. Peraltro l'(apparente) immutata *facies* degli edifici monumentali offre una rassicurante immagine identitaria nell'incertezza della conurbazione esterna e nel disambientamento dell'edilizia senza qualità che la caratterizza. Ma se i grandi monumenti riescono a conservare (per quanto ancora?) l'*aura* costituendo il *presidio* alla città storica, appare molto diversa la condizione del tessuto costruito dell'intorno e di cui sono espressione inscindibile. È dell'ultimo decennio il verificarsi di un'accelerazione significativa della trasformazione dell'uso e della qualità di gran parte dell'edilizia storica nelle sue diverse configurazioni, dai palazzi signorili di antica o più recente edificazione a case

e cellule abitative a schiera caratterizzanti i fronti strada dei quartieri (già) popolari. Ma se la sostituzione di abitanti con residenti occasionali è ormai un fatto acquisito cui non pare possibile mettere rimedio, è l'ampiezza e diffusione delle trasformazioni qualitative degli immobili a rappresentare un vero e proprio allarme che non si può più ignorare, pena la completa rinuncia a considerare il centro storico come "bene comune" dei cittadini. La disinvoltura con cui si è proceduto al cambio di destinazione d'uso degli immobili ed a ristrutturazioni talmente invasive da variare la tipologia funzionale delle unità abitative, pur mantenendone però immutati (!) i prospetti sulle piazze e le vie più note, prefigura una modalità di pensare alla città storica come scena ed insieme una significativa "dimenticanza" dei caratteri dell'abitato storico imperniati sull'inscindibile rapporto tra qualità dell'abitare e spazio urbano.

Il disegno perseguito con continuità dall'Amministrazione comunale per la trasformazione del centro storico in *location* e dormitorio a servizio del turismo internazionale di massa conosce ora un atto finale – in macroscopico contrasto con il Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio ed in vistosa incompatibilità con lo status di *Patrimonio dell'Umanità UNESCO*- con l'approvazione della Variante al Regolamento Urbanistico che vede l'abolizione della categoria del restauro come garanzia di conservazione per le città storiche, a favore della più disinvolta e redditizia "ristrutturazione edilizia" fortemente sollecitata dagli appetiti immobiliari nazionali e internazionali. E ciò avviene invocando la riqualificazione edilizia da attuare però al di là di ogni giusta norma condivisa di tutela e di salvaguardia.



## ERCOLANO E POMPEI IN MOSTRA A CHIASSO

Tratto dal catalogo P. G. GUZZO, M. R. ESPOSITO, N. O. CAVADINI, *Ercolano e Pompei. Visioni di una scoperta*, Skira, 2018, della mostra al m.a.x. museo di Chiasso dal 25 febbraio al 6 maggio 2018

Ercolano e Pompei rappresentano un punto di riferimento non solo per gli studiosi e gli appassionati, ma anche per i tanti turisti che a malapena posseggono qualche nozione di archeologia: fanno insomma a pieno titolo parte dell'immaginario collettivo come non molti altri contesti monumentali di qualsiasi epoca e area geografica del mondo. D'altra parte la stessa parola turista deriva dal Grand Tour, il viaggio di educazione che i rampolli della nobiltà inglese e francese intraprendevano e che a partire dal momento della loro scoperta prevedeva, quali tappe imprescindibili, le due città vesuviane. Intellettuali, artisti e visitatori contribuirono presto a diffonderne con le loro opere il mito, come continuarono a fare le nuove arti, la fotografia e il cinema, e una serie di produzioni, quali le cartoline oppure i celebri fumetti di Topolino, destinate a un pubblico ancora più vasto.

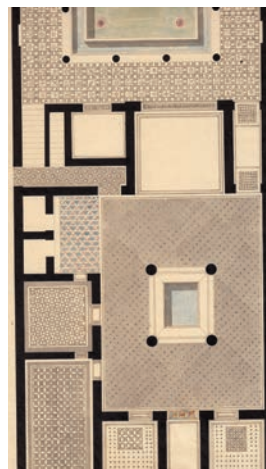
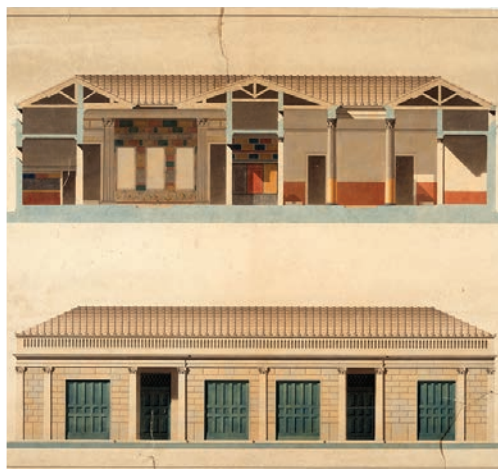
Come ha ben sottolineato l'amica Luciana Iacobelli in una sua pubblicazione dedicata a Pompei e alla costruzione del suo mito, ci sono anche "miti umani" che hanno contribuito a ciò con le loro visite: da Giuseppe Garibaldi ad Alexandre Dumas e a Pablo Picasso. Appare chiaro dunque che, mentre procedevano gli scavi e gli studi, per l'eccezionale portata dei rinvenimenti stava maturando il germe della valorizzazione, più o meno consapevole, di quella straordinaria stagione di scoperte, ad opera di una schiera di per-

sonaggi che vi contribuirono. Pompei ed Ercolano sono la dimostrazione vivente dell'interconnessione tra tutela e valorizzazione, e i quasi trecento anni di convivenza dei due settori azzerano lo sterile e asfissiante dibattito, tutto italiano, sulla prevalenza dell'una o dell'altra.

Il MANN, che guarda ben oltre i confini delle Batracomachie accademiche, porta con orgoglio questa storia oltralpe come in una sorta di Grand Tour al contrario, legandosi ancora una volta con il m.a.x. museo di Chiasso e con l'Ambasciata Svizzera di Roma, memore di quanto l'archeologia campana debba anche a questa nazione: basterà solamente ricordare la pianta della Villa dei Papiri realizzata da Karl Weber.

Ancora una volta oggetti archeologici e documenti straordinari, come il taccuino di William Gell, vengono messi a disposizione di un progetto scientifico di prim'ordine, curato dal Professore Pietro Giovanni Guzzo, già Soprintendente di Napoli e Pompei, da Nicoletta Ossanna Cavadini, Direttrice del m.a.x. museo di Chiasso, e da Maria Rosaria Esposito, Direttrice della Biblioteca del Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Le due tappe della mostra Ercolano e Pompei. Visioni di una scoperta, la prima a Chiasso a partire dal 25 febbraio 2018 e la seconda a Napoli dal 29 giugno, segnano un nuovo, importante percorso di reciproca cre-





scita dei due Istituti e rappresentano un chiaro segnale di quanto la cultura classica sia uno dei pochi pilastri su cui può trovare fondamento il concetto di unione europea, al di là delle singole adesioni. PAOLO GIULIERINI – Direttore del MANN

Le illustrazioni sono tratte dal catalogo o dal sito ([www.clponline.it](http://www.clponline.it)). Nella pagina a fianco: Karl Jacob Weber, *Planimetria della Villa dei Papiri*, carta vergata, Museo Archeologico Nazionale, Napoli. Qui, da sopra a destra: Pompei. Foro Civile, Interdipress, 1950-1960, Cartolina, Biblioteca del Museo Archeologico Nazionale, Napoli; Pompei. Foro Civile, Stab. Berretta S.A., Terni, 1910-1950, Cartolina, Biblioteca del Museo Archeologico Nazionale, Napoli; Luigi Capaldo, *Scavo Archeologico a Pompei, 1860 ca*, Disegno su carta vergata china e acquarello, Museo Nazionale San Martino, Napoli; Pietro Bianchi, *Ricostruzione della Casa del Fauno a Pompei, Reg. VI, Ins. 9 sezione trasversale e facciata china a penna, acquarello a pennello su carta vergata 1832-1844*, Archivio storico della Città di Lugano; Louis Destouches, *Pianta della Casa di Championnet, Pompei 1816-1817*, matita e china su carta vergata, Collezione Pierre Pinon, Parigi; Pianta di Pompei, François de Paule Latapie, Pompei, 1776 Inchiostro, matita e acquarello su carta vergata

