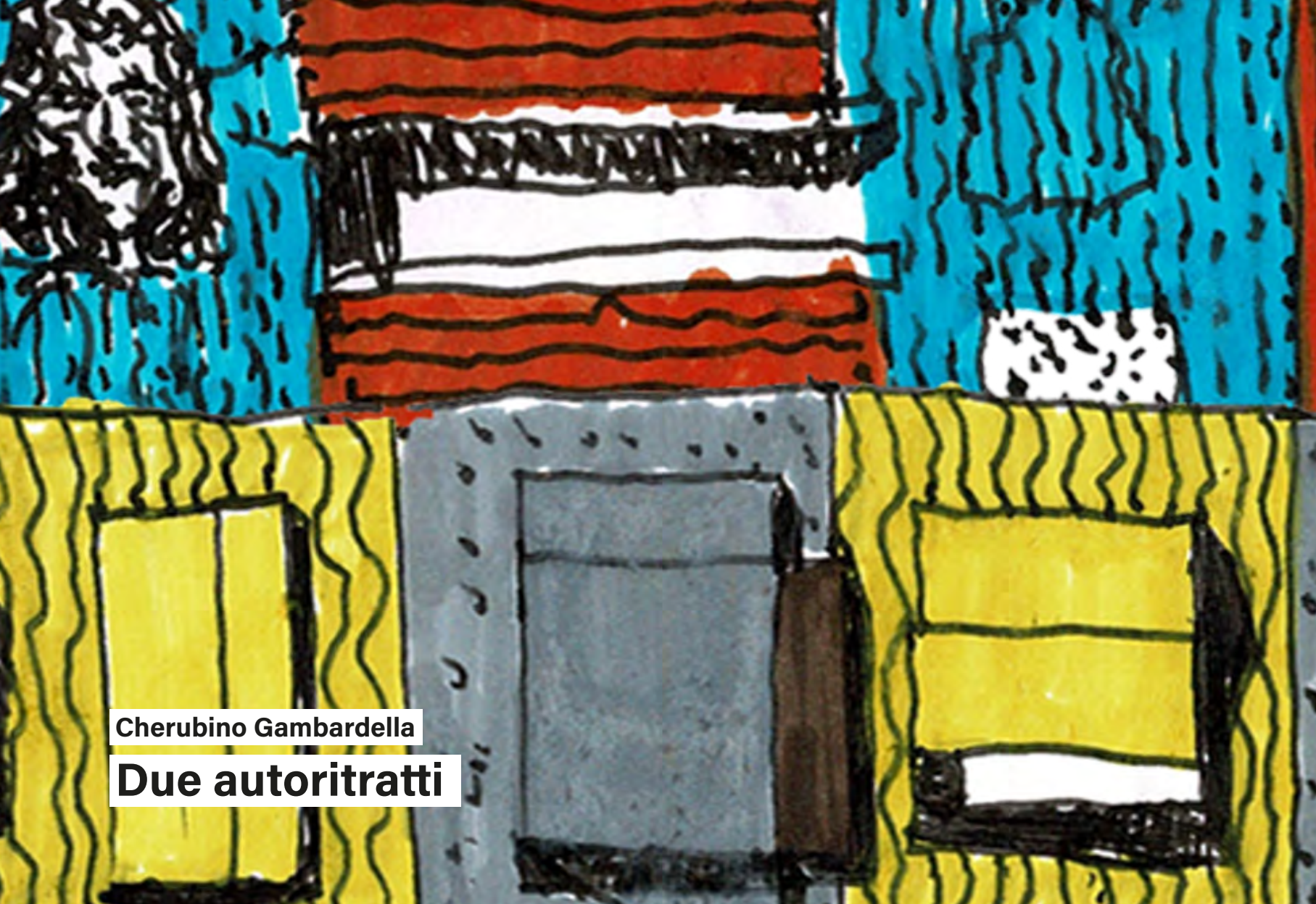


INDICE | INDEX

Cherubino Gambardella Due autoritratti Two self-portraits	.2	Concetta Tavoletta Architettura come autoritratto del mondo Architecture as a self-portrait of the world	.20	Antonello Stella Ineludibili somiglianze Unavoidable similarities	.36
Maria Gelvi Self-portraits. Album di luoghi, edifici, spazi e comunità mai visti Self-portraits. Albums of unseen places, buildings, spaces and communities	.6	Ilia Celiento Un istintivo ritratto dell'invisibile. Conversazione con Ernesta Caviola An instinctive portrait of the invisible. Conversation with Ernesta Caviola	.22	Emanuela Ottieri Il curioso caso di Clorindo Testa. Il "gioco" dell'architettura come elisir di giovinezza The curious case of Clorindo Testa. The "game" of architecture as elixir of youth	.37
Marco Filoni Non sono soltanto le città It's not just cities	.10	Marco Pignetti Carlo Mollino: biografia è architettura Carlo Mollino: biography is architecture	.26	Luca Landi Architetture dell'Identità. L'architettura come ritratto dell'essenza umana Architectures of Identity. Architecture as a portrait of the human essence	.38
Antonello Marotta La cassa da viaggio e un ritratto atopico The travel case and an atopic portrait	.12	Anna Giovannelli Lo scrigno tradito The betrayed box	.27	Angela Palumbo Ritratti sospesi. Visioni specchiate dello spazio tra le cose Suspended portraits. Reflected visions of the space between things	.40
Luca Lanini Un progetto come autoritratto di una scuola A project as a self-portrait of a school	.14	Carlo Prati Architettura del corpo Architecture of the body	.28	Francesca Belloni Cronaca di un amore Story of a love affair	.42
Egidio Cutillo Okotraum/Ökohaus. Frei Otto e il progetto della cornice Okotraum/Ökohaus. Frei Otto and the frame design	.15	Vincenzo Moschetti Dopo molte estati. Sulla terza Taranto After many summers. About the third Taranto	.30	Luca Zecchin Habitus re-tractus Habitus re-tractus	.44
Carlos Campos Ucronie progettuali: il ritratto dell'Architettura Project uchronias: the portrait of Architecture	.16	Andrea Pastorello Edificare biografie. Sull'architettura dell'identità Edifying biographies. About the architecture of identity	.32	Matteo Marcato La Colonna Traiana. Alcune declinazioni del suo significato da Francesco I di Francia fino al 1900 Trajan's Column. Some interpretations of its meaning from Francis I of France to 1900	.46
Federica Visconti Ritratto di città Portrait of a city	.18	Vittoria Ghio e Francesco Tosetto Ritratto di Natura Morta. Cimitero del Verano: abbandono, riconquista, rinascita Still Life Portrait. Verano Cemetery: abandonment, reconquest, rebirth	.34	Chiara Arcidiacone Un gioco cromatico sulla collina del Vomero. Ritratto del liceo "Galilei" di Michele Capobianco A play of colors on the Vomero hill. Portrait of the "Galilei" high school by Michele Capobianco	.47



Cherubino Gambardella

Due autoritratti

Questo è un testo atipico perché intende spiegare cosa sia - per me - un autoritratto architettonico.

Parto dal suo opposto: il ritratto.

Per me, fare un ritratto vuol dire portare una immagine di "progetto" fuori dal tempo. Si tratta di prepararla a subire un lavoro di trasformazione formato da vari gradi di verosimiglianza e da nessuno di similitudine. La similitudine è, infatti, sciatta e senza grinta. C'è il rischio di perdersi perché, col ritratto, abbiamo solo tratto via le tante fisionomie personali legate ai momenti della nostra vita. Queste, cercando una raffigurazione senza aver scelto dove impostare il nostro più profondo credo di architettura, hanno bisogno di una ulteriore precisazione affinché divengano una vera sintesi delle cose che amiamo e rassomigliano a noi, alle nostre opere, ai nostri disegni, a quelli altrui che abbiamo fatto nostri, oppure a qualsiasi processo di presa di possesso "progettuale". Per meglio spiegare questa posizione, attraverso il collage, strumento espressivo da me molto amato, vi mostrerò il tentativo di trasformare in autoritratti due riferimenti incrociati di recente. Incontrandoli, mi sono sentito verosimilmente bene e ho scelto di porli al confronto dei temi che, oggi, mi sembrano importan-

ti: la messa a fuoco della forma tramite il primo piano contro la progressiva sfocatura dei lembi e, poi, il suo continuo gioco di rotazioni attraverso l'espressione di mondi simbolici pronti ad alterarsi attraverso l'opposizione mutevole tra scabro e luminescente, tra ombra e luce.

Lo scorso ottobre, a Parigi, tra le tante mostre visitate, mi sono rimaste impresse due opere d'arte come dei possibili ritratti che mi chiedevano di essere trasformati in due autoritratti architettonici. Al Museo di Jeu de Paume, nel giardino delle Tuileries, scopro qualcosa che non conoscevo e mi chiarisce, come una folgorazione, cosa sia una riproduzione di sé.

Mi sono imbattuto nel senso alternato della predominanza di soggetto e sfondo.

Tina Barney lavora ritraendo generazioni di famiglie (quasi sempre la sua) costantemente uguali e composte da soggetti benestanti della East Coast statunitense. L'artista fotografa individui singoli in una ambientazione secondaria sfocata ma insostituibile. La fissità ossessiva crea un alone nel soggetto centrale che guarda saldo nella camera da solo, mentre, gli altri sono intenti ad esprimere senso di protezione donando un contorno attivo al resto dell'immagine.

Cherubino Gambardella

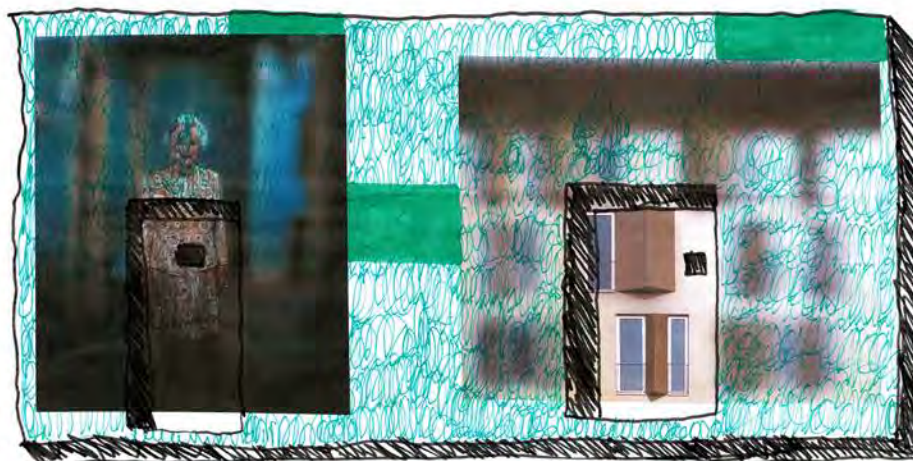
A volte, nel suo lavoro, succede anche il contrario. È formidabile.

Mi interessa, mi attrae e capisco che desidero questa modalità per lavori e collage. Nel primo autoritratto che illustra questo scritto, il rapporto tra centro narrativo e scena dell'immagine è il nucleo centrale. Successivamente, ho visitato la mostra sull'*Arte Povera* alla fondazione Pinault e, dopo una lunga ispezione in questo splendido edificio recentemente restaurato da Tadao Ando, mi sono soffermato su una potentissima opera di Jannis Kounellis. Si tratta di un pannello di acciaio grezzo con una grande fascia geometrica, precisamente rettangolare. È composta dallo stesso materiale. In essa, l'artista ha infilato un vecchio mobile-contenitore in legno che, disposto nella inconsueta posizione orizzontale, ne lascia vedere solo la cimasa costruendo una abile destabilizzazione unita a uno slittamento. Il senso dell'ombra, innaturalmente generato dall'oggetto rispetto al piano ferroso di base, mi è parso una delle caratteristiche fondamentali nella intercambiabilità tra la apertura e il prospetto, da sempre perseguita come base del mio lavoro. Ho capito, così, che il secondo autoritratto poteva divenire un collage generato dal confronto tra architettura e arte.

Così, ho deciso di produrre la seconda immagine di questo testo dando vita a quello spiazzamento, introdotto tra la figura centrale e il fondo nonché avviando il gioco della rotazione e della traslazione formale. Potevo, finalmente, falsificare le ombre per restituire la perenne molteplicità del movimento ottenuta con elementi originariamente fissi. Questi autoritratti, frutti di un inedito processo di mescolanza di immagini, hanno messo, finalmente, la mia ricerca formale al cospetto del suo inizio e dei suoi enigmi. Da essi, spesso, sfuggo come dai miei fantasmi.

Stavolta ho voluto dare loro le figure che vedete composte a corredo del piccolo saggio per aprire alle possibili declinazioni di questo numero di *Dromos*.

Venezia, 2 novembre 2024



[1.]

*Messa a fuoco e sfocatura self portrait 1
31/10/2024 ver Dromos, Gambardella*

Didascalie immagini

[1. Cherubino Gambardella, 2024. *Messa a fuoco e sfocatura. Self-portrait 1*
[2. Cherubino Gambardella, 2024. *Rotazioni e controrotazioni. Self-portrait 2*

Non sono soltanto le città

Non sono soltanto le città che si riconoscono al passo, come voleva Robert Musil. Anche gli edifici e le architetture, quando segnano il tempo, diventano il ritratto del luogo nel quale si erigono. È quel che chiamiamo *genius loci* - per gli architetti - non soltanto qualcosa di astratto. Chi scrive ha avuto la fortuna di avere un'idea concreta di tutto questo grazie a una città, Urbino, che si presenta in forma di ritratto grazie a un architetto indimenticato, Giancarlo De Carlo. Alla meravigliosa città ducale l'architetto ha legato il suo nome: a partire dalla metà dagli anni Cinquanta del secolo scorso ha firmato il Piano Regolatore, i collegi universitari e diverse facoltà. Il ritratto della città è il frutto di questo lavoro, il più significativo esempio di città-campus mai progettato in Italia. Urbino è stata per De Carlo non soltanto la città delle sue opere, delle sue architetture. È stata prima di tutto una compagna di vita. Scriveva l'architetto: «Sono geloso di questa città al punto da non poter dormire la notte se altri la guardano con speranze possessive o, peggio, se le mettono le mani addosso senza capire la sua natura» (la citazione è tratta dal bel libro di Lorenzo Mingardi, *Sono geloso di questa città. Giancarlo De Carlo e Urbino*, pubblicato dall'editore Quodlibet di Macerata).

Nel pensare a Urbino, De Carlo non pensa soltanto a tradurre le proprie idee in volumi e spazi. No, quel che ha in mente e che poi realizza è una vera e propria trasformazione culturale della città: non si limita a progettare edifici, ma mette in pratica un'idea di come vorrebbe il mondo, una "visione" della cittadina. L'architetto è il protagonista principale, ma non l'unico - ci sono altre figure eccezionali in questa storia: come Carlo Bo, il Rettore illuminato; poi Egidio Mascioli, il sindaco operaio; infine il filosofo Livio Sichirollo, grande amico di De Carlo, che ricoprì il ruolo di assessore facendo da mediatore con le istanze locali.

Saranno proprio i collegi universitari a donare a De Carlo fama internazionale - non è un caso che sia l'unico edificio moderno italiano ad aver beneficiato della sovvenzione della Fondazione Getty di Los Angeles per la conservazione dei capolavori architettonici nel mondo. Il primo di questi collegi a esser costruito, il Colle, si snoda in camminamenti che si moltiplicano come metafora della molteplicità della realtà. Un giorno Italo Calvino vi dormì e il mattino dopo raccontò a De Carlo che «gli era piaciuto tutto, ma quello che gli era piaciuto di più era stato che in quel collegio uno potrebbe uscire al mattino perché deve incontrare una ragazza che gli piace e allora comincia a seguire un percorso; però, a un certo punto, il percorso si dirama e poi si dirama ancora, e sale e scende e va in obliquo e offre sempre più scelte; finché arrivi a un ultimo incrocio dove incontri un'altra ragazza che ti piace ancora di più e ti dimentichi della prima: la tua vita cambia e la causa è l'architettura».

It's not just cities

It's not just cities that are recognized by their pace, as Robert Musil suggested. Buildings and architecture, when they mark time, become the portrait of the place in which they rise. This is what we call *genius loci* - for architects - not just something abstract. The writer has had the fortune of having a concrete idea of all this, thanks to a city, Urbino, which presents itself in the form of a portrait through an unforgettable architect, Giancarlo De Carlo. The architect tied his name to this marvelous ducal city: from the mid-1950s, he signed the Master Plan, university dormitories and several faculties. The portrait of the city is the result of this work, the most significant example of a university-campus city ever designed in Italy. Urbino was for De Carlo not only the city of his works and architecture but, above all, a life partner. The architect wrote: «I am so jealous of this city that I cannot sleep at night if others look at it with possessive hopes or, worse, if they lay hands on it without understanding its nature» (this quote is from the beautiful book by Lorenzo Mingardi, *Sono geloso di questa città. Giancarlo De Carlo e Urbino*, published by Quodlibet in Macerata).

When thinking about Urbino, De Carlo didn't just aim to translate his ideas into volumes and spaces. No, what he had in mind and later realized was a true cultural transformation of the city: he didn't just designed buildings but implemented an idea of how he wanted the world to be, a "vision" of the town. The architect is the main protagonist, but not the only one - there are other extraordinary figures in this story: Carlo Bo, the enlightened Rector; Egidio Mascioli, the working-class mayor; and finally, the philosopher Livio Sichirollo, a great friend of De Carlo, who served as an assessor and acted as a mediator with local instances.

It was the university dormitories that would bring De Carlo international fame - it is no coincidence that it is the only modern Italian building to have received funding from the Getty Foundation of Los Angeles for the preservation of architectural masterpieces around the world. The first of these dormitories to be built, the Colle, unfolds along walkways that multiply like a metaphor for the multiplicity of reality. One day, Italo Calvino stayed there and the next morning, he told De Carlo that «he liked everything, but what he liked the most was that in that dormitory, one could leave in the morning to meet a girl he liked and so he starts following a path; but at some point, the path branches off and then it branches off again, it rises and descends and goes diagonally and offers more and more choices; until you reach a final crossroad where you meet another girl you like even more and you forget about the first one: your life changes and the cause is the architecture».

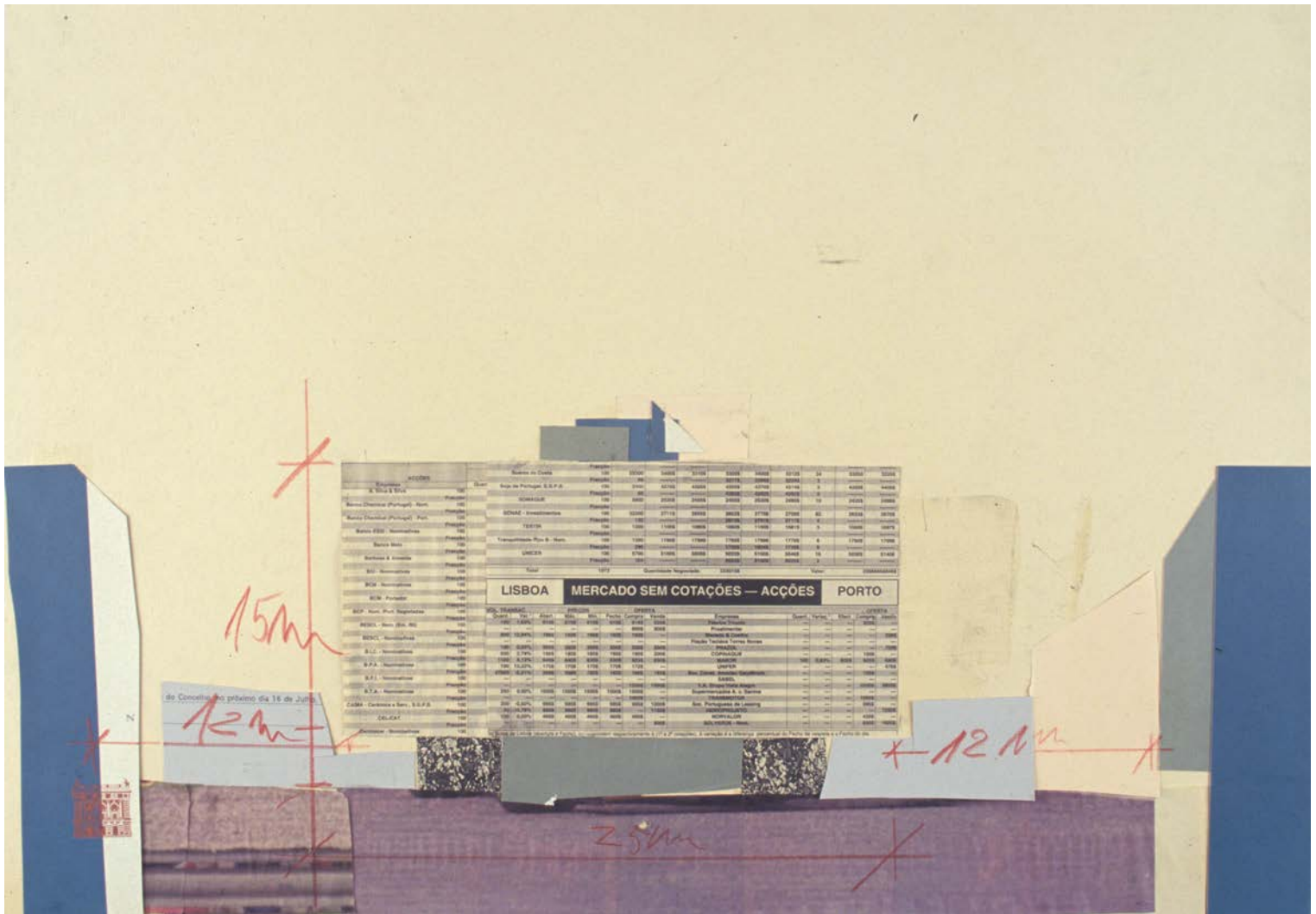
Didascalia immagine | Image caption

[1. Cesare Colombo, 1965. *Collegio del colle, Giancarlo De Carlo in cantiere* | Università IUAV di Venezia. Archivio Progetti, fondo Giancarlo De Carlo

[1. Cesare Colombo, 1965. *Collegio del colle, Giancarlo De Carlo in the construction site* | IUAV University of Venice. Projects archive, Giancarlo De Carlo collection



La cassa da viaggio e un ritratto atipico



Il progetto per una banca, organizzato da Olivetti, si basa su un assunto spiazzante: non c'è un cliente, né un programma, né soprattutto un sito. Si tratta di concepire, su una base fittizia, il senso degli spazi del lavoro, in una fase dettata dalla *Rivoluzione informatica*. Indetto nel 1993, vengono invitati architetti del calibro di Chipperfield, Herzog & de Meuron, Souto de Moura.

L'architetto portoghese Souto de Moura parla di una materializzazione di un'idea, di "un modello e della cassa che lo trasporta". È una sorta di *archivio della memoria*, al contempo, materiale e concettuale. Un laboratorio e uno spazio privato, che sono pensati per luoghi aperti allo scambio e alla personalizzazione. Il progetto allora si traduce in un *pre-testo*, tra un'opportunità offerta dal progetto e un *testo pre-esistente*, che appartiene al mondo delle idee, al pensiero sullo spazio. Nella sua proposta possiamo cogliere gli echi dell'immaginario razionalista, in cui leggiamo i semi dell'Edificio per uffici in cemento di Mies van der Rohe (1922) e della Casa Rustici di Giuseppe Terragni e Pietro Lingeri (1933-35), traslati di senso e significato. L'immagine più potente è un collage che isola l'edificio, staccato dal suolo su potenti colonne di pietra, e si mostra come uno schermo di un aeroporto, con le informazioni delle destinazioni di un ipotetico viaggio. Le colonne possenti contengono gli elementi di risalita e discesa, mentre le piattaforme aperte consentono una vita lavorativa secondo organizzazioni naturali.

Massimo Donà ricorda che, prima che Prometeo cedesse i segreti del fuoco e della tecnica, l'*uomo faber* operava con un "mischiare confusamente", attraverso pratiche empiriche. Il filosofo sostiene: "Il primo dono prometeico è d'altro canto il 'numero', [...] la più elevata fra tutte le conoscenze [...]. Prima del fuoco, e delle *technai* che da quello scaturirono, dunque; il saper calcolare, il saper misurare, il saper com-misurare, relazionare adeguatamente"². A questa misura Souto de Moura unisce l'interesse per l'installazione di Joseph Beuys del 1977 tenutasi a New York all'interno della Galleria Renè dal titolo *Coyote*³. Dentro un panno di feltro l'artista sciamano cerca un contatto con l'animale: identità parallela dell'uomo. L'artista tedesco mette in scena un'azione di contatto con la natura interna, istintiva dell'uomo, nell'essere parte del mondo animale. Per Souto de Moura questa installazione è una metafora del rapporto tra natura e artificio, tra l'universo materiale, fisico, e quello personale del progettista. È la constatazione di una battaglia, in cui l'artificio aspira a penetrare nelle logiche interne della natura, in una lotta dialettica con la condizione del sito, anche quando, come in questo caso, non è dato.

Carlos Martí Arís citando Jorge Luis Borges rammenta: "qualsiasi luogo è archeologico: se scavassimo, vi troveremmo rovine di costruzioni antiche, frammenti del pensiero di quanti ci hanno preceduto"⁴.

The travel case and an atopic portrait

The project for a bank, organized by Olivetti, is based on a surprising premise: there is no client, no program, and above all, no site. It is about conceiving, on a fictitious base, the meaning of workspaces during a phase dictated by the *Computer Revolution*. Announced in 1993, architects such as Chipperfield, Herzog & de Meuron, Souto de Moura are invited to participate.

The Portuguese architect Souto de Moura talks about the materialization of an idea, of "a model and the box that carries it". It is a sort of *archive of memory*, both material and conceptual. A laboratory and a private space, designed for places open to exchange and personalization. The project thus becomes a *pre-text*, between an opportunity offered by the project and a *pre-existing text*, belonging to the world of ideas, to the thinking about space. In his proposal, we can catch echoes of the rationalist imagination, where we read the seeds of Mies van der Rohe's Concrete Office Building (1922) and the Casa Rustici by Giuseppe Terragni and Pietro Lingeri (1933-35), changed in sense and meaning. The most powerful image is a collage that isolates the building, raised off the ground on strong stone columns, showing itself as an airport screen, with information on the destinations of a hypothetical journey. The imposing columns contain the elements of ascent and descent, while the open platforms allow for a working life according to natural organizations.

Massimo Donà recalls that, before Prometheus revealed the secrets of fire and technique, *faber man* operated with a "confused mixing", through empirical practices. The philosopher argues: "The first Promethean gift, on the other hand, is the 'number', [...] the highest of all knowledge [...]. Before fire, and the *technai* that sprang from it, therefore; the ability to calculate, to measure, to measure-with, to relate adequately"². To this measure, Souto de Moura adds the interest in the 1977 installation by Joseph Beuys held in New York at the Renè Gallery, titled *Coyote*³. Inside a felt cloth, the shaman artist seeks contact with the animal: a parallel identity of man. The German artist stages an action to connect with the inner, instinctive nature of the human being, as part of the animal world. For Souto de Moura, this installation is a metaphor for the relationship between nature and artifice, between the material, physical universe, and the personal world of the designer. It is the recognition of a battle, in which artifice strives to penetrate the internal logics of nature, in a dialectical struggle with the condition of the site, even when, as in this case, it is not given.

Carlos Martí Arís, quoting Jorge Luis Borges, recalls: "any place is archaeological: if we dug, we would find ruins of ancient constructions, fragments of the thoughts of those who preceded us"⁴.

Note | Endnotes

¹AA.VV., *Eduardo Souto de Moura. Temi di progetti / Themes for Projects*, Peretti L. (a cura di) | (edited by), Skira, Milano, 1998, p.118.

²Donà M., "Il fare perfetto. Dalla tragedia della tecnica all'esperienza dell'arte", in Cacciari M., Donà M. (a cura di) | (edited by), *Arte, tragedia, tecnica*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2000, p.72.

³Clement M., "Vous ne saurez rien", in Peretti L. (a cura di) | (edited by), *Op. cit.*, Milano, 1998. Il feltro è memoria per Beuys della vita. È stato salvato, in seguito alla caduta del suo aereo in Crimea, da popolazioni nomadiche tartare che lo protessero dal freddo con feltro e grasso. L'installazione è anche un viaggio dentro il mito, dentro i mondi arcaici dei territori americani | For Beuys felt is memory of life. He was saved, following the crash of his plane in Crimea, by nomadic Tatar populations who protected him from the cold with felt and grease. The installation is also a journey into myth, into the archaic worlds of American territories.

⁴Martí Arís C., *Silenzi eloquenti. Borges, Mies van der Rohe, Ozu, Rothko, Oteiza*, Christian Marinotti Edizioni, Milano, 2002, p.20.

Ucronie progettuali: il ritratto dell'Architettura

Cos'è un ritratto?

Un ritratto è un'operazione di potente astrazione. L'artista sceglie soltanto alcune caratteristiche che gli sembrano rilevanti della persona rappresentata, tra un numero infinito di dati disponibili. Anche i mezzi utilizzati per produrlo (carta, olio, tela, matita) sono in grado di rappresentare solo alcuni aspetti dell'immagine della persona ritratta (né le linee della matita, né le pennellate di colore che compongono l'opera appartengono alla persona ritratta).

Se parliamo di fotografia, la situazione è solo parzialmente diversa: il ritratto è composto da migliaia di piccoli "grani" grafici, che non esistono affatto nel modello. Il ritratto è sempre una convenzione, un accordo, un incontro felice tra l'artista, il soggetto e il mondo. Nonostante questo, i mezzi scelti per produrre un ritratto non lo definiscono completamente. Forse l'aspetto più importante è la cattura del gesto della persona raffigurata da parte del ritrattista. La scelta del gesto non è una decisione tecnica come la scelta del mezzo con cui il ritratto viene prodotto. Il gesto del soggetto è qualcosa di diverso, di indispensabile. Spesso questo gesto viene "rubato" dal fotografo (un fotoreporter che fotografa un politico o una star del cinema): è l'artista che trasforma il gesto del personaggio raffigurato.

Il ritratto spesso non corrisponde a una realtà verificabile, è, piuttosto, una costruzione fittizia. L'intenzione del ritratto, infatti, non è quella di riflettere l'immagine quotidiana del soggetto, è quella di generare una relazione magica tra *l'istante e il tempo*. Un istante del gesto rappresentato dall'artista nel tempo in cui questo gesto influenzerà il mondo.

Da questo punto di vista, i ritratti sono vere e proprie *ucronie*.

This must be the place

L'installazione effimera, montata all'interno del chiostro di San Lorenzo ad Septimum, parte dalla generazione di *ucronie progettuali* attraverso immagini di produzione non umana. Ha abitato lo spazio della scuola in modo materiale, ma è stata generata attraverso l'uso di algoritmi di "text to image", utilizzando intelligenze sintetiche.

Il lavoro è stato svolto utilizzando tre tipi di immagini molto diverse tra loro in una sequenza precisa:

a. Ucronie: rappresentazioni sintetiche in cui si può osservare una forte alterazione temporale. Le ucronie sono approcci altamente logici, anche se apocrifi o astorici. Partiamo da una semplice ipotesi: *la croce cristiana non è mai sovrapposta al globus imperiale. Così la sfera d'oro rimane l'unico simbolo valido del mondo.*

b. Disegni a mano: immagini tradizionali, di produzione puramente umana. Matita su carta formato A6. Tenendo presente

Project uchronias: the portrait of Architecture

What is a portrait?

A portrait is an act of powerful abstraction. The artist selects only certain characteristics they find relevant about the person depicted, among an infinite number of available details. Even the means used to create it (paper, oil, canvas, pencil) can only represent certain aspects of the image of the portrayed person (neither the pencil lines nor the brushstrokes of color that create the work belong to the subject depicted). When it comes to photography, the situation is only partially different: the portrait is made up of thousands of tiny graphic "grains" that do not exist in the subject at all. A portrait is always a convention, an agreement, a fortunate meeting between the artist, the subject and the world. Nevertheless, the chosen means for creating a portrait does not entirely define it. Perhaps the most important aspect is the artist's capture of the subject's gesture. The choice of gesture is not a technical decision like selecting the means for producing the portrait. The gesture of the subject is something different, indispensable. Often this gesture is "stolen" by the photographer (a photojournalist capturing a politician or a movie star): it is the artist who transforms the gesture of the depicted figure.

A portrait often does not correspond to a verifiable reality; instead, it is a fictional construction. The intention of a portrait is not to reflect the subject's everyday image but to generate a magical relationship between *the moment and time*. A moment of the gesture represented by the artist within the time in which this gesture will influence the world.

From this perspective, portraits are true *uchronias*.

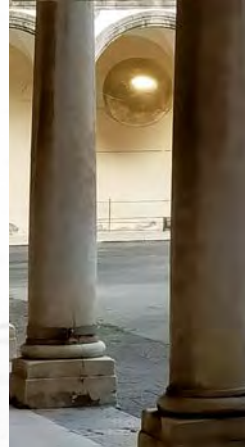
This must be the place

The ephemeral installation set up within the cloister of San Lorenzo ad Septimum begins with the generation of *project uchronias* through non-human-produced images. It inhabited the school's space in a material way but was generated using "text-to-image" algorithms, utilizing synthetic intelligence.

The work was developed using three very different types of images in a precise sequence:

a. Uchronias: synthetic representations where a strong temporal alteration can be observed. Uchronias are highly logical approaches, even if they are apocryphal or ahistorical. We start with a simple hypothesis: *the Christian cross never overlaps the imperial globus. Thus, the golden sphere remains the sole valid symbol of the world.*

b. Hand drawings: traditional, purely human-made images. Pencil on A6 paper, keeping in mind both the uchronian images and the locations for intervention in the cloister of Aversa. In this phase, constructive details, speculations on assembly and possible contexts are also present. These drawings aim to create a relationship between the moment (the represented gesture) and time (the historical building in Aversa).



12 | 2024 **DROMOS**
Viaggio nell'architettura fuori tempo e fuori limite
 | Self-portraits. Album di luoghi, edifici, spazi e comunità
 mai visti | Albums of unseen places, buildings, spaces and
 communities

sia le immagini ucroniche sia i luoghi in cui intervenire nel chiostro di Aversa. In questa fase sono presenti anche dettagli costruttivi, speculazioni sull'assemblaggio e sui possibili contesti. Questi disegni cercano di generare una relazione tra l'istante (il gesto rappresentato) e il tempo (l'edificio storico di Aversa).
 c. Fotografie dell'installazione: la sfera dorata, che ha il diametro approssimativo della palla del Verrocchio sopra il Duomo di Santa Maria del Fiore a Firenze, è situata sul vecchio muro del giardino di Aversa, sulla scala del corpo centrale, sulla porta d'ingresso dell'Università, nel chiostro rinascimentale. Questi spazi sembrano aver aspettato il nostro globus senza croce per tutta la vita. Lo hanno accolto, abbracciato con gioia e perfezione. Le fotografie confermano l'aspetto del gesto del ritrattato. Le componenti architettoniche si amalgamano in una composizione integrata che riesce a superare i limiti della materialità. La sfera nasconde la sua vera costituzione, la sua fabbricazione diventa un'incognita, anche se è in bella vista. Il gesto del ritratto è immateriale, eterno, etereo. Il tutto completo, per un attimo, ha accolto un nuovo frammento. L'istante si è proiettato nel tempo, definendo un nuovo ritratto dell'Architettura.
 d. Nuove iterazioni sintetiche: le fotografie del punto c. rientrano nel sistema di produzione delle ucronie, indicando la strada da seguire.

c. Photographs of the installation: the golden sphere, approximately the diameter of the ball of Verrocchio's lantern on the top of Santa Maria del Fiore Cathedral in Florence, is placed on the old garden wall of Aversa, in the central staircase, on the front door of the University, in the Renaissance cloister. These spaces seem to have awaited our crossless globus their entire existence. They embraced it with joy and perfection. The photographs confirm the gesture of the portrayed subject. The architectural components blend into an integrated composition that transcends the limits of materiality. The sphere hides its true nature, its fabrication becomes an enigma, even though it is in plain sight. The gesture of the portrait is immaterial, eternal, ethereal. The complete whole, for a moment, welcomed a new fragment. The moment projected in to time, defining a new portrait of Architecture.

d. New synthetic iterations: the photographs from point c. re-enter the system of uchronia production, showing the path to follow.

Nota

L'installazione rappresentata è stata realizzata da Carlos Campos, (FADU, UBA) insieme con Alessandra Cirafici (Università degli studi della Campania "Luigi Vanvitelli") e ai suoi corsi di Rappresentazione e Cultura digitale e Laboratorio di rilievo e rappresentazione dell'architettura e dell'ambiente, 2024. Collaboratori: Marzia Micelisopo, Raffaele La Marca, Giulio Giordano, Alice Palmieri.

Endnote

The depicted installation was created by Carlos Campos (FADU, UBA) in collaboration with Alessandra Cirafici (University of Campania "Luigi Vanvitelli") and her courses in Representation and Digital culture and the Survey and representation of architecture and the environment workshop, 2024. Collaborators: Marzia Micelisopo, Raffaele La Marca, Giulio Giordano, Alice Palmieri.



Un istintivo ritratto dell'invisibile

Conversazione con Ernesta Caviola

In *Specie di Spazi*, Georges Perec non ha dedicato un paragrafo agli spazi riservati o a quelli invisibili. E neanche uno destinato ai bagni, semplicemente descritti come: "stanza nella quale c'è una presa d'acqua sopra la vasca; quando c'è solo una doccia si chiama bagnetto"¹. Probabilmente il motivo risiede nella difficoltà di scorgere l'intimità di quello spazio - o stanza - che significa descrivere l'intimità del corpo fisico e, al contempo, la piena conoscenza di esso. Il bagno è anche quello spazio - o stanza - che detta una convenzione culturale di genere, spesso tramutata nel proibito. È quello spazio in cui l'esperienza è completamente confidenziale, quasi inarrivabile, e sicuramente imperfetta. Gli architetti che progettano anche spazi come questi restano pur sempre viaggiatori di idee e fenomeni vissuti, osservando il naturale e l'innaturale, il perfetto e l'imperfetto, il visibile e l'invisibile. Guardano al mondo circostante nella propria interezza, spesso scrutando i dettagli, e spesso con un banco ottico, capace, in alcuni casi, anche di distorcere la realtà con una rappresentazione analogica. In questo modo sembra quasi di tenere il mondo in mano, tanto che mondo e spazio possano sembrare "uno lo specchio dell'altro, l'uno e l'altro minutamente istoriati di geroglifici e ideogrammi, ognuno dei quali può essere un segno e non esserlo"².

Specialmente il bagno turco è quello spazio che ritrae un mondo culturale, un rifugio del corpo umano in un corpo architettonico, qui raccontato in alcuni scatti di Ernesta Caviola. La sua fotografia è come una poesia. Una forma d'arte in cui i versi si traducono in oggetti o persone, messa in atto con il desiderio di conquistare il mondo attraverso il ripetuto click di un banco ottico. L'intento non è certamente quello di raggiungere la perfezione del momento ma di mostrare il sentimento nell'esatto istante della visione: «Le mie foto sono un tentativo di colpo di mano sul mondo che tiene insieme l'antropologia, la morfologia, l'architettura e l'emozione della meteorologia. Cerco il sentimento del momento preciso in cui il senso delle cose mi si presenta ed esita un colpo di mano, un po' come morsicare un mondo non nostro nel tentativo di mangiarlo. Momenti di sintesi molto forti, che mettono assieme l'oscurità con la sensazione di aver trovato la quadra del mondo. La sintesi, la crisi che permette il sorriso soddisfatto delle ultime righe di *Gita al faro* di Virginia Woolf: ho avuto la mia visione»³.

Per chi, come Ernesta, crede che nel proprio immaginario ci sia sempre un sentimento di chiusura al mondo che appartiene alle donne, vivere un'esperienza in un bagno turco maschile (fig. 1), a Bursa, significa rapportarsi in maniera distante, curiosa e anche rispettosa a un mondo pensato dagli uomini per gli uomini: «Come donna, in qualità di fotografa (cioè

An instinctive portrait of the invisible. Conversation with Ernesta Caviola

In *Species of Spaces*, Georges Perec did not dedicate a paragraph to reserved or invisible spaces, nor to bathrooms, which he simply described as: "a room with a water outlet above the bathtub; when there is only a shower, it is called a small bathroom"¹. The reason likely lies in the difficulty of grasping the intimacy of such a space - or room - which means describing the intimacy of the physical body and, simultaneously, full knowledge of it. The bathroom is also that space - or room - that dictates a cultural gender convention, often transformed into something forbidden. It is a space where the experience is entirely confidential, almost inaccessible, and undoubtedly imperfect. Architects who design such spaces remain travelers of ideas and lived phenomena, observing the natural and unnatural, the perfect and the imperfect, the visible and the invisible. They look at the surrounding world in its entirety, often scrutinizing the details, sometimes using a view camera capable, in some cases, of distorting reality through analog representation. This approach gives the impression of holding the world in one's hands, making the world and space seem "like mirrors of each other, both minutely inscribed with hieroglyphs and ideograms, each of which may or may not be a sign"².

The Turkish bath, in particular, is a space that depicts a cultural world, a refuge for the human body within an architectural body. This is illustrated in several photographs by Ernesta Caviola. Her photography is like poetry: a form of art where verses are translated into objects or people, brought to life with the desire to conquer the world through the repeated clicks of a view camera. The goal is not to capture the perfection of the moment but to show the feeling of the precise instant of vision: «My photos are an attempt at a coup on the world, combining anthropology, morphology, architecture and the emotion of meteorology. I seek the sentiment of the precise moment when the meaning of things reveals itself to me and achieves a coup, like biting into a world that isn't ours in an attempt to consume it. These are moments of intense synthesis, bringing together darkness and the sensation of having found the world's balance. A synthesis, a fusion that allows the satisfied smile of the final lines of Virginia Woolf's *To the lighthouse*: I have had my vision»³.

For someone who, like Ernesta, believes that her imagination always carries a sense of closure to the world belonging to women, experiencing a male Turkish bath (fig. 1) in Bursa means engaging, from a curious and respectful distance, with a world designed by men, for men: «As a woman, and as a photographer (that is, in a specific and recognized role), I had an extraordinary privilege and broke a powerful boundary. Thanks to the fact that your work is im-



in un ruolo preciso e riconosciuto), ho avuto uno straordinario privilegio ed ho infranto un limite potente. Grazie al fatto che il tuo lavoro è importante, che il tuo sguardo è prezioso e che lo esprimi grazie ad uno strumento raro a vedersi nella contemporaneità, ho superato un tabù culturale e questo mi ha reso molto felice. In più mi ha regalato una sorpresa erotica. A Bursa c'è un bagno turco antico straordinario. Sono entrata completamente vestita con un maglione a collo alto, dei pantaloni lunghi e seguita da un assistente che, prima di farmi entrare nell'area dedicata agli uomini, ha chiesto ai presenti se sarebbero stati infastiditi dal fatto che qualcuno li fotografasse, chiedendo loro anche di mettersi un asciugamano sulle parti intime (nel bagno turco normalmente si è nudi). Nonostante girassi con 35 kg di attrezzatura, io per loro ero totalmente invisibile. Quando consegno la foto alla rivista che deve pubblicarla, il direttore mi fa notare che uno dei ragazzi ha un'erezione. Al momento dello scatto non me n'ero accorta perché ero nel mio di mondo»⁴.

L'intuizione di Ernesta, apparentemente timida, è invece intensa e celata dietro a quel preciso click, e dietro all'invisibile. In realtà rivela un tentativo di padroneggiare il mondo lontano dal femminile, irraggiungibile, "non detto" per poter essere reso intellegibile: un mondo «epifanico nel non essere della propria taglia»⁵. Oltretutto, il movimento dei corpi fisici genera un movimento di forme volutamente astratte, rese facilmente libere dai trattamenti materici e superficiali (fig. 2). Stare in piedi o sdraiati, respirare, muoversi o rimanere fermi, parlare o stare in silenzio sono quelle azioni per cui si può essere considerati visibili nello

[2.

spazio⁶, ma la rappresentazione di queste fotografie manifesta un significante del corpo architettonico totalmente invisibile, percepibile sensorialmente, disvelato agli altri. L'invisibile, oltretutto, si tramuta anche nel tempo e disturba la contemplazione estetica dei soli aspetti plastici e formali (fig. 3): «Il banco ottico ha, tra le molte specifiche, una caratteristica che io apprezzo molto dal punto di vista creativo. Mi permette l'uso di tempi lunghissimi, e questo accade per varie ragioni. Ne cito una puramente tecnica: il difetto di reciprocità che mi mette nelle condizioni di raddoppiare l'esposizione quando i tempi superano il secondo. Quindi, permette un ulteriore allungamento dei tempi di esposizione il che rivela i fantasmi che vivono accanto a noi»⁷.

In tal caso, il racconto del proprio "essere al mondo", femminile e inavvertibile, supera i limiti spaziali e culturali visibili per scorgere quei tratti invisibili, ritratti da uno sguardo che sente anziché vedere.

Didascalie immagini | Images captions

[1. Ernesta Caviola, 2006. *Bagno turco #01* | *Turkish bath #01*

[2. Ernesta Caviola, 2006. *Bagno turco #02* | *Turkish bath #02*

[3. Ernesta Caviola, 2006. *Bagno turco #03* | *Turkish bath #03*

Carlo Mollino: biografia è architettura

Esistono casi in cui l'opera di un artista (rinomato aforisma di Le Corbusier "L'architettura è un fatto d'arte") è deducibile dalla sua biografia? Sì, Carlo Mollino è uno di questi. In sua memoria, Bruno Zevi descrive il processo creativo dell'autore (scomparso nel '73) sostenendo che Mollino trasforma "lo spazio in rapporti nuovi, irrequieti, saturi di strane ed espressive tensioni interiori, come se si trattasse di una cosa animata e indipendente dalla volontà dell'artista, o di un pretesto scenografico di luci e di ombre senza consistenze fisiche assolute"¹. L'opera di Mollino è irrequieta quanto la sua passione per la fotografia erotica, tesa come quella di uno «sciatore appassionato dall'estetica perfetta di curve mirabolanti»², eccessiva in maniera simile alla sua ossessione per auto e aeroplani. Ogni singolo gesto compositivo è un rimando alla sua vita.

In alcune circostanze sociali, invece, soprattutto nei frangenti drammatici, si chiede di separare l'opera dall'artista, appellandosi al fatto che biografia e creazione siano due percorsi ben distinti. Lo psicoanalista Otto Rank sottolinea quanto l'opera e l'individualità dell'artista siano addirittura spesso in conflitto tra loro: "il conflitto è avvertito dagli artisti proiettato sull'io, con singolare violenza, in quanto troppo maturo per il sogno e non ancora patogeno: essi cercano di liberarsene con l'opera d'arte. L'opera d'arte è doppiamente profilattica, previene sia il pericolo che la crescita del conflitto sfoci nell'improduttivo, sia la nevrosi dell'artista stesso"³.

In Mollino nulla di tutto ciò è possibile, ogni gesto privato e artistico combacia perfettamente. In letteratura la biografia è un genere, per Mollino la biografia è la narrazione che spazia dai disegni per Casa Devalle fino agli appunti per uno slalom perfetto. E per narrazione si intende, parafrasando lui stesso, "guardare l'architettura con elastica sensibilità e quindi come opera d'arte e non come architettura, stretta nei confini di un'astratta definizione"⁴.

Carlo Mollino: biography is architecture

Are there cases in which the work of an artist (Le Corbusier's renowned aphorism "Architecture is a fact of art") can be deduced from his biography? Yes, Carlo Mollino is one of these. In his memoirs, Bruno Zevi describes the creative process of the author (who passed away in '73) claiming that Mollino transformed «space into new relations, restless, saturated with strange and expressive inner tensions, as if it were an animated thing independent from the artist's will, or a scenographic pretext of light and shadow without absolute physical consistency»¹. Mollino's work is as restless as his passion for erotic photography, as tense as that of a "skier passionate about the perfect aesthetics of miraculous curves"², as excessive as his obsession with cars and aeroplanes. Every single compositional gesture is a reference to his life.

In certain social circumstances, instead, especially at dramatic junctures, it is requested to separate the work from the artist, appealing to the fact that biography and creation are two distinct paths. The psychoanalyst Otto Rank emphasises how the work and the artist's individuality are even often in conflict with each other: "the conflict is felt by artists projected onto the self, with singular violence, as too mature for the dream and not yet pathogenic: they try to get rid of it with the work of art. The work of art is doubly prophylactic, it prevents both the danger and the conflict's growth result into the unproductive, and the neurosis of the artist himself"³.

In Mollino none of this is possible, every private and artistic gesture fits together perfectly. In literature biography is a genre, for Mollino biography is narration ranging from the drawings for Casa Devalle to the notes for a perfect slalom. And by narration he means, to paraphrase himself, "looking at architecture with elastic sensibility and therefore as a work of art and not as architecture, squeezed into the confines of an abstract definition"⁴.

Note | Endnotes

¹Zevi B., "La scomparsa di Carlo Mollino. L'antiaccademico a trecento all'ora", in *L'Espresso*, 9 settembre 1973.

²AA.VV., *Carlo Mollino. Introduzione al discesismo*, Electa, Firenze, 2009, p.7.

³Rank O., *L'artista. Approccio a una psicologia sessuale*, SugarCo, Milano, 1986, p.73.

⁴Mollino C., Vadamachino F., *Architettura. Arte e tecnica*, Chiantore, Torino, 1947, p.14.

Didascalia immagine | Image caption

[1]. Marco Pignetti, 2024. *Appunti su Mollino* | collage digitale | *Notes on Mollino* | digital collage

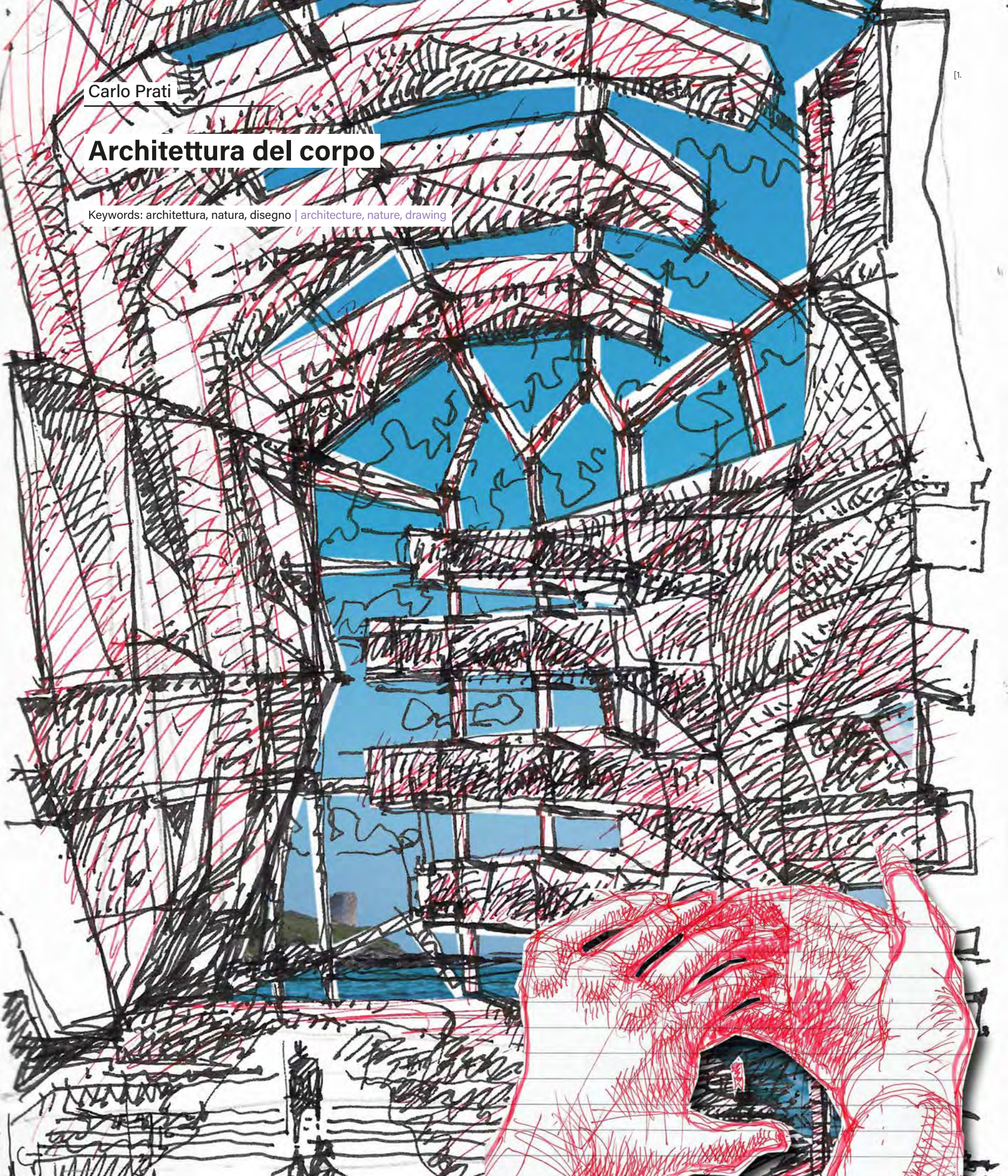


[1].

Carlo Prati

Architettura del corpo

Keywords: architettura, natura, disegno | architecture, nature, drawing



[2.]



[3.]



"Dal corpo derivano [...] le misure dell'armonia e le proporzioni, e i numeri ne costituiscono il linguaggio. Il disegno d'architettura se ne nutre declinandolo. Nell'informe, nello smisurato, disegnando l'architetto immette le misure del corpo nascoste nella loro indefinita materialità [...] e concepisce il suo fare, da Alberti a Palladio, come uno svelamento dell'armonia celata del mondo"¹. Questo è un autoritratto disegnato, che utilizza l'analogia tra corpo e architettura come sistema operativo. Le mani costruiscono, in determinate posizioni, spazi che possono assumere funzioni specifiche. Parlare di architettura del corpo significa parlare del rapporto tra natura e architettura, due realtà che non sono disgiunte ma

contenute l'una all'interno dell'altra. "Non potremo mai parlare dall'esterno di qualcosa che ci comprende e dovremo dunque parlarne dall'interno, incerti se davvero qualcosa di ciò che l'uomo ha prodotto e creato può essere considerato al di fuori della natura"². Il corpo umano è quindi un microcosmo, manifestazione della complessità del reale che i *sapiens*, attraverso i loro manufatti, rendono manifesta. Ma affinché questo gesto non sia autoriferito, sarà opportuno "per l'architettura rinunciare all'atto di superbia di considerarla, insieme a molte altre discipline, una 'seconda natura artificiale', partorita dalla nostra mente, reificazione dello spirito, celebrazione del distacco inteso come liberazione dalla natura"³. Ritornando al rapporto tra architettura e corpo, sono chiarificatrici le parole di Sant'Ambrogio che nell'*Esamerone* così si riferisce alla natura del mondo. "Rendiamoci conto che la costituzione del corpo umano è simile a quella del mondo [...] Tutto il corpo sarebbe un carcere, squallido di un tenebroso sudiciume, se non fosse illuminato dallo sguardo degli occhi. Quello che sole e luna sono in cielo, negli uomini sono gli occhi"⁴. Quest'immagine del rapporto di contrapposizione tra umano-realtà e mondo-natura si può ritrovare in un'analogia classica dell'architettura, quella tra colonna e tronco d'albero, che Paolo Portoghesi estende a una molteplicità di significati e simbologie. "La colonna nasce dal suggerimento del tronco non meno che dalla facilità di trasporto di qualcosa che può ruotare [...]"; la colonna tronco è negata dalla colonna-corpo; ma insieme alla omologazione capitello-testa e capitello-chioma genera un avvincente processo di metamorfosi che rende dinamica e ambigua la corrispondenza tra segno e significato"⁵. Le due analogie, da un lato tra capitello-testa e capitello-chioma e dall'altro tra sole-luna e occhi, sovrapponendosi danno origine a una nuova metamorfosi del corpo nel manufatto. Questa trasformazione, ci racconta di uno sguardo benevolo che l'architettura rivolge al nostro passaggio, sguardo di cui (forse) non siamo affatto consapevoli.

Architecture of the body

"From the body derive [...] the measures of harmony and the proportions, and the numbers are their language. Architectural design feeds on it, in its interpretation. From the formless, the boundless, by drawing the architect distills the hidden measurements of the body, in their indefinite materiality, [...] and conceives of his operation, from Alberti to Palladio, as an unveiling of the concealed harmony of the world"¹. This is a drawn self-portrait, which uses the analogy between body and architecture as an operative device. The hands build, in certain positions, spaces that can take on specific functions. Talking about the architecture of the body means talking about the relationship between nature and architecture, two realities that are not disjoint but contained within each other. "Being an integral part of nature ourselves, we shall never be able to talk about it from the outside but only from the inside, uncertain whether to consider something created and produced by man as being outside nature"². The human body is therefore a microcosm, expression of the complexity of reality that *sapiens*, through their architectures, make visible. But in order for this gesture not to be self-referential, "we should forgo this act of pride which considers architecture, along with many other disciplines, an 'artificial second nature', an issue of our minds, a reification of the spirit, a celebration of separation seen as freedom from nature"³. Returning to the relationship between architecture and the body, in his *Hexamerone* St. Ambrose speaks about the nature of the world as being. "Let us realize that the constitution of the human body is similar to that of the world [...] The whole body would be a prison, desolate with a gloomy filth, if it were not illuminated by the gaze. What the sun and moon are in the sky, the eyes are in human beings"⁴. This image of opposition between human-reality and world-nature can be found in a classic architectural analogy, that between column and tree trunk, which Paolo Portoghesi extends to a multiplicity of meanings and symbolism. "The column arises from the suggestion of the tree trunk no less than from the ease of transport of something that can rotate [...]"; the column-tree trunk is negated by the column-body; but together with the homologation capital-head and capital-treetop it generates a fascinating process of metamorphosis that makes the correspondence between sign and meaning dynamic and ambiguous"⁵. The two analogies, on one side between capital-head and capital-treetop and on the other between sun-moon and the eyes, overlapping give rise to a new metamorphosis of the body in the architecture. This transformation, tells us of a benevolent look that architecture turns to our passage, a look that (maybe) we are not aware of at all.

Note | Endnotes

¹Dal Co F., "Il corpo e il disegno. I Modi di Giulio Romano e i modi di Carlo Scarpa e Álvaro Siza", in *Casabella*, n.856, 2015, p.5.

²Portoghesi P., "Geomorfismo, archetipi e simboli in architettura", in *AGATHON*, n.2, 2017, p.11.

³Portoghesi P., *Ibidem*, p.11.

⁴S. Ambrogio, *Esamerone*, PL. Vol.XIV, col.265, Città Nuova, Roma, 2002.

⁵Portoghesi P., *Op. Cit.*, 2017, p.12.

Didascalie immagini | Images captions

[1. Carlo Prati, 2024. *Architettura militare* | Tecnica mista | *Militar Architecture* | Mixed media

[2. Carlo Prati, 2024. *Architettura religiosa* | Tecnica mista | *Sacred Architecture* | Mixed media

[3. Carlo Prati, 2024. *Architettura civile* | Tecnica mista | *Civil Architecture* | Mixed media

Il curioso caso di Clorindo Testa

Il "gioco" dell'architettura come elisir di giovinezza

Keywords: Clorindo Testa, forma, geometria | [Clorindo Testa, form, geometry](#)

Curioso il caso di un ragazzo che, appena ventisettenne, si ritrova alla progettazione della Cámara Argentina de la Construcción. E poi la Biblioteca Nacional, la Banca di Londra, il Collegio dei Notai. Curioso il caso di un uomo, classe '23, che nel 1989 si cimenta in un gioco di geometrie che prende forma in una "semplice" architettura domestica: Casa Amarilla. Forse un curioso caso, forse un emblema. Se il Testa ventisettenne aveva ben saputo adattarsi alla rigidità planimetrica dettata dalle regole urbanistiche dell'Argentina degli anni '50, un ancor più giovane Testa sessantaseienne era riuscito a giocare nella *Pampa* con una casa gialla.

È questo il curioso caso di Clorindo Testa. Il caso di chi, partendo dalla massima aspirazione professionale riconosciuta a livello nazionale, ritorna poi, nell'ultima fase della sua attività, alla più intima e contenuta dimensione domestica. Ed è proprio nell'ultimo periodo della sua produzione d'architetto, ovvero nelle case per committenti privati, che Testa torna bambino, abbandonando definitivamente le rigide regole della distribuzione a cui tutti noi siamo abituati. "Quando cominci un gioco da bambino, sei interessatissimo [...]. Per me, 70 anni dopo, è la stessa cosa: penso a quello che sto facendo e mi diverto". In Casa Amarilla, come nelle sue altre architetture domestiche, trova modo di manifestare nella maniera più completa la sua duplice essenza di architetto-artista, attraverso l'utilizzo dei colori, che diventano l'elemento identificativo dell'opera stessa. Nelle sue case, Testa gioca con diverse configurazioni, rese possibili dalla vastità dei lotti dove si inseriscono e dalla lontananza dai grandi centri urbani, liberandosi dall'immagine di "architetto di stato". Le piante di queste case sembrano nascere da una serie di azioni con cui Testa si diverte a sdoganare le regole dell'abitare. Dal nucleo centrale di matrice geometrica ben precisa, forme alquanto irregolari slittano, ruotano, si aggiungono ed intersecano a completamento della casa. Come nel *Tetris*, l'architetto riempie vuoti, ne crea altri, e, anche quando la partita sembrerebbe ormai conclusa, continua a disegnare nuove geometrie. Come un bambino che non smette mai di giocare. Alla fine della partita, Testa si ritrova davanti ad un quadro ben preciso, come un bambino che osserva il risultato del suo *puzzle* ormai completo, dove ogni pezzo si incastra alla perfezione: una casa, un insieme di geometrie e di ambienti per vivere, che lasciano spazio alla spontaneità della quotidianità.

The curious case of Clorindo Testa. The "game" of architecture as elixir of youth

It's curious the case of a boy who, just twenty-seven years old, designs the Cámara Argentina de la Construcción. And then the Biblioteca Nacional, the Bank of London, the College of Notaries. It's curious the case of a man, born in 1923, who in 1989 is engaged in a game of geometry that become a "simple" home architecture: Casa Amarilla. Perhaps it's a curious case, maybe an emblem. If the 27-year-old Testa had been able to adapt well to the rigid plan dictated by the urban rules of Argentina in the 1950s, an even younger 66-year-old Testa had managed to play in the *Pampa* with a yellow house.

This is the curious case of Clorindo Testa. The case of the one who, starting from the highest professional aspiration nationally recognized, then returns, in the last phase of their activity, to the most intimate and contained domestic dimension. And it is precisely in the last period of his work as an architect, in the houses for private clients, that Testa becomes a child again, definitively abandoning the strict rules of distribution to which we are all used to. "When you start a game as a child, you are very interested [...]. To me, 70 years later, it is the same thing: I think about what I am doing and I enjoy myself". In Casa Amarilla, as in his other domestic architectures, he finds a way to fully express his dual essence of architect-artist through the use of colors, which become the identifying element of the work itself. In his houses, Testa plays with different configurations, made possible by the vastness of the lots where they are placed in and the distance from large urban centers, freeing himself from the image of "state architect". The plans of these houses seem to be born from a series of actions with which Testa enjoys clearing the rules of habitation. From the central core of a precise geometric matrix, quite irregular shapes slide, rotate, add and intersect to complete the house. As in *Tetris*, the architect fills gaps, creates others, and even when the game seems over, continues to draw new geometries. Like a child who never stops playing. At the end of the game, Testa finds himself in front of a very precise picture, like a child watching the result of his *puzzle* now complete, where each piece fits perfectly: a house, a set of geometries and spaces to live, which leave room to the spontaneity of everyday life.

Note | Endnotes

¹Dal Fabbro A., *L'architettura animata*, Marsilio Editori, Venezia, 2003, p.6.

Didascalia immagine

[1. Emanuela Ottieri, 2024. *La partita di Casa Amarilla* | collage digitale
Image caption

[1. Emanuela Ottieri, 2024. *The game of Casa Amarilla* | digital collage



[1.

Cronaca di un amore

Keywords: Milano, architettura moderna, cinema | Milan, modern architecture, cinema

«Il cinema sarà l'interprete fedele del sogno più audace dell'Architettura». (Luis Buñuel)

La cronaca a cui si allude è il ritratto di una città, è la descrizione dello spazio urbano attraverso la finzione filmica, è la rappresentazione materiale della società e della cultura che hanno trasformato Milano nel secondo dopoguerra, è una sorta di ritrovata unità tra raffigurazione, percezione e contenuto semantico.

Seppur ricca di promesse, Milano è indifferente alle vicende cinematografiche che la attraversano: l'architettura, altera co-protagonista, si limita a rispecchiare gli stati emotivi dei personaggi – il fulgore dell'amore, la vacuità dell'esistenza, la miseria sociale – e, sullo sfondo, mette in scena il rapporto tra città moderna e storica, tra centro e periferia, oscillando tra convenzioni borghesi e trasgressioni, vita operaia e desiderio di riscatto.

Se in *Cronaca di un amore* (1950) Antonioni sperimenta la scrittura architettonica dello spazio filmico vagabondando tra Piazza della Scala, Palazzo Fidia e gli edifici moderni di via Manin, per poi muoversi in periferia, tra via Celoria e l'Idroscalo, con *La notte* (1961) lavorerà per dissezioni spaziali ricomposte a mo' di frammenti. Seppur verosimile, nulla è autentico, il quadro si produce a partire da raffinate operazioni di dislocazione topologica: i luoghi sono decostruiti e gli itinerari – seppur percorsi a piedi dai protagonisti – del tutto inventati, senza alcuna coincidenza con la geografia urbana. La città viene ridisegnata dallo *storytelling* filmico: l'architettura moderna, borghese e composta, giganteggia sullo sfondo, è attore immobile, in qualche modo essa stessa *maker* dello spaesamento, fin dal suo primo riflettersi specchiata nel *curtain wall* del Pirelli, ma anche tra le finestre di Asnago e Vender e gli scorci taglienti della Torre Galfa, nelle inquadrature di via Copernico e via Pirelli, tra la Montecatini di Ponti e la casa-albergo di Moretti in via Conservatorio. Di natura profondamente diversa è la Milano di Luchino Visconti in *Rocco e i suoi fratelli* (1960): alla città oggettuale di Antonioni fa da contraltare una città teatrale, sfondo della poetica neorealista, una Milano non di elementi, ma di ambienti. Nulla è rimasto del tono sognante di *Miracolo a Milano* (1951) di Vittorio De Sica che quanto torna a Milano con Anna di *Ieri, oggi, domani* (1963), seppur con una spazialità dilatata, fa della città l'unica protagonista: da Piazza della Scala alla Stazione Centrale, dai Navigli e ai grattacieli di Metanopoli si srotola mostrando la propria struttura, per esaltare, con un pizzico di protagonismo, il divismo della Loren.

Dal dopoguerra fino agli anni Settanta l'identità della città è nuovamente moderna: lo è ne *Il vedovo* (1959) di Dino Risi, di cui la Torre Velasca è emblema arcigno; lo è in *Nata di marzo* (1958) di Antonio Pietrangeli, negli occhi della protagonista che diventa donna sullo sfondo del Pirelli in costruzione o dell'edifi-

Story of a love affair

«Cinema will be the faithful interpreter of the most daring dream of Architecture». (Luis Buñuel)

The chronicle alluded to is the portrait of a city, the description of urban space through filmic fiction, the physical representation of the society and culture that transformed Milan after World War II, but also a kind of newfound unity between depiction, perception and semantic content.

Despite being full of promises, Milan is indifferent to the cinematographic events that run through it: architecture, a haughty co-star, merely mirrors the emotional states of the characters – the radiance of love, the emptiness of existence, the social misery – and, on the background, stages the relationship between modern and historical city, between centre and suburbs, oscillating between bourgeois conventions and transgressions, working-class life and the desire for redemption.

If in *Cronaca di un amore* (1950) Antonioni experimented with the architectural writing of filmic space by wandering between Piazza della Scala, Palazzo Fidia and the modern buildings in via Manin, to then move to the suburbs, between via Celoria and the Idroscalo, with *La notte* (1961) he worked through spatial dissections recomposed as fragments. Although realistic, nothing is authentic, the picture is produced starting from refined operations of topological dislocation: places are deconstructed and itineraries – even if travelled on foot by the protagonists – are entirely invented, with no coincidence with urban geography. The city is redesigned by filmic storytelling: its modern architecture, bourgeois and composed, giantises on the background, as a motionless actor, somehow itself a *maker* of disorientation, from its first reflection mirrored in the Pirelli Tower's *curtain wall*, but also between the Asnago Vender's windows and the sharp glimpses of the Torre Galfa, in the shots of via Copernico and via Pirelli, between Ponti's Montecatini and Moretti's hotel-house in via Conservatorio.

Of a profoundly different nature the way Luchino Visconti makes use of Milan in *Rocco e i suoi fratelli* (1960): Antonioni's object-like city is counterbalanced by an eminently theatrical city, the backdrop of the neorealist poetic, a Milan not of elements, but of milieus. Nothing remains of the dreamy tone of *Miracolo a Milano* (1951) by Vittorio De Sica who, when coming back to Milan with Anna in *Ieri, oggi, domani* (1963), albeit with a dilated spatiality, makes the city the sole protagonist: from Piazza della Scala to the Central Station, from the Navigli to the tall buildings of Metanopoli, the city unfolds, showing its own structure, a pretext to exalt, with a pinch of protagonism, Loren's stardom.

From the Post-War Period until the Seventies the identity of Milan is that of a modern city: it is so in *Il vedovo* (1959) by



[1.]



[2.]



[3.]

cio di Moretti in Corso Italia; lo è nell'episodio *Renzo e Luciana* di Mario Monicelli in *Boccaccio '70* (1962), tra la Ca' Brütta e l'edificio di Bottoni in Corso Sempione; lo è ne *La vita agra* (1964) di Carlo Lizzani tanto che il protagonista – Ugo Tognazzi – ha come unico scopo quello di far saltare in aria la sede della società per cui lavora, incarnata dalla Torre Galfa.

Sicuramente questa breve cronaca si potrebbe raccontare in altri modi, perché, come per l'amore, esistono tagli, inquadrature e protagonisti diversi a seconda del punto di vista. Tuttavia, se Milano e la sua architettura pare abbiano oggi smarrito la forza attribuita da Antonioni per ricavarne in cambio un compiacimento di tutt'altra natura, potremmo chiosare ricordando ciò che una volta Antonioni disse a Rothko: "i tuoi quadri sono come i miei film, parlano del niente... con precisione".

Dino Risi, of which the Torre Velasca is the grim emblem; it is so in *Nata di marzo* (1958) by Antonio Pietrangeli, in the eyes of the protagonist who becomes a woman against the backdrop of the Pirelli Tower under construction or Moretti's building in Corso Italia; it is so, once more, in the episode *Renzo e Luciana* by Mario Monicelli in *Boccaccio '70* (1962), between the Ca' Brütta and Piero Bottoni's building in Corso Sempione; and again, it is so in *La vita agra* (1964) by Carlo Lizzani, in which the protagonist – Ugo Tognazzi – has the sole purpose of blowing up the headquarters of the company he works for, represented by the Torre Galfa.

Surely this short chronicle could be told in other ways because, as for love, there are different approaches, shots and protagonists, depending on the point of view. However, if Milan and its architecture have somehow lost the strength attributed to them by Antonioni to get, in return, a complacency of a completely different nature, we might close by recalling what Antonioni once said to Rothko: "your paintings are like my films, they're about nothing... with precision".

Didascalie immagini

[1. *Cronaca di un amore*, Michelangelo Antonioni, 1950; il protagonista Guido (Massimo Girotti) all'angolo dei Giardini Pubblici, sullo sfondo Casa Feltrinelli di Lodovico e Alberico Barbiano di Belgiojoso, 1934-37 (Courtesy Reporter associati e archivi)

[2. *La notte*, Michelangelo Antonioni, 1961; Lidia (Jeanne Moreau) durante la sua passeggiata in via Conservatorio, sullo sfondo la casa-albergo di Luigi Moretti in via Corridoni, 1946-1951 (Courtesy Reporter associati e archivi)

[3. *Anna in ieri oggi domani*, Vittorio De Sica, 1963; Sofia Loren e Marcello Mastroianni in zona Corvetto durante le riprese, sullo sfondo il complesso residenziale INA Casa di Arrigo Arrighetti, 1954 (Courtesy Reporter associati e archivi)

Images captions

[1. *Cronaca di un amore* by Michelangelo Antonioni, 1950; the protagonist Guido (Massimo Girotti) at the corner of the Giardini Pubblici, on the background Casa Feltrinelli by Lodovico and Alberico Barbiano di Belgiojoso, 1934-37 (Courtesy Reporter associati e archivi)

[2. *La notte* by Michelangelo Antonioni, 1961; Lidia's walk (Jeanne Moreau) in via Conservatorio, on the background the hotel-house by Luigi Moretti in via Corridoni, 1946-1951 (Courtesy Reporter associati e archivi)

[3. *Anna in ieri oggi domani*, by Vittorio De Sica, 1963; Sofia Loren and Marcello Mastroianni in the Corvetto area during filming, on the background the INA Casa housing complex by Arrigo Arrighetti, 1954 (Courtesy Reporter associati e archivi)