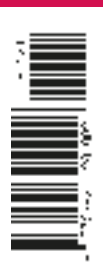


AR MAGAZINE

Melis • Pavia •
Zamp Kelp, Haus-Rucker-Co •
Brasiliano • Guido • Ilardi • Del
Francia, Archivio Giorgini •
Saggio • Schumacher, Zaha Hadid
Architects • Ribichini, Portoghesi •
Berta, Miano, Terenzoni, Archivio
Sara Rossi • Mosco • Musmeci,
Archivio Musmeci • Gibello •
Prestinenza Puglisi • Bartolozzi,
Archivio Ricci • Curtis • Barilari •
Tessari • Bianchi, Archivio
Pellegrin • Niola • Guccione •
Sambo • Mangione / *Attualità
critica di Bruno Zevi. Linguaggi
del contemporaneo / Critical
relevance of Bruno Zevi.
Languages of contemporary
architecture*

AR MAGAZINE



ANTONIOLUPI

120

AR MAGAZINE / Rassegna

ANTONIOLUPI



AGO design Mario Ferrarini



antoniolupi

SHOWROOM - MILANO - PIAZZA LEGA LOMBARDA

scarica l' App su App Store e Google Play 

REFLEX design AL Studio



INTRECCIO design Paolo Ulian



Talenti[®]
OUTDOOR LIVING

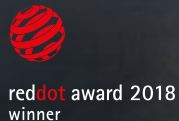
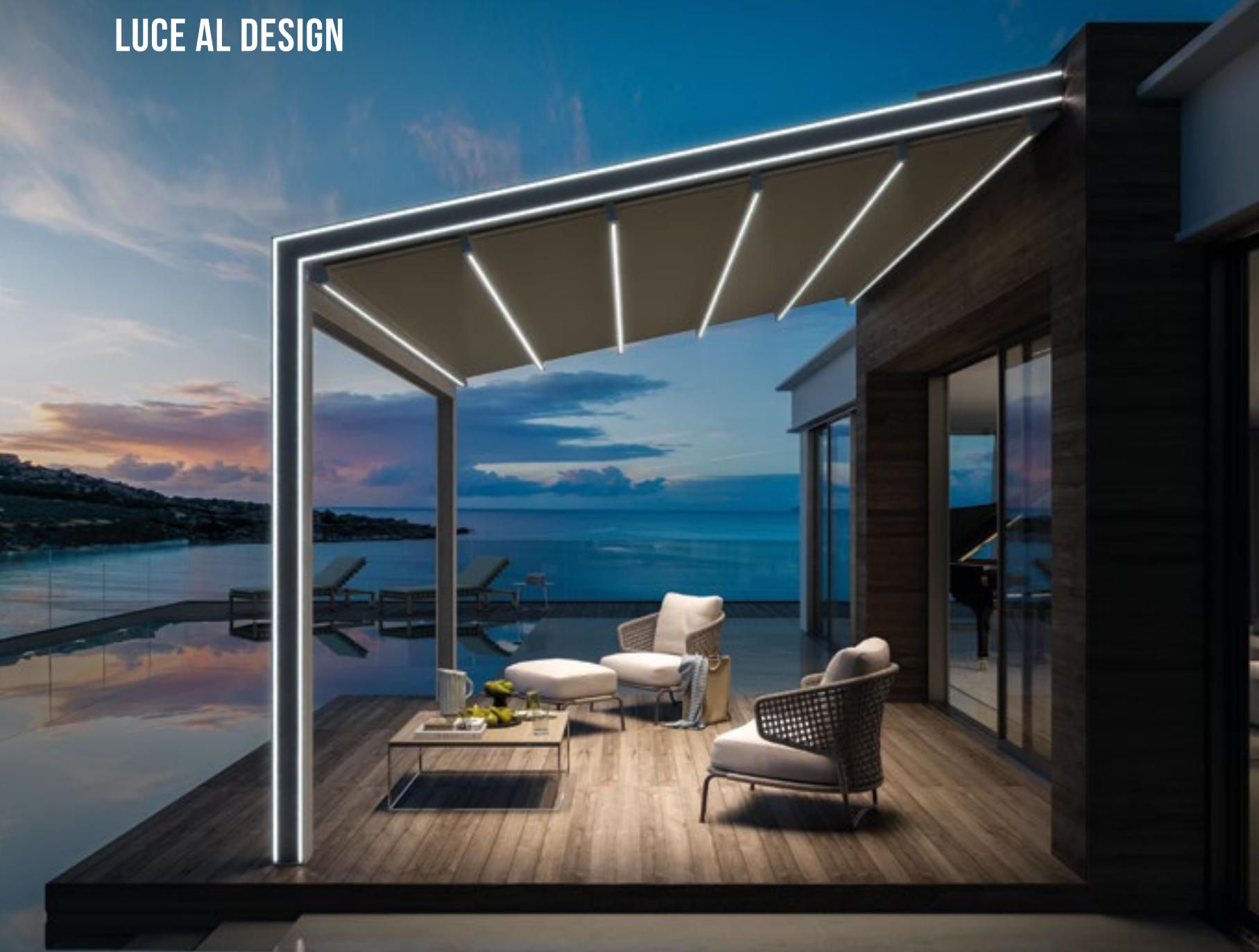


#CLIFFCOLLECTION
DESIGN BY **LUDOVICA+ROBERTO PALOMBA**

f  **www.talentsrl.com**

VEGA

LUCE AL DESIGN



WWW.KEOUTDOORDESIGN.COM



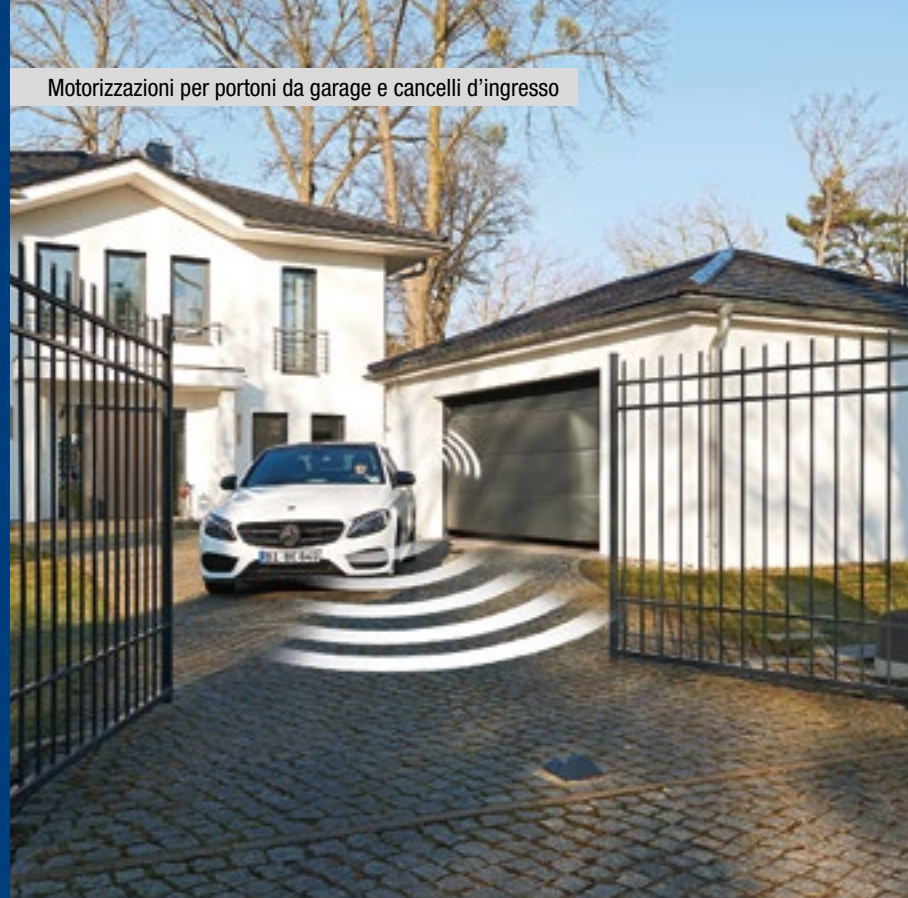
KE

ENJOY THE OUTDOORS

Portoni da garage e porte d'ingresso



Motorizzazioni per portoni da garage e cancelli d'ingresso



Sistemi integrati di portoni industriali



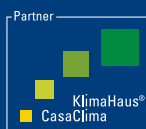
Tecnologia di carico-scarico



N° 1 in Europa: la qualità Hörmann, una scelta di valore



Sponsor Ufficiale
BMW IBU World Cup Biathlon



www.hormann.it
info@hormann.it

HÖRMANN
Porte • Portoni • Sistemi di chiusura





grandprix

undicesima edizione

2016/2018

Concorso Internazionale di Architettura

4 categorie, oltre 1700 progetti, 1200 designers interpretano lo straordinario ruolo di un elemento compositivo versatile e contemporaneo: la materia ceramica, protagonista essenziale di ogni progetto architettonico abitativo.

Iscriviti e fai conoscere i tuoi progetti!

Deadline 31.12.2018

www.grandprixcasalgrandepadana.com



CASALGRANDE
PADANA
Pave your way

TIMELESS DESIGN
FOR CONTEMPORARY LIVING.

CON LAGO PUOI CREARE
SOLUZIONI DI INTERIOR
SU MISURA PER IL TUO BUSINESS.

LIVING ROOM
DINING ROOM
KITCHEN
BEDROOM
BATHROOM
KIDS&YOUNG
WORKSPACES

LAGO.IT  lagodesign  @lagodesign

LAGO

MOSAICO+



ARCOLITICO

progetto
Raffaello Galiotto

materiale
Fior di Pesco Carnico

dimensioni
1200 x 385 x h1450 cm

anno
2018

Via Torri di Confine
Gambellara, Vicenza, Italy







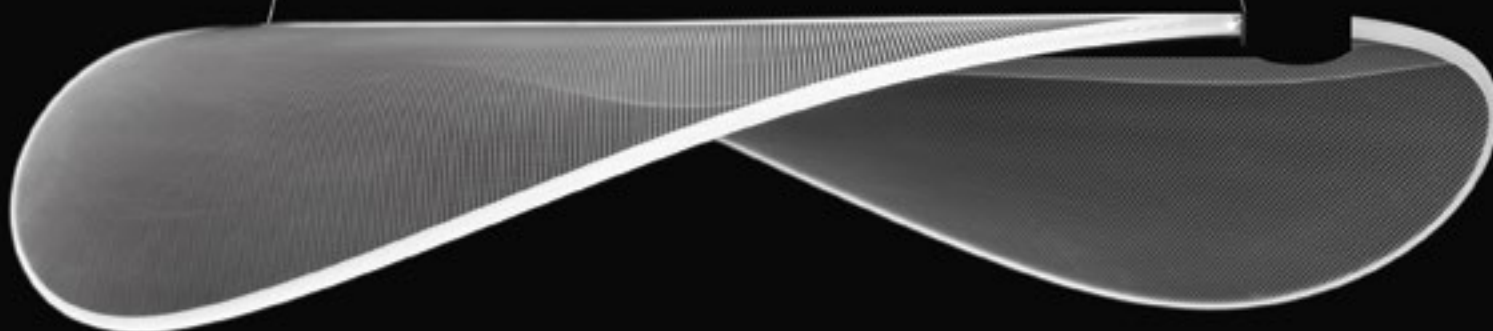
ADI
COMPASSO D'ORO
INTERNATIONAL
AWARD

2018

MENZIONE D'ONORE
XXV EDIZIONE



red**dot** award 2017
winner



DIPHY

Ma&De Collection
Linea Light Group
Ph. StudioPointer

linealight.com

THE OUTDOOR ALCHEMIST

40
YEARS
of
OUTDOOR
ALCHEMY

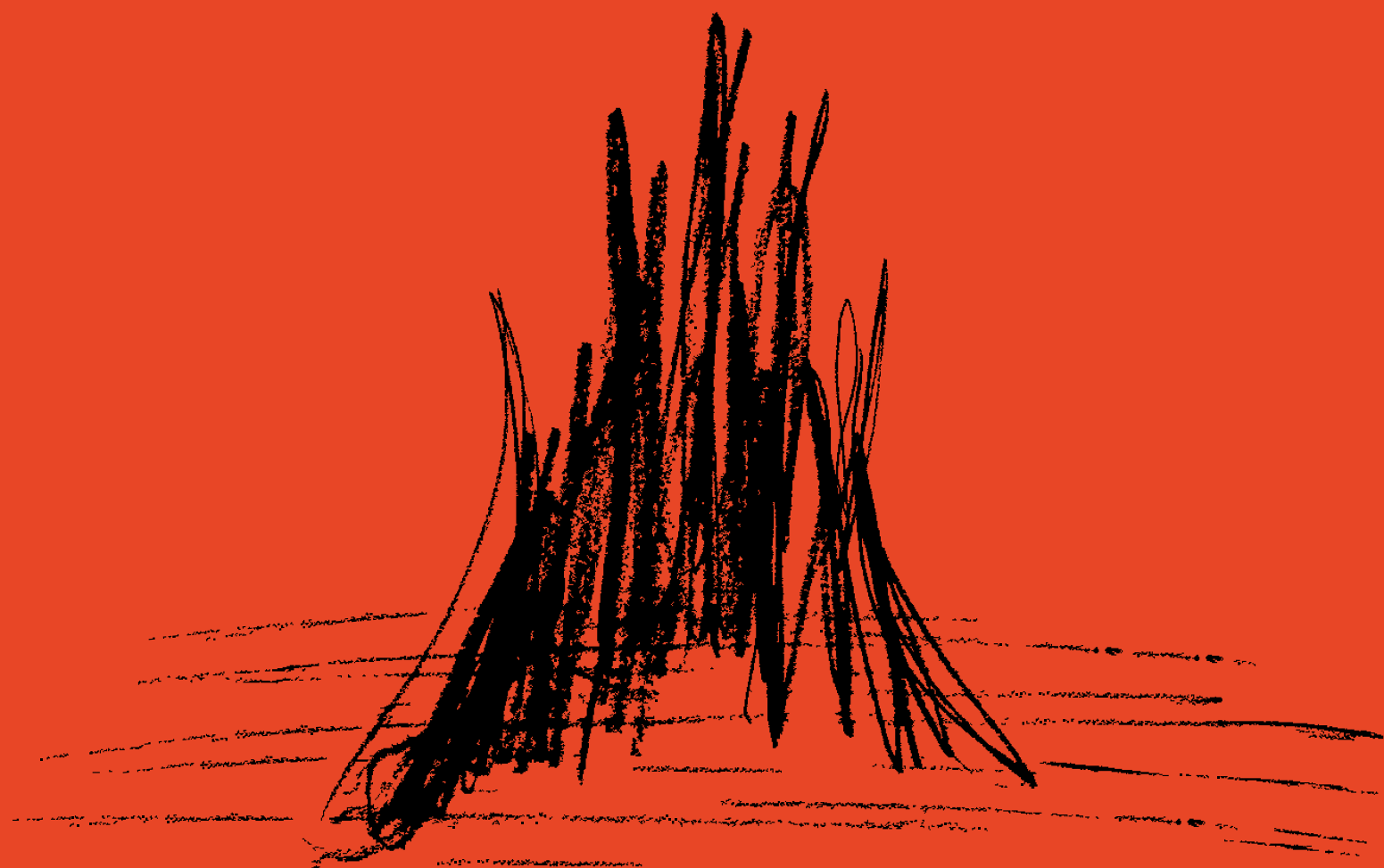
Outdoor Alchemy è la ricerca di un rapporto armonico tra natura e spazi da vivere.
In questa filosofia, Maestro è il progetto di punta: la possibilità di scegliere
tra due tipi di copertura - telo scorrevole o lamelle orientabili - lo rendono unico per versatilità d'impiego.
Performance, estetica e un altro punto di vista: questa è per Corradi l'interpretazione dello spazio esterno.

Corradi
OUTDOOR LIVING SPACE

www.corradi.eu

Kengo kuma

Erodescape



PRODOTTO E C O N C E P T O D A K E N G O K U M A
I C C E N T R O K O M A

franchiumbertomarmi

franchigroup.it

Kengo Kuma

Erodescape



AR MAGAZINE • 120

RIVISTA DELL'ORDINE DEGLI ARCHITETTI P.P.C. DI ROMA E PROVINCIA

Direttore Responsabile / Editor-in-chief

Flavio Mangione

Direttore Editoriale / Editorial Director

Marco Maria Sambo

Email: direzione@ar-edizioni.it

Redazione / Editorial staff

Margherita Aleda, Tommaso Brasiliano, Francesca Cicinelli, Zaira Magliozzi, Giulia Mura, Chiara Tofani

Progetto grafico / Graphic project: Daniele Ficociello

Ufficio grafico / Graphic department: Chiara Tofani

Copertina / Cover: Daniele Ficociello

Segreteria / Administration: Erica Salvatore

Promozione / Promotion: Giulia Carosio

Coordinatore scientifico / Scientific coordinator: Marco Maria Sambo

Sito / Website: ar-edizioni.it
ar-architettiroma.it
ordine.architettiroma.it

Facebook: facebook.com/aredizioni

Redazione / Editorial staff: T +39 0697604592
E info@ar-edizioni.it

Stampa / Printers: C.S.C. Grafica S.r.l. - Via Antonio Meucci, 280012 Guidonia Montecelio (RM)

Pubblicità / Advertising: Agicom S.r.l. - Via Flaminia 20, 00060 Castelnuovo di Porto (RM)

Traduzioni: Top&Top S.r.l.

AR MAGAZINE n. 120 - Numero speciale / Special issue

Anno / Year LII - Rivista semestrale / Six-monthly magazine - Dicembre / December 2018

AR MAGAZINE ringrazia / special thanks to: Marcello Guido, Studio Transit - Gianni Ascarelli, Margherita Guccione, Fondazione MAXXI, Gabriele Niola, Sergio Bianchi, famiglia Pellegrin, Cristiano Tessari, Fabio Barilari, William J. R. Curtis, Giovanni Bartolozzi, famiglia Ricci, Luigi Prestinenza Puglisi, Luca Gibello, Livia Musmeci, Alberto Musmeci, Marco Musmeci, Valerio Paolo Mosco, Barbara Berta, Maria Miano, Erilde Terenzoni, Roberto Faraone, Paolo Portoghesi, Luca Ribichini, Patrik Schumacher - Zaha Hadid Architects, Antonino Saggio, Marco Del Francia - BACO Baratti Architettura e Arte Contemporanea - Archivio Vittorio Giorgini, Massimo Ilardi, Luca Guido, Franco Pedacchia, Laura Rocca - Roccatelier Associati, Günter Zamp Kelp - Haus-Rucker-Co, Gerald Zugmann, Rosario Pavia, Francesco Aymonino, Alessandro Melis, Olufunto Ijatuyi, Matteo Staltari, Roberta Bocca, Alessia Spataro, Ines Paolucci, Luca Zevi

Editore / Publisher

Architetti Roma edizioni S.r.l.
Piazza Manfredo Fanti, 47
00185 - Roma
T +39 0697604592
E info@ar-edizioni.it

Architetti Roma edizioni

Presidente / President: Margherita Aleda

Direttore Editoriale / Editorial Director: Marco Maria Sambo

Consiglio di Amministrazione / Board of Directors: Margherita Aleda, Marina Cimato, Filippo Maria Martines, Federica Pacetti, Silvio Salvini

AR MAGAZINE

Registrazione Ordine Giornalisti

Aut. Tribunale di Roma n. 11592 del 26 maggio 1967

Iscrizione ROC di Architetti Roma edizioni: 17/10/2018

Tiratura: 2.500 copie

Chiuso in tipografia in Dicembre 2018

ISSN 9770392201002-80120

La riproduzione delle illustrazioni e articoli pubblicati dalla rivista, nonché la traduzione degli stessi, è riservata e non può avvenire senza espressa autorizzazione della Casa Editrice. I manoscritti e le illustrazioni inviati alla redazione non saranno restituiti, anche se non pubblicati, e la Casa Editrice non si assume responsabilità per il caso che si tratti di esemplari unici.

La Casa Editrice non si assume responsabilità per i casi di eventuali errori contenuti negli articoli pubblicati in cui fosse incorsa nella loro riproduzione sulla rivista. Ai sensi del Reg.UE n.2016/679 e del D.Lgs. n.196/2003, i dati forniti saranno da noi custoditi e trattati con assoluta riservatezza e utilizzati esclusivamente ai fini commerciali e promozionali della nostra attività, secondo i consensi prestati.

I suoi dati potranno essere altresì comunicati a soggetti terzi per i quali la conoscenza dei suoi dati risulti necessaria e/o sia comunque funzionale allo svolgimento dell'attività della nostra Società. Il titolare del trattamento è: Architetti Roma edizioni srl, piazza Manfredo Fanti 47 - 00185 - Roma. Lei potrà rivolgersi al titolare del trattamento all'indirizzo email: presidenza@ar-edizioni.it per far valere i suoi diritti di rettificazione, cancellazione, opposizione e limitazione, ai sensi del Capo III del Reg.UE n.2016/679. La informiamo altresì della possibilità per lei di adire il Garante per la Protezione dei Dati Personali, autorità competente ai sensi del Regolamento.UE n.2016/679.

The reproduction of illustrations and articles published by the magazine, as well as their translation is confidential and may not be made without the express permission of the Publisher. Manuscripts and illustrations sent to the editorial staff will not be returned, even if not published, and the Publisher will not be held liable in the event they are unique copies. The Publisher shall not be held liable for any errors contained in the published articles. In accordance with EU Regulation no. 2016/679 and Legislative Decree no. 196/2003, we will keep and process the data provided with absolute confidentiality and use it exclusively for the commercial and promotional purposes of our business, according to the consent given. Your data may also be disclosed to third parties for whom knowledge of your data is necessary and / or otherwise relevant to perform our company's business. The Data Controller is: Architetti Roma edizioni srl, piazza Manfredo Fanti 47 -00185- Roma. You may contact the data controller at email: presidenza@ar-edizioni.it to exercise your rights to amend, cancel, oppose and limit, pursuant to Chapter III of EU Regulation no. 2016/679. Please be advised that you may also refer the matter to the Authority for the Protection of Personal Data, pursuant to EU Regulation no. 2016/679.

ORDINE DEGLI ARCHITETTI PIANIFICATORI, PAESAGGISTI E CONSERVATORI DI ROMA E PROVINCIA

(Consiglio in carica per il quadriennio / Board in office in 2017 - 2021)

Presidente / President: Flavio Mangione

Vicepresidente / Vice President: Christian Rocchi

Segretario / Secretary: Alessandro Panci

Tesoriere/ Treasurer: Antonio Alcaro (detto Marco)

Consiglieri / Board members: Margherita Aledda, Fabrizio Asselta, Roberto Griò, Andrea Iacovelli, Filippo Maria Martines, Vito Rocco Panetta, Ombretta Renzi, Silvio Salvini, Marco Maria Sambo, Francesco Stapane, Chiara Tonelli

Piazza Manfredo Fanti, 47

00185 - Roma

T 0697604560

E protocollo@architettiroma.it - ordine@pec.architettiroma.it



ORDINE DEGLI
ARCHITETTI
PIANIFICATORI
PAESAGGISTI E CONSERVATORI
DI ROMA E PROVINCIA

ROMA



ORDINE IN MOVIMENTO

Alberto Campo Baeza, Ricardo Bofill, Mario Botta, Santiago Calatrava, Lucien Kroll, Paolo Portoghesi, Paolo Tombesi, Franco Zagari. Queste alcune delle grandi firme dell'architettura internazionale che quest'anno sono state protagoniste delle attività promosse dall'Ordine degli Architetti di Roma (OAR) che dal giorno del suo insediamento (6 novembre 2017) si è impegnato a costruire un piano di comunicazione sulla qualità del progetto. Cantieri, opere, visioni e soluzioni per l'architettura, il paesaggio, il recupero del patrimonio e lo sviluppo urbano sono al centro delle azioni dell'OAR, che ha come obiettivo primario la promozione del ruolo dell'architetto capace di incidere efficacemente sulla vita delle persone.

Rappresentanti del governo e delle istituzioni locali, Consiglio Nazionale e Federazione regionale, sono stati invitati dall'OAR con l'intento di attivare una stretta collaborazione per favorire una reale semplificazione delle procedure e al contempo proseguire il percorso di definizione di una legge per l'architettura che possa incidere sulla cultura della domanda di qualità. L'OAR ha istituito, in via sperimentale, anche una commissione integrata a carattere consultivo, la cosiddetta CICLOPE, quale servizio agli iscritti finalizzato al raggiungimento del principio di sussidiarietà.

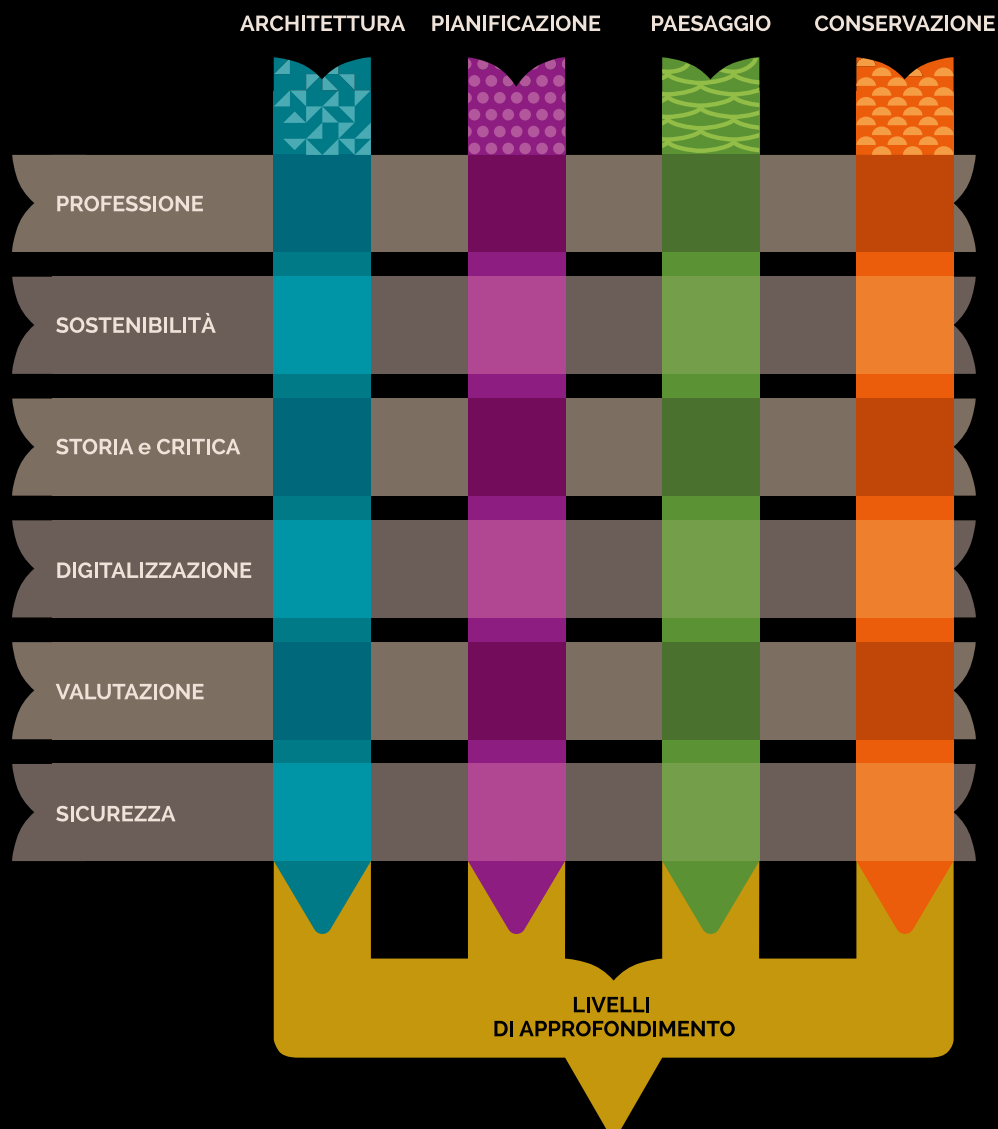
Tra gli impegni dell'OAR nell'anno 2018 un ruolo primario è stato riservato alla formazione, declinata attraverso un

programma di offerta formativa (POF) con corsi professionalizzanti di alto livello, a garanzia di una maggiore efficienza e qualità dell'operato della categoria (focus nella pagina accanto). Nell'ambito di questa iniziativa è stato attivato un progetto (FIRMA) che favorisce l'incontro tra professionisti e mercato facendo scuola e capitalizzando la ricerca e sviluppo delle aziende.

L'Ordine degli Architetti di Roma ha lavorato sul tema dei **concorsi** concludendo alcuni accordi significativi con il Comune di Roma e il CONI, auspicando che si bandiscano competizioni a due fasi per intervenire sulla città attraverso un confronto democratico e culturalmente alto, in grado di garantire la **condivisione** pubblica delle scelte di trasformazione urbana.

Formazione, semplificazione e comunicazione.

Questi i tre filoni rispetto ai quali l'OAR investe anche con un piano strategico al passo con i tempi. Sul fronte dell'informazione, in particolare, le attività spaziano dai social network alla rivista con una nuova veste grafica, sia digitale che cartacea, dal nuovo portale in via di definizione alla struttura di una squadra integrata e operativa che metterà al centro i contenuti e la qualità delle informazioni, a servizio diretto degli iscritti e dei non addetti ai lavori. Un impegno per diffondere ad ampio spettro i temi dell'architettura e dei suoi protagonisti.



L'Ordine degli Architetti di Roma (OAR) è in prima linea per promuovere corsi professionalizzanti di alto livello, a garanzia di una maggiore efficienza e qualità del fare, con l'intento di incidere sulla centralità della cultura del progetto di architettura come declinazione del vivere civile in una società complessa che deve tener conto di istanze di varia natura: antropologica, sociale, storico-culturale ed economica.

L'obbligo è scattato ormai da quattro anni e, con il nuovo consiglio, insediatisi nel novembre del 2017, si punta a fare di Roma e della sua provincia un polo di formazione di alto profilo.

È stata predisposta quindi un'offerta integrata, strutturata su più **percorsi formativi**. Quattro principali, che ricalcano la titolazione del nostro Ordine: Architettura, Pianificazione, Paesaggio e Conservazione; sei secondari, che interessano trasversalmente i quattro sopra indicati: Professione, Sostenibilità, Storia, Critica e linguaggi della contemporaneità, Digitalizzazione (B.I.M.), Valutazione, Sicurezza e Accessibilità.

I percorsi sono stati predisposti e figurati attraverso una **matrice** che tiene conto delle relazioni normative, procedurali e progettuali tra i vari ambiti disciplinari.

Per ogni percorso sono stati previsti quattro livelli di approfondimento: attualità, grandi eventi, esperienze professionali e master.

La griglia formata dai dieci livelli di attualità sarà la piattaforma di confronto con la pubblica amministrazione e con i cittadini. In particolare su questa verrà strutturato il progetto culturale della Casa dell'Architettura, condiviso con il Comune di Roma e pensato come strumento di dialogo, confronto e informazione sui temi che riguardano la città, l'architettura e il vivere nello spazio pubblico.

ATTUALITÀ

Approfondimenti su tematiche relative al mondo della professione, all'aggiornamento normativo e alle istanze provenienti dalla società.

GRANDI EVENTI

Convegni, seminari, giornate di studio e mostre a carattere internazionale, per mettere in relazione il Know-how accademico con le nuove esperienze della ricerca e della professione.

ESPERIENZE PROFESSIONALI

I colleghi verranno chiamati a esporre i propri progetti dall'incarico sino alla chiusura dei lavori e al collaudo. Sono previsti inoltre una serie di incontri che copriranno i principali interventi professionali all'interno di ogni singola disciplina e partnership con rappresentanti della filiera delle costruzioni per proporre occasioni di networking e soluzioni per la progettazione e il cantiere.

MASTER

Corsi a pagamento di alta specializzazione e abilitanti,
condotti in collaborazione con il Ministero dei Beni Culturali
e altre istituzioni pubbliche e private.

22 **Cos'è**
AR MAGAZINE
What is AR MAGAZINE

26 **Saper vedere l'architettura.**
Eredità culturale, attualità
critica di Bruno Zevi
Convegno / Conference

28 **Bruno Zevi era un romano**
Bruno Zevi was a Roman
Flavio Mangione

40 **Paesaggistica e grado zero della scrittura architettonica**
Convegno di Modena, 1997
Landscape and the zero degree of architectural writing, Modena meeting, 1997
Bruno Zevi

Articoli / Articles

68 **Il cinema**
di fantascienza
Science fiction cinema
Gabriele Niola

96 **Zevi e Tafuri**
Zevi and Tafuri
Cristiano Tessari

126 **L'ultimo Zevi**
The last Zevi
Luigi Prestinenza
Puglisi

146 **Architettura in nuce**
Architettura in nuce
Valerio Paolo Mosco

178 **«Io e Tu».**
«I and Thou »
Antonino Saggio

198 **La lezione americana**
di Bruno Zevi
The american lesson of Bruno Zevi
Massimo Ilardi

208 **Fogli perduti (?)**
Lost sheets (?)
Tommaso Brasiliano

224 **Urbatettura**
Urbatecture
Rosario Pavia

Interviste / Interviews

56 **Margherita Guccione**
Intervista di / Interview by
AR MAGAZINE

110 **William J. R. Curtis**
Intervista di / Interview by
Giulia Mura

130 **Luca Gibello**
Intervista di / Interview by
AR MAGAZINE

166 **Paolo Portoghesi**
Intervista di / Interview by
Luca Ribichini

170 **Patrik Schumacher**
Intervista di / Interview by
Zaira Magliozzi

216 **Günter Zamp Kelp**
Intervista di / Interview by
Zaira Magliozzi

- 30** **Grado zero, dinamica culturale, architettura**
Zero degree, cultural dynamics, architecture
Marco Maria Sambo

Letture d'Archivio / Archives

- 74** **Intelligenza collettiva e organica applicata all'habitat**
Collective and organic intelligence applied to the habitat
Sergio Bianchi - Archivio / Archive Luigi Pellegrin
- 114** **I migliori di una generazione**
The best of a generation
Giovanni Bartolozzi - Archivio / Archive Leonardo Ricci
- 136** **Dinamica strutturale del moderno**
Structural dynamics of the modern
Francesca Cicinelli - Archivio / Archive Sergio Musmeci
- 154** **Critica operativa, progettazione, urbanistica**
Operational critique, design, urban planning
Barbara Berta, Maria Miano - Archivio / Archive OAR Fondo Sara Rossi Architetto
- 184** **Zeviano senza Zevi**
Zevian without Zevi
Marco Del Francia - Archivio / Archive Vittorio Giorgini

Lettere / Letters

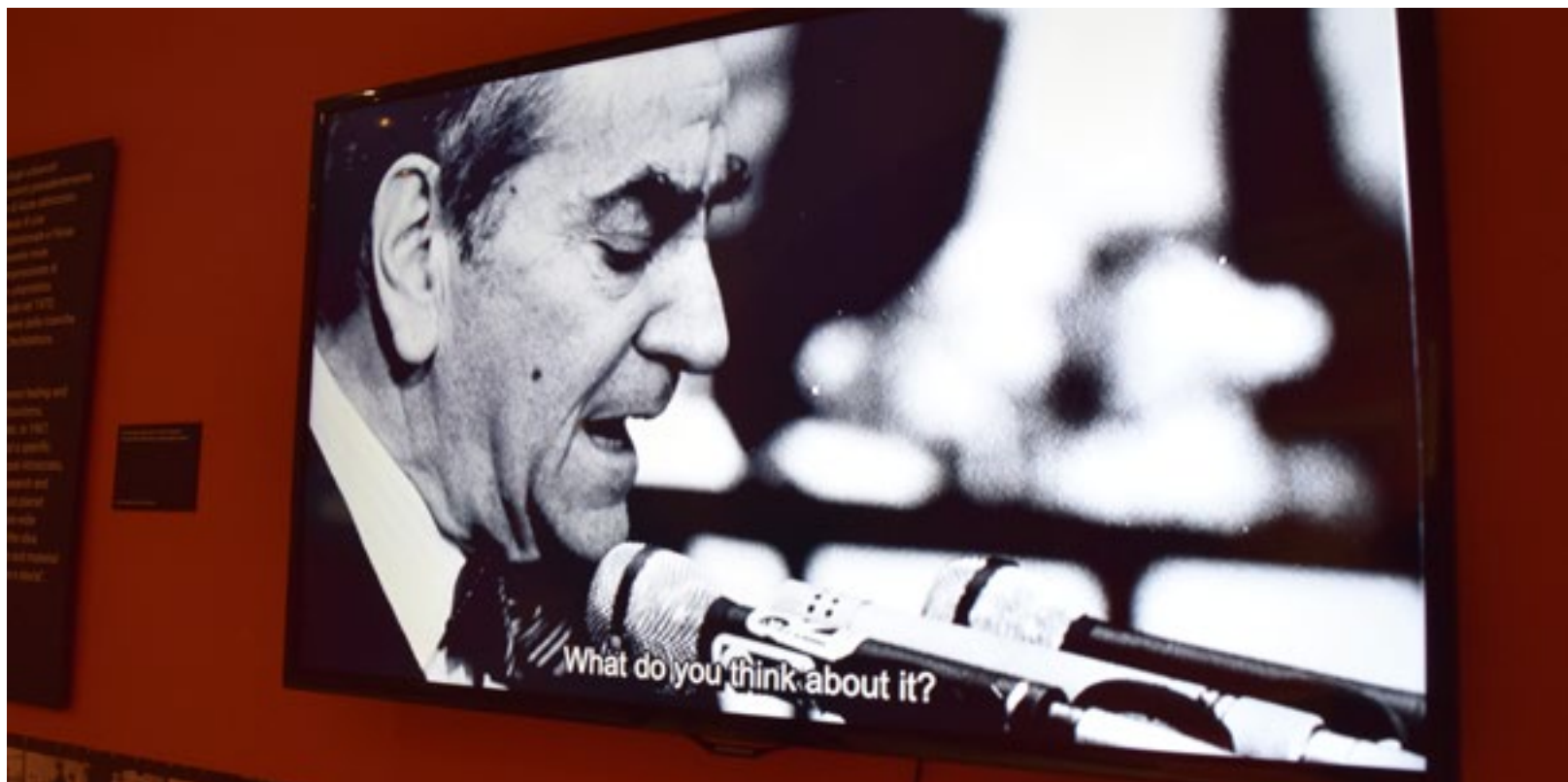
- 132** **Appunti sulla durabilità delle strutture in calcestruzzo armato. Vita utile**
Notes on the durability of reinforced concrete structures. Useful life
Alberto Musmeci
- 152** **L'Ordine degli Architetti di Roma e la storia dell'architettura**
The Chamber of Architects of Rome and the history of architecture
Erilde Terenzoni, Roberto Faraone

Visioni / Visions

- 100** **Attitudine critica**
Critical aptitude
Fabio Barilari
- 200** **Zevi e l'itinerario organico**
Zevi and the itinerary of organic architecture
Luca Guido
- 212** **Haus-Rucker-Co**
Zaira Magliozzi
- 230** **Un radicalismo alternativo**
An alternative radicalism
Alessandro Melis, Olufunto Ijatuyi

Cos'è / *What is* AR MAGAZINE

Rivista dell'Ordine degli Architetti P.P.C.
di Roma e Provincia / Magazine of the
Chamber of Architects P.P.C. of Rome
and Province



↑

Bruno Zevi
"What do you think about it?"
Ph Marco Maria Sambo

Dalla mostra / *From the Exhibit:*
"Gli architetti di Zevi. Storia e contro storia dell'architettura italiana 1944-2000",
Museo MAXXI, Roma, 25 aprile 2018 - 23 settembre 2018

AR MAGAZINE è la nuova rivista semestrale dell'Ordine degli Architetti P.P.C. di Roma e Provincia che trasforma la precedente esperienza di AR in un magazine monografico tematico. Si tratta di un nuovo percorso editoriale che vuole rilanciare la cultura e la professione a Roma e in Italia attraverso approfondimenti sulle principali attività di formazione dell'Ordine.

Una trasformazione che prevede la pubblicazione di sette volumi per il quadriennio 2018-2021 prodotti e realizzati da Architetti Roma edizioni, casa editrice dell'OAR.

AR MAGAZINE rappresenta un cambiamento di rotta che accompagna il tentativo di garantire contenuti di alto profilo scientifico valorizzando i grandi eventi, i percorsi culturali, i seminari dell'Ordine, dando la possibilità agli architetti romani e italiani di approfondire, grazie alla lettura di volumi tematici, argomenti utili per l'aggiornamento professionale e la riflessione sull'architettura contemporanea, per la critica e la storia dell'architettura.

AR MAGAZINE può essere letto da tutti gli architetti romani e italiani, in versione digitale, anche sulla homepage del portale web dell'Ordine degli Architetti P.P.C. di Roma e Provincia.

AR MAGAZINE è in italiano e in inglese, con specifiche tecniche da rivista internazionale, per garantire una *internazionalizzazione* dei contenuti culturali e professionali dell'OAR.

AR MAGAZINE è disponibile presso la Libreria della Casa dell'Architettura di Roma in piazza Manfredo Fanti 47 ed è distribuita in altre librerie, Enti e Istituzioni a Roma, in Italia e all'estero.

AR MAGAZINE n. 120

AR MAGAZINE 120 è il primo numero tematico del nuovo ciclo della rivista. La pubblicazione è dedicata al grande convegno intitolato "Saper vedere l'architettura. Eredità culturale, attualità critica di Bruno Zevi", svoltosi il 14 giugno 2018 alla Casa dell'Architettura di Roma in occasione dell'anno in cui ricorre il centenario della nascita di Bruno Zevi, celebre architetto, critico e storico dell'architettura romano nato nel 1918 e scomparso nel 2000, una delle personalità italiane più importanti del XX secolo. L'evento è stato curato dall'Ordine degli Architetti P.P.C. di Roma e Provincia in collaborazione con il Museo MAXXI, *Il Giornale dell'Architettura*, l'*Associazione Italiana di Architettura e Critica*, *Art Doc Festival*, *Acquario Romano*, *Architetti Roma edizioni*.

AR MAGAZINE 120 si intitola: "Attualità critica di Bruno Zevi. Linguaggi del contemporaneo". Il numero intende evidenziare, partendo dall'eredità culturale e dall'attualità cri-

AR MAGAZINE is the new half-yearly magazine published by the Chamber of Architects P.P.C. of Rome and Province (regulated professional association of architects, planners, and landscapists/branch of Rome and its province, hereafter called "the Chamber"). With respect to the previous version of the magazine, this one is thematic and monographic. It is a novel editorial initiative with the goal of relaunching architectural culture and the profession in Rome and in Italy, by providing insights into the Chamber's main educational activities.

Under the new editorial plan, seven volumes of the magazine, produced and published by Architetti Roma edizioni (the publisher of the Rome Chamber), will be issued in the four-year period from 2018 to 2021.

AR MAGAZINE represents a break with the past, in an attempt to offer contents of high scientific profile, while leveraging the value of major events, cultural processes, and seminars promoted by the Chamber. By reading the thematic volumes of the magazine, both Roman and Italian architects will have the opportunity to acquire an improved understanding of topics useful for Continuing Professional Development (CPD) and reflection upon contemporary architecture, critique and architectural history.

AR MAGAZINE is available for all Roman and Italian architects, in digital version, also on the homepage of the Chamber web portal.

AR MAGAZINE is issued in Italian and English, in line with the standards of international magazines, with a view to *internationalising* the Chamber's cultural and professional contents.

AR MAGAZINE is available at "Libreria della Casa dell'Architettura" in Rome, Piazza Manfredo Fanti 47, and distributed through other bookshops, agencies, and institutions in Rome, in Italy and abroad.

AR MAGAZINE no. 120

AR MAGAZINE 120 is the first thematic issue of the new cycle of the magazine. The publication is devoted to a major conference, entitled "How to look at architecture. Cultural legacy, critical relevance of Bruno Zevi", which was held at the "Casa dell'Architettura" in Rome on 14 June 2018. Indeed, the year 2018 marks the centenary of the birth of Zevi, a famous Roman architect, critic, and architectural historian, who was born in 1918 and passed away in 2000. He was one of the most prominent Italian figures of the 20th century. The event was organised by the Chamber jointly with Museo MAXXI, *Il Giornale dell'Architettura*, *Associazione Italiana di Architettura e Critica*, *Art Doc Festival*, *Acquario Romano*, and *Architetti Roma edizioni*.

tica di Zevi, diversi aspetti del moderno e del contemporaneo attraverso il contributo di architetti di fama nazionale e internazionale, professori universitari, critici, giornalisti e scrittori, nel tentativo di elaborare un testo nel quale vengano confrontati approcci culturali, saperi e visioni multiformi - anche in antitesi tra di loro - che possano far luce, oggi, sull'importanza e la portata storica del pensiero zeviano, mettendo in risalto le criticità, aprendo il dibattito, studiando i linguaggi del moderno e stimolando l'approfondimento culturale sull'architettura partendo da un convegno curato dall'Ordine degli Architetti di Roma e Provincia.

AR MAGAZINE 120 ha diversi livelli strutturali di lettura, con quattro sezioni tematiche principali: *Articoli, Interviste, Visioni, Letture d'Archivio.*

AR MAGAZINE 120 / Articoli

Numerosi sono gli articoli e progetti dei relatori del convegno OAR "Saper vedere l'architettura. Eredità culturale, attualità critica di Bruno Zevi": **Gabriele Niola**, critico cinematografico; **Cristiano Tessari**, architetto e professore alla facoltà di architettura di Udine; **Luigi Prestinenza Puglisi**, architetto, critico dell'architettura e presidente dell'AIAC - *Associazione Italiana di Architettura e Critica*; **Valerio Paolo Mosco**, architetto e professore all'Università IUAV di Venezia; **Antonino Saggio**, architetto e professore alla facoltà di architettura Sapienza Università di Roma; **Massimo Ilardi**, sociologo e scrittore; **Rosario Pavia**, urbanista e professore alla facoltà di architettura di Pescara; **Marcello Guido**, architetto; **Gianni Ascarelli**, architetto, fondatore dello Studio Transit, vicepresidente dell'*IN/ARCH Lazio*.

AR MAGAZINE 120 / Interviste

Molte sono le interviste a grandi nomi dell'architettura e della cultura: **Patrik Schumacher**, architetto e direttore di **Zaha Hadid Architects**; **Günter Zamp Kelp**, fondatore del celebre *gruppo radicale* **Haus-Rucker-Co**; **William J. R. Curtis**, storico dell'architettura; **Paolo Portoghesi**, architetto e storico dell'architettura intervistato da Luca Ribichini, presidente della commissione cultura della Casa dell'Architettura di Roma e vicepresidente della facoltà di architettura della Sapienza Università di Roma; **Margherita Guccione**, direttore del *Museo MAXXI* di Roma; **Luca Gibello**, direttore de *Il Giornale dell'Architettura*.

AR MAGAZINE 120 / Visioni

Si tratta di una sezione dedicata alle riflessioni e visioni del moderno e del contemporaneo, con articoli, imma-

The title of **AR MAGAZINE 120** is: "Attualità critica di Bruno Zevi. Linguaggi del contemporaneo" (Critical relevance of Bruno Zevi. Languages of Contemporary Architecture). Starting from the cultural legacy and critical topicality of Zevi, the publication highlights the different facets of modern and contemporary architecture, based on the contribution of architects of national and international standing, university professors, critics, journalists, and writers. The magazine strives to compare different cultural approaches, multiple types of knowledge, and multiform visions – even in contrast with one another – that may today shed light onto the importance and historical significance of Zevi's thought, by stressing critical aspects, opening up the debate, investigating the languages of modern architecture, and fostering an improved understanding of architecture, beginning with an event organised by the Rome branch of the Chamber.

AR MAGAZINE 120 provides different structural levels of reading, with four main thematic sections: *Articles, Interviews, Visions, and Archival Material.*

AR MAGAZINE 120 / Articles

This section features numerous articles and projects by the speakers of the conference "How to look at architecture. Cultural legacy, critical relevance of Bruno Zevi" (organised by the Rome branch of the Chamber): **Gabriele Niola**, film critic; **Cristiano Tessari**, architect and professor at the School of Architecture of Udine; **Luigi Prestinenza Puglisi**, architect, architectural critic, and president of AIAC - *Associazione Italiana di Architettura e Critica*; **Valerio Paolo Mosco**, architect and professor at the IUAV University of Venice; **Antonino Saggio**, architect and professor at the School of Architecture, Sapienza University of Rome; **Massimo Ilardi**, sociologist and writer; **Rosario Pavia**, urban planner and professor at the School of Architecture of Pescara; **Marcello Guido**, architect; **Gianni Ascarelli**, architect, founder of Studio Transit, and vice president of *IN/ARCH Lazio*.

AR MAGAZINE 120 / Interviews

This section offers many interviews with leading architectural and cultural figures: **Patrik Schumacher**, architect and director of **Zaha Hadid Architects**; **Günter Zamp Kelp**, founder of the famous *radical group* **Haus-Rucker-Co**; **William J. R. Curtis**, architectural historian; **Paolo Portoghesi**, architect and architectural historian interviewed by Luca Ribichini, chairman of the Culture Committee, "Casa dell'Architettura" of Rome, and deputy dean of the School of Architecture, Sapienza University of Rome; **Margherita Guccione**, director of Rome's *Museo MAXXI*; and **Luca Gibello**, editor of *Il Giornale dell'Architettura*.

Cos'è AR MAGAZINE

Rivista dell'Ordine degli Architetti P.P.C.
di Roma e Provincia

What is AR MAGAZINE

Magazine of the Chamber of Architects P.P.C.
of Rome and Province

gini e disegni originali di: **Fabio Barilari**, architetto; **Luca Guido**, architetto e professore alla *University of Oklahoma*; **Alessandro Melis**, architetto e direttore del *Cluster for Sustainable Cities - University of Portsmouth (UK)*, con i suoi studenti tra cui **Olufunto Ijatuyi**, PhD *University of Auckland*.

AR MAGAZINE 120 / Letture d'Archivio

La rivista vuole analizzare attraverso immagini, fotografie, disegni originali, documenti inediti e articoli, diversi archivi di architettura in linea con i linguaggi studiati da Bruno Zevi nel corso della sua attività critica militante. Tra questi: l'**archivio OAR - Fondo Sara Rossi Architetto**, con un articolo di Barbara Berta e Maria Miano, con una introduzione di Erilde Terenzoni e Roberto Faraone; l'**archivio Luigi Pellegrin**, con l'articolo di Sergio Bianchi e gli scritti inediti di Pellegrin; l'**archivio Sergio Musmeci**, con una lettera di Alberto Musmeci e un articolo di Francesca Cicinelli; l'**archivio Leonardo Ricci**, con un intervento di Giovanni Bartolozzi; l'**archivio Vittorio Giorgini**, con una riflessione di Marco Del Francia. All'interno del numero sono pubblicati documenti e disegni di alcuni esponenti storici del movimento decostruttivista italiano, tra cui **Marcello Guido** e **Franco Pedacchia**, nonché immagini di archivio di progettisti recensiti da Zevi, tra cui **Gianni Ascarelli**.

AR MAGAZINE 2019-2021

Il piano editoriale dei successivi sei numeri del nuovo ciclo di AR Magazine, in programma per il 2019-2021, prevede riflessioni su diverse e importanti tematiche legate al mondo della professione e della cultura che nasceranno dai grandi eventi di formazione permanente in calendario alla Casa dell'Architettura di Roma nei prossimi anni: dalle nuove tecnologie in architettura al BIM, dall'Augmented Reality alle nuove dinamiche urbanistiche del contemporaneo, dal riuso e recupero degli edifici del moderno alla rigenerazione urbana, dal restauro al paesaggio. I numeri del Magazine saranno costruiti seguendo sempre i percorsi dell'OAR pianificati attraverso il Piano di Offerta Formativa, nell'ottica di garantire una proposta editoriale organica e utile per l'aggiornamento degli architetti romani e italiani, leggendo culturalmente la nuova rivista ai grandi eventi dell'Ordine degli Architetti P.P.C. di Roma e Provincia.

AR MAGAZINE 120 / Visions

This section is dedicated to reflections and visions of modern and contemporary architecture, with articles, images, and original drawings and designs by: **Fabio Barilari**, architect; **Luca Guido**, architect and professor at the University of Oklahoma; **Alessandro Melis**, architect and co-director of the Cluster for Sustainable Cities - University of Portsmouth (UK), with his students, including **Olufunto Ijatuyi**, having a PhD from the University of Auckland.

AR MAGAZINE 120 / Archival Material

Through images, photos, original drawings/designs, unpublished documents, and articles, this section investigates various, online, architectural archives/databases in line with the languages studied by Bruno Zevi during his militant critical activity. Among the latter archives/databases: the **OAR - Fondo Sara Rossi Architetto archive**, with an article by Barbara Berta and Maria Miano, and an introduction by Erilde Terenzoni and Roberto Faraone; the **Luigi Pellegrin archive**, with an article by Sergio Bianchi and unpublished writings by Pellegrin; the **Sergio Musmeci archive**, with a letter by Alberto Musmeci and an article by Francesca Cicinelli; the **Leonardo Ricci archive**, with a contribution by Giovanni Bartolozzi; the **Vittorio Giorgini archive**, with a reflection by Marco Del Francia. The section also comes with documents and drawings/designs by some historical representatives of the Italian deconstructivist movement, including **Marcello Guido** and **Franco Pedacchia**, as well as archival images of designers whose works were reviewed by Zevi, including **Gianni Ascarelli**.

AR MAGAZINE 2019-2021

The editorial plan for the next six issues of the new cycle of the AR MAGAZINE, in the period from 2019 to 2021, will consist of reflections on significant themes concerning the architectural profession and culture. These issues will arise from major CPD events that are planned to be held at the "Casa dell'Architettura" of Rome in the coming years: from new architectural technologies to BIM, from Augmented Reality to new urban planning dynamics as part of contemporary architecture, from reuse and revamping of modern buildings to urban regeneration, restoration, and landscaping. The issues of the magazine will always follow the Chamber's plan of educational activities, with a view to offering consistent editorial products to be used for CPD of Roman and Italian architects, and culturally linking the new magazine to the major events organised by the Chamber.

La Redazione di AR MAGAZINE

Convegno / Conference

SAPER VEDERE L'ARCHITETTURA. EREDITÀ CULTURALE, ATTUALITÀ CRITICA DI BRUNO ZEVI

Casa dell'Architettura, Ordine degli Architetti P.P.C. di Roma e Provincia
Giovedì 14 giugno 2018, Piazza Manfredo Fanti 47, Roma



ORDINE DEGLI
ARCHITETTI
P.P.C. DI ROMA E PROVINCIA



CASA
DELL'ARCHITETTURA
ROMA



Bruno Zevi
Presidente Ordine degli Architetti P.P.C. di Roma e Provincia

Saper vedere
l'architettura

Eredità culturale,
attualità critica
di Bruno Zevi

Casa dell'Architettura

Piazza Manfredo Fanti 47, Roma

giovedì, 14 giugno 2018

ore 9.00 - 19.30

IN COLLABORAZIONE CON









La partecipazione all'evento riconosce il contributo
E obbligatorio la registrazione online su ordine.architettiro.ma.it

CODICE / ARRM 1721

design studio dca

design studio dca

ore 9.00 REGISTRAZIONE CHECK-IN PARTECIPANTI

ore 9.30 SALUTI

Flavio Mangione Presidente Ordine Architetti P.P.C. di Roma e provincia

ore 9.45 INTRODUZIONE ALLA GIORNATA DI STUDIO

Marco Maria Sambo Consigliere OAR, Direttore editoriale Architetti Roma Edizioni GRADO ZERO, DINAMICA CULTURALE, ARCHITETTURA

ore 10.00 LETTURA BRANI

dal libro "SAPER VEDERE L'ARCHITETTURA" di Bruno Zevi
PROIEZIONE video e materiale fotografico introduttivo

ore 10.30 CONFERENZA

EREDITÀ CULTURALE DI BRUNO ZEVI

intervengono

Margherita Guccione Architetto, Direttore MAXXI GLI ARCHITETTI DI ZEVI: STORIA E CONTROSTORIA DELL'ARCHITETTURA ITALIANA 1944-2000

Ruth Dureghello Presidente Comunità Ebraica di Roma COMUNITÀ EBRAICA E CULTURA

Paolo Portoghesi architetto, Storico dell'Architettura IL CONTRIBUTO DI BRUNO ZEVI NELLA STORIA DELL'ARCHITETTURA DEL XX SECOLO

Paolo Conti Giornalista del "Corriere della Sera" ZEVI PROTAGONISTA DELLA SCENA MEDIATICA

Gabriele Niola Critico cinematografico GLI SPAZI CI PARLANO DI NOI

COME IL CINEMA SFRUTTA L'ARCHITETTURA

Gianni Biondillo Architetto e scrittore ARCHITETTURA E SCRITTURA

Roberto Dulio Architetto, Docente Politecnico di Milano BRUNO ZEVI E LE SUE STORIE

Cristiano Tessari Architetto, Docente Facoltà di Architettura di Udine ZEVI E TAFURI

Luca Gibello Direttore de "Il Giornale dell'Architettura" ESISTE ANCORA POSSIBILITÀ DI CRITICA, OGGI?

modera **Marco Maria Sambo**

ore 13.45 PAUSA

ore 14.30 TAVOLA ROTONDA / PARTE PRIMA

SAPER VEDERE L'ARCHITETTURA: LINGUAGGIO E SPAZIO ZEVIANO

intervengono

Luigi Prestinenza Puglisi Critico d'Architettura, Presidente Associazione Italiana Architettura e Critica

SAPER (R)VEDERE ZEVI

Valerio Paolo Mosco Critico d'Architettura, Docente IUAV Venezia DIMENTICARE MOLTO MA RICORDARE TANTO

"ARCHITETTURA IN NUCE"

Marcello Guido Architetto FARE ARCHITETTURA NELL'INSEGNAMENTO DI BRUNO ZEVI

Carlo Mancosu Editore

ESPERIENZE DI UN EDITORE CON BRUNO ZEVI

Sandro Lazzeri Direttore Rivista AntiThesi INVARIANTI E BUCHI NERI

ore 16.30

INTERMEZZO DAGLI ARCHIVI DELL'ORDINE ARCHITETTI ROMA: IL FONDO "SARA ROSSI ARCHITETTO"

ESPOSIZIONE TAVOLE ORIGINALI

intervengono

Barbara Berta Architetto e archivista

Maria Miano Architetto

BRUNO ZEVI E SARA ROSSI: TESTIMONIANZE DI UN LUNGO SODALIZIO PROFESSIONALE

ore 17.00 TAVOLA ROTONDA / PARTE SECONDA

ATTUALITÀ CRITICA: POLITICA, ETICA, ARCHITETTURA, URBANISTICA.

intervengono

Antonino Saggio Architetto, Docente Facoltà Architettura Sapienza Università di Roma

LE IDEE DI ZEVI

Gianni Accorali Architetto Fondatore Studio Transit, Vicepresidente IN/ARCH Lazio

CONSTRUIRE L'ARCHITETTURA, COSTRUIRE LA CITTÀ

Rosario Pavio Urbanista, Docente Facoltà di Architettura di Pescara

ARCHITETTURA: SPAZIO E LIBERTÀ

Luca Ribichini Vicepresidente Facoltà Architettura Sapienza Università di Roma

BRUNO ZEVI E L'EDUCAZIONE ALL'ARCHITETTURA

Tommaso Brasiliario Architetto, membro Consiglio di Amministrazione Acquario Romano

APPROCCIO ZEVIANO, VERSO UNA CRITICA RADICALE

moderatore Tavole Rotonde **Luca Gibello**

ore 19.00 DIBATTITO

ore 19.30 REGISTRAZIONI CHECK/OUT PARTECIPANTI



Casa dell'Architettura
Convegno.

Saper vedere l'architettura. Eredità culturale, attualità critica di Bruno Zevi

Locandina del convegno

Conference poster

PROGRAMMA - RELAZIONI / PROGRAM - LECTURES

Ore 9.00

Registrazione iscritti

Ore 9.30

Saluti

Flavio Mangione, Presidente dell'Ordine degli Architetti P.P.C. di Roma e Provincia

Ore 9.45

Introduzione alla giornata di studio

Marco Maria Sambo, Consigliere OAR e Direttore editoriale Architetti Roma edizioni
Grado zero, dinamica culturale, architettura - Linguaggio e spazio zeviano, etica e architettura, politica e urbanistica: alla ricerca dell'eredità culturale di Bruno Zevi.

Ore 10.00

Lettura di brani dal libro Saper vedere l'architettura di Bruno Zevi. Proiezione di video e materiale fotografico introduttivo

Ore 10.30

Conferenza. Eredità culturale di Bruno Zevi

Intervengono:

Margherita Guccione, Architetto e Direttore Museo MAXXI
Gli architetti di Zevi. Storia e controstoria dell'architettura italiana 1944-2000 - Una mostra al Maxxi, Museo nazionale delle arti del XXI secolo di Roma.

Ruth Dureghello, Presidente della Comunità Ebraica di Roma
Comunità ebraica e cultura - L'impegno della Comunità ebraica per il rilancio della cultura in Italia.

Paolo Portoghesi, Architetto e Storico dell'Architettura
Il contributo di Bruno Zevi nella Storia dell'Architettura del XX secolo

Paolo Conti, Giornalista del *Corriere della Sera*
Zevi protagonista della scena mediatica - Zevi fu un protagonista della comunicazione mediatica anticipando con la sua molteplice presenza (giornali, tv, radio, politica) la figura dell'intellettuale contemporaneo.

Gabriele Niola, Critico cinematografico
Gli spazi ci parlano di noi. Come il cinema sfrutta l'architettura - Il design della fantascienza, gli interni dei film di James Bond, le megalopoli: il cinema parla di arte e architettura, racconta storie che arrivano al nostro cervello direttamente e senza filtri.

Gianni Biondillo, Architetto e Scrittore
Architettura e scrittura - L'incontro con Zevi: radicalità del pensiero, cronache e narrazioni del contemporaneo.

Roberto Dulio, Architetto e Docente Politecnico di Milano
Bruno Zevi e le sue storie - Un percorso che pone l'attenzione sia sulle "storie" della vita di Bruno Zevi - quella biografica, culturale, politica - che sulle "storie" dell'architettura da lui scritte, alla ricerca della sua eredità.

Cristiano Tessari, Architetto e Docente Facoltà di Architettura di Udine
Zevi e Tafuri - Divergenze parallele.

Luca Gibello, Direttore de *Il Giornale dell'Architettura*
Esiste ancora possibilità di critica, oggi? - Com'è cambiata la comunicazione dell'architettura negli ultimi 20 anni? Qual è il rapporto tra web, nuovi media e architettura?

Modera:

Marco Maria Sambo, Consigliere OAR e Direttore editoriale Architetti Roma edizioni

Ore 13.45

Pausa

Ore 14.30

Tavola rotonda, parte prima. Saper vedere l'architettura: linguaggio e spazio zeviano

Intervengono:

Luigi Prestinenza Puglisi, Critico d'Architettura e Presidente Associazione Italiana di Architettura e Critica
Saper (ri)vedere Zevi - Si può applicare a Zevi il metodo fatto proprio da Zevi che consiste nel leggere la storia, e quindi un personaggio, a partire dal presente?

Valerio Paolo Mosco, Critico d'Architettura e Docente IUAV Venezia

Dimenticare molto ma ricordare tanto Architettura in nuce - Architettura in nuce, un libro di Bruno Zevi del 1960, rappresenta l'apogeo del suo pensiero critico.

Marcello Guido, Architetto

Fare architettura nell'insegnamento di Bruno Zevi - Ripercorrere i concetti di spazio e di storia acquisiti durante gli anni di studio nella prospettiva di immaginare, progettare e costruire l'architettura.

Carlo Mancosu, Editore

Esperienze di un editore con Bruno Zevi - Il racconto di una esperienza editoriale in circa 15 anni di collaborazione con Bruno Zevi.

Ore 16.30

Intermezzo dagli Archivi dell'Ordine Architetti Roma: il fondo "Sara Rossi Architetto". Esposizione di tavole originali

Intervengono:

Barbara Berta, Architetto e Archivista

Maria Miano, Architetto

Bruno Zevi e Sara Rossi: testimonianze di un lungo sodalizio professionale - L'intervento verterà sul rapporto professionale che ha visto i due architetti in veste di co-progettisti per l'elaborazione di progetti, soprattutto urbanistici, elaborati tra gli anni '70 e gli anni '90. Tra questi, in particolare, si tratterà del Piano Particolareggiato per il centro storico di Benevento (1978-1988) del quale sarà anche esposta in sala una selezione delle tavole originali più significative appartenenti al fondo archivistico che l'arch. Rossi ha donato all'Ordine Architetti Roma nel 2017.

Ore 17.00

Tavola rotonda, parte seconda. Attualità critica: politica, etica, architettura, urbanistica

Intervengono:

Antonino Saggio, Architetto e Docente Facoltà Architettura Sapienza Università di Roma
Le idee di Zevi - Gli aspetti propulsivi del pensiero di Bruno Zevi oggi.

Gianni Ascarelli, Architetto, Fondatore Studio Transit, Vicepresidente IN/ARCH Lazio
Costruire l'architettura, costruire la città - La cultura del progetto attraverso lo sguardo di Bruno Zevi.

Rosario Pavia, Urbanista, Docente Facoltà Architettura Pescara
Urbatettura - Il rapporto tra architettura e urbanistica secondo Bruno Zevi.

Massimo Ilardi, Sociologo e Scrittore
Architettura: spazio e libertà - La lezione americana di Bruno Zevi tentava di far approdare, nell'Italia ancora chiusa e legata alla tradizione contadina, la visione dei grandi spazi americani e insieme la libertà assoluta che li attraversava.

Luca Ribichini, Vicepreside Facoltà Architettura Sapienza Università di Roma
Bruno Zevi e l'educazione all'architettura - Riflessioni di un docente della facoltà di architettura sul ruolo di Zevi come educatore attraverso la storia, la critica e l'impegno civile.

Tommaso Brasiliano, Architetto, membro del Consiglio di Amministrazione Acquario Romano
Approccio zeviano, verso una critica radicale - La controstoria dell'architettura e l'attualità di una metodologia critica militante nel pensiero zeviano.

Moderatore delle tavole rotonde: **Luca Gibello**, Direttore de *Il Giornale dell'Architettura*

Ore 19.00

Dibattito

Ore 19.30

Registrazioni CHECK/OUT dei partecipanti

Seminario a cura di:

Ordine degli Architetti P.P.C. di Roma e Provincia / Casa dell'Architettura di Roma

In collaborazione con:

Maxxi, Museo nazionale delle arti del XXI secolo di Roma / *Il Giornale dell'Architettura*
Art Doc Festival / Associazione Italiana di Architettura e Critica / Acquario Romano
Architetti Roma edizioni

Flavio Mangione

BRUNO ZEVI ERA UN ROMANO / *BRUNO ZEVI WAS A ROMAN*



→

Bruno Zevi

© Archivio Ordine degli Architetti P.P.C.
di Roma e Provincia. Fondo Sara Rossi Architetto

Bruno Zevi era un romano, uno degli intellettuali più lucidi e coraggiosi che l'intera cultura architettonica mondiale abbia conosciuto. Un "romano prima in America", poi a Venezia e poi di nuovo a Roma.

Un furioso egocentrico di sapiente ironia, sfuggente ed eretico. La sua eresia era nel paradosso dell'emanipazione della *diversità*, nel culto del *diverso* che deve o vuole uscire dal ghetto. Ma uscendo da precisi confini, seppur coatti, c'è il rischio e l'avventura della *contaminazione*, della perdita di identità, della sfida del dialogo e la difficoltà di giungere a nuove sintesi.

In tutto questo troviamo la sua concezione di architettura, di città, di territorio, di civiltà. La sua storia dell'architettura, la sua critica al mondo parte dalla necessità di agire attraverso una severa e attenta analisi proprio di quei principi di identità che hanno dato carattere, senso e giustezza al fare architettonico nei secoli.

"Saper vedere" è il primo passo per capire, inventare, creare e costruire, nella contaminazione e nel dialogo, nella fluidità del pensiero come nella compenetrazione degli spazi.

Nelle contraddizioni e negli errori che Zevi si è portato dietro, brilla comunque la sua capacità di esporsi e nello stesso momento di astrarsi per dare profondità a dei giudizi che spesso sono stati più politici che strettamente culturali.

La parentesi americana gli ha permesso di aprire il campo della sua consapevolezza fino ad arrivare a una posizione *libertaria* che gli ha fatto esprimere con chiarezza il suo anti-fascismo come il suo anti-comunismo. I motivi sono di carattere sia umano sia estetico.

Dalle sorti dei fratelli Rosselli a quelle degli anarchici in Spagna, contrastati ed eliminati dal comunismo, passando dalle leggi razziali fino all'allucinata atrocità della deportazione, Zevi rincorre la necessità di esprimere una riflessione estetica come strumento di combattimento, di avanguardia, per svelare le perversioni dell'orrore che prende forme seducenti, rassicuranti e di facile consenso, annullando la tensione intellettuale che deve sistematicamente sottendere l'impegno dell'architetto come quello dell'artista.

Bruno Zevi was a Roman, one of the most brilliant and courageous intellectuals that the entire world architectural culture has ever encountered. A "Roman who first went to America", then Venice and then again Rome.

A furious egocentric with a wise irony, elusive and heretical. His heresy was the paradox of the emancipation of diversity, in the cult of the different that must or wants to emerge from isolation. But coming out of precise boundaries, even if forced, there is the risk and the adventure of contamination, of the loss of identity, of the challenge of dialogue and the difficulty of reaching a new final conclusion. In all this, we find his notion of architecture, city, land, civilization. His history of architecture, his criticism of the world, starts from the need to act through a strict and careful analysis of those identity principles that have given a sense, meaning and rightness to architectural work over the centuries.

How to "look" is the first step to understand, invent, create and build, in terms of cross-fertilization and dialogue, fluidity of thought as well as in the permeation of spaces.

Zevi's contradictions and errors, however, let his ability to expose himself and at the same time to abstract himself shine, to give depth to judgments that have often been more political than strictly cultural. The American interlude allowed him to open up his awareness until he reached a libertarian position that made him clearly express both his anti-fascism and his anti-communism. This happened because of both human and aesthetic reasons. From the fate of the Rosselli brothers to that of the anarchists in Spain, countered and eliminated by communism, from racial laws to the hallucinated atrocity of deportation, Zevi chased the need to express an aesthetic reflection as a combat tool, an avant-garde revealing the perversions of horror disguised as seductive, reassuring and easy to accept forms, nullifying the intellectual tension that should systematically underlie the commitment of an architect or an artist.

Flavio Mangione

Presidente dell'Ordine degli Architetti P.P.C.
di Roma e Provincia

President, Chamber of Architects
P.P.C. Rome and Province

Marco Maria Sambo

GRADO ZERO

DINAMICA CULTURALE

ARCHITETTURA

Con **AR MAGAZINE 120** tentiamo di analizzare il pensiero di Bruno Zevi attraverso un linguaggio aperto e multidisciplinare, studiando il suo contributo nella storia dell'architettura del ventesimo secolo.

Vogliamo analizzare l'eredità culturale di Zevi, la sua attualità critica. Dal celebre libro *Saper vedere l'architettura* pubblicato da *Einaudi* nel 1948 fino al convegno di Modena del settembre 1997 intitolato "Paesaggistica e linguaggio grado zero dell'architettura", l'azione culturale e operativa di Bruno Zevi risulta viva e multiforme nel corso della lunga attività di architetto, storico e critico militante. Le sue idee prefigurano scenari urbani e architettonici.

Le sue riflessioni, ancora attuali, permettono di comprendere i linguaggi del contemporaneo e ci aiutano a ragionare sul nostro futuro.

Partiamo dallo spazio. Il libro *Saper vedere l'architettura* ha un sottotitolo significativo: "Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura". Dunque Bruno Zevi rileva - nel 1948 - che lo studio dell'architettura è sostanzialmente un'esperienza spaziale. "Lo spazio, protagonista dell'architettura", in questo modo si intitola il secondo capitolo. "La rappresentazione dello spazio", così viene intitolato il terzo capitolo. "Le diverse età dello spazio", il capitolo quarto.

Si tratta di una continua *educazione allo spazio* che caratterizza la sua scrittura: curiosa, brillante, vivace. Un approccio culturalmente dinamico e multiforme che vuole confrontare i frammenti linguistici disseminati nel corso della storia.

ZERO DEGREE CULTURAL DYNAMICS ARCHITECTURE

Through **AR MAGAZINE 120**, we are endeavouring to analyse Bruno Zevi's thought with an open and multidisciplinary language, by investigating his contribution to architectural history in the 20th century.

We would like to analyse his cultural legacy and critical relevance. From his well-known book *Saper vedere l'architettura* (Architecture as space: how to look at architecture), published by Einaudi in 1948, to the conference on "Paesaggistica e linguaggio grado zero dell'architettura" that Zevi organised in Modena in September 1997, the cultural and operational activity of Bruno Zevi was lively and multifaceted during his long career as an architect, historian, and militant critic. His ideas anticipated urban and architectural scenarios. His reflections, which are still current, make it possible to understand the languages of contemporary architecture and help us think about our future.

Let us start from space. The book *Architecture as space: how to look at architecture* had a meaningful subtitle: "Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura" (essay on spatial interpretation of architecture). Thus, in 1948, Zevi pointed out that the study of architecture was mainly a spatial experience. "Space: protagonist of architecture" is the title of the second chapter of the book.

→

Studio Transit - Giovanni Ascarelli, Danilo Parisio
L'economia italiana tra le due guerre 1919-1939
Colosseo, Roma, 1984

© Studio Transit

Mostra

Exhibition





Studio Transit - Giovanni Ascarelli, Danilo Parisio
L'economia italiana tra le due guerre 1919-1939

Colosseo, Roma, 1984

© Studio Transit

Mostra

Exhibition

Una visione culturale che si trasforma in attitudine critica caleidoscopica: l'architettura può essere studiata attraverso la scrittura, le cronache del contemporaneo, il linguaggio fotografico e cinematografico, la critica militante, la politica, l'urbanistica, l'editoria, la comunicazione sui giornali e sulle televisioni. Un universo improvvisamente colorato, in perenne movimento, dove la dinamica della forma accompagna la dinamica culturale, costante nel tempo e nello spazio.

Questo caleidoscopio abbatte l'essenza di un'accademia ingessata e, attraverso la creazione di una *controstoria* dell'architettura, progetta un nuovo orizzonte lanciando oltre l'ostacolo frammenti di futuro. Un *modus operandi* in continuo movimento che rifugge dalla cultura monolitica della critica ideologica e che approda alla fine, nel 1997, a una riflessione fondamentale sulla *libertà* in occasione del *convegno di Modena*, nel quale Bruno Zevi elabora il concetto di "grado zero dell'architettura". Dice Zevi a Modena, nel suo intervento intitolato *Paesaggistica e grado zero della scrittura architettonica*:

"Come estendere tutte le conquiste dell'avanguardia? Una risposta la fornisce Roland Barthes, il teorico del 'grado zero', che precisa: «Nello sforzo di liberazione dal linguaggio letterario, ecco un'altra soluzione: creare una scrittura bianca, svincolata da ogni servitù ... La scrittura di grado zero è in fondo una scrittura indicativa, se si vuole amodale ... Si tratta di superare la Letteratura (con la elle maiuscola) affidandosi ad una lingua basica ... Allora lo strumento non è più al servizio di un'ideologia, è la maniera di esistere del silenzio ... Se la scrittura è veramente neutra, la Letteratura è vinta». Possiamo traslare [continua Zevi, nda]: se la scrittura architettonica è veramente neutra, l'architettura del potere, classica, autoritaria, accademica, postmoderna, è vinta".

(Bruno Zevi, *Paesaggistica e grado zero della scrittura architettonica*, Modena, 1997 – pubblicato in *L'architettura. Cronache e storia*, *Paesaggistica e linguaggio grado zero dell'architettura*, anno XLIII, n.503/6, p. 382 - Numero speciale, quadruplo, dedicato al convegno di Modena)

Quindi il pensiero zeviano è indissolubilmente legato al linguaggio di una nuova scrittura architettonica che costruisce nuove estetiche. Si tratta - de facto - di un pensiero politico che nell'ultima parte della sua esperienza militante assurge alla scrittura del grado zero, distruggendo i luoghi comuni e gli autoritarismi di un'accademia che in quegli anni faceva fatica a rinnovarsi.

Un nuovo modo di vedere il domani che deriva dalle riflessioni sui linguaggi del contemporaneo, sulla poetica della frammentazione, sulla libertà della funzione che si svincola dalle gabbie del passato. In sostanza, l'ultima parte della critica zeviana è ancora viva, attuale, rappresenta l'essenza

"The representation of space" is the title of the third chapter, and "Space through the Ages" is the one of the fourth chapter.

Zevi's intriguing, brilliant, and lively approach was continuing spatial education. It was a dynamic and multifaceted approach, which sought to compare linguistic fragments scattered throughout history. His cultural vision translated into a kaleidoscopic critical attitude: architecture may be studied through writings, chronicles about contemporary architecture, photo and cinema languages, militant critique, politics, urban planning, publishing, communications via newspapers and TV. It was a suddenly colourful universe, which was always on the move and where the dynamics of form accompanied the dynamics of culture, constant in time and space.

This kaleidoscope broke down an inflexible academy and, by creating an architectural counter-history, it projected a new horizon, launching fragments of future beyond the obstacle.

It was a continuously moving *modus operandi* that rejected the monolithic culture of ideological critique, leading to a fundamental reflection on freedom on the occasion of the Modena conference in 1997, in which Zevi developed the concept of "zero degree in architecture". In Modena, in his contribution on landscape and the zero degree in architectural language, Zevi stated:

How to extend all the conquests of the avant-garde? Roland Barthes, theorician of the zero degree answers this question: in the effort to get rid of literary language, here is another solution: white writing, freed of all bondage ... Actually, writing at the zero degree is basically in the indicative mode or, if you like, a modal, a journalist's writing ... One must overcome Literature and rely on a basic language ... Then, the instrument is no longer at the service of an ideology; it is a way a certain silence has of existing ... If writing is really neutral, then Literature is defeated.

Zevi continued: *We may even claim that, if architectural writing is really neutral, then the architecture of power - classical, authoritarian, academic, and post-modern - is defeated.*

(Bruno Zevi, *Landscape and the zero degree of architectural writing*, Modena, 1997 – Published in *L'architettura. Cronache e storia, Landscape and the zero degree of architectural language*, year XLIII, n.503/6, p. 382 - Special quadruple issue dedicated to the Modena conference)

Hence, Zevi's thought was inextricably linked to the language of a new architectural writing, which was building new forms

del suo ricco percorso intellettuale. Il *convegno di Modena* è un manifesto culturale e politico alla ricerca degli architetti che “hanno strutturato un linguaggio che consente lo scambio intenso e fluido tra il messaggio irripetibile del genio e gli apporti democratici e popolari”. (Ibidem, p. 378)

Quella di Bruno Zevi è una ricerca che vuole operare un continuo confronto linguistico. Per questo cita Roland Barthes (critico letterario, linguista e semiologo francese), per approdare al *grado zero* e rimettere in discussione tutto, per giungere alla modernità che trasforma la crisi in valore.

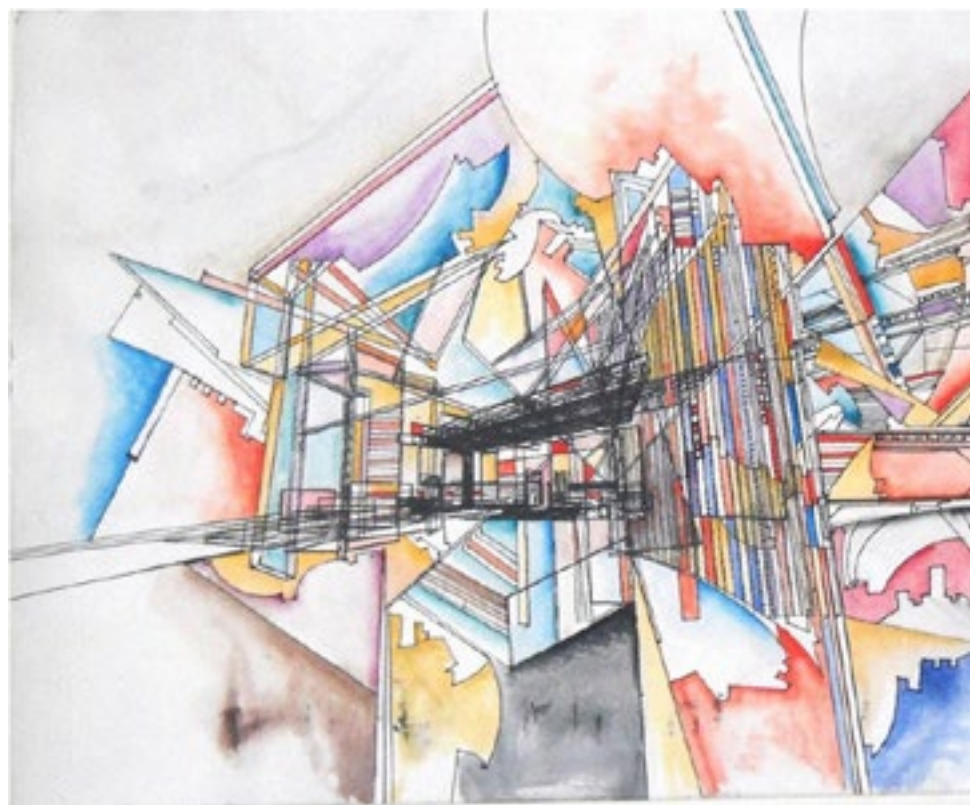
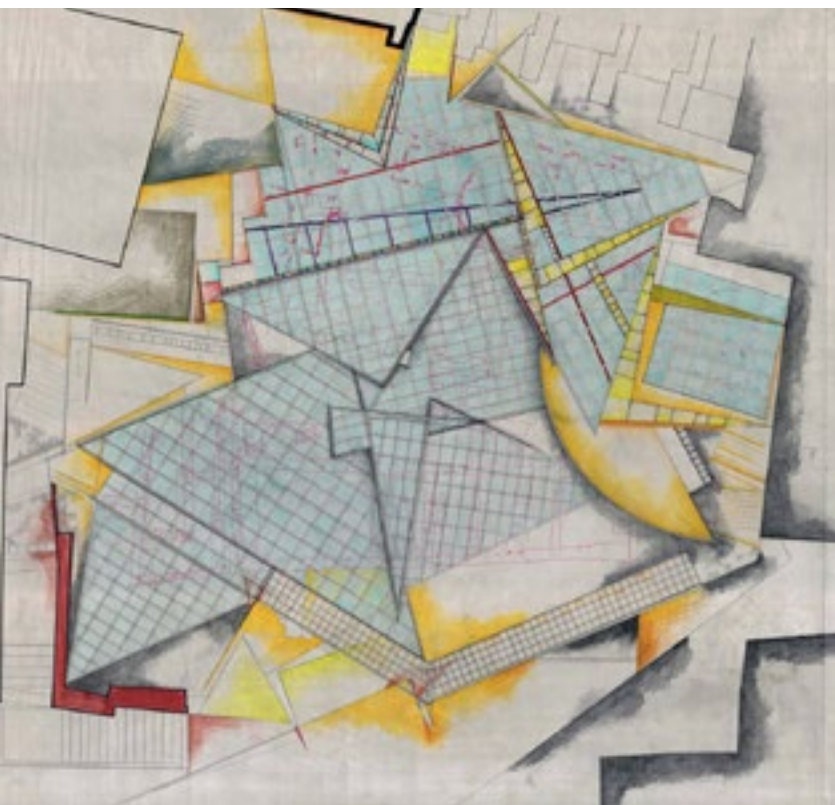
Continua Zevi a Modena, creando un'originale formula di critica matematica applicata all'architettura: “Approdiamo così al tema della paesaggistica.

of aesthetics. Actually, it was a political thought that, in the last part of his militant experience, rose to zero-degree writing. It destroyed the clichés and authoritarianisms of an academy that, in those years, had trouble renewing itself.

It was a new way of envisaging the future, which stemmed from reflections on the languages of contemporary architecture, on the poetry of fragmentation, on the freedom of function, which was doing away with the cages of the past. In practice, the last part of Zevi's critique is still alive and topical, and represents the essence of his rich intellectual journey. The Modena conference was a cultural and political manifesto, in quest of the architects who had coined a language permitting an intense and fluent exchange between the unrepeatable message of the genius and democratic and grass-roots messages. (Ibidem, p. 378)

Zevi relentlessly strived to compare languages. This is the reason why he quoted Roland Barthes (French literary critic, linguist, and semiologist).

Urbanistica = Mondrian Paesaggistica = Pollock



Marcello Guido
Paesaggistica e grado zero della scrittura architettonica - Modena, 1997
Sistemazione dell'area archeologica di Piazza Antonio Toscano a Cosenza
© Marcello Guido

Pianta a matita su carta da spolvero bianca
Plan drawn with a pencil on white construction paper
90x90 cm



Marcello Guido
Museo del cavallo
Bisignano - Cosenza, 2002
© Marcello Guido

Prospettiva anfiteatro. China ed acquerello su cartoncino
Perspective view of the amphitheatre. Indian ink and watercolour painting on cardboard
31x70 cm

[...] Non solo lo zoning, ma tutta la metodologia del piano urbanistico è in crisi, poiché l'architettura di 'grado zero' preme, batte infuriata, chiede e pretende libertà, non sopporta più di essere incasellata, coartata, stretta entro confini". (Ibidem, p. 394)

E continua parlando di *urbatettura*: "Lo iato fra architettura e urbanistica è stato da tempo colmato mediante il concetto di 'urbatettura', ma questo serve scarsamente se non si effettua il trapasso di scala alla paesaggistica, all'impegno creativo sul territorio. [...] La nuova progettualità territoriale non può appagarsi di un'autoproclamazione; deve trovare i suoi agganci legislativi e operativi. Forse non poteva prevalere prima dell'affermazione dell'architettura di 'grado zero'. Ma, ora che questa è consolidata, la lotta per la libertà creativa del paesaggio e del territorio non ha motivo di essere procrastinata". (Ibidem)

Un lungo percorso, dall'educazione allo spazio del libro *Saper vedere l'architettura* alla libertà del *grado zero* di Modena, passando sempre per la *controstoria* con un atte-

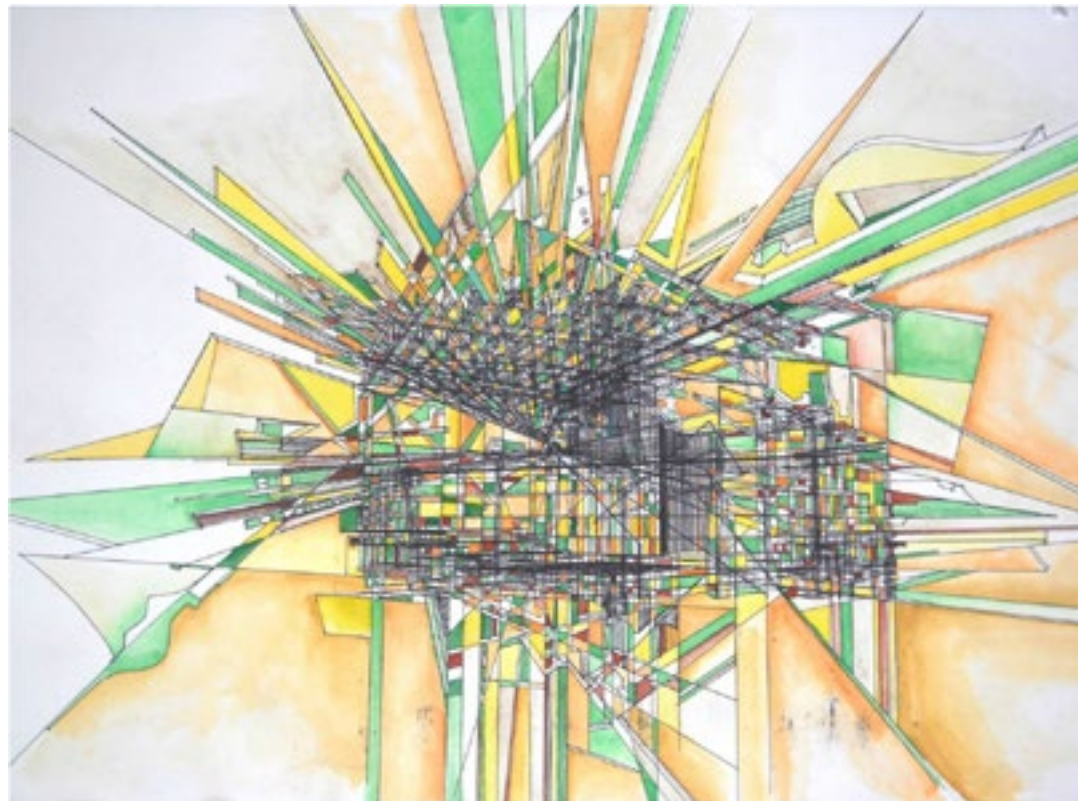
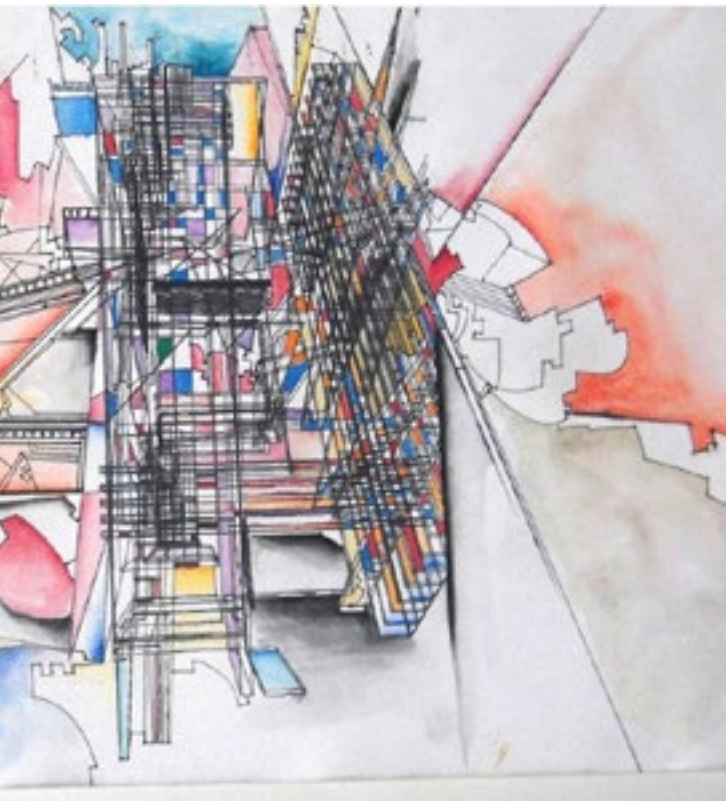
He wanted to achieve the zero degree,

challenge everything, and attain modernity, which could translate crises into values.

In Modena, Zevi presented an original formula of mathematical critique applied to architecture: *We now come to the theme of landscaping*

Urban Planning = Mondrian Landscaping = Pollock

[...] *Not only the zoning but the entire methodology of urban planning are experiencing a crisis, because zero degree architecture is pushing and calling for freedom; it can no longer bear to be forcefully pigeonholed within narrow boundaries.* (Ibidem, p. 394)



↑
Marcello Guido
Museo del cavallo
Bisignano – Cosenza, 2002
© Marcello Guido

Prospettiva anfiteatro. China ed acquerello su cartoncino

Perspective view of the amphitheatre. Indian ink and watercolour painting on cardboard

70x70 cm

ggiamento ostinato e contrario, alla perenne ricerca di una lucida libertà creativa, culturale, politica.

Ma un fatto particolarmente interessante è che alcuni embrioni del concetto di *grado zero* e alcune scintille della *poetica della frammentazione* si trovano anche - in nuce - nel *Saper vedere l'architettura* del '48 che non solo svela l'essenza del fare architettura attraverso l'educazione allo spazio, ma prefigura nuove modalità critiche di comprensione del contemporaneo e della realtà urbana attraverso le riflessioni sul vuoto, sul rapporto tra spazio interno ed esterno, sulle *interpretazioni estetiche*, sulla *quarta dimensione*, in modo eclettico, dinamico.

Tutto ciò - questa innata attitudine al dinamismo culturale - si legge proprio nel confronto linguistico e nelle immagini presentate all'interno del libro: Palazzo Farnese del '500 con sotto la Casa sulla Cascata di Frank Lloyd Wright inaugurata nel 1939; giriamo pagina e vediamo il Castello Ursino a Catania del XIII secolo con, sotto, la villa a Garches di Le Corbusier e P. Jeanneret del 1927; la Stazione Termini e sotto il Fondaco dei Turchi a Venezia; e così via, con continui salti cronologici per confrontare e riconfigurare modalità ed estetiche, per prefigurare nuove interpretazioni sull'architettura e sulla città.

Un caleidoscopio critico, fondativo e determinante per la comprensione della successiva, ultima visione zeviana della formula "Paesaggistica = Pollock". Una storia dell'architettura - quella di *Saper vedere l'architettura* - che getta le basi per le successive riflessioni zeviane attraverso un linguaggio vivace e multidirezionale. La modalità è sempre aperta, distante dall'accademia. Così il cinema e la televisione diventano per Zevi determinanti per studiare l'architettura, cosa che oggi appare come lapalissiana ma nel 1948 si trattava di un processo critico rivoluzionario.

Il cinema, la televisione, la comunicazione: fanno parte di questa modalità dinamica che crea sostanza e costruisce nuove visioni. Scrive Zevi sul cinema, in *Saper vedere l'architettura*: "La scoperta della cinematografia è di immensa portata per la rappresentazione degli spazi architettonici perché, se applicata bene, essa risolve praticamente tutti i problemi posti dalla quarta dimensione. Se percorrete un edificio con un apparecchio cinematografico e poi ne proiettate il film, voi rivivate il vostro cammino e una gran parte dell'esperienza spaziale che si è ad esso accompagnata". (Bruno Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, 1948, edizione del 1964, p. 50)

Una ricerca che sperimenta nuovi mezzi critici per riflettere sulla storia dell'architettura e sulla nostra vita. Uno studio attento, fatto di scrittura e di idee, di cronache

He also referred to 'urbatecture': *The gap between architecture and urban planning has long been bridged by the concept of 'urbatecture'. However, this concept remains poorly useful without passing to the scale of landscaping, to a creative commitment to spatial planning. [...] New spatial projects cannot confine themselves to self-proclamations; they should find legislative and operational links. Before zero degree architecture, these projects could not prevail. Now that zero degree architecture has become consolidated, the struggle for creative freedom in landscaping and spatial planning can no longer be deferred.* (Ibidem)

It was a long journey, from the spatial education of the book *Saper vedere l'architettura* to the zero-degree freedom of Modena, always passing through counter-history, with a stubborn opposition attitude, in a perennial quest for political, cultural, and creative freedom.

A particularly interesting fact is that some embryos of the zero-degree concept and some sparks of the poetry of fragmentation are also encountered - in a nutshell - in *Saper vedere l'architettura* in 1948. This book not only revealed the essence of architecture-making via spatial education, but also anticipated new critical modes to understand the contemporary world and the urban reality through reflections on the vacuum, on the relationship between internal and external spaces, on aesthetic interpretations, and on the fourth dimension, in an eclectic and dynamic manner.

All this - this natural attitude towards cultural dynamism - is testified by the linguistic comparison and the images of the book: the 16th century Palazzo Farnese and, below, Frank Lloyd Wright's Fallingwater inaugurated in 1939; on the next page, we see the 13th century Castello Ursino in Catania and, below, the 1927 Villa Stein in Garches by Le Corbusier and P. Jeanneret; the Termini railway station and, below, the Fondaco dei Turchi in Venice; and so on, with continuing chronological jumps to compare and reconfigure approaches and aesthetics, and propose new interpretations of architecture and the city.

This critical kaleidoscope is crucial to understanding Zevi's next and last vision of the "Landscaping = Pollock" formula. The architectural history outlined in *How to look at architecture* laid the groundwork for Zevi's reflections through a lively and multidirectional language. The approach was always open and distant from the academy. Thus, cinema and TV had a crucial impact on Zevi's study of architecture. This is patent today but, in 1948, it was a revolutionary critical process.



L'architettura. Cronache e storia
n. 4, Aprile / April 1981

Copertina

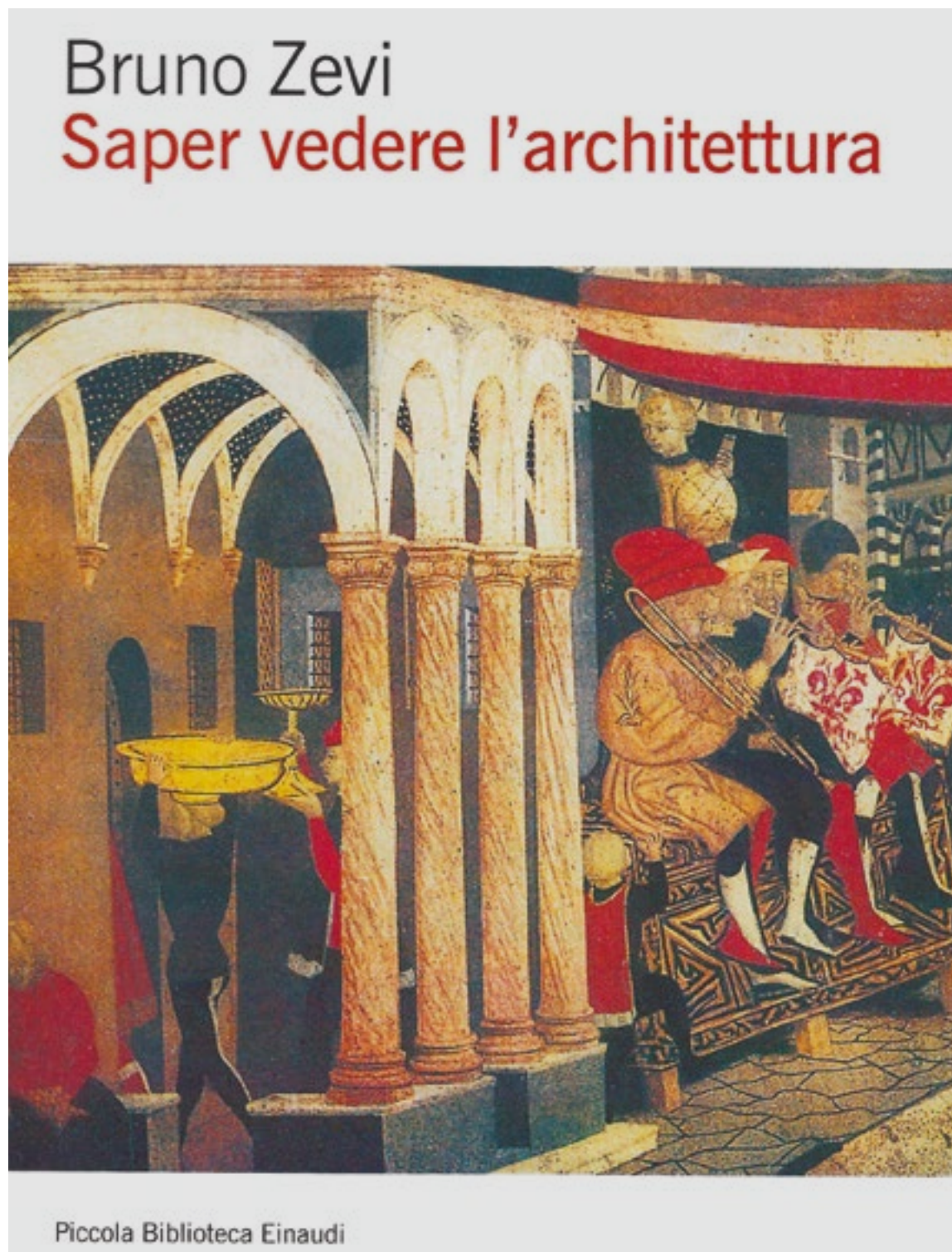
Cover



L'architettura. Cronache e storia
n. 1, Gennaio / January 1985

Copertina

Cover



Bruno Zevi
Saper vedere l'architettura.
Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura
Torino, 1948

© Giulio Einaudi Editore

Copertina dell'edizione 2009

2009 edition cover

the Architecture

present events & history

L'architettura

CRONACHE E STORIA

L. 40.000

Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato
Carli e Stampatori Editrice, Venezia
Spedizione in r. p. 70% - Filiale di Roma

503/6 (numero quadruplo)

Bruno Zevi

Kikutake

Ciriani

Kroll

Sharp

Birkerts

Parent

Wines

Domenig

Blundell Jones

*Landscape
and the
zero degree
of architectural
language*

**PAESAGGISTICA
E LINGUAGGIO GRADO ZERO
DELL'ARCHITETTURA**

**Numero
Speciale**

e di trasmissioni tv. In tal senso è celebre il filmato del 1973 intitolato “Bruno Zevi e ... Sant’Ivo alla Sapienza” di Stefano Roncoroni, prodotto per la trasmissione Rai “Io e ...” ideata da Anna Zanolì. Un format che nel ’73 proietta Zevi all’interno del magnifico spazio di Sant’Ivo alla Sapienza di Francesco Borromini: Zevi analizza, riflette, scava, ragiona, con l’intelletto e con il linguaggio del corpo, dimostrando che l’architettura può essere rappresentata in mille modi e non solamente attraverso lo studio ingessato di una pianta-prospetto-sezione. Un atteggiamento che anticipa i linguaggi comunicazionali dei nostri giorni, per rendere contemporanea la progettualità del passato e per riscoprire, in questo caso, l’attualità critica di Borromini. Non si tratta, dunque, della volontà di esporre la storia: è, al contrario, il tentativo di riflettere sull’attualità di alcuni frammenti storici per guardare al futuro con occhi liberi da pregiudizi, ideologie, gabbie accademiche. Un’evoluzione critica che cresce attraverso l’analisi del linguaggio e dello spazio fino a giungere al *grado zero* che, in fondo, rappresenta un nuovo modo di guardare al nostro domani.

Cinema, TV, and communications made part of this dynamic approach, which created substance and built new visions.

In *How to look at architecture*, Zevi wrote about cinema: “*This discovery of the motion picture was of enormous importance in the representation of architectonic space, because properly applied it resolves, in a practical way, almost all the problems posed by the fourth dimension. If you go through a building photographing it with a motion picture camera and then project your film, you will be able to recapture, to a large extent, the spatial experience of walking through the building*”. (Bruno Zevi, *Architecture as space: How to look at architecture*, Einaudi, 1948, 1964 edition, p. 50)

Zevi experimented new critical ways to reflect on architectural history and on our life. He undertook a painstaking work, consisting of writing and ideas, chronicles, and TV programmes. This is epitomised by a famous video (“Bruno Zevi e ... Sant’Ivo alla Sapienza”) that Stefano Roncoroni produced in 1973 for the RAI programme “Io e ...”, conceived by Anna Zanolì. In 1973, this format projected Zevi into the magnificent space of Francesco Borromini’s Sant’Ivo alla Sapienza church. Zevi analysed, investigated, reflected on this space, in his mind and with his body language, demonstrating that architecture could be represented in myriad ways and not only through the inflexible study of a plan, a perspective drawing, and a cross-section. This attitude heralded today’s communicational languages, in order to make past projects contemporary and, in this case, to rediscover the critical topicality of Borromini. Hence, the intent was not to narrate history. By contrast, it was an attempt to reflect on the topicality of some fragments of history, in order to look into the future without prejudices, ideologies, and academic stereotypes. Actually, this critical evolution, moving from the analysis of language and space until reaching the zero degree, represents a fresh way of looking at our tomorrow.



**L'architettura. Cronache e storia.
Paesaggistica e linguaggio grado zero
dell'architettura / Landscape and the
zero degree of architectural language**

Copertina numero speciale 503/6

Cover of the special issue no. 503/6

Marco Maria Sambo

Architetto

Direttore editoriale AR MAGAZINE

Direttore editoriale Architetti Roma edizioni

Consigliere OAR

Architect,
Editorial Director of the AR Magazine
and of Architetti Roma edizioni
Board member of OAR

PAESAGGISTICA E GRADO ZERO DELLA SCRITTURA ARCHITETTONICA

“... Eravamo in alto, sulla collina di Taliesin ... Wright dice che l'architettura del futuro sarà, per la prima volta nella storia, interamente architettura, spazio in se stesso, senza modelli prescrittivi, movimento in tre e quattro dimensioni ... Una *joie de vivre* espressa nello spazio”. Così scriveva Erich Mendelsohn da Chicago, il 5 novembre 1924, alla sposa Louise.

Questo convegno di Modena è stato indetto per annunciare al mondo che, dopo 73 anni, l'architettura del futuro profetizzata da Wright è divenuta l'architettura del presente. Abbiamo vinto una battaglia millenaria. Dopo il primo “grado zero” dell'età informale delle caverne, con il suo matrimonio insuperato tra natura e spazio reificato da luci arcane, dove la vita è fasciata in un *continuum* che non ammette cesure tra pianciati, pareti e soffitti, come nei disegni onirici di Finsterlin; dopo il secondo “grado zero” dell'età a-spaziale, temporalizzata, tutta percorsi ipogeici, delle catacombe, che minano alle radici le tronfie scenografie marmoree dei romani; dopo il terzo “grado zero” dell'Alto Medioevo che recupera, contro le folli ebbrezze dei rivestimenti musivi bizantini, il senso e la tattilità della materia - non a caso Reima Pietilä, completato nel 1968 il club studentesco Dipoli a Otaniemi, dichiarò: “Lasciamo il XX secolo e procediamo avanti, verso il X” - dopo queste tre età, siamo giunti alla stagione moderna del “grado zero” della scrittura architettonica, che non teme cedimenti, compromessi o regressi.

Ormai siamo collaudati, sappiamo cosa e come fare. Quando morì Brunelleschi, nel 1446, si celebrò la sua grandezza con un solenne e fastoso funerale, dopo il quale non solo il linguaggio non fu prolungato, ma i suoi edifici furono massacrati, offesi, sfigurati dai suoi stessi osannati discepoli. Quando scomparve Michelangiolo, nel 1564, fu esaltato come genio titanico, supremo, gigantesco, ma l'accademia avvertì subito: nessuno tenti di imitarne le licenze e le eresie, era un'eccezione straordinaria che tale deve rimanere, in archivio. Quando si suicidò Borromini, nel 1667, analogo rituale: era sommo, sublime sebbene un po' svoltato di cervello, portiamolo in trionfo e poi dimentichiamolo al più presto.

Lo stesso si è tentato di fare con Frank Lloyd Wright: in un primo tempo, l'International Style lo ha tacciato di romanticismo

LANDSCAPE AND THE ZERO DEGREE OF ARCHITECTURAL WRITING

“We were high up on the hill of Taliesin ... Wright says that the architecture of the future will become, for the, first time in history, entirely architecture space itself, without prescriptive models, movement in three and four dimensions ... A *joie de vivre* expressed by space”. Thus wrote Eric Mendelsohn from Chicago to his wife Louise, on November 5, 1924.

This meeting here in Modena has been called to announce to the world that after 73 years, the architecture of the future, prophesied by Wright, has become the architecture of the present. We have won a millennia long battle. After the first “zero degree” of the informal cave age, with its unsurpassed marriage between nature and space reified by arcane light, where life is bound in a continuum that makes no distinction between floors, walls, and ceilings, as in the oneiric drawings of Finsterlin; after the second “zero degree” of the a-spatial, secularized age, with the underground trails of the catacombs that undermine from the base the Romans' urban stage sets in marble; after the third “zero degree” of the High Middle Ages that reintroduces, set against the mad rapture of the Byzantine mosaic flooring, the sense and the tactility of materials - it is not perchance that Reima Pietilä, having completed in 1968 the Dipoli student club in Otaniemi, declared: “Let's leave the 20th century and proceed forward, to the 10th” - after these three ages we have now reached the modern age of zero degree in architectural writing, one that does not seem willing to give up or give in to compromises or regression. We have grown used to these things by now, we know what to do and how to do it. When Brunelleschi died, in 1446, his greatness was celebrated solemnly and with much pomp. After which, not only was his architectural language not prolonged, but his buildings as well were attacked and disfigured by his very eulogizing disciples. When Michelangelo died, in 1564, he was exalted as a genius, a titanic, supreme, gigantic one. But the academy immediately



Per gentile concessione di / Courtesy Adachiara Zevi e Luca Zevi

Bruno Zevi, *Paesaggistica e grado zero della scrittura architettonica*, Modena, 1997 - pubblicato in *L'architettura. Cronache e storia*, *Paesaggistica e linguaggio grado zero dell'architettura*, anno XLIII, n.503/6 - Numero speciale, quadruplo, dedicato al convegno di Modena

Bruno Zevi, *Landscape and the zero degree of architectural writing*, Modena, 1997 - Published in *L'architettura. Cronache e storia*, *Landscape and the zero degree of architectural language*, year XLIII, n.503/6- Special quadruple issue dedicated to the Modena conference

BRUNO ZEVI

Modena, 1997

Consultazione internazionale e convegno
International competition and meeting

ottocentesco, inclinazione rurale inadatta alla civiltà industriale e di individualismo contrario allo standard collettivo; più tardi, il nauseante, lurido Post-Modern ha fatto di tutto per assimilarlo, cancellandone l'identità e la memoria. Questa volta, però, l'esecrabile gioco non è riuscito. È bastata la presenza di cinquanta architetti e critici nel mondo, forse meno, per impedire il crimine e lo spreco inaudito.

Trentotto anni dopo il 1446, cioè nel 1484, di Brunelleschi da tempo non si parlava più. Trentotto anni dopo il 1564, cioè nel 1602, l'apporto di Michelangiolo architetto era quasi totalmente obliato. Trentotto anni dopo il 1667, cioè nel 1705, il borrominismo non esisteva neppure a livello epidermico e decorativo. Ma trentotto anni dopo il 1959, cioè nel 1997, Wright è rimasto illeso nella sua incalcolabile statura creativa, e la sua pressante ispirazione ha spinto il linguaggio architettonico anche più avanti di lui, nel senso che ha affiancato, integrato e sostenuto la sua poesia con una prosa articolata, variegata, polidirezionata, versatile.

È la prosa di Reima Pietilä, che dal centro Dipoli passa alla Residenza presidenziale di Helsinki senza alterare minimamente il suo modo di scrivere architettura. Jørn Utzon aggredisce e calamita il cielo per rovesciarlo nell'Opera House di Sidney. Jean Renaudie, nel centro Ivry, esclude qualsiasi ortogonalità. Günter Behnisch dalle Olimpiadi di Monaco passa all'asilo di Stoccarda. Zvi Hecker, dalle cellule di Gerusalemme alle spirali intrecciate della scuola a Berlino. Daniel Libeskind nella spezzata e nelle riseghe dell'ala ebraica del museo berlinese. Frank O. Gehry in ogni sua anomalia, e soprattutto nell'American Centre a Parigi. E altri, tra cui annoveriamo Günther Domenig, Hans Hollein, Claude Parent, Henri Ciriani, Rem Koolhaas, Kiyonori Kikutake, Gunnar Birkerts, James Wines, e altri ancora. A essi va ascritto questo grandissimo merito: hanno strutturato un linguaggio che consente lo scambio intenso e fluido tra il messaggio irripetibile del genio e gli apporti democratici e popolari.

Il tramonto del secolo assiste così al trionfo del movimento moderno e dell'architettura tout court. Il ciclo del manierismo, persistente dal 1527 a ieri sera, è finalmente esaurito. Non abbiamo

issued its warning: no-one should attempt to imitate the licences he took and heresy he proclaimed; his was an extraordinary exception that as such had to remain, and be archived. When Borromini committed suicide, in 1667, the same ritual took place: he was great and sublime, albeit a bit of a lunatic, let us honor him triumphantly, and then forget him as soon as possible. They tried to do the same with Frank Lloyd Wright. At first, the International Style accused him of 19th century romanticism, rural inclinations not suited to the industrial society, and of individualism contrary to collective standards. Later, nauseating filthy Post-Modern did everything it could to assimilate him, erasing his legacy and his style. This time round, though, this execrable game did not succeed. The presence of perhaps less than 50 architects and critics in the world was sufficient to prevent this from happening and avoiding what would have been a terrible waste.

Thirty-eight years after 1446, that is in 1484, no one had been speaking of Brunelleschi for a long time. Thirty-eight years after 1564, in 1602, Michelangelo's contribution to architecture was all but forgotten. Thirty-eight years after 1667, in 1705, Borromini's language no longer existed even at a superficial and decorative level. But thirty-eight years after 1959, in 1997, Wright's formidable creative stature is still intact, and his inspiration pushed architectural writing even further ahead than he himself had brought it to. Because Wright's poetry was backed and complemented by the articulated, multidirectional, diversified and versatile prose. Consider the prose of Reima Pietilä, that from the center of Dipoli moves on to the presidential residence of Helsinki without changing in the slightest his way of writing architecture. Jørn Utzon attacks and attracts the sky in order to overturn it in the Sydney Opera House. Jean Renaudie, in the center of Ivry, excludes any form of orthogonality. Günter Behnisch from the Munich Olympics moves on to the Stuttgart Nursery School. Zvi Hecker, after the cells in Jerusalem, proceeds with the interwoven spirals of his school in Berlin. There is Daniel Libeskind in the fragments and cut-outs of the Jewish wing of the Berlin museum; and Frank O. Gehry in every

DO ZEV

più bisogno di mimare il classicismo per insultarlo e distruggerlo. Non servono più le mode pendolari tra umanesimo e romanticismo, tra regole e deroghe. Quanto è accaduto nell'ultimo decennio ha persino rovesciato la prospettiva storica. Prima, valevano le norme dottrinarie, punteggiate dalle eresie di rari, autentici spiriti creativi. Oggi, la storia ci appare innervata da gesti creativi, che rendono idoli, dogmi, canoni armonici, tabù proporzionali, vitelli d'oro simmetrici non solo obsoleti, ma anche ridicoli. Il fronte della rivoluzione, della modernità, ha prevalso.

A questo punto, scruto nel vostro e nel mio animo un'obiezione: ammesso che quanto si è detto sia vero, per quanta gente lo è? Per cinquanta architetti, per cento? E gli altri, come possono captare, con il cervello e con lo stomaco, la scrittura di "grado zero"? Come estendere a tutti le conquiste dell'avanguardia?

Una risposta la fornisce Roland Barthes, il teorico del "grado zero", che precisa: "Nello sforzo di liberazione dal linguaggio letterario, ecco un'altra soluzione: creare una scrittura bianca, svincolata da ogni servitù ... La scrittura di grado zero è in fondo una scrittura indicativa, se si vuole amodale ... Si tratta di superare la Letteratura (con la elle maiuscola) affidandosi a una lingua basica ... Allora, lo strumento non è più al servizio di un'ideologia ... È la maniera di esistere del silenzio ... Se la scrittura è veramente neutra, la Letteratura è vinta". Possiamo traslare: se la scrittura architettonica è veramente neutra, l'Architettura del potere, classica, autoritaria, accademica, postmoderna, è vinta. Certo, gli atti di rottura linguistica, i gesti veramente eversivi si trasmettono con estrema difficoltà. Si dice che l'architettura è fruita distrattamente, ma gli architetti stessi sono disattenti, indifferenti, non si accorgono nemmeno di quel che succede, tirano a campare nell'indifferenza. Più ancora dei committenti, i professionisti oppongono una pervicace resistenza contro ogni novità, ogni suggestione alternativa. Quanti di loro apprezzano davvero, fino in fondo, il club Dipoli di Pietilä, le case popolari prive di qualsiasi angolo retto di Renaudie, lo stupefacente progetto di estensione del Victoria & Albert Museum a Londra di Libeskind? Perché meravigliarsi che il

single one of his anomalies, in particular, the American Center in Paris. There are others too, such as Günter Domenig, Hans Hollein, Claude Parent, Henri Ciriani, Rem Koolhaas, Kiyonori Kikutake, Gunnar Birkerts, James Wines, and so forth. We can ascribe to all of them the great merit of having structured a language that allows an intense and fluid exchange between the unique message of genius and democratic and popular contributions. The end of our century is thus the witness of the triumph of the Modern Movement and of architecture tout court. The mannerist cycle, persisting from 1527 to yesterday, has finally come to an end. We no longer need to ape classicism in order to attack and destroy it. We no longer need recurrent fads that oscillate between humanism and romanticism, between rules and their exceptions. What happened in the last decade has even turned historical perspective upside down. Formerly, doctrinaire rules counted, interspersed by the heresies of rare, authentic creative spirits. Today, history seems to be run through and through by creative gestures that render idols, dogmas, canons of harmony, proportional taboos and symmetrical golden calves not only obsolete, but ridiculous. The revolutionary front of modernity has prevailed. At this point, I can detect in your minds as well as in mine an objection: even if we were to accept this as true, for how many of us is it equally true? For fifty architects, for a hundred? What about the others, how can they understand with their mind and their guts "zero degree" writing? How can we extend to everyone the conquests of the avant-gardes?

An answer may be provided by Roland Barthes, the theorist of the "zero degree", who specifies that "for the struggle of liberation from the literary effort, here is another solution: creating a white writing, free from every subservience ... Zero degree writing is essentially of an indicative nature, or of an amodal one, if you will. ... One has to leave behind Literature (with a capital "L"), relying only on a basic language. Thus the instrument would no longer be at the service of an ideology ... it is the way of existing of silence ... If writing is truly neutral, Literature is defeated". We can translate in the following

PAES

“grado zero” della scrittura architettonica non abbia ancora varcato le barriere dell’incultura e della pseudo-cultura universitaria?

Gli esempi di dilapidazione culturale si accumulano. Per decenni il libro più diffuso e autorevole sull’architettura moderna è stato *Space, Time and Architecture* di Giedion. Ignorava William Morris e il movimento Arts & Craft, Gaudí, Mendelsohn, Häring e tutto l’espressionismo; nella prima edizione, non nominava neppure Mies van der Rohe e Alvar Aalto. La cecità critica di Giedion ha tuttora, a distanza di oltre mezzo secolo, deleterie conseguenze. Nel giugno scorso, parlando a Parigi nella sede dell’Unesco, mi sono accorto che molti pregiudizi di Giedion persistono: ben pochi in Francia amano Gaudí, Häring, Mendelsohn e Scharoun. L’operazione auspicata da Umberto Boccioni nel 1914 - unire le forze dei cubisti francesi, degli espressionisti tedeschi e dei futuristi italiani - fallì, sì che il futurismo soffocò in un ambito provinciale, e l’espressionismo tedesco è approdato in Italia solo pochi giorni fa, con l’esposizione appena inaugurata di Palazzo Grassi a Venezia. Non c’è scampo: se si vogliono salvare i valori, come siamo riusciti a fare con Wright, bisogna proclamarli senza timidezze e senza stancarsi.

Ho accennato alle sfortune critiche di Brunelleschi, Michelangiolo e Borromini, poi a quelle di Gaudí, Mendelsohn e Scharoun. Ma qui a Modena dovete concedermi una digressione sull’eredità dilapidata di Lanfranco, il genio della cattedrale.

Ecco, siamo nel 1099, neanche un secolo dall’inizio del secondo millennio, il cui linguaggio è stato segnato a Milano dall’impianto della basilica ambrosiana.

Lanfranco ne afferra la rivoluzionaria originalità, il modo nuovo di pensare l’architettura per quantità tridimensionali, massicce campate poggianti su pilastri compositi che sostengono archi longitudinali e trasversali, con volte a crociera cupoliformi innervate da robusti costoloni. A contatto diretto delle ultime manifestazioni del “grado zero” altomedievale, date dal presbiterio e dall’abside, risuona, traballante ma non balbettante, la nuova lingua romanica con i suoi “pregnanti plessi di energie”, scrive Rag-

way: if writing is truly neutral, then the Architecture of power, which is classical, authoritarian, academic, postmodern, is defeated.

Certainly, breaking with a linguistic tradition or making truly revolutionary gestures is something that can only be transmitted with great difficulty. A common complaint is that architecture is only perceived superficially and absent-mindedly, but architects themselves are indifferent and distracted, they do not realize what is going on, they try to live and let live, in order to avoid risks. Even more so than their clients, professional architects oppose an entrenched resistance against every new idea, every alternative suggestion. How much do they really appreciate and truly understand the Dipoli Club by Pietilä, the low-rent houses without any right angles by Renaudie, the amazing project for the extension of the Victoria and Albert Museum in London by Libeskind? Why should we be surprised that the “zero degree” of writing has not yet stepped over the threshold of university unculture or pseudo-culture?

The instances of cultural dissipation are myriad. The most influential book on modern architecture was, for decades, Giedion’s *Space, Time and Architecture*. It ignored William Morris and the Arts and Crafts Movement, Gaudí, Mendelsohn, Häring and the whole of Expressionism. In its first edition, it did not even mention Mies Van der Rohe and Aalto. Giedion’s critical blindness still has, half a century later, serious consequences. Last June, speaking in Paris at Unesco, I realized that many of Giedion’s prejudices still exist: very few, in France, appreciate Gaudí, Häring, Mendelsohn and Scharoun. The hope that Boccioni expressed in 1914 - that French cubists, German expressionists and Italian futurists should join forces - foundered, so that Futurism wilted in a provincial arena and German Expressionism only reached Italy a few days ago, with the exhibition that has just opened in Venice, at Palazzo Grassi. There’s no escape: if we want to salvage values, as we did for Wright, we have to proclaim them boldly and unfailingly. I have mentioned the fate in criticism of Brunelleschi, Michelangelo and Borromini, and that of Gaudí, Mendelsohn and Scharoun. But, since we are here in Modena, you have to allow me a digression

PAES

ghianti, con la “tesa nervatura elastica della forma” carezzata da una luce proveniente solo dalla facciata. Al cospetto dell’armatura dinamica dell’organismo lombardo, Lanfranco subisce il fascino di “un’autorità senza pari, di quell’austerità vitale, erompente, che contrassegna questi uomini della prima età comunale”. Lanfranco, però, non a caso denominato *mirabilis artifex* e *mirificus aedificator*, non intende ribadire le formule milanesi. Si pone un problema linguistico di capitale portata: quello di integrare la scoperta delle campate tridimensionali con un involucro adeguato che analizzi, scomponga, ritagli, affetti il muro tradizionale, onde inverare un rapporto interno/esterno o dentro/fuori, affatto trascurato a Sant’Ambrogio. Opina Ragghianti che, allo “spirito lirico e contemplativo” di Lanfranco, Sant’Ambrogio doveva fare l’effetto di “una belva accucciata, repressa ma pronta allo scatto”, per realizzare il quale urgeva il gesto di un “estro indipendente”. Al limite, in questa fase, le crociere sono secondarie: bastano gli archi trasversali che scandiscono i ritmi di San Miniato a Firenze. La sfida sostanziale della cattedrale modenese è di natura espressionista: si tratta di recuperare, elaborandola, la terza dimensione materica. Ed ecco il colpo di genio “la cintura di arcature includenti loggette trifore praticabili, che circonda e fascia l’intero corpo inferiore dell’edificio, comprese le absidi e la facciata”. Un’ossatura, “una muscolatura plastica”, insisto, praticabile. L’ossessivo scavo nello spessore, nella stratificazione del muro non è mosso da mere esigenze estetiche, come accadrà nei loggiati sovrapposti dell’architettura pisana, aretina e lucchese. A Modena l’ecclesia è “munita”, non appartiene solo a Dio e al clero, si laicizza, serve alla difesa dei cittadini che possono rifugiarsi nella cattedrale, nei suoi spazi e anche nelle sue mura, trasformandone le gallerie in cammini di ronda, sorvegliando il territorio da ogni lato, con un controllo urbano a 360 gradi. Una cattedrale democratica, funzionale anche rispetto all’al di qua.

Quando, dopo sette anni, nel 1106, Lanfranco ha compiuto il suo lavoro, lo scenario dell’architettura è cambiato. Vige una libertà di moduli spaziali, tanto che si possono abolire i matronei

on the wasted lesson of Lanfranco, the genius of the cathedral.

We are in 1099, less than a century after the beginning of the second millennium, whose architectural language was marked by the plan of the basilica of Sant’Ambrogio in Milan. Lanfranco understands its revolutionary novelty, the new way of conceiving architecture by tridimensional quantities, heavy bays resting on composite pilasters that support longitudinal and transverse arches, with cupola shaped cross-vaults marked by strong ribs. In direct contact with a High Middle Ages “zero degree”, expressed by the presbytery and the apse, the new Romanic language is full of “pregnant focuses of energy”, as Ragghianti calls them, with the “tense elastic ribbing of its form” caressed by a light that penetrates it only through the facade. Faced with the dynamic structure of the Lombard building, Lanfranco is fascinated by “that highest of teachings, by that visual, disruptive austerity, that marks the men of that age”.

“Lanfranco, however, not perchance called *mirabilis artifex* and *mirificus aedificator*, does not intend reproducing the model provided by Sant’Ambrogio. He tackles a linguistic problem of immense scope: that of integrating the tridimensional bays with an adequate “skin” that analyzes, decomposes, cuts through and slices traditional walls, so as to create an interior/exterior - or inside/outside - relationship neglected in Sant’Ambrogio.

Ragghianti declares that to Lanfranco’s “lyrical and contemplative spirit”, Sant’Ambrogio must have looked like “a crouching beast, repressed yet ready to leap”. In order to make it leap, an act of “independent creativity” was needed. Probably in this phase the cross-vaults are a secondary element. The transverse arches, that mark the rhythm of San Miniato in Florence are sufficient. The challenge posed by the cathedral of Modena is of an essentially expressionist nature: it is a matter of recuperating and elaborating the third material dimension. And voilà, the touch of genius, “the belt of arches that include small tripartite practicable loggias, surrounding and enveloping the whole of the lower part of the building including the apses and the facade”. A frame, “a plastic musculature” that is -

AGGELS

dando luogo a sovrapposizioni prospettiche ancora stupefacenti. La luce può invadere l'interno. Il dentro e il fuori s'identificano. La materia si arricchisce, abbandona la monotonia per avvalersi dell'arenaria e della pietra d'Istria o del bianco di Verona. Caratteristica inconfondibile è, per Quintavalle, "la reinvenzione delle emicollonne addossate, legate da arcate che chiudono in alto una trifora, emicollonne che non hanno precedenti nella zona, né fuori e che escono da una coscienza storica delle funzioni e del rapporto con il centro urbano".

Questa lunga digressione era indispensabile per porsi l'interrogativo: dopo tale eversione linguistica, cosa accadde? Qual è stata l'eredità di Lanfranco? Nessuna, o quasi. A seguito del terremoto del 1117, il duomo di Modena divenne paradigma della costruzione delle cattedrali di Parma, Piacenza, Cremona, dell'abbazia di Nonantola e, poco più tardi, delle cattedrali di Ferrara e Borgo San Donnino e di San Zeno a Verona. Risultato? Nessuno sembra aver neppure afferrato la tecnica del messaggio lanfranchiano.

Al duomo di Modena è mancato un convegno di Modena simile a questo, che ne proclamasse l'immagine. Dieci anni fa, nell'atmosfera puteolente del Post-Modern, nessuno poteva credere a un rilancio vigoroso ed esplosivo della modernità, quale si è verificato nel 1988 con la mostra del decostruttivismo a New York. Nessuno, salvo cinquanta architetti e critici, forse meno, decisi a "non mollare". È sbalorditivo anche per chi ne è stato uno dei protagonisti: questo convegno sancisce una vittoria epocale, la sconfitta della viltà accademica, scolastica, classicista e/o postmoderna.

Si riapre, dopo oltre un millennio, il binomio perfetto/imperfetto, che risale alla preistoria e precisamente alla civiltà nuragica, la quale esclude un habitat geometrizzato, armonico, simmetrico, chiuso aprioristicamente nel proprio assetto. La vita nelle grotte e negli insediamenti nomadici aveva insegnato lo splendore dell'irregolarità, della contaminazione, delle luci intercettate e riflesse in mille tagli arcani. Il mondo sardo non vuole disperdere questi valori: perciò il suo disegno non è precostituito, ma scandito da successive aggregazioni, dettate dal gusto per la linea curva. Linguaggio

and this is important - once again, practicable. The obsessive carving out of the thickness of the walls, is not due to aesthetic needs, as in the superimposed loggias of the buildings of Pisa, Arezzo and Lucca. In Modena, the church is "armed", it does not belong only to God and the clergy, it is laicized, it serves the needs of citizens who, when attacked, can seek refuge in it, in its space, and also in its walls, walking along the galleries in order to control the territory from every side, with a 360° vision of the city. This is a democratic cathedral, functional to the needs of life on earth as well. By the time Lanfranco accomplishes his task, seven years later, in 1106, the architectural backdrop has changed. There is freedom in the use of spatial modules, such that the women's galleries can be abolished thus giving rise to perspectival superimpositions which are still astounding. Light can invade the interior. The inside and the outside merge. Materials become richer and avoid monotony through the use of sandstone, stone of Istria or Verona white. Distinctly characteristic, according to Quintavalle, is "the reinvention of the engaged semicolumns, joined by arches that enclose at the top a trifora, semicolumns that have no precedent neither in that nor in other areas and emerge from a historical awareness of function and of the relationship with the urban centre".

This long digression was necessary to ask oneself: what happens after such a revolution in architectural language? What were the results of the lesson taught by Lanfranco? There were none, or almost none. After the earthquake of 1117, the Duomo of Modena became the paradigm for the construction of the cathedrals of Parma, Piacenza, Cremona, of the Abbey of Nonantola and, a little later, of the cathedrals of Ferrara and Borgo San Donnino and that of San Zeno in Verona. None of which seems to have incorporated even just the technique of Lanfranco's message. What the Duomo of Modena needed was a Modena conference such as this one, that might proclaim its image. Ten years ago, in the foul atmosphere of the Post-Modern, no-one would have believed in a vigorous and explosive comeback of modernity, such as that which occurred in 1988, with the exhibition on

GRADU

“casual”, quello nuragico, alieno dalla rifinitura e dal compiuto, aderente all’impulso del momento, a un metodo di frantumare corrispondente all’etica che dissocia l’abitato in microcosmi.

Dopo il 238 a.C., con l’occupazione romana della Sardegna, il valore del disordine e dell’imperfetto è stato costantemente censurato nell’edilizia ufficiale, per essere riscoperto solo alla fine degli anni Ottanta, quando i decostruttivisti rivendicarono il diritto degli architetti di non aspirare più al puro, all’immacolato, al perfetto, per cercare la creatività nel disagio, nell’incertezza, nel disturbato. Un valore linguistico rinato, di straordinari riflessi.

Di fronte al perfezionismo dei templi ellenici e delle colonne filmate romane, alle frustranti teorie “ideali” del Rinascimento e al rigore cartesiano dei razionalisti, il contributo di Pietilä, Libeskind, Koolhaas e soprattutto Gehry è consistito nel complementare il mito millenario della perfezione con la forza e l’irruenza dell’imperfetto. La poetica dell’imperfetto recupera il brutto, i rifiuti, il trasandato, gli stracci e i sacchi di Burri, il paesaggio derelitto, il *cheapscape*. E dall’architettura si propaga nei comportamenti e nella moda.

Quando, negli ultimi mesi, è stata annunciata la moda maschile dell’imperfetto, abbiamo segnato un altro goal; non già seguendo la moda, ma determinando indirettamente il gusto degli stilisti. Siamo, all’un tempo, intellettuali sofisticati ed ermetici, e artisti popolari e gergali.

Ricapitoliamo il percorso del secolo, il cui senso appare capovolto rispetto a quello di dieci anni fa. Allora, l’espressionismo appariva una deroga conclusa nel 1924 con il trionfo del razionalismo. Oggi la prospettiva storica è invertita, l’espressionismo occupa l’intero secolo sfociando in quell’ “action-architecture” che qualifica anche il nostro operare.

Abbiamo tre stagioni dell’espressionismo architettonico. La prima, pionieristica, è dominata dal genio di Antoni Gaudí. La seconda, storica, è impersonata da Bruno Taut, Mendelsohn, Häring, Finsterlin e Scharoun, con apporti di Poelzig, Behrens, Gropius e Mies. L’espressionismo non muore nel 1924, entra in letargo per

Deconstructivism in New York, No-one, that is, except fifty architects and critics who held on fast to their beliefs. This conference marks a tremendous victory, the defeat of academic, scholarly, classicist and/or post-modern cowardice. And this is amazing even for one as myself, a protagonist of the struggle. After more than a thousand years we talk again of the perfect/imperfect couplet which dates back to prehistoric times and precisely to the civilization of the nuraghe, which excluded a geometrical, symmetrical harmonic habitat, defined once and for all. Life in caves and in nomadic settlements had taught the early inhabitants of Sardinia the magnificence of irregularity, of contamination, of light intercepted and reflected in a thousand arcane ways. The Sardinian civilization does not want to dissipate these values: that is why its design is not one defined a priori but rather marked by subsequent aggregations, generated by a taste for curved lines. The language of the nuraghe is a “casual” one, lacking refinement and completeness, following impulse and a method for fragmentation which is in line with the ethics that breaks down the settlement in microcosms. After 238 B.C., with the Roman occupation of Sardinia, the value of disorder and imperfection was constantly censured in official buildings, and was rediscovered only at the end of the Eighties, when deconstructivists claimed for architects the right of not striving to achieve pureness and perfection, searching for creativity in uncertainty, in restlessness, in disturbances. A reborn linguistic value, of tremendous importance. Faced with the perfectionism of Hellenic temples and Roman film-like columns, with the frustrating “ideal” theories of Renaissance and the cartesian rigor of rationalists, the contribution of Pietilä, Libeskind, Koolhaas and above all Gehry was the integration of the age-old myth of perfection with the power and the impetus of the imperfect. The poetics of the imperfect recuperates what is ugly and shabby, refuse, rags and the sacks of Burri, the cheapscape. And from architecture this tendency propagates to other domains such as that of fashion. When, during

CO ZERO

risvegliarsi nei tardi anni Trenta, in funzione di critica e superamento dell'International Style.

Alvar Aalto, nel padiglione finlandese di New York, 1939, riapre clamorosamente i temi dell'espressionismo e li conferma nell'impianto ondulato e ascendente dei dormitori studenteschi del MIT a Cambridge, Mass. Ma è Le Corbusier che, nell'urlo blasfemo di Ronchamp, fracassa principi, grammatica e sintassi razionalisti. Con una generosità che non ha riscontro nella storia, smentisce se stesso, le teorie elaborate dal 1921, i *pilotis* come i tetti-giardino, la griglia e il Modulor; straccia norme e codici senza sostituirli, lasciando attoniti e smarriti i suoi discepoli, Niemeyer, Candilis, Wogenscky e migliaia di seguaci nel mondo. Il terremoto informale ed espressionista di Ronchamp, reiterato nel padiglione Philips di Bruxelles 1958 riesplode a intermittenze, nel TWA Terminal di Eero Saarinen a New York, nella Endless House di Kiesler, nei lavori di Pietilä, Utzon, Renaudie, Michelucci, Ricci, D'Olivio, nel "brutalismo" inglese e in quello di Viganò, in mille rivoli ed episodi degli anni Sessanta e Settanta.

Nei primi anni Settanta sono formulate le "sette invarianti" del linguaggio moderno. Respinte dall'accademia, vengono largamente applicate nella professione. Rovesciano la prospettiva didattica. Prima, il linguaggio architettonico si basava su regole, ordini, paradigmi, codici, da cui eccettuavano gli atti creativi, generatori di parole e sistemi di comunicazione nuovi. Adesso, norme, precetti, tabù sono gettati nell'immondizia, le "invarianti" sono antiprescrittive, riguardano le deroghe, i No ai programmi edilizi fissati a priori, i No alle simmetrie e alle assonanze, alla tridimensionalità da un punto di vista privilegiato, alle scatole chiuse e isolate, alle strutture tradizionali, allo spazio statico, contemplato e non vissuto, alla discontinuità tra edificio, città e paesaggio.

Le "sette invarianti" scaturiscono da precise esperienze: di William Morris (elenco dei contenuti e delle funzioni), dell'Art Nouveau e del Bauhaus (asimmetria e dissonanze), dell'espressionismo di Gaudí e Mendelsohn (tridimensionalità antiprospectica), del movimento De Stijl di Theo van Doesburg (scomposizione quadridi-

the last few months, in men's fashion a new trend of imperfection was announced, we felt we had scored another goal. Not by following fashion trends, but rather by indirectly determining the choices of fashion designers. We are, at the same time, sophisticated and obscure intellectuals and popular street artists.

Let us recapitulate the events of this century whose meaning seems now the opposite of that of a decade ago. Then, expressionism seemed an exception which had run its course in 1924 with the triumph of rationalism. Today, the historical perspective has been overturned: expressionism occupies the whole of our century resulting in that "action-architecture" that qualifies our work.

There were three phases of expressionism. The first, the pioneering one, was dominated by the genius of Antoni Gaudí. The second, the historical one, was embodied by Bruno Taut, Mendelsohn, Häring, Finsterlin and Scharoun, with contributions by Poelzig, Behrens, Gropius and Mies. Expressionism did not die in 1924, it only went into hibernation, reawakening in the late Thirties, as a critique of the International Style.

Alvar Aalto, in the Finnish Pavilion of New York 1939, recuperates with a bang the themes of expressionism and confirms them with his curved and ascending student dormitories at MIT in Cambridge, Mass. But it is Le Corbusier that, with the blasphemous scream of Ronchamp, dashes principles, and rationalist grammar and syntax. With a generosity that has no equals in history, he denies his own principles, the theories he had elaborated in 1921, the *pilotis* as well as the roof garden, the grid and the Modulor, he tears apart norms and codes without replacing them, leaving his disciples, Niemeyer, Candilis, Wogenscky and thousands of followers, stupefied and lost. The informal and expressionist earthquake of Ronchamp, repeated in the Philips Pavilion of Brussels 1958 and not yet dominated, reexploded at intermittent intervals, in Eero Saarinen's TWA Terminal in New York, in Kiesler's Endless House, in the work of Pietilä, Utzon, Renaudie, Michelucci, Ricci and D'Olivio, in the "Brutalism" of Britain and that of Viganò, in thousands of rivulets and episodes of the Sixties and Seventies.

DELLA

mensionale), delle strutture in aggetto, a guscio e membrana dell'ingegneria più avanzata, del genio di Wright (spazio temporalizzato), delle moderne acquisizioni urbanistiche (*continuum* territoriale).

Alla fine degli anni Settanta eravamo alla vigilia di una stagione di "grado zero", di quell' "architettura d'azione" che sgorga dagli eventi e non dalla loro mera rappresentazione. Il processo fu bloccato dal dilagante rigurgito Post-Modern, estremo tentativo di fermare il corso della modernità. Quasi dieci anni perduti tra evasioni e cinismi, luridume ideologico e imbrogli storico-critici. È per questo che il decostruttivismo del 1988 ha assunto una eccezionale importanza: nel giro di ventiquattro ore ha liquidato il Post-Modern, recuperando le conquiste del primo e secondo espressionismo, da Gaudí a Bruce Goff, e inaugurandone la terza stagione.

Il percorso del secolo si conclude in modo inaspettato, splendido. Eravamo un'infima minoranza di individui isolati. Oggi guidiamo la maggioranza vincente. Quando Frank Gehry è scelto per costruire il Guggenheim di Bilbao, quando Daniel Libeskind vince il concorso indetto dal Victoria & Albert Museum con un progetto strabiliante, non abbiamo più il diritto di recitare la parte dei soccombenti e dei rassegnati. Le vittorie di Hecker, Koolhaas, Eisenman e altri non riguardano solo gli autori dei progetti, ma le giurie, i committenti, l'opinione pubblica che plaude a verdetti una volta giudicati scandalosi. Ormai non ci sono alibi: se in Italia questo non avviene, è perché gli architetti non ci sanno fare.

Wright resta il genio sovrastante le tre stagioni dell'espressionismo, ma i decostruttivisti si sono liberati dal suo paternalismo rivendicando la vocazione all'impuro, al contaminato, all'angosciato, all'imperfetto nuragico, insomma a una scrittura democratica, "bianca", amodale, basica, applicabile da parte di tutti. Una scrittura anti-autoritaria, antitetica a quella del potere.

Procediamo. Il discorso nuragico dell'imperfetto ci porta a un altro aspetto di quella civiltà: l'impulso anti-urbano, testimoniato da settemila unità turrite sparse nell'isola. Città-territorio a vastissima scala, in un certo senso riedita da Wright nel progetto di Broadacre City. Approdiamo così al tema della paesaggistica.

During the early Seventies, the "seven invariables" of the modern language were formulated. Rejected by academia, they are largely applied by professionals. They have inverted critical perspective. Formerly, architectural language was based on rules, orders, paradigms, codes, with creative acts, generators of new words and systems of communication being exceptions. Now, norms, precepts and taboos are thrown out, the "invariables" are anti-prescriptive, have to do with exceptions, with the rejection of a predetermined building plan, of symmetry and harmony, of tridimensionality from a privileged view point, of closed and isolated boxes, of traditional structures and static space that can be contemplated rather than lived in, of the discontinuity between buildings, the city and the landscape. The "seven invariables" emerge from specific experiments: those of William Morris (list of contents and functions), of Art Nouveau and the Bauhaus (asymmetry and dissonance), from the expressionism of Gaudí, Mendelsohn and Scharoun (antiperspectival tridimensionality), from the De Stijl Movement of Theo van Doesburg (quadrimensional decomposition), from the shell and membrane overhanging structure of the most advanced civil engineering, from the genius of Wright (temporalized space), from modern town planning achievements (territorial *continuum*). At the end of the Seventies we were at the threshold of a "zero degree" age of that "action architecture" that emerges from events and not from their representation. The process was blocked by the spreading of Post-Modernism, the final attempt to stop modernity. Almost ten years were lost in empty cynicism and fruitless meanderings, ideological filth and historical/critical muddles. It is for this reason that deconstructivism in 1988 acquired enormous importance: within twenty-four hours it swept away Post-Modern, reclaiming the conquests of the first and second phase of expressionism, from Gaudí to Bruce Goff, and launching the third phase.

This century ends in an unexpected and wonderful way. We were a tiny minority of isolated individuals. Today we lead the winning majority. Since Frank Gehry was selected for the Guggenheim in Bilbao, since Daniel Libeskind won the Victoria and Albert Museum

SCRIV

Urbanistica = Mondrian. Paesaggistica = Pollock. Se gli architetti avessero registrato il significato dell'espressionismo astratto americano, avrebbero evitato di sprecare qualche anno. Non solo lo zoning, ma tutta la metodologia del piano urbanistico è in crisi, poiché l'architettura di "grado zero" preme, batte infuriata, chiede e pretende libertà, non sopporta più di essere incasellata, coartata, stretta entro confini, determinata dal di fuori.

Già cinquant'anni fa, nel 1947, Giuseppe Samonà muoveva all'urbanistica l'accusa di fermarsi a indirizzare traffici, anelli di circolazione e arroccamento, spazi verdi e lottizzazioni, dimenticando gli edifici, la casa che, scriveva, "sarà quel volume che sarà, alto, lungo e profondo come prescritto nel regolamento, ove la casa è niente altro che un profilo, un fantasma di casa". Samonà denunciava "una frattura tra il piano organico e il suo nucleo fondamentale" dato dalle case che, "a rigor di termini, avrebbero dovuto formare materia a priori di analisi". E insisteva: si cade nell'errore che vincoli pregiudiziali "condannino le case entro una trama antiumana, che darà aspetto antiumano al paesaggio di case costituito come ambiente per l'uomo moderno"; o, peggio, condannerà gli organismi di quelle case a "vizi di sostanza che li rendono antiumani".

Le proteste contro la struttura attuale della disciplina urbanistica si moltiplicano in migliaia di libri, saggi e congressi. Il piano s'illude di governare l'ambiente, ma in effetti è travolto perché svincolato da previsioni architettoniche di qualità. Nasce così spontanea la tendenza, incarnata dall'espressionismo, di liquidare il piano urbanistico restituendo piena libertà all'edilizia. Tanto più in considerazione del fatto che, da Bomarzo a Disneyland, le più capricciose licenze individualistiche non hanno mai provocato danni paragonabili a quelli degli ordini astratti, degli standard e delle normative generali.

Lo iato fra architettura e urbanistica è stato da tempo colmato mediante il concetto di "urbatettura", ma questo serve scarsamente se non si effettua il trapasso di scala alla paesaggistica, all'impegno creativo sul territorio. Se finora, per convenzione, l'urbanistica ha preceduto l'architettura, adesso dobbiamo inver-

competition with an incredible project, we can no longer play the part of the defeated and resigned. The victories of Hecker, Koolhaas, Eisenman and others do not concern only the authors of the projects, but also the juries, the clients, and the public opinion that now approves decisions once judged scandalous. There can be no more excuses: if this does not happen in Italy, it is because architects don't know how to make it happen.

Wright is still the genius that dominates the three phases of expressionism, but deconstructivists have freed themselves from his paternalism, claiming for themselves the vocation to the impure, the contaminated, the anguished, the imperfection of the nuraghe, in other words, the vocation to a democratic, "white", basic writing that can be used by all. An anti-authoritarian writing, one that is antithetical to that of power.

Let us proceed. The theme of the imperfect as expressed by the nuraghe leads us to another aspect of that civilization: the anti-urban impulse, as evidenced by the seven thousand towered units that dot the island. It is a City-territory on a very vast scale and, in a certain sense, one re-invented by Wright in the Broadacre City project. We thus come to the subject of landscape planning, on which I will not dwell long as others will speak with greater competence than mine.

Town planning = Mondrian. Landscape planning = Pollock. If architects had understood the meaning of American abstract expressionism, they would not have wasted a few years. Not only zoning, but the whole methodology of town planning is in the midst of a deep crisis because "zero degree" architecture presses upon it, demands freedom, no longer bearing to be cataloged, inserted into a scheme, limited and bound from the outside. Already fifty years ago, in 1947, Giuseppe Samonà accused town planning of limiting itself to directing traffic and circulation and defining green areas and lotting and forgetting buildings and houses that, he wrote, "will be the volume that they will, tall, long and deep as prescribed by the rules, in which the house is nothing but a profile, a ghost of a house". Samonà denounced "a fracture between the

SCRIT

tire la sequenza, affinché gli assetti territoriali scaturiscano dal basso, democraticamente, senza più distinzioni conflittuali tra istanze collettive e private, senza fughe evasive nelle nozioni di luogo e contesto.

La nuova progettualità territoriale non può appagarsi di un'autoproclamazione; deve trovare i suoi agganci legislativi e operativi. Forse non poteva prevalere prima dell'affermazione dell'architettura di "grado zero"; ma, ora che questa è consolidata, la lotta per la libertà creativa del paesaggio e del territorio non ha alcun motivo di essere procrastinata.

Le idee in materia sono assai confuse. La paesaggistica ricerca una sua identità, diversa dall'arte dei giardini e della pianificazione regionale. Faccio due esempi: il *Congress for New Urbanism*, che si è tenuto a Toronto limitandosi a discutere di quartieri suburbani, e l'inno alle nuove città estremo orientali fatto da Rem Koolhaas in tono più fideistico che motivato. La confusione è notevole ovunque nel mondo.

Anche in questo campo, gli sprechi sono innumeri e devastanti. Ometto per brevità di parlare del pauroso depauperamento del linguaggio urbanistico nel passaggio dall'epopea medievale all'impotente arroganza della "città ideale" del Rinascimento; o del masochismo neoclassico rispetto alla dinamica dell'urbanistica barocca. Preferisco accennare a sperperi vicini a noi. Il più evidente porta il nome di Frederick Law Olmsted, eccellente paesaggista convinto della necessità di inventare una nuova città americana, contrapposta a quella autoritaria e repressiva europea. Ne discuteva con un grande architetto suo amico, H. H. Richardson che aspirava a un linguaggio di "grado zero". Quando Richardson morì, Olmsted rimase solo, orfano, e nel 1893, pur malvolentieri, collaborò con gli accademici convenuti per la nefanda esposizione di Chicago. L'alternativa alla città europea restò così un'ipotesi in sospeso, un mito frustrato, ma sempre vivo e diffuso fra gli americani, in parte riemerso nel binomio wrightiano Broadacre City-Grattacielo alto un miglio e, in chiave compensatoria, nelle Disneyland.

organic plan and its fundamental nucleus", assigned to houses that "rigorously speaking, should have been the first object of analysis". Furthermore, he said, mistakes are made as prejudices "force the houses into an anti-human scheme, that will give an anti-human aspect to the landscape of houses built as environment for modern men". Or, worse still, will transform those houses into "essentially flawed ones that will render them anti-human".

The protests against the current structure of the discipline of town planning proliferate in thousands of books, articles, conferences. Town planners are deluded in thinking that their scheme governs the environment, but in reality it is overrun because it does not take into account architectural predictions of quality. Hence a spontaneous tendency, embodied by expressionism, to dispose of the town planning scheme reassigning full freedom to building. Even more so considering the fact that, from Bomarzo to Disneyland, individualistic transgressions never caused damage comparable to that caused by abstract orders, standards and general rules.

The gap between architecture and urban planning has long since been filled through the concept of "urbatecture", but this is not very useful if we do not achieve a change of scale to landscape planning, to a creative commitment on the territory. If, up until now, by theoretical convention, town planning has preceded architecture, now we have to invert the sequence, so that territorial schemes will emerge from the bottom up, democratically, without any further conflictual distinction between collective and individual needs, without fruitless escapes into the notions of place and context. The new way of designing the territory can no longer be content with self-proclamation. It has to find its legislative and operative footholds. Perhaps, it could not prevail before the establishment of architecture "zero degree". But, now that the latter is consolidated, the struggle for creative freedom for landscape and territory should no longer be procrastinated. Ideas on this point are quite confused. Landscape planning is searching for its own identity, different from that of garden design and regional planning. I will suggest two examples: the Congress for New Urbanism, held in Toronto, which

TURRA

Tra gli altri sprechi elenco telegraficamente:

- Jackson Pollock. Senza la tecnica del *dripping*, delle *scolature*, è arduo rappresentare una paesaggistica fluida;

- la Pop Art, che ha incentivato la comprensione della cacofonia urbana, colmando la separazione, come disse Rauschenberg, tra vita e arte;

- l'architettura dei paesaggi derelitti, *barriadas*, *favelas*, *bidonvilles*, *baracche*, *slums* e via dicendo, l'universo respinto dalla cultura ufficiale;

- l'edilizia anonima, dialettale, vernacolare e gergale;

l' "architettura senza architetti" di Bernard Rudofsky;

- l'*advocacy planning*, pronta a difendere e rivalutare le sottoculture urbane e territoriali;

- infine l'*action-architecture* che, l'abbiamo già detto, come l'espressionismo astratto, nasce sugli eventi e non sulla loro rappresentazione.

Tutti questi valori vanno reinterpretati e aggiornati, rilanciati in nuove versioni se vogliamo che la paesaggistica graffi e non sia solo consolatoria. L'unico tentativo valido di superare la Carta di Atene del 1933 è stato la Carta del Machu Picchu del 1977, snobbata da tutti i professori di urbanistica e da quasi tutti gli urbanisti, ma riscattata l'anno scorso in un congresso dell'Unione Internazionale Architetti.

Questo è un convegno sperimentale, ostile ai parametri di comportamento dei convegni istituzionali, accademici e professionali: convegni sonniferi e sbadigliosi, in cui ognuno recita un monologo preconfezionato e poi segue un dibattito su relazioni che nessuno ha ascoltato attentamente, in un dialogo fra sordi e indifferenti.

Questo è un convegno che non serve a far carriera nelle nostre università soporifere, né negli ordini e nelle associazioni professionali, né serve a trovare clienti. Convegno senza regole e formalità, privo di programmi e di ordini del giorno, in cui può valere anche il silenzio in un'atmosfera disturbata, inquieta e lieta. Un convegno comunque di tipo inedito, atto a suscitare curiosità,

limited itself to a discussion of suburban areas, and the eulogy of the new Far East cities made by Rem Koolhaas with a more fideistic than thought out argument. Confusion reigns everywhere.

In this field too we have witness myriad missed opportunities in lessons lost and not understood. I will omit, for brevity's sake,

to speak of the terrible impoverishment of the language of city planning in the passage from the Middle Ages to the impotent arrogance of the Renaissance "ideal city". Nor will I speak of the masochism of neoclassicism with respect to Baroque city planning. I would rather mention more recent episodes. The most significant is that of Frederick Law Olmsted, an excellent landscape planner who believed in the need to invent a new

American city, as opposed to the authoritarian and repressive European one. He discussed his idea with a great architect friend of his, H. Richardson, who was striving for an architecture "zero degree".

When Richardson died, Olmsted remained alone, and in 1893, albeit unwillingly, he collaborated with the academics meeting for the execrable Chicago exhibition. The alternative to the European city thus remained only a suspended hypothesis,

a frustrated aspiration, but still alive and widespread among Americans, partly re-emerging in the Broadacre City/mile-high skyscraper and, in a compensating way, in the various Disneyland.

Among the other wasted lessons I will telegraphically list:

- Jackson Pollock. Without the technique of dripping it

- is difficult to represent a fluid landscape design.

- Pop Art which boosted the understanding of urban cacophony, filling the gap, as Rauschenberg said, between art and life.

- The architecture of forsaken landscapes, *barriadas*, *favelas*, *bidonvilles*, *slums* and so on, the universe rejected by official culture.

- Anonymous, vernacular, architecture, the "architecture without architects" of Bernard Rudofsky.

- Advocacy planning, ready to defend and reassess territorial and urban subcultures.

- Finally, action-architecture which, as we have

ARCHITECTURE

diffidenza e sospetti. Un convegno rischioso, di cui chiedo scusa ai nostri ospiti stranieri che, in questi mesi, mi hanno tempestato di lettere e telegrammi per sapere cosa dovevano preparare, e a cui ho risposto niente, e meno che mai conferenze.

La finalità del convegno è chiaramente politica. I convegni si fanno per modificare la situazione politica, o non si fanno. Se indugiamo su temi estetici, linguistici, espressivi è perché l'arte anticipa e prefigura il panorama sociale, e noi dobbiamo essere culturalmente ferratissimi per lottare efficacemente sul terreno politico. Proprio mentre osserviamo le immagini del cantiere di Bilbao, che ci porta esattamente tra un mese, il 19 ottobre, quando il Guggenheim sarà inaugurato.

Sul terreno politico, in Italia siamo davvero non al grado, ma all'anno zero. Continua a mancare una classe dirigente conscia dei drammi e delle sfide del territorio, delle città e dell'architettura. Tra i nostri politici, parlamentari o meno, si annoverano appassionati di letteratura, di pittura, di musica, di sport, ma nessuno appassionato di architettura come sono stati in Francia un Pompidou o un Mitterand. Tanto per fare dei nomi, l'on. Veltroni, ministro dei Beni Culturali, di tutto si occupa, di musei come di danze del ventre, ma non di architettura. Il ministro dei Lavori Pubblici è una personalità stimabile e autorevole proveniente dalla veneziana Ca' Foscari, ma di sensibilità alla qualità architettonica non ha dato ancora alcun segno. In Parlamento ci sono uomini vivi e colti, ma nessuno ha ritenuto conveniente coinvolgersi nella paesaggistica e nell'architettura d'azione.

È nostro compito mobilitarci per mutare questa incredibile arretratezza rispetto al mondo. Abbiamo motivo di nutrire fiducia perché, grazie al governo di centro-sinistra, siamo in Europa e possiamo agire a livello europeo per colmare le lacune italiane.

Nell'immediato dopoguerra, l'APAO (Associazione per l'Architettura Organica) vinse battaglie fondamentali: quelle del Memorial alle Fosse Ardeatine e del blocco frontale della Stazione Termini a Roma, quella del rinnovamento dell'Istituto Nazionale di Urbanistica poi presieduto da Adriano Olivetti, quelle

said, just like abstract expressionism, is borne out of events and not their representation.

All of these values have to be recuperated, reinterpreted and updated, launched in new versions if we want landscape planning to leave its mark and not only be consolatory. The only valid attempt to go beyond the Chart of Athens of 1933 was the Chart of Machu Picchu of 1977, ignored by all the professors of town planning and by almost all town planners, but redeemed last year in a congress of the International Architects Union. Modena conference is open: an experimental conference, hostile to the attitude of traditional academic and professional conferences. Those are sleep inducing conferences in which everyone recites a prepackaged monologue and then listens to a debate on papers that no-one listened carefully to, a dialogue among deaf and indifferent people. This is not a conference that will be of any use for your careers in our sleepy universities, nor in professional associations or registers, nor will it help you find clients. It is a conference without rules and formalities, without a program and an agenda, in which the silence in a worried, disturbed and gay atmosphere might be just as valid. A conference of an unusual kind, made to arouse curiosity, distrust and suspicion. A risky conference, for which I apologize to our foreign guests who in these last months have bombarded me with letters and telegrams asking what they should prepare, and to whom I replied: nothing, and least of all papers. To conclude: the end of this conference is clearly a political one. Conferences should be either made to modify the political situation or shouldn't be made at all. If we dwell on aesthetic, linguistic and artistic subjects that is because art prefigures the social setting, and we have to be culturally very well prepared in order to effectively struggle in the political arena. This is going on precisely while we look at images of the construction site in Bilbao for the new Guggenheim which will be inaugurated only one month from now, on the 19th of October. In the political field we are not, in Italy, at "degree" but rather at zero year. We still lack a leading class that is aware of the tragedies and the challenges posed by the



di una significativa presenza nei programmi dell'INA-Casa e dell'UNRRA-Casas, e nell'insegnamento universitario. Nell'APAO eravamo in pochi, ma dietro di noi, spiravano il vento e il profumo del Partito d'Azione e di nuclei comunisti e cattolici decisi a non farsi burocratizzare. Nel 1959 nacque l'IN/Arch (Istituto Nazionale di Architettura) che, per trentotto anni, ha tenuto viva la cultura architettonica con riunioni settimanali - gli ormai celebri "lunedì dell'architettura" - mostre, concorsi, convegni, congressi, una pluralità di iniziative; e ora è in fase di espansione, affiancato da riviste, collane di tascabili, rubriche in settimanali.

L'IN/Arch si è sviluppato all'insegna di una collaborazione tra forze culturali e forze economiche; si può ben dire che questo convegno, sponsorizzato generosamente dall'industria Mirage, sia frutto indiretto dell'azione dell'IN/Arch. Quando ai Lavori Pubblici c'era un leader come Fiorentino Sullo, con Ugo La Malfa ministro della Programmazione, la Conferenza Nazionale dell'Edilizia gestita dall'IN/Arch maturò una strategia di interventi che dovremmo riesaminare e aggiornare.

Va aggiunta un'osservazione. I gradi zero della storia, a parte il primo dell'età cavernicola, coincidono con periodi di disastrose crisi economiche e sociali. Il secondo "grado zero", quello delle catacombe, è accompagnato dal crollo dell'impero e da una filosofia tutta rivolta all'aldilà, all'oltretomba. Il terzo "grado zero", quello dell'Alto Medioevo, è caratterizzato dal disfacimento etico-politico che precede la lenta formazione del romanico. Ma il "grado zero" della modernità, quello che oggi gestiamo, non coincide affatto con un periodo di crisi. L'action-architecture, il linguaggio neo-espressionista, decostruttivista e organico ha abbandonato i temi dello Sturm und Drang, l'attesa spasmodica della guerra, l'orrore e la disperazione delle trincee, il vuoto morale e la fame del dopoguerra. Siamo al servizio di un mondo drammatico ma vitale e lieto, in crisi ma carico di valori. Il trionfo dell'architettura è simultaneo al rilancio della produzione edilizia. Il nostro compito consiste nel gestire la prosperità calamitando gli industriali e gli imprenditori più illuminati, le forze sindacali più disponibili al

territory, cities and architecture. Among our politicians, be they parliamentary deputies or not, we find lovers of literature, painting, music and sports but no one with a passion for architecture such as, for instance, were Pompidou or Mitterrand in France. Just to mention one name, Walter Veltroni, Minister for Cultural Affairs busies himself with everything from museums to belly dancing, but not with architecture. The Minister of Public Works is a respected politician who studied at Ca' Foscari in Venice, but who has still not shown any signs of being sensitive to architectural quality. In Parliament sit men who are cultured and lively but no-one ever considered it necessary to involve himself in landscape planning and action architecture. It is our duty to mobilize in order to try and change this incredible backwardness with respect to the rest of the world. We have reason to be hopeful because, thanks especially to Prodi government, we are in Europe and can act at a European level in order to fill Italy's gaps. In the immediate post-war period the APAO (Association for Organic Architecture) won three fundamental battles: that of the Memorial at the Fosse Ardeatine and of the frontal block of Termini Station in Rome, that of the restructuring of the National Institute for Town Planning later chaired by Adriano Olivetti, that of being significantly present in the programs of the INA-Casa and the UNRRA-Casas, and in university courses. There were few of us in the APAO, but behind us blew the wind of the Partito d'Azione [Action Party] and of communist and catholic groups determined not to let bureaucracy entrap them. In 1959 the IN/Arch (Istituto Nazionale di Architettura) was founded and for the succeeding 38 years it kept architectural culture alive through weekly meetings - the now famous "Architecture Mondays" - exhibitions, competitions, conferences and a number of initiatives and is now in a phase of expansion, backed by magazines, pocket books, weekly columns. The IN/Arch has grown in the spirit of cooperation between cultural and economic forces. We might say that this conference, sponsored by Mirage, is an indirect result of the work of IN/Arch. When a leader such as Fiorentino Sullo was Minister of Public Works and Ugo La Malfa was Minister for Programming, the

CANAMO

nuovo, gli uomini politici determinati a creare una classe dirigente di livello europeo.

Noi chiediamo:

- una legge-quadro sull'architettura, almeno pari a quelle vigenti in Francia e nei più progrediti paesi europei;
- una reinvenzione del Ministero dei Lavori Pubblici, che è un pachiderma accovacciato su se stesso;
- un radicale ripensamento delle funzioni delle Soprintendenze, monarchie assolute capaci di rovinare capolavori come il palazzo dei Diamanti a Ferrara, e incapaci di affrontare il restauro di un monumento come il Colosseo;
- una presa di coscienza dei temi ambientali, architettonici e territoriali da parte del Ministero dei Beni Culturali, degli enti locali, regioni, province e comuni, la cui attività - vedi il caso di Roma, fortunatamente salva dalle Olimpiadi del 2004 - è caratterizzata dalla mancanza di fantasia, dell'inabilità a creare una visione globale, un'immagine dinamica del futuro;
- un riesame degli slogan, delle frasi fatte, dei pregiudizi diffusi, dalla pedonalizzazione indiscriminata dei centri storici all'esclusione di interventi moderni nei loro tessuti. È ora di denunciare l'attacco forsennato alle macrostrutture, come le Vele di Napoli o Corviale a Roma.

Quando l'assessore all'Urbanistica di Napoli dichiara che "nelle Vele gli ascensori non hanno mai funzionato", il discorso è chiuso, perché una macrostruttura senza ascensori è un'assurdità, una contraddizione in termini. Resta un mistero perché si decida per la demolizione prima di tentare di rendere gli ascensori funzionanti.

Chiediamo tutto questo e siamo convinti di poterlo ottenere. Lungi da noi, dopo la tragica esperienza dei paesi dell'est e l'ambigua politica dei comunisti, identificare la sinistra con la cultura, ma è certo che la presenza della sinistra nel governo offre spunti e incentivi nuovi.

A questo convegno mancano tre persone: Frank O. Gehry, trattenuto in California da un processo contro la Disneyland;

National Conference on Building managed by IN/Arch developed a strategy for intervention that we should reassess and update. One observation should be added. The zero degrees of history, apart from the first in the age of cave-men, generally coincide with periods of disastrous economic and social crises. The second "zero degree", that of the catacombs, was accompanied by the fall of the empire and by a philosophy entirely directed to the hereafter. The third "zero degree", that of the early Middle Ages, is characterised by the ethical-political decay that preceded the slow reformation of the Romanesque. But the "zero degree" of modern times, the one we are dealing with today, does not coincide with a period of crisis. Action-architecture, neo-expressionist, deconstructivist and organic language, have abandoned the themes of the Sturm und Drang, the agonizing waiting for war, the horror and the desperation of the trenches, the moral vacuum, and the post-war hunger. We are prey to a dramatic world, but one that is vital and cheerful, in crisis but full of values. The triumph of architecture goes hand in hand with the re-launching of building construction. Our job consists in managing the prosperity by attracting the most enlightened industries and businessmen, union forces that are most willing to accept the new, and politicians with the commitment to create European-class leaders. We are at the threshold of a period of professional prosperity and we must be ready to govern it by attracting the most enlightened among entrepreneurs, the trade unions most open to new ideas and those politicians most willing to create a class of leaders worthy of Europe. We ask:

- An outline law on architecture, equal at least to those existing in France and in the most advanced European countries.
- A restructuring of the Ministry of Public Works which currently resembles a dormant elephant.
- A radical reorganization of the function of the Art Superintendencies, absolute monarchies able to ruin masterpieces such as the Palazzo dei Diamanti of Ferrara and unable to deal with the restoration of a monument such as the Colosseum.
- Greater awareness of environmental, architectural and

MODENA

Francois Barré, capo dell'architettura nel Ministero della Cultura francese, riconfermato ora nel suo incarico con l'aggiunta della responsabilità di capo del patrimonio; e lord Richard Rogers, laburista, rappresentante del governo di Tony Blair. Tutti e tre hanno aderito alla nostra iniziativa e collaborano con noi.

Concludo in chiave personale. Ho quasi ottant'anni, sto benissimo, con la *Controstoria dell'architettura in Italia* ho completato il mio programma di lavoro, gioco a tennis tutte le mattine. Dal 1943 mi considero un sopravvissuto, essendo sfuggito senza motivo allo sterminio della mia gente. Quindi penso alla morte serenamente, al modo di Benedetto Croce il quale narrava che, quando gli capitava di pensare alla morte, si ricordava di un suo amico, chirurgo napoletano che, mentre operava, sentendosi mancare, prese il bisturi, lo consegnò a un suo aiuto e disse: "continua tu". Io sono felice perché so che, in qualsiasi momento, sentendomi mancare, posso rivolgermi a voi, dicendo: "continua tu, tu, tu, tu".

**“GO ON,
YOU, YOU,
YOU AND YOU”**

territorial issues on the part of the Ministry for Cultural Affairs and local authorities, Regions, Provinces and Municipalities, whose activity - such as in the case of Rome - is marked by a lack of imagination and the inability to produce a global vision, a dynamic image of the future.

- A re-examination of the slogans, clichés and widespread prejudices on the need to make historical centres indiscriminately close to traffic and excluding in them modern intervention. We ask all of this and are convinced we can obtain it. Far be it from us, after the tragic experience of eastern european countries and the ambiguous policy adopted by communists, to identify the Left with culture, but what is certain is that the Left currently in power provides us with opportunities and new incentives which we have to take advantage of. Three people are missing at this convention: Frank O. Gehry, blocked in California because of a lawsuit against Disneyland; Francois Barre, director of architecture in the French Ministry of Culture, re-appointed with the added responsibility of directing the nation's cultural heritage; and Lord Richard Rogers, a Labour Party representative in Tony Blair's government.

All three support our initiative and collaborate with us.

I will end on a personal note. I am almost eighty years old, I feel perfectly fine, with *Storia e contro storia dell'architettura in Italia* I have carried out what I had set out to achieve and I play tennis every morning. Since 1943 I consider myself a survivor, having escaped for no particular reason to the massacre of my people. So I think of death serenely, the way Benedetto Croce did, who used to say that, when he thought of it, he always remembered a friend of his, a Neapolitan surgeon who, while operating, feeling he could no longer go on, took the knife, handed it to an assistant and said: "you go on". I am happy because I know that, at any moment, if I were to feel unable to go on, I can turn to you saying: "Go on, you, you, you and you".

Intervista di / Interview by AR MAGAZINE

MARGHERITA GUCCIONE

Architetto, Direttore MAXXI Architettura - Museo nazionale delle arti del XXI secolo / Architect, Director MAXXI Architecture - National Museum of XXI Century Arts

AR MAGAZINE - Nel 1948 la Casa editrice Einaudi pubblica il libro di Bruno Zevi *Saper vedere l'architettura*. Zevi elabora un saggio fondamentale sull'interpretazione spaziale dell'architettura e rilegge la storia in un continuo confronto linguistico, individuando proprio nell'educazione allo spazio la chiave per comprendere il contemporaneo. Qual è secondo te l'importanza di questo scritto del 1948 e qual è - in generale - la portata storica del pensiero zeviano?

Margherita Guccione - Per riconoscere e capire quanto sia attuale il pensiero di Bruno Zevi, a partire da *Saper vedere l'architettura* ma anche attraverso la sua testimonianza militante, abbiamo pensato di realizzare qui al MAXXI la grande mostra *Gli architetti di Zevi. Storia e controstoria dell'architettura italiana 1944-2000*, in collaborazione con la Fondazione Bruno Zevi presieduta da Adachiara Zevi. Non si tratta di una celebrazione, anche se chiaramente fa parte delle manifestazioni culturali del 2018 per il centenario della nascita di Zevi promosse dal Ministero dei beni e delle attività culturali e dalla Fondazione Zevi. Questa mostra vuole riaccendere i riflettori su di un personaggio che ha dato un fondamentale contributo alla storia dell'architettura, alla storia della cultura italiana, con un modo nuovo e antiaccademico di affrontare la storia, rileggendo e confrontando l'opera di protagonisti antichi e moderni. Nella mostra abbiamo fatto un accenno a questo tema, a come Zevi si relaziona con la storia, come mette ad esempio in relazione Filippo Brunelleschi e Biagio Rossetti, come riflette sull'architettura dell'antichità e del moderno. In questa direzione penso che sia molto utile oggi ripercorrere la vita di Bruno Zevi, perché vita e pensiero si intrecciano indissolubilmente.

AR Magazine - In 1948, Einaudi published Bruno Zevi's book "Saper vedere l'architettura" (Architecture as Space. How to look at architecture). Zevi elaborated a fundamental essay on the spatial interpretation of architecture and reinterpreted history in a continuous linguistic confrontation, identifying spatial education as the key to understanding the contemporary dimension. In your opinion, how important is this 1948 book and what is - in general - the historical significance of Zevian thought?

Margherita Guccione - In order to recognize and understand how contemporary Bruno Zevi's thought is, starting from "Saper vedere l'architettura" (Architecture as Space. How to look at architecture) but also through his militant testimony, we decided to organize here at MAXXI the great exhibition "Gli architetti di Zevi. Storia e controstoria dell'architettura italiana 1944-2000", in collaboration with the Bruno Zevi Foundation chaired by Adachiara Zevi. This is not a celebration, although it is clearly part of the 2018 cultural events celebrating the 100th anniversary of Zevi's birth promoted by the Ministry of Cultural Heritage and Activities and the Zevi Foundation. This exhibition aims at reviving a character who has made a fundamental contribution to the history of architecture, to the history of Italian culture, with his new and anti-academic way of dealing with history, reinterpreting and comparing the work of ancient and modern protagonists. The exhibition hints at



Gli architetti di Zevi. Storia e controstoria dell'architettura italiana 1944-2000

A cura di Pippo Ciorra, Jean-Louis Cohen

MAXXI - Museo nazionale della arti del XXI secolo

Dal 25 aprile al 23 settembre 2018

La mostra è stata promossa da:

MAXXI Architettura - Direttore, Margherita Guccione

Fondazione Bruno Zevi - Presidente, Adachiara Zevi

Comitato nazionale per le celebrazioni del centenario della nascita di Bruno Zevi (1918-2018) - Presidente Adachiara Zevi, Presidente ad honorem Jean-Louis Cohen



Zevi's architects. History and counter-history of Italian architecture, 1944-2000

By Pippo Ciorra, Jean-Louis Cohen

MAXXI - National Museum of XXI century arts

25 April - 23 September 2018

The exhibition was promoted by:

Maxxi Architettura - Director, Margherita Guccione

Bruno Zevi Foundation - President, Adachiara Zevi

National Committee to celebrate the 100th anniversary of Bruno Zevi's birth (1918-2018) - President Adachiara Zevi, President ad honorem Jean-Louis Cohen



AR M - Per Bruno Zevi l'approccio multidisciplinare è sempre stato un valore fondamentale per comprendere e descrivere l'architettura. La cultura fotografica cinematografica - ad esempio - è per Zevi importante perché riesce a descrivere bene lo spazio e il linguaggio, analizzando in modo immediato l'estetica della modernità. Questo concetto emerge in *Saper vedere l'architettura*. Cosa ne pensi?

M G - Trovo che sia l'essenza anche del nostro lavoro: essere allo stesso tempo un museo di arte e di architettura è figlio di questo approccio multidisciplinare.

Penso alle trasmissioni televisive che sono state mostrate anche durante il vostro convegno *Saper vedere l'architettura. Eredità culturale, attualità critica di Bruno Zevi*, il 14 giugno 2018 alla Casa dell'Architettura di Roma: Zevi ci raccontava Sant'Ivo alla Sapienza del Borromini muovendosi nello spazio, facendoci capire che lo spazio non può essere imbrigliato in una immagine statica e conclusa (naturalmente lo spazio barocco si presta molto bene a questo ragionamento) ma che l'essenza spaziale è in continuo divenire (trasmissione RAI *'Io e ... : Bruno Zevi e Sant'Ivo alla Sapienza'*, di Stefano Roncoroni, 1973, 20' - Il filmato fu prodotto per la trasmissione RAI *'Io e ...'* ideata da Anna Zanoli - Ndr).

Per cui lo strumento filmico è forse per noi architetti contemporanei scontato, oggi, ma allora questo suo utilizzo e questa sua affermazione erano all'avanguardia. Zevi aveva visto come il mezzo filmico permetteva di parlare di architettura in senso più completo.

this theme, at how Zevi relates to history, how he compared Filippo Brunelleschi and Biagio Rossetti, how he reflected on the architecture of both ancient and modern times. In this sense, I think it is very useful today to review Bruno Zevi's life, because his life and ideas are inextricably linked together.

AR M - Bruno Zevi has always believed that a multidisciplinary approach was fundamental to understand and describe architecture. For example, the film-photography culture was important for Zevi because it managed to describe space and language well, immediately analyzing the aesthetics of modernity. This concept can be found in *"Saper vedere l'architettura"* (Architecture as space. How to look at Architecture). What do you think?

M G - I think it is also the essence of our work: being a museum of both art and architecture is the result of this multidisciplinary approach. I am thinking of the television broadcasts that were also shown during your conference *"Saper vedere l'architettura. Eredità culturale, attualità critica di Bruno Zevi"* (*"How to look at architecture. Cultural heritage, critical relevance of Bruno Zevi"*), on June 14, 2018 at Casa dell'Architettura in Rome: Zevi told us about Borromini's Sant'Ivo alla Sapienza moving in space. He made us understand that space cannot be harnessed in an ecstatic and closed image (of course, Baroque space lends itself very well to this reasoning) and that the spatial essence is constantly evolving (RAI program *"Io e ... :*

AR M - Torniamo alla mostra che avete realizzato al MAXXI nell'anno in cui ricorre, come sottolineavi, il centenario della nascita di Bruno Zevi, uno dei più grandi pensatori italiani del '900, architetto, storico e critico dell'architettura. Puoi parlarci dell'allestimento e dei contenuti critici?

M G - Sì, direi che si tratta di una mostra sui generis perché ha l'ambizione di esporre il pensiero critico di un grande autore, facendo delle scelte curatoriali molto forti, lavorando con una selezione serrata di architetti amati da Zevi, scegliendo un'opera per ciascun architetto, intrecciando tale selezione proprio con la vita di Bruno Zevi, una vita avventurosa, epica. Nel '900 ci sono stati autori capaci di attraversare la storia da protagonisti in tutti i momenti, dall'antifascismo alle grandi battaglie degli anni '70 per i diritti. Dunque un obiettivo ambizioso che credo abbiamo in gran parte centrato. Certo, una mostra è di per sé incompleta. Il pensiero di Zevi, la sua importanza, sta anche nel suo essere sempre presente, produttivo, irriverente, antiaccademico in tutti i settori che ha attraversato: un continuum di cultura e battaglie civili. Credo quindi che la mostra abbia il merito di far venire voglia di rileggere Zevi e di ritrovare i suoi architetti, ce ne sono molti famosissimi, ma ci sono anche delle riscoperte interessanti: da Sacripanti alla 'casa albero' di Perugini, allo studio Asse. È stata una mostra di ricerca che ha visto molte tensioni e battaglie nel team dei curatori, nel confronto con me e con Adachiara Zevi. Ma è stata una bella operazione, dal nostro punto di vista, un'ottima operazione anche dal punto di vista del successo di pubblico. Tutti noi sappiamo bene che le mostre di architettura hanno uno specialismo che certamente trova a Roma un pubblico abbastanza vasto, ma che non sempre riesce poi ad allargare gli orizzonti a un pubblico più generalista. In questo caso, dai nostri dati e dai nostri questionari di verifica del gradimento del pubblico, abbiamo visto che questa mostra, proprio perché non parla solo di architettura ma parla anche di cultura, è una mostra che ha avuto un pubblico molto ampio.

AR M - Il fatto interessante è che non si tratta solamente di una mostra: questa esposizione sembra un manifesto che ripercorre, come dicevi, la vita di Bruno Zevi, svelando e analizzando gli architetti da lui amati e recensiti in oltre 50 anni di attività operativa, critica e militante. Un esercizio storico, tra progetti, arte, politica, cultura, ricco di materiali originali, con lo scopo di riscoprire l'eredità culturale di Zevi. Unire l'impegno culturale, la storia e la critica dell'architettura, l'impegno civile: questa l'essenza fondamentale nella visione zeviana. Sei d'accordo?

M G - Sì, penso che sia fondamentale. Anche questo ci pare oggi come un dato quasi acquisito: l'interesse pubblico dell'architettura, il fatto che l'architettura sia importante per la vita di tutti, non soltanto per gli architetti. L'architettura disegna il paesaggio dove vivono le persone. Oggi si parla di una Legge per l'architettura, ci sono molti temi in ballo, perché l'architettura è un bene comune. Ecco, tutto questo nel lavoro di Zevi c'era già e lo ritroviamo nei suoi scritti, lo ritroviamo nella bellissima pubblicistica da lui promossa, curata, scritta. Quindi Zevi era sicuramente uno di quei personaggi che avevano la capacità di guardare avanti e soprattutto di essere fuori dal coro, di essere fuori da qualsiasi stereotipo. Questo aspetto deve essere secondo me ancora valutato fino in fondo, in futuro. Le scelte della mostra sono partite comunque dalla necessità di selezionare. Non si poteva fare un repertorio di cronache e storia, ripor-

Bruno Zevi e Sant'Ivo alla Sapienza", by Stefano Roncoroni, 1973, 20' - The film was produced for the Rai program "Io e ...". created by Anna Zanolì - Editor's note). So the film tool is perhaps a natural consequence for us, contemporary architects: but back then, it was a true novelty, not to mention its unpredictable success. Zevi had realized how the movie enabled to talk about architecture in a more comprehensive manner.

AR M - Let's go back to the exhibition at MAXXI in the year that, as you pointed out, celebrates the 100th anniversary of the birth of Bruno Zevi, one of the greatest Italian thinkers of the 20th century, an architect, historian and architecture critic. Can you tell us about its staging and content?

M G - Yes, I would say that this is a unique exhibition. It aims at exposing the critical thinking of a great author, by making very powerful curatorial choices. We worked with a carefully selected group of architects that Zevi loved. We selected a work for each architect, weaving this selection with Bruno Zevi's adventurous, epic life. In the twentieth century, a number of authors went down in history as leading figures of several historic periods, from anti-fascism to the great battles of the 1970s over human rights. This is an ambitious objective, which I believe we have largely achieved. Of course, an exhibition is incomplete by definition. Zevi's thought, his importance, also lies in his being ever present, constructive, irreverent, anti-academic in all areas: a continuum of culture and civil battles. So I think that the exhibition has the merit of instilling a desire to revisit Zevi and his architects, many of whom are very famous, without forgetting some interesting rediscoveries: from Sacripanti to Perugini's "tree house", to the Asse studio. It is an exhibition dedicated to research. Then team of curators thoroughly discussed with me and Adachiara Zevi, and we had a heated debate. But it was a good thing, from our point of view, and an excellent initiative also in terms of public success. We all know too well that architecture exhibitions boast a specialization that certainly attracts a fairly large audience in Rome. Yet, they do not always succeed in attracting a more generalist audience. In this case, according to our data and public satisfaction questionnaires, a very diverse and large public attended the exhibition, precisely because it speaks not only of architecture but also of culture.

AR M - Interestingly, it is not just an exhibition: it looks like a manifesto that outlines, as you said, Bruno Zevi's life, revealing and analyzing the architects he loved and reviewed in over 50 years of operational, critical and militant activity. A historical exercise, including projects, art, politics, culture, with a wealth of original materials, in order to rediscover Zevi's cultural heritage. A mix of cultural commitment, history and critique of architecture as well as civil battles: is this the fundamental essence of Zevi's vision?

M G - Yes, I think it is important. Today, people tend to take it for granted: the public interest of architecture, the fact that architecture is important for everyone's life, not just for

Margherita Guccione

Architetto, Direttore MAXXI Architettura –
Museo nazionale delle arti del XXI secolo

Architect, Director MAXXI Architecture –
National Museum of XXI Century Arts



←

Museo MAXXI
Gli architetti di Zevi / Zevi's architects

Ph Vincenzo Labellarte
Dettaglio: la rivista *L'architettura. Cronache e storia*

Detail: the *L'architettura. Cronache e storia* journal



tare tutti i documenti e gli architetti di Zevi. Sicuramente ci sono degli offesi, dei non citati, questo fa parte della vita. Però credo che la mostra ci spinga a guardare lontano, vedendo anche quello che abbiamo sotto agli occhi e che talvolta non siamo capaci di apprezzare.

AR M - Scendiamo nel dettaglio progettuale. L'allestimento è fluido ma allo stesso tempo rigoroso, non decostruito, dinamico quanto basta per rimanere in equilibrio. È proprio questa dicotomia tra pensiero zeviano e linguaggio espositivo non decostruzionista, privo di slanci formali e sostanzialmente privo di *controarchitettura*, a caratterizzare questa mostra. Sei d'accordo con questa analisi?

M G - In questo caso, come avviene spesso al MAXXI, il problema dell'allestimento è il confronto con lo spazio, con le gallerie del museo: un luogo molto particolare, con una dimensione spaziale importante che in genere mal si sposa con le mostre di architettura, con i disegni, i modelli eccetera. Per cui il salto dimensionale è enorme. L'allestimento è curato da Silvia La Pergola, nel team degli architetti del MAXXI, dunque un allestimento interno. In qualche altro caso, in passato, siamo ricorsi a progetti di allestimento redatti da esterni: cito ad esempio il caso di Umberto Riva che ha fatto l'allestimento della mostra su Le Corbusier (*L'Italia di Le Corbusier*, Maxxi, Roma, 2012 - Ndr). In questo caso abbiamo invece scelto di lavorare con il nostro team che conosce molto bene la qualità e la problematicità degli spazi del nostro museo. L'idea che ci è sembrata vincente perché rigorosa ma allo stesso tempo fluida - come tu dici - è quella di alludere

architects. Architecture designs the landscape where people live. Nowadays, we are talking about a law for architecture, and many issues are at stake, because architecture is a common good. Well, all this can be found in Zevi's work and in his writings, in the beautiful publications he promoted, edited and wrote. So, Zevi was definitely one of those characters who had the ability to look forward and think out of the box, away from any stereotype. In my opinion, this aspect still needs to be fully evaluated. However, the exhibition is just a selection. We could not put together a full repertoire, covering all of Zevi's documents and architects. Some people will be offended, others won't be mentioned, but this is life. However, I believe that the exhibition pushes us to look far and also see what is before our eyes, although sometimes we are not able to appreciate it.

AR M - Let's look at the design in detail. The setting is both smooth and rigorous, not deconstructed, dynamic enough to remain in balance. It is precisely this dichotomy between Zevian thought and a non-deconstructionist exhibition language, devoid of formal impulses and substantially devoid of any "counter-architecture" to characterize the exhibition. Do you agree with our analysis?

M G - In this case, as it often happens at MAXXI, the installation must come to terms with the museum space, with the galleries: a very special place, with a significant spatial dimension



Museo MAXXI

Gli architetti di Zevi / Zevi's architects

Ph Vincenzo Labellarte

Dettaglio: l'architettura di Ignazio Gardella

Detail: Ignazio Gardella's architecture



Museo MAXXI

Gli architetti di Zevi / Zevi's architects

Ph Vincenzo Labellarte

Dettaglio: l'architettura di Pier Luigi Nervi

Detail: Pier Luigi Nervi's architecture

Margherita Guccione

Architetto, Direttore MAXXI Architettura –
Museo nazionale delle arti del XXI secolo

Architect, Director MAXXI Architecture –
National Museum of XXI Century Arts



a un work in progress, a un pensiero che avviene spazialmente in uno studio. Dunque l'allestimento cita questi studi di architettura di allora, ad esempio lo studio di uno storico degli anni '50 e '60, con questi pannelli, queste librerie, questi tavoli: è un dispositivo light che ha permesso poi di accogliere materiali diversi.

ARM - Ci sono due livelli strutturali per quanto riguarda l'allestimento. Da una parte il nastro rosso che racconta la vita di Zevi, dall'altro gli spazi espositivi che invece raccontano gli architetti di Zevi. Com'è nata questa idea?

MG - Nella biografia di Zevi non era possibile separare il suo ruolo di critico dal suo ruolo pubblico, di militante. Per questo abbiamo pensato che fosse più interessante intrecciare questi aspetti, anche spingendo il visitatore a costruirsi un proprio percorso, non proponendogli una lettura cronologica, statica, progressiva, ma abbiamo voluto mescolare le carte ...

ARM - Con continui salti cronologici per gli architetti di Zevi ...

MG - Sì, gli architetti di Zevi sono in ordine alfabetico. Questo produce interattività nel visitatore che credo sia stato molto più utile rispetto a una mostra palmata in modo banale.

ARM - Pensiero zeviano. Per Zevi la crisi è un valore. Ma non c'è crisi in questa mostra che espone l'evoluzione della storia procedendo senza particolari fratture, senza strappi. "Zevi contro - Zevi Against" si legge nell'ultimo ambiente

that generally does not fit in with architecture exhibitions, drawings, models, etc. This aspect has significant implications.

The installation is curated by Silvia La Pergola, a member of the MAXXI team of architects, and is therefore an internal installation. In the past, we happened to resort to external projects: for example, Umberto Riva set up the exhibition on Le Corbusier ("Le Corbusier's Italy", MAXXI, Rome 2012 - Editor's note). In this case, instead, we decided to work with our team because they are very familiar with the quality and problems of spaces in our museum. We thought it was a good idea because it was rigorous and yet smooth - as you say; it alludes to a work in progress, a thought that unfolds spatially in a studio. So, the exhibition cites the architecture studios of the time, for example the studio of a historian from the 50s and 60s, with these panels, bookcases, tables: it is a light device that allowed us to accommodate different materials.

ARM - There are two structural levels as far as the set-up is concerned. On the one hand, the red ribbon telling the story of Zevi's life, and on the other, the exhibition spaces that tell the story of Zevi's architects. How did you get this idea?

MG - Zevi's biography does not allow separating his role as a critic from his public, militant role. This is why we thought it would be more interesting to intertwine these



Museo MAXXI
Gli architetti di Zevi / Zevi's architects
Ph Vincenzo Labellarte
Dettaglio: l'architettura di Aldo Loris Rossi
Detail: Pier Luigi Nervi's architecture



Margherita Guccione

Architetto, Direttore MAXXI Architettura –
Museo nazionale delle arti del XXI secolo

Architect, Director MAXXI Architecture –
National Museum of XXI Century Arts

dell'esposizione al MAXXI. Ma "Zevi contro", tutto sommato, emerge poco dal carattere generale di questo percorso. La scritta "Esporre la storia" - che campeggia davanti alla scritta "Zevi Against" sempre nell'ultimo ambiente espositivo della mostra - sembra vincere sulla *controstoria* e sulla poetica della frammentazione, sulla libertà della forma, evitando quasi del tutto i linguaggi progettuali radicalmente decostruttivisti, salvo qualche eccezione come nel caso del *Centro per lo studio e lo sviluppo delle minoranze etniche albanesi* a San Giorgio Albanese (Cosenza), opera di Marcello Guido del 1990-95. Come mai questa scelta?

M G - Penso che il fascino di queste operazioni di ricerca - e non di celebrazione del personaggio - sia proprio nell'essere opere aperte, per citare un altro grande personaggio del '900 (Umberto Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, 1962 - Ndr). Sicuramente questo aspetto poteva essere accentuato. La mostra nasce anche da un bilanciamento di esigenze tra curatori e Fondazione Zevi, ci sono quindi molti aspetti da prendere in considerazione. Forse questa domanda la farei direttamente ai curatori.

AR M - Numerosi sono gli architetti amati da Zevi e per questo pubblicati sulle riviste da lui dirette e sui libri da lui scritti: da Iginio Cappa e Pietro Mainardis a Luigi Figini e Gino Pollini; da Luigi Carlo Daneri a Giancarlo De Carlo; da Marcello D'Olivio a Marcello Guido; da Giovanni Michelucci a Paolo Soleri; da Maurizio Sacripanti ad Aldo Loris Rossi; da Giuseppe Perugini a Luigi Pellegrin; e poi Riccardo Morandi, Sergio Musmeci e così via, per una ricostruzione dell'architettura italiana dal 1944 al 2000. Con quale criterio avete selezionato il materiale in sinergia con la Fondazione Zevi?

M G - Il lavoro è stato di selezione progressiva. Si è partiti da un elenco largo, ma poi la mostra doveva avere una dimensione ben definita e quindi abbiamo cominciato a stringere. Si è fatta anche una verifica di fattibilità perché - come avete visto - sono tutti materiali originali, disegni, modelli. Siamo dunque arrivati alla selezione del materiale con un dispositivo rigido: un'opera per ciascun architetto. Anche questo è stato oggetto di discussione approfondita: sicuramente molte di queste personalità, forse quasi tutte meritavano un'esposizione più ampia del loro lavoro ma abbiamo infine scelto la selezione dell'opera per ciascun architetto. Insomma si tratta di un lavoro complesso dove una delle problematiche principali (perché una mostra è fatta di prodotti fisici, materiali) è stata quella di avere la disponibilità del materiale in prestito, tenendo comunque conto del fatto che molte delle opere che sono state esposte fanno parte della collezione MAXXI Architettura. Anzi, colgo l'occasione per dire che questa mostra ci ha molto aiutati nel lavoro di analisi e critica del panorama architettonico italiano, moderno e contemporaneo: noi abbiamo la missione di presentarne la storia e anche le personalità più significative. Quindi una mostra come questa ci fa capire anche come dobbiamo sforzarci di raccogliere il lavoro degli

aspects. We encouraged visitors to build their own path, without proposing a chronological, static and progressive interpretation. We rather preferred to shuffle the cards...

AR M - With continuous chronological leaps for Zevi's architects ...

M G - Yes, Zevi's architects are in alphabetical order. This results in interactivity, which I think visitors appreciated much more than a trivially arranged exhibition.

AR M - Zevian thought. For Zevi, a crisis is a value. But there is no crisis in this exhibition that shows the evolution of history quite seamlessly, without any particular fracture. The sign "Zevi against - Zevi Against" can be read in the last room of the MAXXI exhibition. But "Zevi against", all in all, barely emerges from this path. The phrase "Exhibiting history" - which stands out in front of the words "Zevi Against", in the last exhibition space - seems to win over the "counter-history" and poetics of fragmentation, the freedom of shape, almost completely avoiding radically deconstructivist design languages, with a few exceptions such as the "Centro per lo studio e lo sviluppo delle minoranze etniche albanesi" in San Giorgio Albanese (Cosenza), a 1990-95 work by Marcello Guido. Why this choice?

M G - I think that the fascination of this research work - instead of celebrating the character - lies in its being an open work, to quote another great figure of the 20th century (Umberto Eco, "Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee", 1962 - Editor's note). Certainly, this aspect could be emphasized. Moreover, we had to balance the needs of curators and the Zevi Foundation, so there are many aspects to consider. Maybe you should ask this question to the curators.

AR M - Zevi loved many architects and this is why their works were published in the magazines he edited and in the books he wrote: from Iginio Cappa and Pietro Mainardis to Luigi Figini and Gino Pollini; from Luigi Carlo Daneri to Giancarlo De Carlo; from Marcello D'Olivio to Marcello Guido; from Giovanni Michelucci to Paolo Soleri; from Maurizio Sacripanti to Aldo Loris Rossi; from Giuseppe Perugini to Luigi Pellegrin; and then Riccardo Morandi, Sergio Musmeci and so on, a true reconstruction of Italian architecture from 1944 to 2000. What criteria did you apply to select the material together with the Zevi Foundation?

M G - We went through a progressive selection process. We started from a long list, but then the exhibition had to have a well-defined size and so we started to narrow it down. We have also carried out a feasibility check because - as you have seen - they are all original materials, drawings and models. So we decided to select the material on the basis of a stringent rule: one work for each architect.



Museo MAXXI
Gli architetti di Zevi / Zevi's architects

Ph Vincenzo Labellarte

Dettaglio: l'architettura di Giuseppe Perugini

Detail: Giuseppe Perugini's architecture



Museo MAXXI
Gli architetti di Zevi / Zevi's architects

Ph Vincenzo Labellarte

Dettaglio: la dinamica strutturale di Sergio Musmeci

Detail: Sergio Musmeci's structural dynamics

architetti che non abbiamo al MAXXI. Ad esempio sono molto contenta di aver acquisito ultimamente alcuni progetti di Luigi Pellegrin, o di aver prestato attenzione all'opera di Maurizio Sacripanti e di aver recuperato alcuni materiali proprio di Sacripanti. Adesso, tornando ad alcuni degli architetti della mostra che tu citavi: ad esempio non abbiamo nulla di Daneri, abbiamo poco di De Carlo, solo un progetto per Beirut. Alcuni di questi grandi autori hanno i loro archivi conservati in importanti istituzioni pubbliche. Ad esempio Riccardo Morandi è all'Archivio centrale della Stato con cui siamo legati da un collegamento istituzionale che ci permette di scambiarsi i materiali.

ARM - Gli archivi di architettura sono quindi fondamentali per ricostruire un percorso storico critico e per guardare al futuro?

MG - Sì. Questa è proprio la scelta che abbiamo fatto quando abbiamo cominciato a lavorare per il MAXXI. La tentazione poteva essere quella, per altro seguita da altri musei molto importanti nel mondo, di considerare l'architettura alla stregua di un'opera d'arte

This was also the subject of in-depth discussion: certainly, many of these personalities, perhaps almost all of them, deserved a more extensive display of their work. However, we chose one work for each architect. In short, it is a complex work where one of the main problems (because an exhibition is made of physical products, materials) was to borrow the material. Many works on display belong to the MAXXI Architettura collection. Indeed, I would like to take this opportunity to underline that this exhibition greatly helped us analyze and critically examine the Italian modern and contemporary architectural scene: our mission is to present its history as well as its most significant personalities. An exhibition like this makes us understand that we must strive to collect the work of architects we don't have at MAXXI. For example, I am very happy about the recent acquisition of some of Luigi Pellegrin's projects, or about the attention paid to Maurizio Sacripanti's work and the recovery of some of Sacripanti's materials. Now, back to some of the architects that you mentioned: for instance, we have nothing by Daneri, very little by De Carlo, just a project for Beirut. The archives of some of these great authors are kept in important public institutions. For exam-



Museo MAXXI
Gli architetti di Zevi / Zevi's architects

Ph Vincenzo Labellarte

Dettaglio: Bruno Zevi e l'accademia, "Me ne vado per ottimismo"

Detail: Bruno Zevi and the academy, "Me ne vado per ottimismo"



Museo MAXXI
Gli architetti di Zevi / Zevi's architects

Ph Vincenzo Labellarte

Dettaglio: Bruno Zevi e la politica

Detail: Bruno Zevi and politics

Margherita Guccione

Architetto, Direttore MAXXI Architettura –
Museo nazionale delle arti del XXI secolo

Architect, Director MAXXI Architecture –
National Museum of XXI Century Arts

accontentandoci di prendere solo un bel disegno, ad esempio di Renzo Piano, o di Carlo Scarpa o di Giovanni Michelucci ...

ARM - Dunque avete fatto una scelta strutturale ...

MG - Sì, la scelta è stata quella di tentare di raccogliere e di avere la disponibilità di interi archivi o, laddove non fosse possibile, di avere interi progetti e di rimandare a un secondo momento la selezione di ciò che è più o meno significativo. Anzi, noi pensiamo che tutto sia utile e che tutto serva per capire la complessità dei processi progettuali e i contesti dove questi si inseriscono. Quindi la scelta delle collezioni di architettura è proprio quella di lavorare prevalentemente per archivi. Cito anche il caso di Aldo Rossi: noi abbiamo una parte consistente del suo archivio che corrisponde al suo studio privato, legato alla progettazione esecutiva, studio dove lui faceva i suoi schizzi, i suoi pensieri progettuali. Altri soggetti conservano altri suoi progetti. Ma questo materiale di Rossi che noi abbiamo acquisito ci dà una possibilità di lettura che va molto al di là del bel disegno che puoi accostare all'opera di un artista.

ple, Riccardo Morandi is at the Central State Archives with which we have an institutional link that allows us to exchange materials.

ARM - Are architecture archives therefore fundamental to reconstruct a critical historical path and look at the future?

MG - Yes, that is the choice we made when we started working for MAXXI. We could have been tempted, like other very important museums in the world, to consider architecture as a work of art, contenting ourselves with taking just a beautiful drawing, for example by Renzo Piano, Carlo Scarpa or Giovanni Michelucci ...

ARM - So you have made a structural choice ...

MG - Yes, we have chosen to try and collect and have access to entire archives or, where this was not possible, to get entire projects and postpone our selection to a later stage. In fact, we think that everything is useful and helps us understand the complexity of design processes and the contexts



↑
Museo MAXXI
Gli architetti di Zevi / Zevi's architects
Ph Vincenzo Labellarte
Dettaglio: Zevi Against
Detail: Zevi Against



Margherita Guccione

Architetto, Direttore MAXXI Architettura –
Museo nazionale delle arti del XXI secolo

Architect, Director MAXXI Architecture –
National Museum of XXI Century Arts

AR M - La rivista *L'architettura. Cronache e storia*; i libri di Zevi, le sue pubblicazioni, gli editoriali, i video sul contemporaneo e sulla storia dell'architettura, i suoi interventi nelle trasmissioni Tv, dalle riflessioni su Sant'Ivo alla Sapienza per la Rai alla partecipazione ai talk show televisivi; poi la politica. Tutto questo emerge nella mostra. Un pensiero multiforme, vivo e ancora attuale?

M G - Assolutamente sì. Zevi è stato il primo a capire il potere dei media e a intervenire direttamente. Il canale televisivo Teleroma 56 è stato inventato da lui. All'inizio le trasmissioni andavano in onda da casa sua a via Nomentana. Tra l'altro, in questa grande operazione di ricerca della mostra, nella quale alcune cose non sono andate a buon fine, noi avevamo cercato proprio l'archivio di Teleroma 56 che purtroppo si è perso nei diversi passaggi di proprietà. Questo per dire che l'interdisciplinarietà è fondamentale, come è fondamentale l'importanza del linguaggio, il linguaggio della comunicazione. Se pensiamo anche alla sua rubrica su *L'Espresso* e dunque al linguaggio che Zevi usava quando scriveva su di un magazine popolare, capiamo bene questo concetto: Zevi era chiaro, come a dire che se hai le idee chiare non hai bisogno di una scrittura complicata e accademica.

AR M - Nel convegno di Modena del 1997, Bruno Zevi ha lanciato per la prima volta il concetto di "Paesaggistica e linguaggio grado zero dell'architettura". Una ricerca che rimette in discussione tutto attraverso il grado zero, per ripensare architettura e paesaggio. Non pensi che questa ultima visione della critica zeviana sia tra le più importanti che Zevi ci ha lasciato in eredità?

M G - Nel convegno di Modena, Zevi ha guardato avanti, ha prefigurato il grado zero dell'architettura. Anche questo è un tema sul quale avremmo potuto indagare. Abbiamo fatto delle scelte, ma ciò non toglie che il museo possa ritornare su questa tematica con approfondimenti in tale direzione. In ogni caso voglio aggiungere che, oltre a una selezione di video su Bruno Zevi - con Zevi protagonista - che abbiamo preparato per la nostra video gallery del MAXXI, abbiamo anche in mente con la Fondazione Zevi, con Adachiara e Luca Zevi, di realizzare degli importanti approfondimenti sulle pubblicazioni zeviane. Luca Zevi sta difatti curando la ripubblicazione degli scritti di Bruno Zevi e questo sarà un tema che ci accompagnerà nei prossimi mesi.

in which they fit. The choice of architecture collections implies that you mainly work with archives. Let me mention Aldo Rossi: we have a substantial part of his archive relating to his private executive design firm, where he made his sketches or design ideas. Others have more of his projects. But the Rossi's material that we have acquired gives us an interpretation that goes far beyond a beautiful drawing that you can place next to the work of an artist.

AR M - The magazine "L'Architettura. Cronache e Storia"; Zevi's books, his publications, editorials, videos on contemporary architecture and on the history of architecture, his TV programs, from his reflections on Sant'Ivo alla Sapienza for Rai or his participation in television talk shows; finally, politics. All this emerges from the exhibition. A multifaceted, alive and still relevant thought?

M G - Definitely. Zevi was the first to understand the power of the media and intervened directly. He invented Teleroma 56. In the beginning, they broadcasted from his home in Via Nomentana. Among other things, in this great research effort, some attempts failed. For instance, we searched for the Teleroma 56 archive, which unfortunately was lost in the various transfers of ownership. What I mean is that an interdisciplinary approach is fundamental, just as the language, the language of communication. His column on *L'Espresso* and therefore the language that Zevi used when he wrote in a popular magazine epitomizes this concept: Zevi was clear, as if to say that if you have clear ideas you don't need a complicated and academic writing.

AR M - At the 1997 Modena conference, Bruno Zevi introduced for the first time the concept of "Landscape and Architecture's Zero Degree Language". His research questioned everything through the zero degree, to re-think architecture and landscape. Don't you think that this last vision of Zevi's critique is one of the most important pieces of Zevi's legacy?

M G - At the Modena conference, Zevi looked ahead, he anticipated the zero degree of architecture. We could have investigated this aspect, too. We made choices, but this does not mean that the museum cannot revisit this issue in depth. Anyway, I would like to add that, in addition to a selection of videos on Bruno Zevi - with Zevi as the main character - that we prepared for our MAXXI video gallery we intend, along with the Zevi Foundation, Adachiara and Luca Zevi, to conduct some important in-depth studies on Zevi's publications. Luca Zevi is in fact taking care of the reprint of Bruno Zevi's texts and we will work on this theme in the coming months.



Museo MAXXI
Gli architetti di Zevi / Zevi's architects
Ph Vincenzo Labellarte

Dettaglio: la libreria e la rivista
L'architettura. Cronache e storia

Detail: the library and the
L'architettura. Cronache e storia journal

Marco Maria Sambo per / for AR MAGAZINE

Architetto
Direttore editoriale AR MAGAZINE
Direttore editoriale Architetti Roma edizioni
Consigliere OAR

Architect,
Editorial Director of the AR Magazine
and of Architetti Roma edizioni
Board member of OAR

Gabriele Niola

IL CINEMA DI FANTASCIENZA

L'educazione spaziale delle masse

Una delle intuizioni più affascinanti di Bruno Zevi, almeno per chi è innamorato dell'audiovisivo, è quella degli spazi architettonici come le scene in cui sono ambientate le nostre vite: in che modo cioè un interno (ma del resto anche un esterno) possa condizionare la lettura dei fatti che avvengono in esso. Il cinema lo sa benissimo, la cura con cui sono scelti oppure addirittura disegnati e costruiti i set è finalizzata proprio a questo, a quello che Zevi idealisticamente auspicava come una sorta di educazione spaziale delle masse, parlare cioè al pubblico tramite gli spazi, di fatto aumentando la consapevolezza del loro linguaggio.

Comunemente si pensa che l'architettura, nel cinema, corrisponda alla presenza di belle case o belle costruzioni nei film, cioè l'architettura come cartolina. Villa Malaparte in *Il disprezzo* di Jean-Luc Godard, Villa Necchi in *Io sono l'amore*, il Dakota Building in *Rosemary's Baby* e via dicendo, addobbi fantastici che tuttavia non dicono molto sullo spazio. Perché una cosa è l'esposizione dell'architettura, un'altra è il suo utilizzo. Come la musica influisce in un film solo se è buona e se è usata nel momento giusto e nel modo giusto, allo stesso modo l'arte architettonica crea nuovo senso, cambia una scena e contribuisce a modificare la percezione che lo spettatore ha del mondo che sta guardando, solo se è usata nel modo giusto. E, sempre come per la musica, c'è l'architettura che già esiste e viene usata dai film e quella costruita appositamente.

SCIENCE FICTION CINEMA

The spatial education of the general public

One of Bruno Zevi's most fascinating intuitions, at least for those who are in love with the audiovisual sector, is that of architectural spaces as "the scenes in which our lives are set": in other words, how an interior (but also an exterior) can influence the understanding of the events that take place in it. The film industry knows this very well. The care with which the sets are chosen or even designed and built is aimed precisely at this, at what Zevi idealistically hoped would be a sort of "*spatial education of the general public*", i.e. speaking to the public through spaces, actually increasing the awareness of their language.

Most people believe that architecture, in the cinema, is the same as beautiful houses or beautiful buildings in films, that is, architecture as a postcard: Villa Malaparte in Jean-Luc Godard's "*Contempt*", Villa Necchi in "*I am Love*", the Dakota Building in "*Rosemary's Baby*" and so on, fantastic decorations that do not say much about space, though. There is a fundamental difference between the display of architecture and how it is used. Just as music only impacts upon a film if it is good and played at the right time and in the right way, so does the architectural art in creating a new meaning; it changes a scene



Blade Runner
1982

Manifesto del film
Poster of the film

BLADE RUNNER™

THE DIRECTOR'S CUT

THE ORIGINAL CUT OF THE FUTURISTIC ADVENTURE



I film classici della serie di 007 lo spiegano bene. I nemici, che di film in film James Bond affronta, non vengono mai presentati a parole, non sappiamo niente di loro, in teoria non ci viene detto nemmeno che sono dei nemici, sono semmai gli spazi a dirci tutto quello che dobbiamo sapere.

La Spectre ad esempio è un'organizzazione spietata che si riunisce in una stanza più grande del necessario, dal design molto moderno, uno spazio che lascia le sedute autonome, separate le une dalle altre, e questo perché poi i personaggi devono essere uccisi singolarmente, con la sedia elettrificata: forse il singolo espediente di pura architettura più noto della storia del cinema.

Lo spazio e la sua organizzazione a qualsiasi scala (dal design di un mobile, di una stanza, di una casa o di una città) contribuisce al senso del racconto, di fatto dimostrando allo spettatore la sua funzione, le sue regole e le sue possibilità.

Un genere in particolare ne ha fatto la pietra angolare: la fantascienza. È infatti dovere della fantascienza, o almeno di un buon film di fantascienza, per prima cosa immaginare il futuro e crearlo, immaginare come saremo, e visto che come saremo passa per come vivremo, nulla ci dice meglio come vivremo dei luoghi in cui lo faremo, come saranno organizzate stanze, case e città. Con un po' di audacia si potrebbe dire che la fantascienza (nel cinema) è il genere che più si nutre di architettura, quello che più celebra l'importanza dell'organizzazione dello spazio nelle nostre vite.

Una storia della fantascienza nel cinema, a partire dagli spazi architettonici, sarebbe un grande passaggio dalla dittatura dei vuoti al dominio dei pieni, capace di riflettere il mutamento delle nostre ansie e paure rispetto al domani.

Come noto il primo cineasta ad intuire il potere dell'architettura al cinema è Fritz Lang con Metropolis nel 1927. Tutto il film nasce da una città, da un viaggio a New York in cui Lang rimane quasi terrorizzato dalla città dei grattacieli.

Il film stesso quindi consiste nell'idea di una città, ovviamente futura, da cui scaturisce un nuovo ordine sociale. Metropolis si sviluppa verso l'alto, piena di palazzoni ai cui ultimi piani sta l'élite, mentre in basso la massa lavora a ritmi disumani per garantirne il benessere. La città di sopra è lo specchio di quella di sotto, solo migliore, e ad ogni personaggio corrisponde un ambiente. Essendo un film muto e non potendo quindi contare sulle parole, ogni dettaglio dell'immagine è usato per spiegare e raccontare, fondando così l'uso moderno dell'architettura al cinema. Il futuro è immaginato a partire

and helps modify the perception of the viewer of the world he/she is watching, but only if it is used in the right way. And, like music, there is an architecture that already exists and is used by the movies and the one built for this specific purpose.

The classic films of the 007 series explain this very well. The enemies, whom James Bond faces from film to film, are never presented with words. We know nothing about them; in theory, we are not even told that they are enemies. It is rather the space to tell us whatever we need to know.

The Spectre, for example, is a ruthless organization that gathers in a very large room - larger than necessary - with a very modern design, where there is space between chairs, separated from each other, because the characters must be killed individually, with the electrified chair: perhaps the most famous device of pure architecture in the history of cinema.

Space and its organization on any scale (from the design of a piece of furniture to a room, a house or a city) contribute to the sense of the story, actually demonstrating its function, rules and possibilities to the viewer. One particular genre turned this into a cornerstone: science fiction. As a matter of fact, any science fiction, or at least a good science fiction film, must imagine the future and create it, imagine how we will be, and since "how we will be" stands for "how we will live", there is nothing better than places to tell how we will live, how rooms, houses and cities will be organized. With a bit of daring, one could say that science fiction (in the cinema) is the genre that feeds most on architecture, the one that most celebrates the importance of the organization of space in our lives.

A history of science fiction movies, starting from architectural spaces, would be a great passage from the dictatorship of emptiness (voids) to the domination of fullness (solids), capable of reflecting the change in our anxieties and fears about the future.

As we know, the first filmmaker to understand the power of architecture in films was Fritz Lang in 1927 "Metropolis". The whole film revolves around a city, after a trip to New York where Lang was almost terrified by the skyscrapers.

The film itself, therefore, is about the idea of a city, obviously a future city, giving rise to a new social order. Metropolis develops upwards; it is full of buildings on whose top floors lives the elite, while at the bottom is the mass, working at an inhumane pace

dal suo design e dalla densità abitativa che fa la differenza tra chi è ricco e chi è povero. Lo scienziato pazzo è l'unico a vivere in una casetta piccola in mezzo ai grattacieli, il signore di Metropolis cammina in uffici vuoti pieni di design mentre la manovalanza si sposta tutta unita e compatta in spazi stretti. In questo film l'architettura è la maniera in cui il pubblico capisce l'organizzazione sociale del futuro e quali valori sono ad essa collegati.

Gli anni '50 saranno un'epoca molto fertile per la fantascienza, gli anni perfetti per un genere il cui compito è chiedersi "Cosa ne sarà di noi?". E la fobia principale di quegli anni di incubo atomico crescente era la solitudine, il terrore dell'omega man, cioè che la razza umana spazzasse via tutto facendoci ritrovare soli in un luogo che al tempo stesso è riconoscibile ma che ha un che di inquietante proprio per il suo vuoto. Per questo nel 1964 la produzione americana di *L'ultimo uomo della Terra*, un film di fantascienza/horror diretto da Ubaldo Ragona e tratto dal romanzo di Richard Matheson, porta il protagonista Vincent Price all'EUR per rappresentare un futuro in cui un solo uomo è rimasto vivo e la civiltà umana è completamente estinta, un futuro letteralmente disumano.

L'EUR è filmato come un luogo assurdo e fuori da tutto, dall'architettura impossibile agli occhi del resto del mondo. Sembra di guardare un quadro di De Chirico dall'interno, come se potessimo vedere quegli ambienti da un altro punto di vista.

Non si tratta però solo di una scelta di vuoti, è una desolazione completamente diversa da una normale città americana svuotata, è quella di un'umanità che aveva conquistato e ha perduto. Se non si fosse potuta usare quell'architettura si sarebbe dovuto spiegare in altro modo che quel mondo futuro, prima del collasso, non solo aveva raggiunto delle vette elevate ma aveva anche perso qualcosa in questo movimento. Il vuoto, quel vuoto, non serve solo a rendere il fatto che stiamo assistendo alle peripezie dell'ultimo uomo in assoluto, ma anche dell'ultimo detentore di quella che è stata la nostra umanità (cosa che poi è parte della trama). Successivi adattamenti di questa stessa storia, come *Io sono leggenda* oppure *1975: Occhi bianchi sul pianeta Terra*, hanno preferito mettere i protagonisti in metropoli deserte invece che in luoghi come l'EUR ed è evidente come l'effetto sia diverso, privo della disumanizzazione.

La paura di un futuro svuotato, in cui ambienti poco densi aiutano a raccontare la fine dell'uomo, ha preso così tante strade diverse che si trova anche in un caposaldo della fantascienza post-bellica come *2001: Odissea nello spazio* di Stanley Kubrick, uno dei film più efficaci nell'immaginare il futuro. Nella prima parte vengono mostrate scene di vita quotidiana in ambienti quasi vuoti mentre nell'ultima, il viaggio oltre la fisica, Kubrick sceglie di lavorare quasi solo di musica (con le partiture di Ligeti), colori e architettura. Tutto il gran finale gioca il suo senso in un ambiente fuori dal tempo e dalla logica, frutto di arredamenti e dettagli di interni diversi, disposti in modi particolari. Tanto che ad un certo punto c'è anche la grande idea di avere il mezzo spaziale in mezzo alla camera da letto. Quasi

to ensure the elite's well-being. The city above is the mirror of the one below, only better, and each character corresponds to an environment. Being a silent movie, without the help of words, every detail of an image is used to explain and describe. It somehow marked the modern use of architecture in the cinema. The future is imagined starting from the city design and population density, making the difference between the rich and the poor. The mad scientist is the only one who lives in a small house surrounded by skyscrapers, the lord of *Metropolis* walks in empty offices full of design while workers move all together in narrow spaces. In this film, architecture helps the audience understand the social organization of the future and its related values.

The 1950s were a very fertile time for science fiction, the perfect years for a genre that was supposed to wonder "What about us?". And the main phobia in those years of growing atomic nightmare was loneliness, the terror of the omega man, that is, that the human race wiped out everything by letting us alone in a place that is both recognizable and somehow disturbing because of its emptiness. That's why in 1964 the American production of "The Last Man on Earth", a science fiction/horror film directed by Ubaldo Ragona and based on Richard Matheson's novel, set the main character Vincent Price in EUR to represent a future in which only one man has remained alive and human civilization is completely extinct, a literally inhuman future.

The EUR was filmed as a crazy place far from everything, with its architecture considered impossible in the eyes of the rest of the world. It's like looking at a painting by De Chirico from the inside, as if we could see those environments from a different point of view.

But it is not just a choice made of empty spaces, it is a desolation completely different from a normal emptied American city, it is about a humanity that had first conquered and later lost. If it had not been possible to use that architecture, a different explanation would have been required to describe how this future world, before its collapse, had not only reached high peaks but had also lost something. The emptiness, that emptiness, serves not only to convey the idea that we are witnessing the vicissitudes of the last man ever, but also of the last holder of what was our "humanity" (which is part of the plot). Subsequent adaptations of the same story, such as "I Am Legend" or "1975: White Eyes on Planet Earth", decided to place the leading characters in deserted metropolises rather than in a neighborhood like EUR; clearly, the effect is different in the lack of a dehumanization.

The fear of an empty future, in which low-density environments help to tell the story of the end of man, has taken up many different paths. It is also found in a landmark movie of post-war science fiction like "2001: A Space Odyssey" by Stanley Kubrick, one of the most successful films in imagining the future. In the first part, scenes of everyday life are shown in almost empty environments, while in the last part, in the journey beyond phys-

un'installazione artistica. È pura architettura sperimentale (e impossibile) applicata al racconto. Mentre ci sono voluti decenni per sviluppare la fantascienza dei vuoti, c'è stato invece un momento molto preciso in cui questo genere ha smesso di immaginare un domani andato male attraverso un'architettura fatta di vuoti ed ha iniziato a fare il contrario.

Negli anni del sovraffollamento del pianeta la fobia più riconosciuta è diventata un'altra, quella di essere troppi, così tanti da vivere in una società in cui non contiamo più nulla, in cui ci si perde.

Nel 1982 *Blade Runner* operava una rivoluzione potentissima, sovvertendo il mito che identifica la distopia (il contrario dell'utopia) con un pianeta disabitato e troppo razionale e fondandone un altro, opposto, dotato delle caratteristiche che solitamente associamo alla gioia e allo stare insieme.

Caos, chiasso e stimoli visivi diventano negativi, perché in mezzo a quel caos, visto come è organizzato architettonicamente, abbiamo l'idea che l'umanità si perda, che noi ci perdiamo.

Blade Runner ha l'idea di arredare la sua Los Angeles del futuro anche per strada, come fossero degli interni, all'insegna della densità sia umana che visiva. Non solo i mezzi di trasporto hanno un design impeccabile ma l'estetica dei volti, dei costumi e degli oggetti (molto debitrice di quella del fumettista Enki Bilal), ha una strana forma di contaminazione con le suggestioni degli antichi egizi unita a un globalismo asiatico di ritorno. Senza contare che, come in *Metropolis*, se i luoghi del potere localizzati in alto hanno un design futuristico, quelli in basso, popolari, hanno il design anni '40 del vero Bradbury Building di Sumner Hunt con i suoi clamorosi interni in ferro battuto che somigliano a gabbie per uccelli.

Ma non solo l'arredamento gioca un ruolo determinante nei film, anche la scelta dei materiali lo fa. *Minority Report* nel 2001 proseguiva con intelligenza il discorso del futuro affollato, sostituendo definitivamente gli stimoli visivi alle persone. Si vedono spazi pubblici (come ad esempio la metropolitana) in cui l'affollamento pubblicitario è ovunque e personalizzato. Ci sono uomini, ci sono stimoli visivi e tutto contribuisce a una grande densità. La visione futura del film di Spielberg è tra le migliori degli ultimi anni ed è frutto dell'uso di un ampio raggio di consulenti su diverse materie. Per l'urbanistica Peter Calthorpe ad esempio aveva immaginato strade che vanno in verticale per ovviare alla densità e alle esplosioni di folla.

Ancora di più l'architettura ha un peso determinante in questo film grazie a un'idea che nel finale fornisce un senso a tutto quello che abbiamo visto. *Minority Report* è un film giocato su toni desaturati acciaio e blu, ambientato tra palazzi moderni, in una città in computer grafica, molto

ics, Kubrick chose to work almost exclusively with music (with scores by Ligeti), colors and architecture. The whole grand finale finds its meaning in an environment out of time and logic, with furnishings and details of different interiors, arranged in special ways. So much so, that at a certain point Kubrick had the great idea of placing the spatial medium in the middle of the bedroom. Almost an artistic installation. It is pure (and impossible) experimental architecture applied to the story. While it took decades to develop a science fiction of voids, at a very specific time this genre stopped imagining a tomorrow gone wrong through an architecture made of voids and began to do the opposite.

In the years of planetary overcrowding, the most recognized phobia is that there are too many of us, so many that we live in a society in which we no longer matter, in which we get lost.

In 1982, "*Blade Runner*" started a very powerful revolution. It subverted the myth that identifies dystopia (the opposite of utopia) with an uninhabited and too rational planet and founded another, opposite one. This latter presents certain characteristics that we usually associate with joy and being together.

Chaos, noise and visual stimuli become negative, because in the midst of that chaos, considering how it is architecturally organized, we get the idea that humanity is lost, that we are lost.

Blade Runner furnished his Los Angeles of the future also on the streets, as if they were interiors, in the name of both human and visual density. Not only means of transport are impeccably designed, but the aesthetics of faces, costumes and objects (with a great input by the cartoonist Enki Bilal), have a strange cross-link with the ancient Egyptians combined with Asian globalism. Moreover, as in *Metropolis*, the places of power are located at the top and have a futuristic design, while those at the bottom, for low-income people, have the 1940s design of the real Bradbury Building by Sumner Hunt with its clamorous wrought iron interiors that resemble birdcages.

It is not only furniture to play a crucial role in the films, but also the choice of materials. In 2001, "*Minority Report*" intelligently continued to discuss the crowded future, definitively replacing people with visual stimuli. You can see public spaces (such as the subway) where the advertising crowd is everywhere and personalized. There are men, there are visual stimuli and everything contributes to a great density. Spielberg's future vision is one of the best of recent years and stems from a wide range of consultants on various subjects. For example, for urban planning Peter Calthorpe imagined streets that go vertical to counteract the density and explosions of the crowd.

moderna, dalle linee nette e geometriche, liscia e spoglia. Poi però quando tutto sarà finito bene, il lieto fine sarà spiegato tramite un'immagine più che a parole. Vediamo i personaggi vessati per tutto il film in un cottage di legno, immersi in un'altra tavolozza di colori, più calda e in un luogo opposto a tutti quelli che ci sono stati mostrati, un luogo più intimo e caldo. In un parola: umano. Un impossibile piano sequenza digitale all'indietro infine mostra che quel cottage esiste in un luogo naturale, unica abitazione in mezzo alla natura.

È una trovata puramente architettonica che proprio tramite spazio e materiali spiega non solo che tutto è finito bene ma anche qualcosa di più, che quelle persone, là dentro, in quello spazio, hanno riconquistato la loro umanità.

Here too, architecture plays an important role in this film thanks to a finale that gives meaning to everything we have seen.

Minority Report is a film featuring steel and blue unsaturated tones, set among modern buildings, in a very modern computer graphics city, with clean and geometric lines, smooth and bare. Then, when it all ends well, the happy ending is explained through an image rather than words. We see the characters harassed throughout the film in a wooden cottage, immersed in another palette of colors, in a place totally different from all those that were shown to us, a more intimate and warm place. In a word: human. An impossible digital backward sequence finally shows that a cottage exists in a natural place, the only home in the middle of nature. It's a purely architectural idea that explains through space and materials not only that everything ended well but something more, that those people, there, in that space, have regained their humanity.

A cura di / Curated by Sergio Bianchi

INTELLIGENZA COLLETTIVA E ORGANICA APPLICATA ALL'HABITAT

Archivio Luigi Pellegrin



↑ - A

Luigi Pellegrin

Il primordiale ricordato scende e tocca il pianeta

1974

© Archivio Luigi Pellegrin

Disegno dalla serie

Drawing from the series



Il rapporto tra i due è intenso e fecondo. Zevi è del 1918, Pellegrin del 1925. Uno scarto di sette anni che rappresenta un abisso temporale data la situazione italiana a ridosso della seconda guerra mondiale. Zevi vive sulla propria pelle la pazzia e l'atrocità di quel periodo, ma riesce a volgere in positivo una situazione estrema. Si troverà *esiliato* prima a Londra, poi ad Harvard dove, oltre a laurearsi, avrà diretto contatto con altri *esiliati*: quelli del Bauhaus, che sbarcati negli Stati Uniti prima di lui, stanno contribuendo potentemente alla definizione e all'affermazione dell'International Style; tornerà in Italia prima della fine della guerra partecipando alla lotta antifascista nelle file del Partito d'Azione. Collaborerà alla ricostruzione, sia in campo politico che intellettuale, pubblicando e curando collane di libri, insegnando prima a Venezia, dal 1948 al 1963, poi a Roma; fungerà da catalizzatore per le migliori energie architettoniche organizzando numerose mostre e fondando l'IN/ARCH, dove i lunedì dell'architettura divengono uno straordinario strumento di aggiornamento, con l'intento di attivare un processo virtuoso di condivisione della cultura in senso organico.

Pellegrin, più giovane, viene toccato dalla guerra in modo marginale. Entra subito nel mondo della professione, è un momento di grande fermento, si costruisce molto, il suo studio è una fucina dove produrre, nutrirsi e immaginare, ma a differenza di Zevi che è impegnato nella promozione della cultura, la sua missione è quella di contribuire in prima persona al miglioramento del processo di trasformazione del territorio. Potremmo dire che Zevi lavora da fuori, alimentando, pungolando, offrendo spunti alle componenti che interagiscono nel processo architettonico e urbanistico, mentre Pellegrin lavora dall'interno. Pellegrin definirà Zevi "un Savonarola proponente e vigilante".

Significativo è il fatto che per entrambi il primo ricordo dell'infanzia sia il rapporto con una "costruzione". Per Pellegrin è la frequentazione del cantiere del Buon Pastore a Roma. Nel 1930 il padre di Pellegrin lavora alla costruzione della Casa Provinciale della Congregazione di Nostra Signora della Carità del Buon Pastore. Pellegrin racconta: "avevo cinque anni al Buon Pastore. Passai lì i cinque anni successivi, mentre l'edificio cresceva più in fretta di me".¹ Il complesso è un immenso castello barocco adagiato sulle verdi colline che degradano verso la città; sullo sfondo, in lontananza, la cupola di San Pietro. Intorno solo campi. Progettista della struttura è Armando Brasini che Pellegrin definirà l'ultimo architetto barocco. Le sue opere sono monumentali, classicheggianti, lontane anni luce dal dibattito culturale, ma non mancano di forza e soprattutto alludono ad un'altra scala. Per Zevi il primo incontro è con la Chiesa protestante all'incrocio tra via Napoli e via Nazionale; in *Zevi su Zevi*² scrive: "Via Napoli, una traversa di via Nazionale, l'arteria principale della nuova Roma. Nascere al n. 27 implica un'esperienza importante per l'inconscio infantile, cioè passare quasi tutti i giorni lungo il fianco della prima chiesa protestante costruita nella capitale. Il progetto di George Edmund Street è timido, ma segna comunque un gesto di rottura ... Un personaggio chiave nella storia del movimento moderno, William Morris,

COLLECTIVE AND ORGANIC INTELLIGENCE APPLIED TO THE HABITAT Luigi Pellegrin Archive

The relationship between these two architects is intense and fruitful. Zevi and Pellegrin were born in 1918 and 1925, respectively: a gap of seven years that represents a temporal abyss in Italy on the verge of the Second World War. Zevi experienced first-hand the folly and atrocity of that period, but succeeded in giving a positive connotation to an extreme situation. He was in exile first in London, then at Harvard, where he graduated and had direct contacts with other exiles: the ones from the Bauhaus, who arrived in the United States before him and who were powerfully contributing to defining and establishing the International Style.

He came back to Italy before the end of the war, participating in the anti-fascist struggle in the ranks of the "Partito d'Azione" (Action Party). He contributed to the political and intellectual reconstruction process, publishing and editing book series, teaching first in Venice from 1948 to 1963 and then in Rome. He acted as a catalyst of the best architectural energies, organising numerous exhibitions and founding IN/ARCH, where the Mondays of Architecture became an extraordinary opportunity to update knowledge and initiate a virtuous sharing of the organic culture.

Pellegrin, younger, was marginally affected by the war. He immediately joined the profession at a time of cultural boom.

He invested a lot in the improvement of his knowledge. His architectural firm was a hotbed where to create, be nurtured, and exercise imagination. However, unlike Zevi, who was engaged in promoting culture, Pellegrin had the mission of contributing first-hand to improving spatial transformation processes. We might say that Zevi worked from the outside, feeding, prompting, and providing inspiration to the components interacting in the architecture and urban planning process, whereas Pellegrin worked from the inside. Pellegrin defined Zevi as a *proposing and overseeing* "Savonarola".

Significant is the fact that the first childhood memory of both was their relationship with a "structure". Pellegrin attended the construction site of the Good Shepherd in Rome. In 1930, Pellegrin's father worked on the construction of the Provincial House of the Congregation of Our Lady of Charity of the Good Shepherd. Pellegrin said: *I was five years' old when I began attending the site and spent the next five years there, while the building was growing faster than me*¹. The complex was an immense baroque castle, perched on green hills sloping towards the city: Saint Peter's dome in the far background and fields all around. The structure was designed by Armando Brasini, defined as the last baroque architect by Pellegrin. His works are monumental, in the classical style, and light years away from the cultural debate. Nonetheless, they do not lack strength and, above all, they are suggestive of another scale. Conversely, Zevi's first encounter with architecture was with the protestant Church at the intersection between



fu consulente in loco di Street, tra gli artisti chiamati a decorare l'interno si annovera Sir Edward Burne-Jones, leader dei pre-raffaeliti inglesi. Insomma, nei primi dodici mesi s'ingerisce il principio della dissonanza, l'avvento della libertà religiosa ed espressiva". Entrambi hanno un tratto decisivo in comune, sono legati in modo viscerale alle origini, pur essendo protesi verso l'avvenire e hanno la capacità di leggere nel profondo, oltre la superficie.

I due entrano in contatto nei primi anni '50, Zevi ha una profonda stima nelle capacità di Pellegrin, ne seguirà il percorso professionale documentandolo sulle pagine de *L'architettura. Cronache e storia* e alimenterà la sua crescita fornendogli numerose occasioni di partecipare alle iniziative da lui promosse. Ma procediamo in senso cronologico, nel 1953, a 28 anni Pellegrin lavora a New Orleans, ad agosto visita il Florida Southern College di Wright. A dicembre è a Chicago dove entra in contatto con i disegni di Sullivan. Al suo ritorno a Roma si reca a visitare Zevi che gli propone di documentare la sua esperienza dell'architettura organica con una serie di foto e articoli per *L'architettura*. Gli scritti servono a Pellegrin per sistematizzare il suo pensiero, per maturare l'eredità di quegli incontri. La prima certezza è il salto indietro: prima di Wright, non solo in senso cronologico, c'è Sullivan; poi la ricerca del senso dell'insegnamento di Sullivan: la costruzione dell'apparato decorativo che salda geometrie euclidee e non: il caos e il cosmo.

via Napoli and via Nazionale. In "Zevi su Zevi"², Zevi wrote: *Via Napoli is a cross street of via Nazionale, the main street of the new Rome. Being born on via Napoli 27 is an important experience for the unconscious of a child, i.e. spending almost every day alongside the first protestant church erected in Rome. Although the design of the church by George Edmund Street was timid, it marked a break with the past ... William Morris, a key figure in the history of the modern movement, was Street's local consultant. The artists who were hired to decorate the interior of the church included Sir Edward Burne-Jones, the leader of the English Pre-Raphaelites. In the first twelve months, one could seize the principle of dissonance, the advent of the freedom of religion and expression. Both architects have a common denominator: they are viscerally linked to their origins, although leaning towards the future, and capable of gaining insight beneath the surface.*

The two architects entered into contact with each other in the early 1950s. Zevi had a profound respect for Pellegrin. He followed and documented Pellegrin's professional career in the pages of "L'architettura. Cronache e storia". He nurtured his growth by inviting him on several occasions to participate in his initiatives. However, let us proceed chronologically. In 1953, at 28 years of age, Pellegrin worked in New Orleans and, in August, he visited Wright's Florida Southern College. In December, he was in Chicago, where he saw Sullivan's designs. After returning to

↑ - B

Louis Sullivan
Chicago Stock Exchange
1953

© Archivio Luigi Pellegrin
Ph Luigi Pellegrin

↑ - C

Luigi Pellegrin e Frank Lloyd Wright
Roma, 1956

© Archivio Luigi Pellegrin

Una misura che Pellegrin applica alla propria metodologia progettuale e al proprio investigare. Nel primo articolo, *Storicità di Louis Sullivan*, apparso sul numero 6 della rivista³, Pellegrin scrive: “Il quadro critico che definisce il massimo maestro della Scuola di Chicago appare ormai inadeguato. Solo alcuni lati della sua personalità sono stati esaminati, commentati, esaltati; ma la conclusione del suo ciclo creativo è rimasta più ancora che sfocata, ignorata. È un mito accettato: Sullivan finisce con i Magazzini Carson, Pirie, Scott di Chicago (1899-1904). Dai Magazzini Carson, Pirie, Scott, alla morte passano vent'anni: l'isolamento, le fasi di inattività, la decadenza esteriore, poi la povertà e le malattie creano in queste due decadi la condizione che gli permette di precisare il suo messaggio”. Poi conclude: “Wright insisterà nel dire che «il meglio di Sullivan è nei disegni; essi sono la concretizzazione più esatta del suo genio»”. (B)

L'articolo successivo compare nel numero 8 e si intitola *Alla ricerca del primo Wright*⁴.

È essenziale ricordare che in quegli anni Wright è ancora vivo: del 1956 sono il grattacielo alto un miglio e la torre Price a Bartlesville, “un albero di 19 livelli più la sovrastante spirale, cresciuto su una collina dell'Oklahoma orientale, un albero che fuggì dalla foresta, cioè dalla metropoli per conquistare aria e cielo, libertà”⁵.

A giugno del 1956 Wright è a Roma, Zevi racconta: “il ricevimento ebbe luogo nel giardino di via Nomentana, il 27 luglio 1956. La mattina seguente Carlo Levi eseguì il suo ritratto nello studio di villa Strohl Fern. Occasione straordinaria; per tre ore, seduto in poltrona, il maestro raccontò episodi della sua vita giovanile, parlando a lungo di John Wellborn Root, la personalità più rilevante, dopo Louis Sullivan, della scuola di Chicago”. Zevi continua, “a Roma riesco a strapparli al controllo opprimente della signora Wright. Lo porto a pranzo a una trattoria del Gianicolo insieme a Sergio Bettini, storico dell'arte padovano e Luigi Pellegrin, giovane architetto organico che ci ha fatto compagnia anche nello studio di Carlo Levi, mentre gli faceva il ritratto”⁶. (C)

La presenza di Carlo Levi, pittore, scultore, politico, autore di *Cristo si è fermato a Eboli*, è emblematica della capacità di Zevi di catalizzare attorno a sé, di mettere in contatto, quasi di incollare pezzi della cultura.

Nel numero 9 della rivista, un altro articolo di Pellegrin su Wright⁷, stavolta sulla *Decorazione funzionale del primo Wright*. In particolare la sua attenzione si centra sulla luce che pervade lo spazio interno; sulle vetrate legate a piombo: caratteristiche della prima stagione di Wright, Pellegrin scrive “Wright limita la lastra di vetro serrando pesi e linee attorno ad un asse, e la dilata col sospendere colore e materia in alto, o ne scavalca le dimensioni con ritmi obliqui e dissonanze diagonali”. (E)

Prosegue ad agosto⁸ con *Autonomia espressiva della Scuola di Chicago* e a dicembre⁹ con *John Wellborn Root, il poeta moderato di Chicago*. Seguono a gennaio del 1957¹⁰ *La sintesi culturale del primo Wright*, a febbraio¹¹ *L'ora 'classica' di Wright* e a marzo¹² *George Grant Elmslie, l'architetto delle città contadine*

Rome, he visited Zevi, who made him a proposal: reporting his organic architecture experience in a series of photos and articles for “L'architettura”. Pellegrin used these articles to systematise his thoughts and acquire a deeper understanding of the legacy of those encounters. The first certainty was a step back in time: before Wright, not only chronologically, there was Sullivan. Then, Pellegrin looked for the meaning of Sullivan's teachings: the construction of a decorative apparatus joining Euclidean and non-Euclidean geometries: chaos and cosmos.

An approach that Pellegrin applied to his own investigation and design methodology. In his first article (“Storicità di Louis Sullivan”), published in issue no. 6 of the journal³, Pellegrin wrote: *The critical framework defining the topmost master of the Chicago School has become inadequate. Only a few features of his personality have been examined, commented on, and exalted, but the conclusion of his creative cycle has remained more than blurred, it has been neglected. It is an accepted myth that Sullivan ends with the Carson, Pirie, and Scott department stores of Chicago (1899-1904). More than two decades elapsed from the time of the Carson, Pirie, and Scott stores to the time of his death: in these two decades, isolation, stages of inactivity, external decadence, then poverty and diseases allowed him to clarify his message.* Then, concluded Pellegrin: *Wright insisted in stating that the best part of Sullivan was his designs, the most accurate representation of his genius.* (B)

The next article, published in issue no. 8, was entitled “Alla ricerca del primo Wright”⁴.

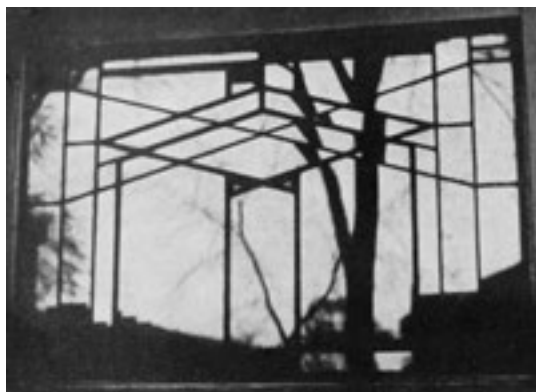
It is worth recalling that, in those years, Wright was still alive: *the one-mile-tall skyscraper and the Price tower in Bartlesville lead back to 1956. The latter is a 19-level tree plus the overlying spiral, rising on a hill of eastern Oklahoma, a tree that escaped from the forest, i.e. from a metropolis, to conquer air, sky, and freedom*⁵.

In June 1956, Wright was in Rome. As told by Zevi: *the reception was held in the garden of via Nomentana on 27 July 1956.*

The next morning, Carlo Levi made a portrait of Wright in his atelier of villa Strohl Fern. It was an extraordinary opportunity.

*For three hours, sitting on an armchair, the master talked about episodes of his youth and a lot about John Wellborn Root, the most relevant figure of the Chicago School after Louis Sullivan. Zevi went on: in Rome, eluding the oppressive control of Mrs. Wright, I succeeded in taking him to lunch in a “trattoria” on the Janiculum hill together with Sergio Bettini, an art historian from Padua, and Luigi Pellegrin, a young organic architect who kept us company also in the atelier of Carlo Levi, while he was portraying Wright*⁶. (C)

The presence of Carlo Levi, painter, sculptor, and politician, who wrote “Christ stopped at Eboli”, epitomises Zevi's ability to catalyse pieces of culture around him, putting them into contact with one another, and almost gluing them together.



↑ - D

Luigi Pellegrin
Ufficio Postale di Suzzara
1958

© Archivio Luigi Pellegrin

↑ - E

Frank Lloyd Wright
Robie House
1953

© Archivio Luigi Pellegrin
Foto di Luigi Pellegrin

↑ - F

Cena a Trastevere. Da sinistra / From left to right
Adachiara Zevi, Bruno Zevi, Sophia Mumford,
Luigi Pellegrin, la figlia di Arrigo Benedetti, Lewis
Mumford, Giulio Carlo Argan e Luca Zevi

© Archivio Luigi Pellegrin

d'America. Chiude il ciclo ad aprile¹³ *Gli ultimi seguaci di Sullivan e i primi di Wright*.

La serie vale a Pellegrin il Premio Olivetti a un giovane studioso dell'Architettura Contemporanea. In commissione, oltre a Zevi e Adriano Olivetti, ci sono Giulio Carlo Argan, Roberto Pane, Carlo Ludovico Ragghianti ed Ernesto Nathan Rogers.

Nello stesso periodo Zevi, dall'Università di Venezia, in occasione dei 440 anni dalla morte di Biagio Rossetti, sta promuovendo una serie di studi su *Ferrara prima città moderna d'Europa*, culminate in una grande mostra e nel volume *Biagio Rossetti architetto ferrarese. Il primo urbanista moderno europeo*¹⁴; Zevi invita Pellegrin a produrre la ricca documentazione fotografica che correda il volume. L'opera mette in luce un'altra caratteristica fondamentale del fare cultura di Zevi, che è anche di Pellegrin: non confondere il moderno con il contemporaneo cercando le radici degli sviluppi organici nel flusso temporale presente e futuro.

Nel 1957 Lewis Mumford è a Roma, il ridotto dell'Eliseo è gremito. Ancora una volta, tramite Zevi, Pellegrin entra in contatto diretto con una figura fondamentale nel definire il suo approccio alla progettazione olistica dell'habitat. Già allora Mumford aveva individuato uno dei mali contro cui Pellegrin si batterà con maggiore decisione: la crescita urbana per addizione bidimensionale, lo sprawl. Le conclusioni di Mumford sono diverse da quelle che sta maturando Pellegrin, Mumford è vicino alla linea di Wright per quanto attiene gli sviluppi sul territorio, ma quelle frequentazioni sono semi e quei semi in Pellegrin avranno uno sviluppo profondo con filiazioni molto peculiari. (F)

Nel 1958 la rivista inizia il racconto delle opere di Pellegrin, con il complesso residenziale a Galatina¹⁵, con il gruppo Cicconcelli. Nell'agosto del 1959 Pellegrin torna a scrivere e raccontare con le sue fotografie: questa volta la Chiesa di Larderello di Michelucci¹⁶. Ne mette in luce la spazialità interna resa vibrante dall'apparato continuo delle vetrate colorate. Del settembre 1960¹⁷ è la prima importante pubblicazione sulle opere di Pellegrin: gli uffici postali di Suzzara (D) e Saronno (G) e la casa di abitazione in via Mengotti a Roma. Gli uffici postali sono declinati secondo un linguaggio spiccatamente wrightiano. L'articolo che accompagna le immagini è di Renato Pedio, che commenterà tutti gli articoli su Pellegrin negli anni a seguire. Pur riconoscendo un alto valore alle tre opere, Pedio si interroga sul rischio di un'adesione che si limiti alla superficie e scrive: "Se l'architettura organica deve ridursi a mera riproduzione di stilemi wrightiani, il giudizio è automaticamente negativo. Quindi prima condizione è che l'architetto dimostri di saperne applicare i principi su una scala e una base diversa". È significativo del valore culturale della rivista il fatto che Pedio nel primo articolo su Pellegrin abbia messo in luce uno dei tratti distintivi di quest'ultimo: la ricerca del senso di una ricerca che lo porta al rifiuto dell'organico come mero linguaggio nell'aspirazione all'adesione completa ai principi. A tale proposito Pellegrin, in uno scritto del 2001, definirà il

Issue no. 9 of the journal featured another article written by Pellegrin about Wright "Decorazione funzionale del primo Wright"¹⁷. Pellegrin focuses his attention on the light pervading the internal space, on the leaded glass panels typical of Wright's first season. Pellegrin wrote: *Wright binds the glass panel by tightening weights and lines around an axis, and dilates it by suspending colour and matter upwards, or overstepping its dimensions with oblique rhythms and diagonal dissonances*. (E)

He wrote "Autonomia espressiva della Scuola di Chicago" in August⁸ and "John Wellborn Root, il poeta moderato di Chicago" in December⁹. In 1957¹⁰, he authored "La sintesi culturale del primo Wright" in January, "L'ora 'classica' di Wright" in February¹¹ and "George Grant Elmslie, l'architetto delle città contadine d'America" in March¹². In April¹³, he closed the series with "Gli ultimi seguaci di Sullivan e i primi di Wright".

For this series, Pellegrin won the Olivetti prize awarded to a young scholar of Contemporary Architecture. The jury members were not only Zevi and Adriano Olivetti, but also Giulio Carlo Argan, Roberto Pane, Carlo Ludovico Ragghianti, and Ernesto Nathan Rogers.

In the same period, on the occasion of the 440th anniversary of the death of Biagio Rossetti, Zevi from the University of Venice was promoting a number of studies on Ferrara, *the first modern city of Europe*, culminating into a large exhibition and into the book "Biagio Rossetti architetto ferrarese. Il primo urbanista moderno europeo"¹⁴. Zevi invited Pellegrin to produce a rich photo reportage to accompany the book. This work highlighted another key feature of Zevi's and Pellegrin's culture-making process: not confusing modern architecture with contemporary architecture by seeking the roots of organic developments in the present and future temporal flow.

In 1957, Lewis Mumford was in Rome and the Ridotto dell'Eliseo theatre was overcrowded. Once again, through Zevi, Pellegrin entered into direct contact with a figure that was fundamental to defining his approach to holistic habitat planning and management. Mumford had already identified one of the ills against which Pellegrin would struggle with most vigour: the urban sprawl. Mumford's conclusions were different from the ones that Pellegrin was drawing. Mumford's ideas about local developments were close to those of Wright. However, Mumford planted seeds that would take deep root and produce unique fruits in Pellegrin. (F)

In 1958, the journal featured articles on the works of Pellegrin, such as a housing development at Galatina¹⁵, with the Cicconcelli Group. In August 1959, Pellegrin resumed his writings and photo reportage: this time, he covered Michelucci's Church of Larderello¹⁶. He highlighted its internal spatiality, made vibrant by the continuous apparatus of stained glass panels. September 1960¹⁷ was the date of the first important publication about Pellegrin's works: the post offices of Suzzara (D) and Saronno (G), and the home on via Mengotti in Rome. The post offices were based on a

suo operare come un tentativo di “aderire, copiare, se pur in modo barbaro, la prassi che esprime la NATURA”.

Nel numero 79 del 1962¹⁸, nel presentare la palazzina di via Albani, il Villino Cecilia (H), Pedio torna sul rischio che “una impegnata ricerca organica possa invischiarsi nel formalismo”, e conclude asserendo che il villino progettato da Pellegrin con Mario Ingrams è “tra i migliori costruiti a Roma nel dopoguerra”. Pedio mette a fuoco la ricerca volumetrica, la scomposizione, la frantumazione del blocco della palazzina, ma Pellegrin è già oltre, sta maturando una concezione che lo allontana sempre di più dai processi costruttivi e progettuali correnti per guardare al mestiere dell'architetto dall'alto, da lontano, dallo spazio, in modo da osservare costantemente le ripercussioni che il nostro operato come genere umano ha sul pianeta. Nel 2000, riguardando alla propria attività, Pellegrin scrive “Dal 1964 ho iniziato a studiare i componenti per costruire un sistema habitat. Quello è stato il mio vero lavoro”. Il 1964 è certamente un anno importante nella sua storia personale: è l'anno di nascita del primo figlio, ed è l'anno della casa che progetta per la sua famiglia sulla via Aurelia. La matrice progettuale cambia registro, si fa al contempo più meccanica e più fluida. Nella casa sull'Aurelia assembla una serie di volumi puri staccati dal suolo. L'imperativo di staccare il costruito dal suolo in un anelito di libertà per il pianeta e per le altre specie, si fa sempre più impellente. Nel 1966 inizia una serie di disegni fantastici. Quando, nel 1992, in occasione della Mostra “Luigi Pellegrin. Alle porte dell'Architettura”, riordinerà per temi quei meravigliosi disegni, titolerà la prima serie, del 1966 “Il primordiale ricordato prende forma nello spazio”¹⁹. (A)

Di questo periodo Pellegrin scrive:

“Io, l'ignorante, avevo accettato alla fine degli anni '50, di scrivere sugli incontri che mi avevano fornito di IMPULSI.

Scrissi male su F. L. WRIGHT, su L. SULLIVAN e sulle opere, senza autore che avevano dato corpo alla SCUOLA DI CHICAGO, cioè che avevano reso Chicago di inizio secolo il luogo dove il MESTIERE di più o meno mediocri architetti era divenuto COSTUME EDILIZIO elevato.

Poi cercai di scrivere per sapere solo il disegnare.

La mia stagione di incontri formanti finì all'inizio degli anni '60.

Avevo incontrato spazi architettonici diversi, disegni-messaggio, rappresentazioni di geometrie pre-biologiche che avevano incenerito il ricordo della 'SEZIONE AUREA' e di altri postulati che credevano di aver governato l'Architettura negli ultimi 2500 anni.

Vedevo macro delfini man-made solcare il cielo e mi rattristavo che non fossero cattedrali volanti.

Nascondevo a me stesso il ricordo di Hiroshima per non riconoscerlo come segno che il DESTINO del costruttore di spazi aveva un nemico in più, più potente dei terremoti. Riuscivo a nascondere nel mio quotidiano come riuscivo a ignorare cultura e libri.

typically Wrightian language. The article accompanying the images was by Renato Pedio, who would comment on all the articles on Pellegrin in the following years. Though recognising the high value of the three works, Pedio wondered about the risk of superficially embracing organic architecture: *if organic architecture projects are reduced to a mere replication of Wrightian styles, the judgement is automatically negative; thus, the first requirement is that the architect should demonstrate his/her capability of applying the principles onto a different scale and basis*. The cultural value of the journal is witnessed by the fact that, in his first article about Pellegrin, Pedio stressed one of his distinctive features: the search for the meaning of an investigation that would lead him to reject organic architecture as a mere language, aspiring to fully adhere to its principles. In this regard, in a paper of 2001, Pellegrin would qualify his work as an attempt to *adhere to and copy, albeit in a barbaric way, the practice expressed by NATURE*.

In issue no. 79 of 1962¹⁸, in describing the apartment building of via Albani Villino Cecilia (H), Pedio came back onto the risk that *an in-depth organic research might get mixed up in formalism*, concluding that the building designed by Pellegrin with Mario Ingrams was *among the best erected in Rome in the post-war period*. Pedio emphasised the volumetric research, the decomposition, and the fragmentation of the building, but Pellegrin was already beyond that, getting farther and farther from the then current design and construction approach and viewing the architect's job from the top, from afar, from the space, to constantly monitor the impact that humankind had on the planet. In 2000, reviewing his activity, Pellegrin wrote: *I have been studying the components to construct a habitat system since 1964. That was my actual work*. 1964 certainly was an important year in his personal history: it was the year when he had his first child and designed the home for his family on via Aurelia. His design matrix changed course, becoming at the same time more mechanical and more fluent. In his home on via Aurelia, he assembled a series of pure volumes detached from the ground. His need for detaching the building from the ground in the quest for freedom for the planet and for the other species became increasingly impelling. In 1966, he began a series of fantastic drawings. When, in 1992, on the occasion of the “Luigi Pellegrin. Alle porte dell'Architettura” exhibition, he sorted his marvellous drawings by topic, he chose the title “Il primordiale ricordato prende forma nello spazio” for his first series of 1966¹⁹. (A) Pellegrin wrote about this period:

At the end of the 1950s, as an ignorant, I had accepted to write about the encounters that had provided me with STIMULI. I wrote negatively about F. L. WRIGHT, L. SULLIVAN, and the works without authors that had given shape to the CHICAGO SCHOOL, i.e. that had turned the Chicago of the early century into a place where the JOB of more or less mediocre architects had become a high-level BUILDING PRACTICE.

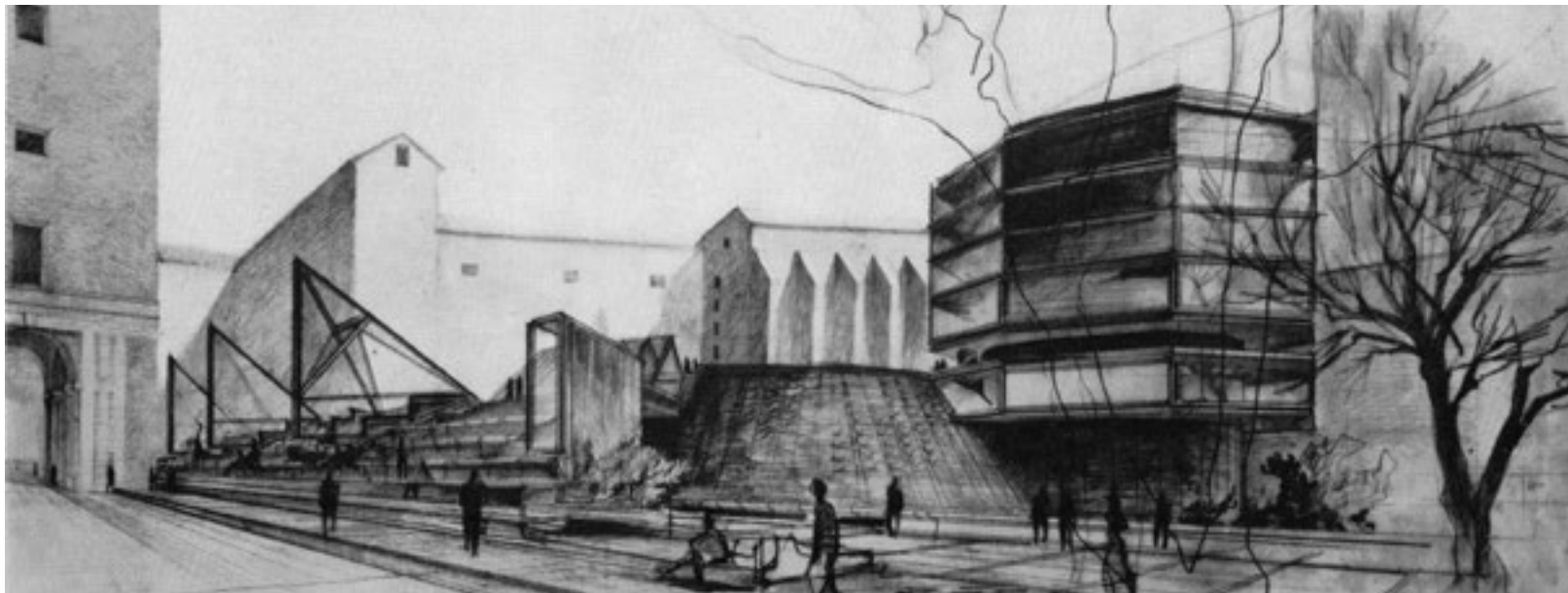
Then, I tried to write to gain more insight into designs. My season of learning encounters ended in the early 1960s.

I had encountered different architectural spaces, message designs, pre-biological geometries that had oblit-



↑ - G
Luigi Pellegrin
Ufficio Postale di Saronno
1958
© Archivio Luigi Pellegrin

↑ - H
Luigi Pellegrin
Villino Cecilia, Via Albani
Roma, 1958
© Archivio Luigi Pellegrin



Da bambino ero cresciuto in un'aia contadina, dove i libri non avevano accesso. Avevo deciso di non avere fiducia nella cultura scritta.

Iniziò un mio tempo di stupore STUPIDO, di ignoranza coltivata.

Per me era un tempo di privilegio del VEDERE e rivedere nella mente.

Ignoravo, in favore di MILES DAVIS, il pre-post-modern dei Beatles, ignoravo il torbido sussulto verso la libertaggine senza limiti che stanchezze politiche alimentavano.

Credevo nell'essere solitario, ma dentro un luogo studio che per 10 anni fu una riprodotta bottega antica, dove i giovani andavano a imparare mestiere e volontà di resistere alla Accademia (non c'era il professore)

Fu un tempo di pensieri schizzati.

Spesso vedevo davanti a me un'alba rosata dove danzavano immagini di architettura che sapevano essere più aeree che terrestri. In esse vedevo uomini che avevano dimenticato catene e spazi pozzangherosi.

Disegnai SCHIZZI, allusioni di linee antropoanimate che rifiutavano di incrociarsi, che toccavano terra o si fiondavano entro pareti rocciose.

Quello era l'esercizio di inutilità (rispetto alla cultura) che mi permetteva di essere GEOMETRA serio in altra parte della giornata.

erated the memory of the "GOLDEN RATIO" and other assumptions pretending to have governed Architecture in the last 2,500 years. I saw man-made macro dolphins crossing the sky, regretting that they were not flying cathedrals.

I was pushing back the memory of Hiroshima, not to recognise it as a sign of the DESTINY: space builders had one more enemy, more powerful than earthquakes.

In my everyday life, I succeeded in doing it and ignoring culture and books.

I had spent my childhood in a farmyard, where books had no access. I had decided not to trust written culture.

I started experiencing a time of STUPID amazement, of cultivated ignorance.

For me, it was a time of privilege of VISUALISING and revisualising in my mind. I ignored the Beatles of the pre-post-modern culture, preferring MILES DAVIS.

I ignored the turbulent move towards pseudo-freedom without limits, nurtured by political fatigue.

I believed in being lonely, but in a venue/atelier that had remained an ancient workshop for 10 years, attended by young people wishing to learn the job and to acquire the will to stand up against the Academy (there was no teacher).

It was a time of sketched thoughts.

Often, I saw a rosy daybreak with dancing architectural images, which were more aerial than terrestrial. Inside them, I saw men who had forgotten chains and murky spaces.

I drew SKETCHES, allusions to man-animated images, which would not cross one another, but touched ground or jumped into rocky walls.

It was an exercise of uselessness (with respect to culture), which allowed me to be a serious SURVEYOR in the other part of the day.

I originated from a late Middle Age, covered with a bourgeois cultural custom, which was culturally governed by an imported fundamentalism reminiscent of the late Assyrian-Babylonian period, and which assert-

↑ - I

Luigi Pellegrin

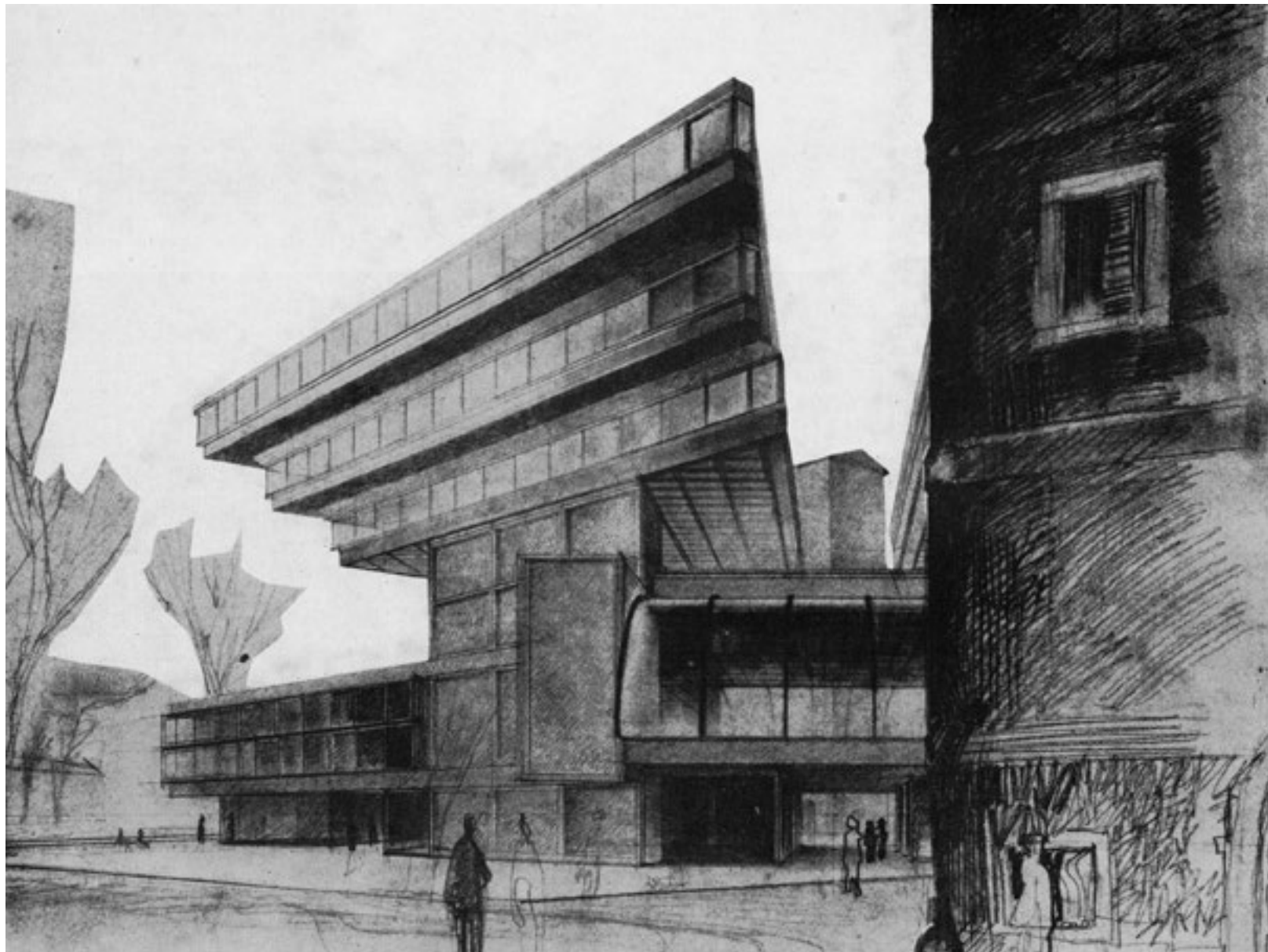
Concorso a inviti per la ricostruzione del
Teatro Paganini a Parma

1965

© Archivio Luigi Pellegrin

Prima versione

First version



↑ - J

Luigi Pellegrin
**Concorso a inviti per la ricostruzione del
Teatro Paganini a Parma**
1965

© Archivio Luigi Pellegrin

Versione finale

Final version

lo derivavo da un tardo medio evo rivestito di costume culturale borghese, che aveva assunto come dirigenza culturale un importato integralismo di marca tardo assiro-babilonese.

Declamava i diritti e non la base che li costituisce.

Guai ai non arruolarti.

Non mi arruolai, tentando di non tradire l'eredità di mio padre, classe operaia.

Mi isolai nel credere che cercare l'Architettura fosse partito, cultura e diritto.

È risultata operazione mediocre, forse solo stupida, ma non inquinata.

Un risultato, oggi, è chiaro: non ho collaborato ad inquinare il mestiere dell'Architetto".

Nel 1966²⁰ la rivista pubblica i risultati del concorso per il Teatro Paganini a Parma, vinto da Pellegrin. È una delle rare occasioni in cui la copertina della rivista (e qui un altro inciso andrebbe aperto per le meravigliose copertine dello stu-

ed rights but not their foundations.

Woe betide those who did not join.

I did not join, trying not to betray the heritage of my father from the working class.

I isolated myself in the belief that the quest for Architecture was a party, a culture and a right.

It turned out to be a poor attempt, maybe only stupid, but not contaminated.

One of its results has become clear today: I did not contribute to contaminating the Architect's job.

In 1966²⁰, the journal published the results of the architectural competition for the Paganini Theatre in Parma, which was won by Pellegrin. It was one of the rare occasions in which the cover of the journal (here, as a brief aside, we should mention the marvellous covers designed by Nizzoli's studio) represented a project, the one of Pellegrin. On 2 January 1966²¹, Zevi wrote in "L'Espresso". The competition by invitation consisted of two stages. The invitees were a group of young architects, particularly qualified for such a sensitive assignment. The following ones were selected: Carlo Aymonino, Luigi Caccia Dominioni, Aimaro d'Isola and Roberto Gabetti, Vittorio Gandolfi, Luigi Pellegrin, Paolo Portoghesi, and Aldo Rossi. In this first stage, they were



dio Nizzoli) rappresenta un progetto: è quello di Pellegrin. Il 2 gennaio del '66 Zevi scrive su *L'Espresso*²¹. Il concorso a inviti è in due fasi. Vengono invitati "un gruppo di architetti giovani e particolarmente qualificati per un impegno così delicato. Furono scelti Carlo Aymonino, Luigi Caccia Dominioni, Aimaro d'Isola e Roberto Gabetti, Vittorio Gandolfi, Luigi Pellegrin, Paolo Portoghesi e Aldo Rossi. In questa prima fase si lasciò piena libertà di proporre varianti al piano regolatore".

Zevi continua: "La soluzione più coraggiosa, ma affatto irrealizzabile, nelle attuali condizioni della proprietà fondiaria, era di Luigi Pellegrin: niente edificio, ma piazza attrezzata con teatro sotterraneo e volumi affioranti a vari livelli, sulle terrazze passeggiata panoramica e servizi all'aperto. Il dibattito tra i membri della giuria si svolse con la partecipazione degli stessi concorrenti in un'atmosfera fervida e culturalmente elevatissima [...]. Si passò alla gara di secondo grado, vincolando gli architetti a rispettare l'area del Paganini [...]. Pellegrin propone un edificio apparentemente molto diverso dal primo. Da ipogeo ad aereo. (I-J)

Zevi continua nel racconto: "Pellegrin intuì che in quel sito, per ricucire la piazza senza chiuderla, occorreva un masso plasticamente significativo, un *peso* capace di concludere la quinta di via Garibaldi collegandosi poi alla mole Farnese [...]. In altre parole, dovendo rinunciare ad un impianto che dissolvesse il fabbricato in una piazza attrezzata, Pellegrin ha recepito la condizione urbana nell'architettura".

Un episodio esemplare, in cui entrambi dimostrano l'assoluta aderenza all'organico come processo.

Nel 1972, il numero 197 della rivista²² documenta i premi nazionali IN/ARCH 1969. Ancora una volta una iniziativa illuminata di Zevi: far concorrere e pubblicizzare i progetti migliori nelle singole regioni promuove la conoscenza dell'architettura moderna e attiva il confronto tra i progettisti. A Pellegrin va la targa IN/ARCH per la Scuola prefabbricata a Pistoia. Si sta aprendo per Pellegrin una nuova stagione, quella delle scuole e della prefabbricazione. La pelle dei suoi edifici è sempre più lontana dalle eleganti proposizioni giovanili. A questo proposito, nell'articolo per la rubrica architettonica del settimanale *L'Espresso*²³ del 24 ottobre 1971 dal titolo *Wright nelle scuole prefabbricate, quando la sezione genera spazi*, Zevi sintetizza la nuova fase della ricerca di Pellegrin. Per dimostrare che il valore del progettista, al di là del linguaggio, parte dal racconto di un'opera: il progetto dello spazio immaginato per la sua famiglia: "una singolarissima casa che si intravede dal raccordo anulare, subito dopo aver attraversato la via Aurelia. Oggetto in stato eruttivo". Zevi prosegue: "la villa sull'Aurelia e il teatro di Parma sono 'pezzi speciali' di un'artista. Ma Pellegrin crede

left fully free to propose changes to the "piano regolatore" (urban development plan). Zevi went on: The most daring but feasible solution, under the current conditions of the landed property, was the one proposed by Luigi Pellegrin: no building, but a square equipped with an underground theatre and volumes outcropping at different levels; on the terraces, a panoramic promenade and outdoor services. The debate among the jury members, attended by participants in the competition, took place in a lively and culturally very high climate [...]. In the second stage of the competition, architects were required to focus on the Paganini theatre area [...]. Pellegrin designed a building that appeared to be very different from his first one: from hypogeal to aerial. (I-J)

Zevi continued his narrative: *Pellegrin felt that, on that site, to re-stitch the square without closing it, what was needed was a plastically significant mass, a "weight" capable of closing the backdrop of via Garibaldi and then connecting to the Farnese theatre [...]. In other words, as Pellegrin had to give up the concept of a building dissolving into an equipped square, he incorporated the urban condition in architecture. This was an exemplary episode, in which both showed to fully embrace organic architecture as a process.*

In 1972, issue no. 197 of the journal²² documented the national IN/ARCH 1969 awards. Once again, an enlightened initiative taken by Zevi: receiving and publicising the best projects from the individual regions promoted an improved knowledge of modern architecture and created competition among designers. Pellegrin gained the IN/ARCH award for his prefabricated school in Pistoia. Pellegrin would experience a new season, the one of schools and prefabricated structures. The skin of his buildings was farther and farther from the elegant projects of his youth. In this connection, in an article for the architectural section of the weekly "*L'Espresso*"²³ of 24 October 1971, entitled "Wright nelle scuole prefabbricate, quando la sezione genera spazi", Zevi summarised the new stage in Pellegrin's research. To demonstrate that the value of an architect was expressed not only by his language, but above all by the narrative of his work, of the space designed for his family.

Zevi stated: *a unique home of which you can get a glimpse from Rome's "raccordo anulare" (ring road), immediately after crossing via Aurelia, an object in the eruptive state. Zevi continued: the villa on via Aurelia and the theatre of Parma are "special pieces" of an artist. Nevertheless, Pellegrin believes in the civic virtues of architecture, in a wide-ranging project having a profound impact on the surrounding world. Embodying Wright's "heroic" measure into the prose of architecture, venturing into the most inaccessible area, i.e. the one of prefabricated schools, this is the goal that he has been pursuing for many years at the cost of frustrating sacri-*

← - K

Luigi Pellegrin
Istituto tecnico per geometri e liceo scientifico
Pisa, 1972
© Archivio Luigi Pellegrin



↑ - L

Luigi Pellegrin

Se gli "altri" progettassero sulla terra
1972

© Archivio Luigi Pellegrin

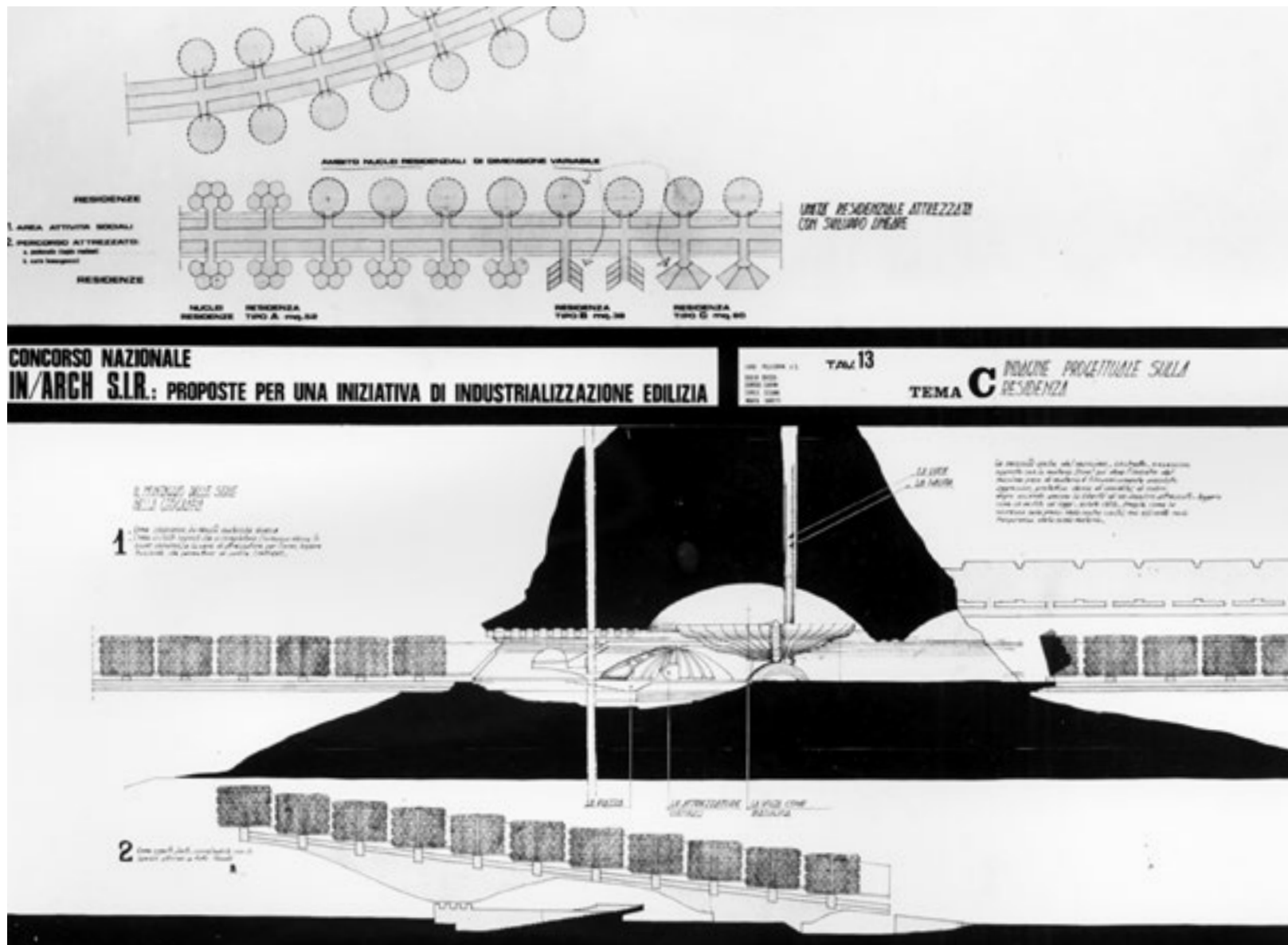
Disegno dalla serie

Drawing from the series



nelle virtù civiche dell'architettura, in un intervento professionale a largo raggio che incida capillarmente. Radicare la misura 'eroica' di Wright nella prosa edilizia, cimentandosi nel settore più impervio, quello delle scuole prefabbricate: ecco l'obiettivo che si è prefisso da vari anni, a costo di frustranti rinunce". E, nello stesso articolo, è Pellegrin a rispondere: "Linguaggio basato su tre 'no': 'no' alla composizione plastica, all'epidermide frivola che nasconde un interno immutato; 'no' al dettaglio colto, alla rifinitura di supposto buon gusto, che implica sprechi a detrimento delle attrezzature; 'no' alle inclinazioni mimetiche che passivizzano la scuola, anziché proiettarne il messaggio sul mondo circostante. In che consiste il 'sì'? Negli spazi, evidentemente: rifusi e poi articolati secondo *fluenze* planimetriche ed altimetriche inedite, esaltate da bocche di luce". In chiusura Zevi chiosa: "La sezione è generatrice più della pianta, afferma il discepolo di Wright". Ancora su *L'Espresso*²⁴, l'11 marzo del 1973 Zevi scrive di Pellegrin in un articolo dal titolo *Nuove scuole a Pisa. Cavità coinvolgenti nelle rotture planimetriche*. Si tratta del concorso per un Liceo Scientifico e un istituto tecnico per geo-

fices. In the same article, Pellegrin responded: *Language based on three NOs: NO to plastic composition, no to a frivolous skin concealing an unaltered interior; NO to cultivated details, no to supposedly stylish finishings, a waste of money to the detriment of facilities; NO to mimetic inclinations, which make the school passive, rather than projecting its message to the surrounding world. YES to what? Obviously YES to spaces: recast and then articulated according to unique, fluent, planimetric and altimetric features, emphasised by lightwells.* In his concluding remarks, Zevi pointed out: *The cross section, rather than the plan, is the generator, says Wright's disciple.* In an article published, once more, in "*L'Espresso*"²⁴ on 11 March 1973 "*Nuove scuole a Pisa. Cavità coinvolgenti nelle rotture planimetriche*", Zevi wrote again about Pellegrin. The focus of the article was an architectural competition for two schools, a "liceo scientifico" (scientific high school), and "istituto tecnico per geometri" (vocational school for surveyors). Zevi chaired the jury that selected, as winner, one of the most emblematic projects of Pellegrin. Zevi described the project: *The slab of the two schools, slightly inclined, appears as the slope of a*



metri. Zevi presiede la commissione che premierà uno dei progetti più emblematici di Pellegrin. È ancora Zevi a raccontare il progetto: “La piastra delle due scuole, leggermente inclinata, si offre come il dorso di una collina artificiale [...] paesaggio di lucernai-pareti da cui si intravedono sia le attività scolastiche, gli auditori e le aule (la città affacciata dentro la scuola), sia le mura pisane”. Il livello inferiore è completamente libero: “un fluire della città, l’invito al suo protendersi nella campagna: se volete una grande piazza pubblica coperta, strutturata dagli eventi collettivi della scuola, ma capace di servire anche il tessuto urbanizzato limitrofo”. (K)

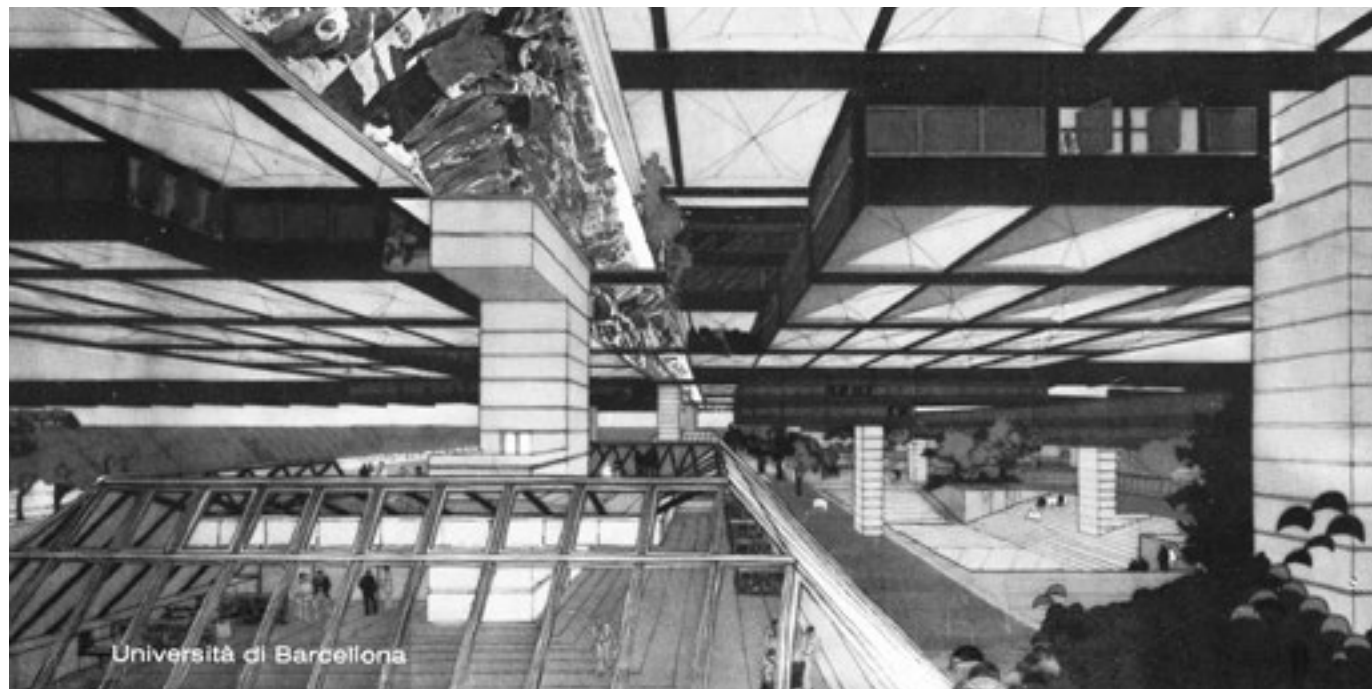
Nel 1973 Zevi agita la cultura architettonica italiana con un’altra iniziativa: il concorso IN/ARCH-SIR Società Italiana Resine, *Proposta per un’iniziativa di industrializzazione edilizia*. Pellegrin vince il primo premio. Il concorso costituisce l’occasione per uno sviluppo del tema del vettore habitat a scala geografica cui Pellegrin sta lavorando autonomamente dal 1970. (L) In questo approfondimento la sezione del vettore si avvicina al suolo e si arricchisce di moduli residenziali a grappolo caratterizzati da pareti *ad opacità variabile* che sviluppano, saltando alla scala del cluster, le componenti della casa sull’Aurelia. La rivista documenta anche questa fase: a marzo del 1975²⁵ Pedio presenta il prototipo di mono oggetto componibile, un esperimento di cellule abitative cilindriche prefabbricate a basso costo in poliestere rinforzato. Anche qui un successo per la linea di Zevi: promuovere relazioni e stabilire sinergie tra i vari attori del processo di trasformazione del territorio. L’iniziativa si svolge nell’ambito del convegno sugli insediamenti umani organizzato dall’IN/ARCH nel 1973. Tra i relatori ci sono René Cassin, premio Nobel, redattore della Dichiarazione Universale dei Diritti dell’Uomo, Paul Rudolph, Kisho Kurokawa e Sergio Musmeci. Il tema del convegno è: “come aggiornare e rendere operativo il diritto alla casa e ai servizi”. Zevi, sulle pagine de *L’Espresso*²⁶, in un articolo dal titolo *Materie chimiche per il diritto alla casa*, ne riassume il senso, riportando le parole di Lucio Passarelli “occorre un approccio globale che consideri risorse, sviluppo, ecologia e futuro umano”. Poi continua “Comunque qualcosa si muove in Italia. Nelle sale di Palazzo Taverna sono esposti i progetti premiati e segnalati nel concorso promosso dall’IN/ARCH e dalla SIR. Tra gli elaborati più immaginifici spiccano quelli di Luigi Pellegrin, le cui tesi si riallacciano alle considerazioni di Musmeci caricandole di temperie poetica: “Il processo tecnologico per parti, per somma di pezzi sta esaurendosi”, (M) poi prosegue “Secondo me il gap di cui tanto si parla attiene alla fantasia architettonica, non alle tecniche. Siamo troppo legati alla memoria, alle nozioni tradizionali di casa, scuola, strada, servizi. Questi schizzi vogliono ipotizzare

man-made hill [...], a landscape of skylights-walls from which you can get a glimpse of school activities, halls, class-rooms (a city looking into the school interior), and of the Pisa walls. The lower level was completely empty: The city is invited to flow into this space and to extend to the countryside: a kind of large, roofed, public square, shaped by the collective events of the school, but capable of also serving the nearby urbanised fabric. (K)

In 1973, Zevi stirred the Italian architectural culture with another initiative: the IN/ARCH-SIR (Società Italiana Resine) architectural competition, entitled “Proposta per un’iniziativa di industrializzazione edilizia”. Pellegrin won the first prize. The competition provided an opportunity to develop the theme of the geographic-scale habitat vector on which Pellegrin had been autonomously working since 1970. (L)

In Pellegrin’s project, the section of the vector approached the ground and then became enriched with residential cluster elements and walls of varying opacity, which developed the components of the home on via Aurelia, bringing them to the cluster scale. The journal also documented this stage. In March 1975²⁵,

Pedio presented the prototype of a modular mono-object, an experiment of cheap, prefabricated, cylindrical, housing cells in reinforced polyester. This was another success of Zevi’s approach: fostering relations and establishing synergies among the various players of the spatial transformation process. The initiative was part of a conference on human settlements organised by IN/ARCH in 1973. Its speakers included: René Cassin, Nobel prize-winner for his work in drafting the Universal Declaration of Human Rights; Paul Rudolph; Kisho Kurokawa; and Sergio Musmeci. The theme of the conference was how to update and exercise the right to housing and services. In an article published in “L’Espresso”²⁶ “materie chimiche per il diritto alla casa”, Zevi summarised the meaning of this theme, quoting Lucio Passarelli: *We need a global approach, taking into account resources, development, ecology, and human future.* Zevi went on: *Anyway, something is moving in Italy. The prize-winning and noteworthy projects entered into the IN/ARCH and SIR architectural competition are on display in the halls of Palazzo Taverna. Among the most visionary projects stands out the one by Luigi Pellegrin, whose theses are related to those of Musmeci, but with a poetic twist: the technological process based on pieces or sum of pieces is wearing thin.* Then (M), he went on: *In my opinion, the much-talked-of gap lies in architectural imagination and not in techniques. We are linked too closely to our memory, to our traditional notions of housing, school, road, and services. These sketches are intended to suggest an alternative. We have formidable tools available, but we are lazy in using them. Chemical materials can mark a dramatic*



↑ - N

Luigi Pellegrin
Concorso per l'Università di Barcellona
 1969

© Archivio Luigi Pellegrin

2° Premio

2nd Prize

↗ - O

Luigi Pellegrin
**Concorso nazionale per il quartiere in Zona
 Espansione Nord (ZEN)**
 Cardillo, Palermo, 1970

© Archivio Luigi Pellegrin

un'alternativa. Abbiamo formidabili strumenti a disposizione, ma siamo pigri nell'usarli. Le materie chimiche sono in grado di operare una svolta risolutiva se non vengono mortificate a sostituire il laterizio, il cemento e il ferro in scatole ormai anacronistiche. Rudolph, Kurokawa, Rosselli e Zanuso rappresentano le possibilità immediate: cellule abitabili, il mattone a scala moderna. Pellegrin, nei suoi slanci espressionisti, ispirandosi ai messaggi di Wright, Scharoun e Bruce Goff, disserra uno spiraglio sul domani. In una fase architettonica particolarmente depressa è un intervento salutare ed inebriante”.

Nel 1979 la rivista *L'architettura. Cronache e storia*²⁷ testimonia ancora del grande impulso culturale promosso da Zevi: vengono infatti pubblicati i risultati del concorso *Spazio tempo einsteiniano e processo architettonico*. “L'idea è quella di incitare il mondo architettonico alla lezione di Einstein identificando le possibili conseguenze nell'iter progettuale”. La proposta va sintetizzata in una tavola e in una relazione. Vincitori a pari merito sono Luigi Pellegrin e Reima Pietilä. Pellegrin sintetizza la proposta in un disegno che rappresenta sinteticamente lo svolgersi dell'idea di spazio nel passato, nell'oggi e nel dopo Einstein. Ieri e oggi sono rappresentati in sezione: da spazi volutati (ieri) a spazi rettilinei frantumati (oggi).

Poi c'è Einstein: una cesura nel nostro percepire il concetto di spazio tempo, dopo la scala cambia, il costruito tocca la superficie del pianeta per punti e si articola libero nello spazio, prendendo in prestito, per visualizzarlo, una porzione rettificata di una scultura di Henry Moore.

Il numero 300 dell'ottobre del 1980²⁸, fatto salvo l'editoriale *A Venezia lo zombie Post Modern*, che stronca violentemente la ‘strada’ della Biennale di quell'anno, è dedicato interamente a Pellegrin. Si apre con la scuola di Pisa, ormai realizzata, si continua con il centro polifunzionale a Piacenza e con una rassegna di scuole, di edifici residenziali (ancora la casa sull'Aurelia) e di proposte di concorso tra cui spiccano l'Università autonoma di Barcellona del 1969 (N), il quartiere Zen a Palermo del 1970 (O) e la ricerca di habitat a funzioni integrate del 1978. Nonostante l'intento di Zevi di documentare principalmente architetture costruite, ampio spazio è offerto alle proposte. Zevi ne legge il valore e le propone come antitesi al post modern. Ancora una volta a scrivere è Pedio che riferendosi all'editoriale, inizia “Non se ne esce, naturalmente: o questo numero è un'illusione ottica o l'architettura non è morta”.

L'anno successivo, a riprova di quanto la considerasse importante²⁹, Zevi pubblica nuovamente la casa sull'Aurelia, stavolta affiancandola alla scuola professionale a Rifredi e ad uno studio sui ‘componenti’ applicati sia alla scala della residenza che a quella della strutturazione del territorio, in un articolo dal titolo emblematico: *Fabbrica di spazio e spazio fabbricato*. (P)

Il numero 334-335 del 1983³⁰ è dedicato all'approfondimento *Architettura bioclimatica: EN/ARCH 83*. Si tratta di un importante studio portato avanti da Enea ed IN/ARCH. Tra gli esempi viene proposta la scuola di Ascoli e particolare spazio viene concesso alla proposta di ‘involucro energetico mobile come ragione di paesaggio urbano’ che si ricollega alla ‘Proposta

turning point, if they are not used to replace bricks, concrete, and steel in now anachronistic boxes. Rudolph, Kurokawa, Rosselli, and Zanuso represent immediate opportunities: liveable cells and modern bricks. With his expressionist impetus, Pellegrin, inspired by the messages of Wright, Scharoun, and Bruce Goff, opened a window on tomorrow. In a particularly depressed stage of architecture, his work is beneficial and exciting. In 1979, the “L'architettura. Cronache e storia” journal²⁷ stressed the powerful cultural impetus given by Zevi by publishing the results of the “Spazio tempo einsteiniano e processo architettonico” architectural competition. The idea is to stimulate the architectural world to rely on Einstein's teachings and identify their possible consequences on project processes. A project proposal should be summarised in a table and in a report. The ex aequo winners were Luigi Pellegrin and Reima Pietilä. Pellegrin summarised his proposal in a drawing showing the development of the idea of space in the past, today, and after Einstein. Yesterday and today are represented cross-sectionally: from vaulted spaces (yesterday) to fragmented rectilinear spaces (today).

Then, there is Einstein, marking a break in our way of perceiving the concept of space-time. Afterwards, the scale changes; built works touch the surface of the planet only at certain points; they move freely in space and are depicted as a corrected portion of one of Henry Moore's sculpture.

Issue no. 300 of October 1980²⁸ was entirely devoted to Pellegrin, except for its leader article “A Venezia lo zombie Post Modern”, which heavily criticised the approach taken by the Venice Biennale in that year. The journal opened with the completed Pisa school and continued with the multi-functional centre of Piacenza, a review of schools and residential buildings (with the home on via Aurelia again), and entries for architectural competitions. Prominent among the latter projects were the autonomous University of Barcelona of 1969 (N), the Zen district of Palermo of 1970 (O), and the study on integrated-function habitats of 1978. In spite of Zevi's intent of mainly reporting on already built structures, ample space was given to project proposals. Zevi assessed their value and proposes them as antithetical to post-modern architecture.

Once again, with reference to the leader article of the journal, Pedio noted: *There is no getting out: either this issue is an optical illusion, or architecture is not dead.*

The following year,²⁹ Zevi published again an article about the home on via Aurelia (showing the importance that he attached to it), as well as the vocational school of Rifredi, and a study on “components” applied to the residential scale, as well as to spatial planning. The article had an emblematic title: “Fabbrica di spazio e spazio fabbricato”. (P)

Issue no. 334-335 of 1983³⁰ dealt with bioclimatic architecture (“Architettura bioclimatica: EN/ARCH 83”), namely with an important study carried out by Enea and IN/ARCH. The journal mentioned, among other examples, the school of Ascoli and

per un'iniziativa di industrializzazione edilizia', vincitrice del concorso IN/ARCH-SIR del 1973 e al progetto per il Lingotto.

Nel numero 343 del Maggio 1984³¹ viene esposta un'altra formidabile iniziativa di Zevi: la consultazione internazionale sul *riciclaggio* del Lingotto FIAT a Torino. Iniziativa singolare già dal titolo: preconizza il *riciclaggio* applicandolo alla scala urbana. L'iniziativa è esemplare sia dal punto di vista culturale che imprenditoriale: nell'imperativo di instaurare sinergie virtuose tra i due mondi, Zevi invita venti architetti che considera esemplari per tipi diversi di approccio progettuale. Pellegrin è tra gli invitati e investe moltissimo nel progetto: è l'occasione di riorganizzare la crescita di una città. Realizza plastici, immensi disegni e dettagli. "Si rifiuta il riuso delimitato e monofunzionale, si propone invece un'idea di crescita. Si conserva la memoria del lavoro, ma la si fa esplodere nell'intorno che è saturo di altri stabilimenti vuoti [...] Le decisioni edilizie e progettuali vanno ormai inevitabilmente condizionate dalla prospettiva del mutamento investendo il rapporto città-territorio, l'integrazione lavoro-residenza; l'accettazione di nuovi tipi di produzione; la predisposizione di ambiti sociali integrati [...]. Quello che conta è che il Lingotto resta decisionalmente attivo e informa di tale fondamentale aspetto il territorio". (Q) Concetti che potrebbero/dovrebbero essere applicati alla lettera, oggi, in un momento in cui la crisi economica, svelandoci lo squallore di capannoni e di intere aree industriali vuote, ci palesa brutalmente la cecità della gestione del territorio e la necessità di un approccio radicale.

Anche il numero 358-359 di agosto-settembre 1985³² è praticamente monografico: vengono presentate varie opere tra cui la scuola di Ascoli Piceno in cui la componente bioclimatica è saldata alla definizione spaziale, il palazzo per uffici e residenze a San Antonio in Texas, il Proto-organismo territoriale a San Cristobal in Venezuela e il Complesso scolastico *Buon Pastore* a Roma, che chiude il ciclo delle scuole applicando l'idea del suolo liberato ad un organismo scolastico situato nelle immediate vicinanze di quella scuola/castello barocco che aveva formato la sua infanzia.

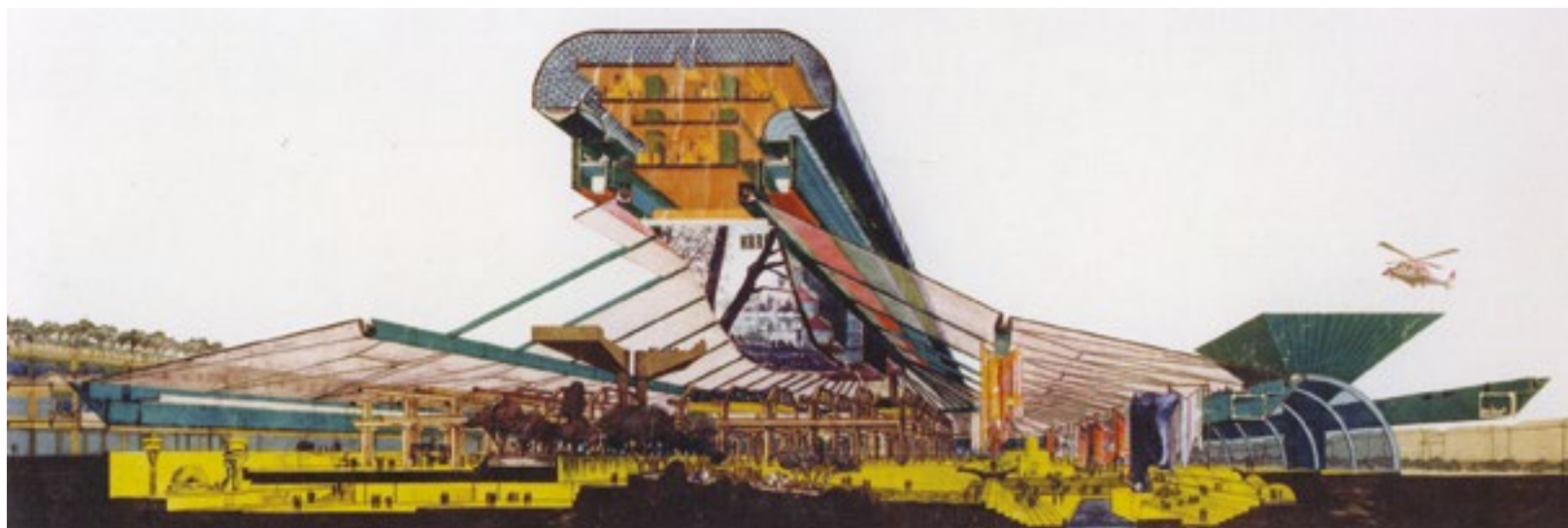
Ancora nella rivista, seguono nel 1986³³ la presentazione del progetto per l'allestimento della XI Quadriennale d'arte a Roma e, nel 1991³⁴, quella del Centro Idrico polivalente dell'Acea di Francesco Palpacelli. Nell'aprile del 1992³⁵ ancora un numero monografico, questa volta vengono illustrate le proposte per Roma. Il titolo è eloquente: *Maniera di pensare la metropoli*. Pellegrin elabora per le aree delle ferrovie una serie di proposte a cavallo tra urbanistica e architettura dove il minimo comun denominatore è la connessione delle aree, la ricucitura degli spazi e del verde e l'implementazione di servizi e spazi comuni, il tutto ad una scala eroica che travalica la dimensione del singolo pezzo architettonico per abbracciare la definizione del territorio. (R) È l'applicazione della sua idea di habitat alla rigenerazione della città. Pellegrin continua a lavorare a varie proposte per le aree delle ferrovie fino al 1995. È uno sforzo titanico che si scontra con la paludata realtà romana. Pellegrin non demorde, continua fino alla fine ad elaborare proposte per

gave particular space to the proposal of a mobile energy envelope as an element of the urbanscape, connected with the "Proposta per un'iniziativa di industrializzazione edilizia", the winning project of the IN/ARCH-SIR architectural competition of 1973 and with the project for the Lingotto district of Turin.

Issue no. 343 of May 1984³¹ expounded another formidable initiative of Zevi: a process of international consultation on the regeneration of FIAT's Lingotto factory area in Turin. This initiative, supposing urban regeneration, was outstanding both culturally and entrepreneurially. Zevi, wishing to create virtuous synergies between the two worlds, invited twenty architects that he regarded as exemplary in terms of different project approaches. Pellegrin, who was among them, invested a lot in the project, which was an opportunity to reorganise the growth of a city. He created mock-ups, immense drawings, and detailed plans. *He rejects the delimited and monofunctional reuse of the Lingotto, proposing an idea of growth. The memory of the prior Lingotto is preserved, but extended to its surroundings, full of other empty factories [...]. Design and construction decisions are now inevitably dependent on the concept of change, which involves the relationship between the city and its surroundings, the integration between the place of work and the place of residence, the acceptance of new types of production, the creation of socially integrated communities [...]. What really matters is that the Lingotto will remain an active decision-making centre and that, as such, it will influence its surroundings and local communities.* (Q) Today, these concepts might/should be strictly applied, at a time in which the economic crisis, revealing the squalor of sheds and empty industrial areas, brutally expresses myopic land management policies and the need for a radical approach.

Issue no. 358-359 of August-September 1985³², too, was practically monographic. It presented various works, including the school of Ascoli Piceno, where the bioclimatic component is bound to spatial definition, the office and residential building of San Antonio (Texas), the territorial proto-organism of San Cristobal (Venezuela), and the school complex of the Good Shepherd in Rome. The latter project closed the educational building cycle, by applying the idea of a freed land to a school building located in the immediate vicinity of the school/baroque castle of Pellegrin's childhood.

The journal also presented the project for the 11th Rome Quadriennale in 1986³³, and the one for the ACEA "Centro Idrico Polivalente" (multi-purpose water tower centre) by Francesco Palpacelli in 1991³⁴. In April 1992³⁵, a monographic issue of the journal with a meaningful title "Maniera di pensare la metropoli", described project proposals for Rome. Pellegrin conceived a number of project proposals for railway areas. In these proposals, which combined urban planning with architecture, the least common denominator was the connection of areas, the re-stitching together of spaces and green areas, the provision of common services and premises, all to a heroic scale going beyond the individual architectural



↑ - P
Luigi Pellegrin
Casa sull'Aurelia (Km. 11)
Roma, 1964
© Archivio Luigi Pellegrin

↗ - Q
Luigi Pellegrin
**Consultazione internazionale
sull'utilizzazione del Lingotto_FIAT**
Torino, 1983
© Archivio Luigi Pellegrin

un habitat migliore. Ed è questa la sua missione. Il 9 gennaio del 2000 Zevi viene a mancare.

In uno scritto di quei giorni Pellegrin scrive:

"IO DEBBO A LUI MOLTO.

Non know – how sull'Architettura o sul metodo.

Debbo a Lui parte della capacità di RESISTENZA + la FIDUCIA che È DEGNO anche PERDERE."

Negli ultimi anni i rapporti tra i due si sono fatti più tesi, lo testimonia Nicola De Risi, Segretario dell'IN/ARCH dal 1959 al 2000. Il giudizio sulla situazione contingente dell'architettura è nettamente diversa: Zevi sente di 'aver vinto'. Il suo apprezzamento per Frank Gehry è condiviso, il decostruttivismo ha spazzato via il post modern. Zevi per un attimo non è più il Savonarola che tuona contro il post modern. La situazione di Pellegrin è differente: il suo giudizio sul decostruttivismo è opposto, lo bolla come uno dei tanti "-ismi" che hanno informato la 'cronaca' dell'architettura.

Per questo nello stesso scritto dice di Zevi:

"Zevi se fosse innanzitutto CRITICO potrebbe dire: abbiamo perso"

Per Pellegrin, che ha scelto di essere un outsider, di lavorare alla scala del pianeta, il singolo edificio non ha valore. Guarda con diffidenza all'opera di Gehry che, come individua Germano Celant³⁶, nel tentativo di "un ribaltamento del pensare costruttivo funzionalista e razionalista" si è spinto "a ricercare un'espressività, dovuta all'intreccio tra soggetto e oggetto, dove l'architettura riemerge 'dall'infanzia', si fa istanza personale ed esistenziale". Pellegrin che, parimenti, fa del progetto un'istanza "personale ed esistenziale", abdica alla scala dell'edificio per una scelta etica che lui sintetizza così:

"Sono tante le ragioni che motivano l'Architettura e che sfuggono la razionalità. Come sono tante le razionalità costruibili per rendere una specie di simil-architettura copia negativa iterata.

Il costruire dell'uomo contemporaneo è essenzialmente costituito dal riprodurre simil-modelli indifferenti a terra e uomini (è strano che l'uomo continui a dire che oggi individuo è una singolarità) che non hanno altra legittimità che quella cultural-commerciale.

È questa una delle tante ragioni che mi impediscono di dire che sono Architetto.

So di essere un Architetto.

So di appartenere ai dedicati ad una riforma del mestiere del costruttore.

So che appartengo ad un tempo di riforma dei valori che possono ri-rendere il costruire realtà positiva all'uomo e a al luogo.

La garanzia di essere o aver costruito valore, in questo momento, è data dal non essere eletti dall'Accademia X o quella

pieces to embrace the planning of the cityscape (R). It was the application of his idea of habitat to the regeneration of the city. Pellegrin continued to work on various proposals for railway areas. It was a titanic effort that clashed with the stagnating Roman reality. Pellegrin did not give up, continuing until his death to develop proposals for a better habitat. This was his mission. On 9 January 2000, Zevi passed away. In those days, Pellegrin wrote:

I AM GREATLY INDEBTED TO HIM, not for his contribution in terms of architectural or methodological expertise. I owe part of my RESILIENCE and CONFIDENCE (that can be LOST with dignity) to him.

In the last years, the relations between the two were tenser, as witnessed by Nicola De Risi, Secretary of IN/ARCH from 1959 to 2000. Their opinion about the contingent situation of architecture was sharply different. Zevi felt like a winner. Many shared his appreciation for Frank Gehry; deconstructivism had swept away post-modern architecture. At times, Zevi was no longer the Savonarola raging against post-modern architecture. Pellegrin's situation was different; he had an opposite opinion about deconstructivism. He defined it as one of the many "-isms" that inspired architectural news reports. This is why, in the same paper, Pellegrin said about Zevi:

If Zevi were above all CRITICAL, he might say: we lost.

Pellegrin, who chose to be an outsider and to work on a planetary scale, the individual building was meaningless. He looked with mistrust to the work of Gehry. As pointed out by Germano Celant³⁶, Gehry tried to *upset functionalist and rationalist concepts*, going as far as to seek *the expressivity resulting from by the interaction between the subject and the object, where architecture re-emerges from its infancy and becomes a personal and existential requirement*. Pellegrin, who also regarded the project as a personal and existential requirement, gave up the building scale and made an ethical choice, as outlined below:

Many are the non-rational arguments that justify Architecture.

Just as many are the rational arguments that make architecture an iterative negative copy of architecture, a would-be architecture.

The construction process of contemporary man chiefly consists in replicating pseudo-models that are indifferent to the earth and to men (strangely, man continues to say that today each individual is a singularity) and that have no other justification than the cultural-commercial one.

This is one of the many reasons preventing me from saying that I am an Architect.

I know that I am a would-be Architect.

I know that I belong to a group of people engaged in reforming the builder's job.

I know that I belong to a time of reform of values, which may again turn construction into a positive reality for man and for places.

At present, the guarantee that I am not a value and I have not built value is given by the fact that I do not belong to the Academy X or to the Academy of France or to a list of people who are REVERED for their CULTURE, which is merely informative, by vocation.

One must be part of the group of outcasts for about 25-30 years to get people to appreciate some substantial VALUES.



di Francia o nel non essere in nessun elenco di STIMATI dal livello di Cultura che è solo divulgativa, per vocazione. Sono necessari circa 25 – 30 anni di appartenenza agli out-cast per far apprezzare alcuni VALORI sostanziosi. Oggi, anno 2000, si scopre che STAR TREK, vitale nella sub cultura ritenuta di puro entertainment dal 1966, ha previsto e para-inventato tanto, ha anticipato la high-tech del 2000 e di più. Può accadere anche in qualche altro settore”.

Luigi Pellegrin

Today, in the year 2000, we discover that STAR TREK – which has been vital to what has been regarded as a pure entertainment subculture since 1966 – predicted and pseudo-invented a lot, heralding the high-tech revolution of 2000 and other developments. This may also happen in other sectors.

Luigi Pellegrin

- 1- Luigi Pellegrin, *Il mestiere di Architetto*, Luigi Prestinenza Puglisi e Giovanni D'Ambrosio (a cura di / curated by), Prospettive Edizioni, Roma, 2001.
- 2- Bruno Zevi, *Zevi su Zevi. Architettura come profezia*, Marsilio, 1993.
- 3- *L'Architettura. Cronache e storia*, n.6, marzo-aprile / March-April 1956.
- 4- *L'Architettura. Cronache e storia*, n.8, giugno / June 1956.
- 5- Frank Lloyd Wright, *Bruno Zevi* (a cura di), Zanichelli Editore, Bologna, 1979.
- 6- Bruno Zevi, *Zevi su Zevi*, cit. p. 75.
- 7- *L'Architettura. Cronache e storia*, n.9, luglio / July 1956.
- 8- *L'Architettura. Cronache e storia*, n.10, agosto / August 1956.
- 9- *L'Architettura. Cronache e storia*, n.14, dicembre / December 1956.
- 10- *L'Architettura. Cronache e storia*, n.15, gennaio / January 1957.
- 11- *L'Architettura. Cronache e storia*, n.16, febbraio / February 1957.
- 12- *L'Architettura. Cronache e storia*, n.17, marzo / March 1957.
- 13- *L'Architettura. Cronache e storia*, n.18, aprile / April 1957.
- 14- Bruno Zevi, *Biagio Rossetti architetto ferrarese. Il primo urbanista moderno europeo*, Einaudi, 1960.
- 15- *L'Architettura. Cronache e storia*, n.34, agosto / August 1958.
- 16- *L'Architettura. Cronache e storia*, n.46, agosto / August 1959.
- 17- *L'Architettura. Cronache e storia*, n.59, settembre / September 1960.

- 18- *L'Architettura. Cronache e storia*, n.79, maggio / May 1962.
- 19- Luigi Pellegrin, *Alle porte dell'Architettura*, Galleria Stefania Miscetti, catalogo / catalogue, 1992.
- 20- *L'Architettura. Cronache e storia*, n.129, luglio / July 1966.
- 21- *L'Espresso*, 2 gennaio / January 1966.
- 22- *L'Architettura. Cronache e storia*, n.197, marzo / March 1972.
- 23- *L'Espresso*, 24 ottobre / October 1971.
- 24- *L'Espresso*, 11 marzo / March 1973.
- 25- *L'Architettura. Cronache e storia*, n.233, marzo / March 1975.
- 26- *L'Espresso*, 18 dicembre / December 1973.
- 27- *L'Architettura. Cronache e storia*, n.290, dicembre / December 1979.
- 28- *L'Architettura. Cronache e storia*, n.300, ottobre / October 1980.
- 29- *L'Architettura. Cronache e storia*, n.309, luglio / July 1981.
- 30- *L'Architettura. Cronache e storia*, n.334-335, agosto-settembre / August-September 1983.
- 31- *L'Architettura. Cronache e storia*, n.343, maggio / May 1984.
- 32- *L'Architettura. Cronache e storia*, n.358-359 agosto-settembre / August-September 1985.
- 33- *L'Architettura. Cronache e storia*, n.374 dicembre / December 1986.
- 34- *L'Architettura. Cronache e storia*, n.425 marzo / March 1991.
- 35- *L'Architettura. Cronache e storia*, n.438 aprile / April 1992.
- 36- Germano Celant, *Frank O. Gehry dal 1997*, SKIRA, 2009.

↑ - R

Luigi Pellegrin

**La nuova Centralità Romana.
Progetto per la Stazione Termini**
Roma, 1991

© Archivio Luigi Pellegrin

Prima fase

First stage

Sergio Bianchi
Architetto

Architect

Cristiano Tessari

ZEVI E TAFURI

Divergenze parallele: la critica e la storia

Il variegato ambito di attività e loro connotazioni che hanno segnato l'opera di Bruno Zevi, costituisce un dato imprescindibile per chi voglia sottoporre le ragioni, le modalità e gli esiti all'analisi storica. Di ciascuno degli argomenti presi in considerazione - in questa e in altre occasioni di riflessione su quanto esperito e prodotto dallo studioso - è pertanto l'intreccio di più componenti tematiche quello di cui risulta necessario ricostruire l'ordito. Nel caso costituito dal confronto dialettico con Manfredo Tafuri in merito alle opzioni metodologiche proprie dell'esercizio storiografico, si è quindi proposto - mediante alcuni sondaggi - di esaminarne i riscontri¹: non come *tappe* dell'antagonismo suscitato dalla stigmatizzazione tafuriana nei confronti della 'critica operativa' propugnata da Zevi, culminato secondo quest'ultimo in un "giudizio estremamente generoso che, seppur [ritenuto] tardivo", lo commuove²; né quali fasi di una contrapposizione fra studiosi, dai toni talvolta aspri, dal cui itinerario scaturisce da parte di Tafuri "la più penetrante comprensione del progetto storico zeviano"³; bensì per individuare e misurare, in *momenti* del corso di un rapporto professionale che da iniziali convergenze - negli anni dell'impegno di entrambi all'Università di Roma - dà luogo ad una articolata disputa disciplinare dai modi mai lineari e non priva di circostanziati apprezzamenti reciproci, la consistenza di manifestazioni delle più avanzate declinazioni novecentesche della duplicità di approcci che ha informate le origini stesse, nel V secolo a.C., della scrittura storica. L'una, innescata dalla volontà di documentare e tramandare vicende relative ad un plurisecolare arco cronologico, basandosi tanto sull'acquisizione eterogenea di dati quanto sulla capacità di coinvolgere emotivamente nella narrazione; l'altra, determinata dalla scelta di isolare uno specifico ciclo di eventi, sottoponendolo ad una ricostruzione analitica per farne emergere le particolari valenze di sintomi di una frattura *epocale*. Della prima sono parti integranti sia il ricorso a tradizionali categorie culturali di riferimento, sia il far agire convenzioni a carattere morale condivise dal pubblico; della seconda la costante preoccupazione per rendere verificabili i materiali dell'argomento trattato⁴. E può essere assunta unicamente come motivo di una suggestiva corrispondenza, l'analogia fra il diretto ascolto delle letture di Erodoto che ha verosimilmente

ZEVI AND TAFURI Parallel divergences: critique and history

The diverse areas of activity and their connotations that marked Bruno Zevi's works provide an essential basis for those wishing to submit his motivations, modalities and outcomes to historical analysis. For each of the topics considered - on this and on other occasions involving a study of all that was experienced and produced by this scholar - a mix of thematic elements needs to be considered in order to reconstruct the ensemble. In the case of the debate with Manfredo Tafuri concerning the methodological options that characterise a historiographical exercise, a proposal was made - based on several surveys - to examine the findings: not in terms of 'stages' in the antagonism aroused by a Tafurian stigmatisation of the "operational critique" supported by Zevi, which in his opinion culminated in an "extremely generous view that, albeit [considered] belated", moved him, or as stages in a juxtaposition between scholars, at times a bitter one, the outcome of which resulted in Tafuri's "most penetrating understanding of Zevi's historical project". This process was instead undertaken to identify and measure, in 'instances' in a professional relationship that went from initial convergence - during the years when they both worked at the University of Rome - to a well-structured disciplinary dispute that was never linear nor devoid of reciprocal comprehensive esteem, the substance of manifestations of the most advanced 20th century expressions of the two different approaches that formed the very origins, in the 5th century B.C., of historical works. One was inspired by a wish to document and pass down events concerning a multi-century-long chronological era, based both on the heterogeneous acquisition of data and the capability of emotionally involving others in the narrative; the other was determined by the decision to isolate one specific cycle of events, submitting it to an analytical reconstruction so as to allow the emergence of the specific significance of the symptoms of a 'momentous' rift. Resorting to traditional cultural categories of reference and the use of moral conventions shared by the public are an integral part of the first approach, while the second one is characterised by

costituito una delle componenti per la diversa definizione dei criteri di indagine attuata da Tucidide, e la prossimità ad alcune iniziative di Zevi (1963-67) che è da annoverare tra le esperienze dalle quali muove la rivendicazione dell'autonomia della prassi storiografica rispetto a quella della progettazione architettonica avanzata da Tafuri in *Teorie e storia dell'architettura*⁵.

Durante i venticinque secoli di tale divergenza disciplinare, certo, la storiografia delle età antica, moderna e contemporanea - architettonica e non - ha introiettato istanze, complessità, strumentazioni e obiettivi, di cui il comune utilizzo delle medesime categorie e fonti ha reso a lungo poco distinguibili gli opposti orizzonti.

È significativo, tuttavia, che la dicotomia scaturita dal sorgere della Storia come disciplina sia sostanzialmente la stessa evocata da Francesco De Sanctis nella citazione usata da Zevi nel 1949 - al termine della sua *Prolusione* al nuovo anno accademico dello IUAV - per mutuare la temperie della Firenze trecentesca con quella dei 'conflitti culturali' tardo-ottocenteschi, al fine di esaltare quella contrapposizione fra la narrazione distaccata, "quieta", e il valore della scrittura emotivamente partecipata, delineata "col pugnale", in cui la coincidenza di "impegno civile e azione culturale" viene individuata da Tafuri quale "manifesto" ideale delle stesse scelte zeviane nel 1968⁶. Un anno quest'ultimo, di cui ricorre il cinquantenario, assunto a emblema di uno storico divario generazionale in tutti i settori della società civile - dai costumi alla cultura, dalla politica ai rapporti di produzione - ma che nella dialettica fra i due studiosi non corrisponde solo all'affermazione di una cesura inconciliabile in relazione ai rispettivi orientamenti, quanto piuttosto a un *momento* in cui il loro dibattito si incentra sui modi con i quali la *critica* deve svolgere il "proprio specifico compito": in un divergere che risulta tale nei confronti delle strategie da seguire in questa prassi, ma che è rivolto soprattutto - per vie distinte e in parallelo - a quanto al tempo è in corso di svolgimento. Il che implicherebbe una disamina dei *precedenti* di ognuno, qui solo parzialmente indicabili: dal rinnovamento didattico intrapreso a Venezia (1948-63), a cui si intreccia l'impegno partecipato dagli allievi contro la "legge truffa" nel 1953, allo scontro con il conservatorismo della Facoltà di architettura romana (dal tardo 1963), al sostegno delle rivendicazioni studentesche (fra il 1963 e lo stesso '68) di Zevi; dall'apporto alla fondazione dell'Associazione Studenti e Architetti - con la partecipazione alle prime

a constant preoccupation to ensure that materials linked to the subject addressed are made verifiable. And the analogy between listening directly to Herodotus' readings that most likely was one of the components in the different definition of the investigation criteria applied by Thucydides and the proximity to some of Zevi's initiatives (1963-67) that is to be included among the experiences that have supported the claims of autonomy of the historiographical approach compared to that of architectural planning advanced by Tafuri in *Theories and History of Architecture*, is acceptable only as a reason for an evocative correspondence.

Of course, during the twenty-five centuries of this disciplinary divergence, the historiography of the ancient, modern and contemporary architectural and non-architectural eras introduced questions, complexities, instrumentations and objectives, with a shared use of the same categories and sources that for a long time rendered their opposing horizons rather indistinguishable.

It is, however significant that the dichotomy that arose from the rise of history as a discipline is basically the same one referred to by Francesco De Sanctis in the quote used by Zevi in 1949 - at the end of his *Inaugural Address* for the IUAV's new 'academic' year. It involved comparing the atmosphere of 14th century Florence to that of the late 19th century "cultural conflicts" so as to exalt the contrast between a "calm" detached narrative and the value of an emotively participated narrative, outlined "with a dagger", in which the coinciding of "civil commitment and cultural actions" is identified by Tafuri as the ideal "manifesto" of the choices made by Zevi in 1968. This was a year, now celebrating its 50th anniversary, that became the symbol of a historical generational divide in all civil society's sectors - from customs to culture, from politics to production relations - but in the dialectics between the two scholars, it is not only the year when an irreconcilable rift developed between their respective orientations, but rather a *moment* at which their debate was centred on the ways in which 'critique' must play its "own specific role". It is a divergence over the strategies to be followed in this approach, but that is addressed above all - following different and parallel paths - to what at the time was taking place. This would imply an analysis of their previous experiences, that can only partially be stated here, and that ranged from the didactic renewal embarked upon in Venice (1948-63), interwoven with Zevi's commitment with his students against the "fraudulent law" in 1953, his clash with the conservative stance taken by Rome's Faculty of Architecture (starting from late 1963) and his support for students' demands (between 1963 and 1968). It would also include his contribution to the founding of the Association of Students and Architects - he took part in the first occupations of the university in Rome - as well as his taking sides against the city's Town Planning (1959), his contribution to

occupazioni della sede universitaria di Roma - nonché al suo schierarsi contro il Piano Regolatore cittadino (1959), al contributo alla fondazione e alle attività *politiche* dell'Associazione Urbanisti Architetti (1962-63), agli esiti iniziali della docenza - prima come *assistente*, poi come titolare - (dal 1964) con la varietà di ambiti della contemporanea produzione pubblicistica sino alla chiamata a Venezia (1967-68) di Tafuri⁷.

Nell'introduzione del volume precedentemente ricordato, quest'ultimo assume di fatto il ruolo di "critico puro" - il cui dovere ritiene essere "quello della diagnosi storica oggettiva e spregiudicata e non quello del suggeritore o del «correttore di bozze»" - ponendo, dopo aver citato l'auspicio di Giulio Carlo Argan sull'avvento di una *critica storica*, l'interrogativo in merito al "distacco dal flusso della prassi" quale indicatore di crisi della *critica operativa* o apertura, per la critica in sé stessa, di "un nuovo modo di operatività". E proprio al termine del capitolo di analisi inerente la *critica operativa* sostenuta da Zevi, avendone storicizzate le origini e le declinazioni con le relative forzature storiografiche, indica nello sviluppo della *critica tipologica* dell'ultimo decennio la possibilità "di un incontro proficuo fra storia, critica e progettazione"; precisando, tuttavia, come anche ad essa non sia dato "giungere al riconoscimento delle radici ideologiche dell'architettura", mentre *la critica dell'ideologia* ha il potenziale maggiore per penetrare "nelle ragioni della storia": identificandosi con questa intesa *come disciplina*. Quale *fondazione* metodologica, l'itinerario delineato nell'approdo a tale identificazione respinge il "ricatto delle mitologie più transeunti e mistificanti", investendo quindi i "temi fondamentali" dell'epoca di cui l'architettura diviene il settore paradigmatico⁸. Per Zevi, invece, i "miti" costituiscono un *veicolo* di contrasto: da rendere operanti in "una direttiva storica capace di alimentare" la resistenza tanto nei confronti di quella che definisce la "rassegnazione storica", quanto verso quelli ritenuti i "moti autodistruttivi" del periodo e gli "alibi" di chi mostra di "non credere" ad essi, in accordo con le "notevoli responsabilità [che] gravano sulla critica architettonica" e al fine di respingere "l'indulgenza rassegnata, quasi un'inquieta voluttà di crisi", grazie al postulato secondo cui "la storia si fa con i «se», poiché ognuno, anche i critici e gli storici, ha una responsabilità morale ed incide sui condizionamenti"⁹.

Conseguentemente, l'emergere di una contestazione del ricorso al *mito* in sede storiografica viene degradato a un *vezzo/vizio* della "demitizzazione" nei coevi prodotti italiani "più o meno «marxiani»" - affiancato a quello "filologico", definito come "permanente in un ramo della cultura tedesca" - e designato quale *ideologia* "ben integrata alle strutture economiche e di potere" nonché indice di inattualità o di una *moda* con un *mercato* dai "grossi interessi"¹⁰.

In Zevi, dunque, l'essenza della storia è costituita da un tempo con il quale misurarsi mediante un esercizio critico che - con molteplici variazioni - segue un principio interpretativo e selettivo prossimo a quello mitopoietico, del mito produttivo: ne sono alcuni *strumenti* le contrapposizioni nell'ambito dell'architettura di "poeti" e "letterati", delle *invarianti* del suo

the founding and 'political' activities of the Association of Urbanologists and Architects (1962-63), the initial results of his work as a professor - first as an 'assistant' professor and then as a full professor (after 1964) - with the variety of scope of contemporary publications when Tafuri was summoned to Venice (1967-68).

In the foreword to the book previously mentioned, Tafuri effectively assumes the role of a "pure critic" - who considers it his duty to provide an "objective and unbiased historical diagnosis rather than act as a prompter or 'proof-reader'" - thereby, after quoting Giulio Carlo Argan's hopes for the advent of a *historical critique*, he poses the question regarding the "detachment from the flow of practice" as an indicator of a crisis experienced by *operative critique* or an openness, for critique itself, to a new "modus operandi". It is precisely at the end of the chapter analysing the 'operative critique' supported by Zevi that, having provided the historical context for its origins and articulations with their relative historiographical contrivances, he suggested that the development of a *typological critique* over the past decade might provide an opportunity for "a productive encounter between history, critique and planning". He specified, however, how even this cannot "achieve knowledge of architecture's ideological roots", while the *critique of ideology* has a greater potential to penetrate "history's reasons", identifying himself with this understood as a 'discipline'. The path outlined in the approach to such identification rejects the "extortion of the more transient and mystifying mythologies" as a methodological 'basis', affecting therefore the "fundamental themes" of the era in which architectures became a paradigmatic sector. According to Zevi, instead, "myths" constitute a 'means' of contrast and must be rendered operational within "a historical guideline capable of fuelling" resistance both to what he calls "historical resignation", as well the "self-destructive movements" of the period and the "alibis" of those who claim they "do not believe" in them, in compliance with the "significant responsibilities [that] weigh on architectural critique" and aimed at rejecting "resigned indulgence, almost a restless desire of a crisis" thanks to the postulate according to which "history is made with 'ifs' because everyone, even historians and critics, has a moral responsibility and can affect conditioning".

Consequently, the emergence of objections to resorting to 'myths' in a historiographical context is downgraded to a *whim/vice* of "demythologising" in the "more or less 'Marxian'" contemporary Italian products - added to the "philologist" one, defined as a "permanent in a branch of German culture" - and designated as an *ideology* "well-integrated with economic and power organisations" as well as an indication of out-datedness or of a *fashion* with a *market* having "great interests".

For Zevi, therefore, the essence of history consists of a time with which one measures oneself by performing a critical exercise that - with multiple variations - follows an interpretative and selective principle close to the mythopoietic one, that of *productive myths*. Some of the 'instruments' consist of juxta-

linguaggio *moderno* alle costanti di quello *classico*, dell'eresia verso le "convenzioni dominanti" nell'impegno culturale e politico, attualizzandole "nel riproporre il passato [...] come scelta da accettare o respingere, recuperandolo in chiave moderna o condannandolo"¹¹.

In Tafuri, il tempo della storia "è, per costituzione, ibrido": per le vicende che di volta in volta si decide di sottoporre ad analisi è pertanto necessaria la disponibilità ad adottare "altrettanti metodi di indagine, altrettanti modi narrativi, altrettante filologie", diversificando i paradigmi, per restituirne integra la possibilità di "continuare a interrogare" nella consapevolezza della provvisorietà dei suoi esiti¹².

Due vie del rapporto istituito da ciascuno di questi studiosi con il *testo* consegnatoci dal passato, più o meno lontano, delle quali quanto fin qui profilato non rappresenta che in temporanea sintesi gli *estremi*: i rispettivi *usi* nella didattica e nella pubblicistica dei riferimenti ai prodotti cinematografici e dell'editoria, degli strumenti istituzionali e di quelli mediatici, nonché della politica, sino alla diversità di espressione dell'attitudine antiidolatrice nella Parola propria dell'ermeneutica ebraica, nelle battaglie di *civiltà* da entrambi condotte, sono parti della Storia a cui è doveroso dedicare ancora attenzione; perché vive.

positions of "poets" and "men of letters" in the architectural context, the 'invariants' of his 'modern' language compared to the constants in the 'classical' one, the *heresy* regards to "dominant convention" in cultural and political engagement, modernising them "in re-proposing the past [...] as a choice to be accepted or rejected, retrieving it or condemning it in a modern key".

In Tafuri, the tempo of history "is, by constitution, hybrid".

Due to events that on any given occasion one decides to submit to analysis, a readiness to adopt "other methods of investigation, other narrative modes and as many types of philology, is therefore necessary, diversifying the paradigms, to provide it with an comprehensive possibility to "continue to question", well-aware of the temporary nature of its results.

These are the two pathways in the relationship established by each of these scholars with texts passed on to us from the past – be it more or less distant – and for which all outlined so far only the 'extremes' are represented in temporary synthesis. These are their respective 'customs' in didactics and in the publication of references to cinematographic and published products, institutional and media instruments, as well as politics, including diversity in expressing the anti-idolatry attitude of the Word typical of Jewish hermeneutics, on the battle "of civilisation" fought by them both, and are a part of history to which it is a duty to continue to devote our attention, because it lives on.

1- Data la disponibilità nella rete del filmato dell'intervento al convegno romano si è ritenuto opportuno evitare una sua ripresa testuale, mantenendone solo delle parti per inserire altre osservazioni.

2- B. Zevi, *Il testamento di Manfredo Tafuri*, "L'architettura. Cronache e storia", 465-66, 1994, p. 483.

3- Cfr. R. Dulio, *Introduzione a Bruno Zevi*, Roma-Bari 2008, pp. 145-46.

4- C. Wells, *A Brief History of History. Great Historians and the Epic Quest to Explain the Past*, Guilford-Connecticut 2008, Italian translation Bologna 2011, pp.15-27.

5- Vedi C. Wells, *Op. cit.*, p. 23; M. Tafuri, *Inediti borrominiani*, «Palatino», 3, 1967, pp. 255-56.

6- Cfr. M. Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, Bari 1968, p. 171.

7- Vedi risp. B. Zevi, *Zevi su Zevi*, Milano 1977, pp.66-107; A. Guerra-C. Tessari, *L'insegnamento*, «Casabella», 619-620, 1995, pp. 124-29; *Autobiografia*, in *Manfredo Tafuri oltre la storia*, Napoli 2009, pp. 106-07.

8- M. Tafuri, *Teorie e storia ... cit.*, pp. 5, 12, 161-196.

9- B. Zevi, *Miti e rassegnazione storica*, "L'architettura. Cronache e storia", 155, 1968.

10- B. Zevi, *Come demitizzare la demitizzazione*, "L'architettura. Cronache e storia", 186, 1971.

11- B. Zevi, *Controstoria e storia dell'architettura*, Rome 1998, p.9.

12- M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Torino 1992, p.24.

1- Considering the availability online of footage of the speech made at the Roman conference, it has been considered best to avoid quoting it in its entirety, using only parts of it so as to add other observations.

2- B. Zevi, *Il testamento di Manfredo Tafuri*, "L'architettura. Cronache e storia", 465-66, 1994, p. 483.

3- Cfr. R. Dulio, *Introduzione a Bruno Zevi*, Rome-Bari 2008, pp. 145-46.

4- C. Wells, *A Brief History of History. Great Historians and the Epic Quest to Explain the Past*, Guilford-Connecticut 2008, Italian translation Bologna 2011, pp.15-27.

5- See C. Wells, *Op. cit.*, p. 23; M. Tafuri, *Inediti borrominiani*, «Palatino», 3, 1967, pp. 255-56.

6- Cfr. M. Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, Bari 1968, p. 171.

7- See risp. B. Zevi, *Zevi su Zevi*, Milano 1977, pp.66-107; A. Guerra-C. Tessari, *L'insegnamento*, «Casabella», 619-620, 1995, pp. 124-29; *Autobiografia*, in *Manfredo Tafuri oltre la storia*, Naples 2009, pp.106-07.

8- M. Tafuri, *Teorie e storia...cit.*, pp. 5, 12, 161-196.

9- B. Zevi, *Miti e rassegnazione storica*, "L'architettura. Cronache e storia", 155, 1968.

10- B. Zevi, *Come demitizzare la demitizzazione*, "L'architettura. Cronache e storia", 186, 1971.

11- B. Zevi, *Controstoria e storia dell'architettura*, Rome 1998, p.9.

12- M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Turin 1992, p.24.

Cristiano Tessari

Architetto e Docente Facoltà di
Architettura di Udine

Architect and Professor, Faculty of
Architecture of Udine

Fabio Barilari

ATTITUDINE CRITICA

Sostanza del contemporaneo

Nel secondo anno di Facoltà, avevo una professoressa che pretendeva che tutti i mattoncini dell'isolato che stavamo progettando venissero disegnati con riga e squadra. C'erano i retini, allora: una specie di adesivi (una spiegazione per i giovani, questa) che diventavano parte del disegno a china. I retini servivano ad evitare di dover disegnare i mattoncini a mano. Erano stati inventati per quello. Non so quale trauma le avessero causato i retini. Qualcosa che l'aveva fatta soffrire molto, immagino.

“Questo edificio piacerebbe a Bruno Zevi” mi disse durante l'esame, dandomi un voto basso.

Credo fosse 24 o 25: era un brutto voto per un progetto, sebbene abbia sempre pensato che nella Facoltà di Architettura si debba poter bocciare in quello che è l'esame più importante. Quindi, onestamente, se fossi stato al suo posto, mi sarei bocciato.

Fatto sta che la sentenza finale fu che il mio progetto sarebbe piaciuto a Bruno Zevi e meritava un brutto voto. Mi disse anche che non sapevo disegnare, perché credo fosse rimasta un po' delusa dai miei mattoncini. In effetti in quel periodo avevo cominciato a leggere *Saper vedere l'architettura* e, in tutta onestà, non riuscii a cogliere in pieno la componente negativa di quella considerazione, come lei avrebbe (credo) desiderato e penso di averla delusa un po' anche per questo.

Con la lettura di quel libro - lettura casuale, perché lo trovai usato, in giro - per la prima volta Michelangelo, Bramante, Alberti, scendevano dall'Olimpo e sedevano accanto a Wright, Le Corbusier, Aalto, e tutti si confrontavano e dialogavano tra loro, alla pari.

Quindi parto dalla fine, come suggerisce Prestinenza Puglisi, anche perché Zevi è entrato nel mio mondo nella seconda metà degli anni '80, mentre frequentavo l'Università.

Per questo, è anche un fatto generazionale, il mio.

CRITICAL APTITUDE The substance of contemporary architecture

In my second year at the Faculty, I had a teacher who wanted us to draw all the bricks of the block with a ruler and a square. We had screens, in those years: a kind of sticker (I am giving an explanation to young people) that became part of ink drawing. People used the screens to avoid having to draw the bricks by hand. They were invented for that. I don't know what trauma the screens caused her. Something that had made her suffer a lot, I imagine.

Bruno Zevi would like this building, she told me during the exam, giving me a low grade.

I think it was 24 or 25: it was a bad grade for a project, although I have always thought that at the Faculty of Architecture you should really fail the most important exam. So, honestly, if I had been in her shoes, I would have failed me.

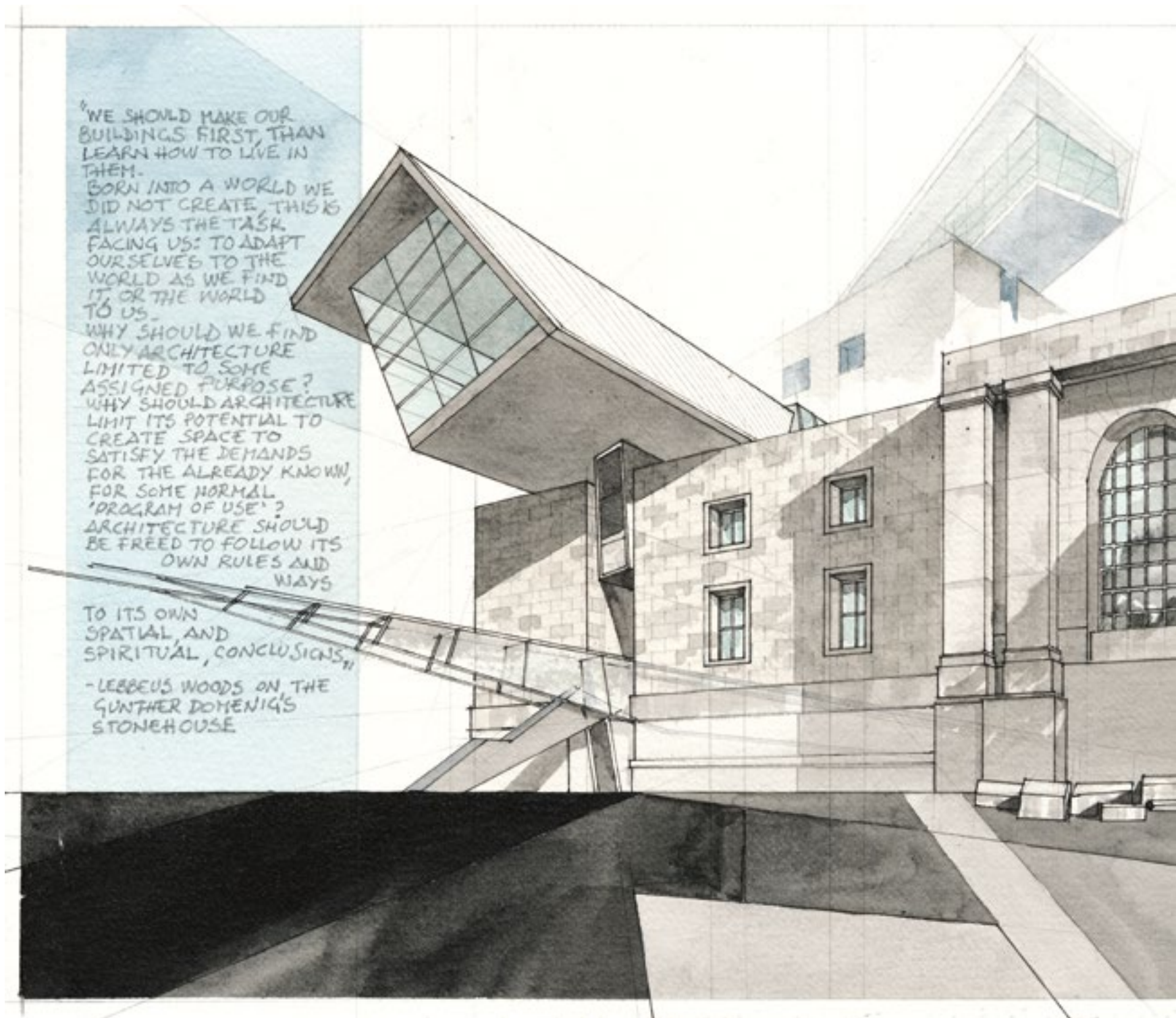
Thing is, her final sentence was that Bruno Zevi would have liked my project but I deserved a bad grade. She also told me that I couldn't draw, because I think she was a little disappointed by my bricks. In fact, in that period I started reading "Architecture as space. How to look at Architecture" and, to be honest, I couldn't fully grasp the negative aspect of that comment, as she would have wished (I think) and I believe I disappointed her for this, too.

For the first time, by reading that book - I read it by chance, just because I found a second hand copy Michelangelo, Bramante, Alberti, came down from Olympus and sat next to Wright, Le Corbusier, Aalto, and all of them were talking to each other, on an equal footing.

So I start from the end, as Prestinenza Puglisi suggests, also because Zevi entered my world in the second half of the '80s, while I was attending the University. That's why it's also a generational fact, mine.



↑
 Fabio Barilari
Coop Himmelb(l)au,
Rehak House, Los Angeles, 1990
 © Fabio Barilari
 Disegno
 Drawing



Fabio Barilari

Günther Domenig,**Documentation Center Nazi Party Rally Grounds, Nuremberg, 1998-2001**

© Fabio Barilari

Disegno

Drawing



Nella Facoltà a Roma, proliferavano cappelle funerarie spacciate per abitazioni e casette per le bambole vendute per interventi integrati nella città storica; residenze popolari che assomigliavano un po' troppo a edifici carcerari, case per anziani a colombari e scuole per bambini a crematori. E tante lesene, colonnine, simmetrie, capitelli, trabeazioni, cornicioni, ordini, fregi. Tutto spacciato per rapporto con la storia.

Per comprendere bene il contesto nel quale collocare "l'ultimo periodo di Zevi", una lettura interessante a mio avviso è un numero di AD del 1989: *My ideology is better than yours - Peter Eisenman versus Leon Krier* (Architectural Design, *Reconstruction Deconstruction. Peter Eisenman versus Leon Krier* - copyright 1989, pubblicato nell'aprile del 1990). Si tratta della trascrizione di un confronto tra i due, corredata da ottime immagini. Tornando a Wright seduto accanto a Michelangelo: non è scontato.

Chi comincia a studiare architettura, inizialmente porta con sé il modo di vedere l'arte, l'architettura e i suoi protagonisti, dal mondo esterno alla nostra professione e in quel mondo Michelangelo sta seduto su un trono nell'Olimpo, distante dagli umani, alla destra di Zeus, o comunque lì vicino.

Con quel libro però, l'attenzione veniva drasticamente spostata dalla dimensione storico-artistica a quella spaziale: tutta la narrazione era impostata sulla spiegazione, descrizione e confronto di una sequenza di spazi dal valore assoluto, ciascuno pienamente rappresentativo dell'epoca in cui era nato.

Lo spazio è una dimensione intangibile, ma Zevi riusciva a dargli sostanza.

Ora, tornando ai mattoncini e alle lesene, leggere quel libro metteva un poco in secondo piano quel genere di esigenze, mentre apriva letteralmente la mente su questioni come, appunto, la percezione e soprattutto, per chi aspirava a fare il progettista, l'invenzione spaziale. *Saper vedere l'architettura* era (è) uno di quei testi, una di quelle porte, che una volta aperte non si possono richiudere né ti permettono più di tornare indietro. Non è solo per ciò che ti fa comprendere, ma anche per il modo in cui te lo spiega. E poi, di conseguenza, da quel momento diventava (diventa) una specie di unità di misura nella valutazione di ciò che ti veniva (viene) insegnato in Facoltà o nei successivi sviluppi professionali.

Solo che non è che venisse citato spesso, in Facoltà, in quegli anni. Anzi, lo ricordo a malapena citato. Intendiamoci, ho avuto la fortuna di incontrare almeno un paio di professori eccezionali lungo il percorso universitario, ma il problema era la scena critica più ampia nella quale si muoveva tutto. Allora, con la lettura casuale di quel libro, mi resi anche conto che probabilmente era il caso che mi attrezzassi da solo per comprendere e distinguere quello che valeva da quello che non valeva, tra quanto ci veniva raccontato e - forse ancora di più - tra tutto quello che veniva ommesso.

Insomma, in quegli anni occorrevano anticorpi e Zevi coagulava attorno a sé una buona parte di quelle proteine necessarie a comprendere la materia che stavo studiando e lasciare fuori le voci inutili o fuori strada.

At the Faculty in Rome, funerary chapels were proliferating and were sold as doll houses for interventions integrated in the historical city; popular dwellings looked a little too much like prison buildings, houses for the elderly and columbariums and schools like crematoria. And many pilasters, columns, symmetries, capitals, trabeations, cornices, orders, ornaments. All passed out as a relationship with history.

In order to understand the context in which to place "the last period of Zevi", I recommend reading a 1989 issue of AD: *My ideology is better than yours - Peter Eisenman versus Leon Krier* (Architectural Design, "Reconstruction Deconstruction. Peter Eisenman versus Leon Krier" - copyright 1989, published in April 1990). This is a transcript of a dialogue between the two, accompanied by extraordinary images. Returning to Wright sitting next to Michelangelo: it's not so obvious.

Whoever begins to study architecture, initially expresses an engrained way of seeing art, architecture and its protagonists, from the outside world to our profession. And in that world, Michelangelo sits on a throne in the Olympus, far from humans, to the right of Zeus, or at least near there.

That book, however, my attention drastically shifted from the historic-artistic dimension to the spatial one: the whole narrative was based on the explanation, description and comparison of a sequence of spaces having an absolute value, which were each fully representative of the time in which they were born.

Space is an intangible dimension, but Zevi made it tangible.

Now, going back to the bricks and pilasters, reading that book sidelined that type of need. It literally opened the mind to issues such as perception and, above all, for those who aspired to be designers, space invention.

Architecture as space. How to look at Architecture (is) one of those texts, one of those doors that once opened cannot be closed and you cannot go back either. It is not just because of what it makes you understand, but also because of the way it explains it to you.

Then, consequently, from that moment on, it became (becomes) a kind of unit of measurement in the evaluation of what you were (are) taught at the Faculty or later in your career.

You know, this was not often mentioned at the Faculty, in those years. In fact, I can barely remember it being mentioned. Mind you, I was lucky enough to meet at least a couple of outstanding professors along the way, but the problem was the wider critical scene in which everything moved. Then, through my casual reading of that book, I also realized that I probably had learnt and distinguish what was worth from what was not worth, what was told and - perhaps even more - what was omitted.

In questo contesto, a un certo punto, cominciarono a circolare i quadri bellissimi di Zaha Hadid; i plastici grezzi in cartoncino, retina metallica e pezzi di legno di Gehry; i disegni raffinati di Libeskind; gli scarabocchi di Coop Himmelb(l)au. E assieme a loro alcuni primi edifici costruiti che traducevano almeno qualcosa di quelle ricerche indecifrabili in realtà concreta. Ad un certo punto esplosero architetti la cui lettura non poteva più essere banale, semplicistica e immediata come per le cassette a forma di cappella funeraria.

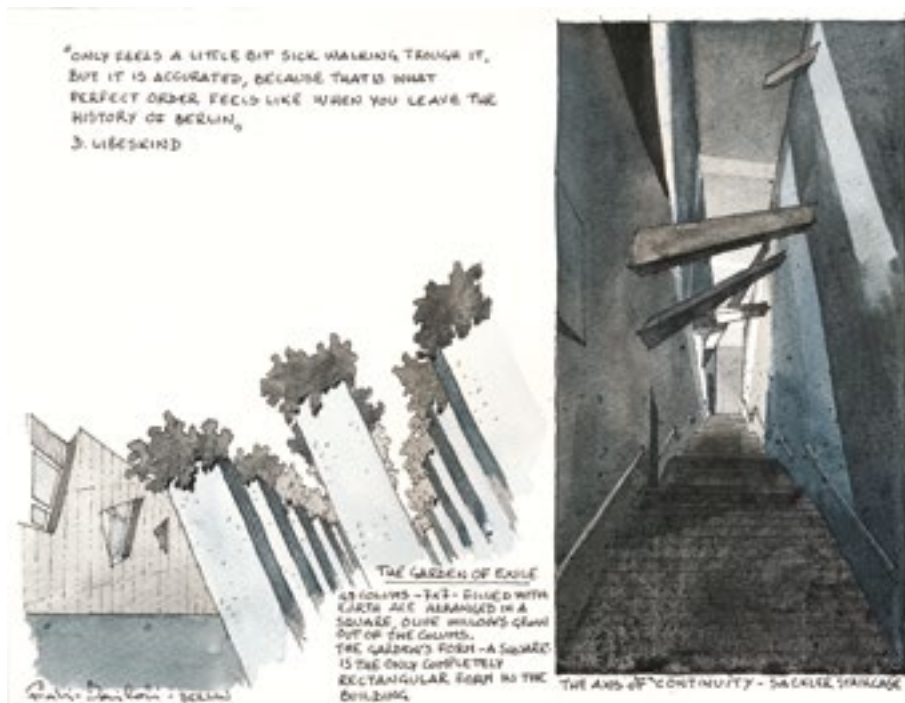
I quadri di Zaha Hadid erano illeggibili, letteralmente intraducibili. Erano un linguaggio che proveniva da un altro pianeta. E lo stesso era per un progetto realizzato come l'attico di Falkestrasse di Coop Himmelb(l)au a Vienna. E facevi anche fatica ad andare a cercare i loro progetti e fotocopiarli, perché era molto prima di Zuckerberg e delle mail (sì, è esistito un mondo, pochi anni fa, privo di mail).

Quei lavori ti mettevano all'angolo: o continuavi a semplificare, rifiutandoli in quanto non comprensibili e ti rimettevi a disegnare i mattoncini, oppure accettavi la sfida (perché

In short, in those years we needed antibodies and Zevi coagulated around him a good part of those proteins required to understand the subject I was studying, leaving out useless or off track voices.

In that context, at a certain point, Zaha Hadid's beautiful paintings began to circulate; Gehry's rough models in cardboard, metal netting and pieces of wood; Libeskind's refined drawings; Coop Himmelb(l)au's scribbles. And with them, some buildings translated at least something of those indecipherable researches into concrete reality. At some point, some architects became fashionable, although their work could not be more trivial, simplistic and immediate, as in the case of the small houses in the shape of a funerary chapel.

Zaha Hadid's paintings were illegible, literally untranslatable. It was a language from another planet. And the same was true of a project like Coop Himmelb(l)au's Falkestrasse penthouse in Vienna. And you also had a hard time looking for their projects and photocopying them, because it



↑
Fabio Barilari
Daniel Libeskind,
Jewish Museum, Berlin, 1989-2001
© Fabio Barilari

Disegno
Drawing



↑
Fabio Barilari
Rural Studio,
Samuel Mockbee detto 'Sambo', Glass Chapel, Mason's Bend, 2000
© Fabio Barilari

Disegno
Drawing



Fabio Barilari
Frank Owen Gehry,
Gehry Residence, Santa Monica, 1978
 © Fabio Barilari

Disegno
 Drawing

di quello si trattava) ed eri costretto a studiarli, ad approfondirli cercando di comprendere da dove nascessero, come dovessero essere interpretati, quali valenze architettoniche avessero, quali potenziali architetture portassero con loro.

Se appartenevi a questo secondo gruppo, il percorso diventava faticoso in Facoltà, però ti si apriva davanti una miniera d'oro: scoprivi che nessuno ti aveva mai raccontato di Alvin Boyarsky e tutto ciò che grazie a lui stava accadendo da anni all'Architectural Association; nessuno ti aveva raccontato della Bartlett di Peter Cook o la Cooper Union di John Hejduk; o ancora la SCI-Arc di Michael Rotondi e Thom Mayne.

Più cercavi e più trovavi.

Come era possibile che in anni di facoltà praticamente nessuno avesse mai nominato quelle ricerche?

Allora comprendevi che qualcosa non andava per il verso giusto lì dentro e le tue ricerche e i tuoi interessi te li dovevi cercare e coltivare fuori. Perché, se sei appassionato di quello che stai studiando e navighi in un contesto asfittico, tutte quelle ricerche andavano ben oltre l'interesse professionale e offrivano un po' di ossigeno da respirare.

La realtà è che c'erano scuole intere, le più avanzate nel mondo, che molto semplicemente facevano ricerca. Di conseguenza c'erano architetti le cui ricerche spaziali e formali erano più avanzate. Per questo il "Decostruttivismo" non era nulla: la necessità di incasellare tutto in un ennesimo "-ismo", lasciava il tempo che trovava (come fai a mettere nella stessa scatola Koolhaas e Behnisch?) e credo interessasse più a chi denigrava quelle ricerche che non a chi incominciò ad approfondirle.

"[...] I tavoli da disegno vanno al macero, perché quel disegno non serve più; giganteschi falò di righe a T, squadre, tecnografi, compassi liberano gli studi professionali. Si lavora con il computer che ignora la linea dritta, il parallelismo, l'angolo retto, l'uniformità e lo standard [...]. La nuova architettura incarna la democrazia, giustizia e libertà, il liberalsocialismo con le sue contraddizioni, la sua cacofonia, la sua affabilità al caos". (Bruno Zevi, 1995)

Un po' altisonante, forse, ma tutto questo Zevi lo esprimeva nel 1995. Quasi 50 anni dopo *Saper vedere l'architettura*.

Arrivò l'informatica e, al contrario, 'Buttate i vostri computer' fu lo slogan lungimirante sulla tavola di una mostra in quel periodo. Ancora all'inizio degli anni 2000, quando insegnavo lì dentro, troppi colleghi pretendevano che gli studenti disegnassero le prospettive a mano: era il trauma del mattoncino in chiave 2.0, ma non era più un mio problema: io a quel punto stavo dall'altra parte della cattedra.

La verità è che la dimensione di Zevi, sul piano culturale e umano, è stata tale da non poter essere nascosta e neppure messa in secondo piano, per quanto si tentasse e fosse proprio questa l'aria che si respirava in quegli anni. Cosa che chiaramente non vuol dire dover accettare tutto, della lettura di Zevi, ma che richiede e impone una complessità nell'analisi della sua lezione così come delle architetture che portava come riferimento. Chi ha bisogno di semplificare, non riesce a cogliere

was long before Zuckerberg and e-mails (yes, there was a world, a few years ago, without e-mail).

Those works would corner you: either you would continue to simplify, rejecting them because they were not comprehensible and you would go back to designing the bricks, or you would accept the challenge (because this was the case) and you were forced to study them, to study them in depth trying to understand where they came from, how they should be interpreted, what architectural values they had, what potential architectures they would bring with them.

If you belonged to the second group, life would get tough at the Faculty. Yet, you would suddenly see a gold mine: you discovered what no one had ever told you about Alvin Boyarsky and everything that had been happening for years - thanks to him - at the Architectural Association; no one had told you about Peter Cook's Bartlett or John Hejduk's Cooper Union; or even Michael Rotondi and Thom Mayne's SCI-Arc.

The more you looked, the more you found. How was it possible that during those years at the Faculty no one had ever mentioned those studies?

Then you understood that something was wrong in there and you had to look for and cultivate your research and interests outside. Because, if you were passionate about what you were studying and you keep navigating across an asphyxiated environment, all that research went far beyond your professional interest and offered a little oxygen to breathe.

The truth is that there were whole schools, the most advanced in the world, which quite simply did research. As a result, there were architects whose spatial and formal research was more advanced. For this reason, "Deconstructivism" was nothing: the need to put everything into another "-ism" was meaningless (how do you put Koolhaas and Behnisch in the same box?) and I think it was more interesting to those who criticized those works than to those who began to deepen them.

"[...] Drawing boards are thrown away, because drawing is no longer needed; gigantic T-rules, squares, one of those things to display plans and compasses free up professional firms and are set on fire. You work with a computer that ignores the straight line, the parallelism, the straight angle, the uniformity and the standard [...]. The new architecture embodies democracy, justice and freedom, liberal socialism with its contradictions, its cacophony, its affinity for chaos." (Bruno Zevi, 1995)

A bit grand, perhaps, but Zevi expressed all this in 1995. Almost 50 years after *Architecture as space*. How to look at Architecture.



↑
 Fabio Barilari
Zaha Hadid Architects,
MAXXI Museum, Roma, 1998-2010
 © Fabio Barilari
 Disegno
 Drawing

"NADA DE TOMAR LA GEOMETRÍA COMO ALGO QUE TIENE SUS LEYES...
PREFERIMO PENSAR EN EL MOVIMIENTO DE LAS COSAS, DEL SOL,
DEL AIRE QUE ATRAVIESA...
LA GEOMETRÍA SIRVE A TODO ESO"
- ENRIC MIRALLES



Fabio Barilari

Enric Miralles e Benedetta Tagliabue,
Mercado de Santa Caterina, Barcelona, 1997-2005

© Fabio Barilari

Disegno

Drawing



e accettare tutto ciò che di eccezionale ha rappresentato Zevi nella nostra professione, inclusa la possibilità di critica di quelle parti del suo discorso che non convincono.

Ma la dimensione assoluta del valore del suo insegnamento sta proprio nell'*attitudine critica* che ha trasmesso.

Per tutte queste ragioni concordo con Prestinenza Puglisi quando sostiene che una lettura sana di Bruno Zevi possa essere solamente quella che parte dalla fine del suo pensiero e va a ritroso, perché quella libertà espressiva che finalmente arrivò in modo un po' carbonaro, sottobanco, in Facoltà, era perfettamente allineata con tutto ciò che Zevi aveva continuato a promuovere durante gli anni bui dei mattoncini e delle lesene disegnati a mano.

E quando si parla di *eredità*, vanno considerate due parti, chi la lascia e chi la riceve: questi disegni di architetture raccontano quello che è arrivato a me di quell'*eredità*. Una piccola parte, in realtà, di quello che mi è arrivato. E rappresentano anche un mio debito di riconoscenza, personale.

Dovrebbero parlare da soli: dopo tutto il disegno è più antico della parola scritta anche se spesso lo dimentichiamo. Molti di questi progetti hanno instaurato un rapporto con il contesto storico nel quale sono inseriti, molto più profondo e articolato, perché dialogano alla pari: non per imitazione, ma per confronto. Come Wright con Michelangelo.

Computer science arrived in spite of "*throw away your computers*", a far-sighted slogan placed on an exhibition panel in those years.

Even in the early 2000s, when I was teaching there, too many colleagues demanded that students drew perspectives by hand: it was the trauma of the brick in a 2.0 perspective, but it was no longer my problem: by then, I was on the opposite side of the chair.

The truth is that Zevi's dimension, on a cultural and human level, was so great that it could not be hidden or even overshadowed, no matter how tempting and this was the atmosphere of those years. Clearly, this does not mean having to accept everything about Zevi, but we need and accept complexity in analyzing his lesson and the architectures he used to refer to. Those in need of simplification are unable to grasp and accept all the exceptional things that Zevi has represented in our profession, including the possibility of criticizing those parts of his discourse that do not convince us.

But the absolute value of his teaching lies precisely in the critical aptitude he has conveyed.

This is why I agree with Prestinenza Puglisi when he argues that a healthy interpretation of Bruno Zevi can only start from the end of his thought and go backwards. The expressive freedom that finally landed at the Faculty was perfectly aligned with what Zevi had continued to promote during the dark years of bricks and hand-drawn pilasters.

When it comes to "legacy", two parts must be considered, the person who leaves it and the person who receives it: these architectural drawings tell what has come to me from that legacy. A small part, actually, of what has come to me. They also represent my personal gratitude.

They should speak for themselves: after all, drawing is older than the written word, even if we often forget it. Many of these projects have established a relationship with the historical context in which they are placed, much deeper and more structured, because they dialogue on an equal footing: not by imitation, but by comparison. Like Wright with Michelangelo.

Fabio Barilari
Architetto

Architect

Intervista di / Interview by **Giulia Mura**

WILLIAM J. R. CURTIS

**Critico e Storico dell'Architettura /
Critic and Architectural Historian**

Giulia Mura: In quale occasione per la prima volta ha letto uno dei libri di Zevi?

William J. R. Curtis: Ho scoperto per la prima volta il lavoro di Bruno Zevi quando studiavo storia dell'arte al Courtauld Institute of Art, London University, tra il 1967 e il 1970. Il libro che ha attirato la mia attenzione è stato *Saper vedere l'architettura* (1948) che ho letto nella traduzione francese pubblicata - credo - alla fine degli anni Cinquanta da Editions du Minuit. Sono rimasto colpito dall'idea di Zevi di creare un'introduzione generale semplice per comprendere l'architettura nei secoli. All'epoca studiavo arte rinascimentale, architettura e teoria e rimasi affascinato dalla nozione di spazio a cui dedicai, nel mio primo anno, un lungo saggio *Spazio e stile di Raffaello* che attirò l'attenzione di uno dei miei insegnanti, John Shearman. Ero inoltre affascinato dall'astrazione e dal moderno, una concezione spaziale post cubista.

Il libro di Zevi era come un abbecedario per guardare gli edifici, nel quale veniva espresso il suo credo riguardo al primato dello spazio in architettura, cosa che mi ha affascinato, avendo toccato aspetti fisici, psicologici, sociali. Avevo già assorbito *l'Architecture of Humanism* di Geoffrey Scott (1914) con la sua straordinaria evocazione dell'esperienza dello spazio e del movimento attraverso l'empatia. Alla Courtauld a quei tempi le speculazioni teoriche erano relativamente scarse, ma in modo indipendente stavo già intuendo i contorni di una sorta di "teoria integrata" dell'architettura, prendendo in considerazione tutte le forze che ne influenzano la forma.

G M: Tra i libri di Zevi quale ha maggiormente colpito la sua attenzione e perchè?

W J R C: Nel 1970 sono andato a studiare ad Harvard (dove anche lui era stato, anni prima). Nel giro di poco tempo mi sono interessato a una domanda che Zevi aveva posto alla generazione precedente: quale fosse il modo migliore per trasmettere la conoscenza architettonica del passato agli studenti. Così sono andato ad ovest e ho vissuto la straordinaria opera di Frank Lloyd Wright e del primo Schindler. Nella primavera del 1971 fu la volta di Chicago e delle cosiddette Prairie Houses: l'esperienza dello spazio in quegli edifici è qualcosa di magico e intangibile.

Conoscevo gli scritti di Zevi su Wright e sull'architettura organica, ma non posso dire che un particolare libro di Zevi mi abbia segnato

Giulia Mura: On which occasion did you read for the first time one of Bruno Zevi's books?

William J. R. Curtis: I first discovered Bruno Zevi's work when I was an undergraduate studying the history of art at the Courtauld Institute of Art, London University, between 1967 and 1970. The book which caught my attention was *Architecture as space. How to look at Architecture* (1948) which I read in the French translation published I believe in the late fifties by Editions du Minuit. I was intrigued by the notion of a simple general introduction for understanding architecture through the ages. At the time I was studying Renaissance art, architecture and theory and I was fascinated by the notion of 'space'. In my first year I even wrote a long essay on 'Space and Raphael's Style' which caught the attention of one of my teachers John Shearman, the Raphael scholar. I was also fascinated by abstraction and by modern, post Cubist conceptions of space.

Zevi's book was like a primer for looking at buildings. Towards the end of he delivered his credo concerning the primacy of space in architecture and that fascinated me. He touched upon physical, psychological, social aspects of space. I had already absorbed Geoffrey Scott's *Architecture of Humanism* (1914) with its amazing evocation of the experience of space and movement through empathy. At the Courtauld there was relatively little theoretical speculation in those days but independently I was already intuiting the outlines of a sort of "integrated theory" of architecture taking into account all the forces which influence form.

G M: Among Zevi's books which book has marked you most and why?

In 1970 I went to study at Harvard. Very quickly I became interested in a question that Zevi posed in an earlier generation: how best to convey architectural knowledge of the past to architecture students. I went west and experienced the extraordinary work of Frank Lloyd Wright and Rudolph Schindler first hand. In the spring of 1971 it was the turn of Chicago and the so called Prairie Houses of Wright. The experience of space in those buildings is something magical and intangible.

in quel preciso momento. Semmai *Saper vedere l'architettura* è rimasto con me perché mi interessava insegnare agli studenti a VEDERE. In effetti, la maggior parte del mio tempo l'ho trascorsa nell'edificio Le Corbusier ad Harvard, il Centro Carpenter per le Arti Visive. In questi anni ho scritto il mio primo libro - *Le Corbusier at Work, The Genesis of the Carpenter Center for the Visual Arts* - uno studio dettagliato del processo di progettazione dell'architetto basato su documenti e disegni.

GM: Ci racconti della vostra relazione umana ed intellettuale.

W JR C: Nel 1982 ho pubblicato la prima edizione di *Modern Architecture Since 1900* con Phaidon Press. Poi, nell'agosto del 1984, sull'*Architectural Review*, scrissi un devastante attacco al classicismo postmoderno (Graves, Johnson, Bofill, Moore, Venturi, Rossi con le sue idee semplicistiche) dal titolo *Principle versus Pastiche: Perspectives on Some Recent Classicism*, accompagnato da un altro articolo, *Modern Transformations of Classicism*. Sostenevo che i cosiddetti Maestri del moderno come Le Corbusier, Mies van der Rohe, Kahn, Aalto e persino Wright, avessero un apprezzamento e una comprensione molto più profonda degli elementi essenziali del classicismo rispetto ai contemporanei.

Questo articolo ha fatto furore in tutto il mondo! Nel frattempo il mio libro sull'architettura moderna ha avuto recensioni entusiaste, facendomi conquistare l'Hitchcock Medallion della Society of Architectural Historians of Great Britain. All'inizio del 1985, il Comité International des Critiques d'Architecture, di cui Zevi era Presidente, mi selezionò per due premi: il primo era per il mio libro, mentre il secondo era per gli articoli di attacco al postmodernismo che Zevi aveva apprezzato particolarmente. Infatti ne scrisse un editoriale su *L'Architettura* - citandomi- e riferendosi a un 'Cambiamento nella direzione del vento'. Ha persino pubblicato le immagini dei grattacieli di Johnson e Graves a testa in giù come se stessero affondando!

GM: Quando vi siete incontrati, poi?

W JR C: Quella primavera Zevi mi scrisse una meravigliosa breve lettera su carta intestata di *L'Architettura*, datata 30 maggio 1985, nella quale si congratulava con me per i recenti premi. Cito direttamente:

"Ho visto e ammirato il tuo libro MODERN ARCHITECTURE DAL 1900. Non è così facile trovare un buon editore per produrne un'edizione italiana. Ma ci proverò, e sicuramente raccomanderò il tuo libro, se la mia opinione verrà chiesta".

Cordiali saluti
Amichevolmente,
Prof. Arch. Bruno Zevi

Fui toccato da questo gesto generoso, che non era caratteristico di molti storici (che tendono a essere protezionisti). Ci sono voluti quasi quindici anni poi per ottenere una traduzione italiana e da allora è stata quella più ampliata, ancora in uso oggi.

Zevi l'ho incontrato fisicamente per la prima volta a Montreal nel 1990, in un Congresso UIA. Sono rimasto colpito dall'eleganza dell'uomo, dalla sua personalità colta e dal papillon, che in qualche modo mi ricordava Gropius e Harvard. Tenne una conferenza sul Borromini, concentrandosi nuovamente sullo spazio. A me interessavano gli aspetti iconografici e ideologici dell'architettura, così come quelli

I knew Zevi's writings on Wright and on the notion of 'organic architecture' but cannot say that any particular Zevi book marked me at the time. If anything *Architecture as space. How to look at Architecture* remained with me as I was interested in teaching students to SEE. In fact most of my time was spent in the Le Corbusier building at Harvard, the Carpenter Center for the Visual Arts home of the Visual and Environmental Department. In these early years I wrote my first book *Le Corbusier at Work, The Genesis of the Carpenter Center for the Visual Arts* - a detailed study of the architect's design process based upon documents and drawings.

GM: Tell us about your human and intellectual relationship.

W JR C: In 1982 I published the first edition of *Modern Architecture Since 1900* with Phaidon Press. Then in August 1984 in the *Architectural Review* I published a devastating attack on post-modern classicism (Graves, Johnson, Bofill, Moore, Venturi, Rossi too with his simplistic ideas of types) with the title 'Principle versus Pastiche: Perspectives on Some Recent Classicisms'. This was accompanied by another article by me 'Modern Transformations of Classicism'. I argued that the so called 'modern masters' such as Le Corbusier, Mies van der Rohe, Kahn, Aalto, even Wright, had a much deeper appreciation and understanding of essentials of classicism than these relatively light weight contemporaries. I drew a distinction between a superficial play with signs and a deep transformation of symbols. This article caused a furore around the world! Meanwhile my book on modern architecture had had wonderful reviews and even won me the Hitchcock Medallion of the Society of Architectural Historians of Great Britain. In early 1985 the Comité International des Critiques d'Architecture, of which Zevi was President selected me for two awards. The first was for my book *Modern Architecture Since 1900*. The second was for my articles in the *Architectural Review* attacking post-modernism which Zevi particularly appreciated. In fact he wrote an editorial in *L'Architettura* citing my article and referring to a 'Change in the Direction of the Wind'. He even published images of skyscrapers by Johnson and Graves upside down as if they were sinking!

GM: When did you first meet Zevi?

That Spring Bruno Zevi wrote me a marvellous short letter on a card bearing the letterhead of *L'Architettura*, dated May 30th, 1985. In this he congratulated me on the recent awards. He wrote excellent English. I quote directly:

"I have seen and admire your book MODERN ARCHITECTURE SINCE 1900. It is not so easy to find a good publisher to produce an Italian edition of it. But I will try, and most certainly I will recommend your book, if my opinion will be asked".

Best regards
Most friendly
Bruno Zevi prof. Arch.

I was touched by this generous gesture which was not characteristic of many historians who tend to be protectionist. As it was, it took nearly fifteen years to achieve an Italian translation and by then it

spaziali e formali. Questa era una delle molte differenze nei nostri rispettivi approcci.

In seguito, in vista di un altro incontro a Tel Aviv nel 1991 - dove presiedevamo come giuria per il Wolf Prize - fui invitato a Roma, presso il suo mitico studio di Via Nomentana per discutere a chi affidare il premio. Il nome che girava era Frank O' Gehry. Insistetti, dicendo che, a mio avviso, Gehry era un architetto dalla produzione molto irregolare, con alcune opere notevoli e alcune mediocri, e che la mia attività di critico consisteva nel separare il buono dal cattivo. Dopo aver avuto tre giorni di intensa discussione, abbiamo finito per dividere il premio tra architetti di grande qualità che non si adattano a categorie ovvie. Questi erano: Frank Gehry, Jorn Utzon e Denys Lasdun. Gehry in seguito mi disse quanto fosse stato toccato dal ricevere il Wolf Prize. Mi ha rivelato che le sue maggiori fonti di ispirazione erano state Ronchamp e la cattedrale di Chartres.

G M: In che modo Zevi descrive l'architettura italiana di quegli anni e come introduce importanti autori stranieri, primo fra tutti il suo amato Frank Lloyd Wright?

W JR C: I compiti che l'Italia doveva affrontare durante gli anni della ricostruzione e l'eventuale "miracolo economico" erano grandi. Zevi voleva una rottura netta con tutto ciò che era accaduto sotto il fascismo e si opponeva risolutamente a qualsiasi tipo di classicismo che egli associava automaticamente al dominio autoritario. Gli scritti di Zevi degli anni Cinquanta e Sessanta erano meno dogmatici e radicali di quanto non sarebbero diventati in seguito. Nelle sue valutazioni di singoli edifici e architetti aveva centrato molti degli obiettivi nella sua ricerca di qualità: edifici eccezionali di Carlo Scarpa, Pier Luigi Nervi, Riccardo Morandi, Lucio Passarelli, Giovanni Michelucci, Giancarlo De Carlo, Renzo Piano ecc.

L'appeal di Wright negli anni immediatamente dopo la guerra era ovvio. Zevi era in generale pro-americano e accettò forse troppo facilmente la pretesa di Wright di creare un'architettura per la democrazia. Wright era un grande architetto e un inventore di spazi sorprendenti che producono un effetto liberatorio sulla persona che li vive. Zevi era alla ricerca di un modello sociale e architettonico per un'Italia frammentata che aveva vissuto il fascismo e correva il rischio di barcollare nel comunismo, forse cercava una via di mezzo. Sotto lo stendardo dell'organicismo Zevi includeva anche Alvar Aalto che, come Wright, desiderava armonizzare l'automazione con un'idea di "natura".

G M: Ci dia un breve giudizio critico sul pensiero di Zevi

W JR C: Zevi era un critico e uno storico attivista. Questa era la sua forza e la sua debolezza. Era molto bravo a esprimere le sue opinioni sulla stampa e alla radio e amava creare polemiche, ma a volte sembrava immaginare che il critico potesse impostare la direzione dell'architettura, che potesse creare o giudicare l'architettura tramite una lista della spesa di slogan.

Questo è il grosso problema con il libro *Il Linguaggio moderno dell'Architettura alla ricerca di un codice anticlassico* (1973): qui Zevi ha cercato di delineare sette "principi" per guidare l'architettura in quella che pensava fosse la giusta direzione. Tra questi: libera interpretazio-

was of the much amplified 3rd edition which is still in use today.

I first met Zevi in person in Montreal at a UIA Congress in 1990. I was struck by the elegance of the man, his carefully cultivated persona with the bow tie that somehow recalled Gropius and Harvard. He gave a lecture about Borromini which once again concentrated upon space. I was interested in the iconographic and ideological aspects of architecture as well as the spatial and formal. That was one of several differences in our respective approaches.

I met him physically for the first time in Montreal in 1990, in a UIA Congress. I was impressed by the elegance of the man, by his cultured personality and by the bow tie, which somehow reminded me of Gropius and Harvard. He held a conference on Borromini, focusing again on space. I was interested in the iconographic and ideological aspects of architecture, as well as spatial and formal ones. This was one of the many differences in our respective approaches.

Later, in view of another meeting in Tel Aviv in 1991 - where we presided as a jury for the Wolf Prize - I was invited to Rome, at his legendary studio in Via Nomentana, to discuss who to award the prize. The name that turned was Frank O' Gehry. I insisted, in my opinion, that Gehry was an architect with a very irregular production, with some notable and some mediocre works, and that my activity as a critic consisted in separating the good from the bad. After having had three days of intense discussion, we ended up dividing the award among architects of great quality who do not adapt to obvious categories. These were: Frank Gehry, Jorn Utzon and Denys Lasdun. Gehry later told me how much he had been touched by receiving the Wolf Prize. He revealed to me that his greatest sources of inspiration were Ronchamp and the cathedral of Chartres.

G M: How did Zevi describe the Italian architecture of those years and how did he introduce important foreign authors, first of all his beloved Frank Lloyd Wright?

W JR C: The tasks facing Italy during the years of reconstruction and the eventual 'economic miracle' were vast. Zevi wanted a clean break with all that had happened under Fascism and was resolutely opposed to any kind of classicism which he associated automatically with authoritarian rule. Zevi's writings of the nineteen fifties and sixties were less dogmatic and sweeping than they became later. In his assessments of individual buildings and architects he hit many of the right targets in his search for quality: outstanding buildings and constructions by Carlo Scarpa, Pier Luigi Nervi, Riccardo Morandi, Lucio Passarelli, Giovanni Michelucci, Giancarlo di Carlo, Renzo Piano etc etc and so the list could go on.

The appeal of Wright in the years immediately post war was obvious. Zevi was broadly speaking pro American and he accepted maybe too easily Wright's claim to be making an architecture for democracy. Wright was a great architect and an inventor of astonishing spaces which have a liberating effect on the person who experiences them. Zevi was in search of a societal and architectural model for a fractured Italy which had experienced Fascism and was in danger of teetering into Communism, possibly a middle way. Under the banner of the 'organic' Zevi also included Alvar Aalto who like Wright, wished to harmonise mechanisation with an idea of 'nature'.

ne di contenuti e funzioni; differenziazione e differenza; una visione multidimensionale dinamica ecc. In effetti questi non sono garanzia di alcun tipo di qualità architettonica; potrebbero facilmente portare a progetti terribili. Io ho un'idea più modesta del ruolo della critica: credo, infatti, che sia compito degli architetti aprire la strada creando edifici importanti, non ai critici attraverso prescrizioni. Le opere eccezionali trascendono i movimenti e gli "-ismi". Il critico ha bisogno di introdursi nell'anatomia delle intenzioni delle opere esistenti mantenendo una visione più ampia.

G M: Cosa pensa della mostra - appena conclusa - al Maxxi?

W J R C: Penso che lo sforzo sia ammirevole perché questi autori meritano un posto nella storia dell'architettura e Zevi era una figura chiave nella società italiana. È molto difficile provare a ri-portare in vita i documenti e i testi, le immagini e le registrazioni di un archivio. Sono curioso di vedere come è stato fatto, attraverso un design espositivo tridimensionale e una sequenza. Ad esempio, nel 2015, c'è stata una retrospettiva del mio lavoro artistico nel Palazzo di Carlos V nell'Alhambra dal titolo "Abstraccion y Luz / Abstraction and Light. Disegni, dipinti, fotografie di William J.R. Curtis". Ma ciò lascia ancora intatto l'altro aspetto della mia esistenza: il letterato e lo storico ed il mio enorme archivio di libri, articoli, manoscritti, appunti di lezioni, discorsi registrati, fotografie, diapositive e naturalmente lettere personali e professionali. Cosa fare con tutto questo e come esporlo? Forse troverò alcuni buoni indicatori nella mostra su Zevi al MAXXI? Mi chiedi cosa penso della mostra? Chiediamoci cosa ne penserebbe lo stesso Zevi: di certo non si vergognerebbe di esprimere la sua opinione!

G M: Give us a short critical opinion about Zevi's thought.

W J R C: Zevi was an activist critic and historian. This was his strength and his weakness. He was very good at getting his views across in the press and on the radio and loved to create polemics but at times seemed to imagine that the critic could set the direction of architecture, that one might create or judge architecture via a shopping list of slogans.

This is a major problem with the book *Il Linguaggio moderno dell'Architettura alla ricerca di un codice anticlassico* (1973). In this Zevi tried to outline seven 'principles' for guiding architecture in what he thought was the right direction. Among these: free interpretation of contents and function; differentiation and difference; a dynamic multi dimensional vision etc etc In fact these are no guarantee whatsoever of architectural quality; they could just as easily lead to terrible designs. Zevi attempted to illustrate his case with dubious cartoons and loose historical analogies such as one between the spirals of Borromini's Sant' Ivo alla Sapienza and Wright's Guggenheim Museum. I have a more modest idea of the role of criticism and believe that it is for architects to lead the way by creating seminal buildings, not critics with prescriptions. Outstanding works transcend movements and "-isms". The critic needs to penetrate the anatomy of intentions of existing works while maintaining the long view.

G M: What do you think about the MAXXI exhibition?

W J R C: At the time of writing I have not yet seen the exhibition itself so you must ask me this question again next week. But I have of course read about it and looked at images of the installation. I think that the endeavour is admirable because writers deserve a place in the story of architecture and Zevi was a key figure in Italian society. It is very challenging to try to bring the documents and texts and images and recordings of an archive alive. I shall be curious to see how this has been done via a three dimensional exhibition design and a sequence. In 2015 there was a retrospective exhibition of my artistic work in the Palace of Carlos V in the Alhambra with the title 'Abstraccion y Luz / Abstraction and Light. Drawings, Paintings, Photographs by William J.R. Curtis'. But that still leaves untouched the other side of my existence: the literary and the historical, my own huge archive of books, articles, manuscripts, lecture notes, recorded talks, photographs, slides, and of course letters personal and professional. What to do with all this and how to expose it? Perhaps I shall find some good indicators in the current exhibition on Zevi at the MAXXI? You ask me what I think about the exhibition? Let us ask what Zevi himself would think about it? He would certainly not be shy about expressing his opinion!

Giulia Mura
Architetto,
Editor,
Co-Founder di Superficial Studio

Architect,
Editor,
Co-Founder of Superficial Studio

A cura di / Curated by Giovanni Bartolozzi

I MIGLIORI DI UNA GENERAZIONE

Archivio Leonardo Ricci



Leonardo Ricci
Villaggio Monterialdi a Firenze, Casa Ricci
1949-68
© Archivio Leonardo Ricci

THE BEST OF A GENERATION Leonardo Ricci Archive

Nati a Roma nel 1918 e subito segnati da differenti destini, Bruno Zevi e Leo Ricci sono stati vicini e complementari nella loro intensa attività didattica e professionale. Negli anni del dopoguerra, Ricci ha rappresentato per Zevi e più in generale per l'architettura italiana, uno degli interpreti più originali dell'architettura organica e del messaggio wrightiano, come aveva dimostrato con l'autocostruzione del Villaggio di Monterinaldi a Firenze, ma il rapporto tra queste due figure va assai oltre l'architettura organica per sconfinare in una amicizia profonda che si è impregnata di vita e di esperienze professionali condivise. Il legame vivace con Ricci ha significato per Zevi anche una certa vicinanza con Firenze e i suoi protagonisti, Ragghianti, Michelucci, Savioli, Koenig, Detti, Gori, il più giovane Dezzi Bardeschi, con quel clima effervescente che aveva portato alle grandi mostre di Palazzo Strozzi, tra cui la prima mostra italiana dedicata a Wright, nel 1945. Nel catalogo della mostra dedicata a Savioli, Zevi scriveva:

“Dei due leonardi fiorentini, miei coetanei e virtuali eredi di Michelucci, ho amato soprattutto, incondizionatamente Ricci. Trovavo in lui tutti i miei difetti in una versione luminosa; gestuale, pronto in ogni istante ad abbandonare e rompere, esistenzialista autentico, e senza esibizionismi, nelle ore agitate e in quelle di accasciamento, sordo ai problemi della salute e a quelli di una mitica coerenza estetica”.

La loro fiducia nell'architettura moderna, scandita sempre da posizioni forti e spesso differenti, può essere tratteggiata selezionando quattro episodi che, a partire dagli anni cinquanta, li vedono in prima linea su temi emblematici dell'architettura e della cultura italiana.

1957 In occasione di uno storico convegno fiorentino dal titolo *Firenze, Sorgane e il piano regolatore*, presieduto da Carlo Lodovico Ragghianti, Zevi e Ricci si trovano su posizioni divergenti. Partecipano al convegno numerosi urbanisti, architetti e studiosi italiani tra cui Giovanni Astengo, Giuseppe Samonà, Ludovico Quaroni, Mario Ridolfi, Edoardo Detti, Roberto Pane, Roberto Papini e altri. Il nodo riguardava l'ubicazione del grande quartiere popolare di Sorgane per 12.000 abitanti, che non assecondava l'asse di sviluppo Firenze-Prato-Pistoia confermato dal Piano Detti del '62 e metteva in discussione la validità dell'intero progetto sviluppato da Michelucci con i suoi

Bruno Zevi and Leo Ricci were both born in Rome in 1918, but they had different destinies. Their intense teaching and professional activities made them very close to and complementary with each other. In the post-war years, for Zevi and, more generally, for Italian architecture, Ricci was one of the most original exponents of organic architecture and of the Wrightian message, as witnessed by his self-built Monterinaldi village in Florence. However, the relationship between these two figures went well beyond organic architecture, turning into a deep friendship with common lives and professional experiences. Zevi's lively relationship with Ricci meant, to a certain extent, being close to Florence and its protagonists – Ragghianti, Michelucci, Savioli, Koenig, Detti, Gori, and the younger Dezzi Bardeschi – in a sparkling atmosphere that had resulted into major exhibitions, including the first one devoted to Wright in 1945, at Palazzo Strozzi.

In the catalogue of the exhibition dedicated to Savioli, Zevi wrote:

Between the two Florentine Leonardos, of the same age as me and virtual heirs of Michelucci, the one that I loved more and unconditionally was Ricci. In Ricci, I found a virtuous version of all of my defects. He was gestural and willing, at any time, to abandon what he was doing and break with the past; he was a real existentialist, without exhibitionism, in moments of both frenzy and exhaustion; he paid poor attention to problems associated with health and with a mythical aesthetic coherence.

Their confidence in modern architecture, always marked by strong and often different positions, is epitomised by four episodes, beginning in the 1950s, which saw them at the forefront of the emblematic themes of Italian architecture and culture.

1957 On the occasion of a historical Florentine conference “*Firenze, Sorgane e il piano regolatore*”, chaired by Carlo Lodovico Ragghianti, Zevi and Ricci expressed diverging positions. The conference was attended by numerous Italian urban planners, architects and scholars, including Giovanni Astengo, Giuseppe Samonà, Ludovico Quaroni, Mario Ridolfi, Edoardo Detti, Roberto Pane, Roberto Papini and others. The crux of the matter was the location of the large low-income housing district of Sorgane (for 12,000 inhabitants), which did not conform to the Florence-Prato-Pistoia development axis, confirmed by Detti's “piano regolatore” (urban development plan), and which questioned the viability of the entire project drawn up by Michelucci and his disciples. Zevi's contribution tried to shed more light onto the issue, which



Leonardo Ricci

Villaggio Monterialdi a Firenze

© Archivio Leonardo Ricci

Interno di una delle ventidue case

Interior of one of its twenty-two homes

allievi. L'intervento di Zevi tenta di portare luce sulla vicenda che aveva generato grandi polemiche a livello nazionale e punta sulla necessità di prevedere l'inserimento dei grandi quartieri autosufficienti all'interno di una programmazione urbana complessiva. La posizione di Ricci, carica di tutta l'emotività che la progettazione del quartiere aveva procurato, punta invece sulle occasioni di trasversalità urbana che devono punteggiare lo sviluppo e quindi la direzione della crescita urbana di una città. Le due posizioni erano inconciliabili, ma nel 1966, a proposito di Sorgane, Zevi su *L'Espresso* scrive: "Cosa è accaduto in dieci anni? Quanto di peggio poteva prevedersi. Il quartiere, disegnato da un gruppo di ottimi professionisti diretto da Giovanni Michelucci, era sbagliato sotto il profilo urbanistico, ma presentava una coerente e pregevole fisionomia architettonica. Sconvolgeva anzi distruggeva il paesaggio creandone però un altro, urbanizzato di notevole pregio. [...] Come avviene di regola nel nostro paese quando occorre prendere una decisione nei riguardi dell'ambiente preesistente, si sono commessi due errori: non si è salvato l'antico pur mortificando il moderno [...]. Tra i pochi frammenti sopravvissuti del primitivo disegno va tuttavia segnalato l'edificio lungo 200 metri dell'architetto Ricci. La realizzazione non è ancora ultimata, ma l'ossatura eloquente ed aggressiva già basta ad assegnare a quest'opera un posto di rilievo nell'architettura italiana contemporanea".

Si tratta dell'edificio noto come "la Nave" di Sorgane, uno dei brani più significativi dell'edilizia economica popolare italiana degli anni sessanta, che nel '68 vince il premio IN/ARCH. Una scultura urbana interamente realizzata in cemento armato, scandita da grandi setti sagomati che sostengono ballatoi e percorsi aerei, piazze sopraelevate e scale pubbliche. Edificio permeabile e aperto, interamente percorribile come un villaggio stratificato su più livelli, che ha proposto una nuova modalità di abitare intaccando la rigidità e la chiusura del modello pubblico/privato cui siamo abituati.

1967 A fine aprile si inaugura a Montreal l'Expo '67, la più vasta e costosa esposizione mondiale della storia, con la presenza di 67 padiglioni di differenti nazioni. In una situazione di urgenza, nel febbraio 1966, Zevi riceve l'incarico di coordinare il progetto del padiglione italiano dall'allora Ministro degli Affari Esteri, con l'intento di affiancare gli architetti incaricati della progettazione e guidare in tempi brevissimi la realizzazione del progetto. Zevi organizza un comitato di consulenza composto da Argan, Franci e i fratelli Passarelli. Non essendoci i tempi per bandire un concorso pubblico, il comitato è costretto ad affidare direttamente gli incarichi a tre architetti: Leo Ricci per il settore del costume, Carlo Scarpa per il settore della poesia, Bruno Munari per il settore dell'industrializzazione, mentre Umberto Eco viene incaricato della scenografia complessiva della mostra, che aveva come tema *'terre des hommes'*.

Zevi era rimasto colpito dall'allestimento che Ricci aveva realizzato nel 1964 a Palazzo Strozzi in occasione della mostra sull'Espressionismo curata da Franco Borsi e Gianni Koenig. Un allestimento grezzo, brutalista e materico, realizzato

had generated many polemics at national level, stressing the need for integrating large, self-sufficient districts into an overall urban planning framework. Ricci's position, with all the excitement that the design of the district had aroused, was focused on the urban transversality opportunities offered by the urban development of a city and its growth. The two positions were irreconcilable.

Nonetheless, in 1966, Zevi wrote an article about Sorgane in *"L'Espresso"*: *What happened in ten years? The worst predictions.*

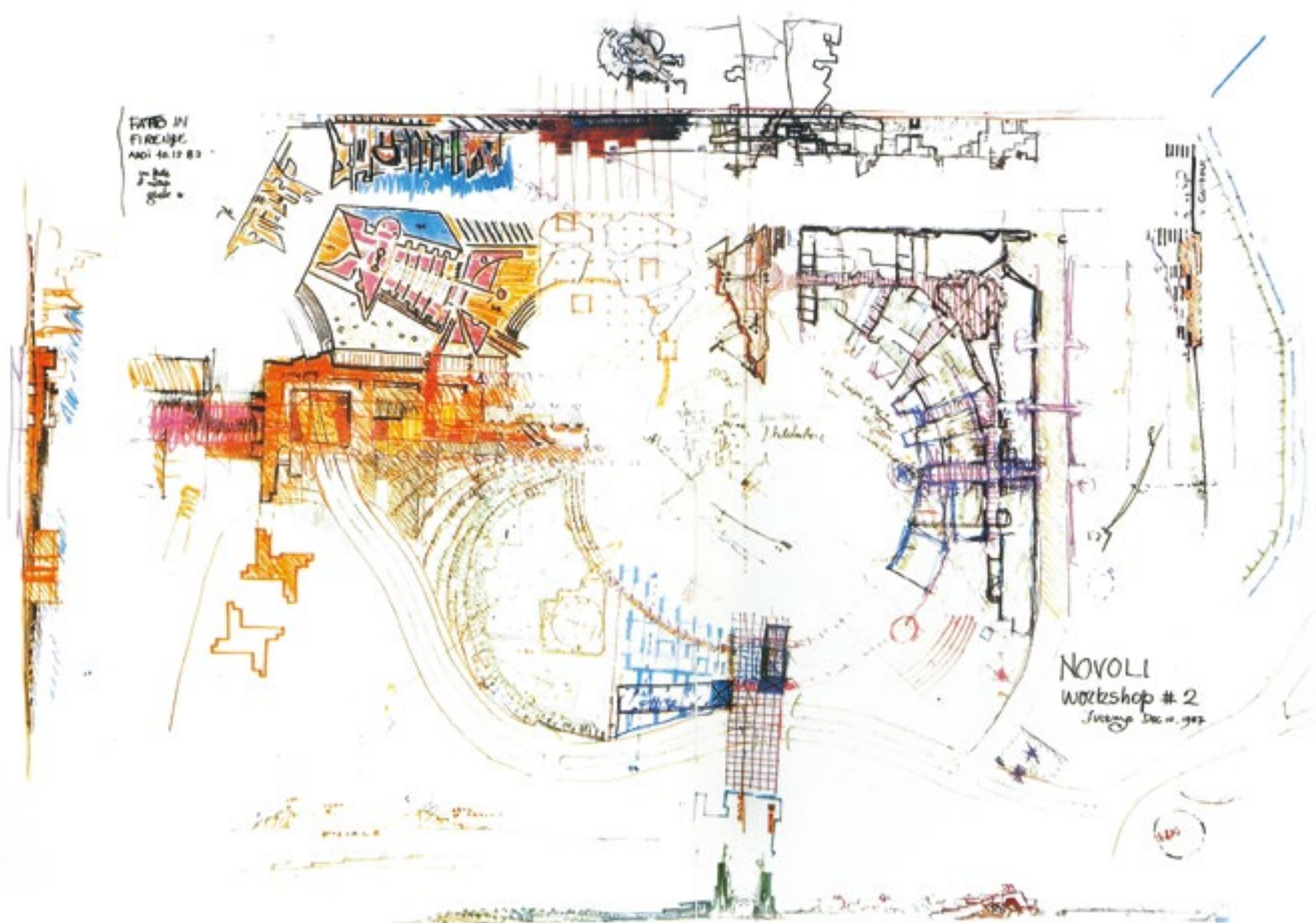
The project of the district prepared by a group of excellent architects, headed by Giovanni Michelucci, was wrong in terms of urban planning. However, it had a coherent and commendable architectural configuration. It upset or destroyed the landscape, but creating another urbanised landscape of high value. [...] As it invariably happens in our country when making decisions about the existing environment, two errors were made: the ancient environment was not preserved and the modern environment was debased [...]. Among the few surviving fragments of the original design, it is worth mentioning Ricci's 200 metre-long building. The construction of the building has not been completed yet, but his meaningful and aggressive structure is enough to place it among the leading ones in Italian contemporary architecture.

The building in question is known as "la Nave" (the ship) of Sorgane, one of the most significant pieces of Italian low-income housing construction in the 1960s. In 1968, the building won the IN/ARCH prize. It was an urban sculpture, totally in reinforced concrete, with large moulded partitions supporting skywalks, raised squares, and public staircases. The building was permeable and open, entirely walkable as a stratified village on multiple levels. It proposed a new way of living, challenging the inflexible and closed private/public models with which we were familiar.

1967 The Montreal Expo 67, the widest and most expensive global exhibition in history was inaugurated in April. The exhibition accommodated 67 pavilions from different nations.

In February 1967, in a situation of urgency, the then Italian foreign Minister entrusted Zevi with the task of coordinating the project of the Italian pavilion, supporting the architects in charge of designing it, and supervising the completion of the project within a very short timeframe. Zevi organised an advisory committee consisting of Argan, Franci and the Passarelli brothers. There was no time to launch a public tender. Therefore, the committee directly assigned the work to three architects: Leo Ricci for the customs section, Carlo Scarpa for the poetry section, and Bruno Munari for the progress one. Umberto Eco was responsible for the overall scenic design of the exhibition, whose theme was *"terre des hommes"* (Man and His World).

Zevi had been impressed by the installation designed by Ricci at Palazzo Strozzi in 1964 for the exhibition on expressionism, organised by Franco Borsi and Gianni Koenig: a rough, brutalist and material installation, consisting of a continuous plaster structure passing through the halls of the palace as a seamless narrative unifying the works on display. In Montreal, Ricci



↑
Elaborato del II workshop di progettazione
dell'area Novoli a Firenze per il Piano
Particolareggiato coordinato da Bruno Zevi

© Archivio Leonardo Ricci

con una struttura continua in gesso che si snodava tra le sale del palazzo costruendo un racconto continuo che unificava le opere. A Montreal, Ricci supervisiona l'intero progetto del padiglione italiano, progetta il ristorante sopraelevato e la scultorea scala, mentre per la narrazione del settore costume propone scultoree cavità finite ad intonaco grezzo e scabroso, punteggiate da grumi materici, che come stalattiti, punteggiano il tetto. "Dopo aver visitato il padiglione - scrive Zevi - il sindaco di Montreal, ha chiesto al ministro Giovanni Luccioli, segretario generale del commissariato, di adoperarsi per renderlo permanente. Alla vigilia dell'inaugurazione dell'Expo, è un buon colpo".

1979 In data 5 giugno, Bruno Zevi invia una lettera di dimissioni dall'Università all'allora rettore dell'ateneo romano Antonio Ruberti. Nelle settimane successive la notizia rimbalza inaspettatamente su tutte le testate dei quotidiani e dei telegiornali, perché si tratta di un episodio senza precedenti. Zevi abbandona l'Università 'per ottimismo', stanco delle irrimediabili carenze del sistema, del degrado culturale, dell'incuria, dell'impossibilità di prodigarsi per l'architettura dentro l'università. Dopo trent'anni di insegnamento universitario, prima a Venezia nella scuola di Samonà e successivamente a Roma (a partire dal 1963), Zevi avverte l'urgenza di dare un messaggio forte al mondo della cultura, scegliendo la strada più difficile: "Se c'è spazio per la libera cultura nell'università italiana, come in quelle dei paesi civili, sarò con voi fino ai 75 anni e oltre. Se invece la nostra università diventa sempre più una corporazione chiusa di salariati e un gigantesco parcheggio di giovani disoccupati, non contate su di me".

Leo Ricci nel 1971, in una fase di grandi speranze e propositi, seguiti al sessantotto di cui era stato - come Zevi - sostenitore a fianco degli studenti, è Preside della Facoltà di Architettura di Firenze. Dopo tre anni di intenso lavoro che lo costringe ad abbandonare l'attività professionale e perfino la pittura, Ricci si dimette da Preside nel settembre del 1973, con una lettera al Rettore che sarà pubblicata su di un editoriale di Casabella. Nel 1980, con una lettera di *Addio alla Facoltà di architettura* indirizzata ai colleghi, si dimette da professore della Facoltà di architettura di Firenze: "Non immaginavo che non insegnare più in una scuola dove ho speso la massima parte della mia vita significasse per me un dolore così grande. I motivi sono vari e, tra questi, anche quelli che Zevi ha denunciato dando le proprie dimissioni. Però per me il significato è diverso. Per me infatti è ancora più forte il dolore di constatare che gravi errori politici hanno portato una delle istituzioni fondamentali per una società come l'Università, ad una crisi così profonda da non vederne praticamente una via d'uscita [...]. E, mentre altri sono usciti dall'università con proteste, giuste o sbagliate che siano, io ho preferito andare via segretamente, nel silenzio, quasi scivolando fuori dalla porta quando nessun occhio di custode mi vedesse, senza dare un addio a nessuno".

Sono due dimissioni irrimediabili, sofferte, animate da un senso di responsabilità profondo nei confronti dell'istituzione, che segnano un momento di crisi profonda dell'univer-

supervised the entire project of the Italian pavilion, designed the raised restaurant and the sculptural staircase. For the customs section, he proposed sculptural cavities with a spatterdash finish, punctuated by material lumps decorating the roof as stalactites. *After visiting the pavilion - wrote Zevi - Montreal's mayor asked Minister Giovanni Luccioli, secretary general of the commissioner, to undertake efforts to make the pavilion permanent. On the eve of the inauguration of the Expo, it was a good move.*

1979 On 5 June, Bruno Zevi sent a letter of resignation from the University of Rome to its then Rector, Antonio Ruberti. In the following weeks, this unprecedented event was covered by all the dailies and TV news. Zevi abandoned the University "out of optimism", tired of the irreparable weaknesses of the system, of cultural decline, neglect, and impossibility to work for architecture within the university setting. After thirty years of academic teaching, first in Venice in the school of Samonà and then in Rome (starting from 1963), Zevi felt the urgent need for sending a strong message to the cultural world, choosing the most difficult path: *If, in Italian universities, there is room for free culture, as it happens in civilised countries, I will remain with you until 75 years of age and beyond. If, instead, our universities increasingly become closed constituencies of salaried people and gigantic parking lots for unemployed young people, do not count on me.*

Leo Ricci was Dean of the Faculty of Architecture in Florence in 1971, in a period of high hopes and good intentions following the 1968 students' protests that he had supported, like Zevi. After three years of intense work, compelling him to abandon his professional activity and even painting, Ricci resigned from his post in September 1973, with a letter to the Rector published in a leader article of Casabella. In 1980, he sent a letter "Addio alla Facoltà di architettura" to his colleagues and resigned as professor of the School of Architecture in Florence: *I could not imagine that no longer teaching in a school where I spent most of my life would be so painful. The reasons for my decision are many, including the ones denounced by Zevi upon his resignation. However, the meaning of my resignation is different. I feel a strong pain in realising that serious political mistakes have led the university, one of the fundamental institutions of society, to such a deep crisis that it cannot see a way out [...]. While other people left the university with wrong or right protests, I preferred to leave it secretly, quietly, almost slipping out of the door not to be seen by the janitor, without saying farewell to anybody.*

The two irreversible and painful resignations were inspired by a deep sense of responsibility towards the institution. They highlighted the profound crisis of Italian universities, culture and politics. For Zevi and Ricci, they were like retreating in a convent, owing to the gradual coming to power of post-modern architecture and of its supporters, who became progressively established in Italian universities.

sità italiana, della cultura, della politica e che avviano per Zevi e Ricci una fase di ritiro in convento, accentuata sul terreno dell'architettura dalla graduale ascesa al potere del Postmodern e dei suoi sostenitori che gradualmente si insediano dentro le università italiane.

1987 A Firenze, si avvia un'importate riflessione sul futuro della città e si punta sull'area di Novoli. Bruno Zevi è incaricato dall'amministrazione comunale di sovrintendere la stesura del piano particolareggiato, per il quale coinvolge il paesaggista americano Lawrence Halprin a sviluppare la proposta di un grande parco urbano capace di dialogare con i linguaggi e le personalità dei numerosi progettisti coinvolti per gli edifici, tra cui Cappai e Mainardis, Gabetti e Isola, R. Rogers, L. Ricci, A. L. Rossi, L. Pellegrin, R. Erskine, G. Birkerts, ma in realtà tanti altri. "Considero un vero e proprio miracolo quello che mi accingo a raccontare", scriveva Koenig, "a cui ho assistito il 9 e il 10 dicembre 1987 a Firenze e che può sintetizzarsi così: un momento creativo collettivo, in cui quattordici architetti, in mezzora di

1987 A major process of reflection on the future of Florence, focused on the area of Novoli, began. The municipal administration charged Bruno Zevi with supervising the preparation of a detailed development plan. Zevi called the US landscapist Lawrence Halprin to develop a proposal for a large urban park capable of communicating in the languages and with the personalities of the numerous designers involved in the construction of the buildings, including Cappai and Mainardis, Gabetti and Isola, R. Rogers, L. Ricci, A. L. Rossi, L. Pellegrin, R. Erskine, G. Birkerts, and many others. *I will tell you about a real miracle, wrote Koenig, that I witnessed in Florence on 9 and 10 December 1987 and that I may outline as follows: a creative collective moment, in which fourteen architects worked for half an hour around a single large sheet of glossy paper, to create – in agonising tension – the project for the FIAT settlement in north-western Florence. A large central park, conceived as the throbbing core of the entire project, attenuated and at the same time dramatised the dialectics among the proposed dissonant architectural works, while a diagonal axis marked the area, pointing to the new Palazzo di Giustizia designed*



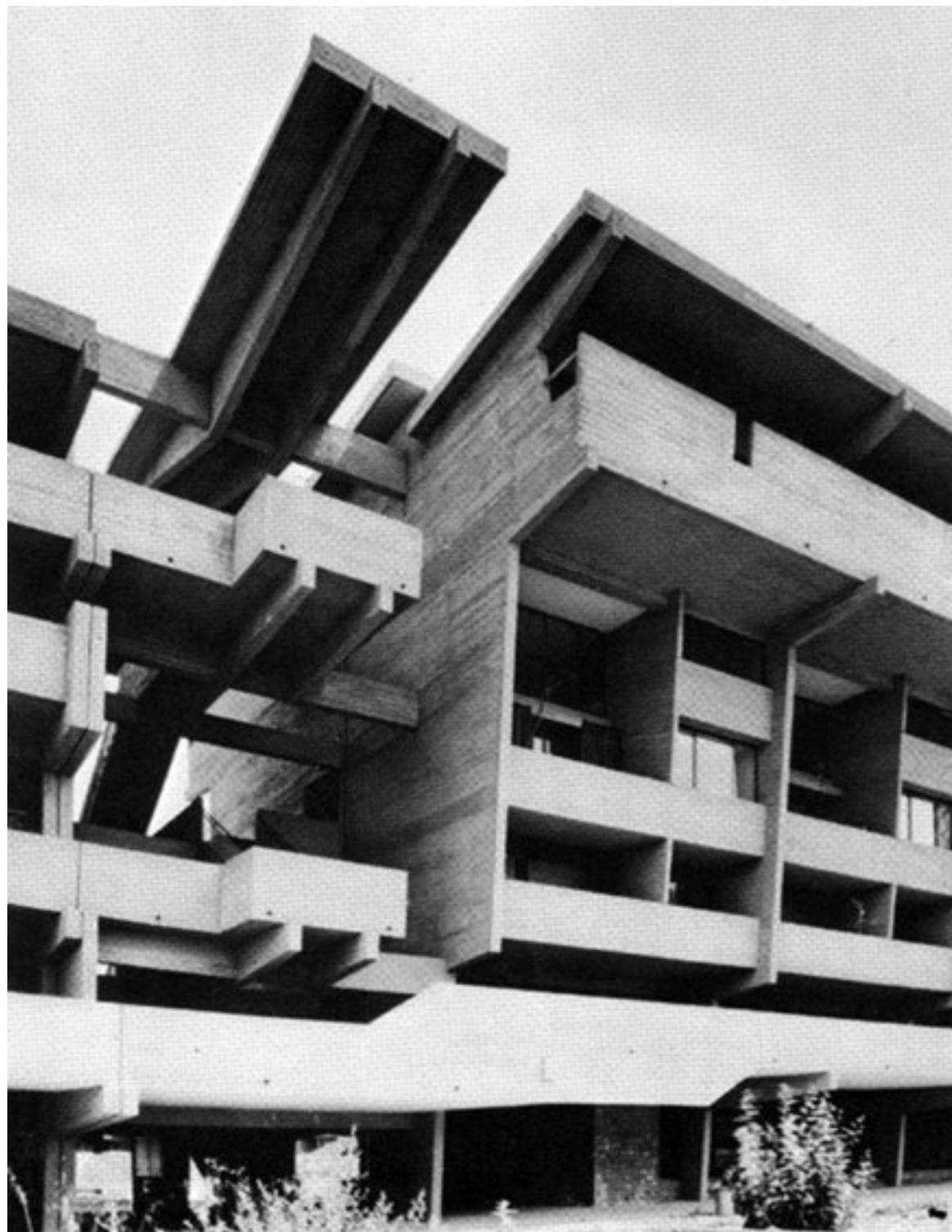
↑
La Nave
Sorgane, Firenze, 1962-68
© Archivio Leonardo Ricci
Macrostruttura
Macro-structure



↑
La Nave
Sorgane, Firenze, 1962-68
© Archivio Leonardo Ricci
Testata della macrostruttura
Top part of the macro-structure

I migliori di una generazione
Archivio Leonardo Ricci

The best of a generation
Leonardo Ricci Archive



↑
La Nave
Sorgane, Firenze, 1962-68
© Archivio Leonardo Ricci
Scala panoramica della macrostruttura
Scenic staircase of the macro-structure



**Padiglione italiano all'Expo di Montréal
1967**

© Archivio Leonardo Ricci

Allestimento del settore *Costume*

Exhibit for the *Costume* section

lavoro attorno ad unico lenzuolo di carta lucida, hanno eseguito - con una tensione spasmodica - il progetto per l'insediamento FIAT a nord-ovest di Firenze". Un grande parco centrale ideato come nucleo pulsante dell'intero progetto, attutiva ed esaltava al contempo la dialettica tra le dissonanti architetture proposte, mentre un asse diagonale segnava l'area e indirizzava il nuovo Palazzo di Giustizia progettato da Ricci. Zevi tuonava: "No, l'urbanistica non deve più schiacciare, omogeneizzare l'architettura. Che ogni edificio si radichi secondo il proprio istinto, si dilati o decresca con piena autonomia".

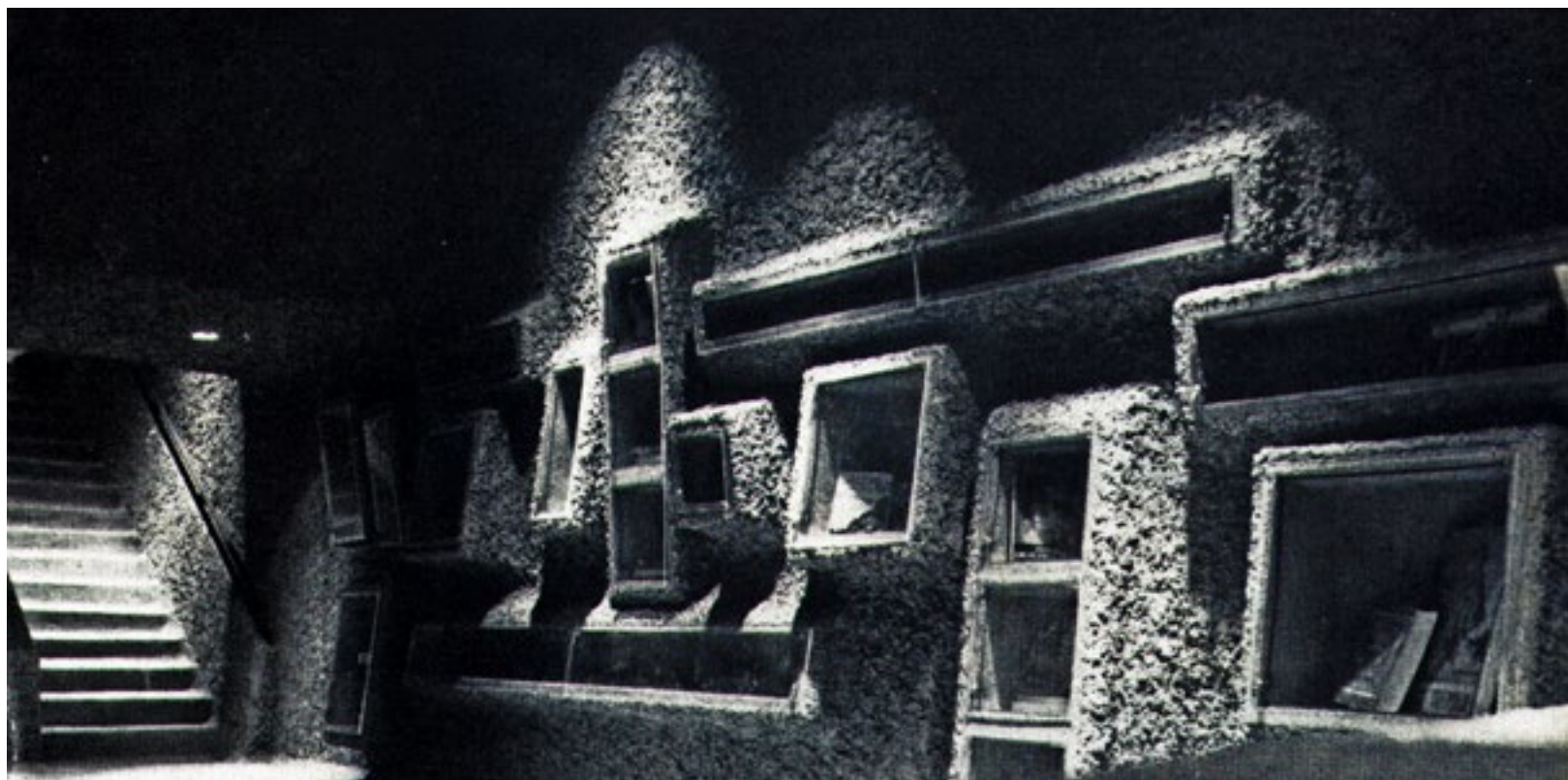
A questa prima bozza seguirono ulteriori fasi che lasciarono pressoché inalterata l'impostazione preliminare del parco centrale che poi fu superata per differenti visioni con Halprin. Nel 1988 fu incaricato Ricci di redigere il piano particolareggiato con una proposta che frantumava il parco nell'intera area piuttosto che concentrarlo come voleva Halprin.

Nel 1989 l'intera progettazione viene annientata da un *No* del partito comunista: "I comunisti hanno insabbiato e sabotato il piano regolatore di Roma concepito da Luigi Piccinato

by Ricci. Zevi thundered: *No. Urban planning should no longer crush and normalise architecture. Every building should take root according to its instinct, increasing or decreasing in full autonomy.*

This first draft of the project was followed by other stages, which left the preliminary structure of the central park practically unaltered (the structure was then changed because of differences of opinion with Halprin). In 1988, Ricci had the task of preparing a detailed plan with a proposal that fragmented the park over the entire area, rather than concentrating it, as Halprin wished to do.

In 1989, the entire project was opposed by the communist party: *Communists shelved and sabotaged Rome's development plan drafted by Luigi Piccinato in 1962. Zevi wrote: Now communists are shelving and sabotaging Florence's development plan conceived by Edoardo Detti in the same year. These behaviours are demagogical and extremely dangerous for an ancient city that only a courageous, organic, and modern development can save.*

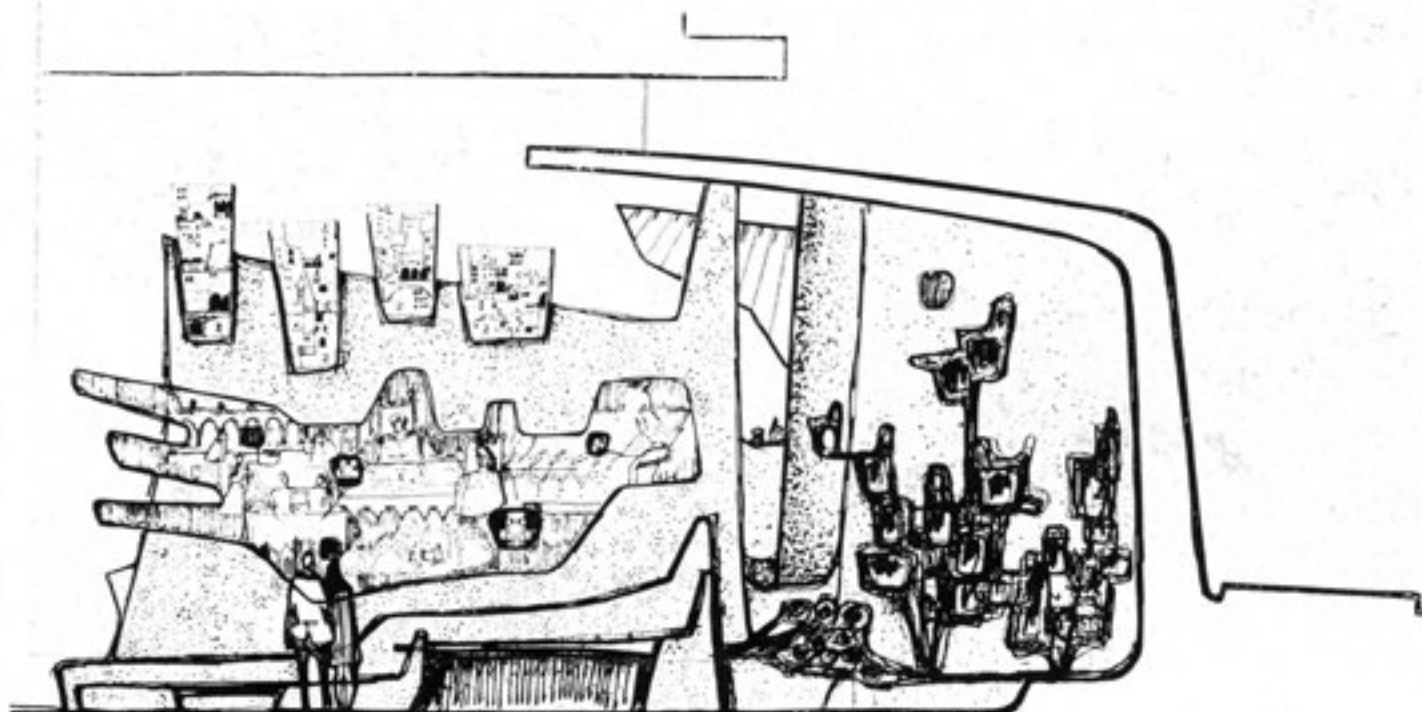
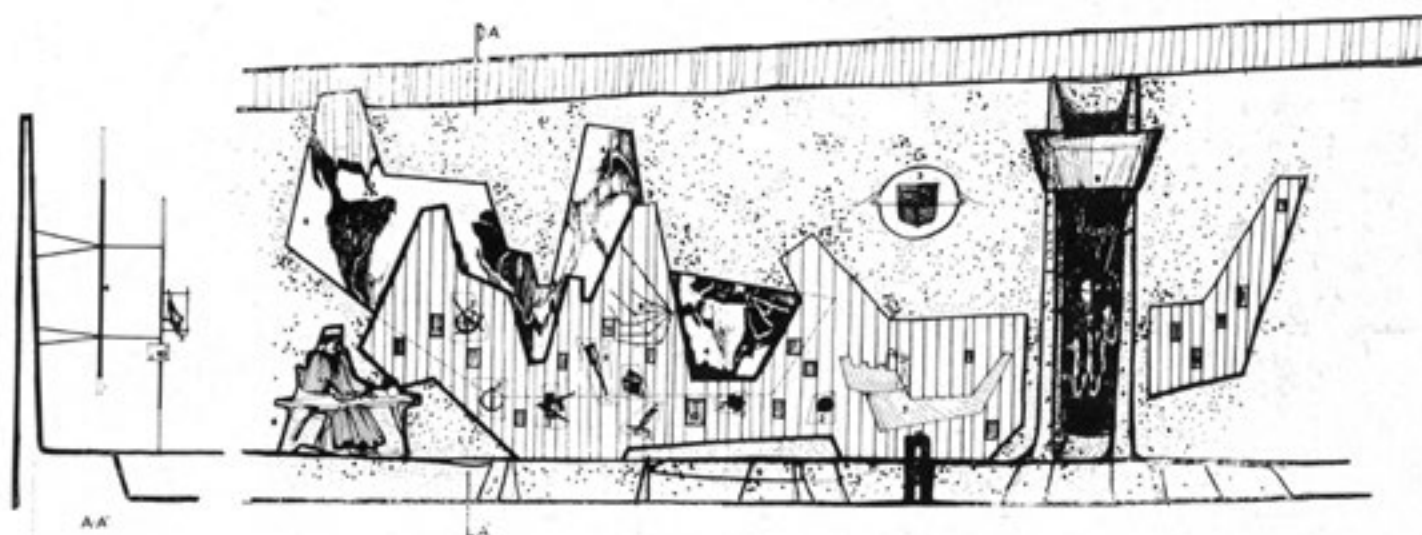
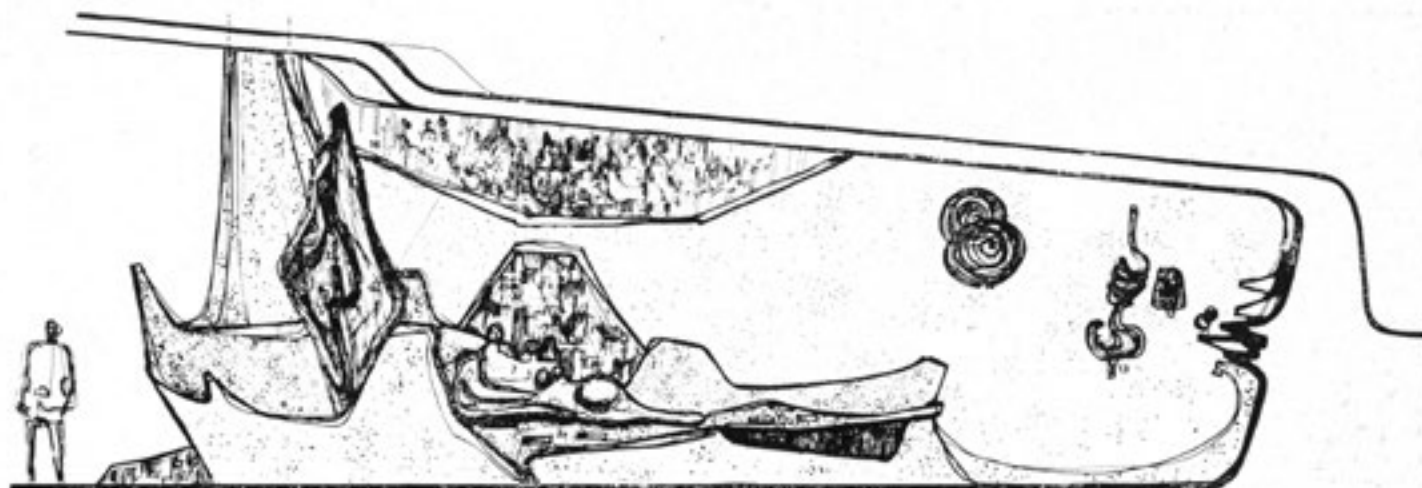


↑
Padiglione italiano all'Expo di Montréal
1967

© Archivio Leonardo Ricci

Dettaglio delle teche del settore *Costume*

Detail of showcase for the *Costume* section



nel 1962". Scriveva Zevi: "Ora i comunisti insabbiano e sabotano il piano regolatore di Firenze concepito da Edoardo Detti nello stesso anno. Comportamenti demagogici, mortalmente dannosi per la città antica che solo uno sviluppo coraggioso, organico, moderno, può salvare".

La vicenda di Novoli si conclude amaramente. L'incarico per il piano particolareggiato sarà affidato a Leon Krier, che parcellizza l'area dichiarando di ispirarsi alla città medievale. Il piano sarà adottato e oggi l'area è interamente edificata. Nulla è rimasto delle prime proposte dei piani particolareggiati coordinati da Zevi, ad eccezione della posizione del Palazzo di Giustizia di Ricci rimasto inspiegabilmente fuori dalla nuova proposta e quindi alienato. Ricci redige il progetto preliminare prima della sua scomparsa, poi il progetto passa al Ministero e infine l'impresa esecutrice ne redige il progetto esecutivo molti anni dopo la sua ideazione. Il progetto oggi realizzato, deformato e falsato, non è quello di Leonardo Ricci.

Nel 1994 Ricci muore a Venezia dove si era ritirato e Zevi lo ricorda su *L'Architettura. Cronache e storia* con poche righe che rivelano un'intesa che è andata sempre oltre l'architettura:

"Il suo ultimo scritto è un'invettiva, 'Firenze ingrata', rivolta al sindaco della città a difesa del progetto per il Palazzo di Giustizia a Novoli. Per pesare il rapporto tra poesia e contesto, aveva scelto la solitudine del contesto veneziano e da lì agiva tumultuosamente inquieto e sorridente. Addio, fratello! Della tua, della nostra generazione sei stato il migliore. Il mondo non te ne fu grato, sprecò in modo ignobile la tua creatività; ma, a conti fatti, hai vinto".

The events of Novoli had a bitter ending. The detailed development plan was assigned to Leon Krier, who fragmented the area, ostensibly drawing inspiration from medieval cities. The plan was adopted. Today, the area is completely built-up. Nothing has been left of the first detailed plans coordinated by Zevi, except for the position of Ricci's Palazzo di Giustizia. Inexplicably, the design of this building remained outside the new proposal and then changed hands. Ricci drew up its preliminary design before his death. The design was passed on to the Ministry and then to the building contractor, which developed the final design many years after its creation. Today's design of the building is an alteration and distortion of the original one: it is not the one by Leonardo Ricci.

In 1994, Ricci died in Venice, where he had retreated. Zevi commemorated him in "L'Architettura. Cronache e storia", in a few lines expressing an understanding between them that had always gone beyond architecture:

His last writing "Firenze ingrata" is an invective addressed to the city's mayor in defence of the design of the Palazzo di Giustizia at Novoli. To assess the relationship between poetry and setting, he chose to isolate himself in the Venetian setting, where he acted restlessly and smilingly. Goodbye, my brother! You were the best of your, of our generation. The world was not grateful to you for that and ignobly wasted your creativity. However, all things considered, you won.

1- Bruno Zevi, *Tra i due Leonardi Fiorentini sul catalogo della mostra Leonardo Savioli: il segno generatore di forma-spazio*, Edimont, Città di Castello, 1995.

2- Firenze: la polemica per Sorgane, in *Urbanistica* n. 22, del luglio / of July 1957.

3- Bruno Zevi, *L'edificio-città di Leonardo Ricci*, in *Cronache di architettura* vol. IV, 9 ottobre / October 1966.

4- Bruno Zevi, *Il duemila a Montreal*, in *Cronache di Architettura* vol. VI, 30 aprile / April 1967.

5- Bruno Zevi, *Abbandono l'università per ottimismo*, su *L'Espresso*, 26 agosto / August 1979.

6- Leonardo Ricci, *Architetto: per quale Società*, in *Casabella* n. 384, del dicembre / December 1983.

7- Bruno Zevi, *Firenze: la demagogia vince sull'urbanistica*, in *Sterzate architettoniche*, Edizioni Dedalo, Bari, 1992.

8- Bruno Zevi, *Leonardo Ricci 1918-1994, il migliore architetto italiano*, in *L'Architettura Cronache e Storia* n. 470, dicembre / December 1994.



Padiglione italiano
all'Expo di Montreal
1967

© Archivio Leonardo Ricci

Prospetti interni del settore *Costume*

Perspective views of interiors of the *Costume* section

Giovanni Bartolozzi
Architetto e Designer

Architect and Designer

Luigi Prestinenza Puglisi

L'ULTIMO ZEVI

Molti, compreso Kenneth Frampton, sostengono che l'ultimo Wright, quello per capirci dei progetti per Bagdad, si faccia prendere la mano, cada nell'arbitrio e perda il controllo della forma. Realizzi, insomma, architetture autoreferenziali, iperattuali, succubi dei diktat della società dello spettacolo. Almeno altrettanti pensano lo stesso degli scritti dell'ultimo Bruno Zevi. Non gli si perdona di aver optato decisamente per Gehry, Hadid, la sperimentazione e l'informale. Immagino i commenti di questi detrattori: "Finché sosteneva la migliore architettura italiana da Albini a Gardella, la sua poetica dell'eccesso si poteva considerare il prezzo da pagare a un lavoro critico serio e originale. Ma poi è caduto vittima dell'arte per l'arte. Anzi, del decostruttivismo più estetizzante e dell'arbitrario".

Agli architetti e ai critici di architettura sembra non essere concesso il diritto a uscire oltre i confini e trasformare l'ultima parte del ciclo della propria vita in un faccia a faccia con il concetto di limite.

Operazione questa che è perdonata, anzi esaltata quando a compierla sono gli artisti. A nessuno, infatti, verrebbe in mente di criticare Michelangelo per il non finito delle sue ultime *Pietà* che, anzi, sono preferite al troppo finito delle opere neoplatoniche giovanili. Nessuno accuserebbe Tiziano per gli ultimi dipinti eseguiti con grandi gesti, usando al posto dei pennelli le dita delle mani. Se si dovesse semplificare in uno schema, il modello di giudizio che si applica per Zevi o per Wright è: periodo di formazione - maturità - conseguimento dei migliori risultati - decadenza senile. Di quest'ultima, per rispetto al personaggio, non se ne parla apertamente ma la si fa intuire. Con il rispetto che si deve ai grandi vecchi per i quali anche il rimbambimento può essere visto con simpatia e con ammirazione per qualche felice intuizione che però non basta a modificare il giudizio complessivo. "Ah Zevi, fissato con la simmetria". "Ah Zevi che sosteneva Libeskind e Marcello Guido".

La difficoltà a confrontarsi con il personaggio nella sua interezza, nel caso di Zevi, ha probabilmente inibito la produzione di testi critici a lui dedicati, almeno sino alle celebrazioni di questo centenario della sua nascita (1918-2018). L'unico di un certo respiro era infatti la monografia di Roberto Dulio

THE LAST ZEVI

Many, including Kenneth Frampton, argue that the last Wright, i.e. the one of the Baghdad projects, got carried away, fell into arbitrariness, and lost control of shape. In other words, he created self-referential and hyper-topical architectural works, dominated by the diktats of the entertainment society. At least as many feel in the same way about the last Bruno Zevi. They do not forgive him for resolutely opting for Gehry, Hadid, experimentation and informal architecture. I could guess the comments of these opponents: *As long as he supported the best Italian architecture, from Albini to Gardella, his poetry of excess could be regarded as the price to be paid for a serious and original critical work. Then, he fell victim to art for art's sake, in fact to the most aestheticising deconstructivism and to arbitrariness.*

Architects and architecture critics are seemingly not entitled to go beyond borders and turn the last part of their lifecycle into a face-to-face with the concept of boundary.

Artists, instead, are forgiven for and even congratulated on doing so. Nobody would ever dare to criticise Michelangelo for his last, unfinished *Pietà* statues. Actually, they are preferred to his, too finished, juvenile, Neoplatonic works. Nobody would ever accuse Titian for using his fingers and large gestures, instead of his brushes, to paint his last works. If one wanted to simplify the model of assessment to be applied to Zevi or Wright, he/she would use the following scheme: education/training - maturity - achievement of the best results - senile decadence. Out of respect for Zevi, one does not openly speak about his senile decadence, but merely suggests it. Out of respect for senior personalities whose dotage may be seen sympathetically and with admiration, thanks to their possibly lucky guesses (not enough to change one's own overall assessment about them), one might say: *ah, Zevi, who was obsessed with symmetry; ah, Zevi, who supported Libeskind and Marcello Guido.*

The difficulty of grasping Zevi's personality in its entirety is likely to have inhibited the production of critical texts about him, at least until the celebrations of this centenary of his birth (1918-2018). The only noteworthy text was the monograph by Roberto Dulio "*Introduzione a Bruno Zevi*", published in 2008, eight years after his death. The monograph was in line with the above-mentioned scheme: Zevi could be understood until the end

Introduzione a Bruno Zevi, pubblicata nel 2008 a otto anni dalla scomparsa. Monografia che in tutto e per tutto ricadeva nello schema: uno Zevi condivisibile sino alla fine degli anni settanta, diciamo sino alle sue dimissioni dall'Università (1979), un personaggio sempre più incomprensibile dopo. Geniale, ma come quando si usa la parola per prendere le distanze da qualcuno.

Nello stesso errore sprofonda la pessima mostra dedicata a Zevi, al museo MAXXI di Roma, dieci anni dopo (2018). Cohen e Ciorra, due personaggi che certo non hanno mai peccato in vita per simpatia nei confronti di Zevi, decidono di affrontare il critico proprio a partire dalle opere di architetti italiani da lui sostenuti. Risultato? La quasi generalità degli edifici presentati vanno dal 1944 agli anni settanta. Ci sono però due eccezioni. Le opere di Ascarelli e di Marcello Guido inserite, come all'ultimo minuto, nella *time line* degli eventi e non nella sezione dove figurano gli altri architetti. Una toppa questa che sembra essere maggiore del buco che vuole nascondere. Secondo alcune voci Ascarelli e Guido sono stati inseriti in un secondo momento su pressione della Fondazione Zevi che notava lo squilibrio della mostra verso gli anni dal quaranta al settanta. Non possiamo inoltre non notare che mancano altri personaggi. Per esempio Massimiliano Fuksas al quale Zevi fece dedicare una monografia nella *Universale di Architettura* da lui diretta. Insomma, come Dulio nel suo libro, anche Cohen e Ciorra - e lo si nota anche negli scritti del catalogo che accompagna la mostra - sembrano orientati verso il recupero con riserva. Se Tafuri, negli anni ottanta, lo ha messo in un angolo, in fondo lo ha fatto per il bene dell'architettura. Quanto allo Zevi, che cavalca il decostruttivismo, è meglio parlarne poco.

Zevi, già in vita, lo aveva intuito. Nei suoi scritti ci sono pagine memorabili sui funerali di Michelangelo dove nota che l'Accademia non aspettava l'ora di celebrarlo per omogeneizzarlo, smussarne le asprezze, renderlo accettabile. D'altronde è il prezzo che si deve pagare affinché chi detiene le chiavi di ciò che viene tramandato, attraverso le pubblicazioni scientifiche, le commemorazioni ufficiali e i libri di testo, celebri un personaggio. Insomma il dimezzamento è il pedaggio per entrare nella storia.

of the 1970s, i.e. until his resignation from the university (1979), but not at all afterwards. He was a "genius", as one says when he/she wishes to distance himself/herself from somebody.

Ten years later (2018), a terrible exhibition, which was devoted to Zevi at the MAXXI museum of Rome, fell into the same mistake. Cohen and Ciorra, two personalities who never liked Zevi during his life, decided to investigate the critic starting from the works of the Italian architects that he had supported. The result? Almost all of the buildings involved covered the period from 1944 to the 1970s. However, there were two exceptions: the works of Ascarelli and Marcello Guido were included, as if at the last minute, into the timeline of events, but not in the section dedicated to other architects - a remedy worse than the disease. According to some rumours, Ascarelli and Guido were included at a later stage, in response to the pressures exerted by the Zevi Foundation, which had noted an imbalance of the exhibition towards the 1940s-1970s. It is worth stressing that other figures, such as Massimiliano Fuksas, were missing. Yet, Zevi, editor of the "Universale di Architettura" book series had decided to devote a monograph to Fuksas. In practice, Dulio in his book, just as Cohen and Ciorra (as can be noted in the texts of the exhibition catalogue), tended to cautiously recover the work of Zevi. If, in the 1980s, Tafuri put Zevi in a corner, he ultimately did it for the good of architecture. Little should be said about Zevi's riding of the wave of deconstructivism.

During his life, Zevi had already guessed that. His writings contain memorable pages about Michelangelo's funerals, where he pointed out that the Academy was looking forward to celebrating him, in order to normalise him, smooth his rough edges, and make him acceptable. This is the price to be paid to those deciding about what is to be passed on to other generations, through scientific publications, official celebrations, and textbooks. In other words, accepting a reduction of one's own value by a half is the ransom to be paid in order to go down in history.

In this sense, both the inflexible text of Dulio and the bad exhibition of the MAXXI museum accomplished their task.

Nevertheless, many (but not very many) of us have another opinion about Zevi and we feel filial piety when we see Zevi being put into a box after removing his distinctive features. This is why we will try to develop another interpretative assumption, which will move from his last years (including the ones of his mental decline) to his past, instead of moving from his past to his last years.

In questo senso, sia l'ingessato testo di Dulio che la pessima mostra del MAXXI svolgono la loro funzione.

Tuttavia noi tanti ma non moltissimi che di Zevi abbiamo un'altra idea non possiamo non guardare a questa operazione di inscatolamento e "de-caratterizzazione" con pietà filiale. E proprio per questo vogliamo provare a sviluppare un'altra ipotesi interpretativa che invece di andare dal passato ai suoi ultimi anni, registrando un rimbambimento finale, va dai suoi ultimi anni verso il passato.

Ipotizziamo cioè che l'ultimo Zevi, esattamente come l'ultimo Wright, l'ultimo Michelangelo e l'ultimo Tiziano, giunto all'apice della propria apertura concettuale, coroni un percorso di riflessioni con nuove sintesi che sono in grado di dare nuova luce al passato.

A darci man forte in questa tesi sono alcuni episodi. L'ultimo Zevi, per esempio, si dà da fare per raccogliere i suoi scritti precedenti e li ripubblica in *Leggere, scrivere, parlare architettura*, 1997. Pubblica *Storia e controstoria dell'architettura in Italia*. Lavora a un libro sulla critica di architettura che lascia inedito e verrà pubblicato dopo la morte. Dirige con polso fermo la nuova serie della *Universale di Architettura*, che completa la precedente. Organizza a Modena un convegno su *Paesaggistica e linguaggio grado zero dell'architettura*, preparando un intervento toccante che non pochi hanno interpretato come il suo testamento spirituale. L'ultimo Zevi è tutt'altro che uno 'scimunito' geniale, è un personaggio di statura gigantesca che sta rivedendo la sua intera opera per lasciarla a chi la vorrà tramandare, suggerendo importanti chiavi interpretative per non lasciarla solo all'Accademia, che la avrebbe banalizzata. Vedere Zevi come il sostenitore del decostruttivismo può essere utile o anche fuorviante. Sicuramente Zevi mostra nei confronti del fenomeno, celebrato nel 1988 al MoMA, grande apertura. È attraverso la decostruzione dello spazio che riesce a far fuori le scatole postmoderne e a fare i conti con Manfredo Tafuri e con Aldo Rossi, annientandone il discorso. Certo, i decostruttivisti sono estetizzanti, spesso, insopportabilmente. Ma senza di loro l'architettura si sarebbe trascinata come puro gioco di maschere, di regole e anti regole, di ironia a buon mercato, di nostalgie per la storia. Pensare però che Zevi sia andato in fissa con la decostruzione vuol dire non aver letto i suoi scritti degli ultimi anni in cui è sempre presente un concetto: che l'architettura moderna ha finalmente abbandonato ogni regola, è diventata un linguaggio aperto, che ognuno può costruire a suo piacimento con i materiali che crede.

In other terms, we suppose that, after reaching the peak of his conceptual opening-up, the last Zevi - just as the last Wright, the last Michelangelo, and the last Titian - crowned his path of reflection with new syntheses, capable of shedding new light onto the past.

A few episodes substantiate this assumption. For instance, the last Zevi undertook efforts to collect his prior writings and republish them in *"Leggere, scrivere, parlare architettura"* (1997). He published *"Storia e controstoria dell'architettura in Italia"*. He worked on a book on architecture critique that would be published only after his death. He rigorously managed the new *"Universale di Architettura"* book series, completing the previous one. In Modena, he organised a conference on *"Paesaggistica e linguaggio grado zero dell'architettura"*, during which he delivered a touching speech that many interpreted as his spiritual testament. The last Zevi was by no means an ingenuous dotard, but a personality of top standing, who was reviewing his entire work, in order to leave it to those wishing to hand it down from generation to generation. He also suggested important keys to interpreting his work, in order not to leave it just to the Academy, which might trivialise it. Viewing Zevi as a supporter of deconstructivism may be useful but also misleading. Zevi certainly showed to be very open to this phenomenon, celebrated in 1988 at the MoMA. It is by deconstructing space that he succeeded in doing away with post-modern boxes and deal with Manfredo Tafuri and Aldo Rossi, annihilating their claims. Of course, deconstructivists were aestheticising, often in an intolerable manner. However, without them, architecture would have dragged on as a mere game of masks, of rules and anti-rules, of cheap irony, and nostalgia for history. Nevertheless, thinking that Zevi was hooked on deconstruction means not having read the writings of his last years with an omnipresent concept: modern architecture had finally abandoned every rule; it had become an open language; everybody could build this language as he/she required and with the materials that he/she liked.

In brief, it was a milestone in the process of liberation, on a path coming from very afar, i.e. from caves. Indeed, in Zevi, opening-up to the future was always juxtaposed with a reckless opening-up to the past. There was no question of communication and entertainment society. We are confronted with a great narrative: the narrative of man being in the world. Man does not stand still, regretting the Being escaping everywhere, as theorised by Heidegger, but takes an endless journey into action. In this journey, every rule is created and burnt immediately afterwards. It is only by living in a state of crisis, in this continuous generation and destruction of value, that man can acquire dignity and awareness of being a man. It is a Jewish vision of life that Zevi reiterated in his writings, especially those collected by the Giuntina publishing house under the title *"Ebraismo e Architettura"*.

È, insomma, una semplice tappa di un processo di liberazione, di un cammino che procede da molto lontano, e cioè dalle caverne. In Zevi infatti le aperture al futuro sono sempre contrapposte a non meno spericolate aperture al passato. Altro che società della comunicazione e dello spettacolo. Siamo di fronte a una grande narrazione: la narrazione dello stare dell'uomo nel mondo. Non immobile a rimpiangere l'Essere che gli sfugge da tutte le parti, come vorrebbe Heidegger, ma come l'eterno peregrinare dell'agire. Un peregrinare in cui ogni regola è creata e subito dopo bruciata, perché è solo vivendo in crisi, in questa continua generazione e distruzione di valore, che l'uomo assume dignità e coscienza di essere tale. È una visione ebraica della vita, che Zevi ha più volte sottolineato nei suoi scritti e, in particolare, in quelli raccolti dalla casa editrice Giuntina con il titolo *Ebraismo e Architettura*.

Quali sono i due pilastri della ricerca? Perché cercarli altrove dal suo testamento? È là che sono scritti chiaramente. La paesaggistica e il grado zero.

Non ci vuole molto a capire che si tratta delle ossessioni di una vita. La paesaggistica è l'evoluzione dell'architettura organica. La certezza che l'opera dell'uomo è incontro e tensione con la natura. Il grado zero è l'evoluzione dello sperimentalismo professato per tutta la propria attività critica, comprese le aperture all'informale e alla *Action architecture*, è l'annullare ogni regola in uno sforzo titanico che ricorda quello dei suoi eroi, Michelangelo e Borromini. D'altronde, se Dio lo si può intravedere solo in negativo, il grado zero in arte e in architettura assume un valore immenso perché è l'unica via praticabile per avvicinarsi a questa conoscenza, il momento in cui ogni certezza si annulla e si apre ad altre prospettive. È stano che in tante manifestazioni per il centenario, che più che il celebrato celebrano i celebranti, il nodo concettuale, che è l'unico fondamentale ed è profondamente legato alla visione ebraica di Zevi, non emerga.

Which are the two pillars of his research? Why should we look for them in places other than his testament? It is there that they are clearly specified. Landscape and the zero degree.

It does not take much understanding to realise that these are his lifelong obsessions. Landscaping is the evolution of organic architecture, the certainty that the work of man is a tense encounter with nature. The zero degree is the evolution of the experimentalism that he professed throughout his professional career, including his opening-up to informal architecture and action architecture. It means nullifying every rule in a titanic effort, suggestive of the ones of his heroes, Michelangelo and Borromini. On the other hand, if God can be seen only in negative, the zero degree in art and architecture takes on an immense value, because it is the only practicable way to get close to this knowledge, the moment when any certainty vanishes and one opens up to other perspectives. It is strange that, in the many events organised for his centenary, which celebrate the celebrating persons rather than the celebrated one, his key concept - his fundamental one, closely related to Zevi's Jewish vision - has not emerged.

Luigi Prestinenza Puglisi
Critico dell'architettura,
Presidente dell'Associazione
Italiana di Architettura e Critica

Architecture critic,
President of the Italian Association
Architecture and Criticism

Intervista di / Interview by AR MAGAZINE

LUCA GIBELLO

Direttore de / Director of
Il Giornale dell'Architettura

AR Magazine - Attraverso un approccio multiforme e multidisciplinare, con i suoi editoriali, con la rivista "L'architettura. Cronache e storia", con la partecipazione alle trasmissioni televisive, con il suo impegno politico, culturale e civile, Bruno Zevi ha anticipato molti temi di comunicazione del contemporaneo. Qual è l'attualità critica di Zevi?

Luca Gibello - Senz'altro il suo antiaccademismo. Sebbene lui pure facesse parte dell'Accademia (ma sempre in maniera critica, fino al punto di allontanarsene), ha sempre utilizzato un linguaggio diretto, efficace; un linguaggio colto, ma non forbito come quello di certi eruditi, privo cioè di quelle leziosità che lo avrebbero fatto sembrare datato.

La sua abilità mediatica, unita alla capacità di condensare in efficaci slogan linee di pensiero e poetiche, oggi troverebbero ancor maggior eco nella nostra società della comunicazione esasperatamente veloce, ma drammaticamente banale.

AR M - Esiste ancora possibilità di critica, oggi? Com'è cambiata la comunicazione dell'architettura negli ultimi 20 anni? Qual è il rapporto tra web, nuovi media e architettura?

L G - Teoricamente le possibilità di critica sono infinite, dati i medium di trasmissione odierna; basti pensare al diluvio di commenti (tendenzialmente beceri) che animano i social network. In realtà, quando ci si espone in prima persona, senza il paravento di un nickname, da una qualche tribuna riconosciuta del dibattito disciplinare, i margini si riducono drasticamente in quanto la *suscettibilità* degli architetti, soprattutto in Italia, è molto sviluppata ... La critica, se è davvero tale (ovvero costruttiva e non vuota polemica, allorché tenta di 'smascherare' la distanza tra intenti ed esiti), non può essere semplice 'confermazione legittimante'. Invece, oggi è proprio questo che si aspetta l'artefice di un progetto o di una pubblicazione: che se ne parli bene, altrimenti ci si offende. Così, spesso il tutto si riduce ad una piatta restituzione del 'fatto' (da qui il proliferare dei copia/incolla di abstract e relazioni di progetto); peggio ancora se l'interpretazione diventa l'occasione

AR Magazine - Bruno Zevi has anticipated many contemporary communication subjects through a multi-faceted and multi-disciplinary approach, with his editorials, the magazine "L'architettura. Cronache e storia", his participation in television shows, his political, cultural and civil engagement. How current is Zevi's critique?

Luca Gibello - Definitely, his anti-academic attitude is very current. Although he was also a member of the Academy (but always in a critical manner, to the point of moving away from it), he always used a direct, powerful language; a highly educated, but not scholarly language like that of certain academics. His language was devoid of the leniency that would have made him sound out of date.

His media skills, combined with his ability to summarize poetics and thoughts through powerful slogans, would find an even greater echo in our exasperatingly fast, and dramatically ordinary, communication society today.

AR M - Is there still room for critique, today? How has the communication of architecture changed in the last 20 years? What about the relationship between web, new media and architecture?

L G - In theory, critique opportunities are endless, given today's media; just think of the flood of comments (basically poisonous) that animate social networks. In actuality, when you expose yourself personally, without the shield of a nickname, from some recognized official forum, you have way less leeway. This is because architects' "touchiness", especially in Italy, is highly developed ... True critique (i.e. constructive, not a hollow controversy, trying to "unmask" the distance between intentions and outcomes) cannot simply be an "official confirmation". However, this is exactly what the author of a project or a publication expects today: that you praise their work, otherwise they will get offended. So, everything is often limited to a mere presentation of a "fact" (hence, the proliferation of copy/paste of abstracts and project reports); it is even worse when interpretation becomes an opportunity for apologetic readings made by friends for friends, thus feeding closed and vicious circles. As for

per letture apologetiche fatte dagli amici per gli amici, alimentando circoli chiusi e viziosi. Quanto alle modalità di comunicazione, conta sapersi vendere bene, e quindi vince chi elabora le migliori strategie di autorappresentazione (e di autopubblicazione dei progetti). Perché, in merito ai rapporti di forza, non conta la qualità del contenuto, conta solo il numero di link condivisi, di like ottenuti, di pagine visualizzate.

AR M - Qual è secondo te l'eredità più significativa degli scritti di Bruno Zevi? Quale il libro da lui scritto che rappresenta meglio la sua visione dell'architettura?

L G - Sebbene, come detto in apertura, il linguaggio di Zevi resti *fresco*, inevitabilmente il contenuto di ogni scritto invecchia col tempo: sia perché le ricerche storiche vanno avanti, sia perché il pensiero dell'autore evolve e risponde a un determinato *zeitgeist* che, ovviamente, si modifica. Tuttavia, l'eredità più significativa è la prospettiva operativa dello Zevi critico e storico, cioè il suo tentativo d'interpretare i fatti alla luce di un *telos* (scopo), legato a una precisa visione del mondo, che ha forte valenza politica. In questo senso, il libro più significativo, ed anche quello che invecchia di meno, in quanto getta i fondamenti di una 'filosofia dell'architettura', è per me *Saper vedere l'architettura* che dovrebbe assurgere a libro di testo per qualsiasi alunno delle scuole medie o superiori.

AR M - Spesso si dimentica l'ultima e significativa parte del pensiero zeviano, quella degli anni '90, in cui Bruno Zevi analizza in modo innovativo e incisivo la poetica della frammentazione e il decostruttivismo, scrivendo di Frank Gehry, Zaha Hadid, Coop Himmelb(l)au eccetera. Come mai?

L G - In realtà non credo che la si dimentichi. Anzi, forse la si dà per scontata, essendo tali manifestazioni architettoniche quasi il sillogismo della sua visione dell'architettura. Diciamo che, da un lato, il fenomeno si era prestato per altre letture, come quelle filosofiche, forse fuorvianti ma certo più intriganti; e, dall'altro, si diffidava dell'entusiasmo zeviano per le poetiche dell'informale e dell'anticlassico che, talvolta, avevano condotto il Nostro a celebrare progetti scomposti finì a sé stessi.

AR M - Tre consigli che Bruno Zevi avrebbe dato, oggi, ai critici dell'architettura.

L G - 1) Essere più coraggiosi e diretti nei giudizi. 2) Individuare e incoraggiare i giovani talenti attraverso azioni di scouting. 3) Condurre invettive civili contro la marginalità dell'architettura.

the methods of communication, it is important to know how to sell oneself well; therefore, the winner is the one who develops the best self-representation strategy (and self-publication of projects). As to power relations, the quality of content does not seem to matter, only the number of links shared, like received, pages viewed counts.

AR M - What do you think is the most significant legacy of Bruno Zevi's writings? What book best represents his vision of architecture?

L G - As I said at the beginning, Zevi's language remains "fresh", but inevitably the content of each writing ages with time: both because historical research goes on, and because the author's thought evolves and responds to a specific *zeitgeist* that, obviously, changes. However, the most significant legacy is Zevi's critical and historical operational perspective, that is, his attempt to interpret facts in the light of a *telos* (purpose), linked to a precise outlook on the world, having a strong political value. In this sense, his most significant book, and the one that ages the least, since it lays the foundations of a "philosophy of architecture", is "*Architecture as Space. How to look at architecture*". It should be a textbook for any middle or high school student.

AR M - People often forget the last and significant part of Zevian thought, that of the 90s, when Bruno Zevi analyzed in an original and powerful way the poetics of fragmentation and deconstructivism, by writing about Frank Gehry, Zaha Hadid, Coop Himmelb(l)au and so on. Why's that?

L G - I don't really think people forget it. On the contrary, it is perhaps taken for granted, since such architectural manifestations are almost the syllogism of his vision of architecture. Let's say that, on the one hand, this phenomenon lent itself to various interpretations, like the philosophical ones, perhaps misleading but certainly more intriguing; and, on the other hand, people were wary of Zevi's enthusiasm for the poetics of the informal and the anticlassical, which, at times, led him to celebrate fragmented projects for their own sake.

AR M - Three suggestions that Bruno Zevi would give to architecture critics today.

L G - 1) Judge in a more courageous and direct way 2) Identify and encourage young talents through scouting actions. 3) Lead civil battles against the marginal role of architecture

Marco Maria Sambo per / for AR MAGAZINE

Architetto

Direttore editoriale AR MAGAZINE

Direttore editoriale Architetti Roma edizioni

Consigliere OAR

Architect,
Editorial Director of the AR Magazine
and of Architetti Roma edizioni
Board member of OAR

Alberto Musmeci
**APPUNTI SULLA DURABILITÀ
DELLE STRUTTURE IN
CALCESTRUZZO ARMATO.
VITA UTILE**

Notes on the durability of
reinforced concrete structures.
Useful life



Sergio Musmeci
Viadotto sul fiume Basento
Potenza, 1967-76

Negli oltre quarant'anni trascorsi dalla costruzione del ponte di Potenza, si è andato evidenziando come le strutture in calcestruzzo armato a faccia vista siano vulnerabili agli agenti esterni; in particolare, la CO₂ presente nell'aria determina la carbonatazione del calcestruzzo e la perdita della sua alcalinità e quindi della sua azione passivante, protettiva sulle armature; si è introdotto nella normativa il concetto di "vita utile" di una struttura, periodo che va programmato, già in fase di progetto, in base all'importanza dell'opera, definita secondo una Classe strutturale S1 ... S6 .

Ci si riferisce alle norme UNI 11104/2004, alle EN 206/2006, tutte recepite nelle NTC 2008.

I fattori che influiscono su questa durata sono: tipo di calcestruzzo, compattezza del getto, classe di esposizione, ed entità del copriferro. Nel caso del ponte di Potenza, la membrana portante è stata realizzata con calcestruzzo classe 425, la classe di esposizione attuale sembra essere la XC4, corrispondente a cicli alternati di asciutto-bagnato, i copriferro sono quelli correnti all'epoca, pari a 3 cm; applicando a posteriori le norme citate al ponte di Potenza, la classe strutturale derivante dai fattori sopra esposti sarebbe la S4, alla quale corrisponde una vita utile di 50 anni.

L'impalcato, vero ombrello della membrana sottostante, dovrebbe proteggere dall'acqua se stesso e tutte le strutture sottostanti, consentendo di passare dalla classe di esposizione attuale XC4, a quella XC3 - corrispondente a strutture in esterno moderatamente umide: si passerebbe alla Classe S5, con vita utile 100 anni.

Penso alla vergogna di tutto un Paese che ha avuto la capacità progettuale, tecnica e amministrativa di realizzare opere di grande valore culturale se dovesse poi dismetterle o, in definitiva, demolirle.

Del resto, analoghi ponti stradali in calcestruzzo di rilevante valore culturale, ad esempio quelli progettati da Maillard, negli anni trenta in Svizzera, dopo sessanta-settanta anni, sono stati tutti soggetti a integrali interventi conservativi ai fini di ripristinarne la durabilità.

Indagine conoscitiva - proposta

Un intervento urgente e indifferibile, preceduto da una indagine conoscitiva che dovrebbe rilevare i seguenti dati.

- impermeabilità all'acqua del manto carrabile;
- funzionalità dell'impianto per lo smaltimento dell'acqua di pioggia;
- dispositivi di gronda per evitare lo sgocciolamento sull'intradosso dell'impalcato;
- tenuta all'acqua dei numerosi giunti dell'impalcato;
- impermeabilità degli ancoraggi per ringhiere e guardrail.

In the past forty years since the construction of the Potenza bridge, it has become evident that reinforced concrete structures are vulnerable to external agents; in particular, atmospheric CO₂ determines the carbonation of concrete, the loss of its alkalinity and therefore its passivating, protective action on the framework; regulations have introduced the concept of "useful life" of a structure. As early as during the design phase, this period must be calculated on the basis of the importance of the work, defined according to a structural Class S1 ... S6 .

This refers to the UNI 11104/2004 and EN 206/2006 standards, all transposed by NTC 2008.

Factors influencing durability are as follows: type of concrete, compactness of the concrete cast, exposure class, and extent of the iron cover. In the case of the Potenza bridge, the load-bearing membrane was made of class 425 concrete. Its current exposure class seems to be XC4, corresponding to alternating dry-wet cycles; the iron covers are those that were in use at the time, equal to 3 cm; by applying the above mentioned standards to the Potenza bridge, its structural class according to the above factors is S4, i.e. a useful life of 50 years.

The scaffold, the real umbrella of the underneath membrane, should protect itself and any underlying structure from water, thus making it possible to switch from the current exposure class XC4 to XC3 - i.e. moderately moist outdoor structures: this would lead to Class S5, with a useful life of 100 years.

I think an entire country would be embarrassed, given its design, technical and administrative ability in creating works of great cultural value, if it were to dispose of or eventually demolish them.

On the other hand, similar concrete road bridges of significant cultural value, such as those designed by Maillard in the 1930s in Switzerland, after sixty to seventy years, have all been subject to comprehensive conservation measures in order to restore their durability.

Fact-finding survey - proposal

This is an urgent and unavoidable intervention, preceded by a fact-finding survey to collect the following data.

- watertightness of the road surface;
- functionality of the rainwater;
- disposal system - eaves to prevent dripping on the intrados of the deck;
- watertightness of the numerous deck joints;
- waterproofing of anchorages for railings and guardrails.

Ponte sul Basento a / Basento Bridge in Potenza

Stato attuale del calcestruzzo e delle armature rilevando:

- misura della profondità della carbonatazione nei punti dove il calcestruzzo si presenta spallato o semplicemente lesionato;
- condizione delle armature nei punti della membrana che sostengono l'impalcato;
- condizione delle armature nei punti della membrana che si innestano nelle fondazioni;
- condizione delle armature all'intradosso dell'impalcato.

Intervento di risanamento

Alle indagini, dovrebbe seguire la redazione di un capitolato tecnico, da sottoporre a gara a livello europeo, invitando solo ditte con qualificazione specifica per interventi conservativi del calcestruzzo. E se anche un eventuale rivestimento protettivo facesse perdere al ponte la sua materialità, (la disposizione delle tavole di cassaforma è, in qualche punto, irregolare) è mia personale opinione che questo anzi accentuerebbe la purezza di linea: elemento immateriale che trasvola sugli spazi, sulle vie e su un'edilizia minore sottostante.

Dall'indagine conoscitiva potrebbero manifestarsi necessari provvedimenti più o meno pesanti: con un'elencazione di massima, sarebbe comunque indispensabile:

- garantire l'impermeabilità del manto stradale;
- restituire l'impermeabilità ai giunti;
- costruire strutture di bordo, tipo marciapiede, per incondottare le acque meteoriche;
- provvedere gocciolatoi per proteggere l'intradosso dell'impalcato;
- demolizione delle parti di calcestruzzo distaccate;
- sabbiatura generale;
- passivazione delle armature e la rappezzatura con malte tissotropiche.

Nel caso si manifestassero condizioni di maggiore gravità, oltre agli interventi sopra elencati, potrebbero essere necessari:

- trattamento generale con promotore di adesione;
- prima mano di matrice inorganica;
- fasciatura con tessuti di microfibre di acciaio inox o al carbonio;
- seconda mano di matrice inorganica a finire.

In tutti i casi, infine, sarebbe poi indispensabile la protezione generale corticale con vernici elasto-plastiche, previo trattamento con promotore di adesione.

Il degrado tende col tempo a diffondersi fino a divenire irreversibile; se si ritardasse, i costi per il risanamento aumenterebbero in modo esponenziale.

Roma 12/03/2014

Current state of concrete and reinforcement noting:

- depth of carbonation at where the concrete is being stripped or simply damaged;
- condition of the reinforcement at the membrane points supporting the deck;
- condition of reinforcements at the membrane points that engage in the foundations;
- condition of the armor at the deck intrados.

Remediation work

After the above surveys, it is necessary to draw up the technical specifications for a European tender. Only companies specifically qualified for the conservation of concrete should be invited to participate. And even if a possible protective covering were to make the bridge lose its materiality (the arrangement of the form-work boards is, in some points, irregular), I believe that this would actually emphasize the purity of shape: an intangible element that spans over the spaces, streets and minor buildings below.

The survey may reveal the need for more or less demanding measures: in principle, the following aspects are essential:

- ensure the waterproofing of the road surface;
- make the joints watertight again;
- build onboard structures, such as sidewalks, to catch rainwater;
- provide drip traps to protect the deck intrados;
- demolish any detached concrete parts;
- general sandblasting;
- passivation of the reinforcement and patching with thixotropic mortars.

In the case of more serious conditions, in addition to the interventions listed above, the following may be required:

- comprehensive treatment with a bonding initiator;
- first coat of inorganic matrix;
- wrapping with stainless steel or carbon microfiber fabrics;
- second coat of inorganic matrix to finish.

Finally, in all cases, a complete cortical protection with elasto-plastic paints, after treatment with a bonding primer, would be essential.

Degradation tends to spread over time until it becomes irreversible; if such measures were to be delayed, the costs of remediation would increase exponentially.

Rome 12/03/2014



Sergio Musmeci
Ponte sul Basento
Potenza, 1967-76
Durabilità delle strutture
Durability of structures

Alberto Musmeci
Ingegnere

Engineer

A cura di / Curated by **Francesca Cicinelli**

DINAMICA STRUTTURALE DEL MODERNO

Archivio Sergio Musmeci

Tracciare la personalità di Sergio Musmeci è compito arduo: genio per vocazione, la sua figura di ingegnere si accompagna a quella curiosa, brillante, trasversale e poliedrica di uomo colto e studioso.

Amante dell'astronomia - iniziava le sue lezioni di meccanica razionale alla facoltà di architettura di Roma con lo studio del movimento dell'astronave rotante del film *2001: Odissea nello spazio* di Stanley Kubrick - ma anche grande appassionato di musica jazz, filosofia e navigazione. Nato a Roma nel 1926, si laurea in ingegneria civile nel 1948, quindi in ingegneria aeronautica nel 1953; nello stesso anno sposa Zenaide Zanini che diventa sua moglie e preziosa collaboratrice, con lei fonda lo studio *Musmeci Sergio e Zanini Zenaide*, il cui archivio è stato acquisito dalla Direzione Generale per l'Architettura e l'Arte Contemporanea della collezione MAXXI, nel 2001.

In quegli anni inizia la sua carriera nello studio di Riccardo Morandi dove comprende la ragione del cemento armato, soprattutto le potenzialità del cemento precompresso,

STRUCTURAL DYNAMICS OF THE MODERN

Sergio Musmeci Archive

Portraying Sergio Musmeci's personality is an arduous task: genius by vocation, he was an engineer as well as a curious, brilliant, cross-cutting and multi-faceted, highly educated man and scholar.

Lover of astronomy, he began his lessons on rational mechanics at the Faculty of Architecture in Rome with the study of the movement of the rotating spaceship in Stanley Kubrick's film "2001: A Space Odyssey"; he was also a great lover of jazz music, philosophy and sailing. Born in Rome in 1926, he graduated in civil engineering in 1948, and in aeronautical engineering in 1953. In the same year, he married Zenaide Zanini, who became his wife and invaluable collaborator. Together with her, he founded the "Musmeci Sergio e Zanini Zenaide" firm, the archives of which were acquired by the General Directorate for Architecture and Contemporary Art of the MAXXI collection in 2001.

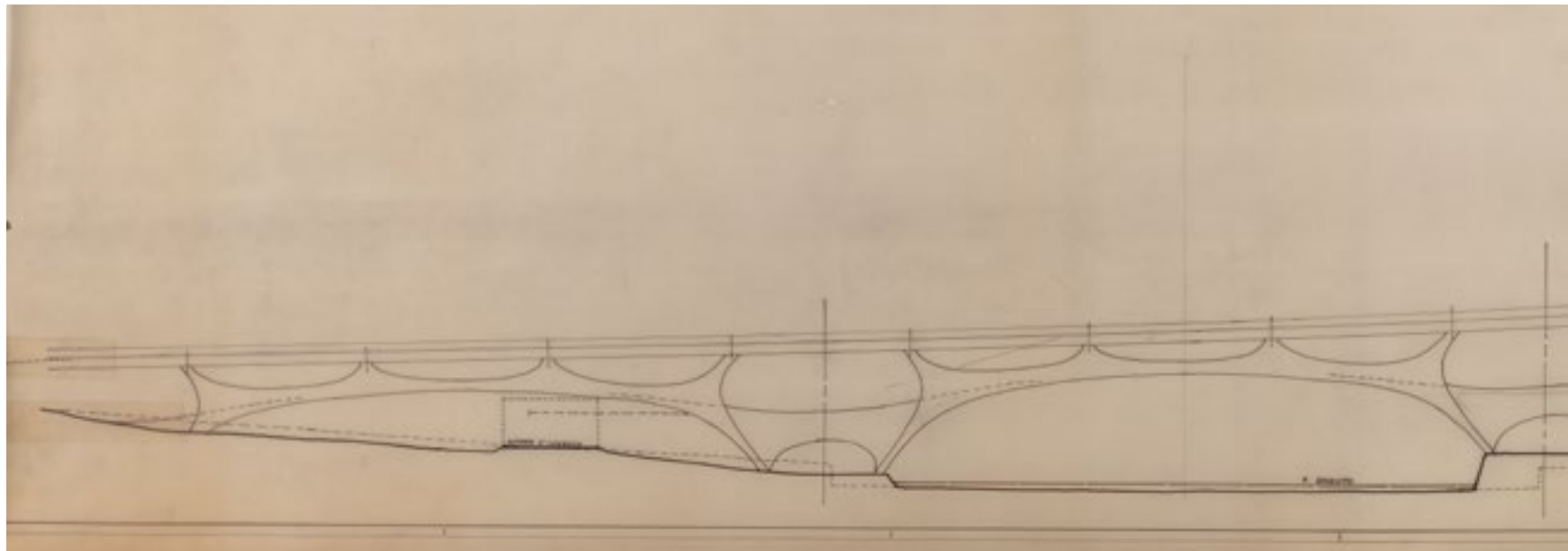
In those years, he began his career at Riccardo Morandi's studio where he understood the rationale behind reinforced concrete,



Sergio Musmeci
Viadotto sul fiume Basento
Potenza, 1967-76

© Archivio Musmeci Sergio - Zanini Zenaide,
Collezione MAXXI Architettura,
courtesy Fondazione MAXXI Roma





la scienza della statica. Successivamente entra a far parte dello studio di Pier Luigi Nervi, nel periodo in cui è in corso il progetto del Kursaal al lido di Roma, lavora ad alcune coperture industriali con solai nervati, opere innovative nella forma ed equilibrate nell'esecuzione. Redige una prima idea progettuale per il Palazzetto dello Sport di Roma, una cupola in elementi prefabbricati in cemento armato con nervature poste secondo curve a spirale, poi realizzato su progetto di Pier Luigi Nervi. Si centra nel pensiero progettuale di Nervi riprendendone l'equilibrio rassicurante delle forze e la simmetria statica.

especially the potential of pre-compressed concrete, and the science of statics. Later, he joined Pier Luigi Nervi's studio, when the Kursaal project at the Roman Lido was underway. He worked on some industrial roofs with ribbed floors, innovative works in terms of shape and well balanced in terms of execution. He drew up an initial design idea for the sports hall of Rome, a dome made of prefabricated elements in reinforced concrete with ribs placed according to spiral curves, later realized according to Pier Luigi Nervi's project. He focused on Nervi's design thinking, picking up the reassuring balance of forces and static symmetry.

Con lo studio Musmeci-Zanini la necessità di sperimentare forme architettoniche sempre nuove lo conduce a creare soluzioni tecnologiche sorprendenti, precorritrici del suo tempo: coperture in cemento armato pieghettato, membrane sottili, soluzioni reticolari, mensole, sbalzi, stralli e telai, spingendosi al limite della conoscenza.

With the Musmeci-Zanini studio, the need to experiment with new architectural shapes led him to create amazing and highly advanced technological solutions, ahead of their time: roofs made of pleated reinforced concrete, thin membranes, reticular solutions, shelves, overhangs, stays and frames.

With major structures like bridges, Musmeci showed his foresight and extraordinary modernity; he embodied John Ruskin's definition *architecture is the adaptation of shapes to opposing forces*.

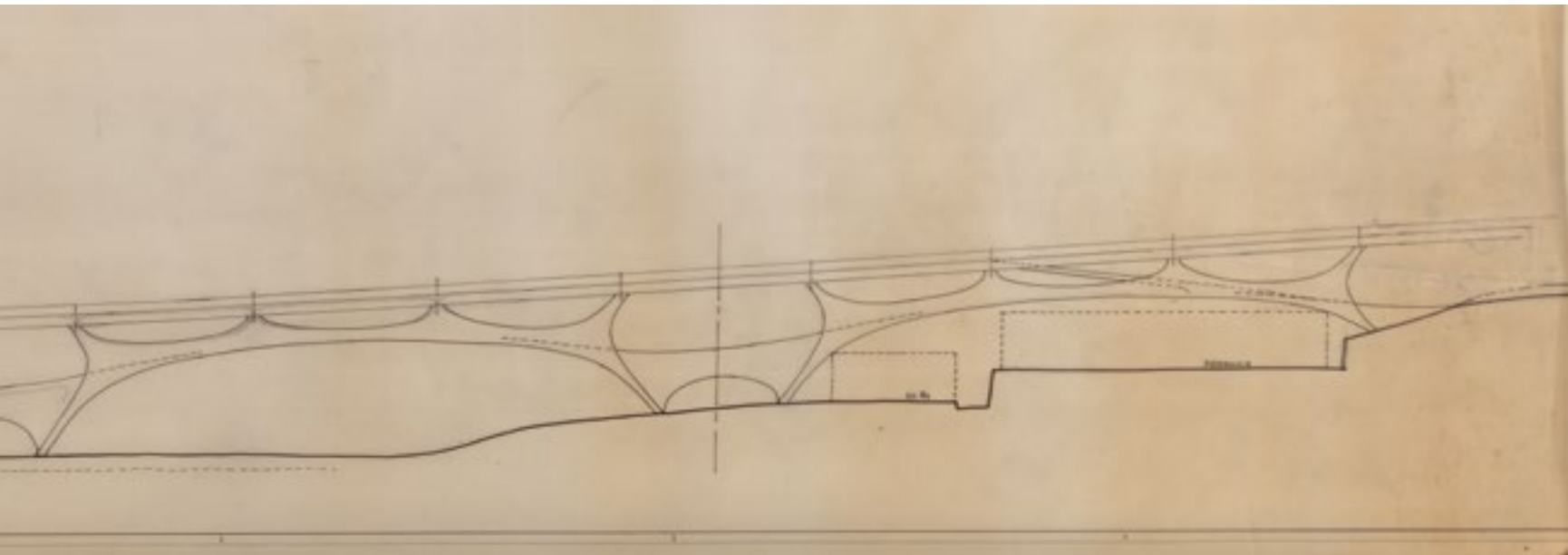


Sergio Musmeci
Viadotto sul fiume Basento
Potenza, 1967-76

© Archivio Musmeci Sergio - Zanini Zenaide,
Collezione MAXXI Architettura

Elaborato grafico

Project



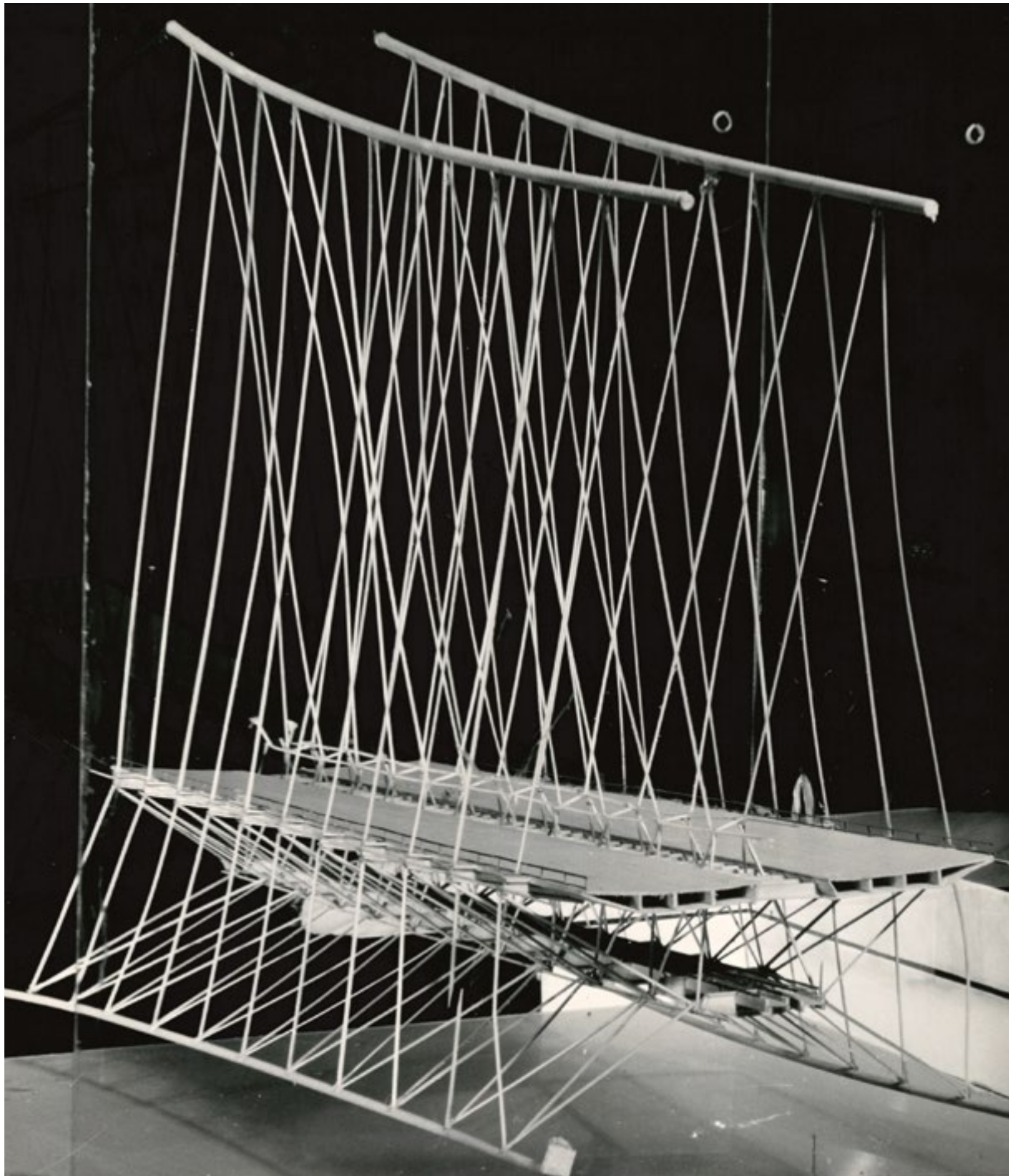
È nell'opera delle grandi strutture, i ponti, che Musmeci mostra tutta la sua lungimiranza e la straordinaria modernità: sua diventa la definizione di John Ruskin secondo il quale "l'architettura è l'adattarsi delle forme a forze contrarie".

Inizia nel 1957 con Ludovico Quaroni, Adolfo De Carlo e Bruno Zevi - con il quale instaura un'importante e duratura amicizia - lo studio di un ponte sulla Dora a Ivrea: si tratta di un grande ponte strutturato su due livelli, carrabile e pedonale. È però con il ponte sul Basento a Potenza che concretizza le sue più profonde concezioni: realizzato tra il 1971 e il 1976 rappresenta una svolta importante nel campo dell'ingegneria e il punto focale della sua ricerca personale. Musmeci si dedica allo studio di forme a guscio equicompresse, scaturisce così il ribaltamento del processo costruttivo che non ha più origine da una forma strutturale nota, al contrario inizia da un'inversione delle forze agenti sulla struttura. Nasce una soletta di cemento armato molto sottile, di soli 30 cm, dalla forma fluida e continua, alternando forme concave e convesse come enormi granchi che poggiano le loro chele direttamente al suolo. Sviluppa *superfici minimali*, dove la conoscenza sapiente degli sforzi permette una massima ottimizzazione del materiale: il calcestruzzo attraverso il suo utilizzo minimo.

La ricerca e la continua sperimentazione da sempre perseguita nelle sue opere attraverso molteplici declinazioni è quella del *minimo strutturale*, che è ben espressa nel Ponte sul

In 1957, with Ludovico Quaroni, Adolfo De Carlo and Bruno Zevi - with whom he established an intense and lasting friendship - he began designing a bridge over the Dora river in Ivrea: it is a large bridge structured on two levels, both driveway and pedestrian. It was, however, with the bridge over the Basento in Potenza that he realized his deepest conceptions: made between 1971 and 1976, it was a major turning point in the field of engineering and a focal point of his personal research. Musmeci devoted to the study of uniform tension compression shell shapes, thus triggering the reversal of the construction process that no longer originates from a known structural shape. On the contrary, everything begins with a reversal of the forces acting on the structure. A very thin reinforced concrete slab was created. It was only 30 cm long, with a smooth and continuous shape, alternating concave and convex shapes, like enormous crabs resting their claws directly on the ground. He developed minimal surfaces, where the knowledge of loads enabled to exploit the material fully, with a minimum amount of concrete usage.

His research and continuous experimentation were pursued in many different ways: he focused on the *structural minimum*, which is well expressed in the Basento Bridge. This definition is not given by chance, since these are minimal shapes that perform their structural task through the use of a minimum amount of material: this enables to create works that clearly





Basento. Definizione data non a caso, poiché si tratta di forme minimali che assolvono al loro compito strutturale attraverso l'impiego di una quantità minima di materia: ciò conduce alla realizzazione di opere che mostrano con chiarezza i flussi delle forze che attraversano la struttura. I suoi ponti sono moderne cattedrali gotiche, poiché l'esile struttura rivela la sua intrinseca resistenza; un felice richiamo alle strutture ultramoderne di Riccardo Morandi, le cui opere Zevi definisce "raggelate un momento prima del collasso". Del resto lo stesso Musmeci chiarisce: "un bravo ingegnere strutturale non calcola forme assegnate, ma assegna forme". In questo pensiero si concretizza il progetto del ponte sullo stretto di Messina del 1969, premiato al concorso internazionale di idee bandito dall'ANAS e dalle FS. Una distanza di 3.000 metri viene superata attraverso una tensostruttura che impiega due stralli a ridurre la luce creando così una campata sospesa di circa 2.000 metri. La stabilità laterale del ponte è assicurata da un secondo sistema di cavi. È un progetto che prevede due piste autostradali di 15 metri ognuna; ma soprattutto è un profondo legame tra progetto ingegneristico e architettonico.

Oltre all'ingegneria ultramoderna dei ponti giganteschi altrettante opere architettoniche: la relazione tra la *grande architettura* e l'ingegneria di Musmeci è un dialogo unico, legato a filo doppio, che non può prescindere dalla sua profonda ricerca formale, e questa avviene attraverso calcoli che

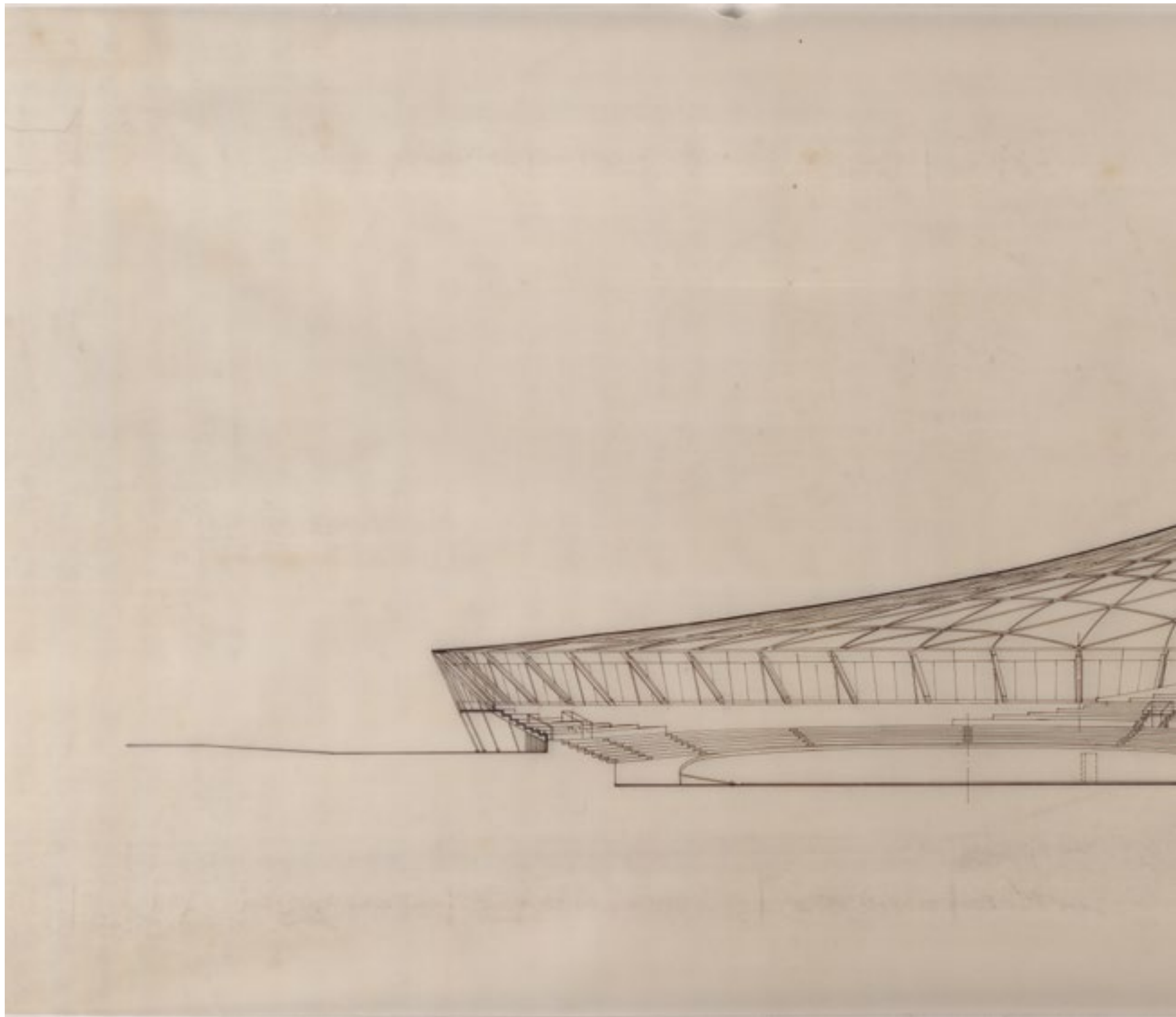
show the flows of forces that pass through the structure.

His bridges are modern gothic cathedrals, with a slender structure revealing its intrinsic strength. He made a positive reference to Riccardo Morandi's ultra-modern structures, whose works were defined by Zevi as *frozen a moment before they collapse*. Musmeci himself explained: *A good structural engineer does not calculate any assigned shapes, but assigns shapes*. This approach was the basis for the project for the bridge over the Strait of Messina in 1969, which won an award at the international competition for ideas organized by ANAS and FS. A distance of 3.000 meters is crossed through a tensile structure that uses two stays to reduce the light, thus creating a 2.000 meter suspended span.

The lateral stability of the bridge is provided by a second cable system. This project involves two motorway tracks by 15 meters each. Most importantly, it features a profound link between engineering and architectural design. In addition to the ultramodern engineering of bridges, many architectural works stand out: the relationship between *great architecture* and Musmeci's engineering is a unique and tight dialogue, which cannot ignore his in-depth formal research, thanks to accurate calculations that overcome the complexity of the functional constraints of his structures.

←
Sergio Musmeci
**Ponte sullo stretto di Messina,
Concorso internazionale**
1969
© Archivio Musmeci Sergio - Zanini Zenaide,
Collezione MAXXI Architettura
Plastico, dettaglio
Mock-up, detail

↑
Sergio Musmeci
**Ponte sullo stretto di Messina,
Concorso internazionale**
1969
© Archivio Musmeci Sergio - Zanini Zenaide,
Collezione MAXXI Architettura
Plastico, veduta generale
Mock-up, overview

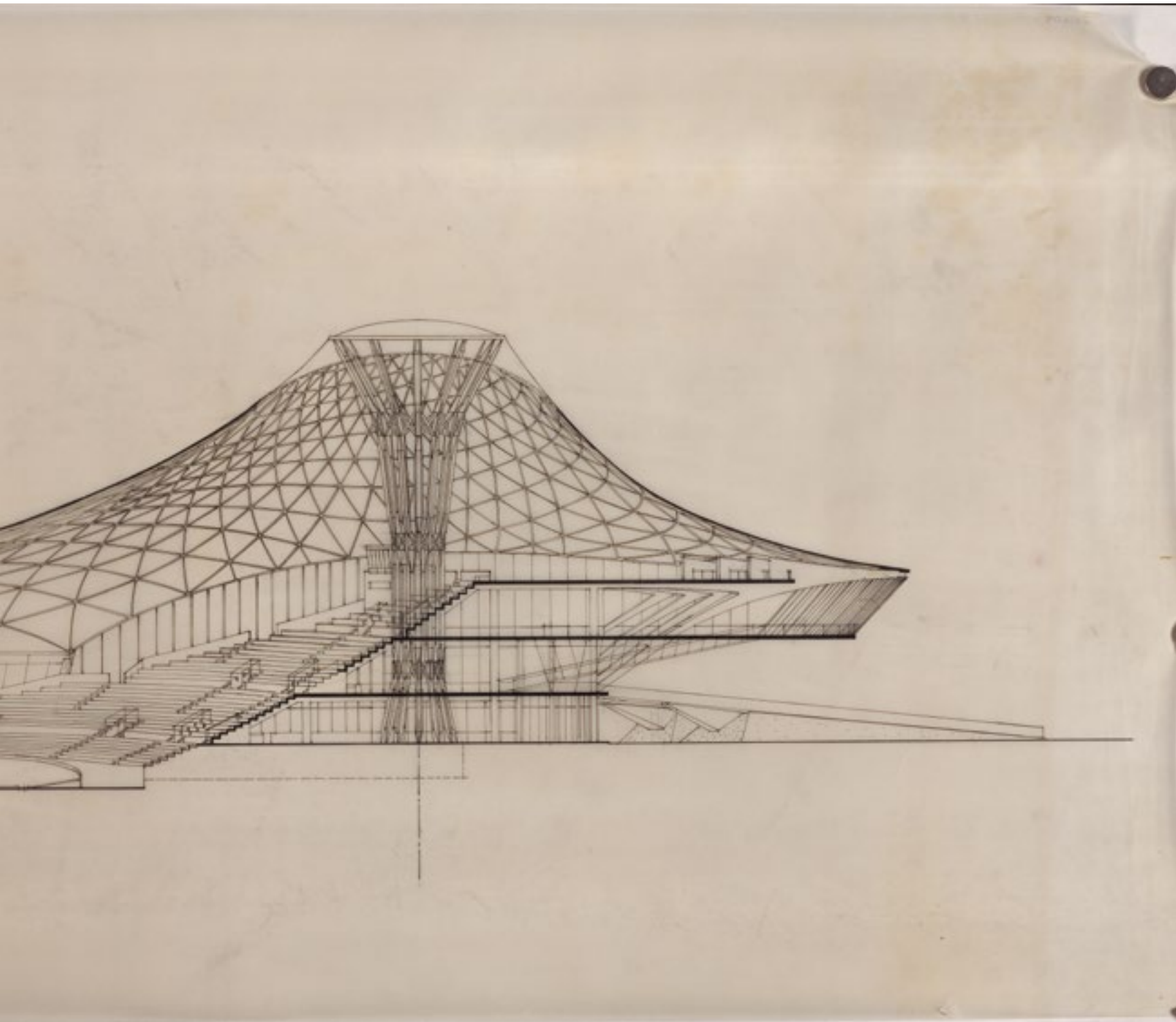


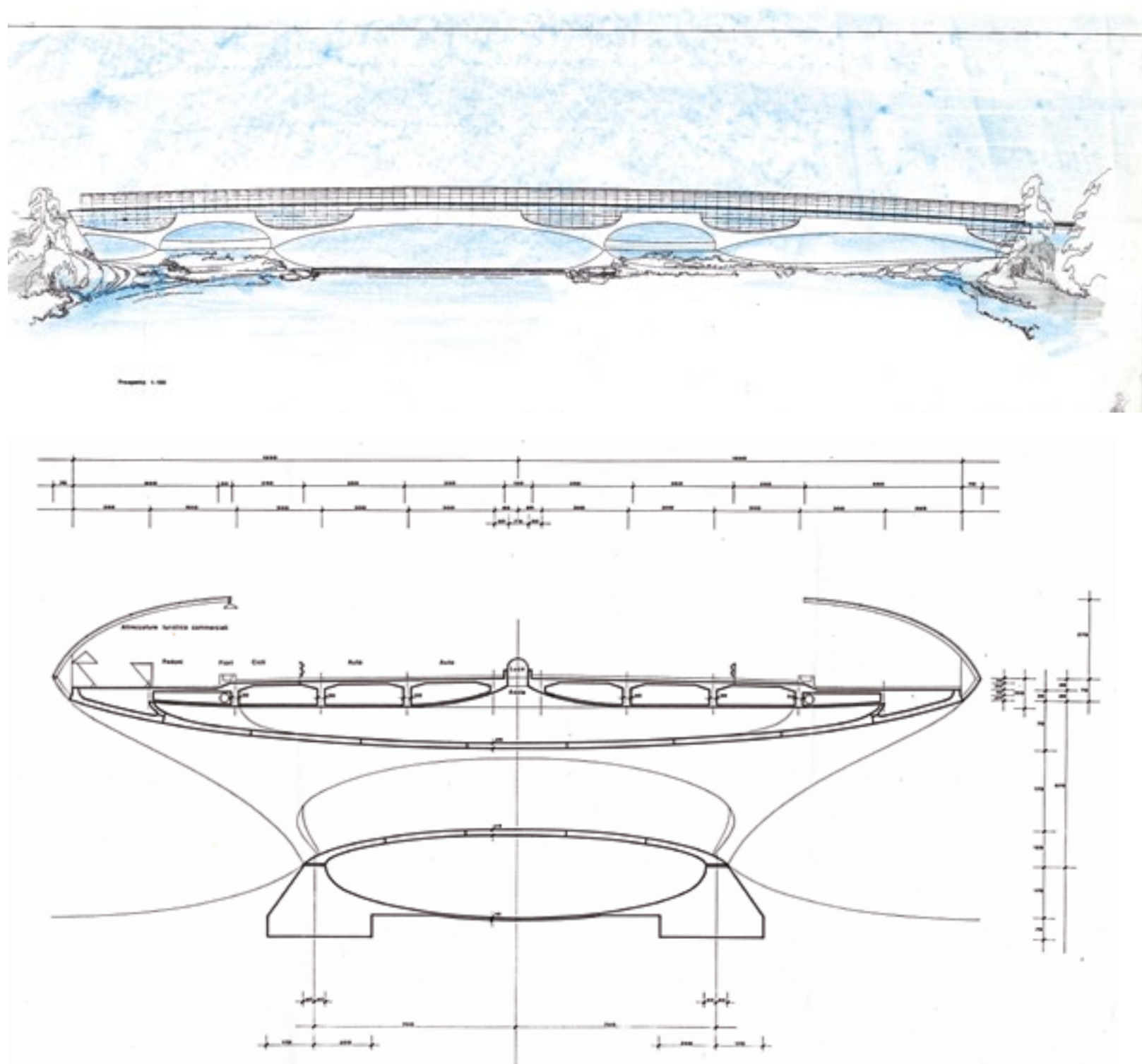
Sergio Musmeci
Palazzo dello Sport
Firenze, 1965-66

© Archivio Musmeci Sergio - Zanini Zenaide,
Collezione MAXXI Architettura

Concorso

Competition





Sergio Musmeci
Ponte sul fiume Talvera, Concorso
 Bolzano, 1978 - 80

© Archivio Musmeci Sergio - Zanini Zenaide,
 Collezione MAXXI Architettura

Concorso- Disegno e sezione

Competition - Drawing and cross-section

superano sempre la complessità dei vincoli funzionali delle sue strutture.

“L’architettura, e non soltanto quella strutturale, è un campo dove oggi occorre rischiare. Chi non rischia vuol dire che sta imitando oppure ripetendo. Se si vuole invadere un campo nuovo occorre affrontare l’ignoto” (Sergio Musmeci - in Bruno Zevi, 1976, articolo per *L’Espresso*, a. XXII n.11). In questo senso si muove il progetto del Centro di Atletica Leggera a Formia: “Quando nel 1954 costruii, insieme all’architetto Vitellozzi, il Centro di Atletica Leggera di Formia, mi accorsi che il disegno dei ferri di armatura della copertura della palestra risultava particolarmente bello. I ferri seguivano le linee di tensione esplicitando il comportamento statico che avrebbe avuto la struttura, a disarmo avvenuto” (Sergio Musmeci - “Le tensioni non sono incognite”, 1979).

Esegue per la prima volta una copertura pieghettata, ovvero una soletta realizzata con delle *pieghettature parallele*, spesso 10 cm che poggia su due travi reticolari. Partecipa con Carlo Mollino al concorso del palazzo del Lavoro di Torino e con il gruppo Annibale Vitellozzi all’appalto concorso dei Mercati Generali a Roma.

Nel 1960 inizia il progetto della Chiesa del Villaggio del Sole di Vicenza, dove intraprende una nuova sperimentazione, quella della *spira mirabilis*, un tipo di spirale che spesso si trova in natura; una copertura la cui struttura si basa su un reticolato tridimensionale suddiviso in 3 famiglie di spirali che ne compongono la maglia. L’intero impianto della Chiesa si basa su questo stesso intreccio triangolare di spirali e aste d’acciaio riempite con calcestruzzo. Ognuno declinato in forma differente, sono edifici aggettanti, non convenzionali, nei quali si sperimentano per la prima volta coperture curve, elicoidali ed equicompresse che sfruttano al massimo le potenzialità del cemento armato.

Progettista, studioso innovativo e creativo, Musmeci ha incarnato la figura dell’*uomo rinascimentale*: costruttore, pittore, umanista. Prima di tutto poliedrico e curioso. Ha rappresentato l’anello di congiunzione tra architettura e ingegneria; lo stesso Zevi riconosceva in Musmeci l’espressione della riunificazione tra la figura dell’ingegnere e quella dell’architetto. La sua intima ricerca di conciliazione tra queste figure pone ancora oggi la necessità di non separare i due ruoli, complementari e necessari: una veste unica che non a caso è quella dell’architetto rinascimentale.

Architecture, not just structural architecture, is a field where we have to take risks, today. If you don't take chances, you're imitating or repeating. If you want to conquer a new field, you have to face the unknown (Sergio Musmeci - in Bruno Zevi, 1976, article for *L'Espresso*, a. XXII n.11). The project for the Centro di Atletica leggera in Formia moves along these lines: *When I built the Centro di Atletica Leggera in Formia in 1954, together with Architect Vitellozzi, I realized that the design of the reinforcement rods for the roof of the gym was particularly beautiful. These irons followed the lines of tension, making explicit the static behavior that the structure would have had after dismantling the forms* (Sergio Musmeci - “Le tensioni non sono incognite”, 1979).

For the first time, he made a pleated covering, i.e. a slab made of parallel pleats, 10 cm thick, resting on two reticular beams. Together with Carlo Molino, he took part in the contest for the Palazzo del Lavoro in Turin and with Annibale Vitellozzi group in the contest for the Mercati Generali of Rome.

In 1960, he began the project for the Church of the Village of the Sun in Vicenza, where he embarked upon a new experiment, that of the *spira mirabilis*. This type of spiral can be commonly found in nature. It is a roof whose structure is based on a three-dimensional grid divided into three families of spirals making up its mesh. The entire church layout is based on this triangular interweaving of spirals and steel rods filled with concrete. Each of them is different. They are jutting out, unconventional buildings, in which for the first time he tested curved, helicoidal and uniform tension compression roofs that make the most of the reinforced concrete potential.

A designer, an innovative and creative scholar, Musmeci embodied the figure of the *Renaissance man*: builder, painter, humanist. First and foremost, he was versatile and curious. He represented the missing link between architecture and engineering; Zevi himself acknowledged Musmeci's ability to unify engineering and architecture. His intimate search for a reconciliation between architect and engineer, still makes it necessary not to separate the two roles since they are both complementary and necessary: a unique stance, not by chance that of the Renaissance architect.

Valerio Paolo Mosco

ARCHITETTURA IN NUCE

Il miglior libro di Bruno Zevi

Siamo nel 1960 e Bruno Zevi dà alle stampe *Architettura in Nuce*¹. Se nel 1928 Benedetto Croce aveva scritto *Aesthetica in Nuce*², trentadue anni dopo Zevi risponde al maestro parafrasando un suo titolo, d'altronde quello di parafrasare titoli è un vezzo di Zevi: lo aveva già fatto con il fortunato *Saper vedere l'architettura* che citava un libro di grande successo di Matteo Marangoni negli anni '30, *Saper vedere*. L'occasione per la quale Croce e Zevi scrivono i rispettivi libri è simile.

Croce nel 1928 era stato incaricato dall'Encyclopedia Britannica di redigere la voce *estetica*; per Zevi è Einaudi che nel 1958 gli chiede di redigere la voce *architettura* per l'Enciclopedia universale dell'arte. Il risultato per entrambe è il fare i conti con la propria disciplina, un fare i conti che acquista, dato il tipo di pubblicazione, la forma di un compendio del proprio pensiero.

Come esplicitamente ha più volte dichiarato Zevi, egli deve molto a Croce: gli deve il presupposto secondo il quale l'arte è intuizione, quindi appartenente a processi ben diversi da quelli concettuali o astratti, gli deve l'autonomia dell'estetica e della critica e l'ipotesi per cui critica e storia debbano coincidere.

ARCHITETTURA IN NUCE

Bruno Zevi's best book

It was 1960 and Bruno Zevi printed *Architettura in Nuce*. While in 1928 Benedetto Croce had written *Aesthetica in Nuce*, thirty-two years later Zevi replied to the master paraphrasing one of his titles. On the other hand, Zevi loved paraphrasing titles: he had already done so with the lucky *Architecture as Space. How to look at architecture*, which quoted a very successful book by Matteo Marangoni from the 1930s, *Saper vedere* (How to look).

Croce and Zevi wrote their respective books in similar circumstances.

In 1928, the *Encyclopedia Britannica* asked Croce to write the entry "aesthetics"; in 1958, Einaudi asked Zevi to write the entry "architecture" for the *Enciclopedia Universale dell'Arte*. As a result, they both had to deal with their own discipline. Given the type of publication, they had to somehow summarize their own thoughts, they both had to deal with their own accounts.

As Zevi explicitly stated on several occasions, he owed a great deal to Croce: he owed him the presupposition that art is intuition; hence, it belongs to processes different from conceptual or abstract ones; he owed him the autonomy of aesthetics and critique and the hypothesis that critique and history should coincide.

Nonostante ciò esistono delle divergenze significative su cui torneremo in quanto essenziali.

Despite this, there exist essential and significant differences as well.

Architettura in nuce dunque come testo sinottico, come un volo d'uccello sui fondamenti della disciplina, sui suoi concetti principali e come questi siano stati interpretati nel tempo.

Il libro si presenta con un apparato grafico ed iconografico pressoché perfetto: la cura è impeccabile, come anche l'impaginato. Difficile credere che lo stesso autore di un libro così raffinato abbia potuto produrre in seguito così tanti prodotti editoriali che quasi con sfrontatezza hanno esibito una casualità che ha lambito la sciatteria.

La copertina del libro è affidata ad una grande foto che a prima vista sembrerebbe rappresentare un antro ctonio profondo e cupo, uno spazio catacombale di quelli tanto amati da Zevi. Ma a ben vedere l'immagine ci si accorge che invece siamo di fronte ad una vista dal basso di un intradosso di un arco al di là del quale scorgiamo l'interno tormentato di una guglia romanica. L'ambiguità non solo è intrigante ma anche significativa di un aspetto essenziale nella poetica zeviana: l'attrazione per l'imperfetta nudità medioevale, grezza e materica, tendente al non finito, intrisa di vitalismo organico, caratteri questi che Zevi avrebbe voluto tradotti in uno spirito di vita moderno finalmente democratico.

Un'idealizzazione del medioevo che non poco deve a Camillo Boito e a quello spirito romantico di cui Zevi si nutrì nel corso di tutta la sua carriera. Sfolgiando il libro colpiscono le fotografie delle tante architetture e dei tanti paesaggi sempre ritratti in bianco e nero nel momento adeguato per esaltarne le ombre e con esse quella plasticità icastica e materica che Zevi ha sempre considerato come la quintessenza del fenomeno architettonico.

Da notare: le immagini sono sempre accompagnate da didascalie chiosate che riassumono nel complesso il messaggio del libro; ogni immagine è un racconto e ciò permette al libro una piacevolezza che bilancia l'aulica serietà con cui il tema è trattato.

Immagini simili le troveremo anni dopo nel magistrale libro di Paolo Portoghesi, *Roma barocca*: anche in questo caso la cura delle immagini esalta l'architettura, la rende spettacolo irripetibile e come tale seducente. La struttura del libro, che ripetiamo è di fatto un trattato sui principi dell'architettura, è organizzata in una prefazione e tre sezioni: la prima sezione riguarda la definizione del termine architettura³, la seconda quelli che Zevi definisce i "problemi della storiografia architettonica", l'ultima è dedicata ad un tema che verrà poi sviluppato

Architettura in nuce is therefore a synoptic text, like a bird's eye view of the foundations of the discipline, of its main concepts and how these have been interpreted over time.

The book has an almost perfect graphic and iconographic structure: the attention is impeccable, as is its layout. It is hard to believe that the same author of such a refined book could later produce so many publishing products that almost boldly exhibited a randomness bordering on sloppiness.

The cover of the book shows a large photo that at first glance seems to represent a deep and gloomy cave, a catacomb space like those that Zevi loved so much. But if you look closely at the image, you realize that you are faced with a view from below of an intrados of an arch beyond which you can see the tormented interior of a Romanesque spire. Ambiguity is not only intriguing, it expresses an essential aspect of Zevi's poetry: the attraction for the imperfect medieval nudity, raw and material, tending towards the unfinished, imbued with organic vitalism. Zevi would have liked these characteristics to translate into the spirit of an eventually democratic modern life.

This idealization of the Middle Ages owes a great deal to Camillo Boito and to the romantic spirit that Zevi nurtured throughout his career. Leafing through the book, you are struck by the photographs of the many architectures and landscapes always portrayed in black and white at the right time to exalt their shadows and that icastic and material plasticity that Zevi always considered as the quintessence of architecture.

Note: images are always accompanied by close-up captions that summarize the overall message of the book; each image is a story and this makes the book pleasurable in spite of the graceful seriousness of the topic.

Similar images were found years later in Paolo Portoghesi's masterly book, *Roma barocca*: here too, the meticulous attention to images enhances the architecture, making it a unique and - as such - seductive show. The book is in fact a treatise on the principles of architecture. It consists of a preface and three sections: the first section deals with the definition of the term architecture, the second with those that Zevi called the "problems of architectural historiography", the last one is dedicated to a theme that Manfredo Tafuri would develop later, according to positions opposite to those of Zevi: the relationship between architecture and its history. As was customary in books of the past (philosophical, scientific and aesthetic), Zevi chose to unfold the summary as a true

da Manfredo Tafuri su posizioni opposte a quelle di Zevi: il rapporto tra l'architettura e la sua storia. Come era d'uso nei libri del passato (filosofici, scientifici ed estetici che fossero) Zevi sceglie di svolgere il sommario come una vera e propria sinossi in cui i paragrafi del libro vengono sintetizzati e concatenati tra loro: un lavoro questo che penso abbia comportato non poche fatiche all'autore.

Nella premessa Zevi è esplicito: a lui interessa, per uscire dalla crisi dell'estetica dell'architettura, tessere insieme lo storicismo idealista e la fenomenologia. I due indirizzi, spiega Zevi, se considerati autonomamente comportano dei rischi: lo storicismo idealista rischia di scivolare nelle generalizzazioni, la fenomenologia in un particolarismo che porterebbe alla incommunicabilità tra i diversi autori. Bisogna quindi affrontare le questioni estetiche di architettura, per cui la storia e la critica, ponendosi in bilico tra i due sistemi di pensiero ed è proprio questa volontà tessitrice, consapevole e rispettosa delle complessità del fenomeno, a strutturare quella che potremmo definire l'ideologia del libro. Tra le sinuose e tortuose pagine appare poi in filigrana il mezzo che Zevi sceglie per tenere insieme due piani così diversi: il *raumgestaltung*, l'ipotesi per cui il carattere precipuo ed ineludibile del fenomeno architettonico sia lo spazio, o meglio la capacità, nel corso dei secoli, di saper configurare espressivi spazi interni⁴.

È chiaro che tale torsione critica parrebbe indirizzare *Architettura in nuce* verso una critica militante da pamphlet, ma non è così.

Zevi infatti si muove attrverso la storia dell'architettura con circospezione, evitando slogan e generalizzazioni, dimostrando con tatto il valore strumentale della sua fede nello spazio.

Prendiamo ad esempio l'importante capitolo dal significativo titolo *Il condizionamento urbanistico della visione architettonica*.

In esso l'autore, attraverso l'analisi della fenomenologia spaziale, dimostra come la stessa si declini nelle diverse scale, da quella dell'edificio a quella della città, seguendo le stesse leggi empiriche che governano le relazioni tra le parti, relazioni fatte di pieni e vuoti e di pesi e misure, leggi trans-storiche, valide sia nell'amata città medioevale che in quella barocca. È la teoria dello spazio dunque che tiene insieme architettura e città.

Un esempio su tutti: la Ferrara di Biagio Rossetti che Zevi aveva studiato attentamente, da cui lo stesso aveva ricavato la conclusione, all'epoca del tutto eretica, che le città sviscerano il loro portato senza il continuum spaziale medioevale, senza quel vivere delle architetture una attaccata all'altra in maniera

synopsis that linked together the paragraphs of the book: I think this involved a lot of effort on the part of the author.

In the preface, Zevi is explicit: he is interested in weaving together idealist historicism and phenomenology in order to overcome the crisis of the aesthetics of architecture. The two approaches, Zevi explains, if considered separately, entail risks: idealist historicism risks slipping into generalizations, phenomenology into a particularism that would lead to incommunicability between different authors. It is therefore necessary to address the aesthetic issues of architecture, so that history and critique, poised between the two systems of thought, aware and respectful of the complexities of this phenomenon, establish what we might call the ideology of the book. Among its sinuous and turned pages, the medium chosen by Zevi to hold together two so different levels appears in filigree: the *raumgestaltung*, the hypothesis that the main and inescapable character of the architectural phenomenon is space, or rather the ability, over the centuries, to be able to configure expressive interior spaces.

Clearly, such a critical twist seems to imply that *Architettura in nuce* is a pamphlet-like militant critique, but it is not true.

Zevi, in fact, travels through the history of architecture with caution, avoiding slogans and generalizations and tactfully demonstrating the instrumental value of his faith in space.

Take, for example, the important chapter entitled "The town planning conditioning of architectural vision".

The author, through the analysis of spatial phenomenology, shows how it takes place on different scales, from the building to the city, following the same empirical laws that govern relations between different parts; such relations are made of full and empty, of weights and measures, trans-historical laws, valid both in the beloved medieval city and in the baroque one. It is therefore the theory of space that holds together architecture and the city.

A case in point: Biagio Rossetti's Ferrara, which Zevi had studied carefully, heretically concluding that cities devalue their legacy without the medieval spatial continuum, without the co-existence of architectures, one next to the other, in such a way as to configure, in urban structures, actual large rooms in which space flows between buildings. This notion still applies if you consider that most urban planning systems are based on the devastating zoning.

Another essential moment in *Architettura in nuce*, even more topical: Zevi reaffirmed the distinction, imported from Croce's aesthetics, between architecture in poetry and prose.

tale da configurare, nelle compagini urbane, delle vere e proprie grandi stanze in cui lo spazio fluisce rinserato tra gli edifici. Ipotesi di un'attualità ancora valida se consideriamo il fatto che gran parte dei sistemi regolatori delle città si basano sul devastante *zooing*.

Altro momento essenziale di *Architettura in nuce*, ancor più attuale: quello in cui Zevi ribadisce la distinzione, importata dall'estetica crociana, tra architettura in poesia e in prosa. Data la materia Zevi adeguatamente stravolge l'ipotesi di riferimento e la rilancia nel contesto urbano.

Quest'ultimo inevitabilmente e da sempre è in massima parte composto di parti prosaiche ed è proprio in favore di queste parti che Zevi volge l'attenzione, difendendole. Siamo alla fine degli anni '50 e la cultura italiana si è resa conto dell'importanza del tessuto urbano e con esso dei danni provocati in passato dall'ipotesi di diradarlo in prossimità dei monumenti o della ancor più nefasta ipotesi di rimodernarlo attraverso gli sventramenti.

Nella battaglia per la salvaguardia dell'integrità dei tessuti storici Zevi è da subito in prima fila e in *Architettura in nuce* scrive: "anche nelle creazioni di artisti come Anthemio di Tralles ed Isidoro da Mileto, del Borromini e di Le Corbusier, si individuano parti in sé non poetiche, eppure inalienabili.

Come la distinzione tra poesia e non poesia in Dante è utile scolasticamente ma non può sfociare nell'amputazione dei canti che non sono di lirica pura, così l'analisi dei monumenti rivela episodi prosaici che sono essenziali nell'economia dell'espressione spaziale e, all'inverso, episodi plastici pregevoli che risultano negativi rispetto all'immagine architettonica. Ciò aiuta a chiarire il significato della cosiddetta architettura minore"⁵.

Toccanti poi le pagine in cui Zevi ci racconta di come a Santa Sofia siano proprio i prosaici e privi di valore intrinseco deambulatori laterali a conferire ancor maggiore magnificenza allo spettacolare spazio centrale.

Eppure, nonostante la chiarezza del concetto, sarà proprio Zevi a offuscare questa attualissima distinzione, facendo credere a prosatori talmente scipiti da non riuscire neanche a redigere semplici cronache, di essere autori tali da aver conquistato il diritto di essere pubblicati sulla sua rivista⁶.

È qui proprio il limite dell'azione zeviana, un limite costato non poco alla cultura architettonica italiana che, vedendo le architetture pubblicate nelle pagine di *L'architettura*. Cronache e storie, è andata, non senza ragione, ad isolare colui il quale è stato uno dei critici più autorevoli dello scorso secolo⁷.

Architettura in nuce ci illumina anche su un'altra questione. Bruno Zevi è passato alla storia come esempio paradigmatico di critico militante, di colui il quale, avendo un'idea a priori (nel suo caso il *raumgestaltung* e l'ipotesi organica) deduce le conseguenze, scagliandosi contro coloro i quali non rientrano nelle categorie preventivamente stabilite. Eppure, nonostante questa fama, *Architettura in nuce* non ha nulla di militante. Certo, prende posizioni, ma le argomenta plasticamente, facendo vedere i chiaroscuri, alle volte persino le incongruenze.

Given the subject, Zevi adequately distorted the reference hypothesis and threw it back into the urban context.

This latter is inevitably and mostly composed of prosaic parts. Zevi turned his attention to such parts. He defended them. It was the end of the 1950s and Italian culture realized that the urban fabric was important and that it had been damaged by the idea of thinning it out near monuments or, even worse, by the idea of modernizing it through demolition.

In the battle to safeguard the integrity of historical fabrics, Zevi was at the forefront. In *Architettura in nuce* he wrote: even in the creations of artists such as Anthemius of Tralles and Isidore of Miletus, Borromini and Le Corbusier, there are parts that are "non poetic" in themselves, yet they are inalienable.

Just as the distinction between poetry and non poetry in Dante can serve an academic purpose but cannot result in the extermination of songs that are not purely lyric, the analysis of monuments reveals prosaic episodes that are essential in terms of spatial expression and, conversely, valuable plastic episodes that negatively affect the architectural image. This helps clarifying the meaning of the so-called "minor architecture".

In some touching pages, Zevi told us that in Santa Sofia the prosaic and intrinsically worthless side walkers confer an even greater magnificence to the sensational central space.

Yet, despite the clarity of this notion, Zevi himself blurred this very topical distinction, making prosaicians believe that they were "authors" and had gained the right to be published in his magazine.

This was precisely the limit of Zevi's action, a limit that cost a great deal to the Italian architectural culture. After seeing the architecture published in the pages of *Architettura*. *Cronache e storie*, it isolated, not without reason, the one who was one of the most authoritative critics of the last century.

Architettura in nuce also sheds light on another issue. Bruno Zevi has gone down in history as a paradigmatic example of a militant critic, one who, having an a priori idea (in his case the *raumgestaltung* and the organic hypothesis) inferred its consequences, hurling himself against those who did not fall within pre-established categories. Yet, despite its fame, *Architettura in nuce* has nothing militant about it. Of course, it takes positions, but it justifies them, showing the *chiaroscuro*, sometimes even the inconsistencies. The apology of architecture in prose and of anonymity, shows how Zevi who had written *Storia dell'Architettura Moderna* based on the idealistic hypothesis of a narration solely entrusted to the great authors, when he had to face in *Architettura in nuce* a very different theme, namely the primary concepts of the architectural phenomenon, effortlessly reset his system making it inclusive.

L'apologia dell'architettura in prosa e con essa dell'anonimato, dimostra come quello stesso Zevi che aveva costruito una *Storia dell'architettura moderna* basata sull'ipotesi idealista di una narrazione unicamente affidata ai grandi autori, allorquando deve affrontare in *Architettura in nuce* un tema ben diverso, ovvero quello dei concetti primari del fenomeno architettonico, con agilità reimposta il suo sistema rendendolo inclusivo.

Architettura in nuce va dunque considerato come una presa di distanza dalla critica militante, da quel botta e risposta incapace di vivere al di là del momento che come tale, avendo sempre bisogno di un nemico per esistere, cessa di essere azione per scivolare nella reazione.

D'altronde se, come adeguatamente aveva scritto Croce, "la storia non è un processo giudiziario" e se storia e critica devono coincidere (due ipotesi che mi trovano totalmente d'accordo), si comprendono i limiti di quella militanza che protratta oltre la giusta misura può diventare persino caricaturale. Torniamo al breviario di Croce. In esso l'autore circoscriveva la poesia in un ambito ben preciso: la poesia come "sentimento contemplato": contemplato nel senso di non trascritto con impeto espressionista, ma dopo il dovuto distacco e la dovuta elaborazione interiore dello stesso. Croce in ciò è chiaro: è proprio il "sentimento contemplato", in quanto distaccato dal proprio egotismo, ad elevarsi da espressione del singolo a sentimento collettivo, a qualcosa capace di dar forma alla condizione umana in generale.

Ora se attraverso una estensione di senso dell'ipotesi di Croce trasferissimo l'ipotesi nell'ambito della critica, il "sentimento contemplato" potrebbe diventare "giudizio contemplato", ovvero giudizio che sa prendere le distanze, che sa argomentare la propria posizione oltre il "giudizio immediato" della critica militante.

Così un "giudizio contemplato" non vive di slogan, non si appella a categorie blindate e prese di posizioni assiomatiche, ma come dicevamo si nutre di una dose di complessità e contraddizioni: si nutre anche, ed è questo il punto, di chiaroscuri in quanto senza di essi il fenomeno architettonico

Architettura in nuce should therefore be considered as a departure from the militant critique, from that confrontation that is unable to live beyond the mere moment. Being in constant need of an enemy to exist, it ceases to be an action and turns into a reaction.

On the other hand, if, as Croce properly wrote: *history is not a court case* and if history and critique must coincide (two hypotheses I totally agree with), one understands the limits of that militancy that, when protracted for too long can even become mockery. Let's go back to Croce's breviary. Its author limited poetry to a very specific field: poetry as a "contemplated feeling": contemplated in the sense of not being transcribed with expressionist zeal, but after a proper detachment and inner elaboration. Croce is pretty clear: it is precisely the *contemplated feeling*, inasmuch as it is detached from one's own selfishness, to become a collective feeling, something capable of shaping the human condition in general.

Now, if we extend Croce's hypothesis to the sphere of critique, the *contemplated feeling* could become a *contemplated judgment*, that is, a judgment that knows how to distance itself, that knows how to argue its position beyond the *immediate judgment* of militant critique.

So a *contemplated judgement* does not live on slogans, it does not appeal to bulletproof categories and axiomatic positions, but as we said it feeds on a certain amount of complexity and contradictions: it also feeds, and this is the point, on *chiaroscuro* because without them the architectural phenomenon would lose what art, in any of its expressions, cannot renounce, namely the value of nuances.

Croce wrote in *Aesthetica in nuce*: *A comic image, if it is poetically comic, carries within itself something not comic, as can be seen in Don Quixote or in Falstaff; and an image of a terrible thing is never poetry without some kind of elevation, of goodness, of love.*

This sense of the complexity of phenomena that emerges in *Architettura in nuce* confines militant criticism to a simple journalistic ennoblement. Quite inexplicably, Zevi abandoned this approach. In him, the aptitude to reaction would prevail over action, with serious damage to the architectural culture, not only Italian.

Aside from what has been said, there remains the sensational

perderebbe ciò a cui l'arte, in qualunque sua espressione, non può rinunciare, ovvero il valore delle sfumature.

Aveva scritto Croce in *Aesthetica in nuce*: “Un’immagine comica, se è poeticamente comica, porta in sé qualcosa di non comico, come si osserva nel Don Quijote o nel Falstaff; e un’immagine di cosa terribile non è mai poesia senza qualche conforto di elevazione, di bontà, di amore”⁸.

Questo senso della complessità dei fenomeni che traspare in *Architettura in nuce* e che relega la critica militante a semplice nobilitazione giornalistica, per certi versi inspiegabilmente, verrà abbandonato da Zevi, così in lui l’attitudine alla reazione prevarrà su quella all’azione, con grave danno per una cultura architettonica non solo italiana.

Al di là di quanto detto rimane la strepitosa attualità di *Architettura in nuce* che a ben vedere risiede nel tema trattato: i principi primi e strutturanti il fenomeno architettonico⁹. Un tema che dalla seconda metà degli anni '60, con il relativismo postmoderno e con l’adozione dell’ideologia secondo la quale l’architettura non è autonoma, ma altro non è che prodotto commerciale e di comunicazione di massa, nessuno più, salvo rarissime eccezioni, ha avuto il coraggio di affrontare.

Il risultato è che oggi, ancor più di allora è urgente il coraggio di chi non ha timore di affrontare temi alti e strutturanti capaci di tirarci fuori dalle secche dell’ormai logoro relativismo postmoderno.

topicality of *Architettura in nuce*, namely the theme it addressed:

the basic principles of the architectural phenomenon. Since the second half of the 1960s, with postmodern relativism and the adoption of the ideology according to which architecture was not autonomous, and was nothing more than a commercial and mass communication product, no one, with very few exceptions, has ever had the courage to face this issue.

As a result, today more than in the past, there is an urgent need for courage on the part of those who are not afraid to tackle high-level, structural issues capable of pulling us out of the shallows of the now worn-out post-modern relativism.

1- Il libro di Zevi, pubblicato nel 1960 dall'Istituto per la collaborazione culturale (Roma e Venezia) ed è il frutto del lavoro svolto da Zevi per la redazione della voce 'architettura' per l'*Enciclopedia universale dell'arte* (volume primo, 1958).

2- *Aesthetica in nuce* è stato pubblicato dapprima con il titolo *Breviario di Estetica* sotto forma di lezioni sotto invito del Rice Institute di Houston nel Texas e ripubblicato nel 1928 quando Croce era stato invitato a redigere la voce 'estetica' per l'*Encyclopedia Britannica*. Il testo è stato ripubblicato da Adelphi nel 1990.

3- In questo capitolo Zevi affronta l'etimologia del termine architettura in moltissime lingue alla ricerca del significato originale del termine. Stupisce il fatto che lo stesso Zevi non citi l'etimologia più comune, quella della composizione tra *arké* e *tékne*, ovvero di sentimento arcaico e sempre vivo (archetipico per l'appunto) e di tecnica, intesa come capacità operativa di dare ad esso forma. Il fatto che questa etimologia, non congruente con il pensiero zeviano, non venga presa in considerazione non può certamente considerarsi un caso.

4- Nel libro Zevi fa una vera e propria genealogia della *raumgestaltung* i cui prodromi sarebbero da rintracciare in Hegel e Kant, nel pensiero di Schopenhauer riguardo all'architettura e persino a Lao Tse. Zevi poi ricorda di come sia stato Spengler a scrivere per primo espressamente del 'sentimento dello spazio', un concetto che torna in Worringer e specialmente in Alois Riegl (“...il primo per cui lo spazio è il fattore determinante di uno stile”). A seguire Froebinus, e Geoffrey Scott, ma specialmente August Schmarsow ed altri ancora. Bruno Zevi, *Architettura in nuce*, Istituto per la collaborazione culturale, Roma-Venezia, 1960, p.38-48.

5- Bruno Zevi, *Architettura in nuce*, op.cit., p. 94

6- A riguardo vedi: Valerio Paolo Mosco e Giovanni Corbellini, <http://www.zeroundicipiu.it/2014/04/01/o-famo-strano/>

7- Per il personale giudizio sull'azione critica di Zevi vedi Valerio Paolo Mosco, *Architettura italiana dal postmoderno ad oggi*, Skirà, Milano, 2017, p. 108-115.

8- Benedetto Croce, *Aesthetica in nuce*, La Terza, Bari, 1964 (prima edizione 1946), p. 31.

9- Uno dei rari casi in cui l'autore ha scelto la forma del trattato per indagare i principi del fenomeno architettonico è quello di Renato De Fusco, autore nel 2001 di: *Trattato di architettura*, Feltrinelli, Milano, 2001.

1- Zevi's book was published in 1960 by the Istituto per la collaborazione culturale (Rome and Venice). It draws upon Zevi's work on the entry "architecture" for the *Enciclopedia Universale dell'Arte* (volume 1, 1958).

2- *Aesthetica in nuce* was first entitled *Breviario di Estetica*, in the form of lessons, upon request of the Rice Institute of Houston in Texas; it was re-published in 1928 when Croce was asked to write the entry "esthetics" for the *Encyclopedia Britannica*. This book was published again by Adelphi in 1990.

3- In this chapter Zevi examines the etymology of the term architecture in many languages, seeking its original meaning. Surprisingly, Zevi himself does not mention the most common etymology, i.e. the combination of *arké* and *tékne*, that is, an archaic and ever-living feeling (archetypal, in fact) and technique. Here, the term refers to the operational ability to give shape to it. The fact that this etymology, which is not consistent with Zevian thought, is not taken into consideration is certainly no coincidence.

4- In his book Zevi draws a true genealogy of *raumgestaltung*. Its precursors seem to date back to Hegel and Kant, Schopenhauer's ideas about architecture and even Lao Tse. Then, Zevi explained that Spengler (?) was the first author to expressly write about "the feeling of space". This notion was later elaborated also by Worringer and especially by Alois Riegl (“...the first to believe that space is the key factor of any style”). Other authors addressed the same issue: Froebinus, Geoffrey Scott, August Schmarsow and many more. Bruno Zevi, *Architettura in nuce*, Istituto per la collaborazione culturale, Rome-Venezia, 1960, p. 38-48.

5- Bruno Zevi, *Architettura in nuce*, op.cit., p. 94.

6- See: Valerio Paolo Mosco and Giovanni Corbellini,

<http://www.zeroundicipiu.it/2014/04/01/o-famo-strano/>

7- As to a personal judgment on Zevi's critique, see Valerio Paolo Mosco, *Architettura italiana dal postmoderno ad oggi*, Skirà, Milan, 2017, p. 108-115.

8- Benedetto Croce, *Aesthetica in nuce*, La Terza, Bari, 1964 (first edition 1946), p. 31.

9- A rare case in which the author chose a treatise to explore the principles of architecture was Renato De Fusco, who published in 2001: *Trattato di architettura*, Feltrinelli, Milan, 2001.

Valerio Paolo Mosco

Critico dell'architettura e Docente
Università IUAV Venezia

Architecture Critic and Professor,
IUAV University, Venice

Erilde Terenzoni, Roberto Faraone
**L'ORDINE DEGLI ARCHITETTI
DI ROMA E LA STORIA
DELL'ARCHITETTURA**

**The Chamber of Architects of Rome
and the history of architecture**



**Padiglione Italiano all'Esposizione Universale di Montréal
1966-67**

© Archivi Ordine Architetti PPC di Roma e Provincia,
Fondo Sara Rossi Architetto

L'Ordine degli Architetti di Roma e Provincia, con l'insediamento del nuovo Consiglio, ha individuato tra i punti qualificanti del proprio programma il tema della conservazione e valorizzazione degli archivi di architetti e di architettura come atti che documentano la trasformazione delle città e del territorio, interpretandone e potenziandone i caratteri sia da un punto di vista storico che culturale e sociale. Anche riprendendo una linea di attività già esistente è stata istituita la Commissione Archivi di Architettura Contemporanea, organismo sia consultivo sia operativo, presieduta dallo stesso Presidente dell'Ordine, di cui sono stati chiamati a far parte esperti esterni e iscritti con esperienza specifica nello studio e trattamento di archivi. Compiti di questa commissione sono oltre la gestione e valorizzazione dell'archivio dell'OAR e di quelli di importanti architetti che si conservano in sede, promuovere la conoscenza della storia dell'architettura, dare vita a iniziative nazionali e internazionali. È stata potenziata la partecipazione di OAR in AAA-Italia, l'associazione di cui l'Ordine di Roma è stato tra i fondatori e che costituisce una rete molto attiva di archivi di architettura, quali L'ACS, il MAXXI, lo CSAC, l'Archivio Progetti dello IUAV e il già avviato lavoro di valorizzazione delle pubblicazioni 50 anni di professione edito da Architetti Roma edizioni. Inoltre all'interno dei principali temi su cui è stata strutturata la *Legge per l'architettura* proposta dal CNA al recente Congresso Nazionale (luglio 2018), gli archivi di architettura sono cruciali, non solo come testimonianze di storia ma come basi documentali su cui si fonda la correttezza scientifica e procedurale del progetto, la sua coerenza economica e produttiva. Possono essere utilizzati come veri e propri 'ferri del mestiere' perché permettono di capire e rispettare il *genius loci*, e possono garantire tutela, legalità e certezza del diritto. L'attività della Commissione, che vede anche una impegnativa collaborazione con il Comune di Roma sulla dematerializzazione e accessibilità degli archivi per l'urbanistica, si rivolgerà in primis agli iscritti attivando momenti di studio e di confronto a partire dalle fonti documentarie, coinvolgendo istituzioni nazionali ed estere. Un bell'esempio di tale attività è rappresentato dall'articolata operazione svolta da OAR in occasione delle manifestazioni per il centenario della nascita di Bruno Zevi. Accanto alla grande mostra del MAXXI *Gli architetti di Zevi. Storia e controstoria dell'architettura italiana 1944-2000*, all'Acquario romano ha avuto luogo il convegno *Saper vedere l'architettura. Eredità culturale, attualità critica di Bruno Zevi*, con un'esposizione di alcuni preziosi disegni provenienti dall'archivio di Sara Rossi, allieva e collaboratrice del grande architetto. L'archivio infatti è conservato in sede ed è stato ordinato e inventariato da Barbara Berta e Maria Miano, che hanno illustrato il lavoro con il significativo intervento rielaborato e pubblicato di seguito.

The Chamber of Architects of Rome and Province (OAR), with the appointment of its new Board, has identified the preservation and enhancement of the archives of architects and architecture as one of its key activities. These documents illustrate the transformation of the city and its surroundings, interpreting and strengthening its characteristics from a historical, cultural and social point of view. Furthermore, the Commission for Archives of Contemporary Architecture has been set up. It is a consultative and operational body, chaired by the President of the Chamber. Its membership includes external experts and professionals with a specific experience in the study and processing of archives.

In addition to the management and enhancement of the OAR archive and those of leading architects kept at the headquarters, the Commission will also be responsible for promoting knowledge of the history of architecture and launching both national and international initiatives. OAR's participation in AAA-Italy has been strengthened. The Chamber of Rome is one of the founders of AAA-Italy. It is a very active network of architecture archives, such as L'ACS, MAXXI, CSAC, the IUAV Project Archive and the work already underway to promote the publications "50 years of profession". Moreover, the "Law on Architecture" proposed by CNA at the recent National Congress (July 2018) considers architecture archives as crucial. Not only are they a testimony to history, but also a basis for the scientific and procedural accuracy of the project and its economic and productive consistency.

They can be used as real "tools of the trade". They allow us to understand and respect the *genius loci*, while guaranteeing protection, legality and legal certainty. The Commission's activity, which includes a demanding collaboration with the City of Rome on the dematerialization and accessibility of the urban planning archives, will be mainly addressed to its registered members.

The Commission will promote opportunities for study and discussion based on documentary sources, involving national and foreign institutions alike. A good example of this activity is represented by the complex operation carried out by OAR on the occasion of the celebrations for the 100th anniversary of the birth of Bruno Zevi.

Next to the large MAXXI exhibition "The architects of Zevi. History and counter-history of Italian architecture 1944-2000" at the Roman Aquarium, the conference "How to look at architecture. Cultural heritage, critical relevance of Bruno Zevi" featured an exhibition of some precious drawings from Sara Rossi's archive. She was a pupil and collaborator of the great architect. In fact, the archive is kept at the headquarters and was organized and inventoried by Barbara Berta and Maria Miano, who illustrated their work with a significant intervention re-elaborated and published below.

Erilde Terenzoni, Roberto Faraone
Architetti e archivisti

Architects and archivists

A cura di / Curated by **Barbara Berta, Maria Miano**

CRITICA OPERATIVA PROGETTAZIONE URBANISTICA

Archivio OAR / Fondo Sara Rossi Architetto

Sara Rossi (Reggio Emilia, 1930 - Roma, 2018) è stata architetto, urbanista e docente universitario. Il lungo rapporto di collaborazione professionale e di amicizia con Bruno Zevi inizia nel 1948 quando si iscrive all'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, dove Zevi è incaricato del corso di *Storia dell'Architettura*.

La decisione di diventare architetto matura in lei dopo aver letto un testo trovato casualmente tra le nuove acquisizioni della *Biblioteca Marciana*, il testo è *Saper vedere l'architettura*.

L'archivio "Sara Rossi" documenta un'intensa carriera dalla seconda metà degli anni '50 del novecento fino agli inizi di questo secolo. Il fondo è costituito da materiali diversi - elaborati grafici, documenti, materiale fotografico, pubblicazioni - testimonianze di un'attività professionale che ha compreso i diversi campi del fare architettura, dal singolo manufatto ai piani urbanistici. Tra le sue opere vi sono il monumento alla Brigata Sassari (1959-60, con C. Tropea), la stazione di Cosenza (1971-75, con P. L. Nervi), gli interventi dopo due disastrosi terremoti: il quartiere Gescal a Tuscania (1971-75, con S. Lenci, L. Anversa Ferretti e S. Bonamico) e il piano del Belice (1970-71, con F. Tassi e C. Tropea); il complesso IACP a Tor Sapienza Roma (1975-78, con P. Carci, A. Ferri, A. Gatti, E. Sebasti, R. Wallach).

L'archivio è stato dichiarato di notevole interesse

OPERATIONAL CRITIQUE, DESIGN, URBAN PLANNING

OAR Archive / Fondo Sara Rossi Architetto

Sara Rossi (Reggio Emilia, 1930 - Rome, 2018) was an architect, urban planner and university lecturer. Her long professional collaboration and friendship with Bruno Zevi began in 1948 when she enrolled at the University Institute of Architecture in Venice, where Zevi was in charge of the Course in *History of Architecture*.

She made the decision to become an architect after reading a text she had accidentally found among the new acquisitions of the *Biblioteca Marciana*, the text being *How to look at architecture*.

The "Sara Rossi" archive documents an intense career from the second half of the 1950s to the beginning of this century. The collection is made up of different materials - graphic works, documents, photographs, publications - which testify to a professional activity that encompassed the various fields of architecture, from a single building to urban planning. Her works include the monument to the Sassari Brigade (1959-60, with C. Tropea), the train station of Cosenza (1971-75, with P. L. Nervi), and interventions after two disastrous earthquakes: the Gescal neighborhood in Tuscania (1971-75, with S. Lenci, Anversa Ferretti and S. Bonamico) and the Belice plan (1970-71, with F. Tassi and C. Tropea); the IACP complex of Tor Sapienza in Rome (1975-78, with P. Carci, A. Ferri, A. Gatti, E. Sebasti, R. Wallach).



↑

Sara Rossi

© Archivi Ordine Architetti P.P.C. di Roma e Provincia, Fondo *Sara Rossi Architetto*

Ritratto fotografico

Portrait photo

storico il 4 ottobre 2013 dalla Soprintendenza Archivistica del Lazio ed è stato donato all'Ordine Architetti Roma il 27 febbraio 2017. Il lavoro di riordinamento si inserisce in un progetto più vasto dell'Ordine per la conservazione e la tutela della memoria degli architetti. Ricordiamo che presso l'Acquario romano sono conservati gli archivi di Lenci, P. Cercato e fino al giugno 2018 quello di M. Busiri Vici, ora all'Archivio Centrale di Stato. L'archivio è costituito da 2.300 elaborati grafici e 1.000 copie circa, 5 album, 6 cartelle, 37 fascicoli, 25 contenitori per materiale fotografico, 94 volumi, 30 riviste, 2 plastici. La struttura del fondo è costituita da 5 serie archivistiche. La serie *Elaborati grafici* (SR-01.PRO) è la più cospicua e comprende 60 progetti. Seguono la serie *Documenti* (SR-02.DOC), la serie *Fotografie* (SR-03.FOT), la serie *Volumi e riviste* (SR-04.STAMP) e la serie *Plastici* (SR-05.PLA).

Oltre a documentare l'attività di Sara Rossi, il fondo restituisce un'immagine di Zevi che non è quella più nota dello storico dell'architettura o del critico dell'architettura mondiale contemporanea: dai documenti piuttosto emerge l'architetto, in

The archive was declared of considerable historical interest on 4 October 2013 by the Archive Superintendence of Lazio and was donated to the Chamber of Architects of Rome on 27 February 2017. Its reorganization is part of a larger project of the Chamber for the preservation and protection of the memory of architects. It is worth remembering that the archives of Lenci, P. Cercato and that of M. Busiri Vici until June 2018, now in the Central State Archives, are kept in the Roman Aquarium. The archive consists of 2,300 graphic works and about 1,000 copies, 5 albums, 6 folders, 37 files, 25 containers for photographic material, 94 volumes, 30 magazines, 2 plastic models. This collection is made up of 5 archival series. The series named Graphic Works (SR-01.PRO) is the largest and includes 60 projects. This is followed by the Document series (SR-02.DOC), the Photo series (SR-03.FOT), the Volumes and Magazines series (SR-04.STAMP) and the Plastic Model series (SR-05.PLA).

In addition to documenting Sara Rossi's work, the archive offers an image of Zevi quite different from his more



↑
Padiglione Italiano all'Esposizione Universale di Montréal.
La scultura di Arnaldo Pomodoro sulla copertura
1966-67

© Archivi Ordine Architetti P.P.C. di Roma e Provincia, Fondo Sara Rossi Architetto



↑
Padiglione Italiano all'Esposizione Universale di Montréal
1966-67

© Archivi Ordine Architetti P.P.C. di Roma e Provincia, Fondo Sara Rossi Architetto

Progetto generale / General project: A. Antonelli, M. Greco, S. Rossi;
comitato di coordinamento / coordinating committee: G. C. Argan,
M. Franci, Studio Passarelli, B. Zevi; progetto degli interni / interior
design: B. Munari, L. Ricci, C. Scarpa, E. Vedova

particolare modo l'urbanista e il grande promotore di fondamentali iniziative istituzionali.

Rossi e Zevi lavorano insieme a piani e progetti: l'edificio per il Comune di Alghero (1962-63, con E. Ascione e V. Gigliotti), il padiglione italiano dell'Expò di Montreal (1967), i Piani per Benevento (1978-89), il centro elaborazione dati della Banca d'Italia a Frascati (1982, con F. e U. Miglietta, C. Tropea, R. V. Moore, U. Vitale), il PTC e il PTP per la Regione Lazio, ambito 13 - Sabaudia, Circeo, Terracina, Ceprano, entrambi con P. M. Lugli, A. Montenero, L. Passarelli e M. Picciotto (1983-89), la variante al PRG di Cosenza (1984-91).

Nel 1966 Rossi, con A. Antonelli e M. Greco progetta il Padiglione Italiano all'Esposizione Universale a Montréal. Zevi con G. C. Argan, M. Franci e lo Studio Passarelli è membro del Comitato di coordinamento che predispone il programma generale organizzativo. Il padiglione appare su un'isola artificiale sul fiume San Lorenzo attraverso la copertura, una vela bianca su cui poggiano le sculture di A. Pomodoro, Leoncillo e C. Carlucci riferite ai sottostanti tre settori espositivi - la poesia,

famous role as an historian or critic of contemporary world architecture: rather, the documents reveal the architect, especially the urban planner and his role as a great promoter of significant institutional initiatives.

Rossi and Zevi worked together on plans and projects: the building for the Municipality of Alghero (1962-63, with E. Ascione and V. Gigliotti), the Italian Expo pavilion in Montreal (1967), the Plans for Benevento (1978-89), the data processing center of the Bank of Italy in Frascati (1982, with F. and U. Miglietta, C. Tropea, R. V. Moore, U. Vitale), the PTC and PTP for the Lazio Region, area 13 - Sabaudia, Circeo, Terracina, Ceprano, both with P. M. Lugli, A. Montenero, L. Passarelli and M. Picciotto (1983-89), the PRG variation in Cosenza (1984-91).

In 1966, Rossi, with A. Antonelli and M. Greco, designed the Italian Pavilion at the Universal Exhibition in Montreal. Zevi, together with G. C. Argan, M. Franci and Studio Passarelli, was a member of the Coordination Committee that put together the general



↑

B. Zevi, S. Rossi, C. Tropea, R. V. Moore, F. Miglietta, V. Vitale, U. Miglietta, L. Zevi
Banca d'Italia, servizio amministrazione degli stabili.
Insedamenti in Comune di Frascati
1982

© Archivi Ordine Architetti P.P.C. di Roma e Provincia, Fondo Sara Rossi Architetto

Progetto

Project

il costume, l'industria - curati rispettivamente da C. Scarpa, L. Ricci, B. Munari e "ricuciti" da un percorso pensato dal pittore E. Vedova. "[...] Non si poteva scegliere un quarto architetto o designer per conformare il percorso, in quanto non si voleva che assumesse una autonomia volumetrica e spaziale. Si è pensato a un pittore come Emilio Vedova, capace di inventare un'originale formula basata su proiezioni multiple [...]"¹.

Nel progetto della variante al PRG di Cosenza Sara Rossi è il coordinatore, Bruno Zevi il consulente generale; li affiancano G. Carta, A. Detragiache, A. Sibilla e i collaboratori C. Tropea, G. Rossi, Sergio Rossi, L. Zevi. Cosenza è una città di origine greco-romana consolidatasi fino alla metà dell'ottocento lungo le pendici orientali del Colle Pancrazio e affacciata sulla valle del fiume Crati. Il prepotente sviluppo nel novecento avviene invece nelle aree vallive a nord lasciando il centro storico in un progressivo isolamento. Il piano prevede la creazione di un viale-parco sud-nord che eliminando una linea ferroviaria dismessa, struttura e qualifica la città pianeggiante; prevede inoltre la rivitalizzazione della città storica attraverso il miglioramento delle connessioni viarie; crea un sistema del verde e un sistema direzionale che si sviluppa dal centro storico. Nel 1991 il nuovo piano è approvato dalla Regione.

I Piani per Benevento impegnano Rossi e Zevi per oltre un decennio; di questi, ed in particolare del Piano Particolareggiato del centro storico - le cui tavole originali sono state in parte esposte durante la giornata di studio del 14 giugno 2018 alla Casa dell'Architettura di Roma - Bruno Zevi è "la mente critica, il punto di riferimento, la guida per le scelte di fondo", Sara Rossi è "l'urbanista in senso stretto e la coordinatrice del gruppo di lavoro". Un gruppo folto e già collaudato, nel quale C. Tropea, R. V. Moore, L. Zevi, Sergio Rossi, F. e U. Miglietta sono i co-progettisti mentre G. Rossi, G. Las Casas, L. Quaglia e L. Chiumenti sono i consulenti specialistici.

Il lavoro prende avvio con l'incarico del 27 febbraio 1978 e riguarda la redazione del Piano Particolareggiato del centro storico e dei Rioni Ferrovia e Libertà. Sono questi ultimi i due quartieri sorti a ridosso delle Mura Longobarde che cingono il centro; il primo si è sviluppato a nord-ovest, oltre il fiume Calore, dalla seconda metà del XIX sec. intorno alla nuova stazione ferroviaria accogliendo principalmente attività produttive mentre il Rione Libertà ha avuto origine a sud-ovest, oltre il fiume Sabato, dalla prima metà del XX sec. accogliendo soprattutto edilizia residenziale a prevalente carattere economico e popolare. La scelta di affidare allo stesso gruppo di lavoro i tre Piani è avveduta: il centro storico è affetto non solo da carenze di servizi e infrastrutture, ma funge da "ponte di collegamento" tra i due quartieri, rimanendo gravato da un costante traffico di attraversamento. Una problematica questa che già L. Piccinato aveva evidenziato nel suo Piano Regolatore, redatto tra il 1932 e il 1933 ma solo in parte attuato, che il Gruppo Zevi-Rossi prende in esame alla stregua della cartografia storica che ripercorre lo sviluppo della città dalla fondazione sannita agli anni '70.

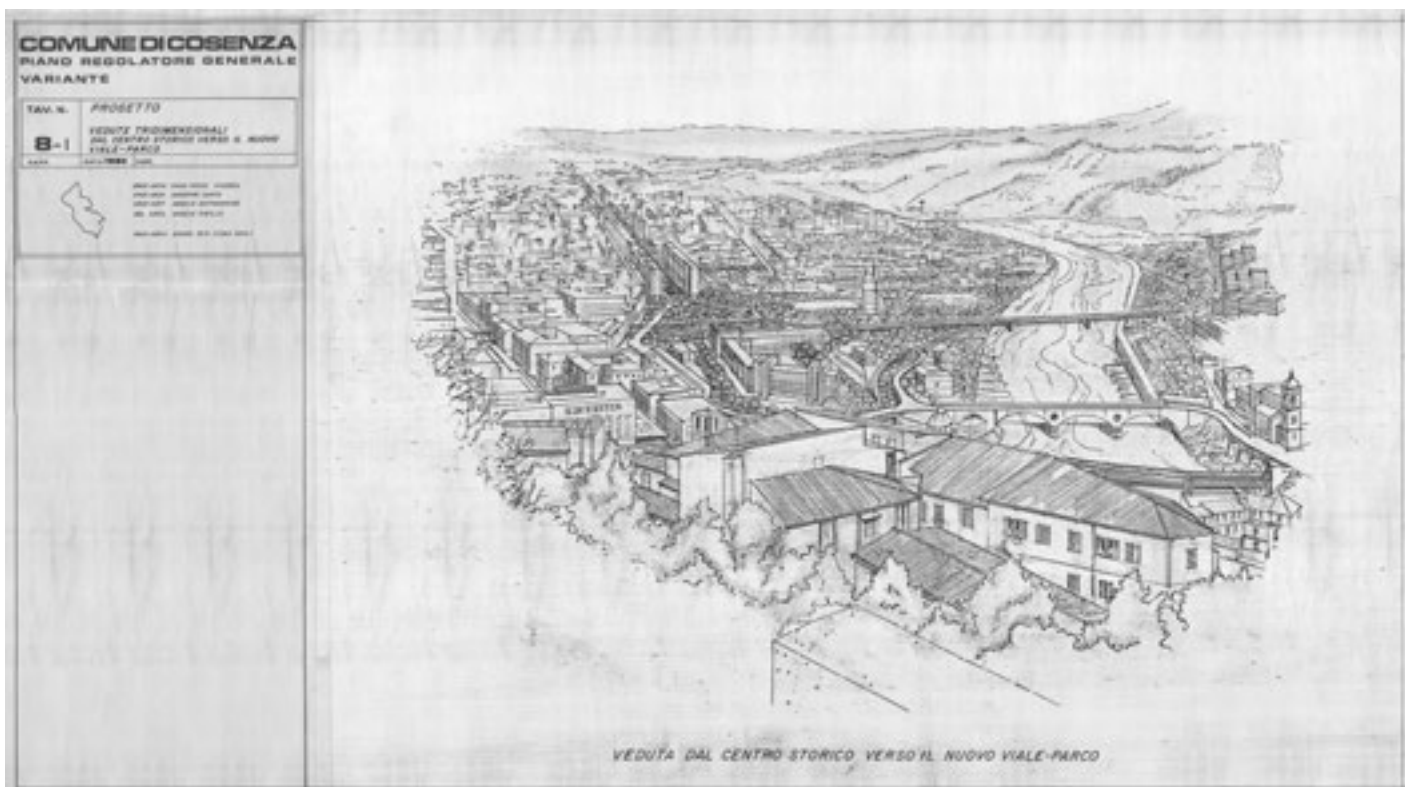
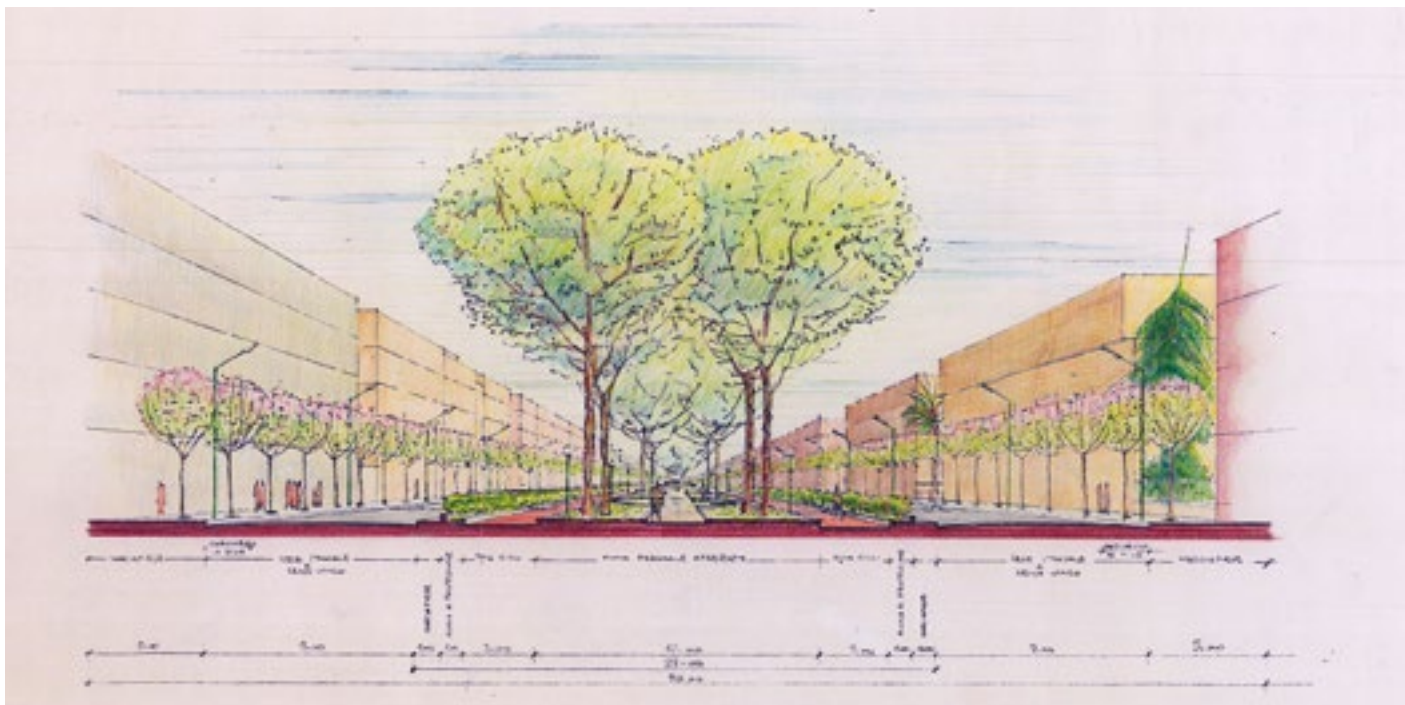
Le indagini preliminari condotte sull'edificato del centro sono di prassi, al pari delle indagini condotte sulla natura

organizational program. The pavilion was set on an artificial island on the San Lorenzo river through its roof, a white sail on which the sculptures of A. Pomodoro, Leoncillo and C. Carlucci rested. They referred to the three exhibition sectors below - poetry, lifestyle, industry - curated by C. Scarpa, L. Ricci, B. Munari and were "glued together" by a path designed by the painter E. Vedova. [...] *You could not choose a fourth architect or designer to shape the path, as you did not want it to take on a volumetric and spatial autonomy. We thought of a painter like Emilio Vedova, who was able to invent an original formula based on multiple projections*¹ [...].

As to the project for the PRG variation of Cosenza, Sara Rossi was the coordinator, Bruno Zevi the general consultant; they were supported by G. Carta, A. Detragiache, A. Sibilla and other collaborators, C. Tropea, G. Rossi, Sergio Rossi, L. Zevi. Cosenza is a city of Greek-Roman origin that has expanded, until the mid-nineteenth century, along the eastern slopes of Colle Pancrazio, overlooking the valley of the Crati river. In the twentieth century, however, it began developing in the valleys to the north, leaving the historic center progressively isolated. The plan entailed the creation of a south-north avenue-park. By eliminating an abandoned railway line, it structured and qualified this flat city; also, it revamped the historic city through the improvement of road connections; it created a system of greenery and roads that originated from the historic center.

In 1991, the Region approved the new plan. Rossi and Zevi worked on the Benevento Plans for over a decade; as to these latter, especially the Detailed Plan of the historic center - the original drawings were partly exhibited during the study day of June 14, 2018 at the Casa dell'Architettura in Rome. Bruno Zevi was "the critical mind, the point of reference, the guide for any basic choices" whereas Sara Rossi was "the urban planner in the strictest sense and coordinated the working group". A large and well-established group, in which C. Tropea, R. V. Moore, L. Zevi, Sergio Rossi, F. and U. Miglietta were co-designers, while G. Rossi, G. Las Casas, L. Quaglia and L. Chiumenti were the specialist advisors.

The work began with the assignment of 27 February 1978 and concerned the drafting of the Detailed Plan of the historic center and the Ferrovia and Libertà districts. These two districts were built near the Longobard Walls that surround the center. The first developed northwest, beyond the river Calore, from the second half of the nineteenth century, around the new train station. It was mainly home to productive activities. On the opposite, the Libertà District originated in the south-west, beyond the Sabato river, from the first half of the twentieth century, and mainly accommodated low cost public housing. The decision to entrust the three Plans to the same working group was a wise one: the historic center not only suffered from the lack of services and infrastructure, but also served as a "bridge" connecting the two districts, heavily burdened by a constant traffic flow. This problem had been highlighted by L. Piccinato in his



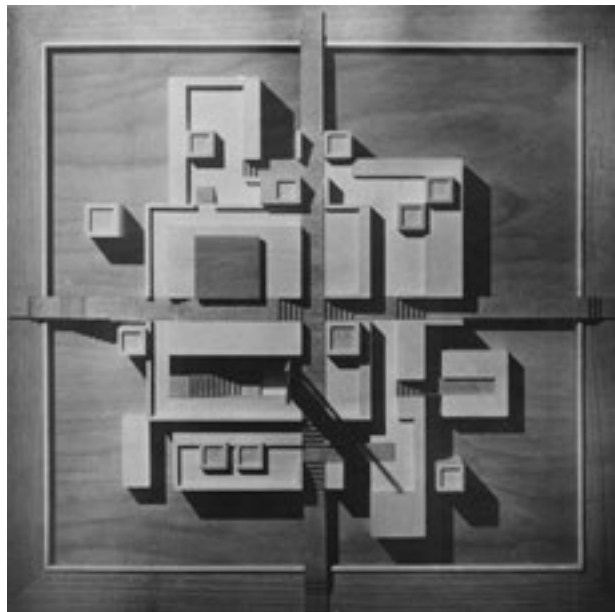
↑ ↗

B. Zevi, S. Rossi (coord.), G. Carta, A. Detragiache, A. Sibilla
Comune di Cosenza, Piano Regolatore Generale, Variante
1985-93

© Archivi Ordine Architetti P.P.C. di Roma e Provincia, Fondo Sara Rossi Architetto

Elaborati grafici

Design drawings



dei luoghi studiata anche grazie a riprese aeree della Società Alisud. Non sono però di prassi le prospezioni archeologiche eseguite in punti scelti sulla base di quanto, parallelamente, emerge dalle ricerche storiche e dallo scambio di informazioni con la Soprintendenza Archeologica di Salerno. Indagini elettromagnetiche e microcarotaggi, condotti dalla Fondazione Lerici e volti ad accertare eventuali presenze archeologiche e a verificarne la consistenza e la stratificazione, furono “[...] per la prima volta [...] utilizzati con finalità urbanistiche, come supporto alla progettazione di un piano”.

In particolare supportano la stesura delle previsioni di Piano per le 20 aree nodali, individuate (con lettere da A a V) all'interno dei 6 settori nei quali il centro storico è suddiviso quali luoghi “cerniera” tra la rete viaria ed il tessuto edilizio, caratterizzati da rilevante interesse storico e monumentale o di interesse funzionale, quando sono vuoti urbani originati da ferite belliche o lacune mai sanate. Nel primo caso la pianificazione si fa attenta alle esigenze della conservazione e della valorizzazione con previsioni inquadrabili nel rispetto dei principi del “minimo intervento” e della “reversibilità”, anche rispetto a quanto si è rilevato nel sottosuolo; nel secondo caso si prevede anche la realizzazione di cubature importanti destinate ad accogliere servizi di interesse collettivo.

Il tutto reso graficamente con efficacia nelle tavole di Piano della Serie F, redatte anche a colori e con viste

Master Plan, drawn up between 1932 and 1933 but only partially implemented. The Zevi-Rossi Group reviewed that plan, along with the historical cartography that described the development of the city from the Samnite foundation up until the 1970s.

Preliminary surveys conducted on the city center buildings are a standard practice, as are the surveys conducted on the nature of sites, also thanks to Alisud aerial photographs. However, it is not customary to carry out archaeological surveys at selected points on the basis of what simultaneously results from historical research and from an exchange of information with the Archaeological Superintendence of Salerno. Electro-magnetic and micro-drilling surveys, conducted by the Lerici Foundation to ascertain any archaeological find and check its size and stratification, were [...] *for the first time [...] used for urban planning purposes, as a support to the design of a plan.*

In particular, they helped draw up the Plan for 20 nodal areas, identified (letters from A to V) within the 6 sectors in which the historic center was divided. Such sectors were seen as a “hinge” between the road network and the building fabric, characterized by a significant historical and monumental or functional interest, in the presence of urban voids dating back to the war or gaps that were never fixed. In the first case, planning paid attention to conservation and enhancement, according to the



S. Rossi, C. Tropea
Monumento alla Brigata Sassari
1959-60

© Archivi Ordine Architetti P.P.C. di Roma e
Provincia, Fondo Sara Rossi Architetto

Plastico

Mock-up



S. Rossi, S. Lenci, L. Anversa Ferretti, S. Bonamico
Nuovo quartiere Gescal a Tuscania
1971-75

© Archivi Ordine Architetti P.P.C. di Roma e
Provincia, Fondo Sara Rossi Architetto



assonometriche affinché la città “[...] [riprenda] progettualmente consistenza, coerenza, funzionalità, forma [potendo] tutti [...] immaginarla con chiarezza: vederla”; stesso scopo perseguito con la realizzazione del plastico ligneo, opera di F. Ragazzo e dello Studio Leonori.

Il terremoto dell’Irpinia del 1980 rende però necessaria la revisione del PRG del 1970 che, oltre all’essere ormai datato, non può accogliere le disposizioni della legge speciale n. 219/1981; il Gruppo di progettazione ottiene pertanto anche l’incarico di stesura della variante al PRG, fornendo alla città l’occasione per dotarsi di una pianificazione aggiornata e organica.

La variante è redatta negli anni 1983-84 mentre si continua a lavorare al Piano Particolareggiato che, approvato il 25 marzo 1989, ne contempera gli obiettivi. Le sue previsioni rimangono però in parte inattuato per il mutare delle condizioni politico-amministrative; ma, ancora nel 2005, il bando per la riqualificazione e la valorizzazione delle aree monumentali del centro storico rimanda alle previsioni del Piano Zevi-Rossi. Oltre ai piani e ai progetti, Rossi e Zevi condividono alcune importanti iniziative culturali. Dapprima presso l’INU, un ente che nel secondo dopoguerra Zevi richiama a nuova vita per promuovere in Italia iniziative di grande respiro sui temi dell’organizzazione territoriale, come già avveniva negli Stati Uniti d’America e in Gran Bretagna. Successivamente con la fondazione della rivista *L’architettura*, con cui Sara Rossi collabora attivamente dal 1961

principles of “minimum intervention” and “reversibility”, without overlooking whatever was found in the subsoil; in the second case, the creation of significant, large volumes intended to accommodate services of collective interest was also envisaged.

All this is graphically rendered in the Plan colored drawings (F Series), drawn up with axonometric views so that the city [...] [takes up] consistency, coherence, functionality, shape and all [can] [...] clearly imagine it: see it; the same aim was pursued by the wooden model made by F. Ragazzo and Studio Leonori.

The earthquake of Irpinia in 1980, however, required a revision of the PRG of 1970; in addition to being outdated, it could not comply with the provisions of special law no. 219/1981; the Planning Group was also entrusted with the task to draw up the PRG variation. It was an opportunity for the city to introduce an updated planning.

The variation was drafted in 1983-84, while work continued on the Detailed Plan. This latter was dated 25 March 1989. However, it remained partly unimplemented due to changes in political and administrative conditions; yet, in 2005, the call for proposals for the redevelopment and enhancement of the monumental areas of the historic center made reference to the Zevi-Rossi Plan. In addition to their plans and projects, Rossi and Zevi shared some important cultural initiatives. INU was a body that, after the Second World

↑

S. Rossi, C. Tropea, Studio Nervi, R. V. Moore
Nuova stazione ferroviaria di Cosenza
1971-75

© Archivi Ordine Architetti P.P.C. di Roma e
Provincia, Fondo Sara Rossi Architetto

al 1969 con la rubrica “Un libro al mese” e dal 1969 in poi con la rubrica “Cronache Urbanistiche”.

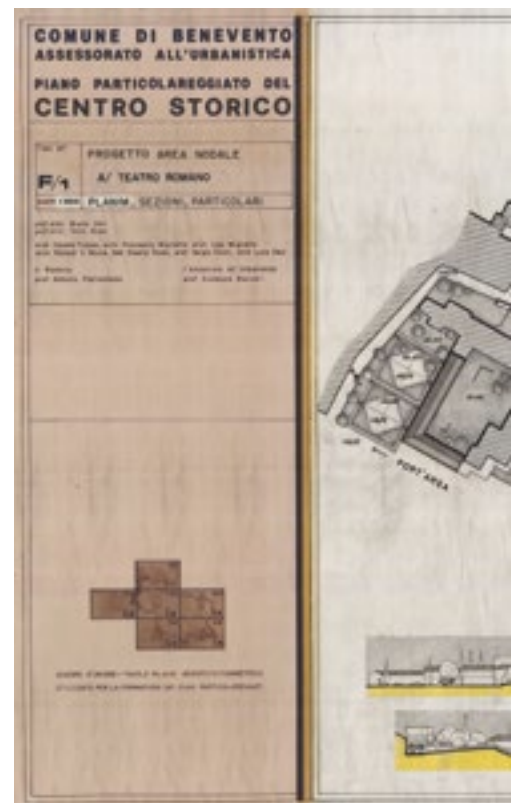
Nel 1959 Rossi è tra i soci fondatori dell'IN/ARCH. In un discorso tenuto il 9 gennaio 2001 alla Protomoteca del Campidoglio in memoria di Zevi, lo ricorda così: “[...] ho avuto il privilegio di essere una delle prime persone alle quali Bruno Zevi ha confidato il suo interesse a promuovere l'IN/ARCH [...]. Lo avevo già affiancato in alcune significative iniziative culturali [...]. Quindi era abbastanza naturale che mi manifestasse l'idea di creare in Italia, come già in altri paesi del mondo un'istituzione nella quale potessero incontrarsi tutti coloro che producono architettura (progettisti, studiosi e operatori) per dibattere problemi e orientamenti alla luce del sole con la classe dirigente e con l'opinione pubblica [...]”. Niente di carattere professionale, sindacale o corporativo e neppure di politico, l'IN/ARCH nell'idea di Zevi doveva essere “un centro, dove i personaggi della scena architettonica, dagli industriali ai giornalisti, trovassero un canale di comunicazione - per dirla con le sue parole - la sede di sinceri e chiari dissidi”.

War, was revamped by Zevi to promote large-scale initiatives in Italy on territorial organization issues, as it already happened in the United States of America and Great Britain. Later, the magazine “l'Architettura” was founded. Sara Rossi actively collaborated with this magazine from 1961 to 1969 with her column “Un libro al mese” and from 1969 onwards with “Cronache Urbanistiche”.

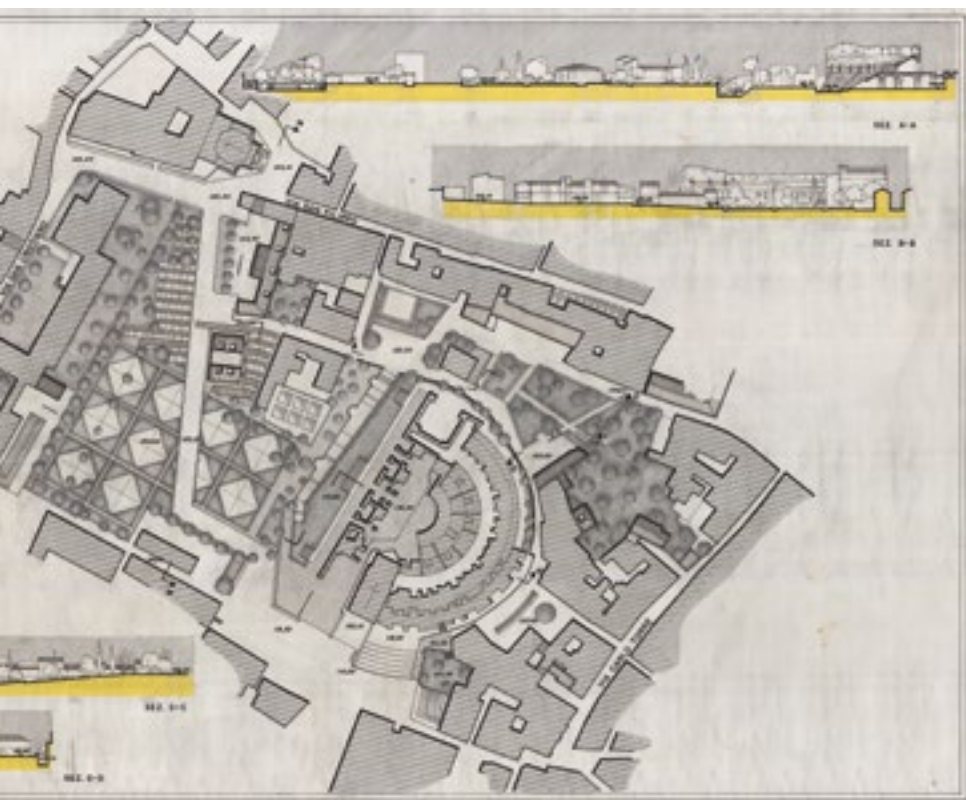
In 1959, Rossi was one of the founding members of IN/ARCH. In a speech given on 9 January 2001 at the Protomoteca del Campidoglio in memory of Zevi, she remembered him as follows: [...] *I had the privilege of being one of the first people to whom Bruno Zevi confided his interest in promoting IN/ARCH [...]. I had already supported him in some significant cultural initiatives [...]. So it was quite natural for me that he got this idea to create in Italy, as in other countries of the world, an institution where all those who contribute to architecture (designers, academics and operators) could meet to openly discuss problems and guidelines with the ruling class and with the public opinion [...].* IN/ARCH, in Zevi's mind, did not have a professional,



↑
**Piano Particolareggiato
del centro storico di Benevento**
© Archivi Ordine Architetti P.P.C. di Roma e
Provincia, Fondo Sara Rossi Architetto



↑
**Piano Particolareggiato
del centro storico di Benevento. Teatro romano**
© Archivi Ordine Architetti P.P.C. di Roma e
Provincia, Fondo Sara Rossi Architetto



↑
Lettera d'incarico per la redazione dei Piani Particolareggiati del centro storico, del Rione Ferrovie e del Rione Libertà inviata dal Comune di Benevento in data 28 febbraio 1978
© Archivi Ordine Architetti P.P.C. di Roma e Provincia, Fondo Sara Rossi Architetto



↑
Piani Particolareggiati del centro storico, del Rione Ferrovie e del Rione Libertà di Benevento
© Archivi Ordine Architetti P.P.C. di Roma e Provincia, Fondo Sara Rossi Architetto
Schizzo di studio preliminare
Preliminary sketch

All'IN/ARCH aderiscono personalità di grande prestigio: A. Olivetti, Nervi, Argan, C. Brandi, G. Samonà, L. Barbiano di Belgioioso, G. De Carlo, Piccinato, M. Ridolfi, imprese come Astaldi, Provera, Carassi, enti economici come la Banca Nazionale del Lavoro, la Finsider. Nel 1960 il progetto diviene concreto con l'avvio delle attività nella storica sede di palazzo Taverna a Roma. Rossi entra a far parte del Consiglio direttivo e poi della Giunta esecutiva, e sarà sempre molto attiva nella promozione di numerose iniziative (convegni, mostre, premi, tavole rotonde, pubblicazioni). Zevi dal canto suo non vuole essere il presidente, convinto che le presidenze (come i dicasteri ministeriali) non debbano essere attribuite a specialisti del settore. Sarà sempre vicepresidente fino agli ultimi anni, quando accetterà la carica di presidente onorario, dicendo ben chiaro di non volersi trasformare in un'immagine di culto.

Le parole di Sara Rossi, tratte dal già citato discorso alla Protomoteca del Campidoglio, più di tutto ci restituiscono la profondità di un sodalizio operativo e intellettuale durato più di mezzo secolo:

“[...] nel 1998 (27 novembre) rispondendo ad alcune mie parole di gratitudine contenute nella dedica di un libro (Bruno Zevi) scriveva: sono io a dover ringraziare te per avermi sempre seguito e valorizzato il mio lavoro; penso all'aiuto che mi hai sempre dato all'IN/ARCH, alla rivista, a Benevento [...]; ma penso soprattutto a ciò che c'è in questa collaborazione, in questa amicizia unica che vince i decenni [...]”.

trade-union or even political nature, but was to be a *forum*, where the personalities of the architectural scene, from industrialists to journalists, would find a channel to communicate - in his words - a venue for sincere and clear disagreements.

Top personalities became members of IN/ARCH: A. Olivetti, Nervi, Argan, C. Brandi, G. Samonà, L. Barbiano di Belgioioso, G. De Carlo, Piccinato, M. Ridolfi, companies such as Astaldi, Provera, Carassi, economic organizations such as the Banca Nazionale del Lavoro, Finsider. In 1960, the project took off with the launch of operations in the historic headquarters of Palazzo Taverna in Rome. Rossi became a member of the Steering Committee and later of the Executive Committee, and was always very active in promoting numerous initiatives (conferences, exhibitions, awards, round tables, publications). Zevi, for his part, did not want to be president, since he believed that specialists should not be appointed presidents (or cover top ministerial posts). He was always a vice-president until the last years, when he accepted to be appointed honorary president. He also clarified that he did not want to turn himself into an image of worship.

Sara Rossi's words, taken from the aforementioned speech at the Protomoteca del Campidoglio, well express the depth of an operational and intellectual partnership that lasted more than half a century:

[...] in 1998 (27 November) in response to some of my words of gratitude contained in the dedication of a book (Bruno Zevi) wrote: I am the one who must thank you for having always followed and valued my work; you always helped me with IN/ARCH, the magazine, in Benevento [...]; but more than anything I am thinking of what is engrained in this collaboration, this unique friendship that has been lasting for decades [...].

1- Bruno Zevi, *Il padiglione dell'Expo a Montréal*, in *"L'Espresso"*, 7 agosto 1966.

1- Bruno Zevi, *Il padiglione dell'Expo a Montréal*, in *"L'Espresso"*, 7 August 1966.



↑

P. L. Carci, A. Ferri, A. Gatti, S. Rossi, E. Sebasti, R. Wallach
Complesso IACP a Tor Sapienza
Roma, 1975-78

© Archivi Ordine Architetti P.P.C. di Roma e Provincia, Fondo Sara Rossi Architetto

Intervista di / Interview by Luca Ribichini

PAOLO PORTOGHESI

Professore, Architetto e Storico dell'Architettura /
Professor, Architect and Architectural Historian

Luca Ribichini - Paolo, si stanno svolgendo quest'anno, nel 2018, le celebrazioni per i 100 anni dalla nascita di Bruno Zevi. Tu sei una delle personalità che ha più titolo a dire qualcosa su Zevi ...

Paolo Portoghesi - Io mi considero un allievo di Bruno Zevi, anche se ci siamo conosciuti quando ero già laureato.

Ricordo che il primo incontro importante fu quando lui mi chiamò per fare a Venezia una lezione su Borromini per il suo corso. Era il 1962, avevo appena perso mio padre e questo incontro con Zevi fu un incontro determinante per la mia vita.

Per cinque anni avemmo un rapporto profondo, direi un vero e proprio sodalizio. Ricordo che lo aiutavo nella redazione della rivista e, soprattutto, abbiamo realizzato insieme una grande opera, la monografia su Michelangelo, a cui hanno partecipato molti altri critici, ma che abbiamo sostanzialmente impaginato insieme, io e lui. Quindi c'è stato effettivamente un incontro in profondità che ha lasciato in me un segno indelebile. Per questo dico che mi considero un suo allievo. Anche se poi c'è stato un altrettanto profondo dissenso che è durato per tutto il resto della sua vita. Io credo che Zevi, oltre ad essere stato un grande animatore e uno straordinario organizzatore culturale e quindi un giudice di quello che succedeva nel mondo contemporaneo, è stato anche un grande storico dell'architettura. Questa vocazione l'ha avuta fin da principio.

Il libro *Saper vedere l'architettura* rimane una pietra miliare di come si può interpretare la storia. È un libro che ha esercitato una profonda influenza su tutta la mia generazione. Altrettanto importante è la monografia dedicata a Biagio Rossetti, un libro in cui viene scoperta una realtà obiettiva: alcuni progetti rimasti incompiuti hanno, proprio per questa incompiutezza, un significato maggiore, un significato più

Luca Ribichini - Paolo, 2018 is the year of the celebrations for the 100th anniversary of the birth of Bruno Zevi. You are one of the personalities who is most entitled to say something about Zevi ...

Paolo Portoghesi - I see myself as a pupil of Bruno Zevi, even though we met when I had already graduated.

I remember my first important meeting when he called me to give a lecture on Borromini for his course in Venice. It was 1962, I had just lost my father and this meeting with Zevi was a crucial one for my life.

We had a very close relationship for five years, I'd say a real partnership. I remember my helping him in writing the magazine. Above all, we created together a great work, the monograph on Michelangelo, involving many other critics, but we basically did its layout together, me and him. So we actually had such a close relationship and it left an indelible mark on me. That's why I say I consider myself his pupil. But then there was an equally profound disagreement that lasted for the rest of his life. I believe that Zevi, besides being a great animator and an extraordinary cultural organizer and therefore a judge of what was happening in the contemporary world, was also a great historian of architecture. He has had this vocation from the very beginning.

His book "Architecture as Space. How to look at architecture" remains a milestone in the interpretation of history. That book has had a profound influence on people from my generation. Equally important is the monograph dedicated to Biagio Rossetti. In this book he revealed an objective reality: some unfinished projects, precisely because of such incompleteness, have a deeper meaning, a more open and problematic meaning. Well, the monograph on Rossetti is a masterpiece in the history of architecture, just as the entries he wrote about Palladio. A



Saper vedere l'architettura. Eredità culturale, attualità critica di Bruno Zevi
14 giugno 2018, Casa dell'Architettura - Ordine Architetti P.P.C. di Roma e Provincia



How to look at architecture. Cultural heritage, critical relevance of Bruno Zevi
14 June 2018, Casa dell'Architettura - Chamber of Architects of Rome and Province

aperto, problematico. Ebbene, la monografia su Rossetti è un capolavoro della storia dell'architettura, così come sono molto importanti le voci che lui scrisse sul Palladio, ad esempio nell'enciclopedia dell'arte, in cui rivendicava in Palladio questa ribellione del vecchio che a un certo punto, dopo una carriera brillante, cerca ancora di scoprire un orizzonte che prima non aveva esplorato. Ho conosciuto Bruno Zevi proprio quando questa vocazione di storico si era manifestata in modo più clamoroso. Successivamente il suo lavoro di storico è stato soprattutto dedicato all'architettura moderna con alcune tappe fondamentali come la monografia su Mendelsohn.

La sua vocazione di storico ha trovato espressione clamorosa nell'esordio che lui ha fatto quando fu chiamato a Roma. Fece una lezione nell'aula magna dell'Università, con grande ufficialità, il cui titolo era *La storia come metodologia del fare architettonico*. Bene, considero questo titolo di straordinaria qualità, sarei felice di scrivere oggi un testo su questo argomento. Questo vuol dire anche che Zevi in quel momento la pensava diversamente rispetto a come la pensava all'epoca del manifesto di Modena del 1997 in cui a un certo punto considera Libeskind, Gehry eccetera come il massimo raggiungimento dell'architettura. A quel tempo io e Zevi pensavamo invece a Frank Lloyd Wright come il punto di arrivo di una ricerca, un culmine.

Ritengo che sia giusto sottolineare l'importanza dello storico anche perché è la dimensione a me più vicina. Abbiamo scritto insieme il libro su Michelangelo, stavamo scrivendo insieme un libro su Borromini quando è scoppiato un dissenso, un dissenso di carattere squisitamente culturale. Lui diceva sempre che noi abbiamo litigato non per ragioni di cattedre o per interessi personali, ma per delle ragioni puramente intellettuali. Questa ragione era fondamentalmente l'interpretazione di Borromini che per lui era un architetto eversivo che esprimeva violentemente la volontà di cambiare, mentre per me Borromini era un architetto che cercava all'interno del classicismo una strada di rinnovamento totale, di rivoluzione, però sempre mantenendosi fedele alle premesse della storia.

Quindi due interpretazioni diverse. Lui mi accusò di aver curato un film che ancora oggi secondo me è un documento interessante, un film in cui si faceva vedere Borromini in modo troppo affascinante, troppo accattivante e quindi tradiva il vero messaggio dell'architetto. Un dissenso più che comprensibile, ma nell'interpretazione di un fatto storico c'è sempre la libertà di interpretarlo secondo il proprio punto di vista. Tuttavia Zevi era consapevole del fatto che una visione

case in point is the Enciclopedia dell'Arte, in which he affirmed Palladio's rebellion against the old. At some point, after a brilliant career, he was still trying to discover an uncharted horizon. I met Bruno Zevi just when his vocation as a historian had come to the fore most resoundingly. Later on, his work as a historian was mainly devoted to modern architecture, with some landmarks such as the monograph on Mendelsohn.

His vocation as a historian fully expressed itself when he debuted in Rome. He lectured in the University's main hall, in a highly formal setting. His title was "History as a Methodology of Architectural Making". Well, I consider this title of outstanding quality, I would be happy to write a text on this subject today. This means that Zevi at the time thought differently from the 1997 Modena Manifesto, when he considered Libeskind, Gehry and so on as the ultimate achievement of architecture. Back then, Frank Lloyd Wright was the end point of a quest, a peak.

I think it is right to stress his importance as a historian, also because I am very close to the historical dimension. We wrote together the book on Michelangelo. We were writing together a book on Borromini when we suddenly disagreed, a disagreement of an exquisitely cultural nature. He always said that we argued not for a professorship or personal interests, but for purely intellectual reasons. We argued about Borromini's interpretation. To him, Borromini was a subversive architect who violently expressed his will to change, while I considered him to be an architect who sought a total renewal, a revolution within classicism, while remaining faithful to the course of history.

So, we had these two different interpretations. He accused me of curating a film that I still think is an interesting document, a film in which Borromini was shown in a way that was too fascinating, too appealing, and therefore - he claimed - betrayed the true message of an architect. A more than understandable dissent, but when interpreting a historical fact you are always free to interpret it from your own point of view. However, Zevi knew that an architect's work reflects his critical view. But he distrusted my interpretation and considered my architecture as a wrong way of seeing architecture itself. He was against my role in architecture, my defense of this desire to escape the constraints of modernist orthodoxy to open up a new horizon, the so-called postmodern horizon. I admit that this has

critica si rispecchia poi nell'azione di un architetto. Quindi diffidava di questa mia interpretazione e considerava la mia architettura l'espressione di un modo sbagliato di vedere l'architettura. Quindi ha combattuto soprattutto il mio ruolo nell'architettura, il mio difendere questa volontà di uscire dai vincoli dell'ortodossia modernista per aprire un nuovo orizzonte, l'orizzonte cosiddetto del posmoderno, anche se io stesso riconosco che poi è andato molto al di fuori di quelle che erano le mie intenzioni, ma non si può comandare ciò che avviene nella storia, bisogna soprattutto comprenderla e interpretarla.

Comunque non c'è un solo Zevi, monolitico, che non ha mai cambiato idea ...

L R - Puoi parlarci di questo carattere non monolitico di Zevi, della diversità di alcune sue idee?

P P - C'è uno Zevi che ha profondamente cambiato le sue convinzioni durante la sua vita, mantenendo ovviamente una coerenza ma allo stesso tempo cambiando spesso atteggiamento. Ad esempio ho un passo del suo bellissimo libro *Saper vedere l'architettura* che considero un passaggio significativo ed espressivo del suo modo di allora di vedere il classicismo che poi invece è diventato per lui uno dei nemici da abbattere:

“al di là di questi capolavori vi è certamente il paradosso, la vuota licenza, la teatralità bombastica”, parla del Barocco in questo momento, “ma saper vedere l'architettura significa, nei periodi di cultura spaziale rigida, come il Rinascimento, cogliere il punto in cui un'anima individuale si muove e supera con linguaggio poetico il meccanicismo delle regole sintattiche e semantiche e, nei periodi di liberazione come il Barocco, saper distinguere il disordine fine a se stesso dall'opera del genio che, anche attraverso una infinita moltiplicazione di immagini, trova il momento della sua classicità”.

(Bruno Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Giulio Einaudi Editore, 1948, p. 97)

Questo è lo Zevi che continuo ad adorare, che sa vedere non una prevalenza del disordine sull'ordine come un fatto positivo, ma sa interpretare e cogliere il momento in cui il desiderio di cambiamento e di rivoluzione è però controllato da un equilibrio a cui noi diamo il nome di “classicismo”, indipendentemente dalle forme che vengono adottate da un architetto. C'è ad esempio un momento classico dell'architettura gotica - le sculture che amiamo e che precorrono il Rinascimento - e c'è un momento classico del Barocco a cui secondo me Borromini appartiene.

gone far beyond my intentions, but you can not control what happens in history, you must understand and interpret it. However, there is not a single, monolithic Zevi who never changed his mind ...

L R - Can you tell us about this non monolithic character of Zevi, about the diversity of some of his ideas?

P P - Zevi has profoundly changed his beliefs during his life, while maintaining consistency and often changing his attitude. For example, a passage from his beautiful book “Architecture as Space. How to look at architecture” which I consider to be significant and communicative, well explains his way of seeing classicism in those years, whereas it later became an enemy to defeat:

Beyond these masterpieces there is certainly a paradox, an empty license, a bombastic theatricality - he is speaking of Baroque. - But how to look at architecture means, in periods of rigid spatial culture, like the Renaissance, grasping the moment in which an individual soul moves and poetically overcomes the mechanistic nature of syntactic and semantic rules and, in times of liberation like the Baroque, being able to distinguish disorder for its own sake from the work of the genius who, even through an infinite multiplication of images, finds his own classicism.

(Bruno Zevi - *Architecture as Space. How to look at architecture* - Giulio Einaudi Editore, 1948 - p. 97).

I keep loving this Zevi. He knew how to appreciate disorder prevailing over order. At the same time, he knew how to interpret and capture the moment in which the desire for change and revolution is, however, controlled by a balance that we call “classicism”, regardless of the shapes an architect employs. For example, there exists a classical time in Gothic architecture - the sculptures we love and which predate the Renaissance - and there was a classical time in Baroque to which Borromini belongs, in my opinion.

L R - Some time ago you were talking about the Roman school, the faculty of architecture, you were talking about Giovannoni and Fasolo. This combination struck me when you said that Zevi was part of this reality, of this common thread.

P P - Yes, in my opinion Zevi is a full expression of the Roman school of architecture history. I refer to the school which Giovannoni founded in a certain sense and which was represented by several personalities, including Benevolo and

L R - Tempo fa parlavi della scuola romana, della facoltà di architettura, parlavi di Giovannoni e Fasolo, facendo un accostamento che mi ha colpito quando hai detto che Zevi in fondo fa parte di questa realtà, di questo filo conduttore.

P P - Sì, secondo me Zevi è a pieno diritto espressione della scuola romana di storia dell'architettura. Quindi di quella scuola che in un certo senso ha fondato Giovannoni e che ha avuto come esponenti varie personalità, tra cui Benevolo e Tafuri. L'elemento comune di questo modo di fare storia dell'architettura è proprio l'esperienza di architetto militante, bene o male condivisa da tutti. Io metterei per esempio nella scuola romana di storia dell'architettura anche Luigi Moretti che in fondo ha scritto delle pagine di straordinario interesse, anche se non ha mai fatto propriamente lo storico. Quindi questa tradizione di far scaturire l'interpretazione storica da una visione che comporta e comprende il presente, è secondo me ciò che fa sì che anche Bruno Zevi abbia il suo posto, posto di eccezionale qualità, nel campo della scuola romana.

L R - Vuoi dirci ancora qualcosa su manifesto di Modena?

P P - Sì, volevo dire questo. Prima ho letto un brano da *Saper vedere l'architettura*, un libro che è stato scritto nel 1948. Ovviamente questo pensiero ci comunica, come dicevo, un atteggiamento di Zevi completamente diverso da quello del manifesto di Modena di cui leggo alcune righe: "Abbiamo vinto una battaglia millenaria [...] Behnisch, Hecker, Libeskind, Gehry e altri [...] hanno strutturato un linguaggio che consente lo scambio intenso e fluido tra il messaggio irripetibile del genio e gli apporti democratici e popolari. Il tramonto del secolo assiste così al trionfo del Movimento Moderno e dell'architettura tout court". (Congresso di Modena, *Paesaggistica e linguaggio grado zero dell'architettura*, 1997 - Relazione introduttiva di Bruno Zevi: Paesaggistica e grado zero della scrittura architettonica).

Ecco, io penso che questo atteggiamento che corrisponde certamente all'ottimismo ribelle di Zevi, sia molto diverso e quasi inconciliabile con quella misura che caratterizza l'opera forse più importante che ha scritto, *Saper vedere l'architettura* che dovrebbe essere un po' come il sillabario degli architetti.

Tafuri. The common element in this way of telling the history of architecture is precisely the experience of a militant architect. Everyone goes through this experience, for better or for worse.

For example, I would also include Luigi Moretti in the Roman school of architecture history. He wrote a number of extremely interesting papers, even though he has never really been a historian. Therefore, this tradition of triggering the historical interpretation from a vision that involves and understands the present is, in my opinion, what causes Bruno Zevi to have his place, a place of exceptional quality, in the Roman school.

L R - Would you like to tell us more about the Modena manifesto?

P P - Yes, that's what I meant. I read a passage from "Architecture as Space. How to look at architecture", a book that was written in 1948. Obviously, it conveys, as I said, an attitude by Zevi completely different from that of the Modena manifesto of which I would like to read a few lines: *We won a millenary battle [...] Behnisch, Hecker, Libeskind, Gehry and others [...] have structured a language that allows an intense and smooth exchange between the unrepeatable message of the genius and democratic and popular contributions. The sunset of the century witnessed the triumph of the Modern Movement and of architecture tout court.* (Congress of Modena, Landscape and Architecture Zero Degree Language, 1997 - Introductory speech by Bruno Zevi: Landscaping and Zero Degree in Architecture Writing).

Well, I think that this attitude certainly fits Zevi's rebellious optimism. It is very different and almost irreconcilable with the moderate approach that characterizes perhaps the most important work he wrote, "How to look at architecture", which should be a bit like the syllabary of architects.

Luca Ribichini

Presidente Comitato cultura Casa dell'Architettura di Roma - Vicepreside Facoltà Architettura Sapienza Università di Roma

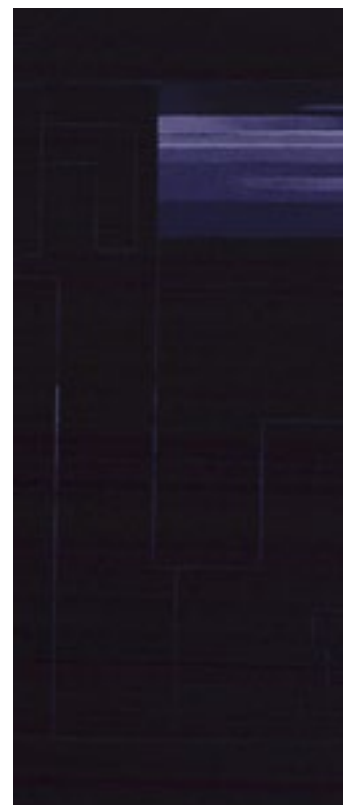
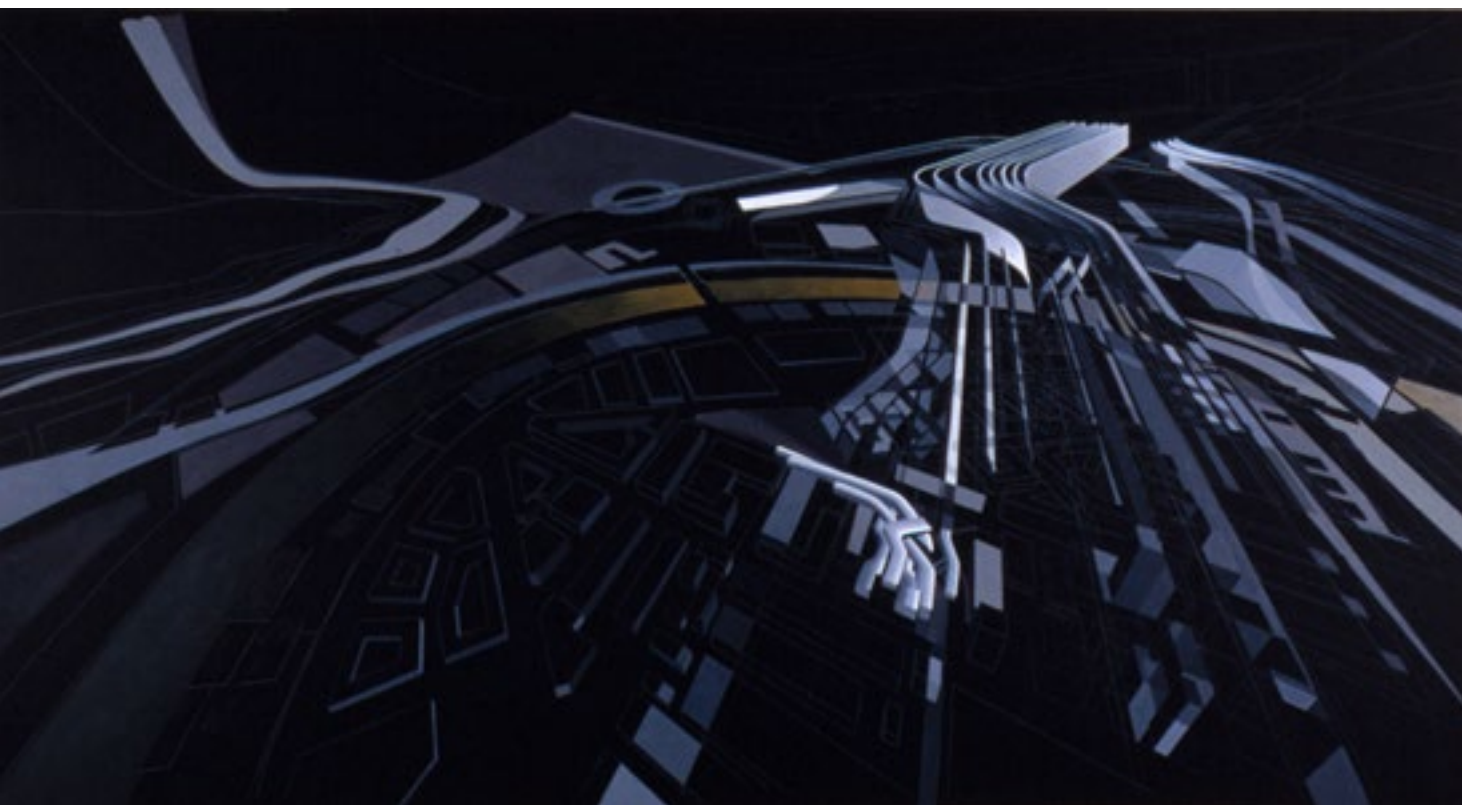
President, Casa dell'Architettura di Roma - Vice Dean, Faculty of Architecture, Sapienza University of Rome

Intervista di / Interview by Zaira Magliozzi

PATRIK SCHUMACHER

Architetto, Direttore Zaha Hadid Architects /

Architect, Director Zaha Hadid Architects



Zaha Hadid Architects

MAXXI

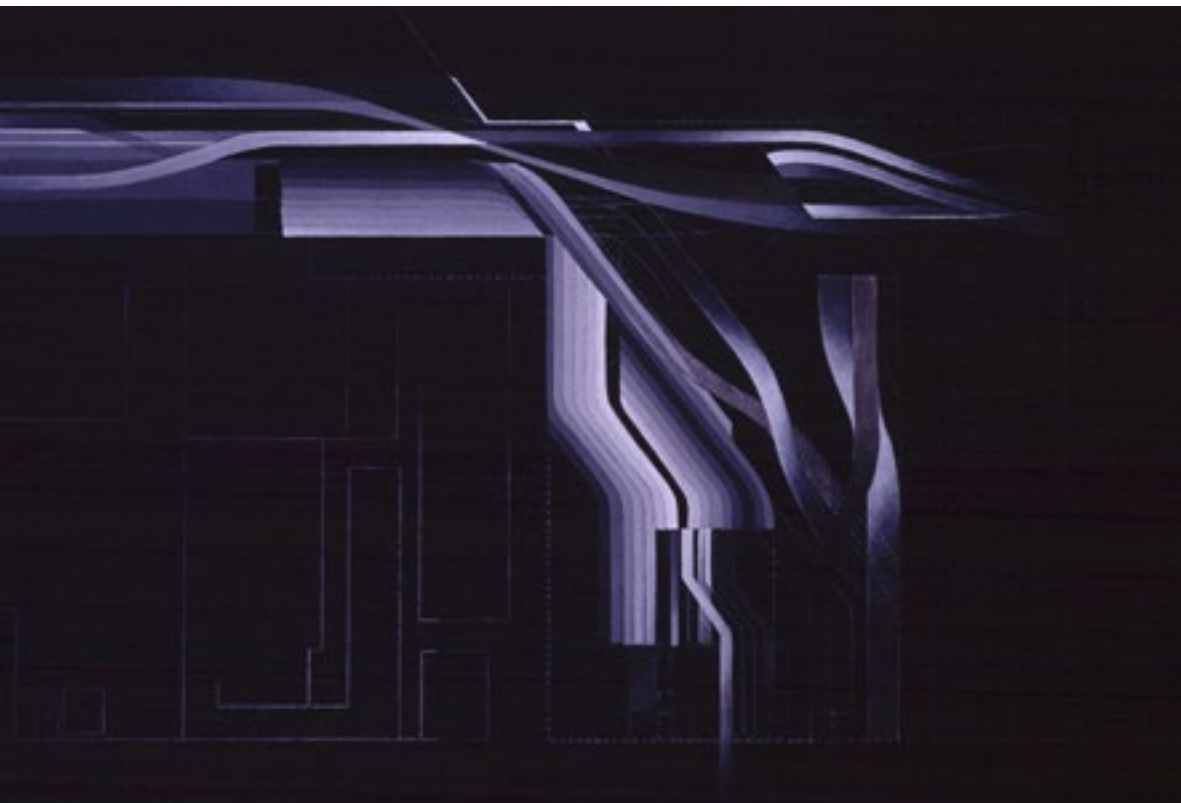
©Zaha Hadid Foundation

Zaira Magliozzi - Quando è stata la prima volta che hai sentito parlare di Bruno Zevi e dei suoi scritti? E qual è stata la tua prima impressione?

Patrik Schumacher - Ho sentito parlare per la prima volta di Bruno Zevi quando frequentavo l'Università di Stoccarda a metà degli anni '80, grazie a *Linguaggi dell'architettura contemporanea*. I suoi diagrammi della scatola esplosa o "decostruita" ebbero un profondo effetto su di me. Quando nel 1988 a Londra ho iniziato a collaborare con Zaha Hadid, ho scoperto che lei stessa era molto legata al concetto di "esplosione della scatola". Zaha mi raccontò della memorabile lezione che Bruno Zevi impartì presso la AA quando lei era ancora studentessa negli anni '70. Appare quindi chiaro che alcune delle idee di Zaha Hadid erano chiaramente derivate da quelle di Bruno Zevi. L'ultima occasione che ho avuto per fare riferimento a Bruno Zevi è nel secondo volume del mio trattato *L'autopoiesi dell'architettura* dove prendo in considerazione il suo *Linguaggi dell'architettura contemporanea*, assieme a *Il linguaggio classico dell'architettura* di John Summerson e *Il linguaggio dell'architettura postmoderna* di Charles Jencks. Tutti questi testi costituiscono una sequenza di saggi che mirano, seppur

Zaira Magliozzi - When it was the first time that you heard about Bruno Zevi and his writings? And what was your first impression about him?

Patrik Schumacher - I first heard about Bruno Zevi as an architecture student at Stuttgart University in the mid-eighties where I was introduced to his book *The Modern Language of Architecture*. His diagrams of the exploded or "decomposed" box made a lasting impression on me. When I joined Zaha Hadid in London in 1988, I was still a student, I discovered that Zaha was also very fond of this idea of "exploding the box". Zaha told me about the memorable lectures Bruno Zevi had given at the AA when she was a student there during the 1970s. So it was evident that some of Zaha's central ideas were inspired by the ideas of Bruno Zevi. The last time I explicitly engaged with Bruno Zevi was in Volume 2 of my treatise *The Autopoiesis of Architecture*. Here I discuss his *The Modern Language of Architecture* as an important step in the sequence of texts including John Summerson's *The Classical Language of Architecture* and



fallendo, alla costruzione di una semiotica dell'architettura, tema che riprendo nel mio libro e che influenza la mia ricerca progettuale.

Z M - La visione dello spazio è una tematica sempre centrale nell'attività critica di Bruno Zevi. Quale ruolo assume lo spazio nella tua visione e in architettura?

P S - Sempre da studente mi è capitato di leggere *Saper vedere l'architettura*. A partire dal Movimento Moderno appare chiaro che la centralità della progettazione architettonica risieda nel dar forma allo spazio e nel definire una sua configurazione. Il primo a sancirlo esplicitamente fu lo storico dell'arte tedesco August Schmarsow nel suo saggio del 1893 *L'essenza della creazione architettonica*. Ne venni a conoscenza già durante i miei studi a Stoccarda.

Il tema della centralità dello spazio era chiaro anche nel titolo *Spazio, Tempo e Architettura* di Sigfried Giedion, pubblicato ad Harvard nel 1941, anno in cui vi studiava Zevi assieme a Gropius. Sono convinto che il libro di Giedion abbia ispirato Zevi per i suoi concetti di spazio come protagonista dell'architettura. La maniera in cui Zevi affronta l'argomento è assolutamente convincente. Il padiglione di Barcellona di Mies e Falling Water di Wright sono una concretizzazione di questa concezione dell'architettura, così come spero lo siano le opere migliori di Zaha Hadid e dello Studio.

Z M - Bruno Zevi e Zaha Hadid Architects. Zevi fu uno dei primi in Italia a parlare delle opere di Zaha Hadid: dedicò a lei infatti il primo numero della collana Universale di Architettura. Quale fu la reazione di Zaha Hadid a questa prima pubblicazione in Italia nel 1996?

P S - In quegli anni i nostri lavori erano stati già ampiamente pubblicati. Eravamo molto fieri del fatto che Bruno Zevi, uno dei nostri idoli della critica, avesse riconosciuto Zaha Hadid come uno dei protagonisti dell'epoca. Zaha ne era entusiasta. E tutto ciò aveva senso: stavamo spingendo la costruzione dello spazio verso un inedito livello di dinamismo e fluidità, laddove sia Mies, Wright e Niemeyer non si erano mai spinti.

Comprendo perciò l'entusiasmo di Zevi nei confronti delle innovazioni di Zaha Hadid, innovazioni a lui congeniali. Zaha aveva tracciato un proprio schema dell'esplosione della scatola architettonica: un'esplosione ancor più radicale di quella proposta da Zevi nel diagramma Four-dimensional Decomposition mostrato nel suo libro *Linguaggi dell'architettura contemporanea*.

Z M - A proposito del museo MAXXI di Roma, Zaha Hadid lo definì un campo piuttosto che un'architettura. Zevi, nel 1997 a Modena, in occasione della conferenza *Paesaggistica e linguaggio grado zero dell'architettura*, legò il concetto di paesaggio alle opere di Pollock. Sembra che entrambi proponessero visioni che ci obbligano a cambiare la nostra prospettiva. Quanto è importante, oggi, produrre qualcosa che possa spostare il comune modo di pensare?

P S - Un cambiamento nel modo in cui l'architetto definisce il proprio compito diviene necessario quando le trasformazioni economiche, sociali e tecnologiche vanno a scontrarsi con le problematiche che l'architettura deve affrontare o con gli strumenti che ha a disposizione. Credo che il Modernismo sia stato innescato da cambiamenti

Charles Jencks' *The Language of Post-Modern Architecture*. These texts were pointing towards, but never delivered, the project of architectural semiology which I am taking up once more in my book, and in my ongoing design research.

Z M - In Zevi's production, the vision of the space is always at the centre of his critiques. In your opinion, and in your architecture, what is the role played by the space?

P S - While still a student, I also came across Zevi's book *Architecture as Space*. Since the Modern Movement it was clear that the essence of architectural design was to be conceived as the shaping or the configuring of space. This was first explicitly stated by the German art historian August Schmarsow in his 1893 essay *The Essence of Architectural Creation*. I learned this already in my Stuttgart years. The theme of space is also evident in the title of Sigfried Giedion's *Time, Space and Architecture* published by Harvard in 1941, when Zevi was studying there under Gropius. I suspect that this book inspired Zevi's conception of "space" as architecture's "essence", "reality" and "protagonist". This conception and Zevi's explication of it are indeed compelling. Mies' Barcelona pavilion and Wright's Falling Water are paradigmatic realisations of this conception of architecture, and so are, we hope, the best works of Zaha Hadid and Zaha Hadid Architects.

Z M - Bruno Zevi and Zaha Hadid Architects. In Italy he was one of the first persons to talk about the works of ZH, in fact he decided to dedicate the first Issue of the *Universale Architettura* series to her works. What was the reaction of ZHA to this first book published in Italy in 1996?

P S - At that time our work had already been extensively published. However, we were very proud that our intellectual hero Bruno Zevi had recognized Zaha Hadid as a key protagonist. Zaha was thrilled. It made sense, we were giving the shaping of space a new level of dynamism and fluidity, extrapolating from what Mies, Wright and Niemeyer had achieved. I understand why Zevi reacted enthusiastically to Zaha's innovations. These innovations were congenial to Zevi's conception. Zaha had made her own diagram of exploding the closed volumes of architecture. Her's was a much more explosive image, a radicalisation of Zevi's diagramme of *Four-dimensional Decomposition*, as shown in his *Modern Language*.

Z M - Talking about your project about the Maxxi Museum, Zaha Hadid described it as a "field" rather than an architecture. Zevi, in 1997, during the important Meeting in Modena *Landscape and the zero degree of architectural language*, linked the concept of Landscape to the work of Pollock. They seem to propose visions where we are forced to change our perspective. How important is nowadays to produce something that can shift the common way of thinking?

P S - A shift in the categories by which architects conceptualise their task and work becomes necessary when historical societal



↑
Zaha Hadid Architects
The World (89 Degrees)
1983
©Zaha Hadid Foundation



in entrambi i sensi. Fu proprio attraverso lo spazio che l'architettura poté ridefinirsi per affrontare le nuove sfide sociali e i nuovi strumenti della società industriale. Il concetto di spazio richiama un'astrazione radicale, e quindi un'espansione radicale del dominio delle possibili soluzioni alternative a quelle tradizionali.

Nel mio libro suggerisco un nuovo indirizzo per la società post-industriale, sull'onda della rivoluzione informatica: è la stessa rivoluzione informatica a dotare l'architettura di nuovi mezzi per rispondere agli inediti livelli di dinamismo e complessità che siamo chiamati ad affrontare. Il concetto di spazio, a mio avviso, deve essere superato e rimpiazzato da quello di campo. Il campo, rispetto allo spazio è un concetto più eterogeneo, intricato, ma che permette contaminazioni tra le sue qualità. Il concetto di campo, inoltre, raccoglie molte delle qualità che Zaha Hadid Architects possiede grazie alla ricerca sul paesaggio, fino alla generazione di "paesaggi artificiali".

Z M - Parliamo di "Grado Zero" in architettura, uno dei più potenti concetti sviluppati da Zevi. Qual è la tua opinione su questo paradigma che sfida il sistema trasformando la crisi in un valore aggiunto?

P S - Zevi introduce questo concetto riferendosi a "Le degré zéro de l'écriture" di Roland Barthes all'inizio del suo *Linguaggio moderno dell'architettura*, legato al principio dell'elenco come principio della progettazione, rifiutando tutti i dettami compositivi passati. Nelle prime pagine l'indirizzo è quello di un funzionalismo radicale, già de-

or technological transformations change the challenges architecture faces or change architecture's means of addressing the challenges it faces, or both. I believe modernism was triggered by transformations in both dimensions. The new category that allowed to re-orient the discipline in the face of the newly expanded societal tasks and the new industrial and engineering means of industrial civilisation was the category of space. The concept of space signals first of all radical abstraction and thus a radical expansion of the domain of possible solutions beyond traditional types. In my book I consider a further categorical reorientation for the contemporary post-industrial network society, unleashed by the computational revolution. The same revolution empowers architecture to address the new levels of dynamism and complexity that we are now facing. The concept of space, so my proposal, should be superseded by the concept of field. Fields are much more heterogeneous and intricately differentiated than spaces, yet they allow for interpenetration as well as gradient transformations between those radically different field qualities. The field concept captures many of the features that Zaha Hadid Architects discovered by exploring the landscape analogy, generating "artificial landscapes".



lineato da figure come Hannes Meyer. Visione però in conflitto con la concezione che Zevi ha dell'architettura come forma d'arte paragonata a musica, pittura e scultura, così come dell'analogia lessicale. L'architettura per Zevi non può essere ridotta all'ingegneria, al procedere seguendo un elenco di operazioni, senza alcun principio compositivo. L'orientamento compositivo permane, giustamente, sebbene ad un livello più astratto di principio piuttosto che di regole meccaniche. La composizione moderna permette una libertà maggiore nell'assecondare imprevisti e complessità della società contemporanea.

Condivido con Zevi l'avversione verso i dettami classici applicati all'architettura contemporanea e sono d'accordo sul fatto che pregiudizi e relitti storici debbano essere superati. Ciò non significa, però, che tutte le tipologie siano state rimpiazzate e debbano essere cancellate. Credo, ad esempio, che il rifiuto della simmetria non debba essere assoluto. Sarebbe altrettanto dogmatico quanto insistere nel cercarla a tutti i costi. Anche la rivalutazione dei tessuti urbani storici, della loro densità e dei loro spazi, deve essere svolta in maniera critica e non ridotta ad un sentimento nostalgico.

Z M - Architettura e politica. Un rapporto che per Zevi era forte, essenziale e inevitabile. Qual è la tua posizione a riguardo?

P S - Quello tra politica e architettura è per me un rapporto necessario, complicato e potenzialmente pericoloso. Una cosa è certa: tutte le volte che la politica cerca di controllare l'architettura, essa ne risente sia in termini di cultura che di intelligenza, anche se il controllo è esercitato secondo i meccanismi della democrazia. Il processo, a mio avviso, dovrebbe essere il seguente: la società, con i suoi committenti e istituzioni politiche, propone dei piani di sviluppo urbano e quindi si pone dei quesiti di natura architettonica. Gli architetti rispondono a tali quesiti elaborando delle risposte. Difendo l'autonomia dell'architettura ma al tempo stesso credo che essa debba tener conto delle proprie responsabilità politiche: non deve avvalersi della propria autonomia come scudo dietro al quale giustificare una produzione fine a sé stessa, con l'indulgenza tipica de *l'art pour l'art*.

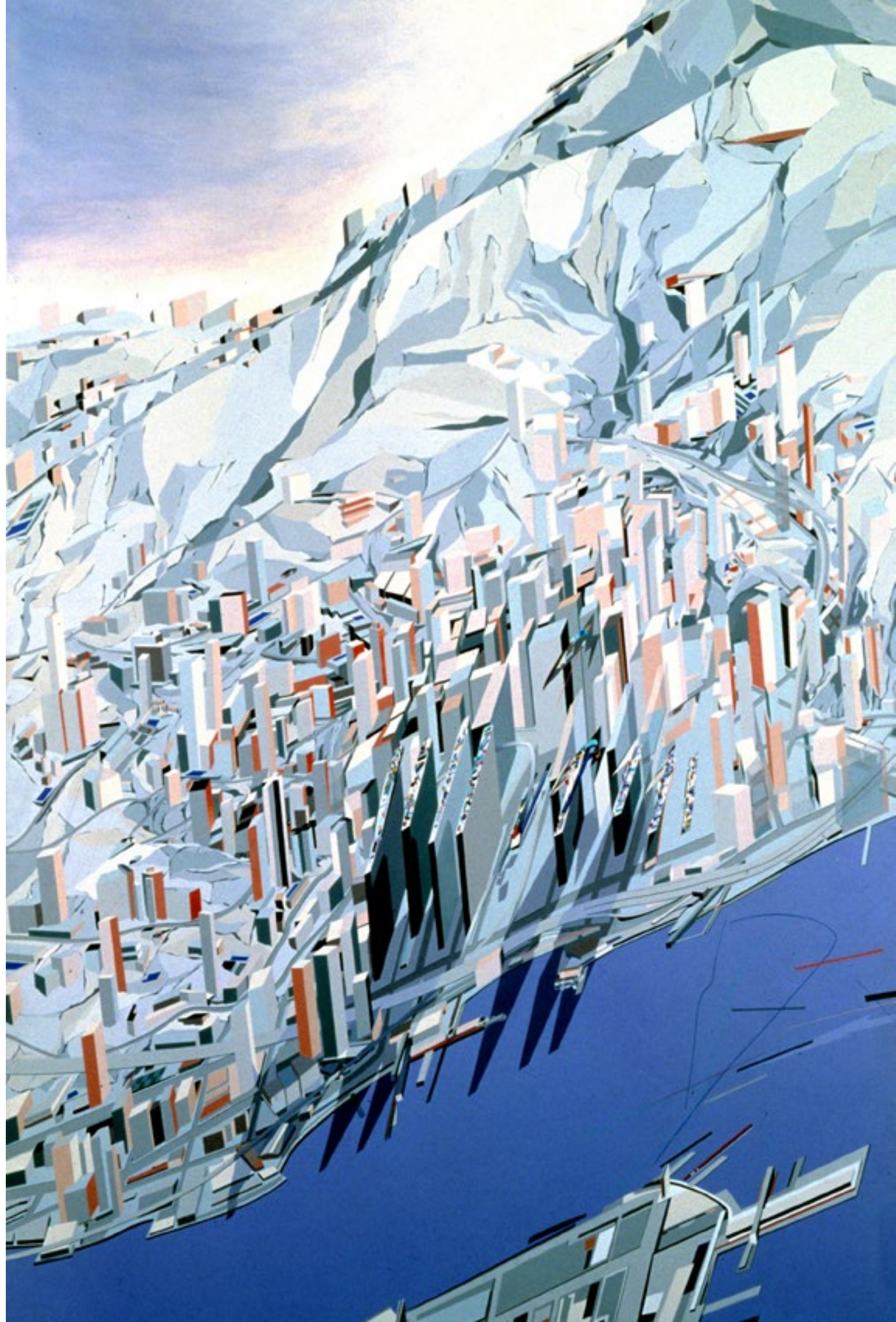
L'architettura ha la responsabilità di sviluppare metodi e soluzioni che siano congeniali alle trasformazioni della società e alle necessità politiche. Quello che rinnego è sia la tutela politica dell'architettura che la tendenza di alcuni architetti a imporre le proprie idee politiche su committenti e società. Tutto ciò danneggia la disciplina. Al contrario, un rapporto maturo e vitale, si basa su una divisione delle responsabilità. Le innovazioni politiche sono elaborate e legittimate all'interno del sistema politico; le innovazioni architettoniche congeniali ad esse sono elaborate e sviluppate all'interno del discorso e della pratica architettonica. Committenti consapevoli, sia pubblici che privati, sono in grado di comprenderlo, così come architetti altrettanto consapevoli.

Z M - Talking about the "Grado Zero" in architecture, one of the most strong concepts formulated by Zevi, what's your opinion about this paradigm that challenges the system by transforming the crisis via added value?

P S - Zevi introduces this concept, in reference to Roland Barthes' "Le degré zéro de l'écriture", at the very outset of his *Modern Language*, in connection with his radical principle of the list as design principle, implying the rejection of all inherited compositional tropes. In these first pages this stance comes across as the stance of a radical functionalism as was earlier exemplified by a figure like Hannes Meyer. This stance, however, is in tension with Zevi's conception of architecture as an art-form in comparison with music, painting and sculpture, as well as with his use of the language analogy. Architecture for Zevi cannot be reduced to engineering, to working through a list of items, one by one, without any compositional principle. So the compositional stance remains, and rightly so, albeit on a much more abstract level of principles rather than via mechanical rules. Modern composition gives much more freedom to accommodate the contingencies and complexities of contemporary life. I also share Zevi's suspicion against classical tropes within modern architecture and I agree that historical prejudices and vestiges have to be overcome, but this does not mean that all prior typologies have in fact been superseded and should be wiped out altogether. For instance, the rejection of symmetry can, in my view and in my experience as designer, not be absolute. That would be as dogmatic as insisting on symmetry. Also, the re-evaluation of historical urban fabrics, their density, their spaces and their flexible robustness, was productive and cannot be reduced to nostalgia or anxiety.

Z M - Architecture and Politics. A relation that for Zevi was strong, unavoidable and essential. What's your position about this relationship?

P S - The relationship between architecture and politics is a necessary, difficult and potentially a dangerous one. One thing is certain, whenever and wherever the political process tries to control architecture, architectural culture and intelligence perishes, even if this political control is exercised by democratic mechanisms. Here is how, in my view, this relationship should be working: Society, via its clients and via its political institutions, posits building programmes and thereby poses architectural problems. Architects, embedded within the discipline's discourse, elaborate the architectural solutions. So I insist on the autonomy of architecture but at the same time I insist that architecture takes up its political responsibilities and does not misunderstand its autonomy as a licence to treat its



Z M - Architettura e comunicazione. Perché, oggi, anche più di quando Zevi iniziò il proprio lavoro, il tema del linguaggio e la sua espressione sono così importanti?

P S - L'architettura, così come altre discipline quali l'urbanistica, il product design e il fashion design, nel competere contro le discipline ingegneristiche sempre più specialistiche, ha reso l'aspetto comunicativo sempre più importante. Tutta la progettazione è comunicazione. L'architettura si interroga sugli aspetti sociali dell'ambiente, mentre l'ingegneria sui suoi aspetti tecnici.

La funzione sociale dell'architettura riguarda la regolazione dei processi sociali ed è svolta, in primo grado, con l'organizzazione spaziale. Ciononostante, all'aumentare della complessità sociale e quindi spaziale, questa funzione di regolazione deve interrogarsi sulla capacità dell'utente di orientarsi in questo ambiente sempre più complesso. Questo implica che l'organizzazione deve essere aumentata e resa leggibile attraverso l'articolazione.

L'articolazione riguarda la composizione generale, la caratterizzazione morfologica e l'*ornamento*. Questi tre aspetti dell'articolazione permettono di guidare e informare l'utente sulla posizione e funzione degli spazi e quindi del contesto sociale a cui vogliono aderire. In questo senso tutta la progettazione è comunicazione e l'obiettivo è progettare ambienti ricchi di informazioni e capaci di divulgarle. Ecco perché il linguaggio analogico sta diventando sempre più fruttuoso e potente. In passato, quando le interazioni erano strettamente locali, i problemi dell'orientamento e dell'articolazione non erano altrettanto necessari. Oggi, nella nostra civiltà post fordista, l'architettura deve comunicare e la disciplina deve elevarsi a questa sfida. Le opere di Bruno Zevi sono quindi una risorsa più vitale che mai.

productions as a l'art pour l'art indulgence. It is the responsibility of the discipline to innovate its repertoires, methodologies and solutions in a self-directed congeniality with the societal transformations, the economic pressures and political demands that confront all disciplines and professions in society. What I reject is both the political tutelage of architecture and the tendency of some architects try to impose their political ideals on clients and on society. This never works and only undermines the discipline. Instead, the mature and viable relation is one of a division of responsibilities. Political innovations are generated and legitimated within the political system. The congenial architectural innovations are generated and argued for within architectural creative practice and discourse. Mature clients, private or public, understand this, and so do mature architects.

Z M - Architecture and Communication: why now, even more than Zevi started his production, the theme of language and its expression is so important?

P S - As the discipline of architecture, together with the other design disciplines from urban design to interior, product and fashion design, more and more distills its core competency against an increasing set of specialized engineering disciplines, the communicative aspect of design comes more and more prominent. All design is communication. Architecture is concerned with the built environment's social functionality, while engineering takes up all aspects of the built environment's technical functionality. Architecture's social functionality is all about the ordering of social processes and is addressed first of all via spatial organisation. However, with increasing societal and thus spatial complexity, this ordering function must problematize the users' capacity to orient and navigate within this increasingly complex environment. This implies that organisation has to be augmented and made legible via articulation. Articulation involves overall composition, morphological characterisation and "ornamentation". These dimensions of articulation all serve to guide and inform users about the locations and designations of the various spaces and thus social situations they would like to visit and participate in. In this sense all design is communication and the task is to design information-rich and eloquent environments. That is why the language analogy is becoming increasingly fruitful and potent. In the old days of routine local interactions the problem of orientation and thus the task of articulation was not yet posed with the same urgency. Now, with regard to our post-fordist network society, architecture must communicate and the discipline must rise to this challenge. Bruno Zevi's writings are therefore a more vital resource than ever.

Antonino Saggio

«IO E TU»

Relazione con Bruno Zevi

Cominciando a parlare di Bruno Zevi, dopo le molte volte che ho avuto occasione di farlo negli anni immediatamente successivi alla sua scomparsa, volevo esprimere un forte sentimento di riconoscenza. Perché quello che sono lo devo a più padri, naturali o meno, ma sicuramente una buona parte lo devo a Zevi.

Ogni tanto mi rimbombano i suoi “no”, i suoi entusiasmi, la sua energia. Penso spesso alle autostrade che mi ha aperto dentro la rivista *L'Architettura. Cronache e storia* e la possibilità di scrivere libri su architetti di primissimo piano, in particolare su Frank Owen Gehry che lui amava moltissimo e di dirigere con lui una sezione della “Universale di Architettura”.

Penso in particolare alla nostra fittissima corrispondenza. Cinquantatré sue lettere, a partire dal 1982 e sino a pochi giorni dalla scomparsa. Ognuna è un documento in sé, ma per il sottoscritto rappresentavano uno stimolo costante, una grande fonte di apprendimento e una infusione di fiducia¹.

Ringrazio quindi l'Ordine degli Architetti Roma e l'Acquario Romano di aver organizzato il presente convegno e di poter esprimere proprio nel centenario della nascita questo

«I AND THOU». A relationship with Bruno Zevi

After talking about Bruno Zevi on several occasions in the years immediately following his death, I would like to express a strong feeling of gratitude toward him. Because I owe what I am to more fathers, biological or not, and certainly I owe a lot to Zevi.

Every now and then, I still hear his “no”, his enthusiasm, his energy. I often think of the huge opportunity that opened up for me with the magazine “*L'Architettura. Cronache e storia*” and the possibility to write books about leading architects, especially Frank Owen Gehry whom he loved very much, and my running a section of the “*Universale di Architettura* book series” together with him.

I'm thinking in particular of our very close correspondence. Fifty-three of his letters from 1982 until a few days before he died. Each one is a document in itself, but to me they were a constant stimulus, a great source of learning and an invaluable source of inspiration¹.

I would like to thank the Chamber of Architects of Rome and the Roman Aquarium for having organized this conference on the occasion of the 100th anniversary of his birth. I also thank for allowing me to express my feeling of gratitude not only for what Bruno Zevi gave Italian culture and society in general but for what he gave me.

sentimento di riconoscenza non solo per quanto Bruno Zevi ha dato alla cultura e alla società italiana in generale, ma anche a me in particolare. Riflettendo sulla riconoscenza, e sulla necessità di esprimerla con chiarezza, mi è venuta in mente una frase di Bruno Zevi contenuta nella penultima lettera del 26 dicembre del 1999.

Mi scriveva: “Ripeto spesso quanto scrisse Martin Buber ai tanti che gli fecero gli auguri per il suo 75° compleanno: ‘Ti ringrazio perché mi hai riconosciuto e non mi hai scambiato per un altro’. Dopo aver letto due volte il suo articolo, caro Saggio, ripeto lo stesso ringraziamento. Lei mi scruta con rara intelligenza, grande sensibilità, straordinario intuito per tutto quanto c’è dietro, non detto, che ha più valore. Il Cd Rom (6) che sto facendo si conclude con il 2000. Faccio in tempo ad includervi il suo articolo. Un abbraccio affettuoso e grato. *Bruno Zevi*”

Pochi giorni dopo arrivò un’altra lettera, l’ultima, in cui usò la formula che è stata già ricordata in una precedente relazione, in questo caso a proposito della sezione *La rivoluzione informatica*. Il 5 gennaio 2000 mi scrive: “I volumetti della ‘rivoluzione informatica’ sono ottimi. Un autentico contributo culturale. Tutto suo merito”.

Riconoscenza e generosità sono dati forti della personalità di Zevi, della carica che trasmetteva, insieme alla rabbia che in certi momenti esprimeva quando alcuni dei suoi baluardi concettuali erano toccati.

Ma c’era questo senso forte della comunanza, del muoversi per idee comuni. Ricorderete tutti come concluse la sua ultima conferenza a Modena: “Tu.Tu.Tu”. E allora, riferendosi ancora a Buber, ci si ricorda che il più famoso libro del filosofo austriaco si intitola proprio *Io e Tu*. Per Zevi e per Buber ‘la relazione’ viene prima dell’individuo.

Credo che a chi ha avuto la fortuna di stargli vicino questo aspetto *relazionale* sia permeato sotterraneamente. Solo ora lo capisco pienamente.

Speaking of gratitude and of the need to express it clearly, I was reminded of a phrase by Bruno Zevi contained in his second last letter of 26 December 1999.

He wrote to me: *I often repeat what Martin Buber wrote to the many people who sent him their best wishes for his 75th birthday: “I thank you for acknowledging me and also because you didn’t mistake me for someone else”. After reading your article twice, dear Saggio, may I repeat the same thank you.*

You scrutinized me with rare intelligence, great sensitivity, extraordinary intuition for all that lies behind and is unspoken, and this has more value. My CD ROM (6) ends in 2000. I have time to include your article. A loving and grateful hug, Bruno Zevi”.

A few days later another letter arrived, the last one, in which he used the same formula that was mentioned before, in this case about the section on the “The IT Revolution in Architecture”.

On 5 January 2000, he wrote to me: *The volumes of the “La rivoluzione informatica” (The IT revolution in Architecture) are excellent. An authentic cultural contribution. All to your credit.*

Gratitude and generosity strongly reflect Zevi’s personality, the energy he conveyed, and the anger he expressed at certain times when some of his conceptual bastions were questioned.

But he had a strong sense of community, of acting in the name of common ideas. You will all remember how he ended his last conference in Modena: “Tu.Tu.Tu”. The most famous book of the Austrian philosopher Buber is entitled “I and Thou”. To Zevi and Buber the “relationship” comes before the individual.

I believe that those who have been lucky enough to be close to him have somehow metabolized this relational aspect. Only now do I fully understand it.

Cultural heritage and critical relevance

In these eighteen years after his death, I have tried to develop the cultural heritage of Bruno Zevi as a critical and self-critical questioning. As if some DNA code controlled my work, codes that I had “inhaled” and that, as they transformed, remained active and faithful to the original principles. The term ‘inhaled’ is obviously his and was was

Eredità culturale e attualità critica

Ho cercato in questi diciotto anni dalla morte di sviluppare l'eredità culturale di Bruno Zevi come interrogazione critica e autocritica. Come se nel mio lavoro agissero dei codici di Dna che avevo "inalato" e che trasformandosi rimanevano operativi e fedeli ai principi originari. Il termine inalato è naturalmente suo, è del 28 marzo 1994. Io sono orgoglioso di avere portato avanti questa eredità, di averla coltivata, di averla evoluta, di averla cambiata e modificata, di non averla mai tradita.

Chi conosce la storia e le attività di Zevi nell'ultimo decennio della sua vita, sa non solo l'intensità del nostro rapporto, ma soprattutto quanto ho continuato a produrre nella scia del pensiero zeviano. Trentuno libri come curatore de *Gli architetti* dopo la sua morte e trentotto de *La rivoluzione informatica*. (cfr. www.arc1.uniroma1.it/saggio/Zevi/)

In una lunga fase della mia attività mi premeva far capire gli aspetti del mio lavoro che rappresentavano una evoluzione rispetto al pensiero zeviano.

Oggi, nel centenario della nascita, mi interessa poco sottolinearli e mi interessa invece trasmettervi quelle idee di Zevi per cui non posso non dirmi zeviano.

Il primo principio è l'asimmetria

L'asimmetria è un valore decisivo, è il simbolo della vita che si muove, della crescita episodica, del rifiuto della composizione e della morte. *Dormirai a braccia incrociate quando sei morto, adesso che vivi, muoviti mio Dio.*

Io non voglio dire ad un collega architetto, sii asimmetrico sempre e comunque. Io dico che questa era una idea di Zevi ed una idea che anche io cerco di portare avanti quando insegno e spiego come sviluppare lo sguardo sulla creazione

written on a letter of 28 March 1994. I am proud I have carried on his legacy, I have nurtured it, I have developed it, I have changed and modified it, I have never betrayed it.

Those who know Zevi's history and activities in the last decade of his life are aware of our intense relationship; above all, they know I have continued my work in the wake of Zevian thought. Thirty-one books as curator of "The architects" after his death and thirty-eight books as curator of "The IT revolution in Architecture". (see www.arc1.uniroma1.it/saggio/Zevi/)

For a long time, I really wanted to make people understand the original aspects of my work that have originated from Zevian thought.

Today, on the 100th anniversary of his birth, I no longer want to outline them; I rather want to pass on to you those Zevi's ideas for which I can't help but say I'm Zevian.

The first principle is asymmetry

Asymmetry is a fundamental value. It symbolizes moving life, episodic growth, the rejection of composition and death. *You'll sleep with your arms crossed when you're dead, now that you're alive, move, my God.*

I don't want to tell a fellow architect, always be asymmetrical no matter what. I simply remember that this was one of Zevi's thoughts. I also try to pursue this idea when I teach and explain how to develop our gaze on the episodic and sequential creation of urban spaces. In particular, the formation of the most vital spaces of Rome is an exciting juxtaposition between the principle of symmetry and that of asymmetry. I've talked about it a few times. I think that from Piazza Navona to Piazza di Spagna, from Piazza del Quirinale to Piazza del Popolo, asymmetry and symmetry alternate in an exciting way. And the vital power of asymmetry is one of Zevi's crucial ideas.

Asymmetry is dissonant

The value of dissonance is crucial in Bruno Zevi. I realized this notion even more as I was preparing this intervention, which constitutes his imprinting.

episodico e sequenziale degli spazi urbani. In particolare la formazione degli spazi più vitali di Roma è una entusiasmante tensione tra il principio della simmetria e quello della asimmetria. Ne ho parlato alcune volte, ma credo che da Piazza Navona a Piazza di Spagna, da Piazza del Quirinale alla stessa Piazza del Popolo questa tensione tra asimmetria e simmetria è entusiasmante. E la potenza vitale della asimmetria è una delle idee cruciali di Zevi.

L'asimmetria è dissonante

Il valore della dissonanza è centrale in Bruno Zevi, anzi ancora di più, ho scoperto, proprio preparando questo intervento, che costituisce il suo imprinting.

Che possiamo definire come un paesaggio ideale costituito nei primi anni di vita e a cui molti artisti e architetti aspireranno a ricreare nella loro attività adulta. La parola *imprinting* era una di quelle che in una lettera a proposito di una mia conferenza all'IN/ARCH nel marzo del 1979 (*Sette parole per domani*) Zevi mi consigliava di omettere. Oggi gli risponderai: "Ma come, se per lei stesso è la chiave e serve a capire la dissonanza!". Ecco infatti cosa ho scoperto proprio su *Zevi su Zevi*: "Via Napoli, una traversa di via Nazionale, l'arteria principale della nuova Roma (a destra). Nascere al n. 27 implica un'esperienza importante per l'inconscio infantile [imprinting] cioè passare quasi tutti i giorni lungo il fianco della prima Chiesa protestante costruita nella capitale. Il progetto dell'architetto londinese George Edmund Street è timido, ma segna comunque un gesto di rottura, specie per la squillante asimmetria del campanile angolare. Un personaggio-chiave nella storia del movimento moderno William Morris, fu consulente in loco di Street; fra gli artisti chiamati a decorare l'interno si annovera Sir Edward Burne-Jones, leader del preraffaelliti inglesi. Insomma, nei primi dodici mesi si ingerisce il principio della dissonanza, l'avvento della libertà religiosa e creativa". (Bruno Zevi, *Zevi su Zevi*, Magma, Roma, 1977, p. 9).

Zevi è fortemente convinto che le differenze possano, collidendo e non riammogliandosi in maniera compromissoria, generare valore, quindi dissonanza. Questa idea di dissonanza è molto importante e ne costituisce veramente l'imprinting ("nei primi dodici mesi di vita si ingerisce il principio della dissonanza").

È il valore nascosto cui propende e cerca sempre. Io credo molto nell'asimmetria e meno nella dissonanza. Insegno la asimmetria, non insegno la dissonanza ma ne insegno il livello metodologico in cui è contenuta cioè la capacità di ricercare

We can define it as an ideal landscape built in the early years of life. Many artists and architects will strive to recreate it during their adulthood. Zevi advised me to omit the word "imprinting" in a letter about my lecture at the IN/ARCH in March 1979 ("Seven words for tomorrow"). Today I would answer him, "How come, you believe it is key to understand dissonance!".

Here is what I discovered on his book "Zevi su Zevi": "Via Napoli, a side street of via Nazionale, the main artery of the new Rome (right). If you were born at n. 27, this implies an important experience for your childhood unconscious [imprinting], that is, spending almost every day along the side of the first Protestant Church built in the capital city. The project by the London architect George Edmund Street is bashful, although it still marks a break with the evident asymmetry of its angular bell tower. A key figure in the history of the modern movement, William Morris was a local consultant of Street; among the artists called upon to decorate the interior, there was Sir Edward Burne-Jones, leader of the English Pre-Raphaelites. In short, during the first twelve months you ingest the principle of dissonance, the advent of religious and creative freedom. (Bruno Zevi, "Zevi su Zevi" - Magma, Rome 1977, p. 9)

Zevi firmly believed that differences can, by colliding rather than striking a balance, generate value and therefore dissonance. This idea of dissonance is very important and truly constitutes his imprinting (*in the first twelve months of life the principle of dissonance is ingested*).

It is the hidden value that he always looked for and preferred. I believe a lot in asymmetry and less in dissonance.

I teach asymmetry, I don't teach dissonance, but I teach the methodological level that contains it, that is, the ability to search within oneself for the imprinting, which may be very different for each of us, but, as great architects show, it may be a driving force behind architectural poetics.

Counter-history

One of Zevi's fundamental ideas, and one that his work has spread across the entire architecture culture, is that history should be written from the present, turning to the past.

History is rewritten in the light of new points of view, new knowledge, new interpretative structures dictated by the present. Why else do we keep writing about Dante?

dentro di sé l'imprinting, per ciascuno anche molto diverso, ma che come i grandi architetti dimostrano può essere un motore delle poetica architettonica.

La controstoria

Una idea fondamentale di Zevi, e che la sua opera ha fatto entrare nella intera cultura architettonica, è che la storia si scriva dal presente rivolgendosi al passato.

La storia si riscrive alla luce di nuovi punti di vista, di nuove conoscenze, di nuove strutture interpretative dettate dall'oggi. Perché mai altrimenti continuiamo a scrivere su Dante?

La risposta è che la continua re-interrogazione è linfa vitale, è necessità nuova di interpretazione perché nuove sono le categorie e i fatti dell'oggi e anche perché questa riscrittura è atto fondativo delle azioni dell'oggi. Questo aspetto è stato trasmesso in tre anni di frequentazione bi-settimanale da giovane studente dei suoi corsi (1976-1979), e affermata in molte pagine pubblicate negli anni a seguire. Negli ultimi anni Zevi affermò anche con forza la idea di una *controstoria*. Una indagine che compì sull'intero arco dell'architettura italiana lontana dai canoni scolastici, ma tutta protesa all'individuazione dell'atto creativo e contestativo anche se di minoranza.

Zevi comunicava l'architettura come spesso viene detto, ma vorrei dire di più e cioè che Zevi *incorporava* l'architettura: il suo era un vero e proprio *embodiment*. Il suo corpo, la sua mente, il suo sguardo, la sua parola faceva vivere attraverso il proprio corpo l'architettura: la raccontava, ce la faceva sentire attraverso le parole, il gesto, il tono alto e a volte anche irato. Comunicare, capisco meglio oggi, serviva a determinare una empatia necessaria, era un'altra affermazione del famoso *Io e tu*: la creazione di una relazione con chi legge, chi ci guarda, chi ci pensa era una idea decisiva che come i neuroni specchio è penetrata in molti che lo hanno frequentato. Questa comunicazione avveniva con tutti i mezzi: gli articoli, le lezioni, *L'Espresso*, i libri tascabili di cui ho già fatto cenno.

The answer is that a continuous re-examination is like life-blood, a new need for interpretation because the categories and facts of today are new and because this rewriting is the founding act of the actions of today. I learned this approach during my three years of bi-weekly attendance of his courses as a young student (1976-1979). Many pages published in the following years did repeat the same concept. In his last years, Zevi strongly advocated the idea of a counter-history. He surveyed the whole spectrum of Italian architecture, far from school standards, in a constant search for creative and contextual acts, even when they came from a minority.

Zevi communicated architecture, as is often said. I would like to go further and say that Zevi "embodied" architecture: his was a real embodiment. His body, his mind, his look, his words made architecture alive: he told it, he made us feel it through words, gestures, his loud voice and sometimes even an angry one. Communicating, I can understand it now, helped establish a necessary empathy, it was another statement of the famous "I and Thou": the establishment of a relationship with those who read, those who look at us, those who think about us. It was a critical notion that, like mirror neurons, has become known to many who have frequented him. His communication took place by all means, articles, lessons, "L'Espresso", the pocket books I have already mentioned.

Finally, as you all know, one of Zevi's fundamental ideas was empty space as the engine of architecture. For Zevi, architecture must be thought of as a list of different functions and this list of functions generates congruent and dissonant spaces that move to create a building without being compressed into pre-established envelopes.

The generative force of the spatial process is therefore always dynamic: from the inside out. This is of course a fundamental idea. At the same time, the reflection underlying the "The IT revolution in Architecture" series has taken some steps forward on this aspect. Everything shifts toward a new paradigm, the IT paradigm, radically different from the mechanical and industrial one. The dynamic interconnections made possible by the IT environment venture into diagrams and weaving systems, into an extremely more interactive network of spaces and functions that does not simply reflect mechanical principles, but the behavior of both the inhabitants and some intelligent parts of the building. Such interactivity moves the layout as context-based circumstances or desires change. Above all, the idea of empty space, in which it is the functions to determine the composition,

Infine come tutti sapete, un'idea fondamentale di Zevi era lo spazio vuoto come motore dell'architettura. Per Zevi l'architettura deve essere pensata come un elenco di funzioni diverse e questo elenco di funzioni genera spazi congruenti e dissonanti che si muovono a creare l'edificio senza essere compresse in involucri precostituiti.

La forza generativa del processo spaziale è quindi sempre dinamica: dall'interno all'esterno. Questa idea è naturalmente fondamentale, ma allo stesso tempo la riflessione che sottende la collana *La rivoluzione informatica* ha compiuto su questo aspetto alcuni passi in avanti. Tutto si sposta nell'arena di un nuovo paradigma, quello informatico radicalmente diverso da quello meccanico e industriale. Le interconnessioni dinamiche consentite dall'ambiente informatico si avventurano nei diagrammi e nei sistemi delle tessiture, in una rete estremamente più interagente di spazi e funzioni che non ragiona semplicemente per principi meccanici, ma per comportamenti sia degli abitanti sia di alcune parti intelligenti dell'edificio, e l'interattività muove le configurazioni al variare delle situazioni contestuali o dei desideri stessi. Soprattutto l'idea di spazio vuoto, in cui le funzioni determinano la composizione, slanciate nello spazio dell'architettura, ridiventa uno spazio pieno perché saturo, delle onde, delle reti elettromagnetiche, dei portati informativi che diventano cosa concreta e concretamente manipolabile dagli architetti. Insomma da spazio vuoto come motore concettuale torniamo a una idea di spazio pieno. Se non avete capito nulla vi posso assicurare che non è un problema. Questo intervento è anche una lezione in un corso di formazione: quindi per chi vuole studiare posso offrirvi una bibliografia che parte proprio dai volumi de *La rivoluzione informatica* sopra ricordati.

Una delle idee di Zevi era infatti il valore del lavoro indefesso, della conoscenza approfondita. Una idea che forse in tempi troppo facili vale la pena sottolineare. «La cultura è costruzione di una capacità di orientamento che, basandosi sulla comprensione critica del passato, guarda alla costruzione del futuro». Ad un certo punto della mia vita ho pensato a questa definizione. Chissà, ne avremmo potuto discutere con Bruno Zevi per trovare una formulazione ancora migliore, insieme: io e tu.

soaring in the space of the architecture, becomes again a “full” space because it is saturated with the waves of electromagnetic networks, the information items that become concrete and can be actually manipulated by architects. In short, from empty space as a conceptual driver we return to a full space. If you didn't understand anything, I can assure you that it's not a problem. This speech is also a lesson during a training course: hence, if you want to study, may I suggest a bibliography that starts from the “The IT revolution in Architecture” volumes I mentioned earlier.

One of Zevi's ideas was in fact the value of hard work, of in-depth knowledge. An idea that perhaps in our time is worth highlighting. *Culture is the construction of one's own ability to find one's way around, which, based on a critical understanding of the past, looks at the construction of the future.* At some point in my life, I thought of that definition. Who knows, we could have discussed it with Bruno Zevi to find an even better formulation, together: I and Thou.

1. Si rimanda al sito e alla attività della Fondazione presieduta da Adachiara Zevi per la opera di conservazione, divulgazione e continuo sviluppo dell'opera e delle idee di Bruno Zevi. La corrispondenza in particolare è archiviata e catalogata in inventario dell'Archivio Bruno Zevi, a cura di Vincenzo De Meo, coordinamento scientifico Elisabetta Reale, Ministero per i Beni e le Attività Culturali Soprintendenza Archivistica per il Lazio cfr. www.fondazionebrunozevi.it/inventario_Zevi.pdf

1- Please refer to the website and to the Foundation chaired by Adachiara Zevi. The Foundation is responsible for the conservation, dissemination and continuous development of Bruno Zevi's work and ideas. In particular, all letters are archived and catalogued in the “Inventory of the Bruno Zevi Archive” by Vincenzo De Meo, scientific coordinator Elisabetta Reale, Ministry of Cultural Heritage and Activities, Soprintendenza Archivistica per il Lazio, cf. www.fondazionebrunozevi.it/inventario_Zevi.pdf

Antonino Saggio

Architetto e Professore ordinario Facoltà di Architettura, Sapienza Università di Roma

Architect and Professor, Faculty of Architecture, Sapienza University of Rome

A cura di / Curated by Marco Del Francia

ZEVIANO SENZA ZEVI

Archivio Vittorio Giorgini

In una intervista del 2005, rispondendo a una domanda sul perché in Italia avesse fatto fatica a trovare una affermazione critica, Vittorio Giorgini, dopo aver svolto una lucida analisi della situazione italiana, chiuse dicendo:

“Credo che un diverso approccio della critica, all’epoca avrebbe potuto far veicolare diversamente il mio lavoro. Forse mi è mancato uno Zevi che credesse in me”.

Stranamente, in un momento in cui Firenze si posizionava in Italia come un centro fervido e culturalmente riconosciuto, nonché ambito da molti studenti e docenti, e in cui tanti architetti (alcuni senza averne le doti) emergevano pubblicando i propri lavori sulle riviste di settore, Giorgini - che nel capoluogo toscano si era formato e nel quale negli anni '60 aveva aperto un proficuo studio professionale (collaborando, fra gli altri, con Ludovico Quaroni, Edoardo Detti e Leonardo Savioli) - viene bypassato dalla critica ufficiale e i suoi lavori più arditi, come Casa Saldarini (1962),

ZEVIAN WITHOUT ZEVI

Vittorio Giorgini Archive

In an interview given in 2005 and answering a question on why it had been difficult for him to achieve success among critics in Italy, having provided a clear analysis of the situation in this country Vittorio Giorgini finished by saying:

“I believe that a different approach by critics at that time could have conveyed my work differently. Perhaps I lacked a Zevi who believed in me”.

At a time when Florence's position in Italy was that of a lively and cultural city, as well as a destination desired by many students and professors, and whence many architects emerged (some without having talent) publishing their work in specialised magazines, Giorgini - who had trained in the Tuscan capital and in the 1960s had opened a profitable professional studio there (also collaborating, among others with Ludovico Quaroni, Edoardo Detti and Leonardo Savioli) - was strangely bypassed by official critics



Vittorio Giorgini
Hydropolis
Manhattan, NY, 1981-82
© Archivio Vittorio Giorgini

Complesso residenziale e servizi
Residential complex and facilities



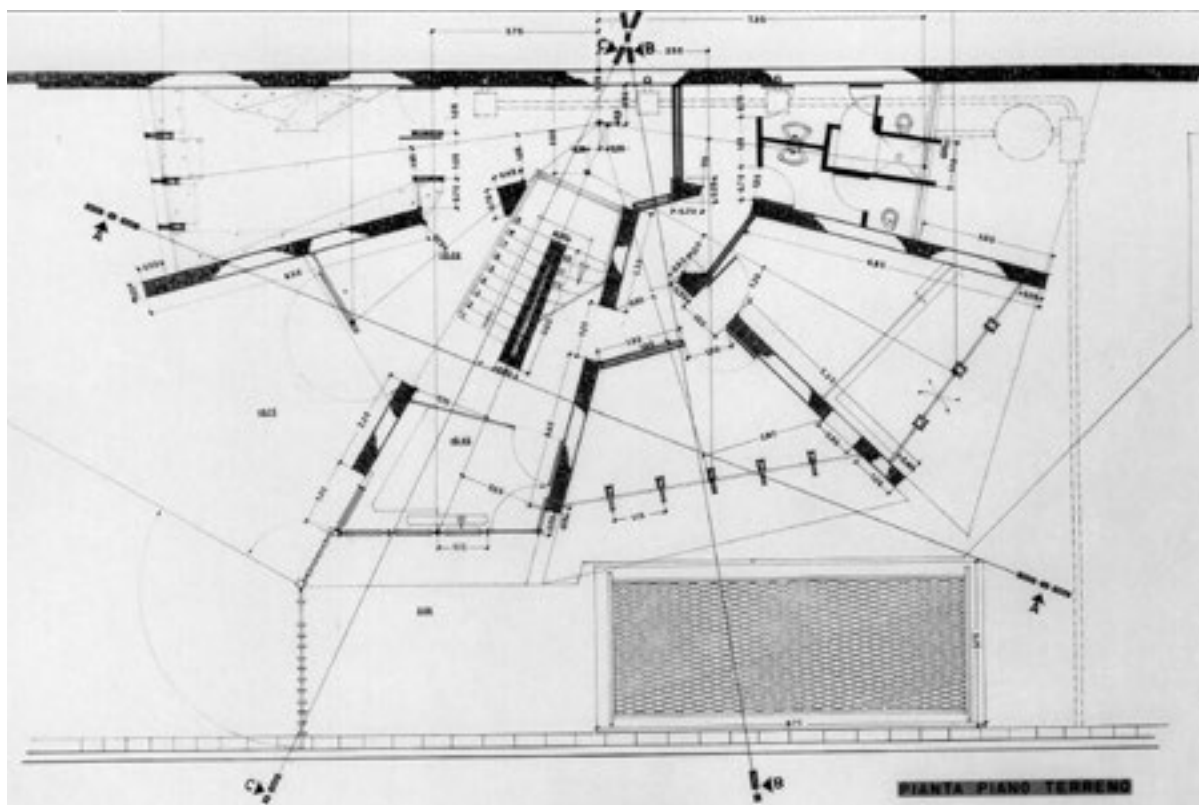
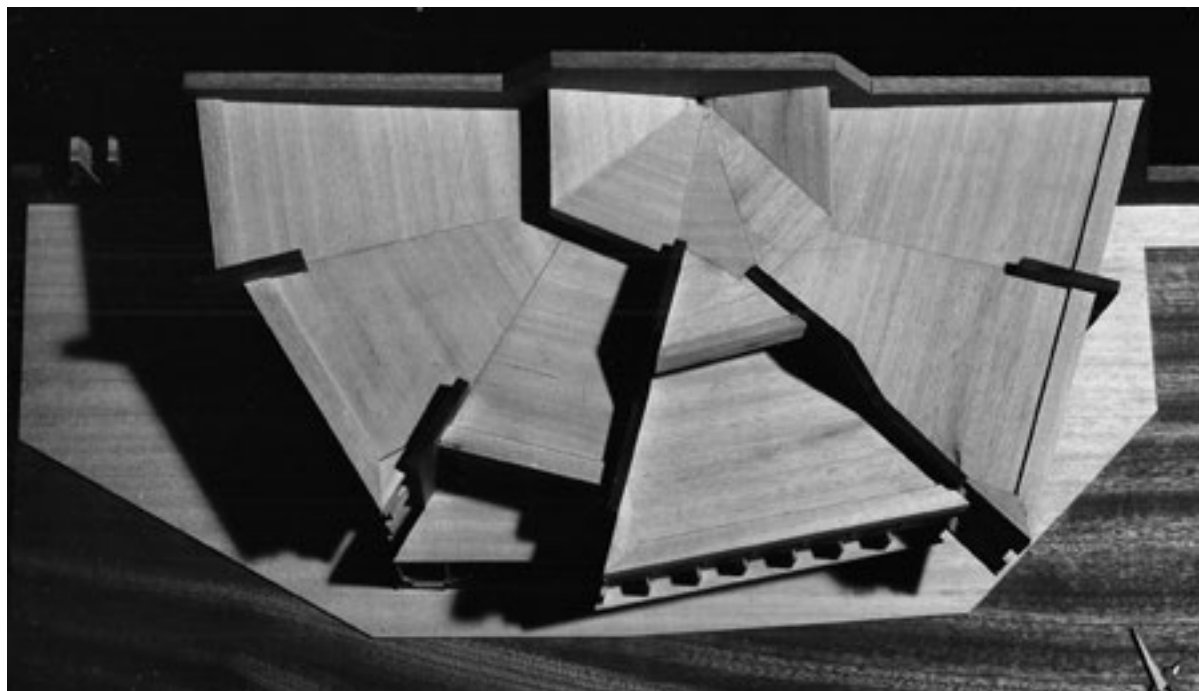


Vittorio Giorgini
River Crane
New York, 1993

© Archivio Vittorio Giorgini

Centro mondiale per lo sviluppo di politiche ambientali
World centre for the development of enviromental policies





Vittorio Giorgini
Stabilimento "Vetrai-Fiascai"
 Empoli, 1963
 © Archivio Vittorio Giorgini

Veduta zenitale del plastico e pianta
 Zenithal view of mock-up and plan

vengono visti come frutto di un *divertissement* isolato.

Non servono gli stretti rapporti con storici e critici (tra cui Franco Borsi, Lara Vinca Masini, Italo Tomassoni e Alberto Busignani) né tantomeno l'amicizia - quasi fraterna - con Giovanni Klaus Koenig, all'epoca animatore culturale nella sua molteplice attività che lo vide essere condirettore di *Casabella*, vicedirettore di *Parametro* e collaboratore di numerosi quotidiani e riviste tra le quali *Domus*, *Modo* e *Ottagono*, per ottenere un commento o una critica più sostenuta. Koenig nondimeno era in buonissimi rapporti proprio con Bruno Zevi, per il quale collaborava per *L'Architettura. Cronache e storia* e alla collana *Universale di Architettura*. Ma in questo caso la proprietà transitiva non si estese a Giorgini e di fatto Bruno Zevi, con l'architetto fiorentino, non strinse mai rapporti né produsse una qualche forma di recensione del suo lavoro (né, è evidente, Koenig segnalò le capacità progettuali dell'amico; di più, lui stesso nel 1970 pubblica l'articolo *Kitsch. Qualcosa di non autentico*, all'interno di *Skema, mensile di attualità e cultura*, inserendo proprio Casa Saldarini come esempio in ordine al tema trattato).

È singolare che le premesse del lavoro di Vittorio Giorgini, a partire dagli anni universitari e alla luce degli elaborati didattici conservati in archivio, fino ai primi lavori della professione, si nutrono proprio delle influenze architettoniche che Bruno Zevi prese a far navigare attraverso *Metron* prima e *L'Architettura* dopo. Stimolo sicuramente ben maggiore di quello ricevuto nelle aule universitarie, fu infatti per Giorgini la scoperta dell'opera di Frank Lloyd Wright sulle pagine delle riviste di Zevi. Nel mezzo (1951) l'importante mostra dedicata all'opera dello stesso Wright, in Palazzo Strozzi a Firenze, che contribuisce a consolidare l'interesse di Giorgini intorno all'architettura organica del maestro americano. Non è un caso che in quello stesso anno il giovane studente, nel dipingere al vero un tratto dell'Arno alla periferia di Firenze, inventi, sulle raffigurate sponde del fiume, dei volumi architettonici secondo una visuale che richiama immediatamente alla memoria i piani orizzontali di Wright (o la prospettiva di Casa Kaufmann). Così come non è un caso che in un album di Giorgini studente, una notevole quantità di pagine, la più numerosa rispetto agli altri riferimenti architettonici, è dedicata alle opere del grande architetto statunitense, tratte in particolare dalle "Prairie House".

Nell'ideale zeviano di architetto, Vittorio Giorgini poteva incarnare in toto le caratteristiche peculiari più volte richiamate dal critico e storico romano.

Specie quando Zevi trascenderà l'architettura organica di Wright verso un ambito non solo architettonico, ma anche di "fedele in alcuni principi generali di ordine politico e sociale", e in cui nella architettura stessa - spazialmente aperta

and his most daring work, such as Casa Saldarini (1962), was seen as the result of an isolated *divertissement*.

His close relationships with historians and critics (among them Franco Borsi, Lara Vinca Masini, Italo Tomassoni and Alberto Busignani) and not even his almost brotherly friendship with Giovanni Klaus Koenig, at the time the cultural driving force in his many activities that resulted in his becoming the co-editor-in-chief of "Casabella", deputy-editor of "Parametro" as well as writing for many daily newspapers and magazines such as "Domus", "Modo" and "Ottagono", proved to be of no use in obtaining more assertive comments or critique. Koenig nonetheless had an excellent rapport with Bruno Zevi, with whom he collaborated for "L'Architettura. Cronache e storia" and the series entitled "Universale di Architettura". In this case, however, the transitivity did not extend to Giorgini, and Bruno Zevi effectively never established a relationship with the Florentine architect. Nor did Zevi write about his work in any way (nor, evidently, did Koenig report his friend's architectural skills; even worse, in 1970 he published the article "Kitsch. Qualcosa di non autentico" [*Kitsch. Something inauthentic*], in the cultural magazine "Skema, mensile di attualità e cultura", indicating Casa Saldarini as an example).

It is strange that the premises for Vittorio Giorgini's work, since his university years and considering the didactic papers preserved in archives, were fuelled from the very beginning of his career as a professional architect specifically by influence that Bruno Zevi started to exercise initially through "Metron" and later with "L'Architettura". It was certainly a more powerful stimulus than the one received in university halls. For Giorgini it marked the discovery of Frank Lloyd Wright's work in the pages of Zevi's magazine. In the midst of all this (1951) came the important exhibition of work by Wright, held at Palazzo Strozzi in Florence, which contributed to the consolidation of Giorgini's interest in the American maestro's organic architecture. It was no coincidence that that same year, painting a stretch of the Arno in Florence's suburbs from real life, the young student invented architectural volumes on the portrayed banks of the river that instantly bring to mind Wright's horizontal planes (or the perspective of Fallingwater). It is also not a coincidence that so many pages of one of Giorgini's student sketchbooks are dedicated to the work of this great American architect, in particular the "Prairie House", more than those used for other architectural references.

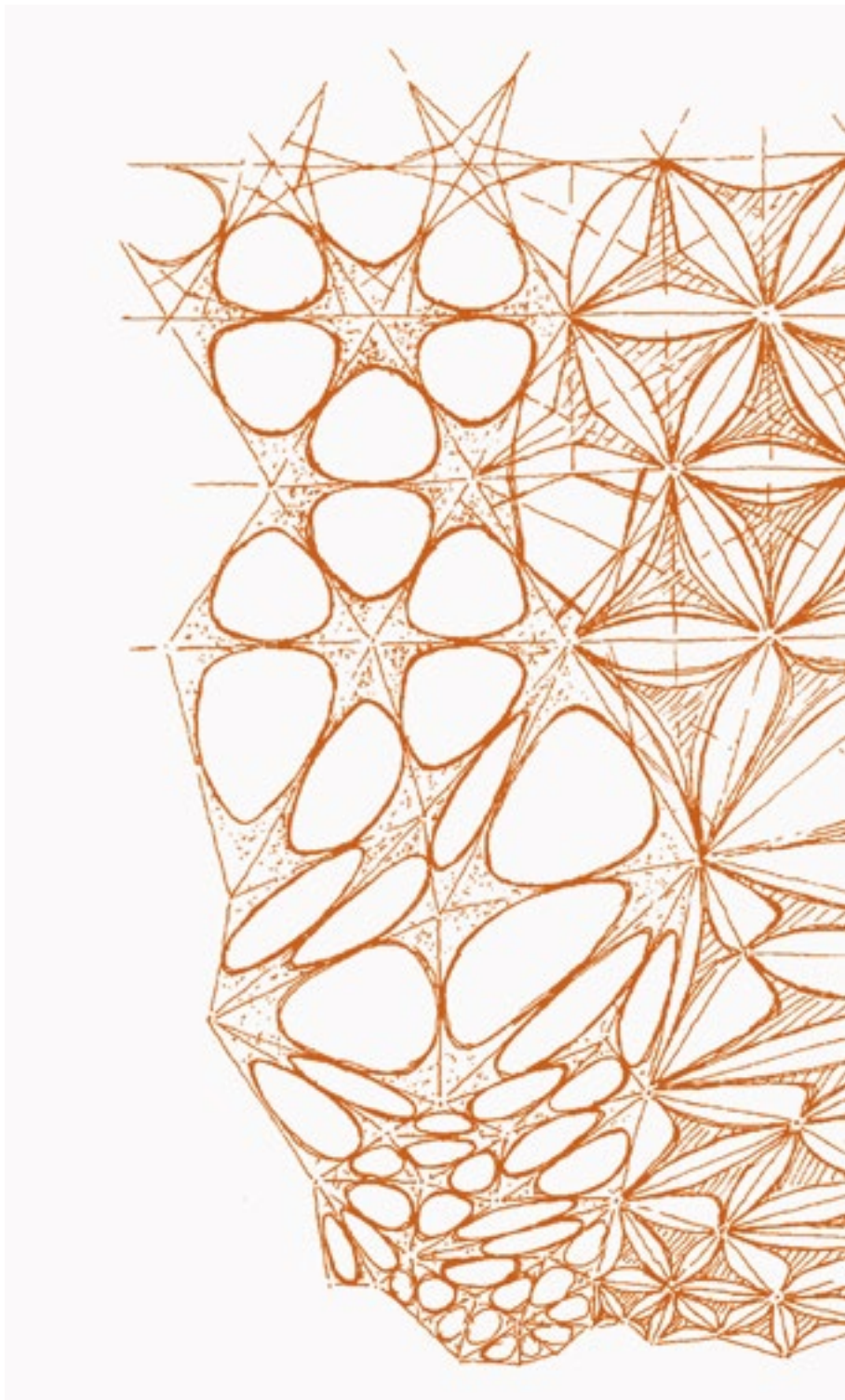
According the Zevian ideal of an architect, Vittorio Giorgini might have totally embodied the peculiar characteristics often referred to by the Roman critic and historian.

One observes the same form of expression in Giorgini, especially when Zevi moved beyond Wright's organic architecture towards an environment that was not only architectural but also one



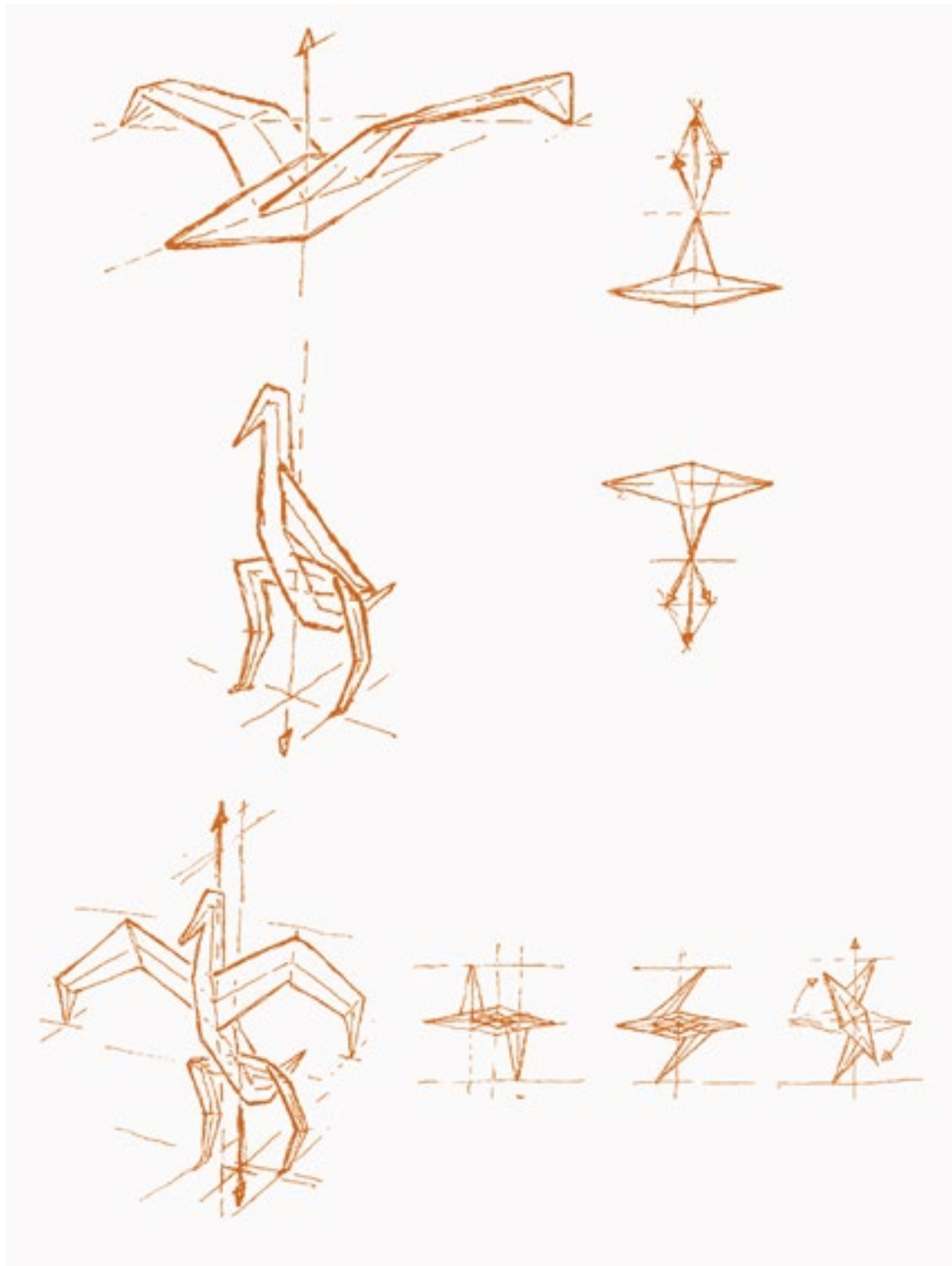
↑
Vittorio Giorgini
**Studi sulle forze di tensione
e compressione nei sistemi
strutturali animali**

© Archivio Vittorio Giorgini



↑
Vittorio Giorgini
**Prove di trasformazione di sistemi
simmetrici in maglie asimmetriche**

© Archivio Vittorio Giorgini



Vittorio Giorgini
**Studi sulle forze di tensione
e compressione nei sistemi
strutturali animali - 2**

© Archivio Vittorio Giorgini



→

Vittorio Giorgini

New York, 1983

© Archivio Vittorio Giorgini

V. Giorgini accanto al modello
del progetto Walking TallV. Giorgini beside the scale model of the
Walking Tall project

e figurativamente irregolare e asimmetrica - scorge l'emblema della democrazia, si può assistere in Giorgini la medesima declinazione. L'organico wrightiano tanto amato diviene riduttivo e limitato nell'incedere curioso di Giorgini, che già alla metà degli anni '50, ancorché studente, ne cerca implicazioni più ampie (pur rimanendo Wright un punto fermo di riferimento); così come comincia l'insofferenza verso il Movimento Moderno con la sua geometria cartesiana dei solidi ripetuta come unica e valida soluzione ai problemi costruttivi e abitativi, senza quasi più una cognizione critica delle problematiche sociali e dove la prefabbricazione, invece di rappresentare stimolo per nuove ricerche tecniche, diviene strumento speculativo di aridi componenti pseudo-architettonici.

Lo scrollarsi di dosso certe consuetudini progettuali, la ricerca di alternative alla prassi corrente, rompere con lo spazio cubico tradizionale per ritrovare in forme più 'espressive' quei risultati spaziali sicuramente più validi delle consuete stereometrie edilizie; riuscire a non cadere - quasi per reazione ad una situazione di regresso dell'architettura italiana - in rivalutazioni di stili del passato, con operazioni tipo neo-liberty o indirizzate verso il postmodern; la ricerca e lo studio al di là delle ideologie e delle religioni: le istanze di Vittorio Giorgini non sono le medesime che hanno mosso e muovono Bruno Zevi?

Di soli 8 anni più grande, con diverse amicizie in comune, la strada di Zevi - sembra veramente incredibile - non incrocerà mai quella di Giorgini. Eppure sono davvero molte le analogie e le vie parallele percorse. Compresa quella, nella costruzione di una coscienza di libertà, di credere politicamente entrambi allo stesso partito, quello Radicale (Zevi sappiamo tutti che ne divenne deputato e presidente, fino alle dimissioni avvenute nel 1997), in cui Giorgini cominciò a riconoscersi dopo che gradualmente si era allontanato, deluso, dalla Sinistra, sua area politica di riferimento. Va da sé che nelle sette invarianti di Zevi è possibile riscontrare le medesime "sollecitazioni" che ritroviamo nei lavori di Vittorio Giorgini. Prendendo le opere

of "faith in a number of political and social general principles" identifying as symbol of democracy in architecture itself - spatially open and figuratively irregular and asymmetrical. Although he remained a fixed reference point, already as a student in the 1950s, Giorgini began to find Wright's so greatly loved organic architecture reductive and restrictive, as in his curiosity he was already searching for broader implications. He also began to feel intolerant towards the Modern Movement with its Cartesian geometry of solids, repeatedly presented as the only valid solution to construction and habitation issues, with practically no critical awareness of social problems and in which prefabrication, instead of stimulating new technical research, became the speculative means for arid pseudo-architectural creations.

This meant shedding certain design habits, researching alternatives to current practices, breaking away from the traditional cubic space in order to rediscover, in more 'expressive' forms, spatial results that were certainly an improvement on the usual building stereometries. It also involved managing - almost as a reaction to Italian architecture's decline - not to fall into any reassessment of past styles through neo-liberty styled operations or moving towards postmodernism, as well research and studies aside from ideologies and religions. Were Vittorio Giorgini's quests not the same that inspired and inspire Bruno Zevi?

Only eight years older and with several friends in common, it seems incredible that Zevi's path was never to cross Giorgini's. And yet, there were really many analogies and parallel paths they travelled including, in creating awareness of freedom, that of both sharing the same political beliefs and the same political party - the Radical Party (as known Zevi became an MP for this party and its president until he resigned in 1997) in which Giorgini started to identify after, disappointedly and gradually abandoning the Left, which had been his political area of reference. It goes without saying that in Zevi's "seven antirules" it is possible to observe the same "stimuli" one finds in Vittorio Giorgini's work. In analysing the work of the Florentine architect, from his very first to his last production, one can identify, for example, organisms that seem to proceed towards a linguistic deconstruction process, always carried out under a personal and effective critical re-visitation. There are bodies used as elements of one single spatial structure in which one's eyes are pulled in many directions, so as to remove importance from the façade, towards architecture as a sum of perspectival "wings" to be used scenographically. One can also observe that every prospect differs from the other, a way of creating an architecture of differences, never repetitive if not in its individual elements. There is also a different treatment of materials and shapes when the architect wishes to emphasise

dell'architetto fiorentino, dalle prime fino alle ultime della sua produzione, possiamo individuare ad esempio: organismi che sembrano procedere verso un processo di destrutturazione linguistica, condotti sempre sotto una personale ed efficace rivisitazione critica; corpi utilizzati come elementi di una struttura unica spaziale nella quale la visione è attirata in molteplici direzioni, così da togliere significanza alla facciata, all'architettura come somma di "quinte" prospettiche da fruire scenograficamente; possiamo altresì notare che ogni prospetto risulta essere diverso dall'altro, un modo per creare un'architettura delle differenze, mai ripetitiva se non nei singoli episodi; così come si può riscontrare un diverso trattamento materico e formale laddove l'architetto vuole evidenziare un episodio interno che varia e che vuol essere comunicato; noterete corpi differenti ma che mostrano continuità d'insieme, quasi fossero un unico

an interior space and one that is intended to be communicated. One observes different bodies, but showing an overall continuity, almost as if they were one single organism, and it is also possible to identify his ability in the manner in which he suspends, juts constructions outwards and inwards creating an effect of dynamic 'suspension' (also found at the level of sections) removing, with his use of repeated openings, any impression of heaviness caused by the size of the building, favouring a play on chiaroscuro effects. There are projects that in the plans are expressed in mainly orthogonal lines, but when raised, their form changes conformation, almost portraying the pressure of interior spaces. Horizontal and vertical lines become antagonists; structural elements rise to assume a compositional dignity; Euclidean compositions are set alongside and against shaped areas with expanding surfaces. Vittorio Giorgini's *Grado Zero* however - which certainly began



↑
Vittorio Giorgini
Casa Saldarini
Baratti, Piombino, 1962
© Archivio Vittorio Giorgini



↑
Vittorio Giorgini
Ponte a Rovezzano con ipotesi di inserimento di volumi architettonici
1951
© Archivio Vittorio Giorgini
Acquerello
Watercolour painting

organismo; così come è possibile riconoscere l'abilità nel modo di sospendere, far aggettare e rientrare i corpi edilizi, creando un effetto di 'sospensione' dinamica (riscontrabile anche a livello di sezioni) sottraendo, unitamente all'uso di aperture ripetute, eventuali impressioni di pesantezza dovute alla mole del manufatto, favorendo un gioco di plastici effetti chiaroscurali. Ci sono progetti che si estrinsecano, a livello di pianta, su linee prevalentemente ortogonali, ma le cui forme, in alzato, variano conformazione quasi a denunciare la pressione degli spazi interni: orizzontali e verticali che divengono antagonisti; elementi strutturali che si elevano a dignità compositiva; composizioni euclidee a cui si affiancano e si contrappongono spazi plasmati; superfici che si dilatano. Il *Grado Zero* di Vittorio Giorgini però - che parte certo dopo aver assimilato profondamente e "digerito" la storia, ma scevro da nostalgie passatiste - si nutre

after he had profoundly assimilated and "digested" history, but remained immune to nostalgia for the past - is nourished entirely on the possibilities of the present, provided essentially by the lessons to be found in nature. *"The expression of a plan does not lie in styles. Styles are a dogmatic category and a habit formed over time and developed to define ways of working in the traditional arts setting them in time and space. Styles do not exist in nature, but there is instead something that we have still not understood, due to the superficial and cosmetic habits of our traditions in doing things"*. And it is in morphology that Giorgini discovered the obsolescence of the organic and on which he was to centre his lengthy research. An intuition to consider structures existing in nature - we are now in the 1950s - as functioning and construction techniques; consequent empiric attempts made in the firm persuasion that he would find practical and specific



↑
Vittorio Giorgini
Istituto psicopedagogico
Livorno, 1964
© Archivio Vittorio Giorgini



Festa di laurea di Ugo Saccardi (con gli occhiali da pilota / with aviator goggles)

© Archivio Vittorio Giorgini

Al centro seduto a terra Vittorio Giorgini, alle sue spalle sul divano Giovanni Klaus Koenig e, primo a sinistra seduto con il bicchiere in mano, Franco Borsi

Vittorio Giorgini is sitting on the floor in the middle of the group, Giovanni Klaus Koenig is sitting on the sofa behind him and first on the left is Franco Borsi sitting with a glass in his hand

totalmente delle possibilità del presente, offerte essenzialmente dagli insegnamenti che si possono ritrovare nella natura: “L’espressione di un progetto non sono gli stili. Gli stili sono una categoria dogmatica e un’abitudine che si è formata nel tempo sviluppata per definire modi del fare nelle arti tradizionali e localarli nel tempo e nello spazio. In natura gli stili non esistono, ma esiste invece un qualche cosa che ancora oggi non abbiamo capito, data l’abitudine superficiale e cosmetica delle nostre tradizioni del fare”. Ed è nella *morfologia* che Giorgini trova il superamento dell’organico, e nella quale incentrerà il suo lungo lavoro di ricerca. L’intuizione di considerare le strutture esistenti in natura - siamo nei primi anni '50 - come delle tecniche di funzionamento e di costruzione; i conseguenti tentativi empirici nella ferma convinzione di trovare soluzioni pratiche e specifiche per dare forma a una natura artificiale, superando lo spazio euclideo; l’ideazione della *membrana isoelastica* come tecnica affine alla natura, realizzata per mezzo della tecnica della rete e cemento; gli studi sulla *Cimatica* contaminandosi con gli esperimenti vibratorii e le figure soniche di Hans Jenny: sono i primi passi che portano Giorgini alla ideazione e realizzazione di Casa Saldarini, ovvero una costruzione con caratteri topologici, di elasticità statica e di leggerezza mai visti prima nel campo delle costruzioni, fino ai pionieristici progetti eseguiti poi in terra statunitense, basati su maglie spaziali e tensostrutture, studiando i comportamenti della statica animale.

L’organico di Wright si trasforma dunque in una cosa diversa, più ampia, che raccoglie legami olistici a 360 gradi, tanto da indurre Giorgini a coniare una nuova disciplina (con tanto di manifesti teorici), che è la “Spaziologia” (e successivamente conia anche la “Urbologia”, in conseguenza di una deriva sbagliata, ideologica e non contemporanea che secondo lui ha preso l’urbanistica). In entrambe è sempre la natura la grande maestra, l’unica ricca di esempi di sistemi più o meno complessi che funzionano al meglio della loro organizzazione ed efficienza, interagendo tra loro e con l’ambiente. Ben a rappresentare questa nuova concezione e modello progettuale, è un disegno che vede in contrapposizione l’animale umano (uomo vitruviano), un soggetto considerato statico, chiuso e difensivo, che diviene un essere aperto, articolato, dinamico e mobile (uomo ‘giorginiano’).

solutions for giving shape to an artificial nature, overcoming the Euclidean space, the creation of an *isoelastic membrane* as a technique similar to nature’s and created using the mesh and cement technique, his studies on *cymatics* becoming contaminated with vibrating experiments and Hans Jenny’s sonic figures, were the first steps that led Giorgini to design and then build Casa Saldarini. This was a construction with topological characteristics, static elasticity and a lightness never before seen in the field of construction, until pioneer projects were carried out later in the United States, based on special meshes and tensile structures, the result of studies on the behaviour of animal statics.

Wright’s organic architecture was therefore transformed into something different, something broader, uniting holistic links at 360 degrees, to the point of inducing Giorgini to coin a new discipline (including theoretical manifestos), which is called “Spaziology” (later also coining “Urbologia”, following a mistaken, ideological and not contemporary deviation that, in his opinion, had been adopted by urban planning). In both these disciplines nature is always the great teacher, the only one rich in examples of more or less complex systems that work best in their organisation and efficiency when they interact with each other and the environment. What well represents this new idea and planning model is a design that juxtaposed the human animal (Vitruvian man), a subject considered static, closed and defensive, to one that becomes open, well-structured, dynamic and mobile (the ‘Giorginian’ man).

Marco Del Francia

Architetto e Presidente dell’Associazione
“BACO (Baratti Architettura e Arte Contemporanea)” - Archivio Vittorio Giorgini

Architect and President of the
“BACO (Baratti Architettura e Arte Contemporanea)
Association - Vittorio Giorgini Archive”

Massimo Ilardi

LA LEZIONE AMERICANA DI BRUNO ZEVI

Architettura, spazio e libertà

L'architettura come spazio e come pratica di libertà: sono queste, spazio e libertà, le categorie interpretative fondamentali della critica architettonica di Bruno Zevi. Categorie che fanno parte di quelle esperienze che Zevi imparò nel suo soggiorno americano, là dove le identità si fondano sullo spazio e non sul tempo (come in Europa) e soprattutto sulla libertà individuale che vive nella continua necessità di inventare nuove dimensioni spaziali per fuggire dai recinti costruiti dalle istituzioni e dal lavoro salariato.

L'architettura è dunque arte dello spazio, spazio interno sottolinea Zevi, che è vuoto da plasmare, massa interna a cui dare forma. L'architetto romano afferma che: "tutto ciò che non ha spazio interno non è architettura". E ancora: "Le quattro facciate di un edificio non costituiscono che una scatola in cui è racchiusa l'architettura".

Dunque l'architettura non coincide semplicemente con la sua forma ma con il suo utilizzo, con l'esperienza del vivere, con le necessità materiali dell'uomo. Ma lo spazio interno non è infinito, è limitato, è in continua tensione, crea dissonanze, ma proprio per questo è il luogo dove si sperimenta al massimo la libertà dell'architetto fino a costituire una specie di termometro per misurarne il suo grado. Si potrebbe dire che lo spazio interno si trasforma in Zevi in una specie di stato di necessità insuperabile che vuol dire accettazione del mondo ma non delle sue regole.

D'altra parte sarebbe arbitrario dissociare la libertà dalla sua esperienza spaziale perché la stessa libertà può vivere solo se praticata, ma è ancora più arbitrario non metterla in relazione con i meccanismi che innescano stati di necessità che sembrano ostacoli invalicabili. Allora riuscire a organizzare liberamente il proprio pensiero e l'originalità della propria ricerca vuol dire da parte dello stesso architetto avere la capa-

THE AMERICAN LESSON OF BRUNO ZEVI

Architecture, space and freedom

Architecture as space and practice of freedom: space and freedom are the fundamental interpretative categories of Bruno Zevi's architectural critique. These categories stemmed from what Zevi learned during his American stay. In the States, identities are based on space rather than time (as in Europe) and above all on individual freedom, which constantly needs to invent new spatial dimensions to escape from the fences built by institutions and paid work.

Architecture is therefore the art of space, an interior space, as Zevi underlined. This space is empty and need to be moulded; it is an internal mass to be shaped. The Roman architect claims that "if something has no interior space, it is not architecture". And again: "The four facades of a building are only a box in which the architecture is enclosed".

Therefore, architecture is not just a shape but its use, with the experience of living, with the material needs of man. But the interior space is not infinite, it is limited, it is subject to constant change, it creates dissonances. It is precisely for this reason that it is the place where the architect's freedom is experienced to the fullest, to the point of constituting a sort of thermometer that measures its temperature. One could say that Zevi transformed the interior space into a sort of insurmountable 'state of need', which means acceptance of the world but not of its rules.

On the other hand, it would be arbitrary to dissociate freedom from its spatial experience because freedom itself can only

cità di progettare ponendosi contro le regole scolastiche e le consuetudini accademiche, vuol dire demolire i recinti eretti dalla tradizione e dal sempre-uguale.

Per lui, scrive Antonino Saggio: “critica e architettura sono positive solo se negano: combattono consuetudini, norme e regole per affermare il valore originale della ricerca artistica [...] La modernità non è un valore temporizzabile, è uno stato, una tensione, una coscienza che fa della crisi un valore”. Nessun compromesso, dunque, con chi è disposto ad accettare regole compositive già precostituite perché ciascuno ha il diritto di proiettare la propria creatività e individualità su uno spazio. Da qui nasce per Zevi l’amore per gli architetti dallo spirito più inquieto e irregolare: da Michelangelo a Borromini, da Terragni a Wright, da Gehry a Libeskind.

Se è pur vero, come affermava Manfredo Tafuri, che non ci può essere un’architettura di parte, è altrettanto vero però che si può fare una critica di parte dell’architettura.

Ed è quello che fa Zevi. Una critica forte che riconsidera le realtà contingenti e per nulla universali che si celano dietro categorie unificanti quali quelle della città, dell’arte o dell’architettura stessa; e che, soprattutto, demistifica quella ideologia urbanistica e architettonica che tende a dissimulare, cercando di risolverli in immagini polivalenti e attraverso una complessità formale, i dissidi insanabili che attraversano il territorio. Dunque, nessuna congiunzione di opposti, nessuna risoluzione del conflitto, nessuna dialettica che porti al suo annullamento, ma il progetto come istanza di una dimensione specificatamente politica, una sorta di invito all’azione che, pur dentro il mercato, si ponga fuori dai processi di standardizzazione vigenti, da quelle architetture neutre e diafane, da quei piani regolatori costruiti dal potere economico. Possibilità di ordine più che sua fondazione. Se si rimane nell’apologia del disordine, se si fa della bellezza del caos una specie di bandiera o uno stile, sembra dire Zevi, ciò che ne verrà fuori sarà solo tanto romanticismo ma poca architettura.

live if practiced; it would be even more arbitrary not to relate it to the mechanisms that trigger states of need that seem insurmountable obstacles. So, being able to freely organize one’s own thought and the originality of one’s own research means that the architect himself has the ability to design against academic rules and customs, it means demolishing the fences erected by tradition and by the always-equal.

To him, writes Antonino Saggio, critique and architecture are positive only if they deny: they fight against customs, norms and rules to affirm the original value of artistic research [...] Modernity is not a temporal value, it is a state, a tension, a consciousness that turns a crisis into a value. No compromise, therefore, with those who are willing to accept pre-established compositional rules since everyone has the right to project their creativity and individuality on a space. This explains Zevi’s love for the most restless and ‘unconventional’ architects: from Michelangelo to Borromini, from Terragni to Wright, from Gehry to Libeskind.

As Manfredo Tafuri said, while there can be no partisan architecture, one can certainly criticize part of architecture.

And this is what Zevi did. His vibrant criticism reconsidered the current and not at all universal realities hidden behind unifying categories such as those of the city, of art or of architecture itself; and, above all, he demystified that urban and architectural ideology that tends to conceal, trying to resolve the incurable disputes that cross the territory through multi-purpose images and a formal complexity. Hence, the opposites do not attract each other, there is no conflict resolution, no debate leading to an annulment.

A project is about a specifically political dimension, a sort of call to action that, even within the market, is placed outside the standardization processes in force, departing from those neutral and diaphanous architectures, from those regulatory plans built by economic power. It is a possibility to create order rather than its foundation. In the apology of disorder, if you turn the beauty of chaos into kind of a flag or style, Zevi seems to say, what will come out of it will be just a lot of romance but little architecture.

Massimo Ilardi
Sociologo e scrittore

Sociologist and writer

Luca Guido

ZEVI E L'ITINERARIO

ORGANICO

Linguaggio moderno dell'architettura

Quali sono stati gli architetti supportati e amati da Bruno Zevi? Hanno provato a dare una risposta Pippo Ciorra e Jean-Louis Cohen curando una mostra al MAXXI di Roma, intitolata *Gli architetti di Zevi: Storia e controstoria dell'architettura italiana 1944-2000*. Il progetto espositivo si è sviluppato intorno a precisi limiti temporali e geografici, offrendo uno spaccato dell'architettura italiana del secondo dopoguerra e presentando le opere come frammenti della visione critica dello stesso Zevi. Tra gli edifici selezionati vi sono sia capolavori noti al grande pubblico che opere conosciute solo da una piccola cerchia di esperti. Molti visitatori e recensori hanno osservato la prevalenza di opere afferenti agli anni della ricostruzione e del boom economico, altri ancora hanno sottolineato la mancanza di alcuni architetti legati alla cerchia zeviana. Si tratta di critiche che fanno leva sulla difficoltà di predisporre un elenco esaustivo capace di tener conto della vastità delle ricerche e dei contatti di Zevi. Quello che pare più interessante osservare è il fatto che siano rimasti in sospeso numerosi quesiti, eludendo l'approfondimento di temi specifici del pensiero di Zevi.

Ad esempio, come si inquadra la lezione della critica operativa nella selezione delle opere? Come ripercorrere gli studi zeviani sul linguaggio moderno dell'architettura attraverso la lettura degli edifici? Cosa ha in comune lo Zevi degli anni '50 e '60 con quello esuberante e polemico degli anni '80 e '90? In particolare, come rileggere l'itinerario dell'architettura

ZEVI AND THE ITINERARY OF ORGANIC ARCHITECTURE

The modern language of architecture

Which architects Bruno Zevi supported and loved? Pippo Ciorra and Jean-Louis Cohen tried to answer this question by curating an exhibition at MAXXI in Rome entitled *The architects of Zevi: History and counter-history of Italian architecture 1944-2000*. The exhibition project developed around precise time and geographical limits, offering an insight into post-war Italian architecture and presenting works as fragments of Zevi's own critical vision. The selected buildings include both masterpieces known to the general public and works known only by a small circle of experts. Many visitors and reviewers noted that works relating to the years of reconstruction and the economic boom were prevalent, while others pointed out the lack of some architects who belonged to Zevi's circle. These criticisms are due to the difficulty in putting together an exhaustive list that could cover the vastness of Zevi's research and contacts. What seems most interesting to note is that many questions have remained unanswered, avoiding an in-depth study of specific themes of Zevi's thought.

For example, how does the operational critique lesson fit into the selection of works? How can we identify Zevi's studies of the modern language of architecture through the interpretation of

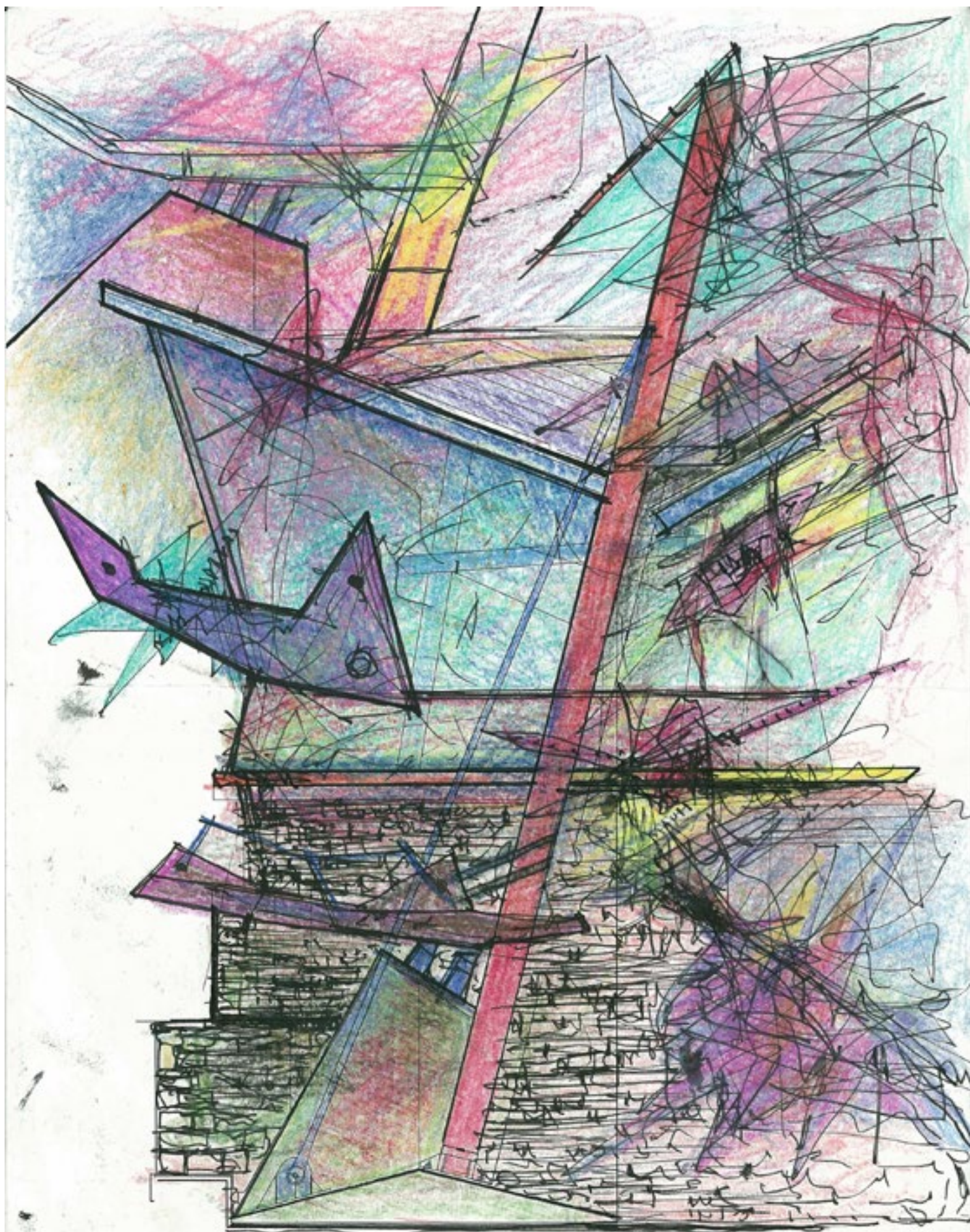
→

Franco Pedacchia
Chiesa di Santa Maria delle Monache
 Isernia, 2007

© Franco Pedacchia

Disegno

Drawing



for Palaucci's
21/Agosto/2007

C:\Lavori 2007\m.delle-monache\Studio Particolari_2.dwg, DISEGNO n°

DATA

FIRMA RUT

FIRMA DT

Iserra: Chiesa di
S.M. delle Monache

organica? Perché il percorso critico di Zevi parte da Frank Lloyd Wright per sfociare nel supporto ai progetti di Frank Gehry e altri architetti decostruttivisti? Nonostante possa essere legittimo che queste tematiche non abbiano suscitato l'interesse dei curatori, vale la pena affrontarle brevemente per capire qualcosa di più di Zevi e dei suoi architetti.

L'intero apparato delle riflessioni storico-critiche elaborate da Zevi ruota attorno alla figura di Wright e alla rielaborazione del concetto wrightiano di architettura organica, ovvero architettura intesa come ricerca e sperimentazione dello spazio architettonico.

Dalla pubblicazione di *Verso un'architettura organica* nel 1945 al cosiddetto *Manifesto di Modena* del 1997 il messaggio dei progetti selezionati e pubblicati da Zevi non cambia: i maestri dell'architettura moderna hanno indicato la strada per un'architettura libera dai dogmi del passato.

Nei primi decenni di attività, l'operato di Zevi è senza dubbio rivolto a incoraggiare la conoscenza dell'opera di Wright. Rimangono contagiati dall'azione di propaganda

buildings? What does the Zevi from the 1950s and 1960s have in common with the exuberant and argumentative Zevi from the 1980s and 1990s? In particular, how can we reinterpret the itinerary of organic architecture? Why did Zevi's critical path begin with Frank Lloyd Wright and eventually supported Frank Gehry's and other deconstructivist architects' projects? Although the curators were fully entitled to have little or no interest in these issues, it is worth addressing them briefly to understand a little more about Zevi and his architects.

The whole set of historical-critical reflections elaborated by Zevi revolved around the figure of Wright and the re-elaboration of the Wrightian concept of organic architecture, or architecture considered as research and experimentation of architectural space.

From the publication of "*Verso un'architettura organica*" in 1945 to the so-called *Manifesto di Modena* in 1997, the message of the projects selected and published by Zevi remains the



Frank Lloyd Wright
Guggenheim Museum
New York, 1943-59
Ph Luca Guido
© Luca Guido



Frank Lloyd Wright
Kraus House
St Louis, Missouri, 1952
Ph Luca Guido
© Luca Guido

numerosi giovani architetti e colleghi tra i quali sono da segnalare Giuseppe Samonà, Carlo Scarpa, Giancarlo De Carlo, Bruno Morassutti, Angelo Masieri, Marcello D'Olivo, Aldo Loris Rossi, Luigi Pellegrin, Leonardo Ricci.

Allo stesso tempo Zevi non suggerisce nessun tipo di revival wrightiano, ma cerca di ampliare il messaggio dell'architettura organica al di là dell'apporto culturale dello stesso Wright. Zevi chiarisce infatti che l'architettura organica non è uno stile, ma un approccio che va oltre i cliché del funzionalismo, nel tentativo di umanizzare l'architettura e di porla in relazione simbiotica con l'ambiente circostante.

La seconda fase dell'azione zeviana risulta più articolata ed è segnata dalla volontà di indicare degli strumenti operativi per un linguaggio moderno dopo la morte di Wright e degli altri grandi maestri del Novecento. Zevi pubblica o recensisce nei suoi scritti numerosi architetti che testimoniano la vitalità del movimento organico e dei nuovi trend dell'architettura contemporanea. Ne sono prova le pagine dedicate a Bruce Goff, Bart Prince, Eero Saarinen, Jørn Utzon, Claude

same: the masters of modern architecture have shown the way to an architecture free from the dogmas of the past.

During his first decades of work, Zevi undoubtedly made every effort to foster knowledge of Wright's work. Many young architects and colleagues were infected by this propaganda, including Giuseppe Samonà, Carlo Scarpa, Giancarlo De Carlo, Bruno Morassutti, Angelo Masieri, Marcello D'Olivo, Aldo Loris Rossi, Luigi Pellegrin and Leonardo Ricci.

At the same time, Zevi did not advocate any kind of Wrightian revival. He tried to broaden the message of organic architecture beyond Wright's own cultural contribution. Zevi clarified that organic architecture is not a style, but an approach that goes beyond the clichés of functionalism, in an attempt to humanize architecture and place it in a symbiotic relationship with the surrounding environment.

The second phase of Zevi's work was more structured. It was characterized by the desire to indicate the operational tools



↑
Frank Lloyd Wright
Fallingwater House (Casa sulla Cascata)
Stati Uniti, 1936-39
Ph Luca Guido
© Luca Guido

Parent, Jean Renaudie, Lawrence Halprin, Moshe Safdie, John Johansen.

Ma quello che animava Zevi era il bisogno di ostacolare i processi dissipatori della cultura architettonica che vedeva insiti nell'approccio post-modernista. Ne nasce una lotta senza quartiere al classicismo, all'ordine, alla simmetria, alla purezza delle forme, all'accademia e ai tabù della proporzione. Queste idee confluiscono nell'elaborazione delle cosiddette "sette invarianti" del linguaggio moderno e supportano il concetto di *grado zero* della scrittura architettonica.

Nel 1988 la mostra *Deconstructivist Architecture* organizzata da Philip Johnson e Mark Wigley porta alla ribalta una serie di progetti e progettisti che incarnavano quelle tesi.

Il decostruttivismo non è l'ennesimo "-ismo" della storia dell'architettura, ma indica sostanzialmente un approccio debordante in quello organico immaginato da Zevi. I piani inclinati, le geometrie sghembe, i volumi contorti, le asimmetrie che caratterizzano i progetti decostruttivisti confermano le argomentazioni del codice anticlassico descritto da Zevi.

for a modern language, after the death of Wright and the other great masters of the twentieth century. Zevi published or reviewed numerous architects who testified to the vitality of the organic movement and the new trends in contemporary architecture. This is proven by the pages he devoted to Bruce Goff, Bart Prince, Eero Saarinen, Jørn Utzon, Claude Parent, Jean Renaudie, Lawrence Halprin, Moshe Safdie, John Johansen.

But what motivated Zevi was the need to hinder the dissipating processes of architectural culture that he perceived as inherent in the post-modernist approach. As a result, his struggle against classicism, order, symmetry, purity of shape, academia and taboos of proportion was relentless. These ideas were incorporated into the elaboration of the so-called "seven invariants" of the modern language and support the concept of *zero degree* of architectural design.

In 1988, the exhibition *Deconstructivist Architecture* organized by Philip Johnson and Mark Wigley brought to the fore a series of



Herb Greene
Prairie House
Norman, Oklahoma, 1960-61
Ph Luca Guido
© Luca Guido



Frank O. Gehry
Walt Disney Concert Hall
Los Angeles, 2003
Ph Luca Guido
© Luca Guido



↑
Bart Prince
Prince House
Albuquerque, Stati Uniti, 1984
Ph Luca Guido
© Luca Guido



Laura Rocca
Villette a schiera
Monza, 1994-98

© Laura Rocca - RoccAtelier Associati

Da qui in poi Zevi registra anche il cortocircuito dell'architettura italiana contemporanea. Mentre Gehry, Libeskind, Eisenman e altri architetti raggiungono il successo internazionale, vincendo concorsi e costruendo opere che riscrivono lo statuto disciplinare dell'architettura, in Italia le nuove sperimentazioni sono viste con sospetto e accolte con perplessità. Le personalità creative sono poche e vanno cercate fuori dalle università e dai luoghi di potere. Forze sorprendenti emergono così dalla provincia. Zevi seleziona e promuove attraverso le pagine de *L'architettura. Cronache e storia* progettisti come Francesco Cocco, Luigi M. Moretti, Dante Benini, Andrea Bruno, Iginio Cappai e Pietro Mainardis, Michele Capobianco, Giovanni Battista Bassi, Antonio Cuono e Nella Tarantino, solo per citarne alcuni. Si tratta di architetti poco conosciuti che confermano quanto Zevi credesse nella sperimentazione architettonica, indipendentemente dalle affiliazioni accademiche o dal successo professionale degli architetti che selezionava. Lo testimoniano anche le architetture di Franco Pedacchia. Progetti di architettura contemporanea a contatto con preesistenze storiche che scuotono gli ambienti conservatori delle soprintendenze. Oppure i lavori di Laura Rocca e Antonio Fanigliulo che, rifiutando le forme pure, frammentano i volumi edilizi per poi assemblarne i pezzi con una fantasia che rifugge l'idea dell'oggetto architettonico finito.

Opere come il Palazzo di Giustizia di Savona di Leonardo Ricci, completato negli anni della deriva postmodernista, diventano centrali in questa narrazione: tematiche organiche si ibridano con etimi espressionisti. Il superamento di frasi fatte, modi codificati, astratti valori sovrastrutturali, è la matrice di una nuova architettura.

Zevi dimostra come il messaggio creativo dei maestri del moderno non sia inaccessibile. Al contrario la storia offre la possibilità di colmare sprechi e rinunce del passato con atti coraggiosi ed eversivi.

La profezia wrightiana di un'architettura democratica, espressione della creatività individuale, si avvera così in modo non retorico, mostrando che l'itinerario dell'architettura organica è ancora ricco ed inesplorato.

projects and designers who embodied those ideas. Deconstructivism is not yet another “-ism” in the history of architecture, but essentially indicates an overflowing approach in the organic one imagined by Zevi. The tilted planes, twisted geometries, volumes, asymmetries that characterize deconstructivist projects confirmed the arguments against classicism described by Zevi.

From here on, Zevi also noted a short circuit of contemporary Italian architecture. While Gehry, Libeskind, Eisenman and other architects achieved international success, won contests and built works that re-oriented the specification of architecture, in Italy new experiments were seen suspiciously and arose perplexity. There were few creative personalities and they must be sought outside universities and places of power. Amazing sparkles emerged from the province. Through the pages of “*L'Architettura, cronache e storia*”, Zevi selected and promoted designers like Francesco Cocco, Luigi M. Moretti, Dante Benini, Andrea Bruno, Iginio Cappai and Pietro Mainardis, Michele Capobianco, Giovanni Battista Bassi, Antonio Cuono and Nella Tarantino, just to name a few. They were little known architects who confirmed how much Zevi believed in architectural experimentation, regardless of the academic affiliations or professional success of the architects he selected. The architecture of Franco Pedacchia also bears witness to this. His contemporary architecture projects were in contact with historical pre-existing buildings and shocked the conservative environment of the Superintendencies. Another example: Laura Rocca and Antonio Fanigliulo's works who, by rejecting pure shapes, fragmented the building volumes and then assembled their pieces with an imagination that eschewed the idea of a finite architectural object.

Works such as Leonardo Ricci's Savona Palace of Justice, completed in the years of postmodernism, have become pivotal: organic themes hybridized with expressionist etymologies. Going beyond commonplace, codified methods, abstract super-structural values, they created the matrix of a new architecture.

Zevi demonstrated that the creative message of the masters of modernity was not inaccessible. On the contrary, history offered the possibility to fill waste and renunciations of the past with courageous and subversive acts.

The Wrightian prophecy of a democratic architecture, an expression of individual creativity, came true in a non-rhetorical way, showing that the itinerary of organic architecture is still rich and unexplored.

Tommaso Brasiliano

FOGLI PERDUTI (?)

Approccio zeviano, verso una critica radicale

I giornali più seri ritengono che i critici d'arte, di musica, di letteratura, impegnati nella loro professione hanno una diretta responsabilità nel formare l'opinione pubblica e nel creare una richiesta di buona pittura, buona musica, buona letteratura. I critici di architettura, invece, quasi non esistono. È «il nostro corrispondente di architettura» che cataloga i nuovi sviluppi e dal momento che «il nostro corrispondente di architettura» è nove volte su dieci un architetto, a causa del coinvolgimento personale è impedito dall'esercitare ogni critica reale nei confronti dei progetti dei suoi colleghi architetti.

Robert Byron

Con la scomparsa di Bruno Zevi nel gennaio del 2000 la critica architettonica, non solo quella italiana, ha perso una figura di intellettuale di primissimo piano, in grado di leggere e raccontare con scrittura chiara e incisiva, con una maestria da chirurgo, architetti e architetture, urbanistica e urbanisti, edifici e città, da lui giustamente considerati come un indivisibile e denso unicum.

Nel 1993 Bruno Zevi pubblicò, tenendo fede alla consueta *vis polemica* che caratterizzava i suoi testi ed interventi, un libro autobiografico dal titolo fortemente evocativo *Zevi su Zevi. Architettura come profezia*.

Appunti di vita, note critiche, aneddoti autobiografici, spigolature al limite del gossip, il libro racconta di episodi e luoghi, circostanze e persone, con modalità che ben rappresentano lo spirito anarcoide di uno Zevi che non rifugge plateali prese di posizione, perentori dinieghi, aperte polemiche nei confronti di personaggi da lui giudicati, a torto o a ragione, ambigui, reazionari, compromessi o comunque subalterni a logiche speculative ed accomodanti posizioni critiche che molti dei suoi coevi colleghi sostenevano.

Il testo si chiude con una sorta di elenco, poeticamente intitolato "fogli perduti"; ventitré brevi, sintetici e densi

LOST SHEETS (?)

Zevi's approach, towards a radical critique

The most serious newspapers believe that art, music and literature critics engaged in their profession have a direct responsibility in shaping the public opinion and in creating a demand for good painting, good music and good literature. Architecture critics, on the other hand, hardly exist. It is "our architecture correspondent" who catalogues new developments and since "our architecture correspondent" is nine times out of ten an architect, he is prevented from genuinely criticizing the designs of his fellow architects because of his personal involvement.

Robert Byron

With the death of Bruno Zevi in January 2000, architecture critique, not just Italian critique, lost a leading intellectual figure. He could read and tell in a clear and forceful manner, with the skill of a surgeon, architects and architecture, town planning and urban planners, buildings and cities, which he rightly considered as an indivisible and full unicum.

In 1993, Bruno Zevi published, with the usual *vis polemica* that characterized his texts and speeches, an autobiographical book with a highly suggestive title: "Zevi su Zevi. Architettura come profezia".

Life notes, critical notes, autobiographical anecdotes, gossip and rumor, the book tells about episodes and places, circumstances and people, in a way that well represents the anarchic spirit of Zevi. He did not shy away from blatant stances, peremptory denials, open arguments against people he judged, rightly or wrongly, to be ambiguous, reactionary, compromised or in any case subordinate to a logic of speculation and to complacent critical positions that many of his colleagues upheld.

The text ends with a sort of list, poetically entitled "fogli perduti" (lost sheets); twenty-three short, concise and intense paragraphs that cross, over a long period of time, the years of Zevi's private, public and professional life. In order to reiterate his dominant provocative character, the eighth paragraph begins with a striking phrase: "Profession: resigning".

paragrafi che attraversano, in un ampio arco temporale, gli anni della vita privata, pubblica e professionale di Zevi e tra questi, a voler ribadire la dominante provocatoria del personaggio, l'ottavo paragrafo dall'incipit fulminante: "Professione: dimissionario".

Perentorio e teatrale, il titolo elenca la serie di dimissioni che Zevi presentò nel corso degli anni presso enti istituzionali e non, in cui ricopriva ruoli ed incarichi a partire da quelle presentate dalla GESCAL dove venne respinta la sua proposta di utilizzare i fondi Ina-Casa per recuperare e ristrutturare gli edifici esistenti a favore di nuove edificazioni, per finire a quelle del 1992 quando si dimise dal ruolo di consigliere di amministrazione della Quadriennale d'Arte di Roma per non condividere il criterio antologico e acritico di mostre imperniate su soggettive ambizioni dei singoli artisti piuttosto che sugli oggettivi valori dell'arte. L'estrema ratio delle dimissioni ben rappresenta la visione etica, prima ancora che culturale, che Zevi aveva e adottava quando non disponibile a trattare e mediare su principi e scelte da lui ritenute non negoziabili; un comportamento, questo, in evidente discontinuità con il diffuso e attuale atteggiamento di molti degli intellettuali di oggi più propensi ad adattarsi alle posizioni maggioritarie che andare, faticosamente, contro corrente.

In tal senso nell'ambito disciplinare della critica architettonica si è andata consolidando nell'ultimo decennio una dubbia lettura critica di Zevi e della sua opera, che lo vede sostanzialmente distinto in due fasi, come lucidamente sostiene Luigi Prestinenza Puglisi in suo recente testo su Zevi: una prima fase che attiene alla formazione, alla maturità e ai migliori risultati conseguiti ed una seconda caratterizzata dalla decadenza senile, lettura quest'ultima, condivisa anche da prestigiosi e illustri critici attuali.

In un editoriale del '98, scritto in occasione dell'ottantesimo compleanno di Zevi, sulle pagine di *Casabella*, scrive Francesco Dal Co: "Da anni, ogni mese, sulla sua rivista *L'Architettura. Cronache e storia* e ogni settimana su *L'Espresso* [...] rovescia con poche righe di piombo insulti e lodi, anatemi ed apprezzamenti, stroncature e incoraggiamenti sui più diversi obiettivi. Le sue critiche non lasciano dubbi circa i pregiudizi e la testardaggine, le infatuazioni e gli slanci di cui sono espressione; militanti, nulla concedono al dubbio e alle tinte neutre. Zevi ha ridotto la critica ad un personalissimo grado zero; il giudizio ha divorato l'argomentare al punto che ogni giorno egli gioca una sorta di partita di tennis con l'architettura contemporanea, esaurendo l'impegno con una rapida serie di servizi. A differenza del tennista, Zevi, quale critico che predilige l'architettura come esercizio ginnico, non gioca mai una smorzata".

Personalmente ritengo riduttivo il giudizio di Dal Co, venato com'è da una sorta di ecumenismo critico ed intriso di una autoreferenzialità che strizza l'occhio ad un primato culturale e morale meneghino, mai sopito ed oggi ancor più palesato.

Nei fatti invece, Zevi palesa una ferrea coerenza esercitata nell'intero arco della sua vita e con le sue ben note modalità.

Peremptory and theatrical, this title describes Zevi's resignation from institutional and non-institutional bodies, where he held different roles and positions. He first resigned from GESCAL that rejected his proposal to use the Ina-Casa funds to recover and renovate existing buildings rather than constructing new ones.

In 1992, he resigned from his role as a board member of the Quadriennale d'Arte in Rome to avoid sharing the anthological and uncritical criterion of exhibitions based on the subjective ambitions of individual artists rather than on the objective value of art. The ultimate rationale for his resignation well represents Zevi's ethical, rather than cultural, vision. He was not willing to negotiate and compromise on principles and choices that he considered non-negotiable. This behavior is clearly in contrast with the widespread and current attitude of many of today's intellectuals who are more inclined to adapt themselves to majority positions rather than struggling against the mainstream.

In this sense, in the field of architecture critique, a dubious critical reading of Zevi and his work has gained strength over the last decade. Many believe that his work is substantially divided into two phases, as Luigi Prestinenza Puglisi argues in his recent text on Zevi: the first phase relates to training, maturity and his best achievements, while the second one is characterized by a senile decline. This view is also shared by prestigious and illustrious critics of today.

In a 1998 editorial, written on the occasion of Zevi's eightieth birthday, Francesco Dal Co wrote in *Casabella's* pages: *For years, every month, in his magazine "L'Architettura. Cronache e storia" and every week on "L'Espresso" [...] he reverses in a few heavy lines his insults and praises, anathemas and appreciations, criticisms and encouragement on the most diverse targets. His criticisms leave no doubt about the prejudice and stubbornness, infatuation and enthusiasm that they express; militants, they deny any doubt and reject neutral tones. Zevi downed critique to a very personal zero degree; his judgment devoured any argument, to the point that every day he played a sort of tennis match with contemporary architecture, ending his efforts with a rapid series of services. Unlike a tennis player, Zevi, as a critic who likes architecture as a gym exercise, never plays a soft spot.*

Personally, I think Dal Co's judgment is simplistic, veined as it is by a sort of critical ecumenism and imbued with a self-referentiality that winks at Milan's cultural and moral primacy, never dormant and even more evident today.

In actuality, however, Zevi revealed a strict coherence throughout his life, with his well-known ways.

Nicola Di Battista was right when he published Zevi's text for the presentation of the first issue of *"L'Architettura. Cronache e storia"* in May 1955. It is still dramatically

relevant, as if sixty-three years had not elapsed.

Bene fa, Nicola Di Battista a riproporre in un suo recente editoriale, il testo di presentazione al primo numero di *L'architettura. Cronache e storia* nel maggio del 1955, scritto dallo stesso Zevi, che si presenta ancora drammaticamente attuale, come non fossero affatto passati sessantatré anni dalla sua stesura.

Interrogandosi sul ruolo, e sul destino degli intellettuali, Zevi li invita ad una 'chiamata alle armi', ad un impegno etico prima che morale, a non astenersi stando "sulla gradinata, a cantare e meditare per niente, per sé stessi o, nel caso migliore, per incoraggiare il martire e distrarre un po' il leone dal suo appetito".

Il dramma sociale e civico che Zevi denuncia nel suo scritto è una perfetta e nitida fotografia del mondo attuale: "l'urbanesimo, la sorda speculazione fondiaria ed edilizia, i tuguri dei poveri e anche dei ricchi, la città paralizzata nel traffico e nei servizi, il verde distrutto dalla marea di cemento che avanza senza piano, la campagna e il paesaggio offesi, gli ambienti storici violentati, i monumenti vandalicamente abbattuti". E prosegue, implacabile, accusando la critica e la cultura architettonica dell'epoca di autodisintegrarsi, bloccata come è "nell'artificioso dilemma tra formalismo e realismo, tra attualità e storia [...] i formalisti continuano la loro conversazione mondana in esperienze astratte, commoventi, ma incomunicabili; i realisti si illudono di servire la gente accettandone i luoghi comuni senza operare una scelta, e precipitano nella follia di sadici ritorni al neoclassico; gli storici si chiudono in una roccaforte conservatrice insensibili al laboratorio di temi e di ricerche che li contorna; i critici che anelano all'attualità cadono di regola nel giornalismo".

Ovviamente nel contesto attuale si riscontrano concetti e nuovi termini che nel '55 Zevi non poteva conoscere o ipotizzare: globalizzazione, archistar, non luoghi, e tutta l'attuale terminologia molto in voga tra tanti dei critici contemporanei, sarebbero comparsi anni dopo ma non è difficile immaginare quale sarebbe stata la posizione di Zevi, animato da quel 'sacro furore' veemente e colorito, lontanissimo dagli eccessi 'sgarbiani' di oggi e comunque ricco di argomentazioni e profonda conoscenza degli eventi storici, architettonici e dei suoi protagonisti.

È utile allora rileggere alcuni dei passaggi più significativi dell'editoriale zeviano e in particolare quello riferito alla struttura editoriale, allo schema della rivista al cui interno si trovano gli editoriali, le costruzioni e i progetti, la storia e la critica ed infine le rubriche, a loro volta suddivise di volta in volta per argomenti tematici quali ad esempio il paesaggio e le cronache urbanistiche, la sezione storica, quella sulle strutture, la bibliografia architettonica, i notiziari, le monografie urbanistiche, il tutto ricondotto nell'alveo della reale democrazia e onestà intellettuale, testualmente dichiarata da Zevi che invita alla collaborazione non tanto i geni creativi, storici di professione o letterati, ma architetti, ingegneri, amministratori di enti edilizi, studenti, che hanno "una notizia da dare, un problema da risolvere, una proposta da sottoporre alla pubbli-

By wondering about the role and destiny of intellectuals, Zevi invited them to a "military call up", to an ethical rather than moral commitment, to avoid staying by the steps, to sing and meditate to no avail, just for themselves or, in the best case, to encourage a martyr and distract the lion from his appetite.

The social and civic drama that Zevi denounced in his paper is a perfect and clear picture of today's world: urbanism, the land and building dull speculation, the hovels of the poor and also of the rich, the city paralyzed in traffic and services, the green destroyed by a flood of concrete, the injured countryside and landscape, the violated historical environments, the vandalism of demolished monuments. And he went on, relentlessly, accusing the critics and the architectural culture of the time of self-destruction, blocked as it was in the artificial dilemma between formalism and realism, between the present and history [...]. The formalists continue their worldly conversation with abstract, moving, but incommunicable experiences; the realists delude themselves that they are serving people by accepting their commonplaces without making a choice, and plunge into the madness of a sadistic return to the neoclassical; the historians lock themselves in a conservative stronghold, insensitive to the world around them; the critics who yearn for the present fall as a rule into journalism.

Obviously, today there exist concepts and new terms that Zevi could not know or hypothesize in 1955: globalization, archistars, non-places, and all the current terminology very popular among many contemporary critics. They appeared years later, but it is not difficult to imagine what Zevi's position would be, animated by that vehement and colorful "sacred fury", very distant from the "rude" excesses of today (Sgarbi) but nevertheless rich in arguments and deep knowledge of historical and architectural events and of their leading figures.

Therefore, it is useful to revisit some of the most significant passages of Zevi's editorials, especially the one referring to the editorial structure, to the layout of the magazine containing the editorials, constructions and projects, history and critique, and finally the columns. These latter are in turn divided into thematic topics such as landscape and urban chronicles, a historical section, a section on structures, architecture bibliography, news, urban monographs. Zevi declare that all this has been brought back into the realm of democracy and intellectual honesty. He encouraged many to collaborate: not only creative geniuses, professional historians or writers, but also architects, engineers, building administrators and students, anyone who has a piece of news, a problem to solve, a proposal to submit to the public opinion. The magazine aimed at providing such "service" to all, builders and town planners, architects and clients, archaeologists and technicians, politicians and historians. At the risk of appearing eclectic, conveying different and complementary forces and interests, it is necessary to re-establish a broad dialogue, an understanding aimed at promoting and extending the freedom of architecture.

ca opinione. La rivista vuol costituire questo *servizio* per tutti, costruttori e urbanisti, architetti e clienti, archeologi e tecnici, politici e storici. A costo di apparire eclettici convogliando forze ed interessi diversi e complementari, bisogna ristabilire un vasto colloquio, una intesa atta a promuovere e ad estendere la libertà dell'architettura”.

Il grande pregio di Zevi, al di là delle banali e strumentali contrapposizioni con un altro gigante della critica architettonica come Manfredo Tafuri, è quello di utilizzare un linguaggio chiaro, diretto, lontanissimo dall'architettese molto in voga, soprattutto in questi ultimi tempi.

La mia conclusione a questo scritto, senza timore alcuno di essere tacciato come zeviano perso in agiografiche derive, è una sola: una considerazione che trova sponda in diversi e più illustri personaggi che pur partendo da sponde differenti ribadiscono la centralità della figura di Bruno Zevi. E allora diventa più chiaro che con l'eredità di Zevi e con la sua figura di intellettuale a tutto tondo, il colloquio è [ancora] aperto e bisogna, inevitabilmente, tenerne conto, così come appare evidente che mancano oggi le sue battute, quella sorta di gestualità da attore della commedia dell'arte italiana, la voce tenorile con cui sferzava i suoi interlocutori, con analisi folgoranti e giudizi sferzanti, nel bene e nel male soprattutto con chi non era tra i suoi favoriti; il tutto perfettamente in sintonia con quanto affermò in una delle ultime conferenze quando, indicando ciascuno dei presenti disse: “Io sono felice perché so che, in qualsiasi momento, sentendomi mancare, posso rivolgermi a voi dicendo continua tu, tu, tu, tu”. Solo recuperando queste caratteristiche e coltivando la capacità etica di abbracciare scenari più ampi, di esercitare una illuminata e onnivora cultura della critica, in un difficile contesto socio culturale che vede sempre più affermarsi la frammentazione disciplinare e le relative figure professionali, si potrà avere la speranza che “i fogli perduti” di Zevi si possano ritrovare.

Zevi's great merit, beyond the obvious and functional contrasts with another giant of architecture critique like Manfredo Tafuri, is his clear, direct language, far from the very popular architecture jargon, especially in recent times.

My conclusion, without any fear of being accused to be a Zevian lost in hagiographic theory, is only one: I agree with several and illustrious authors who, although starting from a different perspective, reaffirm the centrality of Zevi's work. Hence, it becomes clearer that Zevi's legacy and his being a full-fledged intellectual, leaves the conversation [still] open. Inevitably, we need to consider that we still miss his jokes, his gesture as an actor of the Italian commedia dell'arte, the tenor voice with which he lashed his interlocutors, his dazzling analysis and harsh judgments, for better or for worse, especially with those who were not among his favorites. All this is perfectly in tune with what he said in one of the last conferences when, pointing to each of those present he said: *I am happy because I know that, at any time, if I feel I am fainting, I can ask you to continue - you, you, you, you.* Only by recovering these characteristics and nurturing an ethical skill embracing wider scenarios, we can practice an enlightened and omnivorous culture of critique in a difficult socio-cultural context in which fragmentation prevails. In this way only, we may still hope that Zevi's “lost sheets” can be found again.

Tommaso Brasiliano

Architetto,
Consigliere di Amministrazione Acquario Romano

Architect,
Board Director, Roman Aquarium

Zaira Magliozzi

HAUS-RUCKER-CO

Visioni radicali

Quando guardiamo oggi l'intelligenza artificiale, la tecnologia indossabile e i robot, li consideriamo parte di un presente inatteso e di un futuro inevitabile. Nel bene e nel male. Alla fine degli anni '60, invece, tutto questo appariva come pura fantascienza.

Ed è proprio in questi anni che lo Studio Haus-Rucker-Co intravedeva, e già costruiva, scenari futuribili che, seppur in forma embrionale, risultavano vivi, presenti e affascinanti.

Fondato nel 1967 da Günter Zamp Kelp, Laurids Ortner e Klaus Pinter a Vienna, il visionario gruppo Haus-Rucker-Co sin da subito si distingue nel panorama europeo per il carattere sperimentale, radicale e utopico. Erano gli anni in cui più di 500 milioni di persone videro l'astronauta americano Neil Armstrong camminare sulla Luna (il 21 luglio 1969) mentre Hans Hollein dichiarava che "tutto è architettura", un architetto come Louis Kahn aveva da poco terminato (nel 1965) il *Salk Institute* e la rivista *Casabella* veniva diretta da Alessandro Mendini. Anni in cui il linguaggio radicale andava strutturandosi con gruppi come *Archigram* (fondato nel 1960) e *Superstudio* (fondato nel 1966).

Dopo Vienna, nel 1970 gli Haus-Rucker-Co si trasferiscono a Düsseldorf e Manfred Ortner si unisce al team. Tre anni dopo si decide di aprire una sede a New York con Klaus Pinter e Carol Michels. Passa qualche tempo, tra progetti ed

HAUS-RUCKER-CO

Radical visions

When today we look at artificial intelligence, wearable technology and robots, we consider them part of an unexpected present and inevitable future. For better or for worse. At the end of the 60s, instead, it all looked as pure science fiction.

It was in those days that Studio Haus-Rucker-Co glimpsed, and built, futuristic scenarios that, though embryonic, appeared vital, contemporary and charming.

Founded in Wien in 1967 by Laurids Ortner, Günter Zamp Kelp and Klaus Pinter, the visionary Haus-Rucker-Co group stood out from the very beginning from the European panorama for its experimental, radical and utopian nature.

Those were the years in which more than 500 million people saw the American astronaut Neil Armstrong walk on the moon (July 21st, 1969), while Hans Hollein stated that "everything is architecture", an architect such as Louis Kahn had just completed the *Salk Institute* (1965) and *Casabella* magazine was directed by Alessandro Mendini. Years in which the radical language took shape through groups like *Archigram* (founded in 1960) and *Superstudio* (founded in 1966).

After Wien, Haus-Rucker-Co moved to Düsseldorf in 1970 and Manfred Ortner joined the team. Three years later, the decision to open a headquarter in New York with Klaus Pinter and Carol Michels was made. Time passes, through projects and various



↑
Haus-Rucker-Co
Environment Transformer - Flyhead, View Atomizer, Drizzler
Vienna, 1968
Ph Gerald Zugmann
©Haus-Rucker-Co



esperienze di varia natura, si arriva al 1977, quando le attività di Haus-Rucker-Co terminano, per dare l'abbrivio alle carriere individuali dei singoli fondatori del gruppo. Ultimo tassello temporale di questa storia è il 1992, che segna definitivamente lo scioglimento del gruppo, in occasione della mostra commemorativa alla *Kunsthalle* di Vienna.

In soli dieci anni di attività, relativamente pochi per uno studio di architettura, i progetti di Haus-Rucker-Co indagano il rapporto tra uomo e spazio, concepito non più solo come fisico ma come una dimensione cognitiva tra l'utente e l'oggetto, un elemento da esplorare, sfruttare, colonizzare, in cui sperimentare le diverse tensioni che si vengono a creare. Ne sono esempi *Balloon for 2* (1967), *Yellow Heart* (1968) ed *Environment Transformer* (1968) dove il corpo umano entra in relazione con uno spazio altro, un'architettura altra.

Già dalle prime opere si comincia a vedere l'uso dell'architettura come atto di protesta contro il sistema, l'inquinamento, la standardizzazione. Progetti come *Cover-Survival in a Polluted Environment* (1971), *Rooftop Garden* (1971), *Palm Tree Island* (1971) e *Big Piano* (1972) rappresentano a pieno la continua ricerca utopica che cerca di distaccarsi dalle forme dell'esistente, senza però farne a meno.

In tutti questi progetti si nota una continua tensione a voler esplorare una dimensione nuova dell'architettura, quella performativa, che metteva in movimento e in crisi una disciplina notoriamente statica e spesso rappresentativa del potere. Un capovolgimento del senso comune che si è sempre avuto dell'architettura.

Lo stesso stava accadendo per l'arte. I primi dei '70 erano gli anni in cui Marina Abramović spingeva oltre i limiti sperimentando con la performance art. Tutto ha inizio con la serie *Rythm*, realizzata prima a Edimburgo e poi a Belgrado, Milano e Napoli. Un corpo, in uno spazio, degli oggetti, un pubblico e tutta la libertà di creare un mondo parallelo per vedere cosa viene fuori dalle relazioni casuali e volute tra tutti gli elementi. Allo stesso tempo, il lavoro di Haus-Rucker-Co sembrava voler costantemente sfidare le domande "cos'è architettura?", "a cosa serve l'architettura?". Andando oltre il comune senso, dove i confini tra le discipline, soprattutto tra architettura, arte, urbanistica, diventano labili tanto da farci chiedere se possa davvero esistere questa separazione.

experiences, until 1977 when Haus-Rucker-Co activities came to an end and the individual carriers of its founders started. Eventually, 1992 marks the definitive break-up of the group on the occasion of the commemorative exhibition at *Wien Kunsthalle*.

In only ten years of activity, relatively brief for an architectural firm, Haus-Rucker-Co projects investigated the relation between man and space, conceived no longer as exclusively physical but as a cognitive dimension between the user and the object, an element to explore, exploit, colonize, in which experiment the different tension that come about. Some examples are *Balloon for 2* (1967), *Yellow Heart* (1968) and *Environment Transformer* (1968), where the human body gets into relation with an "other space", an "other architecture".

Since their early works, one can notice the use of architecture as an act of protest against the system, against pollution and standardisation. Projects like *Cover-Survival in a Polluted Environment* (1971), *Rooftop Garden* (1971), *Palm Tree Island* (1971) and *Big Piano* (1972) fully represent the continuous utopical research that attempts to detach itself from the forms of the existing, yet without denying them.

In all these projects, a continuous tension towards the exploration of a new architectural dimension can be found: towards a performative dimension, that puts a famously static and power-representative discipline in motion and in crisis. A reversal in the common sense that always characterized architecture.

The same was happening to Art. The early 70s were the years in which Marina Abramović pushed boundaries, experimenting with performance art. Everything started with the *Rhythm series*, first staged in Edinburgh and then in Belgrade, Milan and Naples. A body, in a space, some objects, an audience and all the freedom to create a parallel world in order to see what is generated by causal and intentional relations among all elements.

Similarly, the works of Haus-Rucker-Co seem to be constantly challenging question like "what is architecture?", "what is architecture for?". Going beyond the common sense, where the boundaries between disciplines, especially architecture, art, urban planning, become so labile that we can ask ourselves if this separation really exists.

Intervista di / Interview by AR MAGAZINE

GÜNTER ZAMP KELP

Fondatore di / Founder of Haus-Rucker-Co



Haus-Rucker-Co
Empire State Building - A tree for all seasons
From the Series: Rooftop-oasis-project
1974

©Haus-Rucker-Co



Haus-Rucker-INC
Roof Top Oasis Project
New York, 1973-76

©Haus-Rucker-Co



Haus-Rucker-Co,
Günter Zamp Kelp,
Big Piano
1972

©Haus-Rucker-Co

AR MAGAZINE - Qual è la lezione che dovremmo imparare oggi dall'opera di Haus-Rucker-Co e quali sono le tracce lasciate dal questo gruppo?

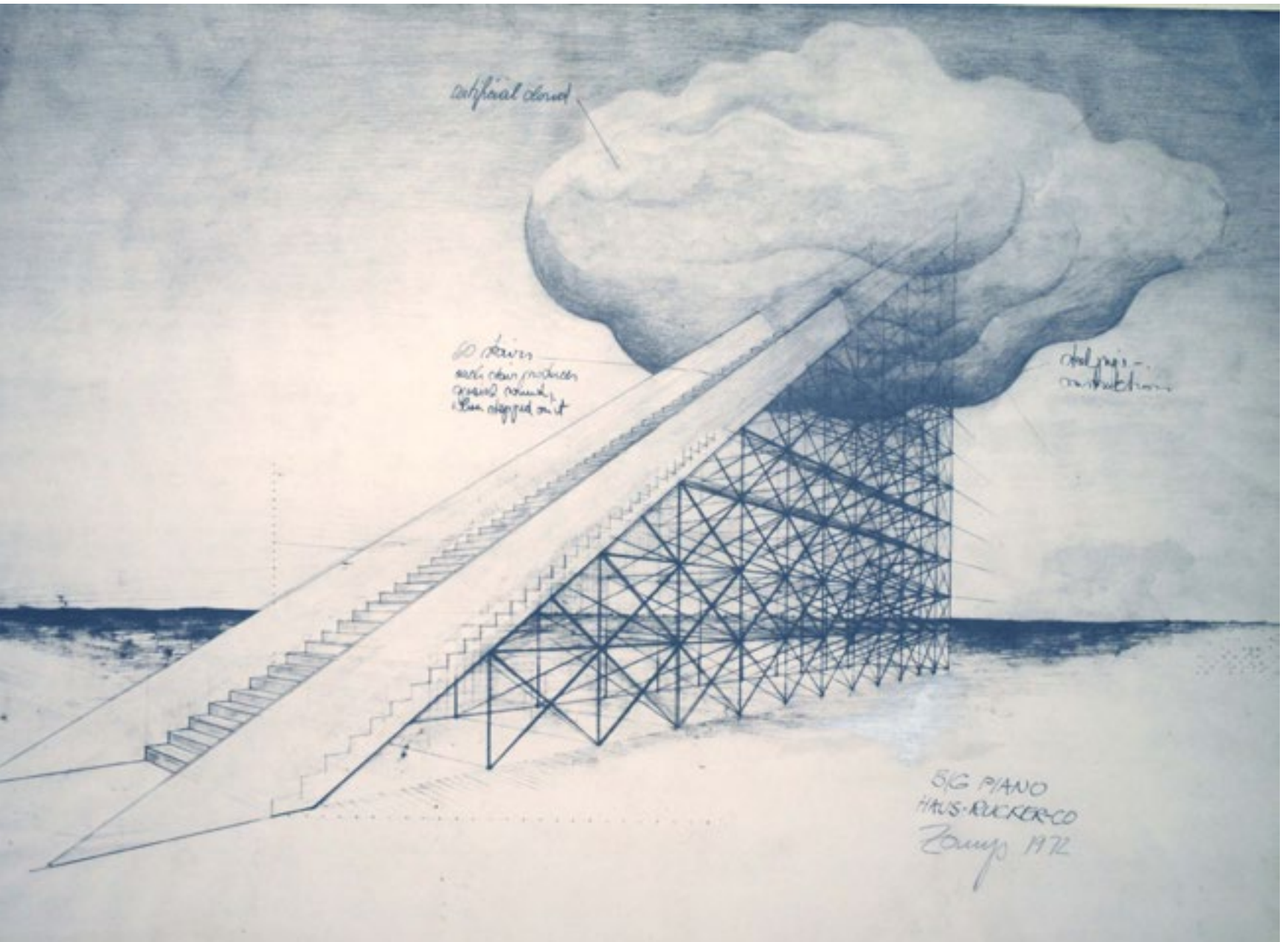
Günter Zamp Kelp - Ci sono parecchi insegnamenti. Il nostro *Mindexpandingprogram*, per esempio, sembra essere un'anticipazione dei prossimi strumenti dell'intelligenza artificiale di supporto alla mente umana.

Nella nostra mostra "COVER-Survival in a Polluted Environment" nel *Museum Haus Lange* a Krefeld nel 1971, abbiamo creato un ambiente sintetico ricoprendo una villa di Mies Van Der Rohe con un involucro sostenuto dall'aria. Proteggendo concettualmente lo spazio abitativo interno dall'aria malsana esterna. Questa visione distopica di un possibile futuro sta diventando una realtà probabile se consideriamo i problemi d'inquinamento in Cina o le polveri sottili nelle città europee.

AR MAGAZINE - What is the lesson we should learn today from the work of Haus-Rucker-Co and what are the traces left by this group?

Günter Zamp Kelp - There are several lessons.

Our *Mindexpandingprogram*, for instance, seems to be a forerunner of the upcoming mind-support-tools of artificial and superintelligence. In our exhibition "COVER-Survival in a Polluted Environment" in *Museum Haus Lange* in Krefeld 1971 we created a synthetic environment by covering a villa of Mies vd Rohe with an air supported skin. Protecting conceptually the living area inside from bad air outside. This dystopic view in a possible future is becoming actual reality, if we regard the air pollution in China or the problems with fine dust in the streets of european cities.







Haus-Rucker-Co Vita

1967

Founding of Haus-Rucker-Co by
Laurids Ortner, Günter Zamp Kelp and Klaus Pinter in Vienna, Austria.

1970

Opening of Studios in Düsseldorf Germany and New York City USA.

1971

Manfred Ortner becomes a member of Haus-Rucker-Co, Düsseldorf.

1973

Independent studios by Haus-Rucker-Co in Düsseldorf with Laurids
Ortner, Günter Zamp Kelp and Manfred Ortner and Haus-Rucker-Inc. in
New York with Klaus Pinter and Carol Michels.

1977

Haus-Rucker-Inc. finishes existence
Start of independent activities by Klaus Pinter as artist and Carol
Michels as writer.

1987

Opening up of independent Studios by Günter Zamp Kelp and Laurids
and Manfred Ortner in Düsseldorf

1992

Break up of Haus-Rucker-Co, Düsseldorf on the occasion of the
exhibition about Haus-Rucker-Co in the Kunsthalle Vienna.

←

Haus-Rucker-Co
Yellow Heart
Vienna, 1968
Ph Gerald Zugmann
©Haus-Rucker-Co



ARM - Riconosci un'eredità di Haus-Rucker-Co? Puoi nominare qualche esempio di studi o progetti?

G Z K - A Vienna *HRC* fu il primo gruppo a svolgere la propria attività come un team, realizzando prototipi sperimentali al confine tra l'arte e l'architettura, già a partire dal 1967. Nel maggio 1968 fu seguito da *Coop Himmelb(l)au*, poi da *Missing Link* e *Zünd Up*.

ARM - "L'architettura come spazio" è un concetto sempre al centro della critica di Zevi. Qual è, secondo la tua opinione, il ruolo dello spazio nell'architettura di HRC?

G Z K - Lo spazio e la percezione dello spazio sono centrali nei lavori di HRC. Fondamentale anche l'utilità dello spazio come aspetto cognitivo tra utente e oggetto, mentre le superfici degli oggetti si comportano indipendentemente dalla funzione. Lo spazio è un'area neutra, colonizzabile.

ARM - Come il linguaggio radicale ha influenzato l'architettura dagli anni '60 ad oggi?

G Z K - Le narrazioni create dai concetti architettonici radicali sono state un importante strumento nell'innovazione degli standard architettonici, generate dagli standard industriali del Bauhaus e della Rivoluzione industriale.

ARM - Do you see an Haus-Rucker-Co legacy? If yes, can you name some examples of firms or projects?

G Z K - In Vienna Haus-Rucker-Co was the first group performing as a team, creating and realizing experimental prototypes between art and architecture in 1967. In May 1968 followed *Coop Himmelb(l)au*, then *Missing Link* and *Zünd Up* in similar formations.

ARM - "Architecture as space" is in Zevi's production, always at the centre of his critiques. In your opinion, and in Haus-Rucker-Co architecture, what is the role played by the space?

G Z K - Space and perception of space is a central subject in the work of Haus-Rucker-Co. Also fundamental the usability of space as a cognitive aspect between user and object, while surface of objects perform independent from function. Space is the neutral area to be colonized.

ARM - How the radical language influenced architecture from the Sixties to nowadays?

G Z K - The narratives created by radical architectonic concepts, have been an important tool to innovate architectural standards, caused by the industrial standards of the Bauhaus and the industrial revolution.



Haus-Rucker-Co,
Günter Zamp Kelp
Palmtree Island
1971

©Haus-Rucker-Co



Haus-Rucker-Co,
Manfred Ortner
Alpenwanderung
1974

©Haus-Rucker-Co



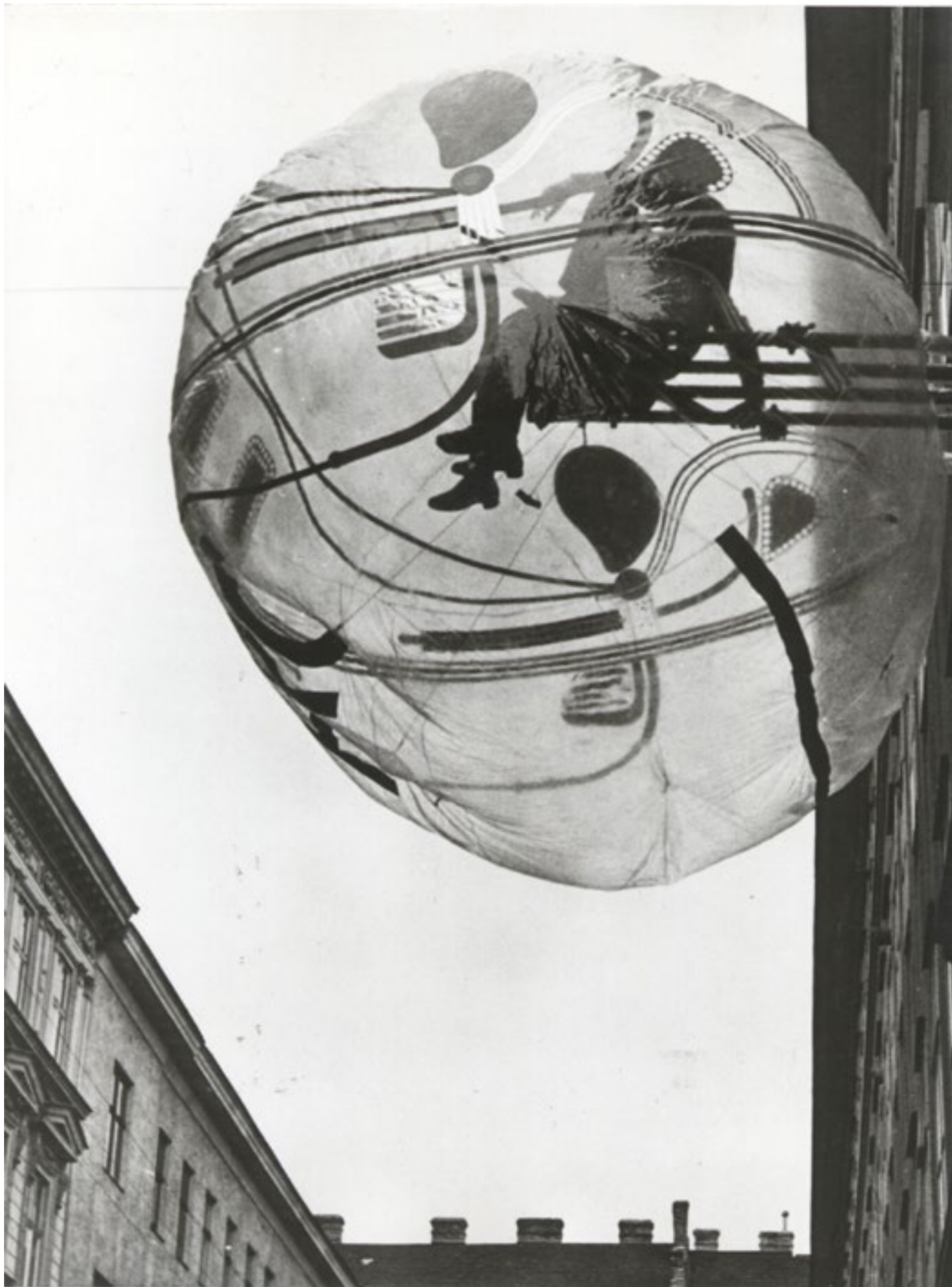
Haus-Rucker-Co,
Günter Zamp Kelp, Klaus Pinter
Rooftop Garden
New York, 1971

©Haus-Rucker-Co

Günter Zamp Kelp
Fondatore di Haus-Rucker-Co

Founder of Haus-Rucker-Co





AR M - Qual è, se esiste, il confine tra arte e architettura? In che maniera influenzano l'una con l'altra?

G Z K - Non esiste un preciso confine, ma quello che è chiaro è che l'influenza sia reciproca. L'architettura non è un complesso di tecniche così come definito dal tedesco "Bauordnung" (regolamento edilizio), ma la sua agilità e diversità è collegata al design, alla politica e, infine, all'arte.

AR M - Parlando del "Grado Zero" in architettura, uno dei concetti più potenti formulati da Zevi, come interpreti questo paradigma che sfida il sistema trasformando la crisi in un valore aggiunto?

G Z K - In relazione al "Grado Zero", i primi prototipi di HRC come il *Balloon for 2* includevano consapevolmente l'imperfezione, l'insicurezza e il conflitto. Prototipi come *Yellow Heart* hanno le sembianze di strani animali, adatti sia a mondi sottomarini che allo spazio extraterrestre. Oltre all'intenzione di "aprire le menti", sovrappongono la routine spaziale quotidiana con l'obiettivo di incrementare la consapevolezza urbana.

AR M - Architettura, Politica e Utopia. Qual è la tua posizione nei loro confronti e come interpreta il loro legame l'opera di HRC?

G Z K - Ci sono legami evidenti tra architettura e politica, così come esistono legami concettuali tra il pensiero utopistico e l'architettura e, allo stesso modo, la politica. Nei primi oggetti di HRC si concretizzava il legame tra l'utopia e l'architettura. In un certo qual modo, è interpretabile come una forma d'arte.

AR M - Which is, if it does exist, the border between art and architecture? How do they influence each other?

G Z K - There is no definite border between art and architecture, but for sure there is two-way influence. Architecture is not a complex generated out of technique as defined in the German "Bauordnung", its agility and diversity relates to design, politics and last not least art.

AR M - Talking about the "Grado Zero" in architecture, one of the most strong concepts formulated by Zevi, how do you see this paradigm that challenges the system by transforming the crisis via added value?

G Z K - In relation to "Grado Zero" the early prototypes of Haus-Rucker-Co, like the *Balloon for 2* did include imperfection, danger insecurity and conflict. Prototypes, like *Yellow Heart* have the performance of strange animals, which could succeed in submarine worlds or in outer space. Beside mindexpanding intentions they overlay daily space-routine with the goal to increase urban awareness.

AR M - Architecture, Politics and Utopia. What's your position about them and how the work of Haus-Rucker-Co interprets this relationship?

G Z K - There are evident relations between architecture and politics and there are conceptual relations between utopian thinking and architecture, as well as with politics. In the early objects of Haus-Rucker-Co concretize relations between utopian thinking and architecture. In a way this can be interpreted as art.

Rosario Pavia

URBATETTURA

Il rapporto tra urbanistica e architettura in Bruno Zevi

Il tema del rapporto tra architettura e urbanistica attraversa tutta la produzione critica e operativa di Bruno Zevi. Prima di ripercorrere brevemente l'itinerario di riflessione di Zevi, forse dovremmo porci una domanda: è ancora attuale questa problematica? In modo diverso, e in forme più urgenti, lo è ancora. Per quanto riguarda l'Italia è evidente che tra architettura e urbanistica si sia realizzato un profondo distacco. Lo percepiamo nella realtà urbana e territoriale e nella realtà delle scuole di architettura.

Assistiamo ad un arretramento del piano urbanistico, ad una sua inefficacia operativa e, nello stesso tempo, ad un aumento della complessità normativa, ad un moltiplicarsi dei livelli di decisione e delle procedure di verifica ed approvazione.

Da un lato una pianificazione urbanistica che tenta di governare le trasformazioni del territorio con norme, parametri e standard non più adeguati, con il risultato di città congestionate, in cui lo spazio pubblico si riduce; che crescono senza un orientamento, non attraverso visioni di insieme e progetti urbani, ma piuttosto attraverso una molteplicità di interventi minuti, parcellizzati, spesso abusivi.

Dall'altro lato troviamo un'architettura che non riesce a riscattare questo processo di destrutturazione. L'architettura si è separata dalla città, la sua dimensione è quella della scatola, del corpo di fabbrica. L'intervento più diffuso è la ristrutturazione edilizia. Esiste uno scollamento tra città e architettura, tra la dimensione urbanistica e quella architettonica. E se prendiamo in esame gli interventi di architettura più qualificati, questi molto spesso perseguono la spettacolarizzazione piuttosto che l'integrazione con il contesto urbano.

Si è realizzato quello che Bruno Zevi temeva: la separazione dell'architettura dall'urbanistica. Tale scissione si è consolidata negli ultimi anni.

URBATECTURE

The relationship between urban planning and architecture in Bruno Zevi

The relationship between architecture and urban planning is one of the themes of Bruno Zevi's critical and operational work. Before briefly reviewing Zevi's itinerary, perhaps we should ask ourselves a question: is this issue still relevant? In a different way, and in more pressing terms, it still is. As far as Italy is concerned, there has clearly been a profound detachment between architecture and urban planning.

We perceive it in urban and spatial settings, as well as in the schools of architecture. We are witnessing a decline of urban plans, their operational ineffectiveness and, at the same time, an increase in regulatory complexity, a multiplication of decision-making levels and procedures for verification and approval.

On the one hand, urban planning attempts to control spatial transformations with rules, criteria and standards that are no longer adequate. This leads to congested cities, in which public space is smaller and smaller; cities grow without a direction, not through a holistic vision and urban projects, but rather through a multiplicity of small, fragmented and often unauthorized projects.

On the other hand, a certain architecture fails to redeem this process of deconstruction. Architecture has parted from the city; it seems to revolve around a box, the body of the building. The most common project is building renovation. There is a gap between the city and architecture, between the urban and architectural dimensions. And if we look at the most qualified architectural works, they very often pursue spectacularization rather than an integration with the urban context.

What Bruno Zevi feared came true: the separation of architecture from urban planning. This split has become evident in recent years.

Quando Zevi parlava di *urbatettura* c'era ancora una tradizione che legava il progetto di architettura alla dimensione urbanistica.

Esisteva una medesima cultura progettuale. Bruno Zevi, Ludovico Quaroni, Giancarlo De Carlo, Luigi Piccinato, Federico Gorio, Marcello Vittorini erano architetti e urbanisti, per non parlare dei progettisti delle generazioni precedenti come Marcello Piacentini o Gustavo Giovannoni.

Bruno Zevi fu per molti anni segretario generale dell'INU (Istituto Nazionale di Urbanistica), poi nel 1959 fondò l'IN/ARCH (Istituto Nazionale di Architettura). È una correlazione importante per il nostro discorso.

Negli anni '60 Zevi temeva che il rapporto tra architettura e urbanistica si banalizzasse, credendo fermamente nella loro reciproca identità, si adoperò per rafforzare il loro rapporto utilizzando il termine *urbatettura* (*urbatecture*) coniato dall'architetto polacco Jan Lubicz-Nycz nel 1965, in occasione di un concorso per il centro commerciale di Tel Aviv.

La soluzione proposta da Lubicz-Nycz consisteva in una megastruttura complessa: una serie di grattacieli a cucchiaino su un ampio suolo artificiale. Si rompeva in tal modo la rigidità dello zoning, il rapporto con la strada, la settorialità funzionale. L'intervento si poneva come un pezzo di città.

Zevi fu molto colpito da questo progetto che del resto era in forte sintonia con l'orientamento di quegli anni di riorganizzare lo spazio urbano attraverso megastrutture (si pensi ai progetti di Archigram, Peter Cook, Kenzo Tange, o di Moshe Safdie a Montreal; e in Italia a quelli di Quaroni per le Barene di San Giuliano, ai concorsi per i centri direzionali di Torino, Napoli, Bologna, alla proposta dell'asse attrezzato per Roma da parte di un gruppo di cui facevano parte Quaroni, Passarelli, Morandi e lo stesso Zevi).

Per Zevi l'essenza in architettura come in urbanistica è lo spazio, per questo credeva che tra architettura e urbanistica ci fosse una piena identità.

"A rigore - affermava - non esistono né architettura, né urbanistica, ma soltanto *urbatettura* o, in senso più lato design ambientale. Malgrado il salto di scala, la sostanza del discorso non muta"¹.

A differenza di oggi il problema non consisteva tanto nella frattura tra architettura e urbanistica, quanto piuttosto

When Zevi spoke of *urbatecture*, there was still a tradition that linked architectural design to the urban dimension.

The design culture was the same. Bruno Zevi, Ludovico Quaroni, Giancarlo De Carlo, Luigi Piccinato, Federico Gorio, Marcello Vittorini were architects and planners, not to mention designers from previous generations, such as Marcello Piacentini or Gustavo Giovannoni.

Bruno Zevi was for many years Secretary General of the INU (National Institute of Urban Planning); in 1959, he founded the IN/ARCH (National Institute of Architecture). This is an important corollary to our argument.

In the 1960s, Zevi feared that the relationship between architecture and urban planning would be trivialized whereas he firmly believed in their mutual identity. He tried to strengthen their relationship by using the term *urbatecture*, coined by the Polish architect Jan Lubicz-Nycz in 1965, on the occasion of a contest for the Tel Aviv shopping center.

Lubicz-Nycz's solution consisted of a complex mega-structure: a series of skyscrapers over a large artificial ground.

In this way, the rigidity of zoning, the relationship with the street and functional sectors were broken.

Zevi was very impressed by this project, which was in tune with the trend of those years. The urban space was reorganized through megastructures (think of Archigram, Peter Cook, Kenzo Tange, or Moshe Safdie's projects in Montreal; in Italy, Quaroni's projects for the Barene di San Giuliano, the tenders for the business centers of Turin, Naples, Bologna, the proposal for a high-speed link road in Rome by a group that included Quaroni, Passarelli, Morandi and Zevi himself).

To Zevi, both in architecture and in town planning, space is the essence, which is why he believed that there was a full identity between the two.

"Strictly speaking - he said - there is no architecture or urban planning, but only *urbatecture* or, in a broader sense, environmental design. Despite the leap in scale, the bottom line does not change"¹.

Unlike today, the problem was not so much the fracture between architecture and urban planning, but rather the diluted role of architecture as *planning* became pervasive until it absorbed and almost crushed the architectural activity [...]. The master plan and the work of architects are separated by a hiatus, a void that defeats the plan and demeans the architectural activity².

nell'indebolimento del ruolo dell'architettura "man a mano che l'impegno della pianificazione diveniva incalzante fino ad assorbire e quasi schiacciare l'attività architettonica [...]. Tra il piano regolatore e il lavoro degli architetti vi è uno iato, un vuoto che sconfigge il piano e sminuisce il senso e il significato dell'attività architettonica"².

Gli anni '60 erano caratterizzati da un forte impegno nell'urbanistica (si ricordino le lotte per la riforma urbanistica e il fallimento della *Legge Sullo*, le lotte per la casa sociale che portarono a importanti leggi come la L.167/62 da cui derivò la pianificazione di consistenti insediamenti residenziali nelle periferie urbane).

Bruno Zevi partecipò attivamente sia politicamente che culturalmente al dibattito di quegli anni (nel 1963 all'IN/ARCH promosse la Conferenza nazionale sull'edilizia economica e sociale). Eravamo in una fase di sviluppo, ma anche di prestigio culturale. Zevi capiva bene che la partita in gioco era la qualità urbana e territoriale, che occorreva vigilare sull'esito qualitativo degli investimenti infrastrutturali e dell'imponente produzione di edilizia residenziale minacciata dalla speculazione. Nella sede dell'IN/ARCH il film di Francesco Rosi del 1963 *Le mani sulla città* fu l'occasione di un animato dibattito.

Zevi comprendeva quale fosse il ruolo della rendita urbana e come fosse indispensabile per la qualità della città e del territorio non solo un organico processo di programmazione economica e di pianificazione urbanistica, ma anche un patto culturale e politico tra amministrazioni pubbliche, progettisti, banche e imprenditori. E non solo imprenditori del settore costruzioni, ma imprenditori del settore industriale come testimonia lo stretto rapporto con Adriano Olivetti e Aurelio Peccei. Quest'ultimo fu anche presidente dell'IN/ARCH e promotore della ricerca del Club di Roma *I limiti dello sviluppo* (1972), in cui per la prima volta si delinearono scenari di lungo periodo che mettevano in luce l'inevitabile esaurimento delle risorse naturali (a partire dal petrolio), il rischio di sovrappopolamento e di alterazione dell'equilibrio ambientale. Tutti aspetti che ritroveremo presenti nella *Carta del Machu Picchu* (1978).

Zevi assimilava spesso la città alla casa, riprendendo la metafora rinascimentale di Leon Battista Alberti: "la città è una grande casa e la casa una piccola città". Una metafora potente che sta a significare che il progetto dello spazio è il medesimo nella città come nella fabbrica. La città ha bisogno di un indirizzo spaziale e quindi di una visione architettonica e la casa, ovvero l'architettura, assume senso solo nel contesto urbano.

Tra la città e la casa, tra la città e l'architettura scorre lo spazio, città e architettura fanno parte di un continuum dinamico che unifica e nello stesso tempo apre la città verso il territorio e il futuro. Mentre nel rinascimento la similitudine città-casa faceva riferimento alla unitarietà di uno sguardo prospettico fisso (la prospettiva centrale), per Zevi la visione è dinamica, l'osservatore non è fermo, ma in movimento.

Zevi è affascinato dalla continuità dello spazio delle città storiche (da ricordare il *Viatico urbanettonico* dedi-

The 1960s were characterized by a strong commitment to urban planning (remember the struggles for the town planning reform and the failure of the Sullo law, the struggles for social housing that led to important laws such as L.167/62 which resulted in the planning of large residential settlements in urban suburbs).

Bruno Zevi actively participated, both politically and culturally, in the debate of those years (in 1963, he promoted the *National Conference on Economic and Social Housing* at the IN/ARCH). It was a time of development, but also of cultural prestige. Zevi was well aware that what was at stake was the urban and spatial quality; it was necessary to monitor the qualitative outcome of infrastructural investments and of the huge production of residential buildings threatened by speculation. At the IN/ARCH headquarters, Francesco Rosi's 1963 film *Le mani sulla città* (Hands on the City) was the occasion for a heated debate.

Zevi understood the role of urban income and how the quality of the city and its surroundings not only required a systematic economic and urban planning, but also a cultural and political pact between public administrations, designers, banks and entrepreneurs. He not only referred to entrepreneurs in the construction sector, but also industrial entrepreneurs, as evidenced by his close relationship with Adriano Olivetti and Aurelio Peccei. This latter was also president of IN/ARCH and promoter of the Club of Rome's book - *The Limits to Growth* (1972). For the first time, long-term scenarios highlighted the inevitable depletion of natural resources (starting with oil), the risk of overpopulation and disruption of the environmental balance. Later, the Machu Picchu Charter incorporated all of these aspects (1978).

Zevi often likened the city to the house, taking up the Renaissance metaphor of Leon Battista Alberti, "The city is a big house and the house is a small city". This powerful metaphor means that the design of space is the same in the city as in a factory. The city needs a spatial orientation and therefore an architectural vision; the house, or rather the architecture, takes on meaning only within the urban context.

Space flows between the city and the house, between the city and architecture. City and architecture are part of a dynamic continuum that unifies and simultaneously opens up the city to its surroundings and to the future. While in the Renaissance the city-house analogy referred to the unity of a fixed perspective gaze (the central perspective), Zevi's vision was dynamic, the observer does not stand still, but moves.

Zevi was fascinated by the continuity of space in historical cities (it is worth mentioning the *Viatico Urbanettonico* dedicated to Perugia), and appreciated the sequence and interweaving of voids and outdoor spaces where life unfolds. Biagio Rossetti's Ferrara allowed him to write *Saper vedere l'urbanistica* (1971). Ferrara was seen as the prototype of a modern city.

cato a Perugia) di cui apprezza la successione e l'intreccio dei vuoti e degli spazi esterni "dove si svolge la vita". La Ferrara di Biagio Rossetti gli consente di mettere a punto *Saper vedere l'urbanistica* (1971). Ferrara è vista come il prototipo della città moderna.

Qui le diverse parti urbane si sviluppano con continuità, la città medievale si salda con l'espansione rinascimentale, trovando nel piano di Biagio Rossetti uno schema direttore che senza fissare la forma definitiva orienta le linee di crescita attraverso "nodi privilegiati" e luoghi strategici³. Nei nodi, sono le architetture stesse a stabilire attraverso la conformazione, 'la poetica' dell'angolo, le direzioni di sviluppo e le interrelazioni urbane. Il piano di Biagio Rossetti è aperto, è un non finito. Questo modo di procedere, che non chiude, ma si proietta in un futuro imprevedibile, mantenendo tuttavia per la città una specifica continuità spaziale, rappresenta per Zevi il giusto indirizzo da seguire nella città moderna.

Quando Zevi parla di città pensa ormai alla città regione, al superamento della opposizione città campagna, pensa a un territorio aperto, organizzato mediante infrastrutture che hanno la qualità dell'architettura, da qui il suo interesse per le megastrutture e per le grandi opere dell'ingegneria italiana di quegli anni (da Nervi a Morandi, a Musmeci, a Cestelli Guidi).

La *Carta del Machu Picchu* è del 1977. Vi troviamo un progetto ambizioso per la città contemporanea, un nuovo manifesto dopo la *Carta di Atene*. Il documento accoglie le istanze ambientali poste dalla ricerca *I limiti dello sviluppo*: "la popolazione mondiale si è raddoppiata determinando una triplice crisi: ecologica, energetica, alimentare. [...] Questi fenomeni non possono essere risolti e neppure controllati con gli attuali strumenti e con le normali tecniche della pianificazione".

C'è la consapevolezza che "ogni area urbana e regionale nel processo di attuazione dei piani e delle politiche di sviluppo deve raggiungere un equilibrio rispetto all'ambiente, ai limiti delle risorse e alla forma fisica"⁴.

La nuova urbanistica non può essere settoriale come quella proposta dalla *Carta di Atene*, ma flessibile, polifunzionale, integrata e incentrata sulla continuità (tra i principi della Carta troviamo la "reintegrazione edificio, città, territorio").

Tra la *Carta del Machu Picchu* e *Il manifesto di Modena su Paesaggistica e grado zero della scrittura architettonica* (1997) intercorrono 20 anni. La visione urbanistica di Zevi si scontra con una realtà, quella italiana, dove lo sviluppo urbano è sostanzialmente produzione di edilizia residenziale senza qualità. Dopo una fase di crescita dell'edilizia sociale (Piani di zona 167, Piano decennale) si realizza una progressiva riduzione dell'intervento pubblico.

È la fine della città pubblica.

A Modena Zevi denuncia la crisi profonda che ha investito l'architettura, la città, il territorio; lancia un grido di allarme e la richiesta di invertire il processo. Vede segnali positivi negli architetti decostruttivisti, neoespressionisti e neorganici, individua "schegge architettoniche per il Terzo Millennio", da Richard Rogers, a Daniel Libeskind, a Zaha Ha-

Here, the different urban parts developed seamlessly, the medieval city welded with the expansion of the Renaissance; Biagio Rossetti's plan provided a sense of direction that, without establishing the final shape, guided the lines of growth through "privileged nodes" and strategic places³. Biagio Rossetti's plan is open and unfinished. This approach is open-ended and projects itself into an unpredictable future, while maintaining a specific spatial continuity for the city. According to Zevi, it was the right way to follow in any modern city.

When Zevi spoke about the city, he already thought of the city as a region, overcoming the opposition between the cities and the countryside. He had an open space in mind, organized through facilities that had the same quality as architecture, hence his interest in megastructures and in the great works of Italian engineering in those years (from Nervi to Morandi, from Musmeci to Cestelli Guidi).

The Machu Picchu Charter dates back to 1977. It featured an ambitious project for the contemporary city, a new manifesto after the Athens Charter. The document accommodated the environmental demands raised by the book "The Limits to Growth": *The world population has doubled, leading to a triple environment-energy-food crisis. [...] These phenomena cannot be solved or even controlled with current tools and normal planning techniques.*

There was the awareness that every urban and regional area, when implementing development plans and policies, must strike a balance with respect to the environment, resource constraints and physical shape⁴.

The new urban planning cannot be sectoral like the one proposed by the Athens Charter, but flexible, multi-functional, integrated and focused on continuity (one of the principles of the Charter is an integrated approach to buildings, cities and the environment).

Twenty years elapsed between the Machu Picchu's Charter and "Il manifesto di Modena: paesaggistica e grado zero della scrittura architettonica" (Bruno Zevi, Canal & Stamperia Editrice, Venice 1998). Zevi's urban planning vision clashed with the Italian reality, where urban development essentially boiled down to the creation of quality-less residential buildings.

After a period of growth in social housing (Zone plans 167, Ten-year plan), public intervention gradually decreased.

It was the end of the public city.

In Modena, Zevi spoke of the deep crisis that had hit architecture, cities and the environment; he gave out a cry of alarm and made a plea to reverse this process. He saw positive signs in deconstructivist, neo-expressionist and neo-organic architects and identified "architectural splinters for the Third Millennium" from Richard Rogers, to Daniel Libeskind, to Zaha Hadid and Frank Gehry⁵. But it was not enough: it was necessary to promote a new

did, a Frank Gehry⁵. Ma non basta: è necessario promuovere un nuovo grado dell'architettura, una scrittura architettonica amodale, bianca, neutra, non accademica, non autoritaria. È nelle immagini che evoca, tuttavia, la chiave per comprendere la sua proposta: non più un'urbanistica normativa, rigida, geometrica, non più Mondrian, ma una urbanistica che si apre al paesaggio e al territorio. Una urbanistica che diviene paesaggistica e che dà senso a un territorio che è visto come un quadro di Pollock, ovvero azione, fluidità, continuità⁶. Così appare il territorio contemporaneo.

La paesaggistica reintegra l'architettura e l'urbanistica, in qualche modo anticipa il Landscape Urbanism, ma c'è una differenza di fondo, per Zevi non esiste il paesaggio come entità, senza l'architettura, senza l'infrastruttura: “i territori, paesaggi, aree rurali naturali restano sfondo dell'attività creativa, la inquadrano, la condizionano, ne partecipano, ma con essa non si identificano”⁷.

E di fronte all'orientamento a fare di ogni porzione di territorio un paesaggio, aggiunge sferzante “non è obbligatorio piangere davanti ad ogni campo di sfascia carrozze”.

A Modena ritorna sul tema della separazione tra architettura e urbanistica: “Lo iato [...] è stato colmato mediante il concetto di urbatettura, ma questo serve scarsamente se non si affretta il trapasso di scala alla paesaggistica. [...] Se finora, per convenzione, l'urbanistica ha preceduto l'architettura, adesso dobbiamo invertire la sequenza affinché gli assetti territoriali scaturiscano dal basso democraticamente”⁸.

Zevi amplia l'orizzonte del progetto, non solo la città consolidata, i centri minori, il territorio urbanizzato, ma “l'architettura dei paesaggi derelitti, favelas, bidonvilles, baracche, slums [...] l'edilizia anonima, [...] l'architettura senza architetti di Bernard Rudofski”⁹.

Sono passati altri 20 anni. Cosa avrebbe detto Zevi, oggi, di fronte alla crisi del governo del territorio, all'inefficacia dell'urbanistica, all'autoreferenzialità dell'architettura? Non lo sappiamo, ma Modena ci ha lasciato un messaggio complesso aperto a diverse interpretazioni.

La sua visione urbanistica è quella che gli deriva da Broadacre City di F. L. Wright, la città senza confini che supera la contrapposizione città - campagna, inglobando la

level of architecture, a mode-less, white, neutral, non-academic, non-authoritarian architectural writing. However, it was through images that he evoked the key to understanding his proposal: no longer a regulatory, rigid, geometric urban planning, no longer a Mondrian, but an urban planning that opened up to the landscape, to the environment and to local communities. Urban planning became landscaping and gave meaning to a space that was seen as a Pollock painting, namely action, fluidity, continuity⁶. This is how the contemporary space appeared.

Landscape reinstates architecture and planning and is somehow ahead of Landscape Urbanism. Yet, a fundamental difference exists. To Zevi, there was no landscape as an entity, without architecture, without infrastructure: spaces, landscapes, green rural areas remain the backdrop of creative activity, they frame it, condition it, participate in it, but they do not identify themselves with it⁷.

And when faced with the tendency to turn every part of the space into a landscape, he added fiercely, it is not compulsory to cry in front of every car junk site.

In Modena, he again discussed about the issue of the separation between architecture and urban planning: *The hiatus [...] has been filled through the concept of urbatecture, but this is of little use unless the passage of scale to the landscape is not rushed. [...] Until now, by convention, urban planning has preceded architecture, now we must invert the sequence so that spatial arrangements democratically originate from the local level*⁸.

Zevi broadened the horizon of the project, not only the consolidated city, the smaller towns, the urbanized space, but *the architecture of derelict landscapes, favelas, bidonvilles, shacks, slums [...] non-descript construction, [...] Bernard Rudofski's architecture without architects*⁹. It's been another 20 years. What would Zevi say today in the face of the crisis in land management, the ineffectiveness of urban planning, the self-centered nature of architecture? We don't know, but Modena conveyed a complex message open to different interpretations.

His planning vision derived from F. L. Wright's Broadacre City, the boundless city that overcomes the city/countryside conflict, incorporating the countryside and organizing the space through an infrastructure frame and spatial nodes.

Today, the city and countryside conflict no longer exists. It is a continuous unicum: a widely urbanized space where the countryside is rediscovered as an ecological value, an indispensable infrastructure for the balance of the environment (*Landscape Urbanism*, but also *Ecological Urbanism*). Compared

campagna e organizzando il territorio attraverso un telaio infrastrutturale e nodi spaziali.

Oggi l'opposizione città - campagna non esiste più, è un unicum continuo: un territorio diffusamente urbanizzato dove la campagna è riscoperta come valore ecologico, come infrastruttura indispensabile per l'equilibrio dell'ambiente (Landscape Urbanism, ma anche Ecological Urbanism). Rispetto a questa realtà di urbanizzazione diffusa, Zevi avrebbe dato molta importanza alle reti infrastrutturali e ai loro nodi di interconnessione. Forse avrebbe utilizzato un nuovo termine *infratettura*, rivendicando una indispensabile integrazione per orientare e dare qualità allo spazio infinito della città diffusa. Tra le reti infrastrutturali, una scrittura architettonica che riparte da un nuovo grado zero che si apre al territorio-paesaggio inteso come realtà artificiale e naturale. Un territorio come suolo, come risorsa limitata da valorizzare per salvare il pianeta minacciato dal cambiamento climatico.

Zevi aveva individuato diversi gradi zero del linguaggio architettonico; tra questi, come Lewis Mumford, era particolarmente affascinato da quello preistorico, dal paesaggio nuragico per esempio. In questo territorio, aperto, vasto, l'architettura emergeva potentemente orientando e direzionando lo spazio, integrandosi con una natura ancora intatta.

Ora abbiamo un territorio dove artificiale e naturale sono intrecciati insieme senza integrazione formando una nuova superficie terrestre di cui è urgente prendersi cura. È all'architettura che spetta questo compito.

William Morris all'inizio della modernità affermava con decisione: "non possiamo sottrarci all'architettura finché facciamo parte della civiltà, perché essa rappresenta l'insieme delle modifiche e alterazioni operate dall'uomo sulla superficie terrestre in vista delle necessità umane, eccetto il puro deserto"¹⁰. Oggi sappiamo modificare anche il deserto.

to this widespread urbanization, Zevi would have attached great importance to infrastructure networks and their interconnection nodes. Perhaps, he would have used a new term - "*infratecture*",

calling for an integration to guide and enhance the infinite space of the greater city. With respect to the infrastructure networks, architecture should start from a new zero degree, opening up to space-landscape as an artificial and natural reality. A land space, as a limited resource to be capitalized on, in order to save the planet threatened by climate change.

Zevi had identified several zero degrees of the architectural language; like Lewis Mumford, he was particularly fascinated by the prehistoric, nuragic landscape, for example. In this open, vast space, architecture emerged powerfully orienting and directing the space, fully blended with a still intact nature.

These days, we have a space where artificial and natural are intertwined with no integration. They create a new spatial surface that must be taken care of urgently. This is the task of architecture.

William Morris, at the beginning of modernity, firmly stated: *we cannot escape architecture as long as we are part of civilization, because it represents all the modifications and changes made by man on the earth's surface in view of human needs, except for the pure desert*¹⁰. Today, we can modify the desert as well.

1. Bruno Zevi, *Saper vedere l'Urbanistica*. Ferrara di Biagio Rossetti, la prima città moderna europea, Einaudi, Torino, 1971, p. 14.
2. Dal discorso per la fondazione dell'IN/ARCH, 1959.
3. Bruno Zevi, *Saper vedere l'Urbanistica*, op. cit. p. 30.
4. *Carta del Machu Picchu*, in Sergio Zevi, *La carta del Machu Picchu*. Storia, attualità, prospettive, Fondazione Bruno Zevi, Roma, 2003, pp. 187-188.
5. Bruno Zevi, *Storia e contro storia dell'architettura in Italia*, Newton Compton, Roma, 1977, pp. 729-730.
6. Bruno Zevi, *Il manifesto di Modena. Paesaggistica e grado zero della scrittura architettonica*, Canal&Stamperia Editrice, Venezia, 1998, p. 37.
7. Bruno Zevi, *Storia e contro storia dell'architettura in Italia*, op. cit., p. 78.
8. Bruno Zevi, *Il manifesto di Modena*, op. cit., p. 38.
9. *Ibidem*, p. 40.
10. William Morris, *The prospects of architecture in Civilization*, conferenza alla London Institution, 1881. Riportato in L. Benevolo, *Storia dell'architettura moderna. La città industriale*, Laterza, Roma-Bari, 1992, pp.195-196.

1- Bruno Zevi, *Saper vedere l'Urbanistica*. Ferrara di Biagio Rossetti, la prima città moderna europea, Einaudi, Torino 1971, p. 14.
2- From the speech given on IN/ARCH foundation, 1959.
3- Bruno Zevi, *Saper vedere l'Urbanistica*, op. cit. p.30.
4- *Charter of Machu Picchu*, in Sergio Zevi, *La carta del Machu Picchu*. Storia, attualità, prospettive, Fondazione Bruno Zevi, Rome 2003, pp 187-188.
5- Bruno Zevi, *Storia e contro storia dell'architettura in Italia*, Newton Compton, Rome 1977, pp 729-730.
6- Bruno Zevi, *Il manifesto di Modena. Paesaggistica e grado zero della scrittura architettonica*, Canal&Stamperia Editrice, Venice 1998, p. 37.
7- Bruno Zevi, *Storia e contro storia dell'architettura in Italia*, op. cit., p. 78.
8- Bruno Zevi, *Il manifesto di Modena*, op. cit., p.38.
9- *Ibidem*, p. 40.
10- William Morris, *The prospects of architecture in Civilization*, conference held at the London Institution, 1881. Reported by L. Benevolo, *Storia dell'architettura moderna. La città industriale*, Laterza, Rome-Bari 1992, pp.195-196.

Rosario Pavia

Urbanista,
Docente Facoltà Architettura Pescara

Urban planner,
Professor, Faculty of Architecture of Pescara

Alessandro Melis, Olufunto Ijatuyi UN RADICALISMO ALTERNATIVO

Le città italiane mostrano oggi i segni ambientali del fallimento che è il frutto di un patto scellerato tra i fautori del Moderno delle periferie e i sostenitori del Postmoderno storicista nei centri storici. Quando si leggono gli scritti di Bruno Zevi, si ha tuttavia la sensazione che una via alternativa sia possibile.

Zevi non fu l'unico a ipotizzare che una visione meno dogmatica e più organica dell'architettura avrebbe potuto contribuire alla costruzione di una città in cui tecnologia e natura avrebbero potuto convivere. L'esclusione a priori di questa ipotesi ha radici lontane ed ha a che fare con il consolidarsi di un modello speculativo dei lavori pubblici e privati, da una parte, con il protezionismo intellettuale esercitato dalle università, dall'altra. Infatti all'inizio degli anni '60, rispondendo alle tendenze del dopoguerra, in molti presero posizione riguardo alla presunta sterilità del Moderno. Fino a quel momento gli eredi della Tendenza da una parte e i Radicali dall'altra convissero sotto l'ombrello del Postmodernismo. Ma già nel decennio successivo la critica al Moderno si cristallizzò su posizioni apparentemente opposte ed inconciliabili.

Zevi, che per primo aveva sollevato il problema della necessità di una funzionalità più organica da contrapporre, storicamente, al dogmatismo meccanicista dello Stile Internazionale, si trovò su posizioni diverse rispetto al postmoderni-

AN ALTERNATIVE RADICALISM

Italian cities today show the environmental signs of failure, which is the result of a wicked pact between the advocates of the Modern in the suburbs and the supporters of the historicist Postmodernism in the historic centers. When you read Bruno Zevi's books, you still have the feeling that an alternative way is possible.

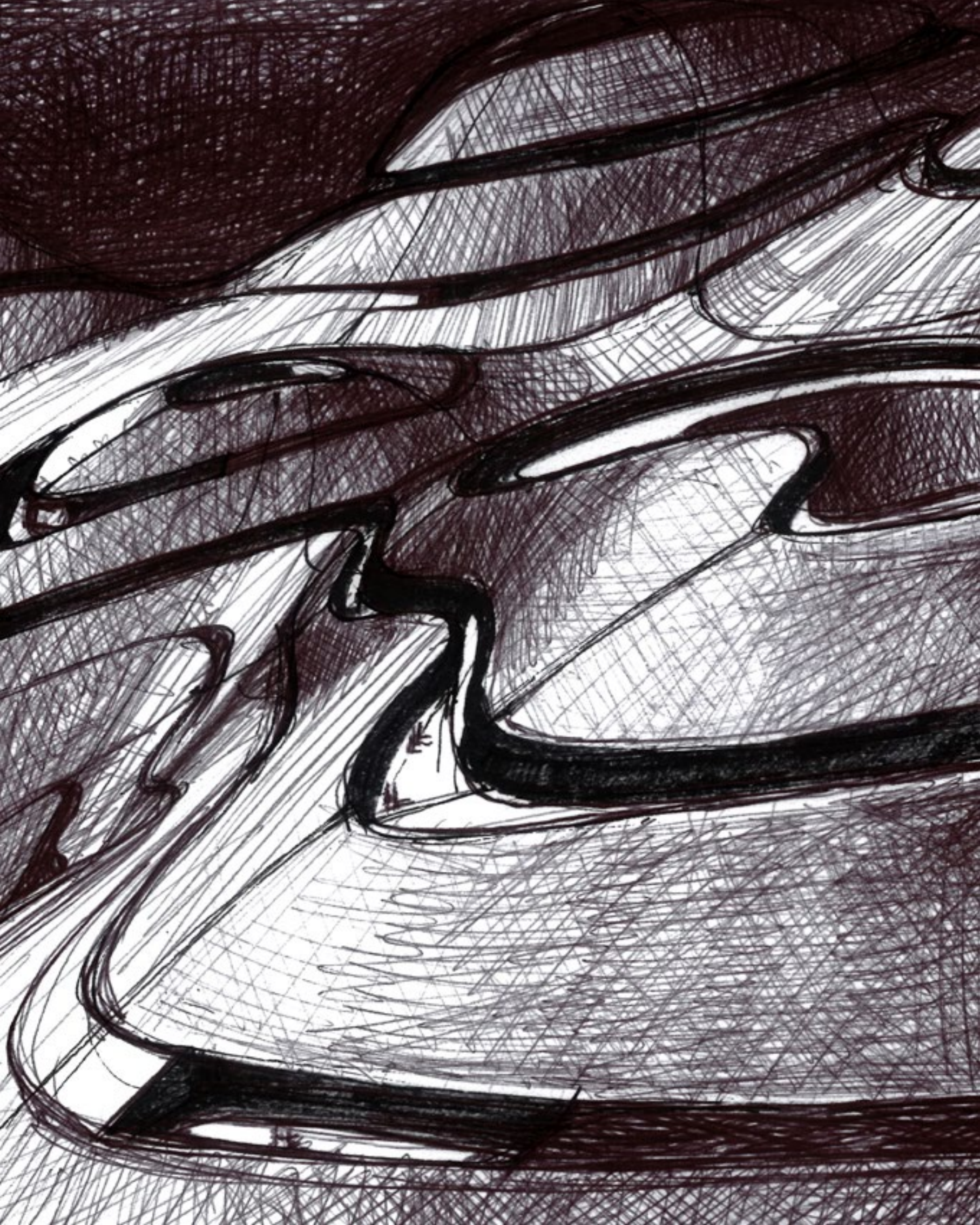
Zevi was not the only one to hypothesize that a less dogmatic and more systematic vision of architecture could contribute to the construction of a city in which technology and nature would live together. The a priori exclusion of this hypothesis has distant roots and has to do with the strengthening of a speculative model of public and private works, on the one hand, with the intellectual protectionism of universities, on the other. In fact, in the early '60s, responding to post-war trends, many took a stand on the alleged sterility of the Modern. Until then, the heirs of the Tendency on the one hand and the Radicals on the other lived together under the umbrella of Postmodernism. But already in the following decade the criticism of the Modern crystallized on apparently opposite and incompatible positions.

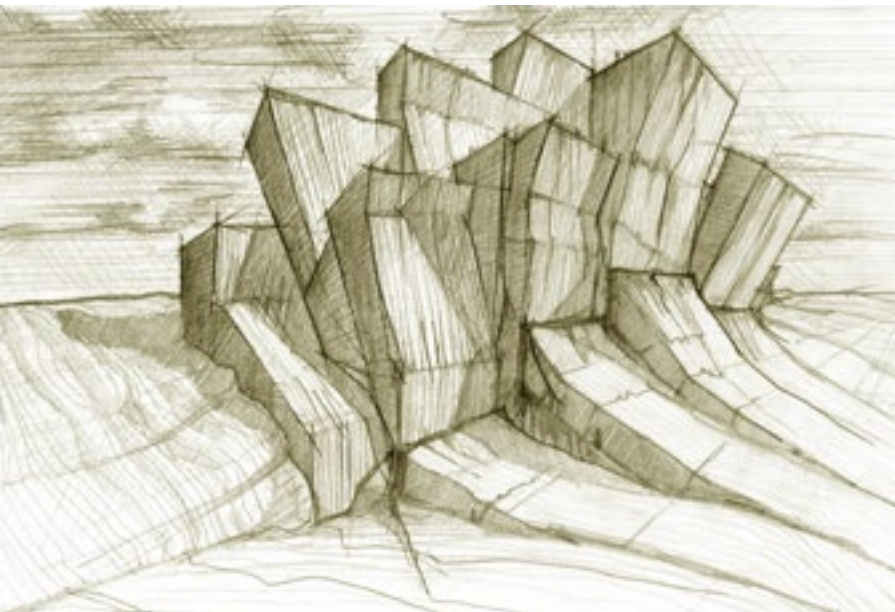
Zevi was the first to raise the issue of the need for a more systematic functionality to historically oppose to the mechanistic dogmatism of the International Style and adopted a different position from the widespread postmodernism of the Academy. With him, a plethora of architects also found

→

Alessandro Melis
Cultivable City I
2013

© Alessandro Melis





smo dilagante nell'accademia. E con lui si ritrovò isolata anche una pletora di architetti che furono poi descritti come solitari ed autoreferenziali. In campo internazionale la situazione era diversa. Per esempio l'interesse per le "neoutopie" portò Zevi ad incontrare idealmente i radicali austriaci (e viennesi in particolare). Così mentre Zevi cominciava a pensare ad una storia alternativa dell'architettura in cui trovano un proprio posto architetti negletti come Frederick Kiesler e, in seguito, persino Günther Domenig, e mentre la posizione dei Radical italiani restava ambigua, sono gli austriaci a confermare le intuizioni di Zevi e a consegnare alla storia nuovi maestri dell'architettura, tra cui lo stesso Kiesler, attraverso la rivista *Bau*.

Ancora oggi, in Italia, molto nel dibattito sull'architettura riflette il paradosso di quell'esclusione forzata. Il fotomontaggio di architettura ha per esempio acquisito oggi una inaspettata centralità ed è utilizzato soprattutto da autori che aspirano ad accreditarsi come gli eredi della tradizione radicale - che suona come un ossimoro - e perfino eredi del pensiero di Manfredo Tafuri.

Ci si potrebbe quindi chiedere fino a che punto Zevi e perfino il suo "opposto" Tafuri, citati da molti, avrebbero condiviso la posizione di quegli autori che proclamano questa presunta eredità radicale. Per cercare di inquadrare il quesito, probabilmente senza riuscire a fornire delle vere e proprie risposte, proverò a descrivere, secondo il mio punto di vista, alcuni

themselves isolated and were later described as solitary and self-referential. On an international level, things were different. For example, the interest in "neoutopias" led Zevi to ideally meet the Austrian radicals (and especially the Viennese). So while Zevi was beginning to think of an alternative history of architecture in which neglected architects such as Frederick Kiesler and, later, even Günther Domenig found their place, and while the position of Italian Radicals remained ambiguous, it was the Austrians to confirm Zevi's intuitions and handed down to history new masters of architecture, including Kiesler himself, through the *Bau* magazine.

Even today, in Italy, much of the debate on architecture reflects the paradox of that forced exclusion. For example, the architectural photomontage has acquired an unexpected importance today and is used above all by authors who wish to be considered heirs of the radical tradition - which sounds like an oxymoron - and even heirs of Manfredo Tafuri's thought.

One might therefore ask to what extent Zevi and even his "opposite" Tafuri, cited by many, would have shared the position of those authors who proclaim this alleged radical legacy. To help clarify the question, most likely without being able to provide any real answers, I will try to describe, from my point of view, some fundamental moments linked to the birth and evolution



Alessandro Melis
New Zealand series,
Geological City II
2016

© Alessandro Melis



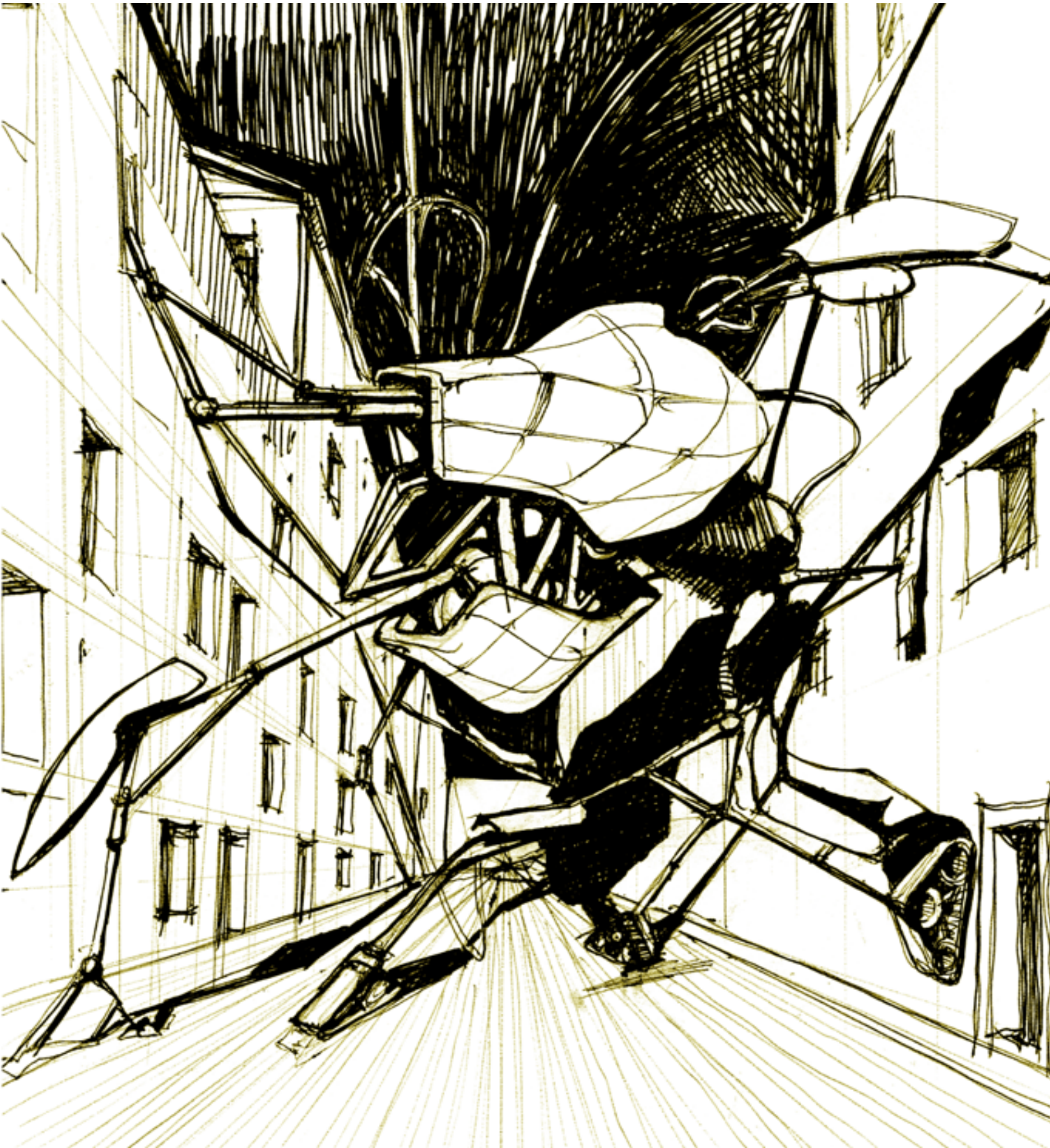
Alessandro Melis
New Zealand series,
Geological City I
2016

© Alessandro Melis



Alessandro Melis
New Zealand series,
Symbiotic bodies I
2016

© Alessandro Melis





momenti fondamentali legati alla nascita ed evoluzione del fotomontaggio come strumento di rappresentazione radicale. L'apparato iconografico che accompagna il testo, ha invece l'ambizione di proporre alcune nuove linee di tendenza nella rappresentazione di architettura che oggi potrebbero avere una forza eversiva e dirompente paragonabile a quella dei fotomontaggi degli anni '50-'60.

Tornando alla rappresentazione radicale, un aspetto che ho già avuto modo di indagare è l'introduzione dell'elemento naturale nei fotomontaggi. Anche questa innovazione dei primi anni '60, è da attribuirsi alla prima generazione dei radicali austriaci che, secondo Zevi, rientravano a pieno diritto nelle nuove utopie.

Nei disegni e nei fotomontaggi di Raimund Abraham, Hans Hollein e Walter Pichler, natura e tecnologia si fondono in un paesaggio urbano o suburbano che sottende ancora una volta una posizione critica verso il Moderno che, secondo i radicali, interpreta l'architettura come una sequenza di funzioni compartimentate destinate alla soddisfazione puramente meccanicista dei bisogni degli utenti.

La critica dei radicali austriaci verso il riduzionismo modernista è anche riferito alla scala urbana ed è soprattutto rivolto al concetto di zonizzazione. Tuttavia, i viennesi non escludono la coesistenza tra funzione e paesaggio incontaminato, naturale e tecnologico. Semplicemente escludono che la funzione debba essere interpretata in chiave moderna, e cioè incapace di accogliere elementi, come natura e storia, evidentemente trascurati dalla visione tecnocratica dei funzionalisti come *Arbeitsgruppe 4*, che dominavano la scena dell'architettura austriaca del periodo.

of photomontage as an instrument of radical representation.

The iconographic system that goes with the text, instead, aims at proposing some new trends in the representation of architecture. They could have a subversive and disruptive force comparable to that of the photomontages of the '50s and '60s.

As for the radical representation, one aspect that I have already investigated is the introduction of the natural element in photomontages. This innovation from the early 1960s is due to the first generation of Austrian radicals who, according to Zevi, were fully eligible for the new utopias. The drawings and photomontages by Raimund Abraham, Hans Hollein and Walter Pichler merge nature and technology in an urban or suburban landscape that once again implies a critical position towards the Modern. According to the radicals, it interprets architecture as a sequence of segregated functions for the purely mechanistic satisfaction of the users' needs.

The Austrian radicals' criticism of modernist reductionism also refers to the urban scale and is primarily directed at the concept of zoning. However, the Viennese did not rule out the coexistence of function and unspoilt natural and technological landscape. They simply exclude that function should be interpreted in a modern way, that is, unable to accommodate elements, such as nature and history, evidently neglected by the technocratic vision of functionalists who dominated the Austrian architecture scene of the time, such as *Arbeitsgruppe 4*.

Another novel subject introduced by Austrian architects in the radical representation is the *Arché*. However, it is mainly thanks to the Italians' writings that we can find an explanation about the notion of *Arché* as a generating principle of architecture since its origins (Melis, Davis & Balaara, 2017), according to a political approach that contributes to understanding its architectural meaning in a formal and historical perspective.

The *Arché* overlaps with the concept of "zero degree" (Barthes, 1967) and can be explained as *architecture deprived of any trace of uniqueness and specificity* (Lootsma, 2006). As such, according to Gargiani (2007), Italians

←

Alessandro Melis
Biotech Highrise I
2016
© Alessandro Melis



Un altro tema innovativo introdotto dagli architetti austriaci nella rappresentazione radicale è quello dell'*Arché*. Tuttavia è soprattutto grazie agli scritti degli italiani che possiamo trovare spiegazioni sulla nozione di *Arché* come principio generatore di architettura fin dalle sue origini (Melis, Davis & Balaara, 2017), secondo una chiave politica che contribuisce a una comprensione del suo significato architettonico in una prospettiva formale e storica.

L'*Arché* è sovrapponibile al concetto di “grado zero” (Barthes, 1967), che può essere spiegato come “l’architettura spogliata di ogni traccia di unicità e specificità” (Lootsma, 2006). Come tale, secondo Gargiani (2007), gli italiani hanno preso in prestito dagli austriaci anche l’interesse per gli archetipi, come rappresentazione della liberazione dell’architettura da ogni significato attribuitole dalla società moderna.

Tuttavia, per gli italiani, l’enfasi si spostò ulteriormente verso il pensiero politico, anche in seguito al coinvolgimento di Manfredo Tafuri nel dibattito (Martinez Capdevila, 2017).

La ricerca di un principio in architettura, precedente alla corruzione delle società moderne (anche in termini marxisti) si riflette, nella rappresentazione, in una distruzione della semantica dell’oggetto per liberarla dal ruolo di “feticcio” dell’autoritarismo borghese. Anche in questo senso

borrowed from Austrians also the interest in archetypes, as a representation of the liberation of architecture from any meaning attributed to it by modern society.

However, the Italian emphasis shifted further towards a political thought, also following the involvement of Manfredo Tafuri in this debate (Martinez Capdevila, 2017).

The search for a principle in architecture, prior to the corruption of modern societies (also in Marxist terms) is reflected, in the representation, by a destruction of the semantics of the object to free it from its role as a “fetish” of bourgeois authoritarianism. Again, Italians owe a lot to images like the Rolls Royce Grill auf Schloss Schrattenberg by Hollein. Through the various forms of communication, the Austrians therefore argued that the meaning of the word “function” in the course of history is due to its modernist definition that, as such, is authoritarian and fundamentalist.

They identified some weak aspects of functionalist architecture, without taking into account the variables upon which the Modern Movement has developed since its Expressionist origins. The first criticism concerns the modern trend towards functionalism, which leaves little room for metaphysical, spiritual or even non-functional needs (as expressed in



gli italiani devono molto ad immagini come la Rolls Royce Grill auf Schloss Schrattenberg di Hollein. Attraverso le diverse forme di comunicazione gli austriaci quindi affermano che il significato che la parola “funzione” ha assunto, nel corso della storia, si debba alla sua definizione modernista che, in quanto tale, è autoritaria e fondamentalista.

Hanno quindi individuato nell'architettura funzionalista alcuni punti deboli, senza tenere evidentemente in conto le variabili su cui si è sviluppato, fin dalla sua origine espressionista, il Movimento Moderno. La prima critica riguarda l'orientamento moderno verso il funzionalismo che lascia poco spazio ai bisogni metafisici, spirituali o persino a quelli non funzionali (come espressi nella “proposta - non proposta” di Raimund Abraham). La seconda critica riguarda invece l'assenza di spazi di intersezione e contaminazione tra usi diversi, o piuttosto di bisogni “fluttuanti” che non possono essere rinchiusi in una scatola cartesiana.

Sebbene gli austriaci non fossero i soli radicali ad opporsi ad un presunto autoritarismo modernista, certamente furono i pionieri e gli ispiratori di molti architetti coevi tra cui i colleghi italiani. I riferimenti all'azzeramento dell'architettura e l'attacco alle strutture urbane del capitalismo borghese moderno, si trovano spesso nei documenti di archivio dei membri dei gruppi radicali e, soprattutto, in quelli degli *Archizoom* come Gilberto Corretti e Andrea Branzi.

Raimund Abraham's “proposal-non-proposal”). The second criticism concerns the absence of spaces of intersection and cross contamination between different uses, or rather of “fluctuating” needs that cannot be enclosed in a Cartesian box.

Although the Austrians were not the only radicals against a supposedly modernist authoritarianism, they were certainly the pioneers and inspirers of many contemporary architects, including their Italian colleagues. References to the zeroing of architecture and the attack on the urban structures of modern bourgeois capitalism are often found in the archive documents of members of radical groups and, above all, in those of the *Archizooms* like Gilberto Corretti and Andrea Branzi.

Gargiani hypothesizes that the inspiration of *Archizoom's* photomontages is influenced both by Boullée and Rossi, and by Hollein's surrealism (Gargiani, 2007). Through photomontages, Hollein deconstructed the scale and meaning of the architectural object and introduced the natural landscape. The latter is a poorly observed novelty since radicalism is usually associated with a hyper-technological future (Melis, 2011, p. 33; Melis, Davis, & Balaara, 2017, p. 5). In Hollein and Abraham's photomontages, criticism of the artificial sterility of the functionalist city actually coincides with the disappearance of the city itself or even with its contamination with elements from

Gargiani ipotizza che l'ispirazione dei fotomontaggi di Archizoom sia influenzata sia da Boullée e Rossi, che dal surrealismo di Hollein (Gargiani, 2007). Attraverso i fotomontaggi Hollein decostruisce la scala e il significato dell'oggetto architettonico ed introduce il paesaggio naturale. Quest'ultima è una novità poco osservata poiché il radicalismo è solitamente associato alla nozione di un futuro ipertecnologico (Melis, 2011, p. 33; Melis, Davis, & Balaara, 2017, p. 5).

Nei fotomontaggi di Hollein e Abraham, la critica verso la sterilità artificiale della città funzionalista, addirittura coincide con la scomparsa della città stessa o addirittura con la sua contaminazione con elementi provenienti dalla natura. Un tema ripreso, forse più inconsapevolmente, anche da *Superstudio*, per citare l'esempio più noto.

Secondo Laurids Ortner del gruppo radicale *Haus-Rucker-Co*, l'introduzione della natura nella pratica dei radicali austriaci può anche essere letta come un primo confronto "con problemi ambientali, che annunciavano sé stessi o erano previsti in quegli anni, come il peggioramento

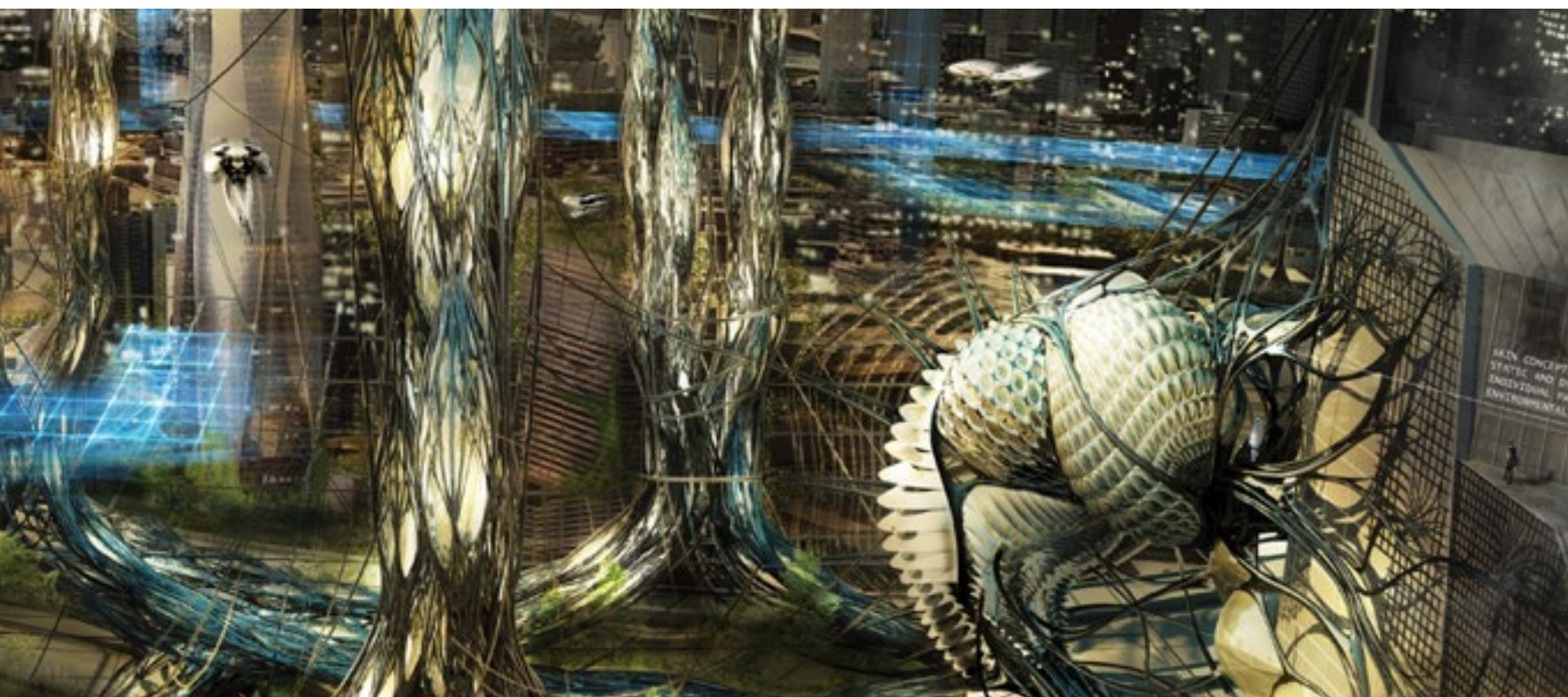
nature. This theme was also taken up, perhaps more unconsciously, by *Superstudio*, to quote the best known example.

According to Laurids Ortner from the *Haus-Rucker-Co* radical group, the introduction of nature into the practice of Austrian radicals can also be viewed as a first confrontation "with environmental problems, which announced themselves or were expected in those years, such as the worsening of quality of life standards [...] in contrast to the enrichment of certain regions of the planet" (Zamp Kelp, 2014, p 100).

To understand the meanings of these positions, we must consider the special nature of the historical context of the 1960s, when environmentalism emerged in a Malthusian style, as a consequence of the impoverishment of the planet's resources. Universal themes, like the poverty of developing countries, the energy crisis and the risk of a total war, fueled the ecologists' concern and triggered several initiatives including the foundation of the *Club of Rome* (1968).



Liam Donovan Stumbles
Urban Mutations,
Auckland, 2016



↑ ↗

Primo Huang
Augmenting Carbon in the Antarctic
Auckland, 2016



Liam Donovan Stumbles
Urban Mutations
Auckland, 2016

degli standard della qualità della vita [...] in controtendenza rispetto all'arricchimento di alcune regioni del pianeta" (Zamp Kelp, 2014, p. 100).

Per capire i significati di queste posizioni, dobbiamo considerare la specificità del contesto storico degli anni '60, quando l'ambientalismo emerge in chiave *malthusiana*, come conseguenza del depauperamento delle risorse del pianeta. I temi universali, come la povertà dei paesi in via di sviluppo, la crisi energetica e il rischio di una guerra totale, alimentarono la preoccupazione degli ecologisti e la nascita di iniziative tra cui la fondazione del *Club di Roma* (1968), la prima organizzazione che cercò strategicamente di limitare i danni della crescita globale incontrollata (Zamp Kelp, 2014, p. 100). La ri-naturizzazione dell'ambiente costruito diventò pertanto una priorità per i radicali di seconda generazione come *Haus-Rucker-Co* (Ortner, 2014, pp. 108 - 109).

Quella fase storica offre quindi idee e riflessioni che potrebbero essere utili anche nel dibattito sulla necessità di introdurre nuovi servizi ecologici nell'ambiente urbano, che implicino una diversa relazione tra natura e artificialità, ed una conoscenza interdisciplinare comprendente architettura, geologia e biologia, che contribuisca a riconciliare i termini opposti dell'urbanità contemporanea, come paesaggio e tecnologia (Zamp Kelp, 2014, p. 100).

This was the first organization that strategically sought to limit the damage of uncontrolled global growth (Zamp Kelp, 2014, p. 100). The re-naturalization of the built environment therefore became a priority for second-generation radicals such as *Haus-Rucker-Co* (Ortner, 2014, pp. 108-109).

That historical phase therefore provides ideas and reflections that could also be helpful in the debate on the need to introduce new ecological services in the urban environment, implying a different relationship between nature and artificiality, and an interdisciplinary knowledge including architecture, geology and biology, to help reconcile the opposite terms of contemporary urbanity, such as landscape and technology (Zamp Kelp, 2014, 100).

1- R. Gargiani, *Archizoom Associati 1966-1974, dall'onda pop alla superficie neutra* [Archizoom Associati 1966-1974, from the pop wave to the neutral surface], Electa, Milano, 2007.

2- H. Hollein, *Technik* [Technology], Bau 2, 1965, p. 40-54.

3- H. Hollein, *Alles ist architektur* [Everything is architecture], Bau 2, 1968, p. 1-2.

4- F. Kiesler, *Inside the endless house*, New York, Simon & Schuster, 1966.

5- B. Lootsma, *Koolhaas und die niederländische Kultur der 60er* [Koolhaas and Dutch culture in the 1960s], *Bauwelt* 97, 2006, p. 45.

6- P. Martinez Capdevila, An Italian querelle: Radical vs. tendenza. *Log. Observations on Architecture and the Contemporary City* 40, 2017, p. 67-81.

7- T.R. Malthus, *An Essay on the Principle of Population*. Chapter II, p. 18 in Oxford World's Classics reprint, 1798.

8- A. Melis, M. Davis, & A. Balaara, The history and invocation of the Arche in Austrian Radical archi-

ture thinking. *Cogent Social Sciences*, 3(1), 2017.

9- A. Melis, Serial invocation of the ancient in radical thought. *Architecture & Series*, 2011, p. 33-35.

10- L. Ortner, *Haus-Rucker-Co. Provisorische Architektur* [Haus-Rucker-Co. Provisional architecture], Düsseldorf: Kunsthalle Düsseldorf, 1977.

11- L. Ortner, Interview. In Blomberg, K. *Haus-Rucker-Co. Architektur-Utopie Reloaded*, Medialis, Berlino, 2014.

12- G. Pettena, Radicals: *Architettura e design 1960/75* [Radicals: Architecture and design 1960/75], La Biennale di Venezia, Venezia, 1996.

13- G. Zamp Kemp, Interview. In Blomberg, K. *Haus-Rucker-Co. Architektur-Utopie Reloaded*, Medialis, Berlino, 2014.

14- B. Zevi, The seven myths of architecture. *Social Research* 52, 1985, p. 411-422.

15- B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna* [History of modern architecture], Einaudi, Torino, 1996.

Alessandro Melis

Architetto, Direttore Cluster for Sustainable Cities
University of Portsmouth (UK)
In collaborazione con Olufunto Ijatuyi
PhD University of Auckland

Director, Cluster for Sustainable Cities
University of Portsmouth (UK)
In collaboration with Olufunto Ijatuyi
PhD University of Auckland

AR MAGAZINE • 120

Rassegna

HÖRMANN

Security Line



Proposti da Hörmann, i nuovi dissuasori Security Line sono soluzioni ideali per il controllo veicolare degli accessi in aree pubbliche e private, quali zone pedonali, parcheggi e aree aziendali, nonché per la regolamentazione del traffico logistico. Disponibili in quattro esecuzioni – automatici, semiautomatici, amovibili o fissi – questi dissuasori presentano una robustezza superiore che consente loro di resistere ad energie d'urto estremamente elevate.

Tutte caratterizzate da un'estetica uniforme, le diverse esecuzioni possono essere utilizzate una accanto all'altra, all'interno di un unico spazio, senza perdere in gradevolezza e coerenza estetica.

BERTOCCI

MOON / designed by PHICUBO



Con lo studio di design PHICUBO, Bertocci ha sviluppato una linea di accessori da bagno ispirata alla Luna, satellite del nostro pianeta che tanto ci condiziona ed influenza. La collezione Moon entra nel bagno con discrezione e grande funzionalità: si contraddistingue per l'elegante equilibrio fra forme e profili, per l'originale gioco di incastri e sovrapposizioni su cui domina la forma archetipica del cerchio con un risultato finale di leggerezza e versatilità.

Otto diverse interpretazioni che rispondono alle diverse necessità di attrezzare l'area bagno, mantenendo una immagine di contemporaneità ed eleganza minimale.

BENCORE

Taben

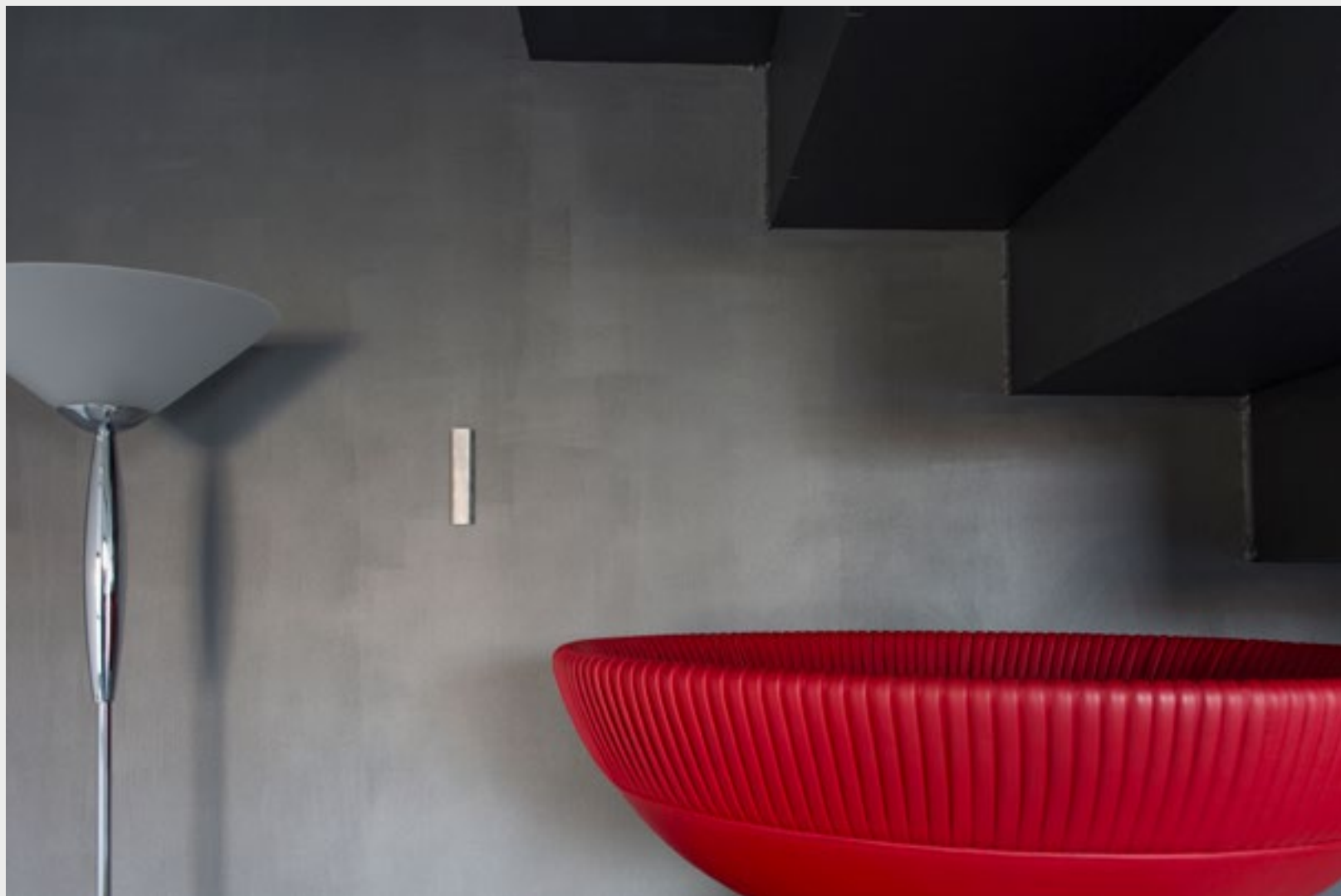


Primo elemento ad essere stato inserito nella nuova linea SmartOffice/Home/Hospitality questo tavolo si distingue per un design essenziale e per l'alta qualità dei materiali impiegati. Un attento ed accurato studio dei raccordi fra il piano e le gambe di questo tavolo rende armonico tutto l'insieme dove comunque l'acciaio dei supporti disegna un appoggio molto geometrico, a tratti quasi aggressivo.

Il segno che questo oggetto lascia nello spazio è forte e dinamico, lasciando all'utilizzatore la possibilità di contestualizzarlo assieme ai diversi pannelli Bencore per creare soluzioni funzionali e di alto impatto estetico.

K-ARRAY

LYZARD KZ12



Lizard KZ12 è il piccolissimo diffusore audio, ideato per un uso discreto in situazioni più diversificate. Con i suoi 46 grammi di peso ed appena 2,1 x 10 x 2 cm vanta un primato assoluto in termini di dimensioni ridotte.

Mini diffusori acustici da parete possono essere applicati ovunque e sono ideali per un impianto audio on wall di alta qualità esteticamente discreto ed elegante. Connettore integrato. Struttura ultrasensibile completamente in alluminio. Resistente alle intemperie, idoneo per installazioni esterne.

KE

Isola 2



La pergola dal tetto arcuato Isola 2 di KE fa capolino in una magnifica residenza dei Castelli Romani, destinata a matrimoni e cerimonie. Il committente aveva bisogno di installare una struttura versatile che gli desse la possibilità di lavorare in tranquillità sia in giornate con tempo avverso, che con temperature elevate.

Il consiglio del rivenditore KE Progetto Ombra è stato quello di installare una vetrata nella parte frontale; il resto della struttura è stata chiusa con tende Vertika per avere protezione senza precludere la visibilità grazie al telo in PVC trasparente.



Denver Daniel Libeskind 2009 ph. Alessandro Di Giugno



Beta
Joe Colombo 1971

OLIVARI 
maniglie italiane da 100 anni

Lama
Gio Ponti 1954



Icona
Vincent Van Duysen 2018



Plume
Piero Lissoni 2018



Dal 1911 Olivari realizza maniglie in Italia,
all'interno dei propri stabilimenti,
dove si svolge l'intero ciclo produttivo.
Partendo da barre in ottone, le maniglie vengono
stampate, lavorate, smerigliate, lucidate,
cromate e marchiate al laser.
Olivari ha ottenuto le certificazioni
ISO 9001 e ISO 14001
e si avvale delle tecnologie più evolute,
ma ha mantenuto tutta la sapienza artigianale
accumulata in cento anni di storia.

OLIVARI 

www.olivari.it



RICERCA PASSIONE E AMORE
SONO LE NOSTRE MATERIE PRIME

OLIVARI 

maniglie italiane da 100 anni

IL TUO BUSINESS NON CONOSCE CONFINI.



JEEP COMPASS. BORN TO BE WILD.

Jeep® è un marchio registrato di FCA US LLC.

Gamma Compass: Consumo di carburante ciclo misto (l/100 km): 6.9 - 4.4; emissioni CO₂ (g/km): 160 - 117 con valori omologati determinati in base al ciclo NEDC di cui al Regolamento (UE) 692/2008. I valori sono indicati a fini comparativi e potrebbero non riflettere i valori effettivi.

Jeep®
THERE'S ONLY ONE