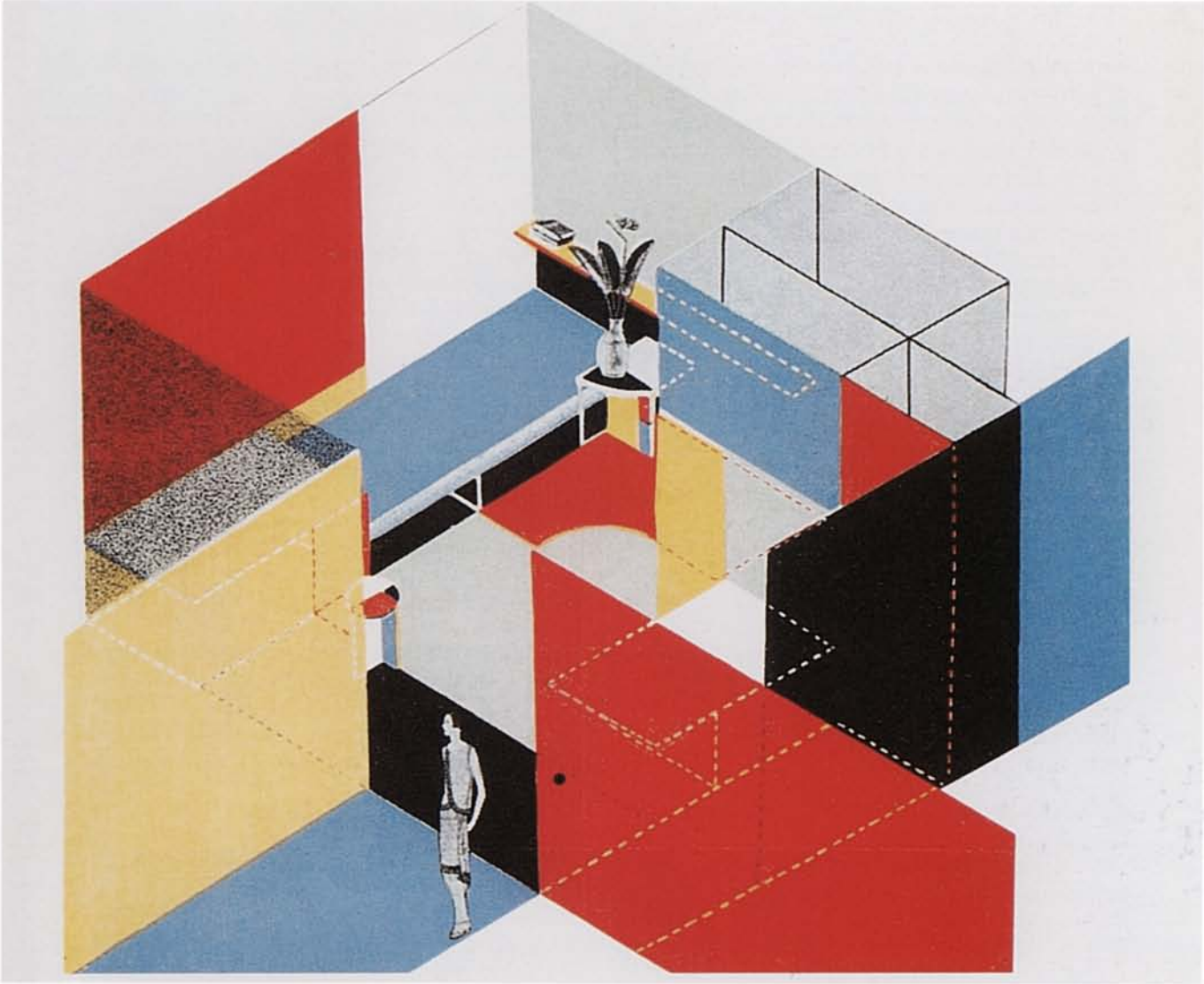
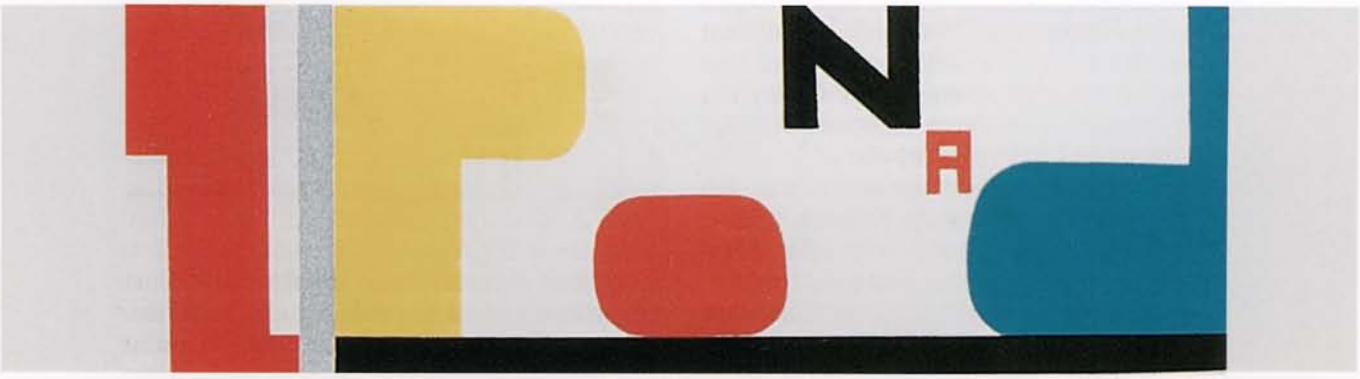
IL DISEGNO DI ARCHITETTURA

NOTIZIE SU STUDI, RICERCHE, ARCHIVI E COLLEZIONI PUBBLICHE E PRIVATE

DICEMBRE 2006 NUMERO 32





W. Strzeminski, Progetto di interno e Copertina per Z ponad *(particolare), 1930-1931.*

Disegno come autobiografia

Enrico Bordogna

È difficile parlare di disegni di architettura senza parlare dell'idea di architettura che essi necessariamente sottendono. D'altra parte la materia del disegno ha statuto disciplinare autonomo plurisecolare se non millenario, che nelle attuali Facoltà di Architettura si articola in molteplici insegnamenti, dal disegno vero e proprio, al rilievo dei monumenti, alla rappresentazione dell'ambiente e del territorio, fino al disegno automatico, ultimamente sempre più invasivo (e forse anche causa di gravi distorsioni, nel procedimento didattico non meno che nell'attività progettuale). Parallelamente occorre considerare come anche il rapporto tra disegno e architettura sia esso stesso variegato e ambivalente, perché se in parte si può parlare di natura strumentale del disegno tecnico, finalizzato alla rappresentazione di uno specifico progetto fino alla trasmissione al cantiere, non così si può dire del disegno ideativo, dello schizzo di studio, dei disegni di verifica legati a quel provare e riprovare intrinseco ad ogni elaborazione progettuale. E altra cosa ancora sono i disegni di viaggio, i disegni di studio, i disegni di ricerca teorica, i disegni di invenzione, eccetera. Infine, ma non per importanza, il disegno, come ricorda Luciano Patetta nell'editoriale del numero 0 di questa rivista, del dicembre 1989, ha uno specifico e fondamentale valore "*come strumento di indagine negli studi storici*", tanto che il suo studio e il relativo aggiornamento metodologico e documentario costituisce ragione programmatica sufficiente alla nascita e alla vita di questa stessa testata.

Questa breve premessa per cautelare sulla contraddittorietà e relativa vaghezza del tema: perché se è ben vero, come afferma Henri Focillon con magnifica espressione, che "*sono le mani ad imporre una forma, un contorno, e, nella scrittura, uno stile*", al punto che "*la mano* (...) *a volte si direbbe che pensi*", proprio per questo sembra altrettanto lecito affermare che i modi di rapportarsi del disegno all'architettura sono tanti quanti sono gli architetti e le loro architetture. E questo non solo per quanto riguarda i disegni d'espressione, gli schizzi di studio, ma anche per quelli più limitatamente tecnici e strumentali. Allora risulta forse poco interessante, e alla fine improduttivo, ricercare una sistemazione astratta, una classificazione manualistica del disegno, volta a volta come mezzo di rappresentazione, come mezzo di documentazione e di studio, come strumento espressivo (è la classificazione adottata da Luigi Vagnetti in un erudito volume del 1958, titolato *Disegno e Architettura*); mentre può risultare più utile soffermarsi analiticamente sui disegni concreti di specifici architetti, nella convinzione che sia i disegni più "liberi" che quelli più strumentalmente finalizzati a uno specifico progetto, nel loro insieme costituiscono una specie di "doppio" della personalità dell'architetto quale si manifesta nelle opere realizzate o semplicemente progettate, un corpus *a latere* indispensabile a delineare la personalità complessiva dell'autore, l'attività di conoscenza, il mondo di riferimenti, le pulsioni creative, la costruzione poetica.

Insomma, disegno come autobiografia, nel senso che i disegni degli architetti spesso raccontano altro, e persino di più delle loro stesse architetture; come se col disegno gli architetti, considerate anche le condizioni attuali via via più asfittiche e limitative della committenza, sia pubblica che privata, quasi esclusivamente interessata alla ricerca del consenso e del ritorno mediatico, volessero raccontare qualcosa di più di quello che gli è concretamente richiesto e consentito di fare, le intenzioni, le pulsioni poetiche, le variazioni possibili, le utopie.

Cercherò dunque di parlare brevemente del differente ruolo e dei differenti caratteri che il disegno gioca nell'opera di alcuni architetti che, oltre ad essere maestri dell'architettura italiana, a me sembrano particolarmente esemplificativi del tema in questione.

Si pensi per esempio a un gruppo di architetti appartenenti a una generazione alla quale chi scrive è particolarmente affezionato, quella nata tra 1925 e 1931 e che ha operato prevalentemente tra Milano, Venezia e Torino (purtroppo per ragioni di tempo e di spazio non si riuscirà qui a parlare di due architetti particolarmente importanti per l'argomento trattato come Gabetti e Isola). Si tratta di un gruppo di architetti relativamente omogeneo, che negli anni Sessanta e Settanta, in reazione alla volgarità dell'International Style, ha fatto degli studi urbani e tipologici e del rapporto con la storia e la tradizione il centro della propria ricerca, così da risultare segnato da una forte coesione generazionale, ma al tempo stesso da una altrettanto marcata caratterizzazione individuale. Un gruppo di protagonisti dell'architettura italiana del dopoguerra che, provenendo da un ceppo comune e fortemente solidale di esperienze all'epoca del loro esordio sulla scena architettonica nazionale, hanno successivamente sviluppato linee di ricerca e di costruzione poetica personali e diversificate, senza tuttavia che sia mai venuto a mancare un terreno di spiccata confrontabilità, una simpatia intellettuale di fondo, un comune sentire.

Si prendano i disegni di Aldo Rossi, quelli forse più conosciuti, studiati, pubblicizzati. Con illuminante precisione Paolo Portoghesi, scrivendone, ha parlato di disegni separati da finalità di progetto, di disegni come contributo teorico, e nello stesso tempo di ricerca poetica. A ben vedere nella vastissima produzione di disegni di Rossi è possibile, forse con più evidenza che in altri suoi coetanei, seguire le successive stagioni della sua vicenda artistica e professionale, cosicché se fino a circa la metà degli anni Ottanta sembra prevalere una dimensione di ricerca e di asserzione teorica (basti pensare ai bellissimi disegni per la fontana di Segrate, di rarefatta matematica precisione), successivamente pare subentrare una dimensione intima, narrativa, di calda affabulazione tesa tra memoria, autobiografia e lirismo. Disegni comunque sempre svolti, come dice Guido Canella, con tratto appuntito e scheletrico, pungente e perentorio, debitori della metafisica dechirichiana ma anche dell'allucinato elementarismo di Klee, sospesi in una aura straniata senza tempo, che sembra trasmigrare direttamente e misteriosamente dal disegno al costruito.

Se a quelli di Rossi si confrontano i disegni di Guido Canella o di Carlo Aymonino, traspare evidente quel comune orizzonte culturale e generazionale che lega questi protagonisti dell'architettura italiana cui si è accennato in precedenza, ma anche le specificità delle rispettive architetture.

Basti pensare ai bellissimi disegni di Carlo Aymonino, in cui si alternano, con costante plasticità di tratto, disegni di studio, disegni di progetto, e disegni, per così dire, esistenziali, tra il gioco e l'autoironia. In particolare spiccano, nel corpo disegnativo di Aymonino (e per questo aspetto lo distinguono dagli amici e so-

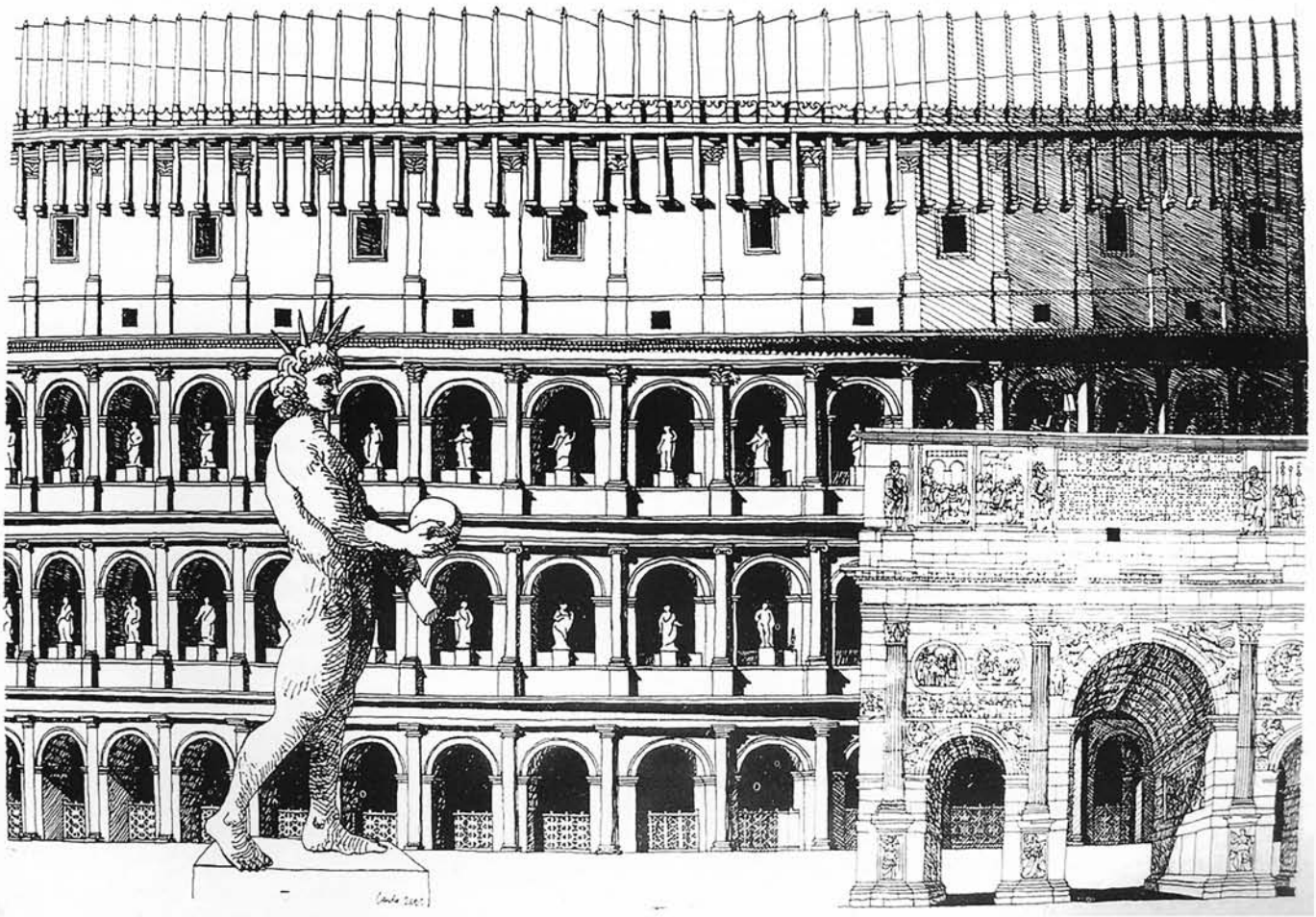
dali Rossi e Canella) quelli di "studio", dove l'autore disegna luoghi, brani urbani, architetture classiche e contemporanee, siti archeologici, con note a margine, giudizi, questioni da approfondire, rimandi bibliografici precisi fino alla citazione dell'edizione e della pagina: un vero lavoro di scavo e conoscenza, tanto quanto per altri è lo studio sui testi, condotto con meticolosa precisione e straordinaria capacità di osservazione, sviscerato in planimetrie, piante, sezioni, prospetti, vedute, tutti animati da una immanente tensione progettuale. Carattere che contraddistingue anche i disegni di progetto, pure questi affascinanti nella ricchezza di restituzione di tutto il procedimento progettuale: si pensi, solo per fare un esempio, a quelli per il Teatro di Avellino, alla fine degli anni Ottanta, o a quelli per la nuova Sala del Giardino Romano nel complesso dei Musei Capitolini di qualche anno più tardi, e solo recentemente concluso. C'è, a mio vedere, nei disegni di Aymonino, una dimensione antiquaria, una incombente romanità, non tanto, o non solo per i frequenti lacerti pittorici o di statuaria che popolano i suoi disegni (per altro subito spogliati di ogni enfasi retorica da un gusto innato per il paradosso e una scanzonata ironia), ma per una consuetudine che sembra quotidiana con i monumenti dell'antichità o della storia dell'arte, che trascorre percepibilmente nelle sue pagine disegnate e le permea come in filigrana di una diffusa aura archeologica (e che forse solo una grande romano come lui può possedere).
Sui disegni di Guido Canella a chi scrive è già capitato di soffermarsi più estesamente qualche anno addietro su questa stessa rivista. Qui basti dire che se i disegni di Rossi raccolgono un mondo di frammenti e di affezioni, carichi di memoria autobiografica e di intime pulsioni poetiche, se quelli di Aymonino sembrano accompagnare quotidianamente l'attività creativa e di studioso del loro autore come un prezioso *baedeker*, quelli di Canella sembrano essere disegni di sola figura, di pura prefigurazione. E questo può sembrare paradossale, se si pensa, come a me pare, che una delle componenti fondamentali dell'architettura di Canella sia una forte quota intellettuale, la conoscenza, lo studio, la ricerca, condotti in modo profondo e sistematico e al tempo stesso spregiudicato e non convenzionale. Ma rispetto a ciò, nel momento del progetto, il disegno per Canella diventa lo strumento che consente alla figurazione di "liberarsi" e di rapportarsi alla conoscenza in modo non lineare e obbligato, ma riuscendo a combinare necessità e immaginazione, ragione conoscitiva e pulsione creativa secondo una linea di interpretazione autonoma e totalmente libera, e dunque con una figurazione certamente soggettiva ma non per questo arbitraria.
Per esempio, è strano che nei disegni di un autore come Canella, che alla tipologia e alla funzionalità ha da sempre attribuito importanza centrale (e ai comportamenti umani a queste sottesi), sia assente ogni carattere analitico, riferito allo studio di piante e sezioni come componenti essenziali di quella "*ideazione tipologica*" che egli stesso ha più volte definito come la vera "*filosofia dell'architetto*". Al contrario i suoi disegni risultano immediatamente concisi, di pura figurazione, non a caso quasi esclusivamente disegni assonometrici o di prospetto frontale, che permettono all'autore di esprimere compiutamente fin dall'inizio, quasi istantaneamente e per via tutta sintetica, il carattere figurativo che troverà definizione e stabilità formale nell'edificio realizzato (o anche solo progettato) attraverso il canonico iter progettuale. Un carattere, questo, solo apparentemente contraddittorio con la concezione architettonica di Canella, in realtà, viceversa, coerente al suo modo di instaurare un rapporto particolare tra interno e esterno di un edificio, quasi una voluta scissione, una divisione di compiti tra due "mondi" ai quali delegare ruoli e significati differenti: dove se la spazialità interna di un edificio restituisce la sua natura tipologica, la figurazione esterna agisce con relativa autonomia, rispondendo alla volontà di partecipare alla costruzione complessiva del paesaggio urbano, all'affacciarsi "monumentale" dell'edificio pubblico sulla scena della città. Disegni, dunque, che insieme alla maestria del gesto e del segno esprimono una particolare bellezza, che è quella che viene dalla conoscenza e dalla elaborazione intellettuale, e che traduce in segni e forme (nei disegni e nelle architetture) un itinerario conoscitivo assai denso, di non immediata decifrazione, sulla storia, la tradizione, il contesto, la tipologia, la figurazione, la modernità.
Completano il quadro di affinità culturale e generazionale degli autori fin qui considerati i "veneziani" Gianugo Polesello e Luciano Semerani. Profondamente legati alla Scuola di Venezia, di cui possono essere considerati gli ultimi autentici protagonisti, da entrambi ho sentito insistere spesso sull'importanza del dipingere, per fare architettura, oltre, o più, che del disegnare. E i loro disegni tradiscono chiaramente questa convinzione, rappresentandone un elemento caratterizzante, naturalmente in forme precipue in rapporto alle rispettive architetture.
Quelli di Polesello sono concisi e assertivi come composizioni astratte (quasi suprematiste in qualche caso, verrebbe da dire), il segno a penna o a china essenziale e rarefatto, le campiture di colore scarne e nitide secondo una non dichiarata regola del minimo e sufficiente, i volumi netti: tutti caratteri che a me sembra di poter ritrovare pressoché identici nelle sue architetture, impresse da una volontà di assolutezza formale, usa a variare per minimi slittamenti geometrici in un universo essenziale e rarefatto di forme, figure, volumi, in cui la ragione logica sembra diventare *tout court* ragione poetica.
Quelli di Semerani sembrano toccare altri e più variegati registri, praticati con sapienza e rigore intellettuale profondi, ma al tempo stesso intimamente animati da curiosità e interessi molteplici, in una dimensione narrativa piena di cultura e di affascinante intelligenza. Disegni affabulanti, antidogmatici, spesso improntati a una smaliziata e ironica *naiveté*, talvolta con tratti alla Chagall, capaci di combinare consapevolmente toni alti e aulici con afflati comunicativi e popolari. Anche qua, credo, in coerenza con la sua architettura, discorsiva e generosa, renitente a vincoli programmatici e declamatori, impegnata a dare adeguata rappresentazione, senza enfasi ma con il necessario coefficiente di giustificata retorica (come egli stesso ebbe a dire del suo Municipio di Osoppo), ai "fatti della vita", pubblici e privati, individuali e collettivi, i bisogni, i sentimenti, le aspirazioni.
Potrebbe risultare indimostrabile, ma i disegni degli architetti della generazione successiva (in senso lato, in quanto anagraficamente vi sono percepibili sfasature) a me sembrano presentare caratteri in parte differenti rispetto a quelli fin qui considerati, e soprattutto assai differenti tra loro.
Le personalità che con il gruppo di autori precedenti hanno evidenti legami di consonanza culturale (oltre che di frequentazione intellettuale e di amicizia personale) sono Antonio Acuto e Antonio Monestiroli, entrambi della Scuola di Milano, rispetto alla quale hanno svolto e svolgono tuttora un ruolo primario di orientamento e di direzione. E questo legame traspare anche nei disegni.
L'approccio di Acuto all'architettura è mosso da un interesse culturale e conoscitivo profondo, indisponibile a semplificazioni e riduzioni di campo, teso a rispondere con il progetto alle vocazioni e ai destini di lunga durata dell'insediamento. Una via larga all'architettura, dove il rapporto con la città e il territorio non è mai solo formale o morfologico, ma traduce in tipologia e figura la comprensione intensamente partecipe dei contesti, la fiducia nella capacità del progetto di farsi interprete di un disegno di trasformazione dell'insediamento e di celebrarne i momenti di vita associata (sia esso il caso dell'intervento nell'Ospedale di Niguarda a Milano o la costruzione di attrezzature sportive in un piccolo comune rivierasco sul Lago di Iseo). La variabilità di scala e di grana dei suoi disegni, dallo schema di impianto, capace di restituire in pochi tratti l'essenza delle valenze territoriali, allo schizzo di figura, ben esprimono questa duplice polarità del loro autore, e la sua attitudine a contaminare originalmente archetipi tipologici, cultura insediativa, tradizioni figurative del moderno.
Dei disegni di Monestiroli ha scritto pagine penetranti Franco Purini su questa stessa rivista. In particolare se Acuto sembra lavorare per accumulo, Monestiroli sembra ispirato da una linea di

diagrammatica essenzialità, di trasparenza miesiana, esito di un processo colto e paziente di diradamento, sedimentazione, purificazione. I disegni, solo raramente schizzi (per lo più di impianto planimetrico o di sintetica figura frontale), sono invece quasi sempre di tipo costruttivo, tecnici, finalizzati a restituire con esattezza i materiali, i nodi tecnologici, le figure compositive in una apparente fissità atemporale. Disegni tecnici, dunque, impossibile tuttavia da confondere con disegni esecutivi, al contrario disegni fortemente espressivi, sospesi in un'atmosfera luminosa e cristallina, che sanno evocare con la misura della precisione un'architettura fatta di un universo circoscritto di figure e di iterazioni, fissate nei fronti sbalzati dalle ombre e moltiplicate nelle lunghe fughe prospettiche. Sicché la stessa riduzione della sua architettura a pochi temi ricorrenti, via via variati e approfonditi (l'edificio ad aula, l'edificio in altezza, la manica lunga, il colonnato, e pochi altri), riesce a conferire grande intensità ai suoi disegni, in una dimensione distillata, al tempo stesso rarefatta e concreta.

Sandro Anselmi e Franco Purini appartengono all'ambiente romano, di cui rappresentano, non solo per ragioni anagrafiche, esperienze diverse (Anselmi è nato nel 1934, Purini nel 1941).

Dei disegni di Anselmi, su proposta all'autore di chi scrive, se ne presentano due, uno dei primi anni Settanta (progetto per l'Archivio di Stato di Firenze), l'altro recentissimo (il progetto in corso per la chiesa di S. Pio da Pietralcina a Roma). Un siffatto divario temporale in quanto sembra ben illustrare il valore autobiografico dei disegni degli architetti, particolarmente eloquente nel caso di Anselmi. Se infatti nel disegno per il progetto fiorentino (ma analogamente si può pensare ad altri progetti di quegli anni, come il Cimitero di Parabita o quelli per Santa Severina) emerge il rigore concettuale delle ricerche del GRAU per una autonomia dell'architettura fondata sulla specificità operativa e simbolica del proprio campo artistico, dove geometria, storia, archetipo imprimono alla forma e al disegno la coerenza e la pregnanza di un teorema estetico; nei disegni più recenti, senza rinunciare a quelle istanze originarie, le antiche astrazioni geometriche (così debitrici del fascino teorico di Galvano della Volpe e di quello formale delle architetture di Louis Kahn) lasciano il posto a forme più articolate e colorate, a volte morbide e di organica spazialità, altre volte di giustapposizioni plastiche e volumetriche, apparentemente disposte ad accogliere il flusso della vita insieme a quello, ineffabile e fascinoso, del pensiero e del rigore teorico. In questo percorso autobiografico, i disegni di Anselmi, per usare le sue stesse parole, esprimono con immutata intensità la sua convinzione nella pratica antica del pensare disegnando, e nella inscindibile unità tra concetto, disegno e forma dell'architettura.

Rispetto a tutti i protagonisti fin qui considerati il caso di Purini, romano ma con attive frequentazioni milanesi, rappresenta una specie di *unicum*, nel senso che nella sua intensissima attività di progettista, docente, teorico e scrittore di architettura, il disegno occupa un ruolo di primaria importanza, come riflessione teorica, come esplorazione di temi compositivi, come messa in carta di privati fantasmi espressivi. Un bisogno naturale per Purini, quello del disegno, come dice Paolo Portoghesi. E i suoi disegni, inconfondibili pur nella varietà, ordinati in serie tematiche contraddistinte con titoli suggestivi e indicativi ("Around the shadow line", "Come si agisce dentro l'architettura", "Diagrammi", "Frammenti", "Teatrini", "Cretti", "Inizi", "Scritture", eccetera), incessantemente prodotti lungo tutto l'arco della sua ormai quasi quarantennale attività, sono a tutti gli effetti "disegni speculativi", solo raramente finalizzati direttamente a uno specifico progetto, in realtà tessere di un *corpus* teorico di riflessione disciplinare sull'architettura e la composizione, autonomo rispetto alla concreta attività progettuale del loro autore, eppure ad essa indispensabile e da essa inscindibile. Non a caso per Purini si parla



Carlo Aymonino, Il Colosso, Roma, 2001.

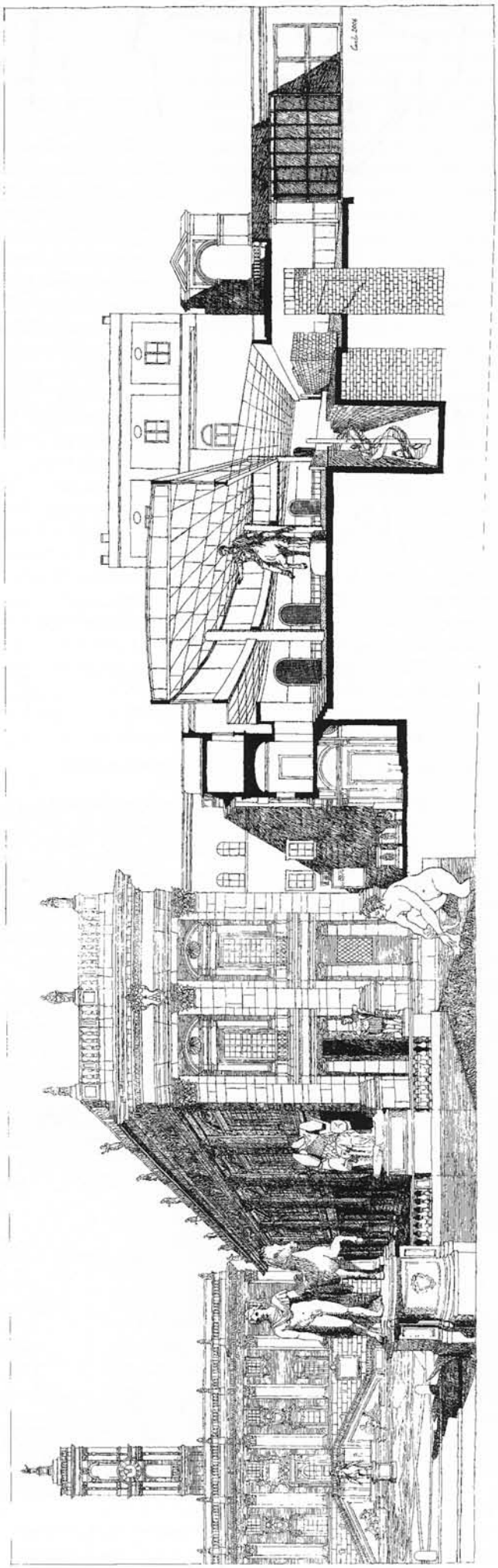
non tanto, o non solo, di *disegni* dell'architetto, ma di *opera grafica*, in cui l'iconografia e la poetica dell'autore (neorazionalista?, neopurista?, neoconcettuale?: credo non abbia importanza definirla, essa "*è solo se stessa*", per usare belle parole dello stesso Purini) prendono corpo e forma in attesa di inverarsi nell'opera costruita. Per questo anche per Purini si sono scelti due disegni distanti circa vent'anni tra loro, in quanto emblematici di due componenti che a chi scrive sembrano fortemente presenti nelle sue architetture, e tra le ragioni principali del loro interesse e del loro fascino. Se infatti nel primo, bello fin dal titolo, al di là del facile rimando al segno di Piranesi, di sostanzialmente piranesiano traluce soprattutto la pulsione di un universo labirintico e l'incessante sollecitazione mentale; nel secondo traspare viceversa un'altrettanto urgente, e solo apparentemente opposta, istanza di iconicità.

Concludono queste fin troppo lunghe considerazioni i disegni di Paolo Zermani, un "giovane", nato in provincia di Parma nel 1958, laureato e professore a Firenze, con frequentazioni intellettuali e personali a Roma, Torino, Milano. I suoi disegni trasmettono il medesimo fascino ossessivo delle sue architetture: sono disegni rigorosamente monocromatici, sempre uguali a se stessi pur nel variare del tempo e dell'occasione progettuale, tutti con la medesima tecnica del tratto a pastello rosso mattone, solo animati dal gioco essenziale della prospettiva, dell'ombra e della luce. Sono disegni (ma al pari le architetture) che lavorano per sottrazione, fortemente iconici, frammenti intensi e straniati di un paesaggio perduto, di un ordine smarrito e da ritrovare; disegni che sanno esprimere un'aura sacrale, una retorica spirituale (nel senso autentico e propositivo del termine), volta ostinatamente al conseguimento di una scarnificata, pregnante identità.

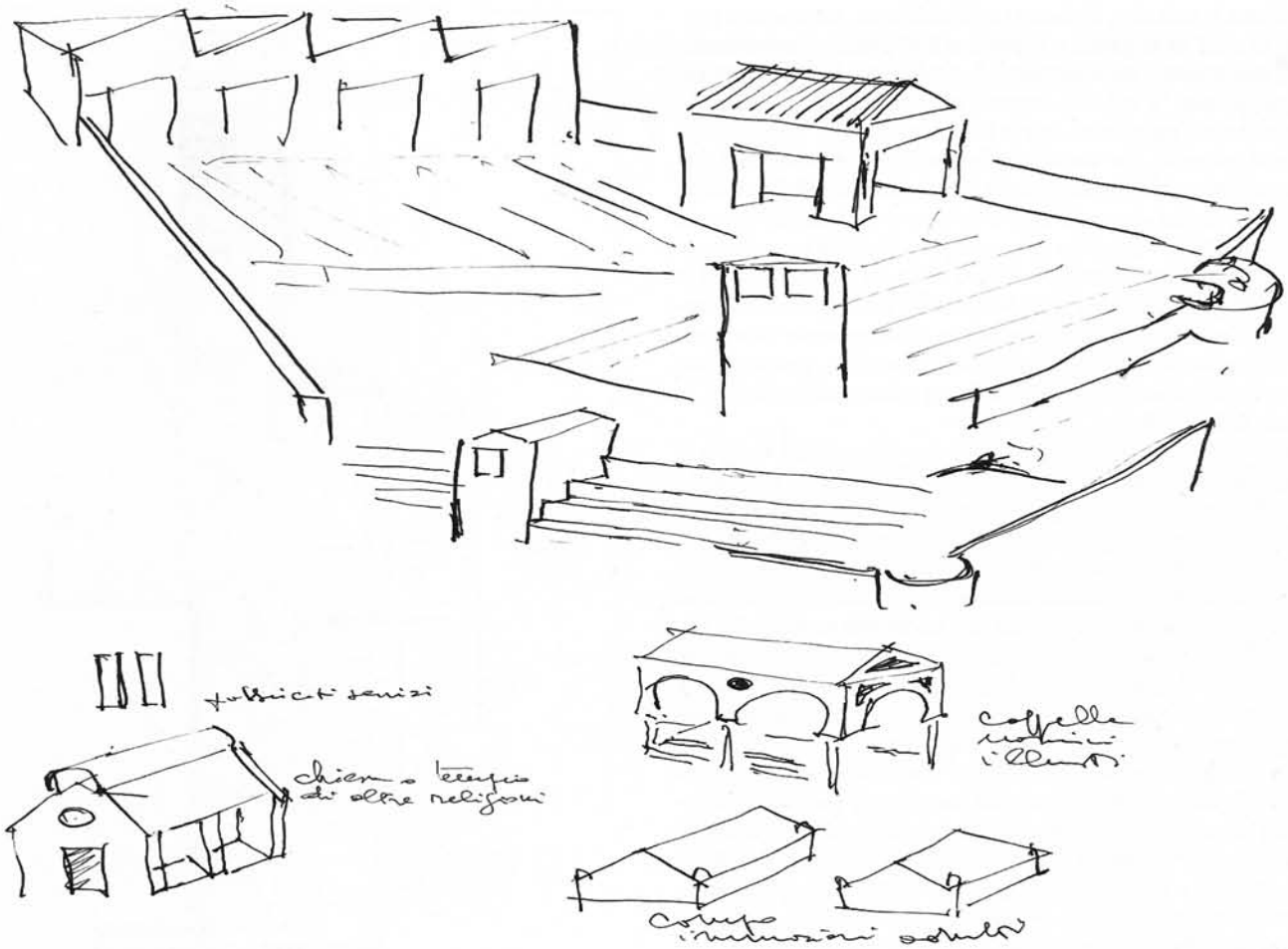
Tempo fa una rivista di non grande diffusione ("Abacus", n. 21, gennaio-marzo 1990) interpellò una serie di architetti, tra i quali alcuni di quelli nominati in queste note, su una alternativa interessante, e allora forse più attuale di oggi, concernente la differenza tra disegno di architettura e architettura disegnata. Anni dopo Francesco Moschini, in occasione della mostra *Disegni di architettura italiana dal dopoguerra ad oggi* allestita dalla sua collezione a Poggio a Caiano nel 2002 (catalogo Centro Di), svolse considerazioni assai pertinenti sul medesimo tema, individuando, tra l'altro, significative specificità tra ambiente romano, a suo giudizio caratterizzato da una particolare attenzione ai portati teorici della geometria proiettiva, e ambiente milanese-veneziano, caratterizzato da una maggiore attenzione ai portati degli studi urbani e tipologici.

Ma pensando agli autori pubblicati in queste pagine, e ai loro disegni, a chi scrive sembra che una tale alternativa sia di natura sostanzialmente accademica, un falso problema, e che in queste immagini, viceversa, di "architettura disegnata" proprio non se ne veda. Ciò che emerge, invece, è il loro ruolo di ricerca poetica e di testimonianza autobiografica: in questo precisamente sta il loro fascino, come tramite indiziario che aiuta a cogliere più nel profondo la personalità artistica di questi autori, non diversamente da come il famoso, bellissimo schizzo di Edoardo Persico per il Salone d'onore alla VI Triennale ne rivela il segreto religioso, o gli altrettanto famosi e bellissimi disegni di Mario Ridolfi ne rivelano l'anima poetica e la tensione realista.

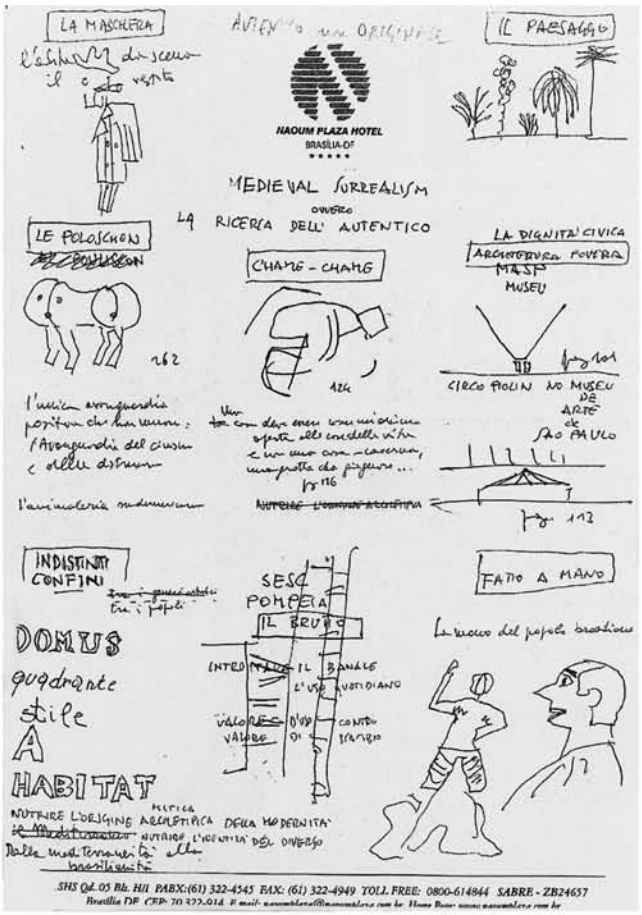
Disegni di alcuni di questi architetti sono comparsi in numeri precedenti della rivista: Carlo Aymonino (n. 31); Alessandro Anselmi (n. 25-26); Guido Canella (nn. 25-26, 31); Antonio Monestiroli (n. 27); Franco Purini (n. 29); Aldo Rossi (nn. 23-24, 31); Paolo Zermani (n. 29).



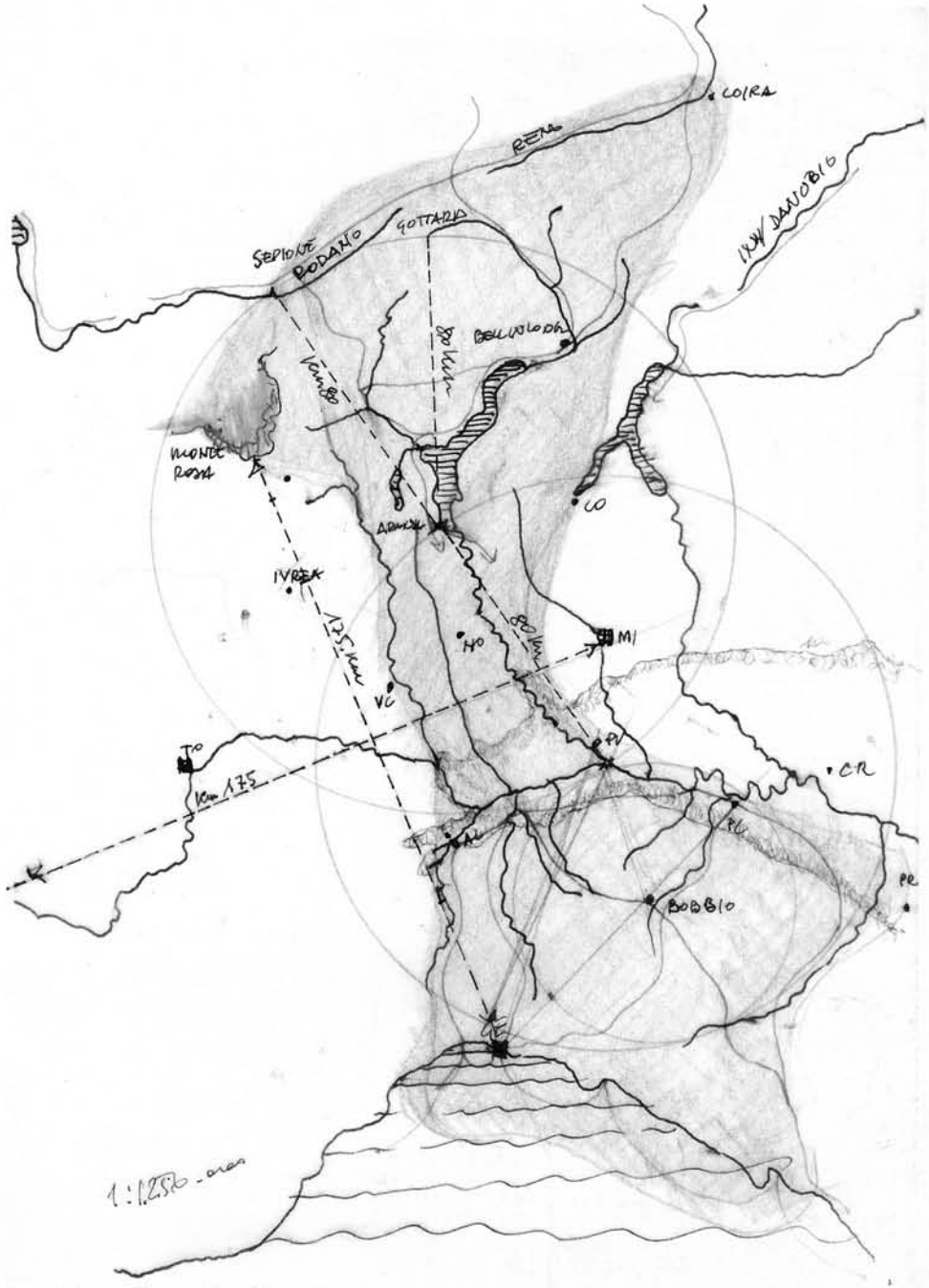
Carlo Aymonino, Nuova Sala del Giardino Romano nel Complesso dei Musei Capitolini, Roma, 2006. ▶



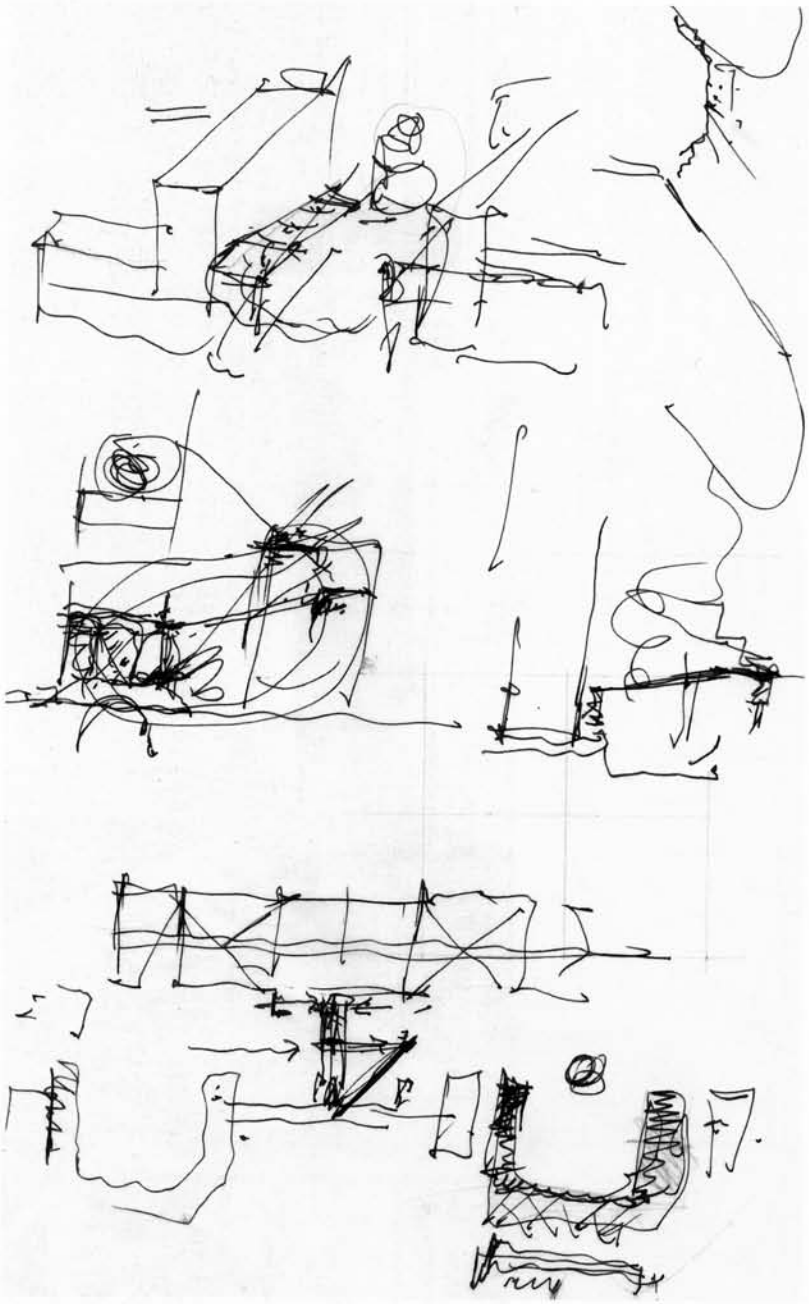
Luciano Semerani, Disegno di studio per il Cimitero, Pesaro, 1979.



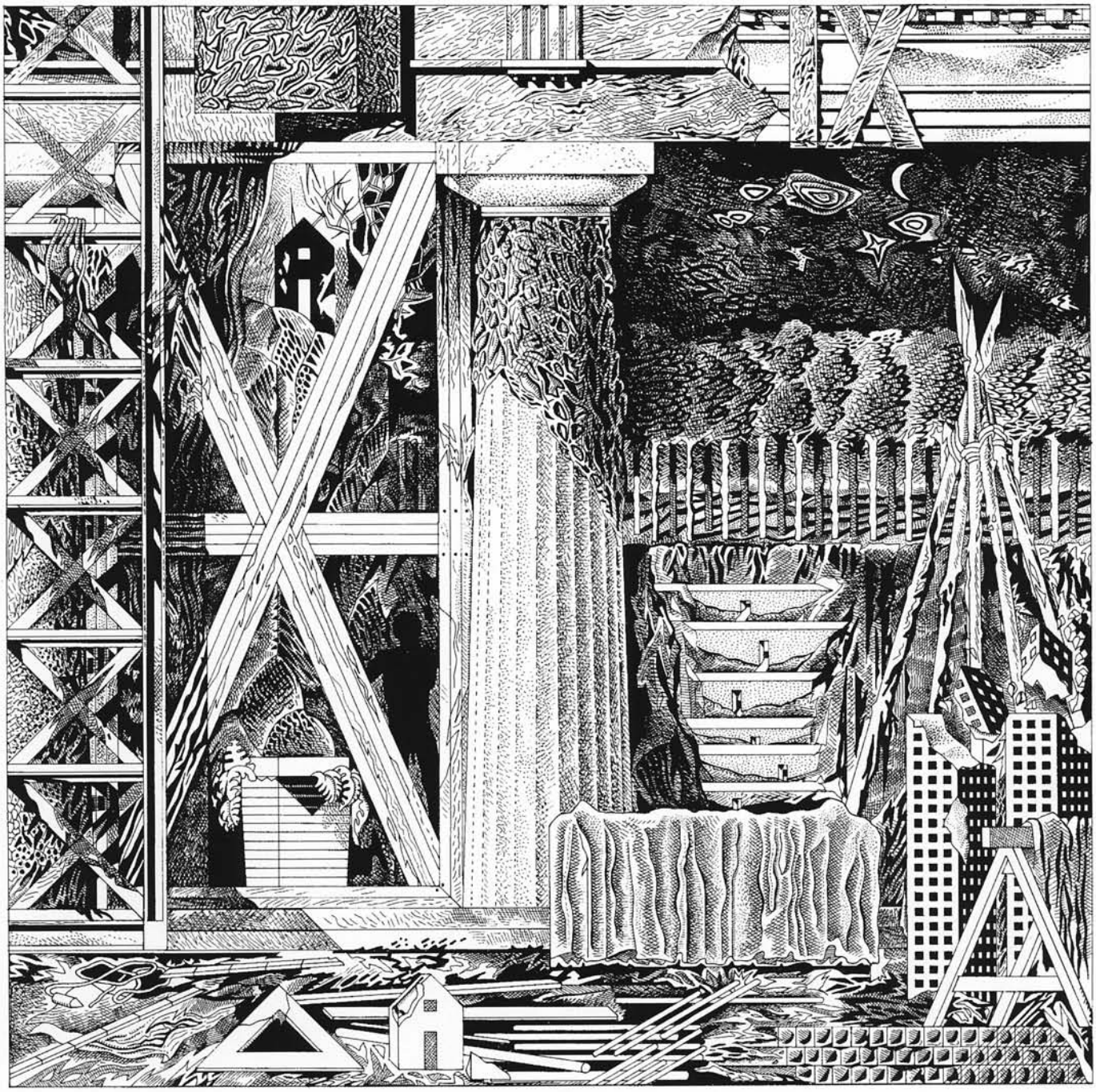
Luciano Semerani, Appunti per la Mostra "Lina Bo Bardi architetto", Galleria internazionale di arte moderna di Ca' Pesaro, Venezia, 2004.



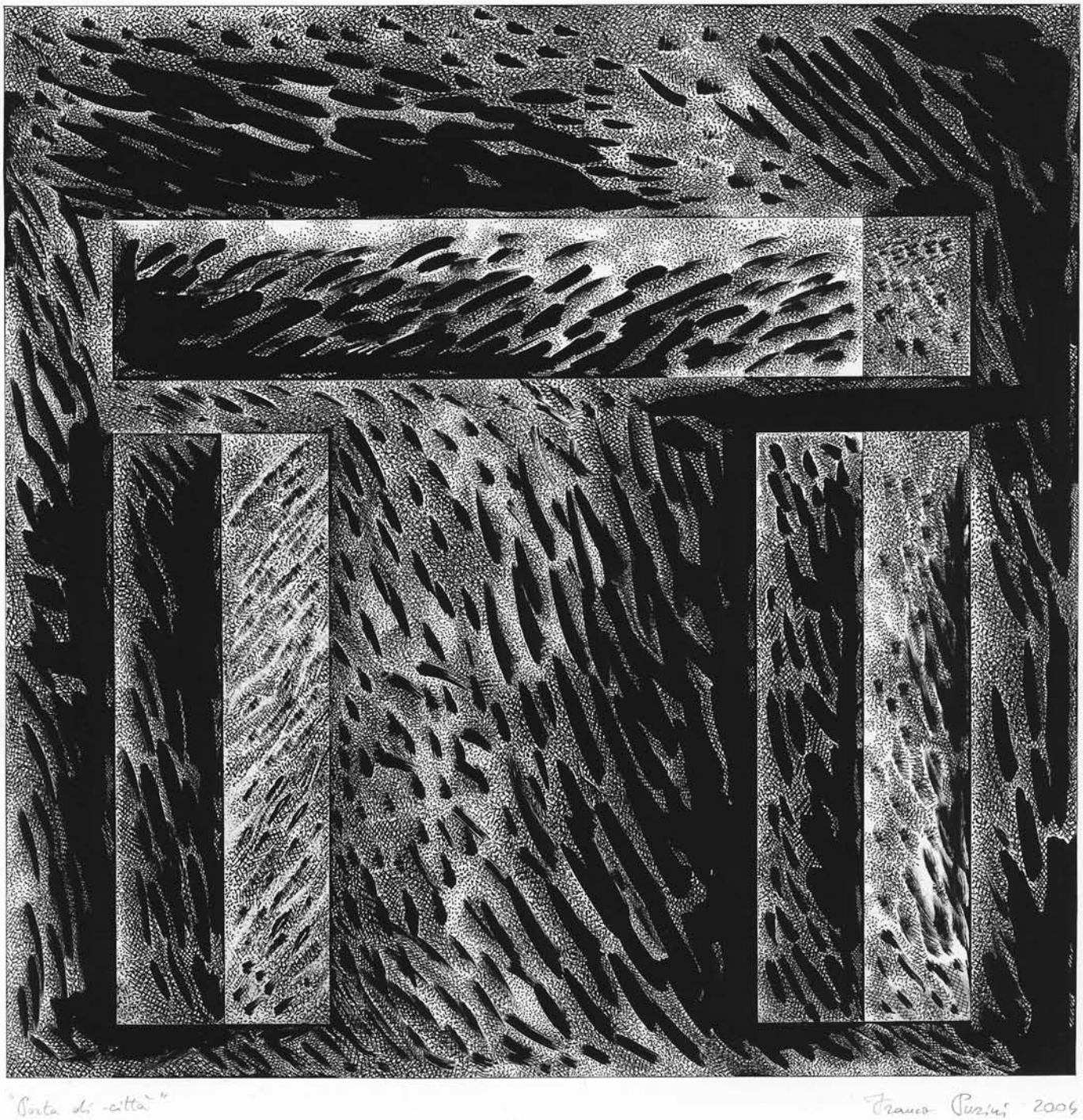
Antonio Acuto, Disegno di studio per il progetto "Città Ticino", 2003.



Antonio Acuto, Schizzi di studio per il progetto dell'Ospedale di Niguarda, Milano, presentato alla Mostra "Progetti per Milano", 1993.

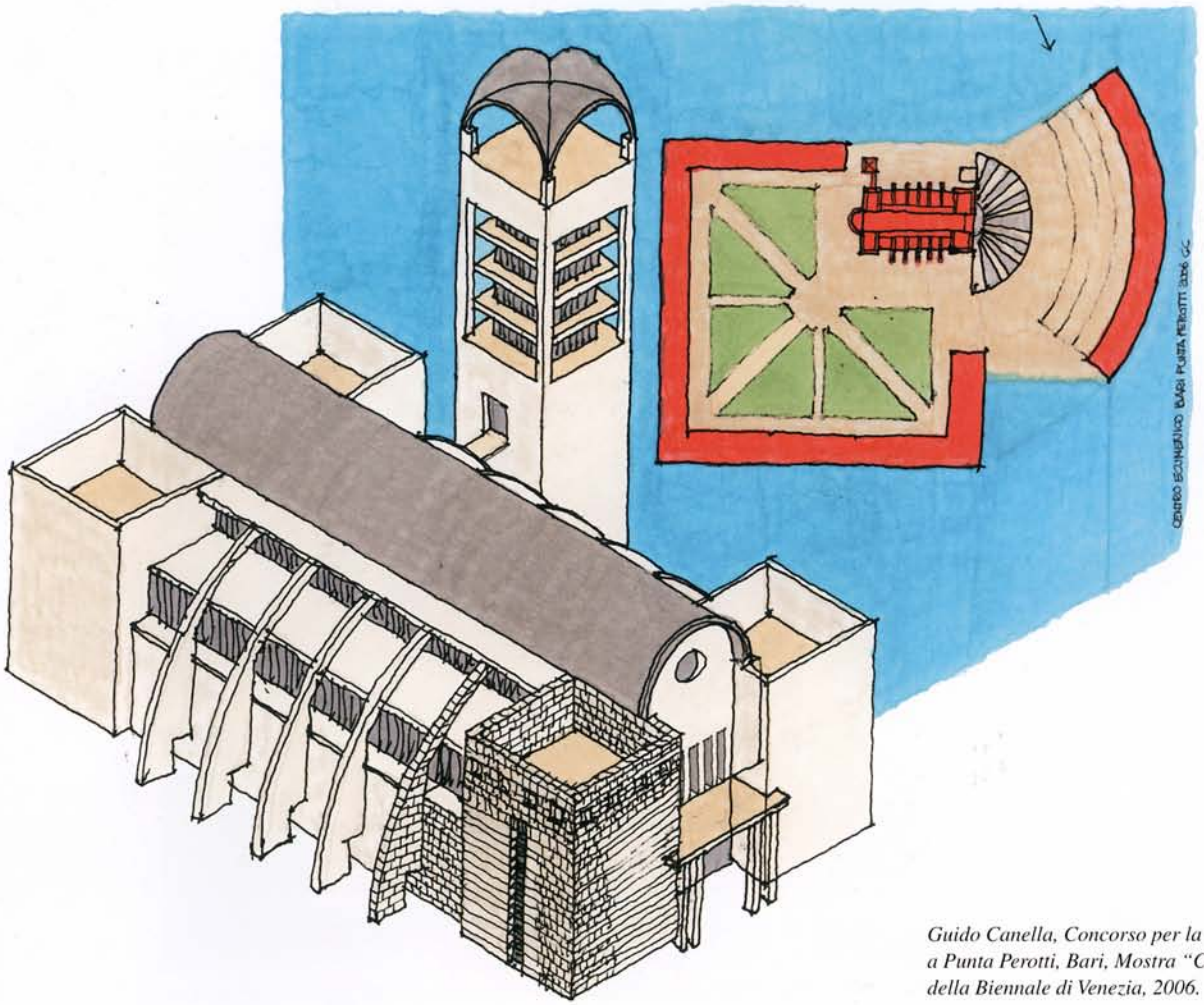


Franco Purini, "Ricordando mio padre", della serie "Around the shadow line. Beyond urban architecture", 1984.

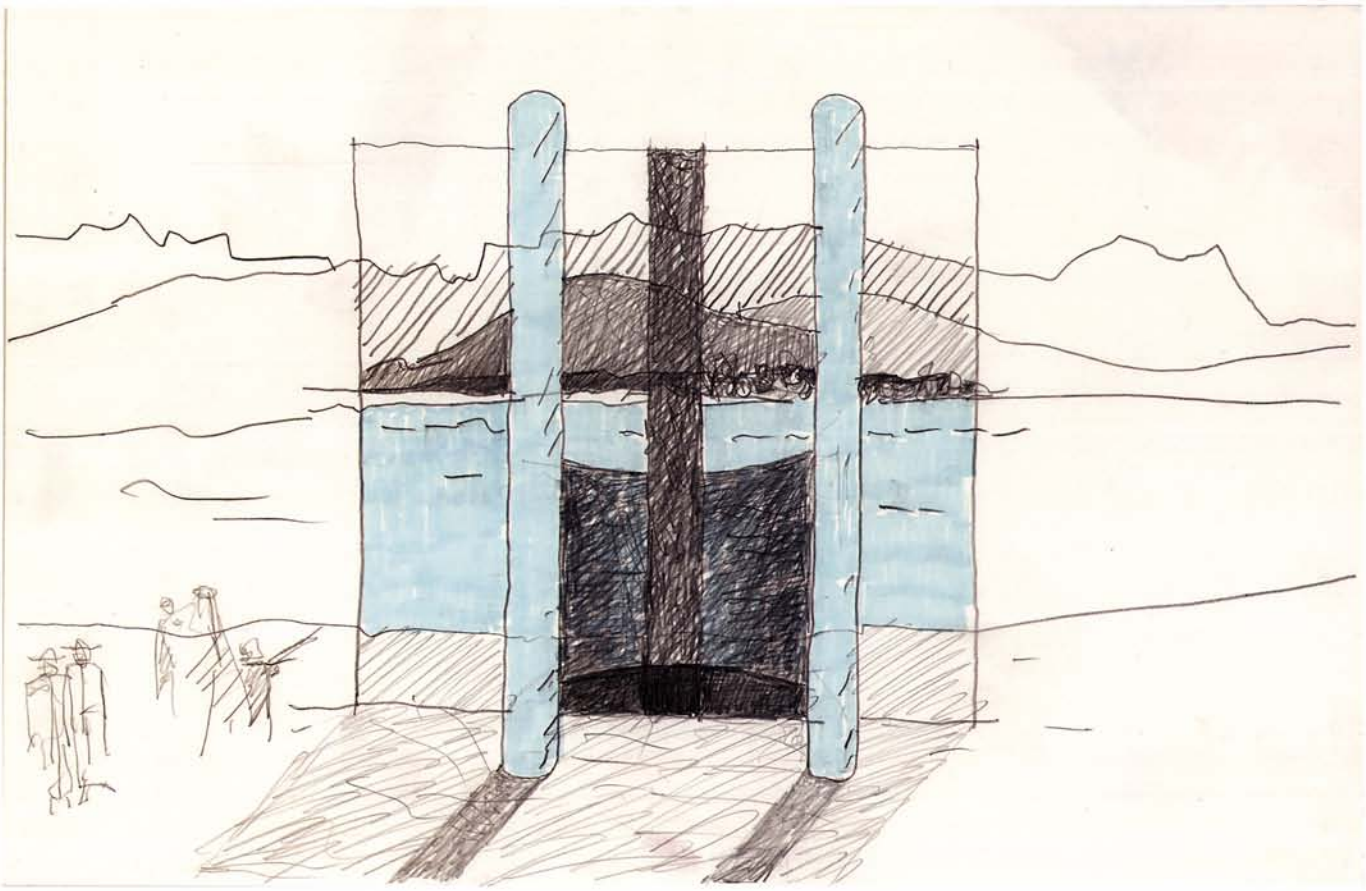


Franco Purini, "Porta di città", della serie "Inizi", 2005.

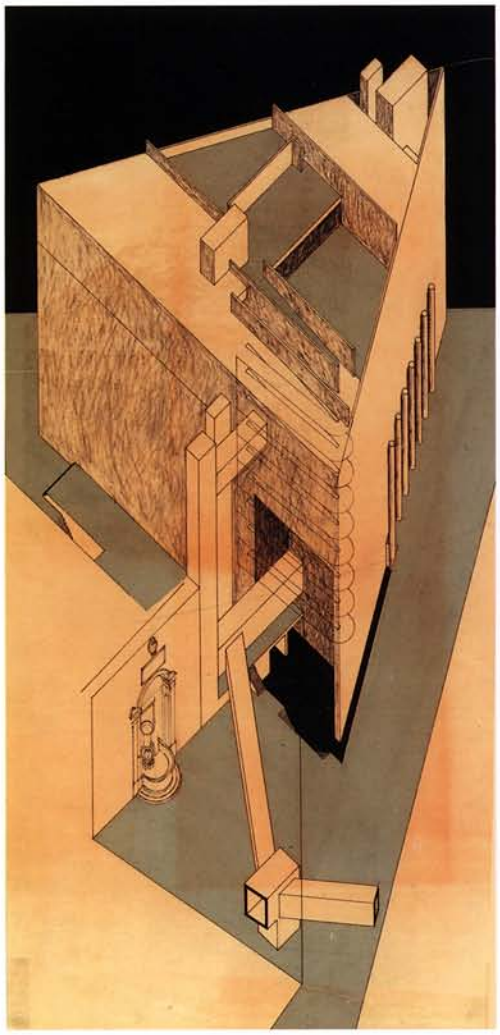
Guido Canella, Concorso per l'Opéra de la Bastille, Parigi, 1983.



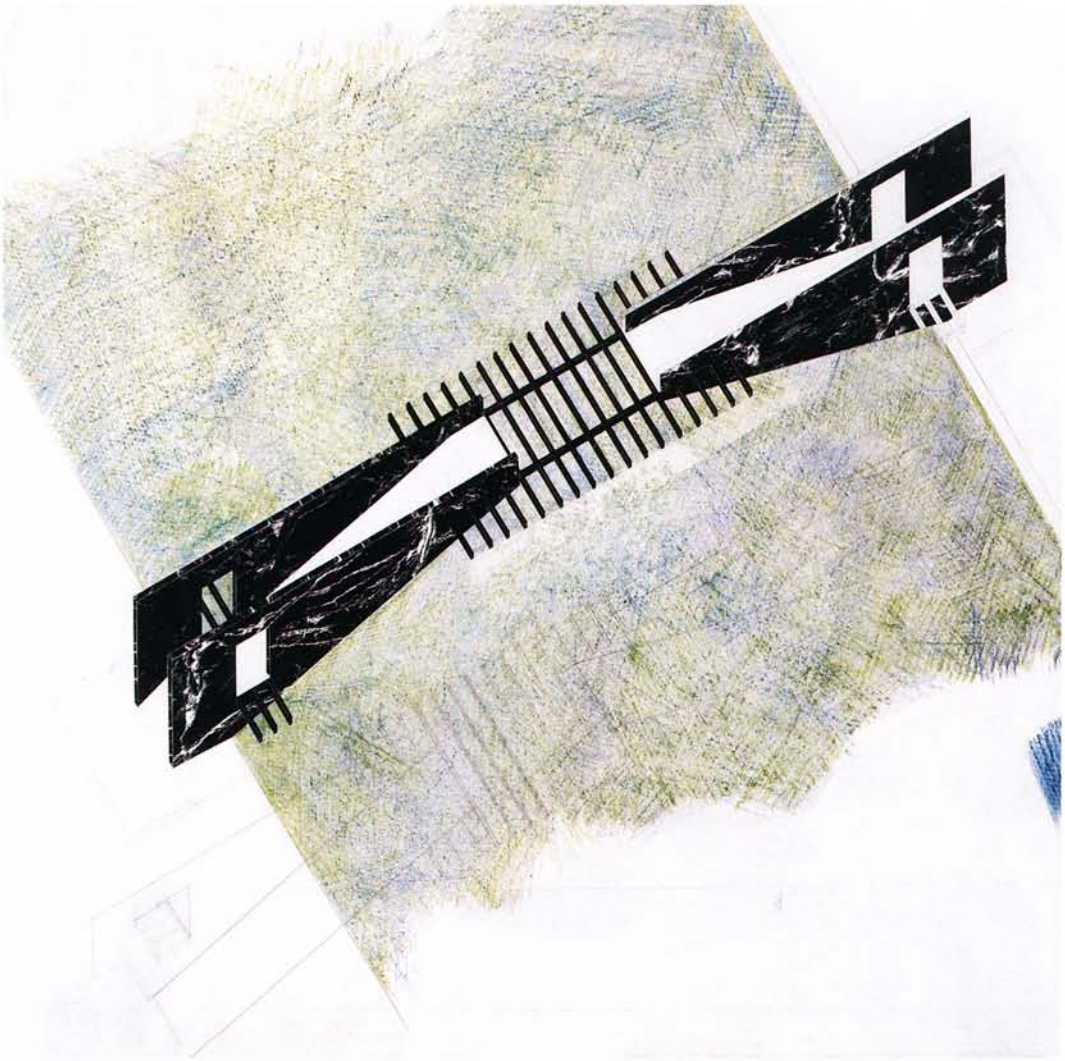
Guido Canella, Concorso per la Chiesa ecumenica a Punta Perotti, Bari, Mostra "Città di pietra" della Biennale di Venezia, 2006.



Gianugo Polesello, Progetto per il completamento del Sacro Monte di San Carlo, Arona, 1993 (Archivio Progetti IUAV, Fondo Polesello).

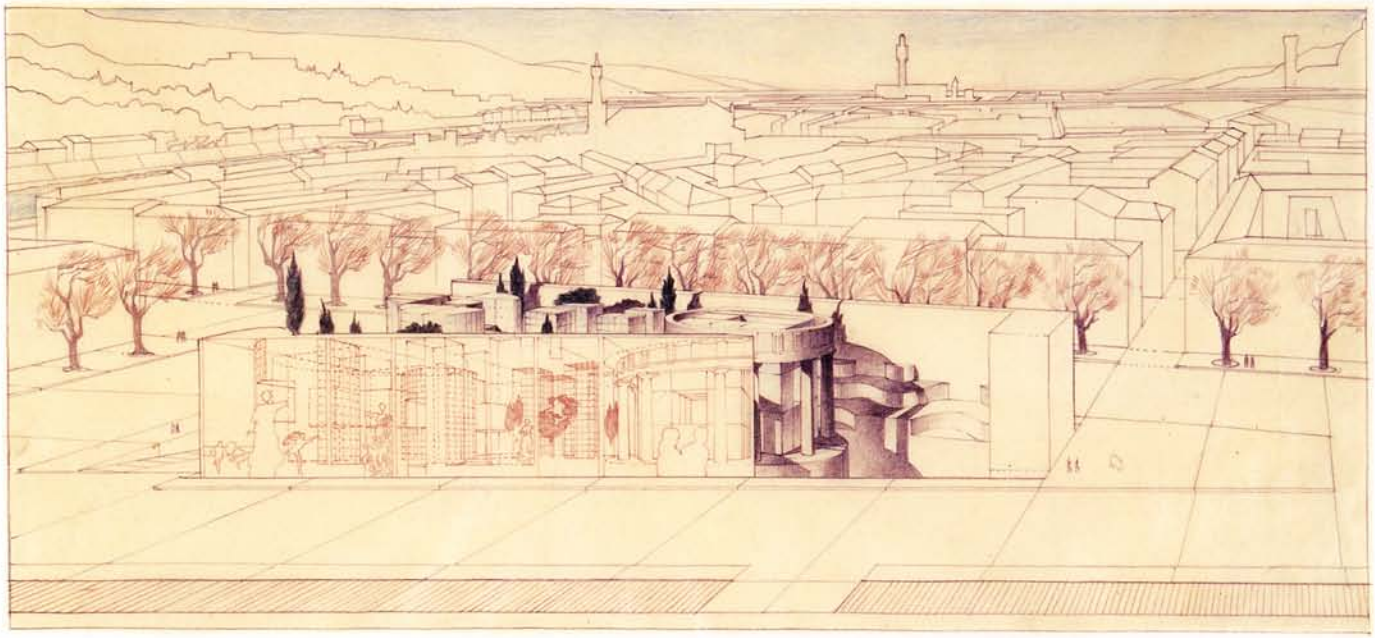


Gianugo Polesello, Concorso per la nuova sede degli Uffici della Camera dei Deputati, Roma, 1967 (Archivio Progetti IUAV, Fondo Polesello).



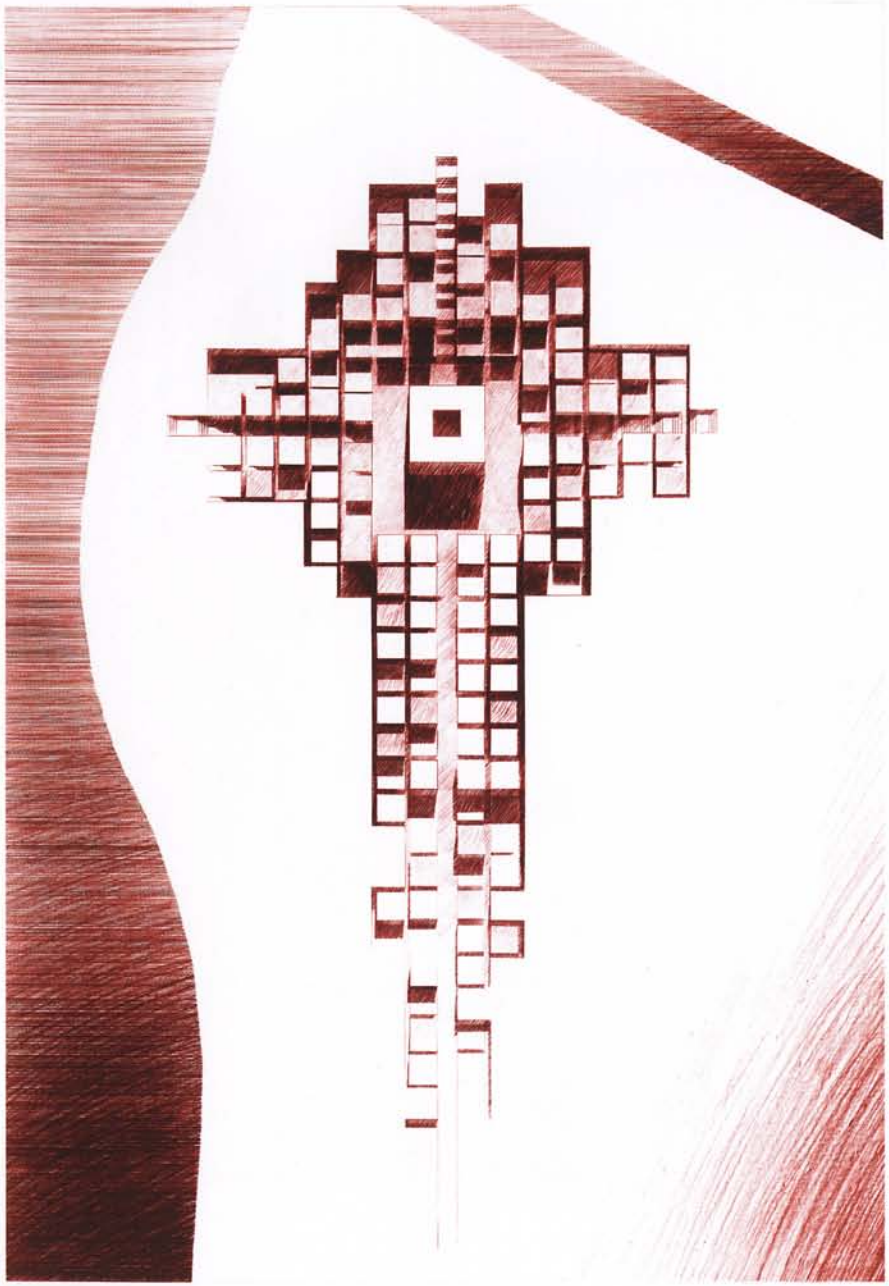
Antonio Monestiroli, Concorso per il nuovo Ponte dell'Accademia, Biennale di Venezia, 1985.

Antonio Monestiroli, Progetto per il Palazzetto dello sport, Limbiate, Milano, 1998.

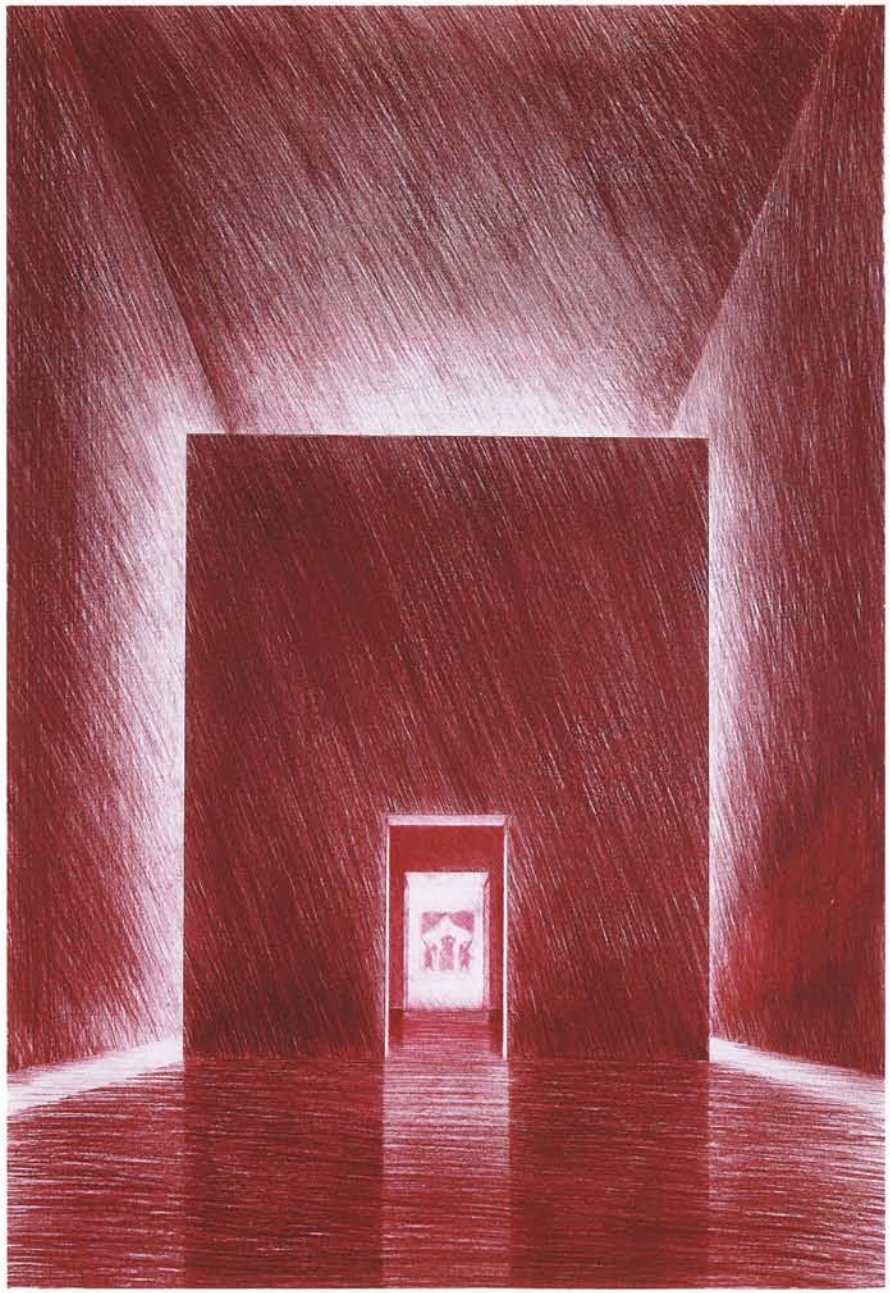


Alessandro Anselmi, Concorso per la nuova sede dell'Archivio di Stato, Firenze, 1972.

Alessandro Anselmi, Progetto per la Chiesa di San Pio da Pietralcina, Roma, 2005.



Paolo Zermani, Cittadella per il dialogo delle religioni a Punta Perotti, Bari, Mostra "Città di pietra" della Biennale di Venezia, 2006.



Paolo Zermani, Cappella-museo della Madonna del Parto di Piero della Francesca, Monterchi, Arezzo, 2000-2004: il sacello.