

# ANFIONE e ZETO

rivista di architettura e arti 25

**Bernardo Secchi**  
**Paola Viganò**

Opere recenti

lorenzo pietropaolo

## progetto critico: francesco moschini/steven holl, una storia lunga trent'anni

220

Nella quadreria appositamente prodotta per la mostra "Autoritratti: Artisti e Architetti all'AAM 1978-1984" – allestita nel 1984 presso la sede romana in via del Vantaggio della galleria Arte Architettura Moderna di Francesco Moschini – tra le rappresentazioni che di sé e della propria opera formulano gli artisti e gli architetti (Scolari, Passi, Ontani, Cucchi, Purini, Mendini, Sottsass, Dardi, Rossi, Cantafora, Boetti e numerosi altri) che nei primi sei anni di attività della galleria hanno interagito con il plurale e caleidoscopico spazio critico moschiniano, figura anche "Self portrait for Francesco", disegno a china e matita di Steven Holl.

In uno spazio prospettico mentale sottratto al tempo, questa anatomia dell'immaginario dell'architetto si compone di una inscindibile dualità: una forma circolare – unitaria, sospesa e conchiusa, che lascia intravedere al suo interno ulteriori elementi spaziali – e una seconda forma aperta – adagiata sul piano orizzontale, costituita da tutti gli elementi della prima – che si corrispondono reciprocamente, secondo un meccanismo di scomposizione e ricomposizione, di riconfigurazione e riscrittura, che moltiplica i significati spaziali delle singole parti e del tutto. Anch'essi appoggiati sul piano orizzontale, i frammenti scultorei di un occhio e di un naso mettono in prospettiva il disegno, alludendo alla dimensione sensoriale e all'unità del volto cui appartengono, rimarcando la dimensione di interiorità disvelata dell'intera composizione.

A ben vedere, nella sua dimensione simbolica e nei molteplici livelli e possibilità di interpretazione che attiva, questo autoritratto del 1983 dell'allora trentaseienne architetto americano racchiude in sé alcuni caratteri fondanti del suo pensare la forma architettonica, così come racconta anche del suo interesse e della sua partecipazione al mondo culturale che in quegli anni trovava in Italia un decisivo luogo di elaborazione.

L'autoritratto è infatti una sorta di *madeleine* del primo, importante incrocio di percorso tra Steven Holl e Francesco Moschini, vale a dire la mostra monografica "Steven Holl. Ponti e progetti", concepita tra Roma e New York e allestita, a cavallo tra il 1981 e il 1982, nella sede romana della AAM, con il coordinamento di Paola Iacucci.

Per evocare l'importanza e i significati reciproci di questo primo incontro tra Steven Holl e Francesco Moschini, è bene ricordare brevemente le tappe salienti dei percorsi di ciascuno fino a quel momento.

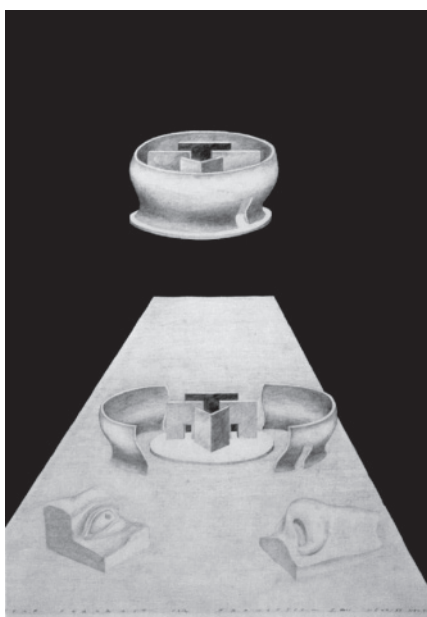
Steven Holl nel 1970, durante gli studi alla Scuola di Architettura della University of Washington, ha frequentato per un anno a Roma i corsi dell'Italian Studies Program, proprio in quell'anno avviato e diretto per conto dell'università americana da Astra Zarina, trasferitasi in Italia alla fine degli anni Sessanta.

Roma è dunque per il giovanissimo Steven Holl – originario di una città industriale di provincia come Bremerton, a poche decine di miglia da Seattle, sulla costa occidentale – una sorta di terapia d'urto, che lo catapulta – come lui stesso ricorderà in seguito in una conversazione con Todd Gannon pubblicata nel 2004 – "da un luogo con nessuna significazione architettonica a uno a massima intensità storica"<sup>1</sup>, rivelandogli l'inseparabile intreccio che lega la pratica architettonica alla dimensione artistica, teorica e culturale.

Dopo aver completato la sua formazione all'Architectural Association di Londra – negli anni in cui la scuola di architettura era animata dalla presenza di Elia Zenghelis, Rem Koolhaas e Zaha Adid – nel 1976 Steven Holl ha aperto il suo studio newyorkese, e fino al 1981 si è impegnato in progetti auto commissionati o di concorso, e in prime, piccole realizzazioni.

Nel 1977 ha poi inaugurato – con il primo numero dal titolo *Bridges* – la collana "Pamphlet Architecture", e nella stessa collana fino al 1981 ha già pubblicato *Alphabetical Cities* (5, 1980) e *Bridges of Houses* (7, 1981), mentre ha in preparazione *Rural and Urban House Types* (9), che uscirà nel 1982. Questi scritti – di piccola tiratura e di piccolo formato, concepiti, più che come strumento di auto promozione, come veri e propri manifesti, alla ricerca di una radice culturale e figurativa dell'architettura ben distante dalla prassi del mondo professionale americano di quegli anni – si inseriscono a pieno titolo nel quadro della riflessione teorica e progettuale elaborata da una nuova generazione di architetti, tra cui Bernard Tschumi (*Manhattan Transcripts*, pubblicato nel 1976) e Daniel Libeskind (*Chamber Works*, pubblicato nel 1983). I pamphlet di Steven Holl dichiarano sin dal titolo le intenzionalità di un approccio tipologico volutamente critico e non sistematico, distante sia dalla tassonomia classica del Modernismo che dalle più stringenti esplorazioni della costruzione logica dell'architettura proprie della ricerca europea e italiana del decennio precedente; un approccio proteso in

Steven Holl, *Self portrait for Francesco*,  
27 novembre 1983, china e matita su carta,  
cm 70 x 50 (© Steven Holl, courtesy Collezione  
Francesco Moschini e Gabriel Vaduva  
AAM Architettura Arte Moderna).



nuce a superare le contrapposizioni tra l'estetica modernista dei New York Five e l'interpretazione contestuale di Robert Venturi, e a gettare le basi di un'autoriale e personale linea di lavoro.

Parallelamente, nel gennaio del 1978 Francesco Moschini – di un anno più giovane di Holl – ha aperto a Roma la galleria AAM Architettura Arte Moderna, con una mostra dedicata a Edoardo Persico. Come ricorda lo stesso Moschini, "il '78 era l'anno successivo all'ultima rivolta giovanile e coincideva con l'eclisse della cultura dai luoghi a essa deputati quali l'università, che, assoggettandosi a un pretestuoso riordinamento per il grande numero, andava appiattendosi verso il basso le qualità culturali; il luogo era Roma, una periferia dell'impero, terra di frontiera e regno dell'individualismo, ma anche terra di fermenti dove la lotta per la sopravvivenza rendeva più acuto e, forse, più aggressivo e vitale ogni apporto creativo"<sup>2</sup>.

Fin dai primi anni la galleria moschiniana si caratterizza come vero e proprio centro di promozione culturale (cui in seguito si affiancherà una parallela attività editoriale) al servizio di un progetto critico denso e avvincente, che ha l'ambizione di delineare un sovrasisistema di relazioni reciproche tra le arti, attraverso l'osservazione di sistemi isolati e l'attivazione di interazioni e analogie tra sistemi e autori apparentemente dissimili, con una specifica attenzione per i processi di costruzione del progetto d'arte e di architettura. Animata dalla presenza informata, curiosa ed eclettica – e dalla acribia – del suo fondatore, la galleria già da quei primi anni di attività persegue l'obiettivo critico di identificare nel panorama nazionale il crogiolo rappresentato dalla situazione artistica e architettonica romana, collocandola in una prospettiva storica e offrendole, oltre che una ribalta, un luogo di scambio con altre situazioni culturali, in cui riannodare i fili di quell'avanguardia elaborata e composita che a partire dagli anni Sessanta proprio a Roma aveva fondato sue precise trame di interdisciplinarietà.

È in questo solco che nel 1980 Moschini progetta con Enzo Cucchi e Dario Passi la prima mostra della serie "Duetti": si tratta dell'incontro-scontro tra un architetto e un pittore, da cui far emergere le affinità della loro rispettiva ricerca linguistica, formale e spaziale; è una formula sperimentale che vedrà coinvolti negli anni immediatamente successivi Costantino Dardi e Giulio Paolini, Vittorio Gregotti ed Elisa Montessori, Franco Purini e Giuseppe Uncini, Alighiero Boetti ed Ettore Sottsass, Alessandro Mendini e Luigi Ontani. È dunque in questo luogo – che già si va affermando come un attento e sensibile sismografo dell'attualità critica della cultura progettuale – che si realizza la prima mostra italiana di Steven Holl, e dunque il primo incrocio tra il suo percorso e quello di Moschini.

La mostra romana del 1981 ha anche in questo senso per ambedue un primo indubbio valore: per Moschini, essa inaugura la lunga serie di confronti con le più interessanti esperienze internazionali; per Holl, essa fissa la prima e assertiva fase del suo lavoro, restituendone un resoconto organizzato secondo tre sezioni che riguardano i ponti (*bridges*), i progetti urbani e le case isolate al di fuori della città (*retreats and rural Houses*).

Attraverso disegni (spesso essenziali e basati sulla apparente oggettività analitica dell'assonometria) e fotografie di modelli, tutti rigorosamente in bianco e nero (dove l'uso dei neri e del bianco di memoria costruttivista è assunto come possibilità di rendere implicita una gamma di colori e di materiali, e di rimarcare l'aspetto strutturale della composizione architettonica come processo del pensiero), l'esposizione racconta con chiarezza i caratteri fondativi dell'architettare dell'autore americano.

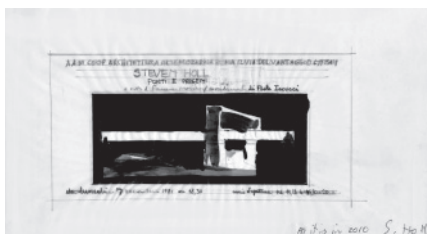
La ricerca documentata dai progetti in mostra alla AAM si connota per un costante riferimento alla catalogazione tipologica della città americana, riletta però anche in rapporto alla teoria italiana della rispondenza tra tipologia architettonica e morfologia urbana.

Presentando la mostra, nel dicembre del 1981 Moschini scrive: "questa architettura ha una aspirazione urbana che è ricorrente di progetto in progetto. [...] Il riferimento a una matrice storica è continuo, anche se, nella combinazione molteplice e sottilmente giocata dei tipi e del ripetersi e scambiarsi degli edifici, c'è una dichiarazione netta di poetica e uno spinnersi nella tradizione del nuovo"<sup>3</sup>.

Questo personale modo di declinare l'intreccio tra architettura e città appare evidente nei progetti esposti, e in particolare: nel progetto del Gymnasium Bridge nel South Bronx a New York (1977); nella concezione dei Ponti per Melbourne (1979) e nella sua successiva evoluzione nel Bridge of Houses a Chelsea, ancora a New York (1981); nel progetto per Les Halles a Parigi (1979).

Allestimento della mostra  
 "Riti di passaggio. Autoritratti:  
 Artisti ed Architetti all'AAM 1978-1984",  
 curata da Francesco Moschini  
 nel dicembre 1983 presso la AAM Architettura  
 Arte Moderna di Roma (courtesy Collezione  
 Francesco Moschini e Gabriel Vaduva AAM  
 Architettura Arte Moderna).

Steven Holl, *Ponti e Progetti*, 1981,  
 inchiostro e matita su carta lucida, cm 21 x 32;  
 disegno realizzato per l'invito della mostra  
 "Steven Holl: Ponti e Progetti",  
 presso la AAM Architettura Arte Moderna,  
 21 dicembre 1981 - 9 gennaio 1982;  
 le scritte sono di Francesco Moschini,  
 datato e firmato da Steven Holl il 9 luglio 2010 a  
 Lecce, Italia (© Steven Holl, courtesy Collezione  
 Francesco Moschini e Gabriel Vaduva  
 AAM Architettura Arte Moderna).



Il ponte, elemento tipologico eloquente della struttura urbana storica come di quella contemporanea, è allo stesso tempo capace di unire parti separate della città e di rimanere manufatto architettonico in sé: Steven Holl coglie e interpreta le possibilità insite nel tipo del ponte, sottraendolo alla dimensione di mero oggetto architettonico e di connessione viaria, e declinandolo come prosecuzione della complessità dello spazio urbano, sino a farne un manifesto della sua visione architettonica della città.

La forte struttura che caratterizza il disegno del Gymnasium Bridge è di fatto una architettura ibrida, composta da quattro elementi: un primo ponte principale congiunge Brook Street e la Randall's Island scavalcando l'East River; questo primo ponte è poggiato su altri due ponti-portali più piccoli e trasversali – che a loro volta consentono la vista da e verso l'isola – ed è sormontato da un quarto ponte più alto, che utilizza il primo come struttura-cardine per ruotare e consentire l'eventuale passaggio di navi lungo il fiume. Il Gymnasium Bridge è concepito come un condensatore urbano, una sorta di declinazione contemporanea del Ponte Vecchio fiorentino, che integra e contempla al suo interno le attività della vita sociale, ricreativa e lavorativa della comunità, collegandole con il Parco della Randall's Island.

Il ponte assume di notte le sembianze di una barra luminosa che riorienta un'ampia parte meridionale del Bronx e diventa al contempo un *landmark*, un catalizzatore di rigenerazione urbana e l'ossatura per una nuova configurazione della parte alta di Manhattan.

I sette ponti di Melbourne, invece, si accostano tra loro come braccia urbane protese a estendere la griglia viaria verso il fiume, oltre la cesura della ferrovia, e permettono, nella riscrittura architettonica del loro spazio sospeso, la declinazione di un catalogo urbano di spazi, architetture e tipi, che a sua volta definisce il carattere individuale di ciascun ponte (Bridge of Pools and Baths, Cultural Bridge, Bridge of Piazzas, Bridge of Ancient/Modern Columns, Bridge of International Trade, Bridge of Odd Flowers, Bridge of Houses). Il ponte di case di Melbourne, studiato in maggior dettaglio, introduce l'ibridazione tra il tipo infrastrutturale del ponte e il tipo architettonico della casa urbana: sette case di forma parallelepipedica si susseguono sulla struttura sollevata del ponte a costituire una elaborata collezione di ville urbane, ripetute in quanto tipo ma caratterizzate come individui, per disegnare ciascuna delle quali Holl immagina uno specifico abitante o uno specifico carattere spaziale, così che ciascuna di esse può essere denominata (House of the Decider, House of the Doubter, House for a Man Without Opinions, The Riddle, Dream House, Four Tower House, Matter and Memory).

Nel successivo progetto a Chelsea, la struttura del ponte di case deriva invece dal riuso del tratto rettilineo della sopraelevata ferroviaria esistente; su questa struttura in acciaio a *pilotis*, Holl innesta il nuovo tessuto residenziale per un quartiere in rapida trasformazione, dandogli la forma di sette case, ciascuna poggiata su di un proprio portale basamentale con funzioni commerciali che consente a sua volta il passaggio del viale pubblico sopraelevato. La sequenza alterna un pieno e un vuoto, determinando sei grandi cortili urbani intervallati tra le case. Come nelle precedenti di Melbourne, queste ultime costituiscono un abaco di variazioni tipologiche, il cui impianto estremamente chiaro e riconoscibile sembra rimandare alla catalogazione wittkoweriana delle piante di Palladio.

Anche nel progetto per Les Halles ritorna ancora lo stesso principio di elaborazione di una casistica tipologica e di combinazione degli elementi architettonici elaborato già nei progetti di ponti, che viene qui declinato per perimetrare il grande vuoto urbano generato dalla demolizione dei padiglioni di Victor Baltard.

Un sistema lineare di portici di vetro sabbato a cui si addossa posteriormente un fronte compatto – a sua volta dato dalla alternanza di due tipi di case nei loro colori tradizionali – viene ripetuto sui due lati lunghi fino a riconfigurare la macro-forma dell'isolato urbano e a perimetrare la nuova piazza-corte, che si pone così come interpretazione contemporanea della tradizione del Palais Royale, della Place des Vosges e della Place du Carrousel.

Il disegno urbano della grande piazza-corte è composto da lastre di marmo bianco intervallate da ricorsi di pietra, che disegnano l'impronta delle strade e degli edifici demoliti nelle diverse trasformazioni del sito, mentre gli alberi sono piantati laddove erano le colonne di ghisa dei Mercati. Tutti questi elementi fanno del progetto per Les Halles una narrazione condensata del luogo e della architettura della città di Parigi alle diverse scale, interpretata all'interno di un proprio vocabolario poetico, senza cedere – pur nel rigore della misura e della declinazione tipologica – né allo storicismo, né al mimetismo.

Manifesto della mostra "Steven Holl: Ponti e Progetti" curata da Francesco Moschini nel dicembre 1981 presso la AAM Architettura Arte Moderna (courtesy Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva AAM Architettura Arte Moderna).



La stessa capacità di far corrispondere gli elementi architettonici con il reperto tipologico derivato dalla storia e dalla raddomantica lettura dei luoghi si ritrova anche nei progetti di scala minore esposti nella mostra romana, dalla Millville Courtyard Addition a Millville, New Jersey, del 1978, alla casa Metz a Staten Island, New York, del 1980, o ancora al Padiglione per uno scultore a Scarsdale, sempre nello Stato di New York, del 1981. In queste prime opere realizzate da Steven Holl è evidente tra l'altro la sapiente corrispondenza tra il disegno e il costruito, e l'interpretazione della casa isolata non come una architettura assoluta, ma come metafora del tipo urbano, come parte estrapolata dalla sintassi della città.

Chiave di lettura comune a tutti i progetti esposti a Roma appaiono essere le investigazioni contenute nel pamphlet *The Alphabetical City*. In quello scritto-manifesto del 1980, Holl chiarisce che "la Città Alfabeto non è una teoria, e nemmeno una affermazione definitiva sulla architettura e sulla città; è piuttosto una parte della ricerca continua degli elementi, dell'A B C di una moderna architettura urbana", in cui "ogni oggetto è subordinato ad un tutto più ampio", così che "un edificio sta allo spazio continuo della città come una lettera sta ad una frase o ad una parola"; a differenza del mero costruire, "l'architettura ha un concetto, ossia ciò che Immanuel Kant descriveva come l'unità della regola in base alla quale una moltitudine di significati sono tenuti insieme e collegati tra di loro"<sup>4</sup>. Il pamphlet si conclude così: "oggi vediamo molti edifici costruiti, forse più di quanti se ne siano mai visti, ma quasi nessuna architettura; l'architettura sembra essere confinata nei disegni e nella speranza; quest'arte essenzialmente senza parole – quest'arte che risiede esattamente oltre ciò che è alla portata delle parole – riuscirà a superare le barriere delle attuali convenzioni? Oppure la condizione presente porterà all'apatia degli architetti? Questa incertezza trova risposta nelle parole di Louis Sullivan, quando, nell'ultimo decennio della sua vita, a proposito della demolizione di un suo edificio, commentava così: se vivi abbastanza a lungo, vedrai tutti i tuoi edifici demoliti, ma alla fine è solo l'idea che veramente conta"<sup>5</sup>.

Che i lavori esposti alla mostra di Roma raccontassero di una ricerca incanalata sulla strada dell'invenzione e non dell'apatia lo testimonia anche una lettera scritta da Alberto Sartoris dopo averla visitata, in cui l'allora ottantenne architetto razionalista afferma: "Come le costruzioni immaginate da Steven Holl, l'architettura ha il compito di iscriversi nel circuito della speranza; è così che ho visto l'architettura della speranza progettata da Steven Holl, un'architettura in via di rapida formulazione funzionale e non legata a procedimenti transitori o temporanei"<sup>6</sup>.

Tredici anni più tardi, Holl e Moschini torneranno a confrontarsi, questa volta in occasione del laboratorio progettuale "Un volto per Cassino, alla ricerca delle tracce smarrite per la riconfigurazione della immagine della città moderna". Promosso da AAM nel 1994, il laboratorio ha come obiettivo quello di prefigurare la ricostruzione della centralità perduta attraverso quindici progetti mirati, circoscritti e puntiformi, che riguardano alcuni nodi urbani di piccola dimensione, ma di grande portata per il riassetto complessivo del centro urbano di Cassino. Coordinato da Francesco Moschini, il Laboratorio cassinese mette in atto una formula progettuale già in precedenza sperimentata da AAM con Roma (1983, insieme all'Assessorato per gli interventi sul centro storico allora diretto da Carlo Aymonino) e con altri centri minori, come Cerreto Sannita (1988). I temi e i luoghi individuati per l'intervento riguardano ambiti che, pur diversi tra loro, sono tutti riconducibili a una metodologia che Moschini nella sua presentazione del laboratorio definisce "microchirurgia architettonico-ambientale", vale a dire "un atteggiamento progettuale in cui prevalga anziché la poetica personale la metodologia consolidata nel tempo per dare le risposte più calibrate alle esigenze poste dai vari temi", cercando di giungere "ad una dimensione architettonica diffusa almeno strutturata nei suoi punti di maggior caduta o stridore, in modo da creare attraverso puntuali rimandi e virtuali collimazioni visive, una prima risposta in termini di progetto urbano che tolga quel senso di mancanza di disegno e di tensione nel carattere dispersivo e poco riconoscibile dell'intera città"<sup>7</sup>.

Ognuno dei quindici temi è affidato per affinità elettiva a uno degli autori chiamati a risolverli; oltre a Steven Holl, gli autori coinvolti sono Franco Purini, Aurelio Galfetti, Giorgio Grassi, Alessandro Anselmi, Juan Navarro Baldeweg, Álvaro Siza, Antonio Monestiroli, Nicola Di Battista, Mario Seccia, Dario Passi e Arduino Cantafora, Francesco Venezia, Enric Miralles con Tonino Paris, Gianugo Polesello, Francesco Cellini e Nicoletta Cosentino, Franz Prati.

Steven Holl, Progetto del Museo della città di Cassino, elaborato nel 1994 in occasione del "Laboratorio di Progettazione 5. Un volto per Cassino, alla ricerca delle tracce smarrite per la riconfigurazione dell'immagine della città moderna", a cura di Francesco Moschini (courtesy Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva AAM Architettura Arte Moderna).

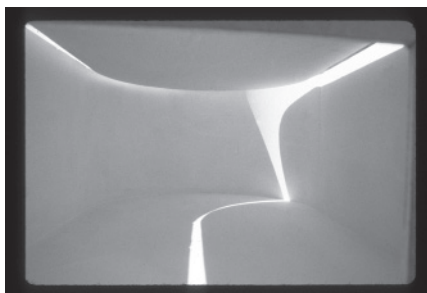
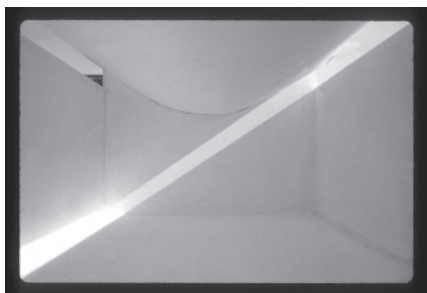
In questa pagina

Fotografie del modello di studio.

Nella pagina a fronte

Sezione e vista zenitale del modello.

224



Steven Holl – che nel 1992 ha vinto il concorso per il nuovo Museo di Arte Contemporanea di Helsinki, che sarà l'abbrivio per una lunga e importante serie di sperimentazioni alla macro-scala sul tema – a Cassino è chiamato a cimentarsi con la forma urbana della città storica italiana in un progetto che ne reclama l'interpretazione al massimo grado di coincidenza tra contenitore e contenuto: il Museo della Città.

Il risultato è quello di una composizione architettonica capace di evocare al suo interno l'articolazione volumetrica corale e intensa della città, e di inserirsi nel contesto urbano con appropriatezza misurata e senza mimetismi. Dal punto di vista funzionale, l'intero complesso si compone di cinque spazi per altrettante sezioni relative all'evoluzione di Cassino nel corso del tempo: dalla città sannitica a quella romana, da quella legata al ruolo propulsivo dell'Abbazia di Montecassino, alle vicende federiciane e infine a quelle della modernità, sino agli orrori della distruzione. Due spazi ulteriori sono invece destinati a ospitare gli affondi sulla contemporaneità all'interno del sistema delle arti e alla documentazione temporanea di occasioni espositive. Il progetto di Holl per Cassino assume l'idea del disordine urbano come *incipit*: è un disordine che diventa nel progetto un ordine infranto, grazie ai percorsi che suggeriscono e costruiscono l'aspirazione alla regola e al contempo l'accettazione del caso e dell'accadimento come necessità e ricchezza ineliminabile del fenomeno urbano.

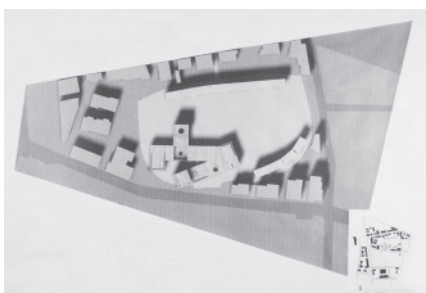
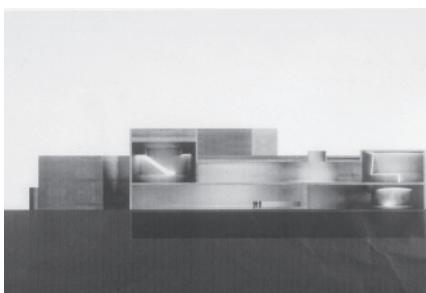
La dispersività che caratterizza il disordine urbano di Cassino diventa così l'anima concettuale del progetto, che non si iscrive in una figura complessiva unitaria immediatamente riconoscibile, ma si afferma come cittadella di architetture dentro la città, come una *promenade architecturale*, una sequenza pressoché uniforme anche nella sua discrezione altimetrica, appena punteggiata da due elementi a torre che connotano le funzioni speciali all'interno del museo. Come scriverà Moschini presentando gli esiti del laboratorio, "l'assenza d'immagine precostituita del museo è soltanto apparente, in realtà il museo si presenta con una propria perentorietà, pur nella linearità del suo dipanarsi, nella accattivante compenetrazione di una spazialità di tipo cubista appena fatta vibrare dall'affiorare degli elementi che forzatamente portano la luce all'interno"<sup>8</sup>. La capacità di declinare sapientemente, nelle questioni della luce e dell'ombra, della scala e delle proporzioni, del colore e dei materiali, la ricerca dell'idea che anima la composizione architettonica – capacità già evidente nei lavori esposti nella prima mostra all'AAM del 1981 – ritorna ancora più matura nel progetto cassinese, ora che l'impeto della ricerca teorica di Holl coincide pienamente con l'espressione compiuta del linguaggio proprio dell'architettura, che dalla tipologia muove alla topologia, alla scrittura del luogo.

Scrivo a questo proposito Moschini: "l'articolazione delle sequenze spaziali nel progetto per Cassino punta su una voluta accentuazione delle differenze attraverso un calibratissimo gioco di luce naturale che ne prevede il cambiamento dello scorrere del giorno e delle stagioni; siamo ormai sul filo di un'architettura pensata come pura modellazione dalla luce, dal vento, dalla pioggia, in cui la pur solida immagine del museo, pensato in pietra di Coreno ad appaersarlo ancor più sino a radicarlo al luogo, si stempera nella delicatezza di un'immagine che si insegue, si rincorre nel proprio disattendere l'ovvietà delle aspettative, per farsi complesso intreccio tra zone di sosta, rinserrati passaggi e distese aperture che rimandino come un'eco i tanti fotogrammi di quell'infinito intrattenimento"<sup>9</sup>.

Il successivo incrocio tra Holl e Moschini è datato al 2001: sette anni dopo l'esperienza operativa di Cassino, la mostra "Steven Holl. Parallax", curata da Francesco Moschini con Hans Höger, Luca Molinari, Paola Iacucci e Ilaria Andreini, fa il punto sulle evoluzioni della ricerca dell'architetto americano, a partire dalle riflessioni contenute nel suo libro *Parallax*, pubblicato da Princeton Architectural Press nel 2000. Allestita negli spazi della galleria AAM a Milano con la partecipazione di Italcementi per poi essere riproposta successivamente alla American Academy di Roma, la mostra si inserisce nella nuova prospettiva critica che dal 1994, con l'apertura della sede milanese nell'area della Pinacoteca di Brera, ha ampliato il raggio di azione moschiniano, con l'intento di potenziare la proposta culturale intensificando l'osservazione del più ampio spettro europeo e internazionale, coinvolgendo il mondo produttivo nel rinnovato progetto culturale.

Ecco allora che la mostra dedicata a Holl segue quelle già dedicate a Ettore Sottsass (1994), ABDR (1994), Heinz Tesar (1996) e Álvaro Siza (1999), e come queste non si presenta come una operazione monolitica, ma piuttosto come un puntuale momento di messa a fuoco della più stringente attualità del dibattito architettonico.

Da parte sua, Steven Holl ha fino a questo momento consolidato e approfondito sia la sua ricerca teorica che la sua pratica d'architettura: nel 1985 ha pubblicato *Hybrid Buildings*, in cui raccoglie i risultati della lunga ricerca da tempo avviata sulle radici popolari dell'architettura domestica nelle città e nelle campagne statunitensi; nel 1989, la Princeton Architectural Press gli ha dedicato una prima monografia dal titolo *Anchoring*, il cui orizzonte temporale e concettuale è stato ampliato dalla seconda monografia, *Intertwining*, del 1996; nel 1994 ha dato alle stampe *Questions of Perception: Phenomenology of Architecture* e nel 2000 per l'appunto *Parallax*, una raccolta di quindici progetti più recenti che esemplificano il processo compositivo dell'architetto americano e il suo rafforzato interesse per la poetica dello spazio, del colore e della materia, come la sua fascinazione per i fenomeni scientifici. La parallaxe, ossia quel fenomeno percettivo per cui un oggetto sembra spostarsi e dunque mutare rispetto allo sfondo se si cambia il punto di osservazione, è assunta da Holl come principio creativo, ed è la chiave di lettura dei progetti presentati a Milano. Lo stesso allestimento espositivo tende a disvelare le complesse etimologie generatrici di ogni opera tramite una fascia continua di acquerelli di piccolo formato che corre lungo le pareti degli spazi siderali di via Castelfidardo, e mostra – in dialogo con numerosi modelli alle varie scale – l'originale processo di generazione della forma architettonica, che si nutre di influenze artistiche e musicali come di fascinazioni scientifiche per scaturire in una percezione sensibile, materica e dinamica dello spazio architettonico. Protagonisti esemplari di questo avvolgente disvelamento sono in particolare lavori come la Cappella di Sant'Ignazio a Seattle (1994-1997), il Kiasma – Museo di Arte contemporanea ad Helsinki (1992-1998) e il Nelson-Atkins Museum of Art di Kansas City, allora in corso di costruzione (1999-2007).

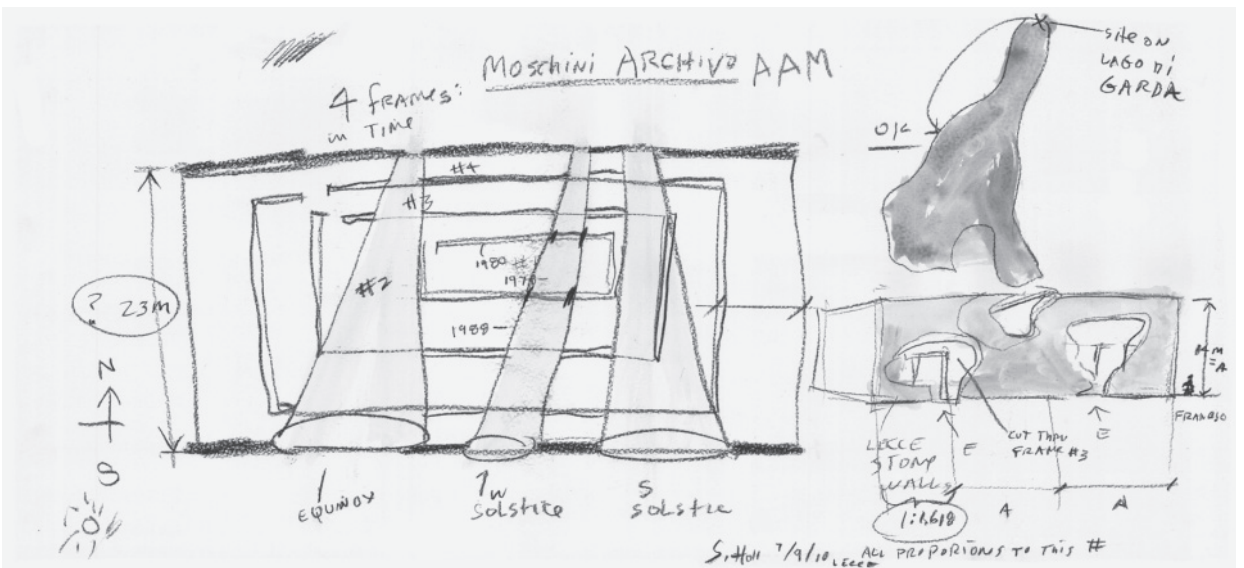
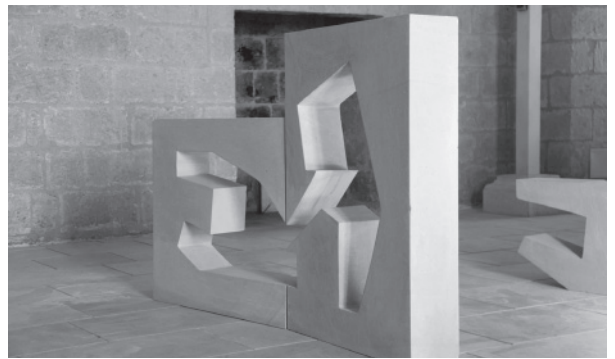
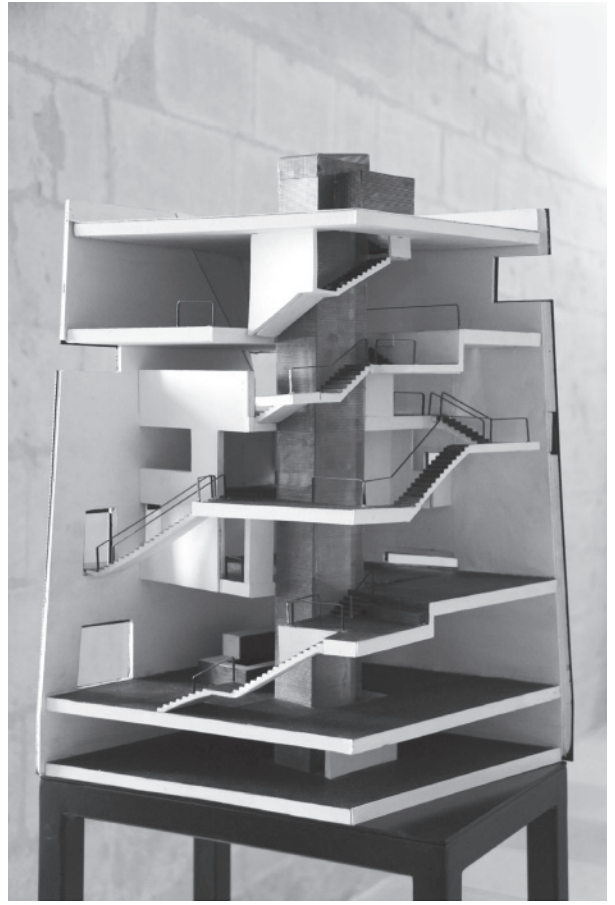
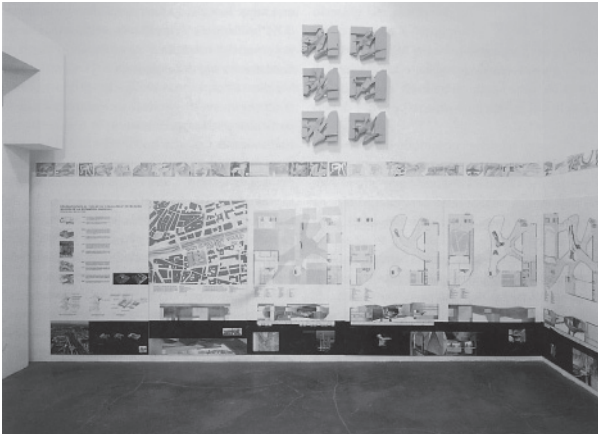


Nello schema di impianto della cappella di Sant'Ignazio, realizzata all'interno del campus universitario di Seattle, Steven Holl assume gli elementi sintattici della città e del campus stesso – vale a dire la griglia urbana americana – per riformulare il senso del luogo: situando la cappella al centro di una strada del tracciato urbano ortogonale, determina quattro nuovi quadrilateri verdi attorno all'edificio, a sua volta specchiato nel suo doppio da un'ampia superficie d'acqua realizzata immediatamente a sud che – insieme a un prolungamento erboso – forma il sagrato della cappella e una sorta di campo di meditazione per il campus. Il concetto guida del progetto è quello di "sette bottiglie di luce in una scatola di pietra"<sup>10</sup>: memore del pathos artigianale scarpiano come delle vibrazioni De Stijl, il concetto assume una duplice valenza, a un tempo metaforica (l'"assemblea delle differenti luci"<sup>11</sup>, metafora delle diverse nazionalità di studenti che frequentano la Seattle University) e compositiva, rimandando ai sette elementi liturgici del progetto: il nartece, la cappella del Divino Sacramento, il coro, il percorso processionale, la navata orientata est-ovest, la cappella della Riconciliazione e il campanile con lo specchio d'acqua. La sperimentazione legata all'uso della luce, dello spazio e dei materiali ritorna al centro del progetto per l'edificio museale di Helsinki, in cui il concetto di chiasma (che rimanda alla composizione dell'incrocio, nella sua accezione di figura retorica, plastica, ottica e genetica) intreccia la geometria e i caratteri dell'edificio con le giaciture e i caratteri della città e del paesaggio circostanti, avviando una ricerca di composizione alla triplice scala (paesaggistica, urbana, architettonica) che informa anche il museo di Kansas City.

La pubblicazione della prima edizione in italiano di un successivo libro di Steven Holl, *Urbanisms* (pubblicato negli Stati Uniti nel 2009) è poi l'occasione nel 2010 per quello che resta ad ora l'ultimo incrocio di questa avvincente storia che lega l'architetto americano e Francesco Moschini.

Nell'estate di quell'anno, il critico bresciano porta infatti Steven Holl a misurare l'ultimo tratto del suo cammino sulla pietra e nella luce più orientale della penisola: ad Acaya, borgo cinquecentesco incastellato nella campagna leccese, si inaugura "Steven Holl su pietra", episodio di AAM Extramoenia, ulteriore progetto culturale di disseminazione al di fuori dei consolidati centri di Roma e Milano che ha già visto coinvolti in precedenza Heinz Tesar, Álvaro Siza ed Eladio Dieste.

*Su pietra* sono cinque prefigurazioni spaziali in forma di scultura realizzate per questa occasione su disegno di Holl grazie a una collaborazione con il Comune di Cursi e con le aziende locali; *su pietra* – sempre quella leccese – si materializza l'immaginario (ora disegnato, ora costruito) dell'architetto americano, proiettato in alta definizione sui fondali interiori del castello cinquecentesco.





#### A sinistra

All'esterno della mostra "Steven Holl: Parallax", curata da Francesco Moschini nel dicembre 2001 presso la AAM Architettura Arte Moderna di Milano (courtesy Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva AAM Architettura Arte Moderna).

Steven Holl durante la Lectio Magistralis tenuta in occasione dell'inaugurazione della mostra "Steven Holl: su pietra" presso il Castello di Acaya (foto di Marco Mellone e Giuseppe Galliani, courtesy Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva AAM Architettura Arte Moderna).

#### A destra

All'esterno della mostra "Steven Holl: su pietra" al Castello di Acaya (foto di Marco Mellone e Giuseppe Galliani, courtesy Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva AAM Architettura Arte Moderna).

#### In basso

Progetto per l'Archivio Francesco Moschini AAM Architettura Arte Moderna, carboncino e acquerelli su carta, cm 45 x 100; disegno realizzato da Steven Holl come omaggio a Francesco Moschini (© Steven Holl, courtesy Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva AAM Architettura Arte Moderna).

A distanza di un'ulteriore decade, Holl e Moschini si incontrano ad Acaya, e le visioni e i sensi di architettura che emergono dal loro incontro ancora una volta sono tutt'altro che prefissati o unidirezionali. Consentendo di raffrontare le esplorazioni sulle macro-dimensioni urbane e di paesaggio che informano le più recenti opere di Steven Holl in Cina (l'Horizontal Skyscraper a Shenzhen, il Linked Hybrid a Pechino, il Museo di Arte e Architettura a Nanjing) con le investigazioni alla micro-scala sui fenomeni naturali di luce e tattilità delle sue architetture europee (il Museo di Arte e Architettura a Herning, Danimarca; il Centro Knut Hamsun ad Hamarøy, Norvegia; il Loisium Alsace a Langenlois, Austria; la Cité du surf di Biarritz, Francia), questa mostra rende ancora una volta manifesto il processo progettuale e artistico dell'architetto americano, dal momento della prefigurazione fissata nella precisa liquidità degli acquerelli fino alla costruzione.

Documentando ogni fase intermedia della genesi delle opere con l'esposizione di modelli, disegni e animazioni virtuali, la mostra incrocia nuovamente le forme del pensiero teorico di Holl e lascia emergere un'architettura che ha in sé la metamorfosi, e che rifugge l'attualismo senza vita e senza anatomia delle espressioni di moda; una architettura dapprima scritta nell'acqua, che ogni volta cerca nella sostanza fisica dei luoghi il riferimento primario, per ritrovare, tra realtà e astrazione, la sua capacità simbolica. La ricerca sull'ibridazione tipologica ha condotto Steven Holl a confrontarsi con le megaforniture derivanti da diverse tradizioni del Moderno (si pensi per esempio al Karl Marx Hof o al progetto di anti-grattaciello Wolkenbugel di El Lissitzky), trovando nell'esplosione della domanda di architettura in Estremo Oriente l'occasione per realizzare le aspirazioni già presenti nei progetti per Les Halles e per l'area di Porta Vittoria a Milano (1987), o ancora nelle Parallax Towers a Manhattan (1990). Gli esiti più importanti in questo senso sono per l'appunto il Linked Hybrid di Pechino – con le sue 780 unità articolate in otto torri connesse dai ponti aerei con i servizi sportivi e commerciali – e il grattacielo orizzontale multiuso di Shenzhen, una sorta di edificio anti-oggetto fuso nella forma topografica del terreno.

Ma la costante più interessante dell'opera più recente di Holl che emerge dalla mostra di Acaya resta la ricerca della fusione e dell'intreccio (*intertwining*) tra le diverse scale dell'architettura, della città e del paesaggio, che assurge a elevate risonanze liriche nelle architetture museali di Hamarøy e di Nanjing. Esponente di una generazione a metà strada tra nuovi maestri come Gehry o Eisenmann e aspiranti guru dell'architettura digitale, Holl emerge ancora una volta come un architetto capace di avventurarsi nella terra della sperimentazione tenendosi lontano dalle parole d'ordine, tanto da quelle rivolte al passato della storia quanto da quelle che si inebriano di avvenirismo telematico. Dal suo lavoro emerge con forza e vitalità la creazione di un immaginario architettonico che si afferma non per via di apodittici manifesti e teorizzazioni, bensì attraverso l'evidenza di forme e spazi combinati nella luce e nei luoghi in maniera mai meccanica o prevedibilmente scontata. Superati gli irrigidimenti storicistici del Moderno o del neo-contestualismo senza indulgere alle ammalianti sirene di una accattivante gestualità egotica, Steven Holl riesce a riaffermare la capacità raddomantica dell'architettura di sentire la contemporaneità come potenziale infinito e caleidoscopico di ispirazione.

Scrivere a questo proposito Moschini nel saggio introduttivo del catalogo che fa da controcanto all'esposizione di Acaya: "a chi assume morfologie concettuali basate sui temi delle aggregazioni, dei grappoli, delle compenetrazioni a puzzle, o all'idea dei campi, degli sciame, dei paesaggi come nuova artificiale topografia, o come le onde, le conchiglie, i bozzoli, o le linee come muri, come fasci, come reti, come percorsi e nervature, o, sul fronte opposto, a chi rivendica la classicità per la propria capacità di strutturare l'arbitrio, in nome della pluralità dell'unico, alla ricerca di un paradigma della totalità con sottese strategie zen tese a proporre il senso dell'aver cura dell'abitare, Steven Holl, almeno a partire dalle formulazioni contenute in 'Parallax', riassumibile in una serie di esperienze dove il nodo centrale sembra costituito dalla fluidità del continuum spaziale, contrappone, pur declinato su fronti apparentemente opposti, una sorta di "eclettismo della sperimentazione", in cui l'autore diluisce la propria riscoperta attitudine provocatoria, il pacato realismo di una capacità di invenzione tecnica innovativa, mai protesa per altro a una dimensione high tech, con interpretazioni se pur creative dei procedimenti costruttivi e strutturali già ben definiti come tettonica sensibile"<sup>12</sup>. Ad Acaya, l'incontro tra Holl e Moschini lascia la traccia di una promessa in forma di progetto: il disegno per la sede dell'Archivio Francesco Moschini



Steven Holl, con Francesco Moschini e Vincenzo D'Alba, mentre realizza il disegno dedicato al progetto per l'Archivio Francesco Moschini AAM Architettura Arte Moderna (foto di Francesco Maggiore, courtesy Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva AAM Architettura Arte Moderna).

AAM Architettura Arte Moderna, da realizzarsi sulle sponde del nativo lago di Garda. All'interno di un parallelepipedo stereometrico, si avvolge un labirinto di setti in pietra leccese a delineare quattro gallerie concentriche, ciascuna dedicata a uno dei quattro decenni di attività dell'AAM; questo spazio dell'accumulo del sapere è incrociato trasversalmente da parte a parte da tre tagli dimensionati e orientati per attraversare e illuminare con piena luce ai solstizi e agli equinozi lo spazio fisico e mentale di un progetto critico prensile e multiforme, che da trent'anni infaticabilmente e ostinatamente procede.

#### NOTE

<sup>1</sup> *Conversations with Steven Holl*, compiled and edited by T. GANNON, in T. GANNON, J. KIPNIS, M. DENISON, *Steven Holl / Simmons Hall*, Princeton Architectural Press, New York 2004 (Source books in Architecture, 5) p. 9 (trad. it. di L. Pietropaolo).

<sup>2</sup> F. MOSCHINI, *Storia della AAM Architettura Arte Moderna dal 1978*, AAM Architettura Arte Moderna, Roma 2011.

<sup>3</sup> F. MOSCHINI, *Presentazione della Mostra di Steven Holl, Ponti e Progetti*, AAM Architettura Arte Moderna, Roma 1981.

<sup>4</sup> S. HOLL, *The Alphabetical City*, Princeton Architectural Press, New York - San Francisco 1980 (Pamphlet Architecture, 5), p. 71 (trad. it. di L. Pietropaolo).

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Lettera-testimonianza di Alberto Sartoris sulla mostra di Steven Holl all'AAM, 10 febbraio 1982, Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva AAM Architettura Arte Moderna, Roma.

<sup>7</sup> F. MOSCHINI, *Un volto per Cassino, alla ricerca delle tracce smarrite per la riconfigurazione della immagine della città moderna*, Comune di Cassino - AAM Architettura Arte Moderna, Roma 1994, p. 4.

<sup>8</sup> F. MOSCHINI, *Gallerie di luce. Un progetto di Steven Holl per il museo della città di Cassino*, AAM Architettura Arte Moderna, Roma 1994.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> S. HOLL, *Urbanisms*, ed. it. a cura di M. POLIGNANO, Libria, Melfi 2010, p. 93.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> F. MOSCHINI, *Steven Holl: la percezione come "rito di passaggio" dall'astrazione alla concretezza*, in *Steven Holl: Su pietra*, brochure-catalogo dell'omonima mostra (Vernole - Lecce, Castello di Acaya, 10 luglio 2010 - 15 gennaio 2011), pp. 4-5.













Álvaro Siza e Francesco Moschini in occasione della Lectio Magistralis tenuta nel Teatro Politeama di Lecce (foto di Francesco Maggiore, courtesy Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva AAM Architettura Arte Moderna).

Álvaro Siza e Vincenzo D'Alba impegnati nel disegno a quattro mani (foto di Francesco Maggiore, courtesy Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva AAM Architettura Arte Moderna).

stati sottratti alla costruzione di un impalcato), i pupi e le figure animali di Siza rivelano la memoria di quei giochi d'infanzia artigianalmente rimediati in povertà.

Arcaiche e animate da gestualità minime e contratte, come piccoli *kouroi*, le filiformi figure antropomorfe poggiano su piedistalli di legni differenti; poco sagomate e aggettivate, hanno una dimensione al contempo embrionale ed ermetica, la cui stringatezza e laconicità di dettaglio non rimanda alla sfera del primitivo, ma a quella laboriosamente conquistata dell'essenziale.

Il tempo cui queste sculture appartengono è un tempo lento, astratto e soggettivo, talvolta mesto, da cui sembrano osservare il mondo con un inappagato desiderio di solitudine: *Bonjour tristesse*.

I disegni esposti raccontano di un incessante lavoro proteso a rimuovere l'eccesso progettuale, attraverso cui Siza sembra tornare continuamente sulle sue forme, attraverso il segno e il ridisegno: come se l'immagine fissata nel foglio fosse una momentanea apparizione destinata a dissolversi, così le sue sculture sembrano un artificio colto un attimo prima che ritorni natura. Come osserva Moschini, "il riferimento alle sculture di Giacometti e ai disegni di Steinberg può spiegare la dimensione profonda dalla quale nasce il bisogno di una povertà formale; l'opera di Siza si fonda su una espressività ricavata nella rarefazione di un linguaggio o addirittura dei contenuti; in questa precisa approssimazione è custodito il senso di una apertura non moralistica ma evidentemente disciplinare".

Quasi dieci anni più tardi, nell'autunno del 2008, il Salento – una terra di confine, una terra "di dove finisce la terra", possibile controcanto orientale di molti luoghi del Portogallo – celebra gli oltre cinquant'anni di lavoro progettuale di Álvaro Siza con due mostre, una allestita al Museo Castromediano di Lecce e una al Castello cinquecentesco del borgo fortificato di Acaya. A conclusione della rassegna antologica a lui dedicata e inauguratasi tre mesi prima con un incontro pubblico a Calimera, lo stesso Siza è il protagonista di un incontro-dibattito con Moschini che va in scena all'ottocentesco Teatro Politeama di Lecce, gremito da circa un migliaio di spettatori, in una affettuosa attestazione di stima, ennesima tra le numerose tributate in patria e all'estero all'architetto portoghese.

L'incontro e le due mostre sono l'occasione per ripercorrere la serrata ricerca di continuità tematica, metodologica, linguistica e figurativa all'interno della quale si snoda l'intero itinerario di Siza, dall'espressionismo arcaicizzante delle prime prove nella natia Matosinhos fino alle sperimentazioni più recenti – come il Padiglione ad Anyang (2005-2006) o la Fondazione Iberè Camargo a Porto Alegre (2001-2007) – passando per le "freccie poetiche" della Chiesa di Marco de Canaveses (1990-1997), del Museo d'Arte contemporanea Casa De Serralves a Porto (1991-1999), dell'asplundiano Padiglione dell'Expo di Lisbona (1997-1998) e riabbracciando in un unico sguardo il repertorio delle case di abitazioni unifamiliari, a cominciare dalla Alves Costa (1964-1968) fino alla casa per David Vieira da Castro (1984-1997), con la parallela per Luis Figueredo.

Come nella intensa e vibrante attività cerebrale che nella dimensione più profonda del sonno fissa l'esperienza della vita diurna e ne immagina possibili interpretazioni e modificazioni, vengono risfogliati parallelamente i disegni di viaggio, gli studi di scultura e di design, gli ormai mitici quaderni di appunti.

Ancora una volta, anche in questa occasione, Siza mostra la generosa e modesta onestà di cui sono intrisi il suo lavoro e la sua persona, la sua retorica fondata su di un parlare semplice e sommesso, la sua capacità di fondere regola e arbitrio, il suo rigore che conosce l'ironia.

Al termine della cena seguita all'incontro pubblico, ecco furtivamente scattare una volta ancora il meccanismo maieutico moschiniano, che ha questa volta per protagonisti il maestro portoghese e il giovane architetto salentino Vincenzo D'Alba: sul tavolo ancora apparecchiato, viene fatto apparire un foglio bianco, su cui i due sono invitati a una improvvisazione grafica a quattro mani, alternandosi come nel gioco degli scacchi. La prima mossa di D'Alba cita una delle più famose e ricorrenti immagini del repertorio di Siza: la mano colta nell'atto di disegnare. L'architetto portoghese accetta la sfida, così che per interventi successivi scaturisce un disegno dove a ogni mossa dell'uno corrisponde la risposta dell'altro.

Da questo episodio singolare nasce la serie "Duetti/Duelli, partite a scacchi sul disegno", promossa da AAM Architettura Arte Moderna, che ha visto negli ultimi anni cimentarsi con D'Alba numerosi architetti e artisti, tra cui Antonio Ortiz e Franco Purini, Guido Canella e Luciano Semerani, Carlo



Álvaro Siza con Vincenzo D'Alba,  
"Partita a scacchi" sul disegno:  
improvvisazioni a quattro mani,  
28 ottobre 2008, china su carta, cm 45 x 25.  
Ideazione: Francesco Moschini e Francesco  
Maggiore. Realizzazione: Gabriel Vaduva  
AAM Architettura Arte Moderna  
(© Álvaro Siza, Vincenzo D'Alba,  
courtesy Collezione Francesco Moschini  
e Gabriel Vaduva AAM Architettura  
Arte Moderna).



Aymonino, Paolo Portoghesi, Ettore Sordini, Alessandro Anselmi, Aimaro D'Isola, Michele Beccu e Filippo Raimondo, Michele De Lucchi, Stefano Cordeschi, Beniamino Servino, Antonio Annicchiarico, Mauro Galantino, Nicola Di Battista, Alberto Cecchetto, Renato Rizzi, Alfonso Femia, Luigi Ontani. A metà strada tra il *divertissement* virtuosistico e il flusso di coscienza figurativo, questa serie dei "Duetti" mette in contatto generazioni diverse di architetti e artisti attraverso il linguaggio comune del disegno, primo amore collezionistico di Moschini e da sempre elemento primario del suo progetto critico. Il disegno, dunque, che in Siza – come scrive Moschini – attraverso il "brulichio del segno, sembra perseguire l'obiettivo di sfarinamento di quell'eccesso di vocazione progettuale troppo totalizzante fin dal principio ed in cui la privilegiata veduta dall'alto, a volo d'uccello, dà conto di una ricercata universalità riassumibile e circoscrivibile nell'immediatezza gestuale".

**direttore**

margherita petranzan

**vice direttori**

francesca gelli  
aldo peressa

**comitato scientifico**

massimiliano cannata  
giuseppe cappochin  
benedetto gravagnuolo  
francesco moschini  
valeriano pastor  
margherita petranzan  
franco purini  
francesco taormina  
paolo valesio

**comitato  
di coordinamento redazionale**

matteo agnoletto  
marco biraghi  
marco borsotti  
alberto giorgio cassani  
giovanni furlan  
nicola marzot  
davide ruzzon  
livio sacchi

**redazione**

alberto bertoni  
giuseppe bovo  
gaetano corica  
brunetto de batté  
stefano debiasi  
massimo donà  
ernesto luciano francalanci  
paolo frizzarin  
romano gasparotti  
ugo gelli  
franco la cecla  
francesco menegatti  
patrizia montini zimolo  
dina nencini  
marco peticca  
saverio pisaniello  
roberto rossato  
davide ruzzon  
camilla sacerdoti  
giovanna santinoli  
bernardo secchi  
alberto torsello  
alessandra trentin  
massimo trevisan  
paolo valesio  
giovanni vio  
lisa zucchini

**redazione testi e impaginazione**

beatrice caroti

**segreteria di redazione**

beatrice caroti

**collaboratori**

alessandro anselmi  
mario botta  
maurizio bradaschia  
augusto romano burelli  
massimo cacciari  
claudia conforti  
marco de michelis  
gianni fabbri  
sergio givone  
vittorio gregotti  
giacomo marramao  
roberto mastero  
michelina michelotto  
adolfo natalini  
barbara pastor  
lionello puppi  
carlo sini  
ettore vio  
vincenzo vitiello

**revisione editoriale e grafica**

il poligrafo casa editrice  
laura rigon, sara pierobon

**indirizzo redazione**

35043 monselice (pd)  
piazza mazzini, 18  
tel. 0429 72477  
e-mail anfnionezeta@tiscali.it  
www.margheritapetranzan.it

**elaborazione grafica  
computerizzata**

p&b studio

**pubblicità**

p&b studio

**progetto grafico**

il poligrafo casa editrice  
laura rigon

**revisione editoriale**

il poligrafo casa editrice

**editore e  
amministrazione**

il poligrafo casa editrice  
35121 padova  
via cassan, 34  
(piazza eremitani)  
tel. 049 8360887  
fax 049 8360864  
e-mail casaeditrice@poligrafo.it

**abbonamento**

a due numeri della rivista  
italia  
privati € 42,00  
biblioteche e istituzioni € 46,00  
sostenitore min. € 150,00  
estero  
privati € 65,00  
biblioteche e istituzioni € 75,00  
(per paesi extraeuropei supplemento € 8,00)  
sostenitore min. € 150,00  
da versare sul ccp 10899359  
intestato a il poligrafo casa editrice srl  
(indicare la causale)

autorizzazione del tribunale  
di treviso n. 736

direttore responsabile  
margherita petranzan

copyright © aprile 2014  
il poligrafo casa editrice srl  
tutti i diritti riservati  
ISBN 978-88-7115-852-5  
ISSN 0394-8021

# indice

11

margherita petranzan  
**porosità dell'isotropia**

15

francesco taormina  
**l'isotropia e il disegno  
della città mutante**

19

bernardo secchi, paola viganò  
**introduzione. isotropia e porosità:  
progetti manifesto**

## **opera**

a cura di margherita petranzan

26

**biografia di bernardo secchi**

28

**biografia di paola viganò**

31

bernardo secchi, paola viganò  
**la metropoli orizzontale,  
una visione per bruxelles**

49

bernardo secchi, paola viganò  
**un sistema di spazi pubblici  
a mechelen**

81

bernardo secchi, paola viganò  
**masterplan e trekker hostel  
a hoge rielen**

111

cristina bianchetti  
**i vantaggi della continuità**

117

aldo bonomi  
**città infinita - città diffusa**

121

francesco moschini  
**modificazioni nella città  
del XXI secolo: lezioni di piano  
per la metropoli contemporanea**

## **campo neutrale**

a cura di bernardo secchi

133

lorenzo ranzato  
**dispersione insediativa e governo  
del territorio: il caso veneto**

142

davide ruzzon  
**progettare imprevisi**

## **soglie**

a cura di aldo peressa

145

aldo peressa, francesco lazzarini,  
luciano rossi  
**artena design**

## **theorein**

a cura di massimo donà

153

massimo donà  
**porosità e isotropia**

155

romano gasparotti  
**isotropia e forma**

## **varietà**

a cura di marco biraghi  
alberto giorgio cassani  
brunetto de batté

## **city**

a cura di francesca gelli  
francesco menegatti  
margherita petranzan

161

brunetto de batté  
**isotropia**

164

giovanna santinelli  
**paesaggio isotropo**

166

massimiliano cannata  
**a colloquio con giuseppe de rita.  
l'architetto deve saper  
"accompagnare" il divenire  
sociale ed economico  
delle "teknocittà"**

170

massimiliano cannata  
**verso le teknocittà**

175

massimiliano cannata  
**grandi opere: la metropolitana  
leggera di erbil, il progetto  
tra storia e cultura dei luoghi**

178

massimiliano cannata  
**dobbiamo imparare  
ad "ascoltare la città"**

180

marco falsetti  
**l'architettura di salvatore fiume**

- 185  
fabio licitra  
**torre velasca e la sua *distantia***
- 189  
francesco taormina  
**album da disegno canova  
per una porta di città**
- opere prime, opere inedite**  
a cura di francesco menegatti  
alessandra trentin
- 195  
carlo tobia anzolin, antonio fregnan  
- casa F.S., padova.  
"il muro amico"  
- farmacia a villanova  
di camposampiero (pd)
- 200  
roberta cacco, francesco lazzarini  
**ristrutturazione in prossimità  
della città antica, padova**
- 202  
ruggero lenci  
**sulle due residenze a formello (roma)  
di petrini malfona architetti**
- 206  
alessandra trentin  
**riqualificazione centro storico  
di cassola (vi)**
- mostre, premi, concorsi**  
a cura di patrizia valle
- 211  
patrizia valle  
**i lavori di restauro  
e ri-animazione delle mura  
di cittadella (pd) in mostra**
- 214  
patrizia valle  
**europa nostra. tra i sette siti  
europei più a rischio  
la chiesa di san giorgio  
a mardin (turchia)**
- 216  
ilaria giannetti  
**cesare cattaneo 1912-1943.  
pensiero e segno nell'architettura**
- 220  
lorenzo pietropaolo  
**progetto critico:  
francesco moschini/steven holl,  
una storia lunga trent'anni**
- 229  
lorenzo pietropaolo  
**progetto critico:  
francesco moschini/álvaro siza,  
una storia lunga trent'anni**
- 237  
stefania suma  
**AAM architettura arte moderna,  
quarantacinque anni di sguardi  
incrociati**
- 243  
laura zerella  
**autobiografie romane**
- 248  
franco purini  
**mostra disegni romani**
- tesi di laurea**  
a cura di patrizia montini zimolo
- 253  
tesi di laurea  
stefano baldon, francesca turcato  
**green taps  
processi virtuosi per un turismo  
sostenibile nell'isola di sant'erasmo**
- 254  
tesi di laurea  
paolo miglioni  
**3 façades**
- recensioni**  
a cura di marco biraghi  
alberto giorgio cassani
- 257  
alberto giorgio cassani  
**josef frank. un outsider  
dell'architettura moderna**
- 258  
**la cabane aquatique**
- 258  
**il primo architetto dei nuovi tempi**
- 261  
**"uxorem non duco",  
riflessioni sulla misoginia  
albertiana**
- 263  
**forse noi siamo *qui* per dire**
- 264  
renato bocchi  
**l'architettura delle differenze**
- 266  
margherita petranzan  
**le barcellona perdute  
di pepe carvalho**
- 267  
franco purini  
**"scrivere architettura"**
- 269  
franco purini  
**un trattato operante**
- cose**  
a cura di gaetano corica  
camilla sacerdoti
- 273  
gaetano corica  
**il design si misura con l'archetipo:  
la ricerca del nuovo nell'universo  
delle novità**
- arti visive**  
a cura di paola di bello
- 287  
alessandro ligato  
**lo spazio, il tempo e la memoria**
- 291  
gloria pasotti  
**corpi assenti**
- architetture poetiche**  
a cura di alberto bertoni  
paolo valesio
- 297  
alberto bertoni  
**in memoria di alberto bevilacqua**
- codex atlanticus**  
di paolo valesio
- 301  
paolo valesio  
**codex atlanticus, 13**