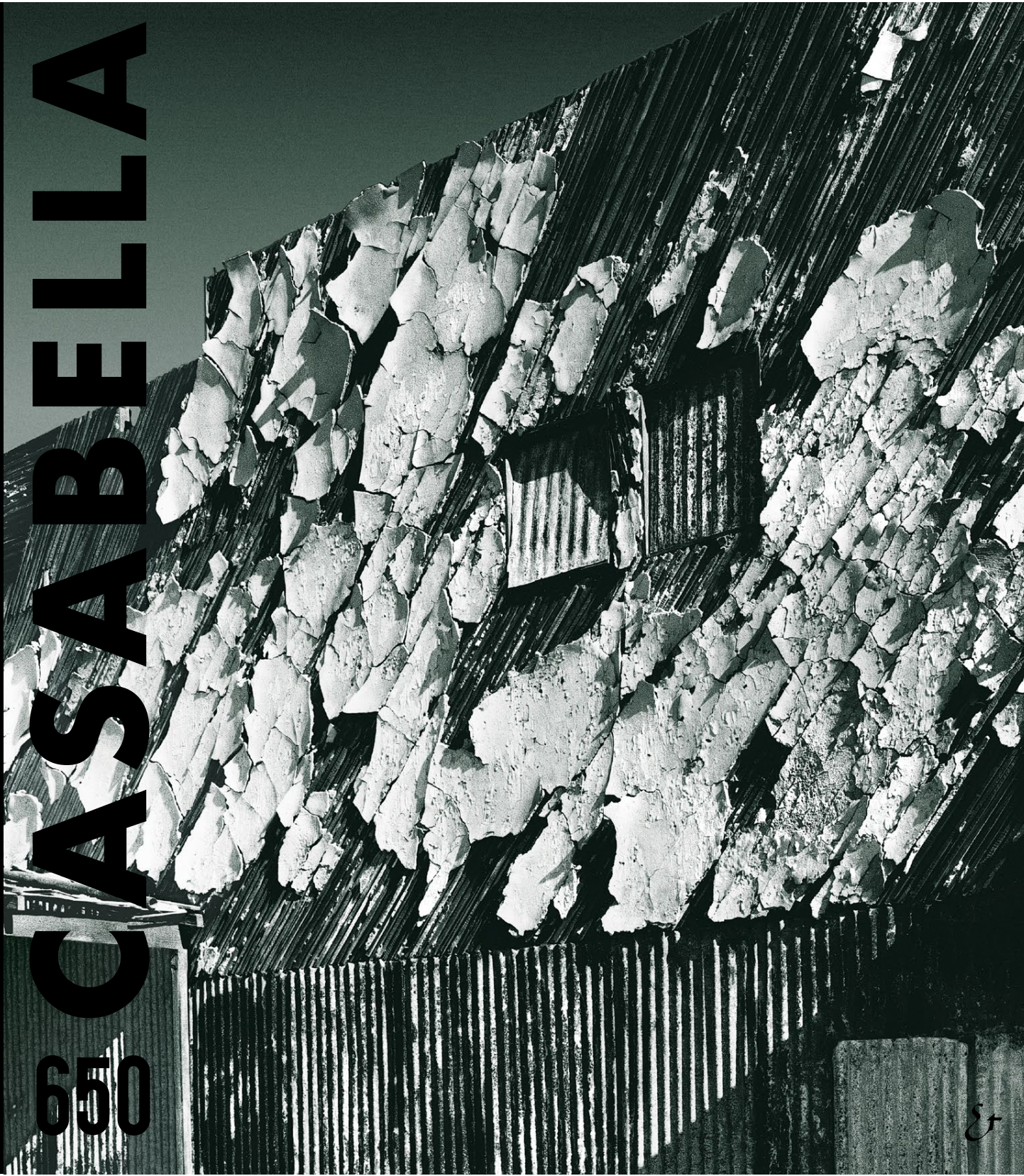


rivista mensile LXI numero 650 novembre 1997

italian / english edition

# 650 CASABABELLA



Et

# 650

		Milano / Triennale: museo del design? <i>Alberto Bassi</i> «Perspecta», 1952–1997 <i>Jean-Marie Martin</i>	
EDITORIALE	3	Architettura e globalizzazione Alcune riflessioni a partire dalle vicende dell'architettura cilena contemporanea <i>Rafael Moneo</i>	
CILE—ARCHITETTURA E PROGETTI	4	Cile terra neutra Crestomazia narrativa <i>Manuel Corrada e Smiljan Radic Clarke</i>	
	8	Ortodossia / eterodossia Architettura moderna in Cile <i>Fernando Pérez Oyarzun</i>	ENGLISH TEXT
	16	Glenda Kapstein Lomboy Asilo gesuitico – casa de retiro, Antofagasta 1991	ENGLISH TEXT
	22	Acuña e Irarrázaval Profana leggerezza – showroom, Santiago 1996	ENGLISH TEXT
	26	Fernández, Puga e Radic Invaso luminoso – biblioteca, Santiago 1995–96	ENGLISH TEXT
	32	José Cruz Ovalle Fabbrica di essenze – stabilimento, Santiago 1996	ENGLISH TEXT
	36	Chiloé <i>Bruce Chatwin</i>	ENGLISH TEXT
	42	Lobos, Berg, Montecinos, Amenábar Attraverso le piccole cose – percorso espositivo, Chiloé 1996	ENGLISH TEXT
	46	Smiljan Radic Clarke Dov'era, non com'era – edificio per uffici, Chiloé 1996	ENGLISH TEXT
	52	Mathias Klotz Germain Robinson nell'Isola Grande de Chiloé – casa Müller, Chiloé 1994 <i>servizio di Alejandro Aravena</i>	ENGLISH TEXT
LIBRI	58		
FORUM	60	Il teatro Farnese a Parma Vita, miracoli e morte del teatro <i>Bruno Adorni</i>	ENGLISH TEXT
ARCHITETTURA E PROGETTI	58	Max Huber Pensare per immagini <i>Sergio Polano</i>	ENGLISH TEXT
	84	Arte astratta, arte concreta <i>Sergio Polano</i>	
BITS	86	<i>a cura di Sergio Polano</i>	
BIBLIOTECA DELL'ARCHITETTO	87	A Critic Writes. Essays by Reyner Banham testi scelti da Mary Banham, Paul Barker, Sutherland Lyall, Cedric Price, prefazione di Peter Hall <i>Jean-Louis Cohen</i>	
	88	Sala di lettura della Library of Congress, Washington, D.C. <i>Paolo Costantini</i>	

A proposito della Frauenkirche («Casabella» 649, ottobre 1997) a pag 60 sono stati omissi nome dell'autore e titolo:  
*Hellmut Lorenz* Il «San Pietro» della Chiesa Riformata. Ce ne scusiamo con l'autore e con i lettori.  
Concerning the Frauenkirche («Casabella» 649, October 1997) author's name and article title have been omitted at page 60:  
*Hellmut Lorenz* Il «San Pietro» della Chiesa riformata. Our apologies to the author and to our readers.

## Milano / Triennale: museo del design?

Alla Triennale di Milano, dal mese di aprile, è allestita una collezione permanente del disegno industriale italiano 1945–90, a cura di Giampiero Bosoni, nucleo fondativo di un costituendo museo, a diverso titolo preparata dalle precedenti mostre sul design italiano curate da Manolo De Giorgi e Andrea Branzi. La collezione, così come le mostre –al di là del meritorio lavoro dei curatori e dell'impegno dell'ente– è nata in assenza di un'idea, di un progetto di museo: perché, per chi, cosa, come, dove, ma anche con che soldi, con che reperti, con che personale? Ciò ha condizionato le modalità operative di costituzione della raccolta, che è avvenuta senza una politica di acquisizioni permanenti, ma solo attraverso prestiti temporanei reversibili (che potrebbero certo diventare donazioni), senza chiarezza e risposte definitive sulla collocazione finale e il personale destinato ad occuparsene. Certo, importante che sia alla Triennale: ma è compatibile con gli spazi da sempre considerati esigui, così come l'organico? E ancora, la collezione e il futuro museo sono preparati e collegati alla raccolta di materiali storici, archivistici e documentari? Oltre alla messa in comune di informazioni storiche e, in parte, di un background operativo, ad esempio, nessun rapporto si è instaurato fra collezione e mostre preparatorie, che, fin da principio e un po' impropriamente, hanno comunque adottato la denominazione di museo del design. Ma soprattutto qual'è l'idea di museo: un nucleo permanente e poi che altro? Nessun confronto, dibattito, elaborazione –se si esclude un generico e poco noto "progetto di fattibilità"– è stato proposto sulla questione fondamentale del suo significato. Anche solo per far comprendere la differenza con raccolte già esistenti, da quelle che può possedere il Museo della scienza e della tecnica (certo altrettanto poco valorizzate) a –più polemicamente– quelle di un negozio di modernariato. Tale carenza è da collegare a due nodi ancora da sciogliere. Il primo riguarda la neonata, ma già quasi arenata, associazione museo del design, che vede uniti alla Triennale diverse istituzioni (comune, provincia, regione, camera di commercio, Assolombarda, ente Fiera): non eccessiva chiarezza e mancato rispetto di ruoli, compiti e impegni –in particolare finanziari– hanno generato una situazione di stallo. Una seconda questione, che ha in sostanza impedito l'elaborazione di un progetto scientifico e di conseguenza di una strategia complessiva per realizzarlo, è legata all'assenza di un comitato scientifico o di un consiglio direttivo –comunque lo si voglia denominare– che certo lo statuto non prevede, ma che appare quanto mai necessario per superare una certa casualità e bizzarria della programmazione dell'ente, ispirata fino ad oggi –come l'iter stesso che ha condotto alla collezione conferma– a criteri vitalistici e soprattutto quantitativi. Ora però esiste una collezione di 500 oggetti, che la Triennale, oltre a portare in dote all'associazione, si impegna a mantenere in esposizione, a cui è necessario dare un futuro all'interno di un progetto di museo, frutto di un'elaborazione rigorosa e scientifica, e di una pianificazione complessiva chiara e trasparente, ognuno secondo le proprie competenze, delle modalità operative. Perché almeno la collezione non vada dispersa –come molto altro in passato, purtroppo, in Triennale– e con essa il sogno di un museo.

Jean-Marie Martin

### «Perspecta», 1952–1997

«La rivista "Perspecta" offre un posto sulla giostra, on the merry-go-round, agli architetti, agli insegnanti, agli studenti». Così, con malizioso understatement, George Howe, il progettista (con William Lescaze) del PSFS a Philadelphia, uno tra i grattacieli più belli degli anni trenta, il sodale di Louis

Kahn e Oscar Stonorov, il raffinato architetto residente all'American Academy che alla fine del 1949 aveva lasciato Roma per andare a rifondare, come direttore del Dipartimento di architettura, la scuola di Yale –il "grande" George Howe licenziava nell'estate del 1952 il primo numero di «Perspecta». 25x30 cm il formato, 56 le pagine del primo numero e in un sommario da non dimenticare, oltre a quella di Howe, le firme di Henry-Russell Hitchcock, F.L.I. Wright, Paul Rudolph, Philip Johnson, Buckminster Fuller, Vincent Scully. Howe si occupava di educazione alla professione, Scully di Michelangelo. Da allora, all'inizio ogni due anni poi saltuariamente, le pagine di «Perspecta» hanno registrato le sequenze della storia della cultura architettonica americana. Ogni numero ha una sua storia; ogni fascicolo, nel variare continuo della grafica e della fogliatura, è stato una palestra; nessuno dei 28 numeri pubblicati può venire considerato con sufficienza. Resa possibile da un'intuizione geniale (dopo il debutto, ciascun numero è stato realizzato da uno o più editors comunque scelti tra gli studenti della scuola di Yale in tutto e per tutto responsabili di ogni aspetto della loro avventura editoriale), la rivista ha registrato e selezionato quanto il mondo dell'architettura internazionale offriva di più stimolante agli occhi dei giovani architetti americani. Nel contempo «Perspecta» ha rappresentato un potente strumento di controllo e di pressione culturale sulla scuola di cui era il prodotto, da Howe scientemente concepito come medium, scriveva, da affidare alle mani degli studenti. Così la rivista, proprio perché sempre mutevole, mai settaria, aperta e curiosa, «without programmatic implications», è stata un efficace antivirus accademico. Basta scorrere gli indici e i nomi che compaiono nei sommari per avere conferma di tutto ciò. Oltre a quelli già citati nei frontespizi di «Perspecta» compaiono tra i tanti i nomi di Gropius, Neutra, Mendelsohn, Aalto, Saarinen, Moore, Roche, Erskine, Stirling, Venturi, Goff, Michelucci, Dieste, Eisenman, Hejduk, Rossi, Murcutt, Ando, di Ackerman, Lavin, Kubler, Kaufmann, Sharp, Rowe, McCoy, Frampton, Vidler, Dal Co, Anderson, di Albers, Stoller, Slutzky, Cage, Nelson, Serra, Sibyl Moholy Nagy. Dopo il numero 27 del 1992, la pubblicazione di «Perspecta» era stata interrotta. Nel 1997 è uscito il numero 28, ancora una volta illustrato da una grafica eccellente. Il sommario riflette il disorientamento di cui soffrono anche i giovani di Yale, vittime della crisi dell'insegnamento dell'architettura che accomuna gli studenti al di qua e al di là dell'Atlantico, e offre, come tradizione vuole, una chicca che dimostra come la rivista fondata da George Howe segua un movimento davvero circolare, simile a quello di un interminabile "girotondo". Se i numeri degli anni cinquanta, dove la voce di Kahn risuonava così forte nel momento del suo massimo impegno didattico, videro la luce allorché si trattò di "rifondare" una scuola, è davvero significativo che oggi la "rinata" «Perspecta» dedichi gran parte dell'ultimo numero alla pubblicazione della trascrizione (accompagnata dai necessari commenti e note) di una conferenza che lo stesso Kahn tenne all'università di Berkeley nel 1966. Anche nel 1966 e proprio a Berkeley ancor più intensamente che nel 1952 a Yale, si vivevano momenti in cui era all'ordine del giorno il problema della rifondazione della "scuola di architettura". Di questo Kahn andò a parlare in California, ignorato dai "riformatori" del tempo. Si tratta di un problema, come ciascuno ben sa, irrisolto. Giustamente gli studenti di Yale lo pongono nuovamente all'attenzione –ma evitano di presentarlo banalmente, come quasi sempre è successo nella storia di «Perspecta».

«Perspecta», rivista della School of Architecture, Yale University, 180 York St, New Haven Ct. 06510, USA, è pubblicata da MIT Press, Cambridge Mass.

Rafael Moneo

### Architettura e globalizzazione

Alcune riflessioni a partire dalle vicende dell'architettura cilena contemporanea

Cosa ci si può attendere nel campo dell'architettura in un futuro prossimo da un paese "lontano"? Questo numero di «Casabella» dedicato all'architettura cilena ci offre nello stesso tempo una visione sintetica di ciò che è accaduto nel suo passato recente e di quanto avviene nel promettente panorama che essa attualmente offre. Oggi e da quando l'idea di "lontananza" si è esaurita a seguito del progressivo processo di globalizzazione, la domanda che ho ora formulato risulta particolarmente pertinente.

Data la sua condizione di appartenenza a un paese "lontano", le cui minoranze più avanzate hanno inevitabilmente puntato l'ago della bussola verso l'Europa, l'architettura cilena si è sviluppata in



relazione alla conquistata prossimità delle sue fonti, perseguendo il programma di essere "aggiornata", intendendo questa condizione come prova del fatto che è possibile soddisfare l'aspirazione ad annullare la distanza. Ne è una prova l'articolo qui pubblicato di Fernando Pérez Oyarzun, un preciso inventario di una architettura che è stata capace di navigare sulle acque burrascose del Novecento dando vita a opere di qualità che l'hanno avvicinata alle fonti. Ne sono prove il Palazzo delle Nazioni Unite di Emilio Duhart, Christian de Groot e Roberto Goycolea o la chiesa dei Benedettini di Martín Correa e Gabriel Guarda, dimostrazioni di questa volontà di essere al passo con i tempi e del desiderio di trapiantare nel Cono Sud i modi di lontani contemporanei. Tuttavia accanto a opere di una qualità professionale paragonabile a quella delle costruzioni ora ricordate, nel corso degli ultimi cinquant'anni l'architettura cilena ha prodotto due fenomeni particolari: la

Scuola di Valparaíso e la figura di Juan Borches. Il lavoro di quest'ultimo, assai noto in Cile, meriterebbe di essere meglio conosciuto al di fuori del suo paese, poiché espressione di una sintesi tra le più limpide e intelligenti del pensiero lecorbusieriano. La robusta formazione ha consentito a Borches di indagare, con rara vivacità, le origini platoniche e illuministe che ispirarono le proposte dell'avanguardia. Ma se l'opera di Borches denuncia ancora il debito contratto con quel "desiderio di aggiornamento" di cui si diceva, la Scuola di Valparaíso si propone come espressione alternativa di una ricerca di autonomia. Nella Scuola si è prodotto un amalgama inusuale, nel quale si intrecciano mistica e metafisica, politica e comunicazione. Attraverso gli anni, ha conservato intatti i suoi principi sino a venirsi a trovare in una problematica tautologia distruttiva, poiché, sebbene anche le sue radici affondino in Europa, la Scuola di Valparaíso si è ingegnata a trovare soluzioni che potessero incontrare l'approvazione di quanti sognano di una cultura indigena e autonoma. Tenendo conto dello sfondo di ciò che è stata l'architettura cilena degli ultimi cinquant'anni, tenterò quindi di arrischiarmi a dare una breve risposta, che non può essere ovvia né immediata, alla domanda che ho posto all'inizio. A mio avviso vivere dipendendo da quanto avviene in altri luoghi non giustificherà in futuro il fare architettonico: la globalizzazione culturale ha annullato il valore che una volta si attribuiva a ciò che si identificava con quanto ritenuto "avanzato", "progredito". La cultura architettonica è oggi un patrimonio di cui ciascuno può godere e si deve dare per scontato sia l'attualità che l'urgenza di quanto si costruisce. D'altro lato, la inevitabile globalizzazione rende difficile praticare la purezza e inaccettabile la tentazione di perseguire quanto è autoctono come radicale alternativa. Ciò che sarà senza dubbio possibile – coscienti dello stato del dibattito intellettuale al quale complessivamente la cultura architettonica si rapporta – è maneggiare con libertà gli elementi caratteristici con cui si caratterizza una specifica società in luoghi e momenti determinati della sua storia. Quanto più appropriata sarà la risposta che ciascuna opera darà a questioni globali, tanto più apprezzabile sarà quindi il contributo che una particolare società darà all'insieme della cultura architettonica. Nell'architettura cilena più e meno recente è proprio questo l'aspetto che mi pare attribuire valori particolarmente positivi ad alcune delle opere pubblicate in questo numero di «Casabella».

Roswell Y Courret Hermanos, Valparaíso, 1870 ca  
il porto, stampa all'albumina ai sali d'argento / the port,  
albumin silver print  
15,6x28,9 cm  
Canadian Centre for Architecture, Montréal (PH1985:0390)

# Cile terra neutra

Manuel Corrada e Smiljan Radic Clarke **Crestomazia narrativa**

4

CILE — ARCHITETTURA E PROGETTI



ALBERTO PERAZZO

Quando si scopre una piantagione di meli nelle isole solitarie del sud significa che lì è esistito qualcosa e qualcosa può ancora essere costruito. Sparizioni non provocate da distruzione, da incendi o dal marcire del legno, bensì frutto di una festa in cui la carne arrostita e la *chicha* di mele, offerte dal padrone di casa in cambio dell'aiuto prestato, sono le protagoniste. Durante questa festa gli abitanti riuniscono le loro coppie di buoi e li pungolano affinché, trascinandole, portino via le travi connesse del pavimento di una casa. Scivolando lentamente su alcuni tronchi, arriva sino al luogo prescelto o alla spiaggia, in attesa di venire raggiunta dall'alta marea. Alla fine, galleggiando in alto mare, con l'aiuto delle correnti e delle barche che la seguono, la casa arriverà a un nuovo terreno su un'isola vicina. In poco tempo la pioggia cancellerà le antiche tracce e allora, uniche testimonianze resteranno le pietre di granito sulle quali poggiava. Attorno a quelle, la piantagione di meli abbandonata rivelerà che qualcosa è andato perduto, niente di più.

«Questa domenica aspetto la prossima domenica»<sup>1</sup> *Eliana Vásquez*

Nel rumore della vita quotidiana, il passante cammina tra automobili, signore eleganti, venditori di frutta e verdura, negozi di abbigliamento, case e giardini. Cammina in fretta, attraversa una strada, guida la sua auto velocemente per arrivare presto a casa. Al mattino

esce all'alba, guarda di sfuggita gli alberi che fiancheggiano la via, qualche cartellone pubblicitario, le persiane che si aprono. Non si ferma né posa lo sguardo su alcun edificio. Passeggia leggero, distratto. Niente, né la casa, né la strada, né la piazza lo tranquillizzano o lo trattengono. E non spera neppure di divertirsi nell'effimera contemplazione, vorrebbe che il tempo passasse senza consumarlo. Impadronitosi della monotonia plumbea di questa campagna, trasformata nelle facciate e nei tracciati delle strade, si diverte guardando i suoi figli giocare con l'altalena nel cortile dietro casa. Fissa lo sguardo sul movimento pendolare del gioco e a volte riesce a vedere il cielo come altrove lo si scorge tra gli interstizi degli edifici variopinti nelle strade strette.

«Gli eroi stanno nella piazza per non lasciarci soli di fronte al pasto»<sup>2</sup> *Carmen Berenguer*

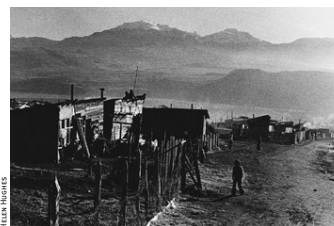
I sindaci di alcuni comuni cileni invidiano l'ordine che regna nel Cimitero Generale. Tra viali, strade e sentieri ombreggiati da alberi centenari convivono i mausolei di epoche e stili diversi: neogotico, neoclassico, neoegizio e altri neo. Postmoderni, moderni, minimalisti e tutti gli altri convivono in pace all'interno di un luogo protetto da mura pieno di fosse e loculi, poco lontani dall'ingresso principale, dove riposano le classi morte e povere.

«I gesti e i ferri del mestiere nascondono l'oscurità del suo fine»<sup>3</sup> *Myriam Díaz-Diocaretz*

Le città non riescono a frenare la propria crescita. Giorno dopo giorno, la loro estensione debordante supera se stessa, come la polvere scura che si accumula sulle facciate delle case e degli edifici. E non riescono a controllare neppure i confini interni, l'organizzazione dei quartieri. Ogni parte della città è uguale all'altra, povera o ricca non fa differenza, tutto si colloca di fianco a tutto. Eppure, malgrado ciò, l'auto è un lusso, una perdita di tempo, e camminare è

una noia. Secondo un ordine a mala pena percepibile da una sensibilità dimenticata o da un senso comune genialmente perduto, un distributore di benzina, un mercato, un negozio di scarpe, una galleria d'arte, un asilo infantile, un edificio di appartamenti o una misera tettoia possono essere contigui, l'uno accanto all'altro. Elementi vicini e appiccicati che, alla fine, compongono e scompongono le città.

«I resti ho raccolto in un cesto soffice»<sup>4</sup> *Verónica Zondek*



HELEN BURGESS

Un fascino dei trattati di architettura risiede nell'osservazione fredda e distaccata della disciplina e i suoi mestieri, delle invenzioni dello stile e dei luoghi impervi della carne. Osservare con molta pazienza, studiare senza arroganza e persino pensare in silenzio generano corpi la cui vita e diffusione segnano edifici, obelischi, città e fortificazioni. Si instaura così la pratica che lentamente dà vita alle varie discipline con il loro seguito storico e sociale. In Cile, paese lontano dalle biblioteche e dal sapere decantato in mondi estranei, il trasporto avanguardista di una società giovanile ha sostituito il panico naturale dell'ignoranza e dello sconcerto di una lettura frammentaria mai vista né sentita. Composto da resti della storia, da gesti chiari, da echi e rumori di altri luoghi, produrrà rattoppi di stile a metà strada tra il canone e la possibilità, trattati e trattatisti privati ed ermetici che, sotto la consegna del dogma e della fede, non faranno altro che proteggere i capricci, elevati alla



ALBERTO PIZZANO



ALBERTO PIZZANO

Il lungo reportage sull'architettura cilena presentato in questo numero di «Casabella» è stato curato da Alejandro Aravena e Giovanna Crespi ne è la responsabile redazionale.

pagine precedenti / preceding pages  
 le rovine del villaggio industriale di Huanchaca dove un tempo veniva fuso l'argento / the ruins of the industrial village of Huanchaca, where silver was cast the village of Coyhaique nel 1979 / the village of Coyhaique in 1979  
 il villaggio industriale di Santa Laura per l'estrazione del salnitro / the industrial village of Santa Laura, for the mining of saltpetre  
 un capannone dismesso a Santa Laura / an abandoned shed at Santa Laura

in questa pagina / this page  
 una casa in "scandole" del villaggio di Coyhaique nel 1979 / a «shingle» house in the village of Coyhaique in 1979  
 l'insediamento Raul Silva Henriquez nel settembre del 1983 a Santiago / the Raul Silva Henriquez settlement in September 1983 at Santiago

categoria di conoscenze fondamentali. Malgrado ciò, i mattoni e il legname della gente comune non sembrano, per fortuna, essersi accorti di deliberazioni tanto segrete che contraddicono l'interesse pubblico, la diacronia critica, la norma visibile e la teoria di carne e ossa che ha seminato, diffuso e legittimato la cultura dei trattati e i suoi moderni corollari.

«Il plastico, il plastico fu uno dei suoi tanti sogni»<sup>5</sup> Diamela Eltit



Due vicini si sposano: compiendo questa impresa effimera stabiliscono di far gareggiare in una corsa alla cilena i loro cavalli e la fama di cui godono in tutta la zona, in un fine settimana qualsiasi. Nella gara vengono messi in gioco la distanza da percorrere, la superiorità dell'uno sull'altro e l'ammontare della scommessa. La notizia corre e si diffonde in fretta nei dintorni. Il giorno prestabilito e atteso, giorno di festa, molti altri pretendenti passeggiano orgogliosi con i loro cavalli per poter celebrare anch'essi un matrimonio. Prima di quel giorno, sul terreno della corsa non esiste nulla, né si notano segnali del futuro trambusto. È solo un luogo del sentito dire. Un luogo da invadere lecitamente perché lo giustifica la posta in palio: questo si sa. Un terreno pianeggiante in cui tre palizzate parallele delimitano le due piste di trecento metri a un'estremità delle quali viene posta, all'altezza del petto dei cavalli, una cordicella sottile o un filo di metallo. Il pubblico schierato dietro queste linee di confine guarda correre i cavalli per dieci secondi. Attorno niente, quasi niente. Soltanto tavolini e coperte di lana stese al suolo per giocare d'azzardo di nascosto dalla polizia e la tettoia di frasche costruita per l'occasione: rami intrecciati o una rete di plastica, tramezzi di latta e nylon, dove si vendono bibite, alcolici e

qualcosa da mangiare. terminate le gare non restano tracce perché lì, lì non ci sono stati passi ma soltanto voci di un gioco clandestino.

«Scrivo meno di ciò che vedo e vedo decisamente meno di ciò che c'è»<sup>6</sup> Teresa Calderón



Il lunedì mattina all'alba, moltitudini di poveri affollano le strade delle città cilene. Cercano un recinto che nasconda un cantiere. Tutti i lunedì mattina presto, all'ingresso di queste recinzioni viene appeso un cartello che dice «Non ci sono posti liberi». Lavorare nell'edilizia è il grande palliativo per la mancanza di lavoro perché non sono richieste conoscenze, né tecniche specifiche. Tutti sono utili. Tra le opere realizzate con la prima mano d'opera disponibile, spiccano quelle dei lavori obbligati, generose nell'impiego di questo tipo di lavoratori e le costruzioni che ne risultano, opere forzate dalla calamità, mancano di tono, esprimono sofferenza e sospirano per la loro particolare identità. La moltitudine di maestranze che corrispondono ai vari mestieri e lavori, contrasta con un'edilizia senza legge, senza potere, senza maestri né apprendisti. Se il disegno trasmette la concezione di un progetto architettonico prima che venga eseguito, maestranze e mestieri esercitano un peso sul progetto e sul disegno, lì dove le tecniche di

proiezione su carta devono riflettere i mezzi di produzione disponibili. Tuttavia, quando ogni mezzo è utile per produrre e la genealogia dei mestieri si riduce a zero, allora l'edificio genialmente pensato e disegnato subirà la vendetta delle maestranze trasformata in illusione: l'edificio sarà un ibrido di tutto e niente, quasi un figlio della casualità.

«Strati uno sull'altro: argilla, terracotta, ocra»<sup>7</sup> Soledad Fariña



L'abilità nazionale si compiace di percorrere le strade e rifugiarsi negli angoli prodotti dall'assenza di linee di edificazione e fornisce uno spazio ai lavori minori e più semplici, un terreno alla perizia popolare. L'arrotino ridà lucentezza alle lame per fantasticare di tagli appuntiti nella verdura umida; il caldaiaio salva dal naufragio i liquidi in cui galleggiano pezzi di pollame e altri animali; lei, la donna che rammenta i punti sfilati delle calze, seduta nel suo regno di un metro quadrato, ridà a quelle l'onore di coprire le gambe durante un ballo. Però ci sono nomadi che, lontano dagli angoli, bussano alle porte e riparano case e armadi. Con un'operazione arcaica che denomina «compartire», il maestro carpentiere divide e misura questo in questo e quello, la metà o il doppio: la proporzione semplice di un universo umile che ha in sé il senso della vita.

«In seguito cominciai ad avere piccoli attacchi di assenza»<sup>8</sup> Nadia Prado

Oltre il percorso abituale dello sguardo, fuori dalla sua rotta, lì dove niente sembra costrirlo a fissarsi si trovano una mezzaluna, un capannone di assi, una vasca di isolante termico e rami di luma, ampie tettoie di cemento grezzo o di reti di plastica. Mulini a vento

in questa pagina / *this page*  
**la Plaza de la Constitución di Santiago nel 1987 / Plaza de la Constitución in Santiago in 1987**  
**la fiera del Bio-Bio a Santiago / the Bio-Bio fair in Santiago**  
**la mezzaluna di Melipilla vista dall'alto / the half-moon of Melipilla from above**

costruiti con bidoni di latta, acquedotti di legno, alti muri di *adobe*, lunghi muri a secco di pietre di fiume, recinti di rami di *arrayanes* intrecciati, questi elementi dispersi tratteggiano il paesaggio dell'irreparabile: viste nella loro essenza, queste costruzioni accelerano il passaggio dall'architettura vistosa alla pura organizzazione, alla necessità di limitare o semplicemente di chiudere. Sono prive di attrattiva, di dimensioni enormi, frutto dell'abbandono, dello scambio di materiali, del furto dei barattoli di pittura, della festa comunitaria e dell'ubriachezza; una mente sana non riesce a considerarle vitali. Economicamente senza destino, non deliziano di colori gli occhi del turista, non sono folclore né cultura e tuttavia, in certe ore, rappresentano per lo sguardo la serenità.

«Volevo mostrare il nero del mio volto nascosto [dietro gli strati di trucco]»<sup>9</sup> *Marina Arrate*



Settembre celebra un duplice avvenimento: la commemorazione di alcuni anniversari di uomini illustri della patria e il ritorno della primavera. Feste e balli, il tempo migliora, le giornate si allungano e nei paesi e nelle città tutti dipingono le facciate delle case per presentarsi agli altri e festeggiare l'evento con un aspetto decente. Seguendo la tradizione, si colorano di bianco le facciate e di rosso e azzurro i fregi delle case. I tre colori della bandiera nazionale costituiscono la carta prismatica dell'allegria popolare appena alterata dal residuo di colore di qualche costruzione, regalo di un padrone, furto di una sera. Una camicia bianca nuova, una gonna rossa di buon taglio e un cielo azzurro rallegrano la locale mancanza di colori, l'assenza di contrasti dell'anima e vibrano nel tricolore nazionale che in questa maniera ha dipinto il cuore dei campi e dei villaggi.

#### Note

1. E. Vásquez, in *La Mujer en la Poesía Chilena de los 80*, Corsen editora, Santiago 1987
2. C. Berenguer, *Huellas del Siglo*, Manieristas, Santiago 1986
3. M. Díaz-Diocaretz, *El Arco, La Flecha, El Blanco*, Orígenes, Madrid 1988
4. V. Zondek, *La Sombra tras el Muro*, Manieristas, Santiago 1985
5. D. Eltit, *Lumpérica*, Ornitorinco, Santiago 1983

«E questa è la vita, un continuo ritocco del ricordo»<sup>10</sup> *Eugenia Brito*

Un terreno arido, spini e paglia gialla. In questo paesaggio un torello corre avanti e indietro attorno a una palizzata. Due vaccari lo seguono e lo incitano. Cercano di trattenerlo. Allegría contadina. Giochi e feste per i quali lì, qui e in qualsiasi parte del mondo vengono costruiti spazi particolari, stabilite leggi e regole locali, creando i luoghi di sempre. Questo gioco, questa festa è il rodeo, lo sport nazionale. Il recinto in cui si svolge è detto mezzaluna: un cerchio di quarantacinque metri di diametro in cui corrono il torello, i cavalli e i vaccari. Una recinzione di pali di legno conficcati nel terreno e intrecciati con rami di spino e di *boldo*, che arriva all'altezza del muso del cavallo, sembra rappresentare la più piccola costruzione possibile per svolgere un rodeo, realizzata per il gioco malgrado tanta solitudine. A volte, i rami intrecciati sono sostituiti da grosse assi o da una bella struttura in legno che sostiene la scalinata, i canti, le voci allegre di questo svago. Quando arrivano al terreno circondato dallo steccato tutti gli abitanti gridano per l'entusiasmo. Uno dei vaccari cavalca vicino al torello e lo spinge a urtare contro la palizzata che in questo punto è imbottita con gommapiuma e coperte. L'animale cade più volte. Poi torna a sollevarsi e inizia di nuovo a correre in senso contrario. Una volta ancora, al contrario.

«Uno spaventapasseri costruito al confine del Nuovo Mondo, una rosa dei venti senza etichetta»<sup>11</sup> *Elvira Hernández*



Dopo aver attraversato la Cordigliera delle Ande, l'aereo gira senza rotta per una valle stretta cercando una pista. Sotto il cielo, le case sparse, i pochi edifici, le vie, i sentieri e le

6. T. Calderón, *Causas Perdidas*, Artesanales, Santiago 1984
7. S. Fariña, *El Primer Libro*, Amaranto, Santiago 1985
8. N. Prado, *Simple Placeres*, Cuarto Propio, Santiago 1992
9. M. Arrate, *Mascara Negra*, Poesía del Mirador, Concepción 1990
10. E. Brito, *Vía Pública*, Universitaria, Santiago 1984
11. E. Hernández, *Carta de Viaje*, Ergo Sum, Santiago 1987
12. E. Echeverría, *La Infinita*, Katún, México 1983

impronte danno l'impressione che tutto si sia staccato dal suolo soltanto di pochi, pochissimi metri. Se l'immagine di Man Ray fosse viva e non una fotografia intitolata *Elevage de poussière* sarebbe questo, questo vasto campo di polvere che è l'estensione illimitata della periferia del mondo, la periferia terrena in cui tutto si decanta, si accumula e si sovrappone, in cui niente si perde, si sciupa e finisce. In questa definitiva condizione di calamità tutto è utile, senza tempo per abbandonare ogni cosa e così, alla fine, dall'alto si ha l'impressione che tutto sia stato raso al suolo.

«Mi sono talmente abituata al suo ricordo che adesso riesco a fare a meno di lui per la maggior parte del tempo»<sup>12</sup> *Eugenia Echeverría*



Applausi. Mentre gli altoparlanti annunciano che tra pochi istanti l'aereo atterrerà, coloro che ritornano agitano freneticamente le mani, applaudono, manifestando con questi gesti il sollievo di tornare a casa. Applausi. L'aeroporto nuovo fiammante. Prima, alcuni anni fa, era una pista lunga, appena illuminata di notte, era la corsa finale di un lungo volo che sembrava sempre senza ritorno. Non era collegata a niente, nessuno andava da un'altra parte. Adesso, aerei vanno e vengono da sud a nord, quotidianamente e tutti i giorni l'aeroporto di Santiago del Cile è una fermata in più, un altro scalo. E allora, per tutto questo andirivieni da un punto all'altro del paese, si è dovuto costruire un edificio nuovo, in cui il passeggero sale su rampe, scale e ascensori, raggiunge velocemente una piattaforma d'abbandono. Applausi. Da queste altezze, guardando attraverso una grande vetrata trasparente, potrà, se la sorte lo accompagna, salutare la cordigliera e, in basso, ai suoi piedi, il vicino disincanto di questo polverone isolato.

# Ortodossia / eterodossia

Fernando Pérez Oyarzun **Architettura moderna in Cile**

8

CILE — ARCHITETTURA E PROGETTI

L'accoglienza inizialmente riservata all'architettura moderna dalla cultura cilena fu il risultato di un atteggiamento insieme sincretico e pragmatico. L'architettura moderna venne considerata come un nuovo stile analogo a quelli già sperimentati, come una inedita possibilità formale o espressiva, senza coglierne l'intima connessione con un insieme di idee e valori nuovi. In altri termini, intesa come una nuova opportunità offerta dall'Europa (da cogliere per dar prova di capacità professionale e di aggiornamento), piuttosto che come manifestazione del rinnovato spirito dell'epoca.

A differenza di quanto accadde in Europa, in Cile le nuove idee vennero fatte proprie da architetti che avevano ricevuto una formazione Beaux Arts e si dedicavano alla professione in maniera tradizionale. L'educazione che avevano ricevuto li induceva a interpretare l'architettura moderna in termini esclusivamente formali e ad assimilarla alla pratica compositiva loro familiare.

Sergio Larraín García Moreno, che trascorse la giovinezza in Europa prima di laurearsi in Cile, interpreta in maniera esemplare questo atteggiamento. Il suo edificio Oberpauer [fig. 1], un grande magazzino costruito nel 1929–30, introdusse una facciata caratterizzata dall'alternanza di fasce opache e trasparenti nei solidi prospetti continui del centro di Santiago, che aveva chiare analogie con alcuni edifici berlinesi di Mendelsohn. Quest'opera, che rappresenta una delle prime espressioni d'avanguardia in Sudamerica, costituisce un'eccezione nel complesso della produzione, tutto sommato tradizionale, realizzata dallo studio che Larraín dirigeva insieme a Jorge Arteaga. Un esempio ancor più significativo dell'adesione meramente stilistica all'architettura moderna di cui si detto, è rappresentato dall'edificio Santa Lucía [fig. 2] che Larraín e Arteaga realizzarono circa due anni più tardi, la cui visione di scorcio, suggerita dall'ubicazione della costruzione, dissimula la rigida simmetria della facciata.

Queste opere, espressive di un certo ascetismo formale, di chiarezza ornamentale e di occasionale utilizzo di nuovi stilemi (come la finestra a nastro), assumono ciò che caratterizza il primo fiorire del moderno, secondo l'espressione allora impiegata nelle scuole di architettura. Ma questa operazione di pulizia formale nascondeva il permanere di concezioni strutturali tradizionali, come se in progetti di impostazione Beaux Arts il processo costruttivo si fosse interrotto prima dell'applicazione degli stucchi, o il corpo risultasse privo della pelle. La presenza sottocutanea di una struttura classica in questi e in altri edifici degli anni trenta individua un atteggiamento diffuso in Sudamerica, ispirato dallo scetticismo nei confronti dell'idea di un nuovo inizio e dalla sottaciuta scelta a favore della continuità storica piuttosto che di rotture radicali.

D'altra parte, l'associazione del moderno con particolari esigenze programmatico-funzionali è evidente; questo stile, infatti, venne adottato per progetti per grandi magazzini (il caso dell'Oberpauer) o per ospedali, come la clinica Santa María (1939) di Eduardo Costabal e Andrés Garafulic [fig. 3], che la completarono mentre contemporaneamente realizzavano opere tradizionali come la basilica di Lourdes [fig. 4].

Il 1939 fu segnato dal terremoto di Chillán e dai gravi danni subiti dalle città del sud del Cile. L'opera di ricostruzione fornì l'opportunità di mettere alla prova e discutere

## ENGLISH TEXT

→ The initial reaction to modern architecture in Chile was the result of a simultaneously syncretistic and pragmatic posture. Modern architecture was viewed as yet another new style, analogous to those of the past, based on original forms and expressions; but the inherent significance of its rapport with a complex of new ideas and values was not perceived. In other words, modern architecture was seen as a new opportunity offered by Europe (to be grasped in order to demonstrate professional skill and as proof of keeping abreast of the times), rather than as a manifestation of the spirit of renewal of the era.

In contrast with what was happening in Europe, in Chile the new ideas were appropriated by architects with a Beaux Arts background, who worked in a traditional manner. Their education led them to interpret modern architecture in purely formal terms, incorporating these forms into their habitual compositional practice.

Sergio Larraín García Moreno, who lived in Europe in his youth, before taking a degree in architecture in Chile, is a good example of this approach. His Oberpauer building [Fig. 1], a department store built in 1929–30, featured a facade characterized by the alternation of opaque and transparent bands, in the solid street frontage of the center of Santiago, and in a clear analogy with certain buildings in Berlin by Mendelsohn. This work, which represents one of the first avant-garde expressions in South America, is an exception in the context of the rather traditional output of the studio, directed by Larraín together with Jorge Arteaga. An even more significant example of the merely stylistic approach to modern architecture is the Santa Lucía building [Fig. 2] which Larraín and Arteaga built about two years later; the partial view of the building suggested by its positioning mitigates the rigid symmetry of the facade.

These works, expressions of a certain formal asceticism, ornamental clarity and the occasional use of new stylems (such as ribbon windows), incorporate the characteristic elements of early modernism. But this operation of formal clarity concealed vestiges of traditional structural concepts, as if in the course of the realization of Beaux Arts designs an interruption had taken place before the application of the exterior facades. The barely veiled presence of a classical structure in these and other edifices of the 1930s is indicative of a widespread attitude in South America, based on skepticism regarding a new beginning, and a tacit preference for historical continuity rather than a radical break with the past.

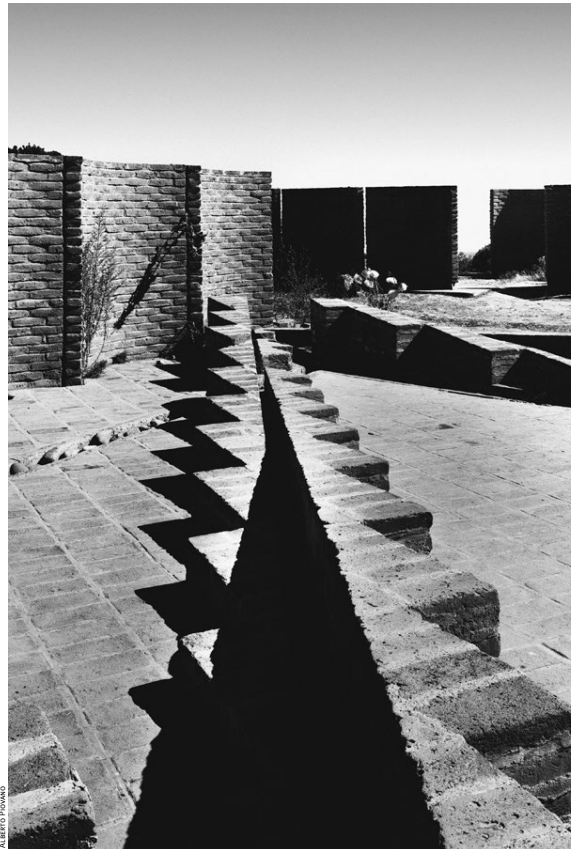
The association of the modern with particular programmatic-functional requirements is evident; this style, in fact, was used for department stores (as in the case of the Oberpauer) or hospitals, like the Santa María clinic (1939) by Eduardo Costabal and Andrés Garafulic [Fig. 3], who completed this work while they were also working on more traditional projects, like the Basilica of Lourdes [Fig. 4].

1939 was the year of the Chillán earthquake, with serious damage to the cities of southern Chile. The reconstruction work offered an opportunity to test and discuss the principles of modern architecture. The controversy caused by the arrival of Le Corbusier in Chile to participate in the work of reconstruction and



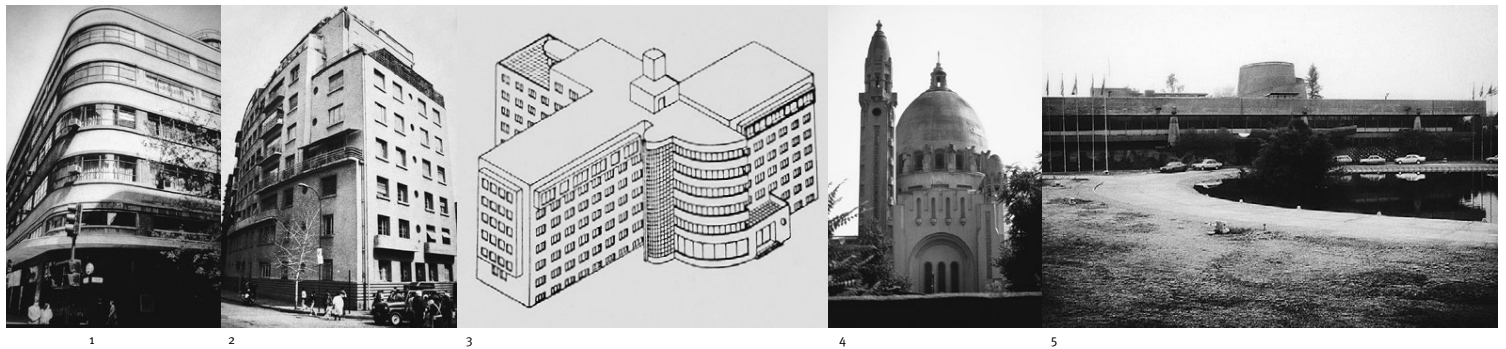


Bresciani, Valdés, Castillo e Huidobro, Unidad Vecinal Portales, Santiago del Chile, 1957  
il fronte principale / *the main facade*



ALBERTO FRONZONI

Cooperativa Amereida a Valparaíso, "Palace of dawn and dusk"  
installazione della Città Aperta, Ritoque / *installation of the Open City, Ritoque*



10

i principi dell'architettura moderna. La polemica suscitata dall'arrivo di Le Corbusier in Cile, per partecipare ai lavori di ricostruzione e alla pianificazione della città di Santiago, costituì un esempio di questo dibattito. Coloro che lo accolsero favorevolmente erano i fautori di posizioni più consapevolmente d'avanguardia, mentre gli oppositori erano i fautori di un processo di modernizzazione più evolutivo e pragmatico.

All'inizio degli anni quaranta si venne imponendo una generazione di architetti che, pur restando fedele al sistema di lavoro delle generazioni precedenti, si schierò su posizioni apertamente d'avanguardia. Costoro consideravano l'architettura moderna l'unica risposta adeguata allo spirito dei tempi; un imperativo etico di fronte al quale non c'è spazio per dubbi o compromessi. L'architettura moderna non fu più considerata una possibile scelta espressiva tra le tante, ma ad essa si cominciò a guardare (tuttavia con una certa superficialità teorica e scarsa problematicità) come all'unica risposta valida per soddisfare le nuove esigenze storiche e sociali; questa evoluzione venne favorita dalla politica modernizzatrice del governo di Pedro Aguirre Cerda.

Alcuni rappresentanti di questa generazione guidarono gli studi più importanti degli anni cinquanta, quali quelli di Emilio Duhart (prima associato con Sergio Larraín e successivamente autonomo), di Bresciani, Valdés, Castillo e Huidobro, che esercitarono un'influenza fondamentale sulla diffusione dell'architettura moderna nel paese. Una sorta di approccio naturalistico all'architettura unita a una assunzione radicale delle potenzialità e strategie delle esperienze compiute nel dopoguerra si accompagnavano a un ribadito tentativo di adattarle alle particolarità dei luoghi (una preoccupazione, questa, che rappresenta una costante culturale, non soltanto in Cile ma anche in altri paesi latinoamericani). La radicalità dell'adesione al progetto moderno, unita a una poetica dell'adattamento, definiscono questo momento culturale come la caratteristica comune di questa generazione.

Da questo punto di vista, e poiché emblematico della situazione di quell'epoca, è opportuno ricordare la Unidad Vecinal Portales [fig. 7], costruita tra la fine degli anni cinquanta e i primi anni sessanta, che interpretava lo sforzo compiuto per adattare la razionalità di un gruppo di abitazioni agli edifici preesistenti di un centro agricolo dismesso e al paesaggio di Santiago. Sempre a Santiago il palazzo delle Nazioni Unite, di Emilio Duhart, Christian de Groot e Roberto Goycolea [figg. 5-6], completato alla metà degli anni sessanta, è una delle opere più interessanti del periodo, espressione dello sforzo di conciliare le forme del tardo Le Corbusier con la razionalità del Bauhaus, sebbene sia stato interpretato e presentato come un'espressione dei caratteri specifici del luogo in cui sorge, frutto di una reinterpretazione dell'architettura tradizionale e manifestazione della specificità americana. Ma, d'altra parte, l'attenzione che l'Europa e gli Stati Uniti riservarono a questi edifici dimostra come tutto ciò soddisfacesse le aspettative esistenti nei confronti dell'architettura latinoamericana.

Verso la fine degli anni quaranta, in maniera quasi impercettibile, si venne formando una sensibilità diversa in piccoli gruppi di architetti sostenitori di posizioni critiche nei confronti delle posizioni dominanti nell'architettura cilena. Da una prospettiva



planning of the city of Santiago is a good example of this debate. Those who welcomed his presence were those who consciously held avant-garde views, while the opponents were supporters of a more evolutionary, pragmatic process of modernization.

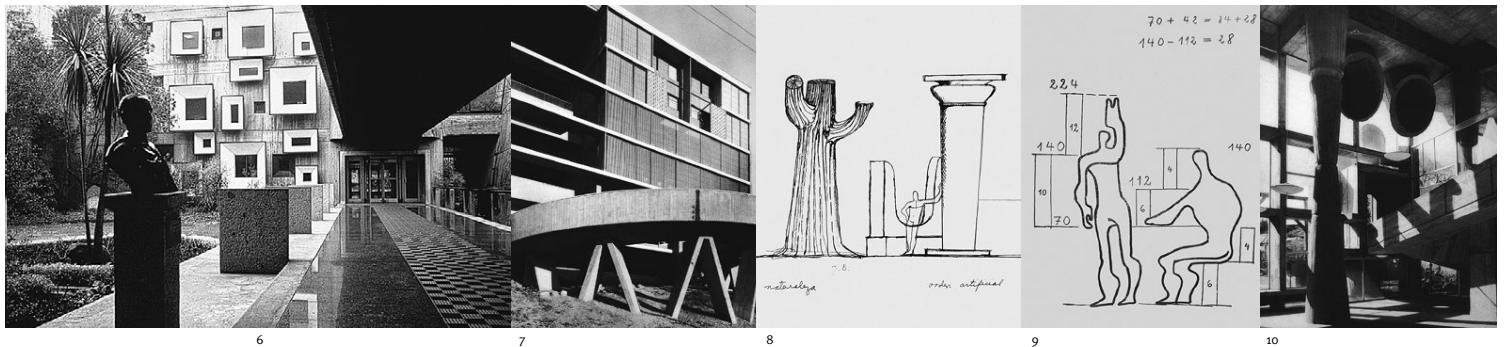
At the beginning of the 1940s a generation of architects was emerging which, while remaining faithful to the system of work of the preceding generations, also openly espoused the avant-garde cause. They considered modern architecture the only suitable response to the spirit of the times; an ethical imperative that left no room for doubt or compromise. Modern architecture was no longer seen as but one among many expressive alternatives, but was considered (although with a certain superficiality in terms of theory) as the only valid response to new historical and social needs; this evolution was encouraged by the policies of modernization of the government of Pedro Aguirre Cerda.

Some of the figures from this generation guided the most important studios of the 1950s, like those of Emilio Duhart (first in partnership with Sergio Larraín and then on his own), of Bresciani, Valdés, Castillo and Huidobro. These studios played a fundamental role in the spread of modern architecture in Chile. A sort of naturalistic approach, together with a radical belief in the potential and strategies of the experiences of the postwar era, were accompanied by a renewed attempt to adapt these experiences to the particular characteristics of the sites (a concern that represents a cultural constant, not only in Chile but also in other Latin American countries). The radical nature of this belief in the modern program, together with a poetics of adaptation, define this cultural moment as the common characteristic of this generation.

From this point of view, and because it is emblematic of the situation at the time, it is worth recalling the Unidad Vecinal Portales [Fig. 7], constructed in the late 1950s and early 1960s, interpreting the effort made to adapt the rationality of a group of housing units to the pre-existing edifices of an abandoned agricultural center and the landscape of Santiago. Also in Santiago, the United Nations building by Emilio Duhart, Christian de Groot and Roberto Goycolea [Figs. 5-6], completed in the mid-sixties, is one of the most interesting works of the period, an expression of the effort to reconcile the forms of late Le Corbusier with the rationality of the Bauhaus, although interpreted and presented as an expression of the specific character of the site, the result of a reinterpretation of traditional architecture and a manifestation of a specifically American character. The reactions of Europe and the United States to these edifices demonstrated that all this corresponded to the existing expectations regarding Latin American architecture.

Toward the end of the 1940s, in an almost imperceptible manner, a different sensibility was taking form among small groups of architects who were critical of the positions of Chile's architectural establishment. From a particular perspective, they shared some of the concerns of the young architects of postwar Europe. The development of their position was connected to the processes of reform in Chilean universities during that same decade.

The school of Valparaíso, guided by Alberto Cruz and



particolare, essi condividevano alcune preoccupazioni dei giovani architetti dell'Europa postbellica. Il maturare delle loro posizioni è da collegarsi ai processi di riforma avvenuti nelle università cilene durante lo stesso decennio. La scuola di Valparaíso, guidata da Alberto Cruz e Godofredo Iommi, e lo studio di Juan Borchers con i suoi discepoli, costituiscono ulteriori casi rappresentativi di una nuova situazione. Queste due realtà, nonostante agli inizi avessero avuto dei contatti, si svilupparono in modo indipendente e parallelo. Sebbene la prima fosse incline a una visione poetica dell'architettura, mentre la seconda nutriva piuttosto fiducia nel pensiero sistematico e nell'impiego della matematica e della geometria, entrambe concordavano nel riconoscere il valore della dimensione teorica dell'architettura in quanto espressione di specifiche situazioni al contempo naturali, tecnologiche e sociali. Condividevano, altresì, un profondo interesse verso la realtà sociale americana ed esploravano la possibilità di stabilire rapporti nuovi tra modernità radicale e tradizione, evitando sia la scelta neovernacolare sia la poetica dell'adattamento.

**L'officina di Juan Borchers: il corpo degli atti** Nato a Punta Arenas nel 1910 da padre tedesco e madre spagnola, Juan Borchers rimase segnato dall'esperienza della vastità geografica e dell'ambiente cosmopolita della sua città natale. Durante gli studi d'architettura all'Università del Cile partecipò ai primi movimenti studenteschi per la riforma dell'insegnamento. Laureatosi piuttosto tardi, nei suoi anni universitari compì una serie di viaggi di studio in America, Europa e Africa, grazie ai quali acquisì un'inedita visione dell'architettura e del suo rapporto con il pensiero moderno, nel Cile della metà del secolo. Le sue idee trovarono espressione in innumerevoli lavori inediti, e vennero per la prima volta esposte in modo sistematico nel suo *Institución Arquitectónica* (Editorial Andrés Bello, Santiago del Cile 1968) [fig. 8], volume che raccoglie una serie di conferenze tenute tra il 1964 e il 1965. Per Borchers lo stile internazionale dominante era l'ultima eco delle poetiche funzionalistico-tecnologiche ottocentesche. Prendendo spunto dalle idee del teorico olandese Dom van der Laan (cfr. «Casabella», n. 634, 1996), egli pensava l'architettura (espressione del mondo artificiale contrapposto a quello naturale, più prossimo al campo d'azione dell'ingegneria) come una disciplina autonoma, dotata di un proprio linguaggio. Pur riconoscendo la prossimità delle sue posizioni con quelle di Le Corbusier, Borchers ha criticato alcuni aspetti del pensiero dell'architetto svizzero. Nel suo ultimo libro, *Meta Arquitectura* (Mathesis Ediciones, Santiago del Cile 1975) [fig. 9] ha proposto un sistema numerico alternativo alla concezione del *El Modulor*. Inoltre, commentando la nozione zeviana di spazio, Borchers affermò di considerare fondamentale la realtà fisica del corpo architettonico, pur postulando che la reale e specifica materia dell'architettura risiede negli atti umani che formalizza. Seguendo le idee di Nietzsche, Borchers concepiva l'architettura come una lotta tra l'apollineo e il dionisiaco, un'arte rivolta non tanto ai sensi quanto, alla maniera di Schopenhauer, alla volontà.

Pur avendo rinunciato all'esercizio della professione, Borchers ha svolto la sua attività teorica in stretto riferimento all'idea di progetto. Intorno a lui si formò un'officina che comprendeva, tra gli altri, l'architetto cileno Isidro Suarez e lo spagnolo Jesús Bermejo. Il gruppo sviluppò una serie di progetti (per lo più rimasti



Godofredo Iommi, and the studio of Juan Borchers with his disciples, are two representative cases of a new situation. These two realities, in spite of certain contacts in the early phases, developed independently of one another, in parallel. While the former was oriented toward a poetic vision of architecture, the latter emphasized systematic thought and the use of mathematics and geometry. Both were in agreement in recognizing the theoretical dimension of architecture as an expression of specific natural, technological and social situations. And both shared a profound interest in the reality of American society, exploring the possibility of establishing new relations between radical modernity and tradition, avoiding both the neo-vernacular option and the poetics of adaptation.

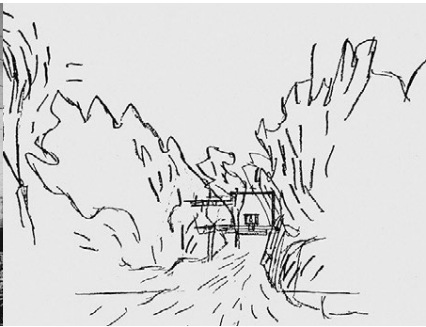
**The workshop of Juan Borchers: the body of the acts**

Born in Punta Arenas in 1910 to a German father and Spanish mother, Juan Borchers was influenced by the geographical vastness and cosmopolitan atmosphere of his native city. During his architectural studies at the University of Chile he participated in the initial student movements for educational reform. He completed his studies later than most, but during his university years he travelled widely, observing architecture in America, Europe and Africa, leading to a nearly unique (in Chile at the time) vision of architecture and its relationship to modern thought. He expressed his ideas in a great number of unpublished writings. The first systematic exposition of his thought can be found in his *Institución Arquitectónica* (Editorial Andrés Bello, Santiago 1968) [fig. 8], a volume containing a series of lectures held in 1964 and 1965. For Borchers the dominant international style was the last echo of the functionalist-technological poetics of the 19th century. Taking the ideas of the Dutch theorist Dom van der Laan (see «Casabella» n. 634, 1996) as a starting point, he thought of architecture (expression of the artificial world as opposed to the natural world, closer to the field of action of engineering) as an autonomous discipline with its own language. Although acknowledging the affinities between his positions and those of Le Corbusier, Borchers criticized some aspects of the thought of the Swiss architect. In his last book, *Meta Arquitectura* (Mathesis Ediciones, Santiago, 1975) [fig. 9] he proposed a numerical system as an alternative to that of *El Modulor*. Moreover, commenting on Zevi's notion of space, Borchers says that he considers the physical reality of the architectural body as fundamental, while postulating that the real and specific material of architecture lies in the human acts that give it form. Following the ideas of Nietzsche, Borchers conceived of architecture as a battle between the Apollonian and the Dionysian, an art aimed not so much at the senses as at the will, to use Schopenhauer's terms.

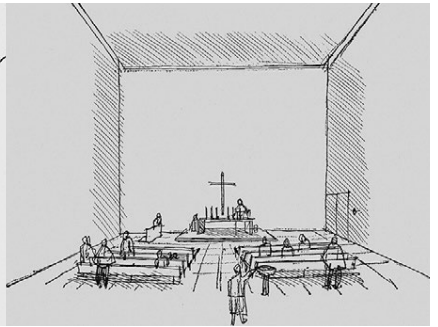
Although he did not practice architecture as a profession, Borchers' theoretical activity was developed in close relation to the idea of the project. A workshop grew up around him, including such figures as the Chilean architect Isidro Suarez and the Spanish architect Jesús Bermejo. The group developed a series of projects (most of which were never built, developed with varying contributions from the different members), in attempts to give concrete form to the ideas of Borchers.



11



13



14

12

irrealizzati e alla cui stesura parteciparono in maniera diversa i suoi componenti), tentando di dare concretezza alle idee di Borchers.

Quello per la Cooperativa di servizi elettrici di Chillán [figg. 10-12] fu, probabilmente, il più significativo di questi progetti, per la densità e radicalità con cui rifletteva l'evoluzione delle idee del gruppo. L'edificio, progettato tra il 1960 e il 1964 e costruito tra il 1964 e il 1965, a un primo sguardo appare come una rielaborazione delle forme mature di Le Corbusier, qui sottoposte a una sorta di esaltazione al punto da conferire un carattere squisitamente plastico al cemento armato. Il volume della costruzione si inserisce disciplinatamente nei fronti continui di un isolato tradizionale. Al suo interno, uno spazio a doppia altezza è nel contempo sostenuto e occupato da un insieme di colonne configurate a partire dall'incontro di due coni; una rampa e una scala, contenute nello stesso spazio, permettono di percorrerlo verticalmente. La discesa della rampa dà origine a un volume indipendente, sospeso davanti al prospetto sud. La scala, un prisma elegantemente flesso, sale fino al terrazzo superiore, affollato come negli edifici di Gaudí, da comignoli e lucernari. Tutti questi elementi sono volumi indipendenti, elementari come li denominò Borchers, secondo il concetto di "fatto atomico" esposto da Wittgenstein nel *Tractatus*. I fatti architettonici, nell'accezione dell'espressione utilizzata da Le Corbusier, si identificano qui con queste forme elementari che intensificano la volumetria dell'opera alla ricerca di quello stato di fisica fatta carne che Borchers identificava con l'architettura. La luce, concepita come quarta dimensione dell'architettura, penetra il volume attraverso i lati nord e sud, da prospetti pensati come filtri architettonici, e da numerosi abbaini della copertura. La rigorosa utilizzazione del numero nella geometria dell'opera, espressione delle direttrici delle serie elaborate da Borchers, non deve essere interpretata come un normativo meccanismo estetico ma piuttosto come un cifra che articola i fatti e gli atti architettonici proposti dall'opera.

**La scuola di Valparaíso: lo spazio degli atti** Alberto Cruz e Godofredo Iommi nacquero nel 1917, rispettivamente a Santiago e Buenos Aires. Cruz, appartenente alla stessa generazione di Emilio Duhart, studiò architettura all'Università Cattolica. Era un giovane professore universitario quando introdusse i principi dell'architettura moderna in un corso preparatorio ed ebbe un ruolo fondamentale nella riforma degli studi realizzata nell'Università Cattolica alla fine degli anni quaranta. Godofredo Iommi, dopo aver studiato economia a Buenos Aires, si dedicò alla poesia. Stabilitosi in Cile, a contatto con il circolo del poeta Vicente Huidobro, mantenne rapporti fluidi con i movimenti artistici d'avanguardia. Il suo incontro con Alberto Cruz, intorno al 1950, segnò l'inizio di un'amicizia intellettuale che portò all'approfondimento del dialogo tra architettura e poesia moderna.

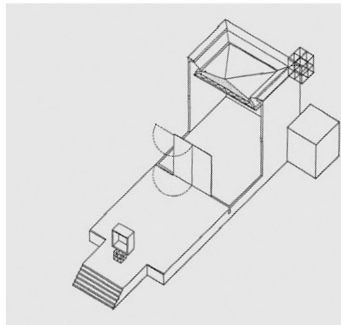
L'invito a insegnare all'Università Cattolica di Valparaíso nel 1952, fornì loro l'opportunità di mettere in pratica le loro idee. La decisione di affrontare questa sfida come un'attività collettiva (nell'università, infatti, si costituì un gruppo guidato da Cruz e Iommi, al quale partecipavano diversi giovani architetti) e di iniziare una pratica di ricerca, segnò il lavoro successivo del gruppo. La fondazione di un istituto di ricerche architettoniche e urbanistiche fu lo strumento scelto per portare avanti questo programma.



The project for the electrical services cooperative of Chillán [Figs. 10-12] was probably the most significant, due to the density and radicality with which it reflected the evolution of the ideas of the group. The edifice, designed between 1960 and 1964, and built in 1964-65, appears at first glance to be a reworking of the later forms of Le Corbusier, subjected to a sort of emphasis, giving a purely plastic character to reinforced concrete. The volume of the construction is inserted in an orderly manner in the continuous frontage of a traditional block. Inside, a two-storey space is simultaneously supported and occupied by a grouping of columns based on the encounter between two cones; a ramp and a staircase, in the same space, permit vertical movement. The slope of the ramp leads to an independent volume, suspended in front of the south elevation. The staircase, an elegant bent prism, leads to the upper terrace which is crowded, as in the buildings of Gaudí, with skylights and chimney-tops. All these elements are independent, elementary volumes, as Borchers called them, in keeping with the concept of "atomic fact" outlined by Wittgenstein in the *Tractatus*. The architectural facts, in the sense of the term as used by Le Corbusier, are identified here with these elementary forms that intensify the volumetric arrangement of the work in pursuit of that state of the "physical made flesh" which Borchers identified with architecture. Light, seen as a fourth architectural dimension, penetrates the volume through the northern and southern sides, through facades conceived as architectural filters, and through many dormers in the roofing. The rigorous utilization of numbers in the geometry of the work, expression of the axes of the series defined by Borchers, should not be interpreted as an aesthetic mechanism of control, but as a cipher book, articulating the architectural facts and acts proposed by the work.

**The school of Valparaíso: the space of the acts** Alberto Cruz and Godofredo Iommi were born in 1917, respectively in Santiago and Buenos Aires. Cruz, from the same generation as Emilio Duhart, studied architecture at the Catholic University. He was a young university professor when he introduced the principles of modern architecture in a preparatory course, and he played an important role in the educational reform that took place at the Catholic University at the end of the 1940s. Godofredo Iommi, after having studied economics in Buenos Aires, turned his attention to poetry. He moved to Chile, where he was in contact with the circle of the poet Vicente Huidobro, and maintained fluid relations with avant-garde artistic movements. His encounter with Alberto Cruz, in 1950 ca., marked the beginning of an intellectual friendship that was to bring about a profound dialogue between architecture and modern poetry.

The invitation to teach at the Catholic University in Valparaíso in 1952 offered the two the opportunity to put their ideas into practice. The decision to proceed with research in a context of collective activity (a group was formed at the university, guided by Cruz and Iommi, with the participation of a number of young architects) influenced the later work of the group. The foundation of an architecture and urban planning research institute was the instrument selected for this experiment.



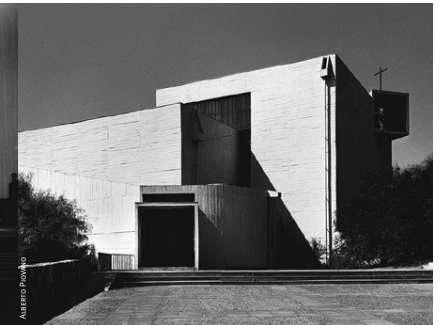
15



16



17



18

L'incarico di progettare la costruzione di una piccola cappella a Los Pajaritos [figg. 13-15], vicino a Santiago, offrì al gruppo la prima opportunità di mettere alla prova le proprie idee. La cappella non è stata mai costruita; ma il progetto, sin dalla sua pubblicazione nel 1954, è rimasto un riferimento fondamentale. Altrettanto importante è stato il testo di presentazione del progetto che accompagnava la pubblicazione, dimostrazione della capacità dell'architettura di costruire un proprio discorso teorico.

Interrogandosi sulla forma architettonica più appropriata per la preghiera, gli autori si ispirarono a una serie di esperienze concepite come atti, i quali vennero poeticamente trasferiti nel disegno.

Formalmente la cappella era concepita come un cubo di luce, inteso come forma dell'assenza, figura non ovvia. L'apparente semplicità del volume nascondeva la complessità dell'articolazione di una serie di cubi di misure diverse, disposti ora simmetricamente ora asimmetricamente, all'interno di un prisma virtuale, assimilabile a due cubi, uno pieno, l'altro vuoto. Il cubo di luce acquistava forma a seconda dell'illuminazione dello spazio interno: la fonte di luce superiore, nascosta dal soffitto sospeso, si rifletteva nei muri concepiti come schermi quasi immateriali che davano risalto a gesti, atti, immagini.

Diversi passaggi del testo che accompagnava il progetto discutevano in modo esplicito del fondamento tecnologico dell'architettura moderna e della possibilità di considerarla come uno tra i tanti stili della storia dell'architettura. Più che l'eventuale uso delle forme (nuove o tradizionali che siano) emergeva la nozione di spazio moderno, inteso come una sorta di sostrato poetico e materiale di una vita complessa e contraddittoria, in cui si toccano passato e presente, ordinario e straordinario, popolare e raffinato.

L'evoluzione dell'architettura moderna in Cile sembra avvenire tra opposte polarità; tra professionismo ortodosso e ben definite posizioni alternative e nonostante il loro apparente parallelismo, vi è stata un'interazione tra i due ambiti, un'iterazione feconda come dimostra la chiesa del monastero benedettino di Las Condes, costruita nei primi anni Sessanta [figg. 16-18].

Alla metà degli anni settanta, l'ideologia dell'architettura cilena ha attraversato una crisi in coincidenza dell'affermarsi della moda del post-moderno, accompagnata dal tentativo di recuperare storia e tradizioni. Questa crisi possedeva caratteri analoghi a quelli che caratterizzarono l'impatto esercitato dal modernismo che si manifestò ancora una volta come un processo di adeguamento alle esigenze di tempi nuovi. L'assenza di un discorso teorico e di una chiara visione critica resero più acuto il travaglio. Dopo un decennio e in seguito all'esaurirsi della riflessione modernista, l'affermarsi di nuove tendenze, segnate dalla complessità decostruttivista o dall'ascetismo del nuovo minimalismo, hanno creato le condizioni per il formarsi di un panorama culturale che potrebbe accogliere processi simili avvenuti nei decenni precedenti. La speranza che l'architettura, attualmente immersa nel vortice di una frenetica attività costruttiva, riacquisti una sua precisa fisionomia che le garantisca riconoscibilità in quanto tale, può essere autorizzata dal riconoscere consapevolmente le potenzialità delle polarità costitutive dell'esperienza cilena, il loro spessore e le loro valenze critiche.



The commission to design a small chapel at Los Pajaritos [Figs. 13-15], near Santiago, gave the group its first opportunity to put its ideas into practice. The chapel was never built, but the design, right from its publication in 1954, remains a fundamental point of reference. The text that presented the design in the publication was of equal importance, a demonstration of architecture's capacity to construct its own theoretical discourse.

In considering which architectural form is most appropriate for prayer, the creators of this work thought about a series of experiences conceived as acts, and then poetically transferred into the design.

In formal terms the chapel was conceived as a cube of light, like a form of absence, a non-obvious figure. The apparent simplicity of the volume concealed the complexity of articulation of a series of cubes of different sizes, arranged symmetrically, in some parts, and asymmetrically, in others, within a virtual prism, similar to two cubes, one solid, one hollow. The cube of light took form in keeping with the lighting of the internal space: the upper light source, hidden by the suspended ceiling, reflected in the walls conceived as almost immaterial screens that would emphasize gestures, acts, images. Different passages in the text that accompanied the publication of the project explicitly discussed the technological basis of modern architecture and the possibility of considering it as one of the many styles in the history of architecture. More than the possible use of forms (albeit new or traditional), what emerged was the notion of a modern space, seen as a sort of poetic and material substratum of a complex, contradictory life, in which past and present, ordinary and extraordinary, popular and refined meet.

The evolution of modern architecture in Chile seems to take place between two opposite extremes; between orthodox professionalism and well-defined alternative positions. In spite of the apparent parallel situation, there have been interactions between these two extremes, with fertile results, as can be seen in the church of the Benedictine monastery of Las Condes, built in the early 1960s [Figs. 16-18].

Halfway through the 1970s the ideology of Chilean architecture went through a crisis as a result of the success of the fashion of the postmodern. This was accompanied by an attempt to recover history and traditions. This crisis was similar, in some respects, to the impact of modernism, and once again took the form of a process of adaptation to the needs of a new period. The absence of a theoretical discourse and a true critical vision made the process very difficult. After one decade, and following the waning influence of modernist thought, in a time of deconstructivist complexity and the asceticism of the new minimalism, the conditions were right for the formation of a cultural panorama that could contain processes similar to those of earlier decades. The hope that architecture, presently immersed in a period of frenetic building activity, can re-attain a precise physiognomy that can guarantee its recognizability as architecture, may be encouraged by a conscious recognition of the potential of the extreme positions of the Chilean experience, with all their depth and critical value.



ALBERTO PIZANO

Hospedería de la Puerta



ALBERTO PIZANO

Hospedería de la Puntilla



ALBERTO PIZANO

Taller de los Diseños

**Cooperativa Amereida, Valparaíso: instalaciones de la Città Aperta, Ritoque** Con l'incontro, nel 1950, tra Alberto Cruz, architetto cileno, e Godofredo Iommi, poeta argentino, ha inizio uno scambio fondato sulla relazione tra architettura e poesia, essenza di ogni loro iniziativa futura. Nel 1952, entrambi si trasferiscono a Valparaíso dove fondano l'Istituto di architettura dell'Università cattolica e iniziano una collaborazione con altri giovani architetti nella consapevolezza che l'architettura debba essere concepita come lavoro collettivo. È così che nel 1964 ha inizio "Amereida" –l'Eneide d'America– viaggio/poema da Cabo de Hornos a Santa Cruz de la Sierra in Bolivia intrapreso da architetti, poeti, scultori e filosofi; "navigazione nel mare interiore americano" volta a stabilire, grazie all'architettura, un segno nella vastità del territorio cileno ancora senza nomi. Nel 1970 la Cooperativa Amereida di Valparaíso fonda la "Città Aperta" a Ritoque, a 30 chilometri a nord di Valparaíso, un luogo povero, sabbioso, il cui unico valore risiede nella vicinanza all'Oceano Pacifico e nella presenza delle dune mutevoli; questo luogo diventerà il campo di sperimentazione della loro ricerca. Nel 1984 hanno inizio le "travesías", esplorazioni che riprendono l'esperienza del viaggio del 1964. Poeti e architetti individuano luoghi "speciali" del Sud America e cercano di rivelarne la condizione poetica attraverso la costruzione di opere di architettura / **Cooperativa Amereida, Valparaíso: installations of the Open City, Ritoque** With the encounter, in 1950, between Alberto Cruz, a Chilean architect, and Godofredo Iommi, an Argentine poet, an exchange began based on the relationship between architecture and poetry, the essence of all their future collaborations. In 1952 they both moved to Valparaíso where they founded the Architecture Institute of the Catholic University and began working with other young architects, in the awareness that architecture must be seen as a collective effort. This led, in 1964, to the beginning of "Amereida" –the American Aeneid– a voyage/poem from Cape Horn to Santa Cruz de la Sierra in Bolivia, undertaken by architects, poets, sculptors and philosophers; "navigation in the internal American sea" aimed at establishing, through architecture, a sign in the vastness of the territory of Chile that still remained nameless. In 1970 the Amereida Cooperative of Valparaíso founded the "Open City" at Ritoque, 30 kilometers north of Valparaíso, a poor, sandy place whose only value lies in its nearness to the Pacific Ocean and in the presence of changing sand dunes; this place was to become the field of experimentation for their research. In 1984 the "travesías" began, explorations based on the experience of the voyage of 1964. Poets and architects identify "special" places in South America and seek to reveal their poetic condition through the construction of works of architecture.



ALBERTO PIZZANO

Hospederia del Errante

# Glenda Kapstein Lomboy

Asilo gesuitico

casa de retiro, Fondazione Alonso Ovalle ad Antofagasta

16

CILE — ARCHITETTURA E PROGETTI

Il complesso per la meditazione e il ritiro della Compagnia di Gesù rappresenta il seguito di un concorso bandito nel 1990 dalla scuola di architettura dell'Università Cattolica del Nord di Antofagasta. Il progetto, oltre a individuare spazi adeguati alla preghiera, si propone di stabilire un forte legame con la natura e il paesaggio attraverso una attenta analisi dell'andamento e della disposizione del territorio delimitato dalla cordigliera della costa a est e dal mare a ovest che insieme circoscrivono la stretta frangia di deserto su cui sorge la città di Antofagasta. L'impianto generale manifesta due fondamentali presenze: il grande muro che corre lungo l'Avenida Pedro Aguirre Cerda e che delimita tutte le costruzioni che articolano il complesso, e la spiaggia a ovest che condiziona gli allineamenti dell'insediamento privilegiando la vista sul mare. Il progetto inoltre si prefigge come ulteriore obiettivo di individuare spazi e luoghi del silenzio. Per questa ragione acquistano particolare risalto le presenze naturali di controllo del rumore, come i franamenti, i dislivelli, le separazioni, le distanze e le alture che il terreno è capace di offrire. Alle presenze naturali il progetto aggiunge volumi, muri ed altri elementi artificiali per formare barriere architettoniche che, integrate alla vegetazione, siano in grado di allontanare il rumore proveniente dalle due autostrade vicine al complesso. La distanza da percorrere per andare da un luogo all'altro viene trasformata in tempo di meditazione, di preparazione personale per accedere ai diversi settori del complesso. L'opera si estende da nord a sud e si dispiega da est a ovest formando un grande triangolo. I poli di questo tracciato sono costituiti dalla zona dei servizi comunitari, dall'oratorio, dalla cappella, dalle zone di soggiorno e dai dormitori. La realizzazione di quest'opera è stata possibile grazie all'adattamento delle diverse tecniche di costruzione alle problematiche specifiche dipendenti dai molti modi di costruire sopra differenti tipi di sabbia e di rocce. Per le fondamenta sono state utilizzate lastre di pietra galleggianti, mentre per evitare gli slittamenti del terreno sono stati aggiunti grandi contenitori di sabbia –le terrazze dei dormitori– realizzati con blocchi rinforzati di cemento. Le coperture sono state risolte con lastre di pietra *tralizadas*, mentre porte e finestre sono state costruite in legno così come i frangisole dei percorsi. Simile ai frangisole dei percorsi ma molto più suggestiva è la copertura della cappella. Luce e ombra culminano nella cappella attraverso un frangisole dalla struttura metallica a maglia *rachet* che protegge con lingue d'ombra i fedeli e l'altare, proiettando contemporaneamente il cielo dentro la cappella. Ad offrire particolari spunti al progetto ha contribuito una ricerca recentemente compiuta sui luoghi desertici *Espacios intermedios en la región desértica de Antofagasta* che approfondisce i caratteri delle relazioni esistenti tra tipi di abitazione, natura dei luoghi e dei climi.

Glenda Kapstein Lomboy

## ENGLISH TEXT

→ The complex for meditation and retreats for the Jesuits is the result of a competition held in 1990 by the architecture school of the Catholic University of the North in Antofagasta. The project provides suitable spaces for prayer, and establishes a strong connection with nature and the landscape, through careful analysis of the topography and arrangement of the territory bordered by the cordillera to the east and the sea to the west, which define the narrow strip of desert where the city of Antofagasta is located. The overall design has two fundamental features: the large wall that runs along Avenida Pedro Aguirre Cerda and borders all the constructions of the complex, and the beach to the west that conditions the alignment of the settlement, favoring the view of the sea. Another objective of the project is to define places of silence. For this reason, natural elements for noise control are emphasised, including embankments, separations, shifts of level, distances, high points in the terrain. These natural presences are joined, in the design, by volumes, walls and other artificial elements that form architectural barriers which, integrated with the vegetation, limit the noise from the two nearby motorways. The distance necessary to move from one part of the complex to another is transformed into an opportunity for meditation. The work extends from north to south and spreads from east to west to form a large triangle. The poles of this layout are the community services zone, the oratory, the chapel, the guest lodgings area and the dormitories. Construction was made possible by the adaptation of different construction techniques to specific problems related to building on sand or on rock. Stone slabs were used for the foundations, and large containers of sand were used to prevent slippage of the terrain –the terraces of the dormitories– using blocks of reinforced concrete. The roofings are in slabs of *tralizadas* stone, while the doors and windows are in wood, like the sunscreens of the pathways. The roofing of the chapel is similar to the pathway shelters, but much more suggestive. Light and shadow combine in the chapel through a sunscreen with a metal *rachet* structure that protects the congregation and the altar from direct sunlight, providing a view of the sky. Certain ideas for the project were suggested by a recent research project on desert sites, *Espacios intermedios en la región desértica de Antofagasta*, a study of the relations between types of dwellings and the nature of places and climates.

Glenda Kapstein Lomboy

Oswaldo Muñoz

collaboratori

David Cabrera

Fernando Glasinovic

strutture

Iván Vladilo

impresa costruttrice

Pedro Garzón,

Constructora Ltda

committente

Fondazione Alonso Ovalle,

Compagnia di Gesù

localizzazione

Avenida Pedro Aguirre Cerda,

Antofagasta,

1200 km a nord di Santiago

## dati cronologici

1990-91 •

progetto di concorso

1991 •

realizzazione

## dati dimensionali

19.533 mq

superficie del terreno

1.920 mq

superficie costruita

965 mq

superficie ombreggiata

5.560 mq

superficie dei giardini



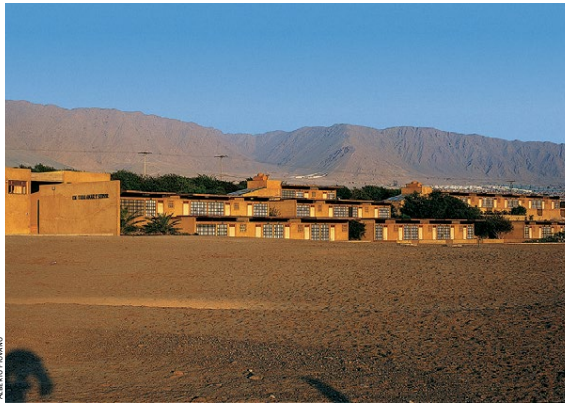
ALBERTO PINOCHO

il fronte principale della cappella / *the main facade of the chapel*



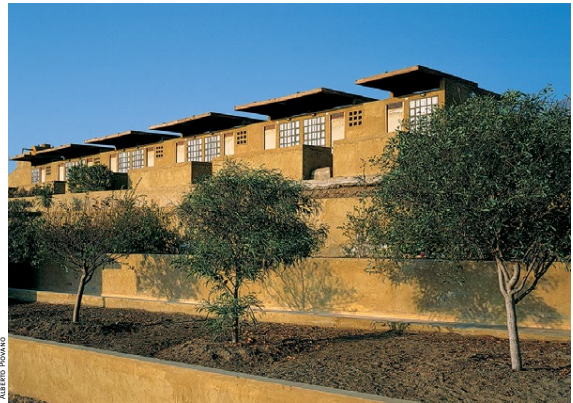
ALBERTO PINOCHO

veduta da uno dei percorsi trasversali dei volumi di testa dei blocchi dei dormitori / *view from one of the transverse accessways of the end volumes of the dormitory blocks*



ALBERTO PIZZANO

veduta generale del complesso / overall view of the complex



ALBERTO PIZZANO

un blocco dei dormitori / a dormitory block



ALBERTO PIZZANO

un percorso pedonale / one of the walkway



ALBERTO PIZZANO

un percorso tra i dormitori / one of the walkway between the dormitories



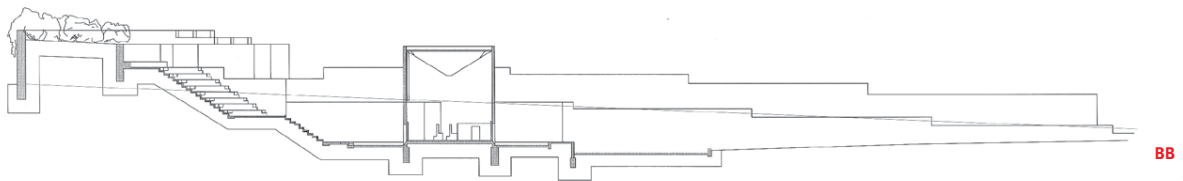
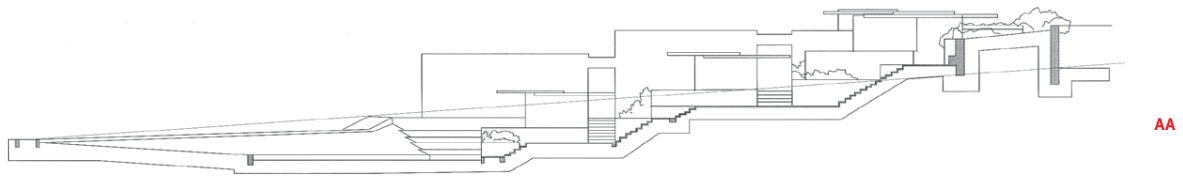
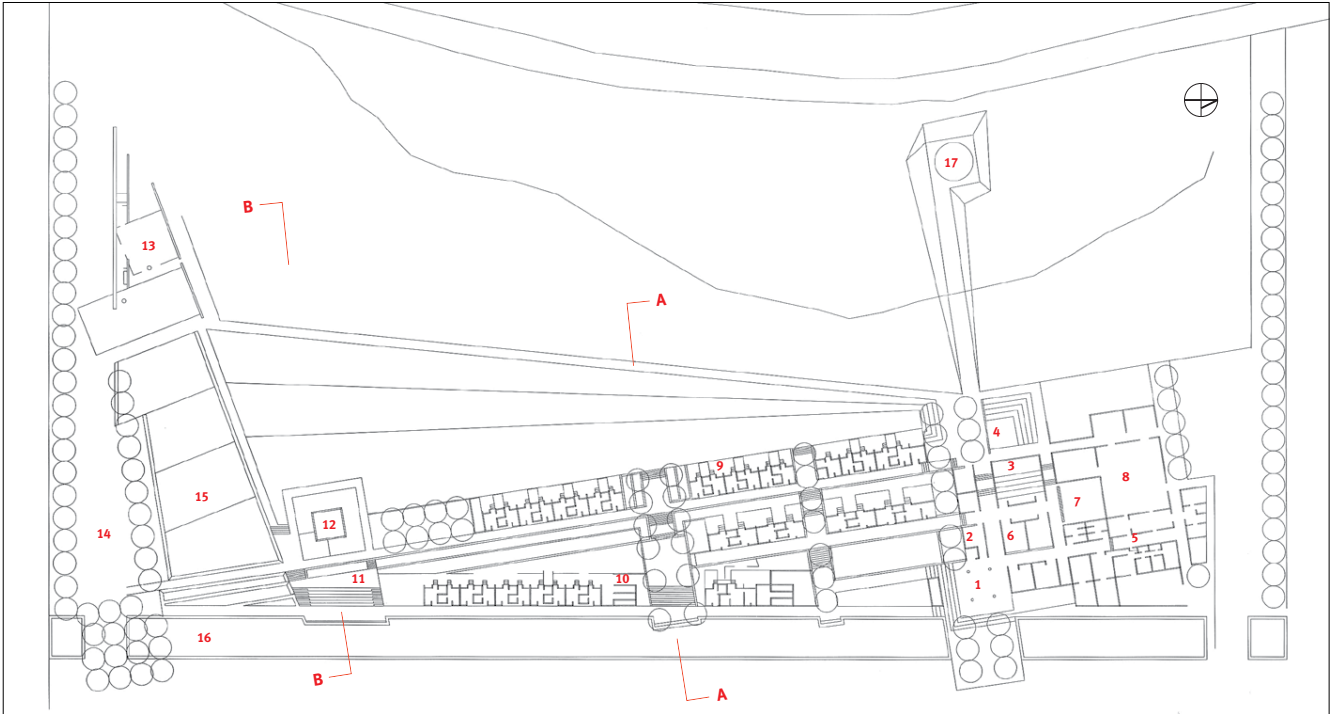
ALBERTO PIVANO

un luogo di riunione all'aperto / *an open-air meeting area*



ALBERTO PIVANO

gli elementi frangisole dei percorsi pedonali / *the sunscreens of the walkways*



in questa pagina / this page  
 pianta del piano terra. **Legenda:** 1. hall d'ingresso 2. ufficio amministrativo  
 3. aula principale 4. anfiteatro 5. area servizi 6. aula 7. chiostro 8. mensa 9. blocco  
 dormitori 10. collettore solare 11. specchio d'acqua 12. oratorio 13. cappella  
 14. parcheggio 15. orto 16. giardino 17. piazza sopraelevata / **ground floor plan.**  
**Legend:** 1. entrance hall 2. administration office 3. main hall 4. amphitheater  
 5. services area 6. hall 7. cloister 8. dining hall 9. dormitories 10. solar collector 11. pool  
 12. oratory 13. chapel 14. parking 15. vegetable garden 16. garden 17. raised plaza  
 sezioni trasversali / **cross-sections**



GLENDA KAPSTEIN



GLENDA KAPSTEIN



Glenda Kapstein Lomboy frequenta la facoltà di architettura dell'Università del Cile di Valparaíso negli anni tra il 1959 e il 1965. Laureatasi nel 1967, si trasferisce in Spagna dove vive fino al 1979; in questi anni segue un corso di ricerca presso il Politecnico di Madrid ed entra a far parte del gruppo di lavoro di George Candillis per il progetto preliminare per l'Università autonoma di Madrid e per la realizzazione di un complesso residenziale di 3000 abitazioni a Canillas, Madrid. Per dieci anni lavora con Ramón Vazquez Molezún e José Antonio Corrales collaborando a diverse opere e progetti. Tornata in Cile lavora come assessore al turismo della regione di Antofagasta. Nel 1982 entra alla scuola di architettura dell'Università Cattolica del Nord di Antofagasta dove conduce alcuni lavori di ricerca e tiene lezioni di discipline sia compositive che teoriche. Oltre alla "casa de retiro" della Fondazione Alonso Ovalle pubblicata in queste pagine, nel 1994 realizza il liceo tecnico agricolo di San Pedro ad Atacama e l'hotel Tatío ad Antofagasta; inoltre costruisce il padiglione Codelco all'esposizione Exponor tenutasi ad Antofagasta nel 1995. Sue opere e contributi sono stati pubblicati su numerose riviste di architettura nazionali e internazionali: «CA», «ARQ», «ANY Architectural New York». Nel 1994 consegue il master in architettura presso la Pontificia Università Cattolica del Cile. Dal 1992 al 1997 partecipa a numerosi seminari e conferenze all'Università centrale di Caracas, all'Università Metropolitana di Xochimilco di Città del Messico, alla facoltà di architettura di San Paolo in Brasile, alla Pontificia Università Cattolica del Cile e recentemente presso l'Anybody Conferences di Buenos Aires. Nel 1995 è stata membro della giuria della Biennale di Architettura di Santiago del Cile.

#### Bibliografia essenziale

*Espacios intermedios. Respuesta arquitectónica al medio ambiente*, Editorial Universitaria-Fundación Andes, Santiago 1988

*Casa de Retiro, Colegio San Luis*, «ARQ», n. 22, dicembre 1992

*Los espacios intermedios y Casa de Retiro*, «CA Ciudad y arquitectura», n. 74, ottobre-dicembre 1993

*Iglesia Campus San Joaquín, Santiago*, «ARQ», n. 33, 1996

*Casa de Retiro, Fundación Alonso Ovalle*, in *Anybody*, Anyone Corporation, New York 1996

*A cielo abierto. Pabellón de Codelco en Exponor 1995*, «CA Ciudad y arquitectura», n. 87, marzo 1997

*Casa de Retiro, Fundación Alonso Ovalle*, in *Arquitectura en las ciudades. Presente y Futuros*, XIX Congreso dell'Unione internazionale degli architetti, Barcellona 1996

in questa pagina / *this page*  
 uno dei percorsi pedonali che attraversano trasversalmente il complesso / *one of the walkways crossing the complex*  
 l'ingresso e il volume vetrato della cappella / *the entrance and the glazed volume of the chapel*

# Acuña e Irarrázaval

Profana leggerezza

showroom Moro a Santiago

22

CILE — ARCHITETTURA E PROGETTI

Il progetto si propone di dare risposta a tre importanti quesiti: come occupare la periferia di Santiago, come qualificare uno spazio vuoto circolare, come costruire un luogo destinato al lavoro. Il terreno sul quale sorge lo showroom Moro fino a poco tempo fa era “un territorio in guerra”, un appezzamento agricolo che la città in espansione ha ora rapidamente annesso al proprio sistema produttivo. Il terreno ha caratteri molto incerti e indefiniti, oltre a non avere una forma specifica, solo l'alternarsi delle infrastrutture riesce a costruire e a dare continuità e ordine apparente al territorio circostante. Lo si può descrivere come un campo attraversato da reti e occupato da differenti contenitori. L'instabilità e la mancanza di caratteri del contesto ha portato alla scelta di una soluzione in grado di garantire una forte autonomia volumetrico-formale corrispondente anche alla volontà di introversione manifestata dal progetto. La forma eccezionale individuata per sintetizzare le tensioni riscontrate nel luogo di progetto è stata ottenuta rivisitando situazioni ereditate da forme ricorrenti nel territorio cileno come le costruzioni difensive e gli steccati circolari, leggeri e avvolgenti, delle mezzelune. La costruzione del volume circolare si sviluppa a partire dalla necessità di valorizzare la materialità e l'eccezionalità dell'andamento del suo perimetro, privilegiando le soluzioni capaci di affermare la circolarità dello spazio senza mai negarla attraverso suddivisioni interne irriverenti ma anzi evidenziandola, introducendo, per conferire maggiore tensione allo spazio, un vuoto lineare, una corte aperta, che funge da contrappunto al vuoto circolare aggiungendo allo spazio una dimensione inattesa. L'ingresso posto diagonalmente rispetto al cortile rende visibile e maggiormente comprensibile questa combinazione tra lineare e circolare. Le scelte dei materiali e delle forme e dimensioni degli elementi necessari allo showroom sono state formulate obbedendo alle priorità dettate dall'eccezionalità della forma, in questo modo le porte dello showroom e dei laboratori affacciate sulla corte interna presentano la medesima altezza del muro perimetrale che circonda il complesso mentre le doghe in legno, intervallate da profili in acciaio, che rivestono la parte esterna del cilindro hanno la lunghezza massima consentita dal trasporto in modo da avere nuovi elementi di misurazione del vuoto costruito. La corte lineare, inserita all'interno del cilindro, suddivide l'area per le esposizioni e i progetti, posta a sud, dalla zona dei laboratori e dei magazzini a nord. Inoltre, attraverso la corte, lo showroom incorpora il trascorrere del tempo, inquadrando i picchi montani, alcune emergenze del paesaggio vicino, come il traliccio dell'alta tensione, e un pezzo di cielo, rendendo così manifesto il passare del giorno e delle stagioni. Al di fuori del volume circolare, in modo da non compromettere la flessibilità della pianta, sono state collocate le funzioni necessarie come i bagni, le sale riunioni e la mensa.

*Guillermo Acuña Rivas, Sebastián Irarrázaval Delpiano*

ENGLISH TEXT

→ The project aims at offering a response to three important questions: how to utilize the periphery of Santiago, how to improve an open circular space, how to construct a place for work. The land where the Moro showroom is located was an agricultural area until a short time ago, which the expanding city has rapidly taken over. The terrain is uncertain and indefinite, without a specific form, only the alternation of infrastructures can provide continuity and apparent order for the surrounding territory. It can be described as a field crossed by grids and occupied by different containers. The instability and lack of character of the context has led to the choice of a solution capable of guaranteeing a strong volumetric-formal autonomy, also corresponding to the desire for introversion manifested in the project. The exceptional form identified to sum up the tensions of the place has been obtained by revisiting situations inherited from recurring forms in the territory of Chile, like the defensive structures and circular, light fences of the half-moons. The construction of the circular volume develops based on the need to take advantage of the material quality and exceptional nature of the shape of the perimeter, favoring solutions capable of emphasizing the circularity of the space without ever negating it through internal subdivisions, introducing, to give greater tension to the space, a linear open space, an open court, that functions as a counterpoint to the circular open area, adding an unexpected dimension. The entrance, placed diagonally with respect to the courtyard, makes this combination of linear and circular visible and legible. The choices of materials, forms and elements necessary for the showroom were formulated in keeping with the priorities dictated by the exceptional form; in this way the doors of the showroom and of the workshops on the internal courtyard have the same height as the perimeter wall that surrounds the complex, while the wood planks, alternating with steel sections, that cover the external part of the cylinder have a maximum length dictated by transport, providing new parameters for measuring the constructed space. The linear courtyard, inside the cylinder, subdivides the area for exhibitions and projects, to the south, from the zone of the workshops and storage facilities. Moreover, through the courtyard, the showroom incorporates the passage of time, framing the mountain peaks, and certain elements of the nearby landscape, like the high-tension wire towers, a piece of the sky, emphasizing the passage of the day and the seasons. Outside the circular volume, in order not to compromise the flexibility required of the plan, the fixed functions required for the complex have been placed: baths, meeting rooms, dining hall.

**Acuña & Irarrázaval**  
**Guillermo Acuña Rivas**  
**Sebastián Irarrázaval Delpiano**  
collaboratori

**Julio Nazar Miranda**  
**Miguel Eyquem Vial**  
committente

**Luis Fernando Moro**  
**Cía SA**

impresa costruttrice  
**Constructora Frascaroli**  
**Gordo Ltda**  
strutture

**Bascuñán & Maccioni**  
illuminazione

**Arteknia-Targetti**  
localizzazione

**Américo Vespucio 1565,**  
**Quilicura, Santiago**

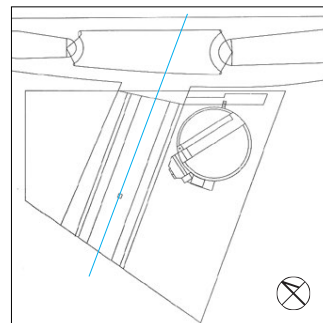
**cronologia**

1995 •  
progetto  
1996 •  
realizzazione

**dati dimensionali**

2.400 mq  
superficie costruita  
15.333 mq  
superficie terreno

planimetria generale / site plan



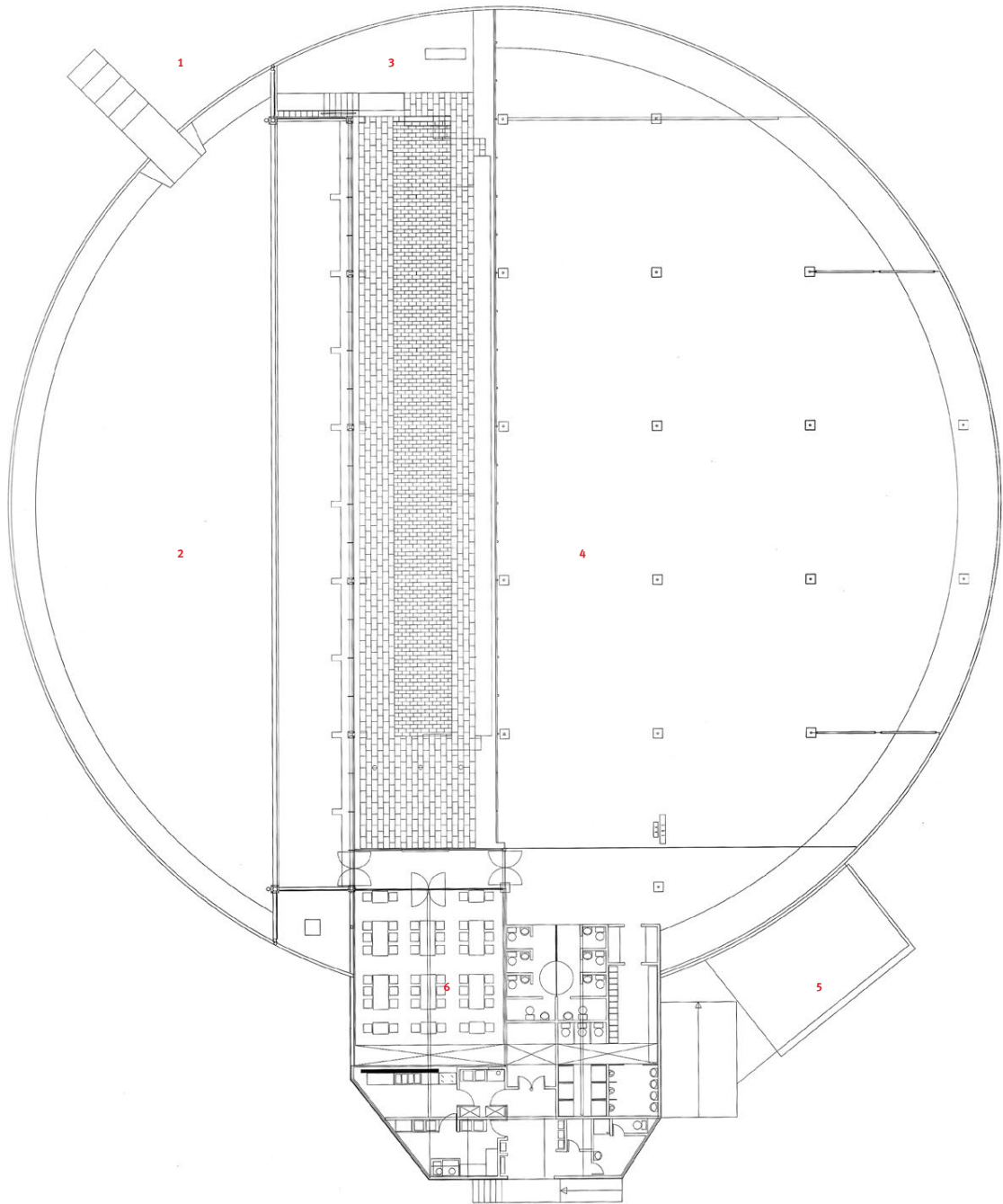
la corte interna / the internal courtyard



veduta generale dello showroom / general view of the showroom



la pensilina e la scala d'ingresso / the awning and the entrance stair





ALBERTO PIVANO



ALBERTO PIVANO



Guillermo Acuña Rivas nasce a Santiago del Cile nel 1964. Dal 1986 al 1991 studia presso la scuola di architettura della Pontificia Università Cattolica di Santiago. In questi stessi anni collabora con lo studio Flaño Nuñez Tuca Associati e con Luis Fernando Moro. In seguito oltre a tenere lezioni di progettazione architettonica presso la scuola di architettura della Pontificia Università Cattolica inizia l'attività professionale aprendo lo studio insieme a Sebastián Irarrázaval Delpiano. Tra le loro prime realizzazioni segnaliamo: casa Los Ciruelos a Colina (1994), casa Verde vicino a Valparaiso a 120 km a ovest di Santiago (1995), casa Vargas sul lago Lleu-Lleu a 800 km a sud di Santiago (in corso di realizzazione) e casa Melocotón sul fiume Maipo.

Sebastián Irarrázaval Delpiano nasce a Santiago del Cile nel 1967. Tra il 1986 e il 1991 studia presso la scuola di architettura della Pontificia Università Cattolica di Santiago. Collabora con gli studi di Mario Perez de Arce, José Cruz e Alex Moreno. Nel 1993 compie studi di specializzazione all'Architectural Association. Dal 1994 insegna progettazione architettonica presso la Pontificia Università Cattolica. Recentemente alcune delle realizzazioni dello studio Acuña & Irarrázaval sono state esposte alla Biennale di architettura di Santiago e alla mostra dell'Unione internazionale degli architetti tenutasi a Barcellona nel 1996.

**Bibliografia essenziale**

*Casa Melocotón*, «ARQ», n. 23, maggio 1993  
*Casa Melocotón*, «CA», n. 73, settembre 1993  
*Arquitectura en las ciudades. Presente y Futuros*, XIX Congresso dell'Unione internazionale degli architetti, Barcellona 1996

pagina a sinistra / left page  
 pianta del piano terra 1:250. Legenda: 1. ingresso showroom  
 2. showroom 3. corte interna 4. laboratori e magazzini  
 5. ingresso magazzini 6. mensa / ground floor plan 1:250. Legend:  
 1. showroom entrance 2. showroom 3. internal courtyard 4. workshops and storage 5. storage entrance  
 6. refectory  
 in questa pagina / this page  
 particolare dell'ingresso / detail of the entrance  
 il frangisole metallico del volume in acciaio e vetro dello showroom / the metal sunscreen of the glass and steel volume of the showroom

# Fernández, Puga e Radic

Invaso luminoso

biblioteca e centro di documentazione García Moreno a Santiago

26

CILE — ARCHITETTURA E PROGETTI

L'area oggetto del concorso, bandito dalla Facoltà di architettura e belle arti della Pontificia Università Cattolica del Cile nel 1994 per la creazione di un nuovo centro latinoamericano di informazione e documentazione dedicato a Sergio Larraín García Moreno a Santiago, è collocata nel cuore del complesso universitario, a ridosso della casa de Lo Contador, sede amministrativa dell'ateneo, e interposta tra le sedi delle facoltà di architettura e disegno industriale. L'edificio per motivi strettamente dipendenti dalle necessità funzionali –la nuova costruzione infatti doveva garantire 5.200 metri quadrati di superficie utile– si organizza completamente sottoterra. Le prescrizioni che vincolano gli interventi sull'area portano la biblioteca a prendere forma tra due lunghi muri che la confinano nella terra. Sviluppato longitudinalmente, il complesso prende luce da ampie corti interrato che oltre ad individuare gli ingressi alla biblioteca delimitano la piazza sovrapposta al nuovo edificio ipogeo. La piazza si pone come negativo del verdeggianti chiostro degli aranci racchiuso tra le mura secolari della casa de Lo Contador offrendo una piastra interamente coperta da un manto di tavole di legno dalla quale si schiudono alla vista nuovi panorami come la cordigliera delle Ande, il colle San Cristobal e le alte torri a ovest di Santiago. Scale, rampe, pensiline, resti di strutture metalliche e percorsi lastricati in pietra, punteggiato e disegnano la spianata in legno. Sintetiche del progetto sono le sale che attraverso la loro posizione e la loro dimensione rivelano la strategia dell'intervento rivolta, oltre che a collegare edifici e funzioni preesistenti, a direzionare i possibili interventi futuri. Le funzioni racchiuse nell'edificio si dispongono in tre grandi zone: al centro la biblioteca su due livelli, nell'estremità occidentale l'auditorium, la sala per le esposizioni e la gradinata d'ingresso dalla strada, mentre nell'estremità orientale la sala riunioni e l'area di calcolo. Tra due doppi muri portanti perimetrali –con i quali sono stati risolti i problemi tecnici relativi all'isolamento, all'impermeabilizzazione e agli impianti di climatizzazione– si sviluppa una pianta libera ampia e diafana, per rispondere con flessibilità alle esigenze del progetto e alle modifiche future. La sala della biblioteca, ideata su due livelli, si sviluppa dal centro, dove sono concentrate le circolazioni verticali e l'accesso principale, verso le estremità. Per orientare lo spazio verso la luce naturale dei cortili, ai margini della sala sono state costruite due grandi pareti vetrate, sorrette da tralicci metallici, che ne sfumano i contorni, ampliandoli in direzione delle scalinate e degli alberi dell'ingresso a ovest, verso la vetrata occidentale della sala riunioni e le colline a est. Un controsoffitto bianco, dall'andamento curvilineo, sollevato alle estremità accentua quest'impressione. Nel soffitto sono stati posizionati i sistemi d'illuminazione artificiale, di acustica e di climatizzazione della sala.

*Teodoro Fernández Larrañaga*

## ENGLISH TEXT

→ The area of the competition, held by the Department of Architecture and Fine Arts of the Papal Catholic University of Chile in 1994 for the creation of a new information and documentation center dedicated to Sergio Larraín García Moreno in Santiago, is in the heart of the university complex, adjacent to the Casa de Lo Contador, the administrative headquarters, and between the Departments of Architecture and Industrial Design. For purely functional reasons –the new construction must provide 5200 sq. meters of utilizable space– the structure is entirely below ground. The stipulations for the area limit the structure of the library to a space between two long walls set into the ground. The longitudinal complex receives light from large sunken courtyards that indicate the entrances to the library and border the plaza above the new underground building. The plaza forms a contrast with the green orange-grove cloister between the centuries-old walls of the Casa de Lo Contador, offering a space entirely covered by a layer of wooden planks, from which to enjoy new panoramas of the cordillera of the Andes, the San Cristobal hill and the tall towers of Santiago to the west. Stairs, ramps, hanging elements, remains of metal structures and stone pathways punctuate the wooden expanse. The rooms, synthetic in design, are indicative in their positioning and proportions of the overall strategy of the project, which connects existing buildings and functions, preparing a scenario for future intervention. The functions in the edifice are arranged in three large zones: at the center, the library, on two levels; at the western end, the auditorium, the exhibition room and the steps providing access from the street level; at the eastern end, the conference room and computer room. Between two double structural perimeter walls –that resolve technical problems of insulation, waterproofing and climate control– a spacious, free layout responds in a flexible manner to the needs of the facility and possible future modifications. The library space is on two levels at the center, oriented toward the natural light of the courtyards, with two large glazed walls, supported by a metal structure, facing toward the trees of the entrance to the west, the glazing of the conference room, and the hills to the east. A white suspended ceiling, which curves upward at the extremities, accentuates this impression of openness. Inside the suspended ceiling all the lighting, sound and climate control plant elements have been positioned.

**Teodoro Fernández Larrañaga**

**Cecilia Puga Larraín**

**Smiljan Radic Clarke**

collaboratori

**Sebastián Hernández S.**

**Paulina Courard D.**

**Iván González G.**

strutture

**Santiago Arias Soto**

illuminazione

**Ramón López Cauli**

impianti elettrici

**Proingel Ltda**

impianti sanitari

**Claudio Sthandier**

climatizzazione

**Gormaz y Zenteno**

impresa costruttrice

**Larraín, Prieto, Risopatrón**

supervisione tecnica

**Juan Eduardo Sierralta M.**

committente

**Pontificia Università Cattolica**

**del Chile**

localizzazione

**Campus Lo Contador,**

**El Comendador 1916,**

**Providencia, Santiago**

**dati cronologici**

1994 •

progetto di concorso

1995–96 •

realizzazione

**dati dimensionali**

5.300 mq

superficie costruita



la scalinata d'ingresso / the entrance steps





ALBERTO PIZZANO

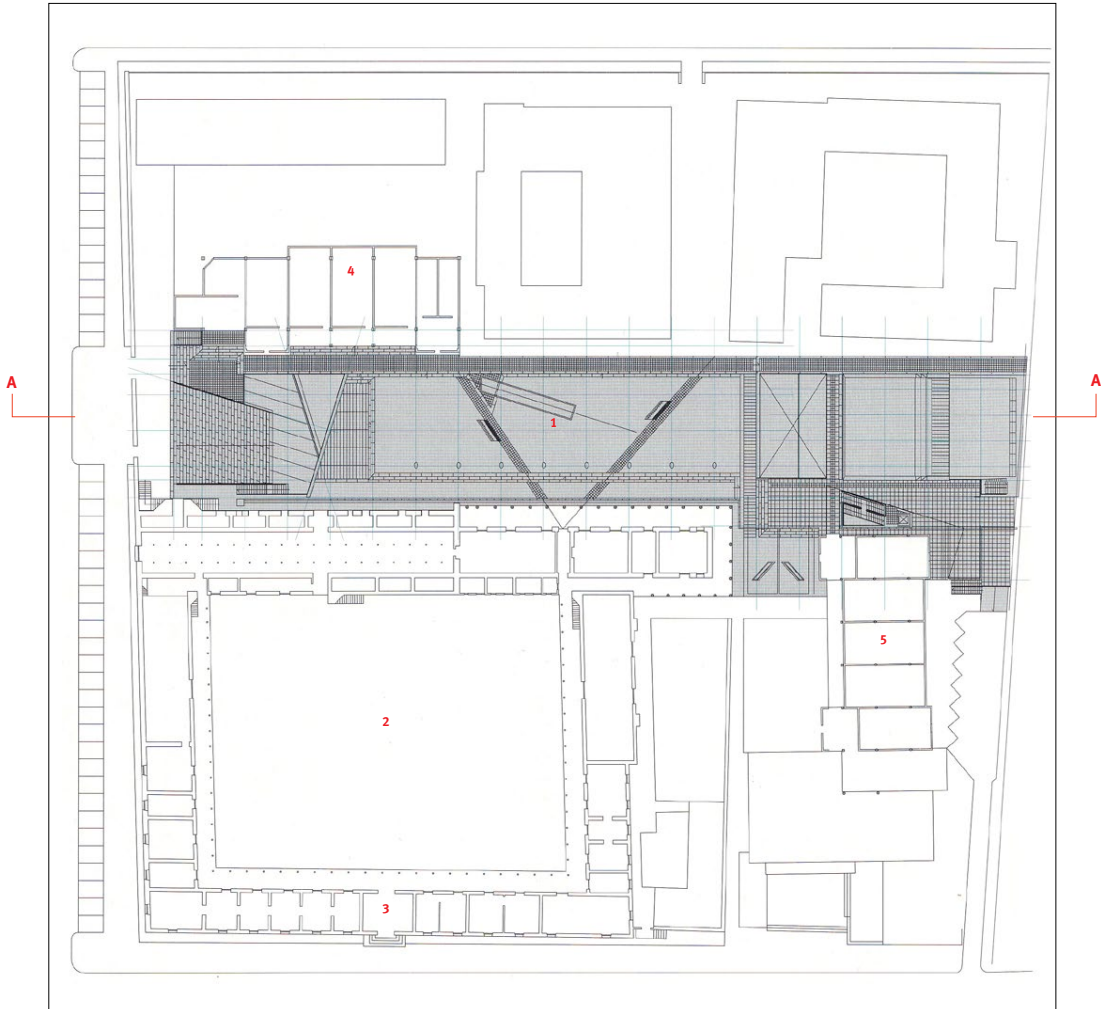
*gli ambienti rivolti verso il patio ovest / the spaces facing toward the west patio*



ALBERTO PIZZANO

*i binari per lo scorrimento della saracinesca in legno / the tracks for the sliding wooden blinds*

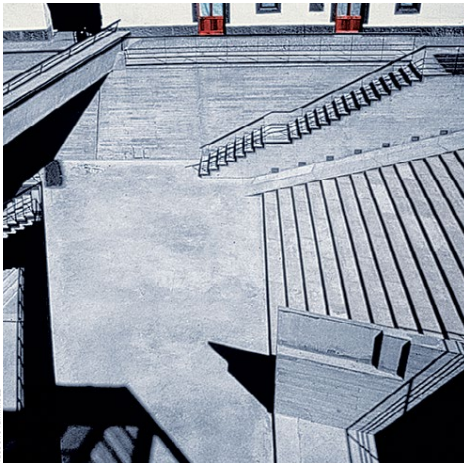
30



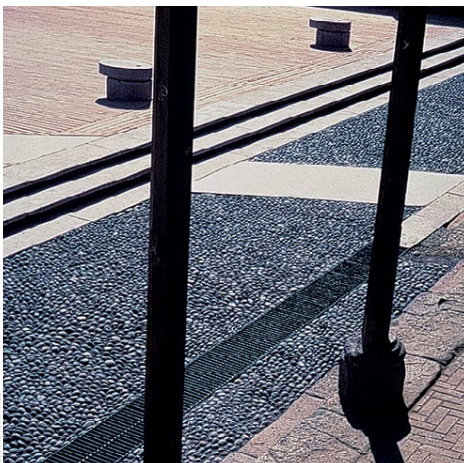
0 1 2 3 4 5m



JAVIER CALZADILLO



Teodoro Fernández



Teodoro Fernández



Teodoro Fernández Larrañaga nasce a San Sebastián, in Spagna, nel 1948. Laureato in architettura alla Pontificia Università Cattolica del Cile nel 1972 si specializza in architettura del paesaggio presso la stessa università. Dal 1974 al 1980 studia e lavora a Madrid. Dal 1984 è docente di progettazione alla scuola di architettura della Pontificia Università Cattolica del Cile. Ha collaborato con gli architetti Mario Pérez de Arce, Rodrigo Pérez de Arce e Montserrat Palmer.

31

Cecilia Puga Larraín nasce a Santiago del Cile nel 1961. Nel 1990 consegue la laurea in architettura alla Pontificia Università Cattolica del Cile. Tra il 1987 e il 1989 studia e lavora a Roma. Dal 1990 lavora in Cile.

Per la biografia di Smiljan Radic Clarke si veda p. 51

#### Bibliografia essenziale

*Terremoto y Patrimonio*, «ARS», n. 5, settembre 1985

*Centro Cultural Estación Mapocho, Proyecto Parque Paseo Portales, Cerro Blanco, Proyecto Concurso del Pabellón de Chile en Sivilla*, «CA», n. 67, gennaio-marzo 1992

*Parque Ines de Suarez*, «CA», n. 79, gennaio-marzo 1995 «CA», n. 80, aprile-giugno 1995

*Parque Ines de Suarez*, «ARQ», n. 26, settembre 1993

*Centro Cultural Estación Mapocho*, «ARQ», n. 27, ottobre 1993

*Centro de información y documentacion*

*Sergio Larraín García Moreno*, «ARQ», n. 28, novembre-dicembre 1993

pagina a sinistra / left page

planimetria generale 1:750. **Legenda:** 1. biblioteca  
2. chiostro degli aranci 3. ingresso alla casa de Lo Contador  
4. sede facoltà di architettura 5. sede facoltà di disegno industriale / site plan 1:750. **Legend:** 1. library  
2. orange cloister 3. entrance to the Casa de Lo Contador  
4. Department of Architecture 5. Department of Industrial Design

sezione longitudinale / longitudinal section 1:750

in questa pagina / this page

la pensilina di protezione di una rampa d'ingresso / the awning protecting the entrance ramp

la scalinata d'ingresso vista dall'alto / the entrance steps from above

particolari della piazza / details of the plaza

# José Cruz Ovalle

Fabbrica di essenze

stabilimento per la lavorazione del legno a Lampa, Santiago

32

CILE — ARCHITETTURA E PROGETTI

All'inizio del secolo, in Cile, avviare una fabbrica costituiva di per sé un'avventura e la sua costruzione presentava tutte quelle difficoltà che caratterizzavano l'apertura di qualcosa di nuovo. Oggi, tuttavia, una fabbrica è un punto sicuro nella costruzione della città e non rappresenta di certo una meta difficile da raggiungere; si tratta di un prodotto della prosperità del mondo in cui fondamentali risultano i processi di trasformazione e la tecnologia a quelli applicata. Il progetto prende le mosse dalla volontà di realizzare una fabbrica in grado di celebrare sia per la funzione che ospita che per le tecniche di costruzione scelte, non tanto il progresso tecnologico-produttivo quanto le caratteristiche e le potenzialità offerte dal legno. Il progetto risponde alle esigenze distributive e funzionali necessarie allo stabilimento con un unico volume a due navate definito alle estremità e al centro da una serie di sostegni puntiformi e delimitati longitudinalmente da due lunghi muri. L'essenzialità della struttura consente di sintetizzare il capannone in un unico contorno in grado di contenere al suo interno anche il volume autonomo degli uffici. Di fondamentale importanza per il carattere formale dell'edificio è il tipo di copertura adottata con la finalità di ampliare ulteriormente lo spazio attraverso l'introduzione di elementi curvilinei. Lunghe travi curvilinee realizzate in legno lamellare attraversano longitudinalmente l'intero capannone con una leggera inflessione in corrispondenza della serie intermedia di pilastri. La curvatura delle travi della copertura è stata progettata utilizzando molteplici centri e raggi in modo da plasmarne un'onda di legno dalle infinite variabili visive capace di completare, con una sola linea sinuosa, la massa dell'edificio. Esternamente il progetto prevede un particolare tipo di finitura per ciascun fronte tesa a mettere in rilievo la trama delle listellature in legno che rivestono l'opera nella sua totalità. Per questo le facciate, diverse tra loro e costruite attraverso una sequenza regolare di aste in legno posate in modi sempre differenti per generare nuovi contrasti e spessori di luce, sono equivalenti in quanto nessuna di loro fornisce da sola la rappresentazione dell'insieme. Il prospetto d'ingresso è stato risolto con una lunga rampa che dall'estremità est della facciata conduce all'ingresso in quota degli uffici, di modo che il visitatore, imboccando la rampa all'angolo tra le due facciate, possa cogliere nello scorcio simultaneo di due fronti –lieve quello del fronte nord-est e pronunciato quello degli uffici– la precisione degli elementi in legno che incarnano il carattere costruttivo dello stabilimento. Il momento di passaggio da un fronte all'altro diventa per il progetto occasione per sottolineare i principi ideativi del rivestimento: gli angoli non sono composti da una sola linea verticale ma da una moltitudine di linee che si dipartono in diverse direzioni così come la linea sinuosa della copertura ha origine dalla tangenza di molteplici curve di raggi diversi.

José Cruz Ovalle

## ENGLISH TEXT

→ At the turn of the century in Chile starting a factory was a real adventure, and building it involved all the difficulties of doing something really new. Today, however, a factory represents a point of certainty in the construction of the city, and is not difficult to make; it is a product of the prosperity of the world, in which processes of transformation and applied technology are fundamental. The project is motivated by the desire to make a factory capable of celebrating, both in its inherent function and in the selected construction techniques, not so much technological-productive progress as the characteristics and potential offered by wood. The project responds to the layout and functional needs of the facility with a single volume with two naves, defined at the extremities and the center by a series of punctiform supports, and longitudinally bordered by two long walls. The essential character of the structure permits the shed to be placed in a uniform arrangement which also contains the autonomous volume of the offices. The formal character of the edifice is marked by the type of roofing used, with the aim of further widening the space with the introduction of curved elements. Long curved beams in layered wood extend longitudinally across the entire shed, with a light dip in correspondence to the intermediate series of pillars. The curvature of the roof beams was designed using multiple centers and radii in order to model a wave of wood with infinite visual variables, capable of completing, with a single sinuous line, the mass of the building. Outside the project calls for a particular type of finishing for each of the facades, displaying the pattern of the wood that covers the entire building. The differentiated facades, built with a regular sequence of wooden pieces arranged in different ways to generate new contrasts and lighting effects, are equivalent in that no one of them provides, on its own, the representation of the whole. The entrance facade is resolved with a long ramp that leads from the eastern end of the facade to the entrance at the level of the offices so that the visitor, entering the ramp at the corner of the two facades, can observe the two facades simultaneously –the light northeast front and the more pronounced front of the offices– and note the precision of the wooden elements that embody the constructive character of the facility. The moment of passage from one facade to another becomes, in the design, an opportunity to underline the conceptual principles behind the facings; the corners are not composed of a single vertical line, but of a multitude of lines that extend in different directions, just as the sinuous line of the roofing originates in the multiple curves of different radii.

José Cruz Ovalle

con

Juan Purcell M.

committente

Centromaderas SA,

Empresas Arauco

direzione lavori

Fernando Maze

strutture

R&G Ingenieros

Mario Wagner

impresa costruttrice

Salfa Montajes SA

fornitura e fabbricazione

della struttura di legno laminato

Tradema SA

legno di rifinitura

Aserraderos Arauco

localizzazione

Panamericana Nord km 21,

comune di Lampa, Santiago

## dati cronologici

1995 •

progetto

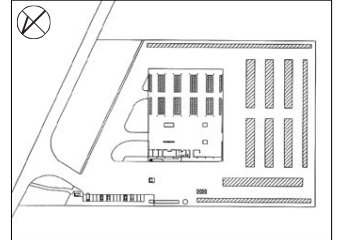
1996 •

realizzazione

## dati dimensionali

3.660 mq

superficie costruita



planimetria generale / site plan



veduta generale / overall view

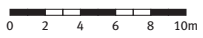
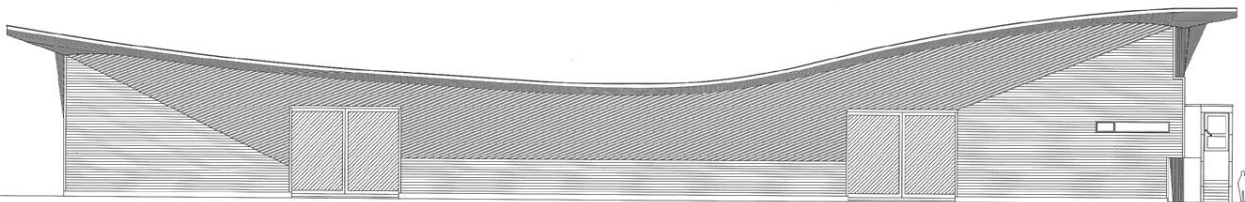
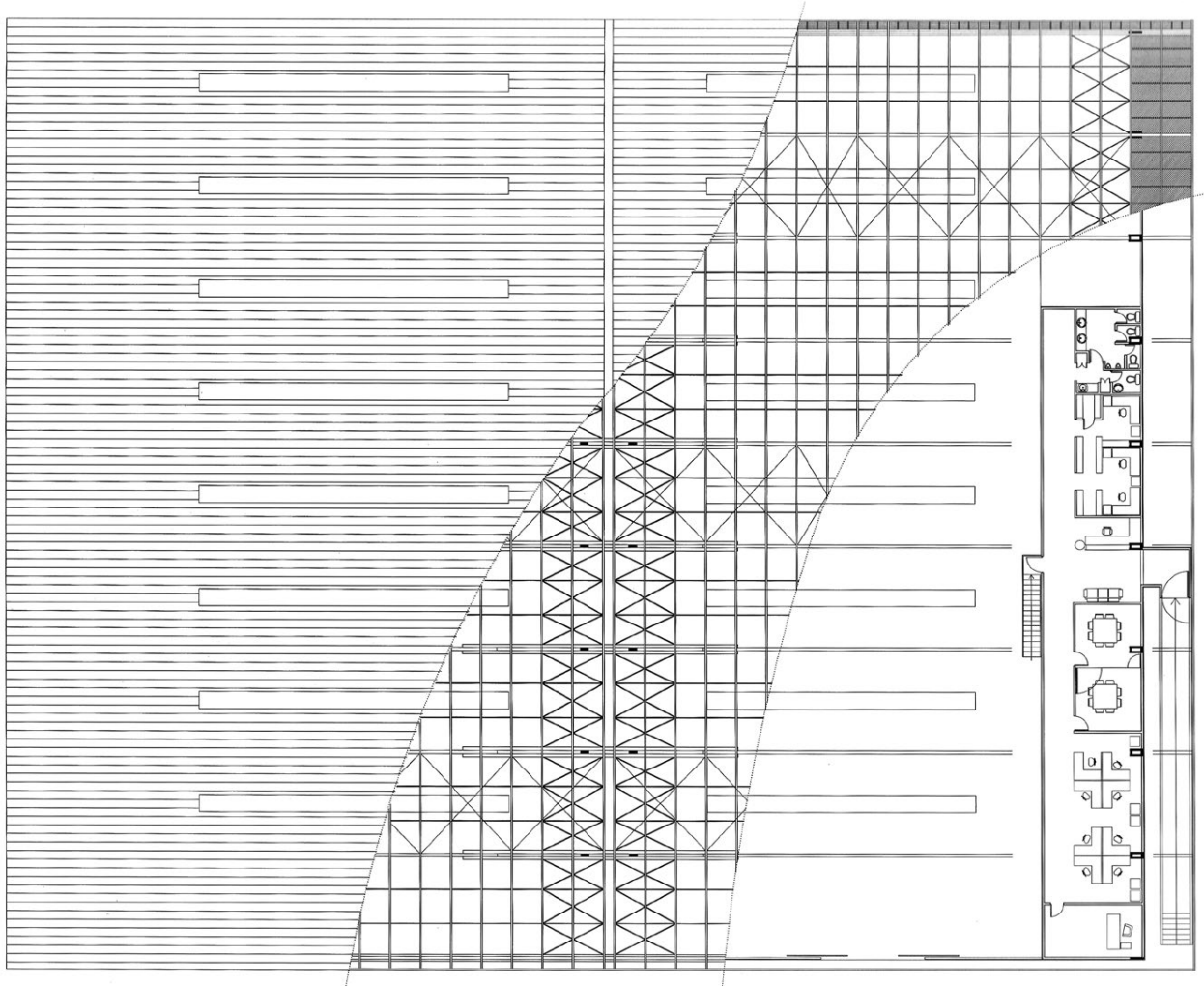


l'edificio in costruzione / the edifice during construction



l'ingresso agli uffici / the entrance to the offices

34





JUAN PURCELL



JUAN PURCELL



JUAN PURCELL

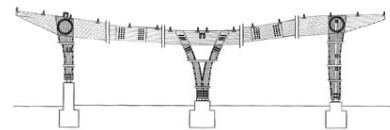


José Cruz Ovalle nasce a Santiago del Cile nel 1948. Nel 1968 inizia gli studi di architettura alla Pontificia Università Cattolica del Cile per poi proseguirli presso la Escuela Técnica Superior de Arquitectura di Barcellona dove si trasferisce nel 1970. Dopo essersi laureato nel 1973, inizia ad esercitare la libera professione aprendo uno studio a Barcellona. Dal 1982 al 1986 collabora con il filosofo Eugenio Trias dando lezioni di Estetica alla Escuela Técnica de Arquitectura di Barcellona. Nel 1987 si trasferisce a Santiago del Cile dove apre il proprio studio professionale al quale si assoceranno inizialmente, Ana-Paz Turell e in seguito, nel 1995, Juan Purcell. Nel 1990 ottiene il primo premio al concorso per il Padiglione del Cile alla Esposizione Universale di Siviglia del 1992. Tra le sue realizzazioni più recenti, oltre la casa e lo studio Cruz realizzati a Vitacura (1992-93), ricordiamo l'hotel Explora nel Parque Nacional Torres del Paine (1991-93), una casa unifamiliare a Las Condes, Santiago (1991-93) ed infine un complesso scolastico a Melipilla (1994-95). Attualmente lavora al progetto di alcune residenze unifamiliari, ad un complesso industriale a Arauco, attualmente in costruzione, e al progetto per l'allestimento della XI Biennale di Architettura di Santiago.

35

#### Bibliografia essenziale

«The Architectural Review», n. 1144, giugno 1992  
 «A & V Monografías de Arquitectura y Urbanismo», n. 48, Madrid 1994  
 «Arquitectura Viva», n. 51, novembre-dicembre 1995  
 «Architectural Record», ottobre 1996



pagina a sinistra / left page  
 pianta del primo piano, dell'orditura in legno della copertura e del manto di copertura 1:300 / plan of the first floor, of the wooden structure of the roof and of the facings 1:300  
 prospetto nord-est 1:300 / northeast elevations 1:300  
 in questa pagina / this page  
 le finiture in legno del fronte nord-ovest / details of the wood facing of the northwest facade  
 l'angolo tra la facciata nord-est e la copertura / the corner between the northeast facade and the roofing  
 l'interno / the interior  
 sopra / top  
 sezione trasversale sugli elementi strutturali in legno / cross section of the structural wooden elements

# Bruce Chatwin

L'isola di Chiloé è famosa per le sue terribili tempeste e la terra nera, per i suoi boschetti di fucsia e bambù, le chiese dei gesuiti e le mani d'oro dei suoi intagliatori. Tra i suoi crostacei c'è un enorme cirripede – il *pico de mar* – che sul piatto sembra un Monte Fuji in miniatura. La popolazione è un misto di indios Chonos, spagnoli e marinai di ogni colore, e la loro immaginazione è tutto un ribollire di tormentate mitologie.

La cattedrale di Castro, costruita in lamiera ondulata, è dipinta di un arancione aggressivo in onore dell'Anno Santo. Trabaccoli con le vele ocra erano in panne nella baia. In un caffè del porto era seduto un uomo immensamente distinto, con capelli argentei e lunghe gambe ben dritte. Era un sikh. Molto tempo fa – ma lui preferiva non ricordarlo – era attendente di un colonnello inglese ad Amritsar. Una delle sue incombenze era quella di portare la figlia del colonnello a fare delle passeggiate a cavallo. I loro sguardi s'incontrarono. Lei fu scomunicata dalla sua famiglia, lui dalla sua. La loro vita in Inghilterra fu un susseguirsi di padrone di casa ostili. Un giorno lui si tagliò i capelli e la barba, e partirono per il Sudamerica. A Chiloé lui e sua moglie erano stati felici. Lei era morta da poco.

«Non avrei voluto vivere in nessun altro modo» diceva.

Due laghi – il lago Huillinco e il lago Cucao – tagliano l'isola quasi in due, confluendo l'uno nell'altro, acqua scura in acqua azzurra, per poi sfociare nel Pacifico. I laghi sono lo Stige di Chiloé. Si dice che le anime dei morti si riuniscono nel villaggio di Huillinco, da dove il Battelliere le traghetta fino a destinazione.

La strada per Huillinco era bianca e si snodava attraverso campi di grano maturo. Al mio passaggio i contadini che vagliavano il grano mi gridavano il loro saluto. Casette argentee, ricoperte di assicelle, erano circondate da pini e pioppi. A Haensel e Gretel sarebbe piaciuto molto vivere lì.

Sotto un albero carico di fiori bianchi che sembravano di cera un giovanotto grasso era seduto a mangiare more. Hector Dyer García rientrava dalle corse. Aveva perso dei soldi.

«Conosce Notting Hill Gate?» mi domandò.

Verso la fine del secolo scorso Alfred Dyer-Aulock aveva disertato la sua nave ed era approdato tra le braccia di una ragazza chilote. Sul letto di morte raccomandò ai familiari di scrivere ai cugini in Inghilterra. Loro non sapevano come fare. Hector fantasticava su un'eredità rimasta nei forzieri di una banca di Londra senza che nessuno la rivendicasse.

«Altrimenti dovrò andare in Venezuela» disse.

Camminammo adagio, fermandoci a una casupola azzurra per bere sidro con la famiglia di un intagliatore. Al tramonto arrivammo a Huillinco – un grappolo di case, un molo e poi il lago d'argento. I fedeli, con voci nasali, cantilenavano al suono di una chitarra.

Hector entrò in casa sua di soppiatto, come se si trovasse sulla scena di un delitto. Aveva una moglie. Era il doppio di lui e aveva il doppio dei suoi anni. Strillandogli insulti – tra un boccone di formaggio e l'altro –, lo costrinse alla penosa confessione. Aveva perso alle corse il denaro con cui avrebbe dovuto fare la spesa.

Passai la serata al bar con Hector e i suoi amici, giocando a domino.

Al mattino una nebbia lattiginosa soffocava il villaggio. Dall'altra sponda del lago giungeva il suono delle scalmiere e il latrare smorzato di un cane. Un uomo, stropicciandosi gli occhi assonnati, disse che il traghetto per Cucao sarebbe arrivato alle tre del pomeriggio.

Passeggiai lungo la riva del lago, in mezzo a mimose, gaultherie e alberi fiamma. Colibrì color smeraldo suggerivano le corolle imbutiformi di caprifogli scarlatti. Su un cespuglio c'erano delle bacche violacee. Si sentiva intorno odore di bruciato.

## ENGLISH TEXT

→ The island of Chiloé is celebrated for its black storms and black soil, its thickets of fuchsia and bamboo, its Jesuit churches and the golden hands of its woodcarvers. Among its shellfish there is an enormous barnacle – the *pico de mar* – which sits on one's plate like a miniature Mount Fuji. The people are a mixture of Chonos Indian, Spanish and sailors of every colour, and their imagination churns with tormented mythologies.

The Cathedral of Castro was built of corrugated sheet and painted an aggressive orange in honour of the Holy Year. Luggers with ochre sails were becalmed in the bay. At a café in the port sat an immensely distinguished, silver-haired man with long straight legs.

He was a Sikh. Long ago, longer than he cared to remember, he was batman to an English colonel at Amritsar. One of his duties was to take the colonel's daughter out riding. Their eyes met. She was excommunicated by her family, he by his. Their life in England was a succession of hostile landladies. One day, he cut his hair and shaved his beard, and they went to South America. He and his wife had been happy on Chiloé. She had recently died.

«I would not have lived in any other way», he said.

Two lakes – Lago Huillinco and Lago Cucao – all but bisect the island, flowing one into the other, brown water into blue, and out into the Pacific. The lakes are the Styx of Chiloé. The souls of the dead are supposed to assemble at the village of Huillinco. The Boatman then ferries them to their destination.

The road to Huillinco was white and wound through fields of ripe grain. Winners shouted greetings as I passed. Silvery, shingled houses were encircled by pines and poplars. Hansel and Gretel would be happy to live here.

Under a tree of waxy white flowers a fat young man sat eating blackberries. Hector Dyer García was returning from the races. He had lost money.

«Do you know Notting Hill Gate?» he asked.

Around the turn of the century, Alfred Dyer-Aulock jumped ship and landed in the arms of a Chilote girl. On his deathbed, he told his family to write to their English cousins. They did not know how to do this. Hector dreamed of an unclaimed inheritance in a London bank.

«Or I shall have to go to Venezuela», he said.

We walked slowly, stopping at a blue cottage to drink cider with a woodcutter's family. At dusk, we came to Huillinco – a cluster of houses, a jetty and the silver lake beyond. Evangelists with nasal voices were droning to a guitar.

Hector crept into his house as though visiting the scene of a crime. He had a wife. She was twice his size and twice his age. Shrieking abuse – between mouthfuls of cheese – she drew out his painful confession. He had lost on the horses the money intended for groceries.

I spent the evening with Hector and his friends, playing dominoes in the bar.

In the morning a milky fog smothered the settlement. Across the lake came the sound of rowlocks and the muffled bark of a dog. A man, rubbing the sleep from his eyes, said the ferry to Cucao would come at three in the afternoon.

I walked along the lake shore, amid mimosas, wintergreen and flame trees. Emerald humming-birds sucked at trumpets of scarlet honeysuckle. One shrub had bright purple berries. The country smelled of burning.

At three, the village sighted the ferry, a black speck at the



# Chiloé





ALBERTO PINO

Alle tre avvistarono dal villaggio il traghetto, un puntino nero dall'altra parte del lago. Lungo il molo sostavano dei cavalli con le gerle assicurate ai fianchi.

La gente di Cucao scaricava i suoi prodotti: balle di lana nera, mitili e fastelli di alghe e scalogno. Il Battelliere, un omino con la pelle scura e lucida, aveva una bocca quasi circolare. Era uno degli ultimi Chonos purosangue.

A parte me, l'unico passeggero per Cucao era Dona Lucerina, una signora dalla mascella energica, tutta vestita di nero dalla testa ai piedi. Era la proprietaria dell'unica locanda del villaggio.

Il Battelliere aveva cominciato a scaricare l'acqua fuori bordo quando due ragazzi corsero verso la riva portando una bara di legno bianco. Avevano gli occhi arrossati dal pianto. Erano andati a chiamare un prete per la madre moribonda: il prete aveva rifiutato di muoversi. Erano rimasti davanti alla sua casa una notte e un giorno: lui rifiutava di muoversi. Poi arrivò la notizia che la madre era morta; e ancora il prete non voleva muoversi. Faceva molto caldo. La madre cominciava a decomporsi, senza sepoltura né assoluzione.

«Quando è morta?» s'informò Dona Lucerina.

«Venerdì».

«A che ora?».

«Alle dieci del mattino».

«Cuore?».

«Polmoni».

«Ah!» esclamò, con il sorriso di chi sa il fatto suo.

«Tubercolosi!».

Aggiunse: «Cattiva alimentazione. Per la tubercolosi bisogna bere latte. Così la malattia non può entrare in casa».

«Era malata da anni» disse il minore dei ragazzi.

«Avrebbe dovuto bere più latte prima, quando era giovane».

Il traghetto entrò nel lago Cucao scivolando sull'acqua. Il Battelliere depositò i ragazzi su una spiaggia di pietra bianca. Noi li osservammo, due figure nere che portavano la bara alla loro fattoria, in mezzo agli alberi morti.

A Cucao, su un prato, c'erano due chiese di legno: potevano essere opera di antichi monaci celtici. I martin pescatori volavano avanti e indietro. Il Battelliere ormeggiò accanto a una fila di casette. Gli pagai il mio obolo. Dona Lucerina mi fece strada lungo un sentiero sabbioso: le nostre gambe sfioravano piante di gunnera dalle foglie giganti.

Risalimmo il promontorio. Il sole al tramonto colorava di un verde dorato e lattiginoso le onde lunghe del Pacifico. La sabbia della baia era nera. Un peschereccio che attraversava la barriera pareva una mezzaluna scura in mezzo alla schiuma. La casa di Dona Lucerina era bassa e lunga, con il tetto di assicelle e i muri rivestiti di assi color crema.

«Tutto mio!» disse lei con un gesto che abbracciava la riva da una parte all'altra. «Duecento ettari, la casa e varie miniere d'oro. Devo vendere. Mio marito è malato».

Nella cucina verde scuro era seduto il suo inquilino, Don Antonio: un vecchio dal portamento fiero, con occhi bruni che brillavano in mezzo alla lanugine delle sopracciglia.

«Racconta qualche storia a questo giovanotto» disse Dona Lucerina. «Vuole sentire delle storie».

In uno spagnolo dolce e musicale Don Antonio raccontò del Basilisco e della Fiura, delle Sirene e della Pincoya.

«Ah! A me piace tanto la Pincoya» disse Dona Lucerina battendo le mani.



pagina precedente / preceding page  
**le case su palafitte dell'isola di Chiloé / the houses on piles of the island of Chiloé**  
 in questa pagina / this page  
**ristorante a Castro / restaurant in Castro**  
 pagina a destra / right page  
**chiesa di Vilipulli, fine 1700 ca., una delle 150 chiese gesuitiche che punteggiano l'isola di Chiloé / church of Vilipulli, appx. late 1700s, one of the 150 Jesuit churches on the island of Chiloé**  
**chiesa di Quinchao, 1760 ca., recentemente dichiarata monumento nazionale insieme a molte altre chiese gesuitiche cilene / church of Quinchao, 1760 ca., recently declared a national monument together with many other Jesuit churches in Chile**

far end of the lake. Horses with panniers were rethered alongside the jetty.

The people of Cucao disembarked their produce: bales of black wool, mussels, and trusses of seaweed and shallots. The Boatman was a tiny man with glistening brown skin and an almost circular mouth. He was one of the last pure-blood Chonos Indians.

Besides myself, the only passenger for Cucao was Dona Lucerina, a firm-jawed woman swathed from head to foot in black. She owned the only hostel in the village. The Boatman had started the guttering outboard when two boys ran to the shore carrying a white wood coffin. They were red-eyed from crying. They had gone to fetch a priest for their dying mother: he had refused to come. They sat a night and a day outside the priest's house: he refused to come. Then word came she was dead; still he wouldn't come. The weather was hot. The mother was rotting, unburied and unshriven.

«When did she die?» demanded Dona Lucerina.

«Friday».

«At what hour?».

«Ten in the morning».

«Heart?»

«Lungs».

«Ah!». She gave a knowing smile. «Tuberculosis!».

«Bad diet. For tuberculosis you must drink milk. Then the disease cannot enter the house».

«She was ill for years», said the younger boy.

«She should have drunk more milk when she was young».

The boat glided into Lago Cucao. The Boatman dropped the boys on a beach of white stone. We watched them, two black figures carrying the coffin to their homestead, though the dead trees.

At Cucao there were two wooden churches on a meadow: they might have been built by Early Celtic monks. Kingfishers flew black and forth. The Boatman tied up beside a row of cottages. I paid him my obol. Dona Lucerina led the way along a sandy path: we brushed our legs against giant-leaved gunnera.

We climbed the headland. The setting sun coloured the Pacific rollers a milky golden green. The sands along the bay were black. A fishing boat, crossing the bar, was a black crescent in the foam. Dona Lucerina's house was long and low, with a roof of shingles and planked walls painted cream.

«All mine!» she gestured along the beach. «Two hundred hectares, the house, and mines of gold. I have to sell it. My husband is sick».

In the dark green kitchen sat her lodger, Don Antonio: a straight-backed old man with dark eyes glittering through a fuzz of eyebrow.

«Tell the young man some stories», said Dona Lucerina.

«He wants to hear stories».

In soft and musical Spanish, Don Antonio told of the Basilisk and the Fiura, the Sirens and the Pincoya.

«Ah! I love the Pincoya», Dona Lucerina clapped her hands. The Pincoya was a sea-nymph: a laughing girl who encouraged the shellfish to multiply. Sometimes you saw her dancing on the sands, her dress of seaweed shimmering with pearls and her flaming hair streaming in the wind.

«Tell him another, old man», she said. «Tell him about the King of the Land».

«Long ago», Don Antonio began, «Cucao had everything – cows, horses, sheeps, goats, everything – and the rest of



ALBERTO PIZZANO



ALBERTO PIZZANO



A. BERTHO PIZZANO

in questa pagina / *this page*  
**casa di "scandole" a Curaco de Velez / «shingle» houses**  
**at Curaco de Velez**  
 pagina a destra / *right page*  
**gli interni della cattedrale di Castro / the interiors of the**  
**cathedral of Castro**

La Pincoya era una ninfa marina: una fanciulla che rideva e invitava i molluschi a moltiplicarsi. A volte la si vedeva ballare sulla sabbia, con il suo vestito di alghe che scintillava di perle e i capelli di fiamma che ondeggiavano al vento.

«Raccontagliene un'altra, vecchjo» disse Dona Lucerina. «Raccontagli quella del Re della Terra». «Tanto tempo fa» attaccò Don Antonio «a Cucao c'era tutto –mucche, cavalli, pecore, capre, tutto–, e nel resto di Chiloé non c'era niente. Un giorno nacque una pecora con tre corna, e la voce si sparse rapidamente. Uno straniero venne a vedere la pecora e si trattenne per la notte. Al mattino la gente si svegliò e scoprì che tutti gli animali erano spariti. Ne seguirono le orme e arrivarono a un fiume. C'era un vecchio seduto sulla riva».

«Hai visto il ladro che ha rubato i nostri animali?» gli chiesero.

«Ma quello non era un ladro» rispose l'uomo. «Quello era il Re della Terra».

«E da quel giorno la gente di Cucao non ha più nulla e il resto dell'isola è ricco».

«Un'altra!» disse Dona Lucerina. «Raccontagli di Millalobo».

«Ricorda le casette vicino all'imbarcadero?» mi chiese il vecchio.

«Sì».

«Nella seconda casetta» riprese «viveva una famiglia: madre, padre, figlia. Noi li conoscevamo molto bene...».

«Un giorno la madre disse alla ragazza di andare alla sorgente a prendere un po' d'acqua per il caffè... *por un cafecito no mas*. La ragazza non voleva andarci: c'era uno straniero al villaggio, diceva. Ma la madre insistette, e la ragazza non ritornò più. La madre chiamò e chiamò e cercò in ogni dove. Arrivò alla sorgente, e c'era del sangue... sangue dappertutto... *para sangre*. I vicini dissero che sì, avevano visto uno straniero. Era alto e biondo come te, inglese. La madre capì che Millalobo le aveva rapito la figlia...».

«Un anno dopo la ragazza tornò con un bambino tra le braccia. La donna era tutta eccitata per quel nipotino, e preparò una culla. Una mattina la figlia uscì di casa raccomandando alla madre di non guardare il bambino. «Ricorda quello che ti ho detto, madre» ripeté mentre chiudeva la porta. Ma la donna moriva dalla voglia di vedere il nipote, e tirò indietro il copriletto. Dalla vita in giù il bambino era una foca. Poi si trasformò in una stella e rimbalzò qua e là per la stanza, e poi di colpo uscì dalla finestra, ronzando come un tafano».

«La ragazza udì quel ronzio. Capì che suo marito aveva stregato il bambino e l'aveva mandato a vivere in cielo. Vagò lungo la spiaggia gridando: «Cucao! Cucao!». S'inoltrò nell'acqua e scomparve sotto la superficie...».

«Millalobo costruì per lei un palazzo sul fondo della laguna. Una volta l'anno la libera, e lei sale a galla, e quando vede il prato e le chiese si mette a cantare: «Cucao! Cucao! Cucaooooooooooooo!»».

«Adesso raccontagli del Battelliere» insistette Dona Lucerina.

Ormai Don Antonio era stanco: ma si alzò, andò alla finestra e mi indicò una fila di tre rocce nere, simili alle pietre di un guado, dall'altra parte della baia.

«Quelle rocce» disse «sono l'Approdo del Battelliere. Una volta conoscevo un uomo che se ne rideva della storia del Battelliere. Si piantò su una delle rocce e urlò: «Battelliere! Battelliere!» –e il Battelliere arrivò». La notte scendeva su Cucao. La luna piena illuminò i frangenti. Il falò acceso dai cercatori d'oro apriva un buco di fuoco nell'oscurità. Mi avviai tra la sabbia. Mi spinsi verso l'Approdo del Battelliere ma resistetti alla tentazione di gridare. 1988

*Chiloé in Che ci faccio qui?*, Bruce Chatwin, Adelphi Edizioni, Milano 1990, pp. 415–421

Chiloé had nothing. One day a sheep was born with three horns, and its fame spread. A stranger came to see the sheep and stayed the night. In the morning the people woke to find all their animals gone. They followed the tracks and came to a river. There was an old man sitting on the bank.

«Have you seen the thief who stole our animals?» they asked.

«That was no thief», the man said. «That was the King of the Land».

«And ever since the people of Cucao have nothing and the rest of the island is rich».

«And another one!» said Dona Lucerina. «Tell him about Millalobo».

«Do you remember the cottages by the landing-stage?» he asked.

«I do».

«In the second cottage», he went on, «there lived a family –mother, father, daughter. We knew them well...».

«One day the mother told the girl to fetch some water for coffee from the spring... *por un cafecito no mas*. The girl did not want to go: there was a stranger, she said, in the village. But the mother insisted and the girl did not come back. The mother called and called and searched everywhere. She came to the spring and there was blood... blood all around... *para sangre*. The neighbours said yes, they had seen a stranger. He was as tall and fair as you are, Englishman. The mother knew that Millalobo had taken her daughter...».

«A year later the girl came back with a baby in her arms. The woman was thrilled with her grandson, and rigged up a cradle. One morning, the daughter left the house, warning her mother not to look at the child. «Remember what I said, Mother», she repeated as she closed the door. But the woman was aching to see her grandson and rolled back the coverlet. From the waist down the baby was a seal. Then it changed into a star and bounced around the room, and out of the window, buzzing like a horse-fly».

«The girl heard the buzzing. She knew her husband had bewitched the child and sent it to live in the sky. She roamed the seashore crying «Cucao! Cucao!» She walked into the water and slid under the surface...».

«Millalobo built a palace for her at the bottom of the lagoon. Once a year he frees her and she floats to the surface, and when she sees the meadow and the churches, she breaks into song: «Cucao! Cucao! Cucaooooooooooooo!»».

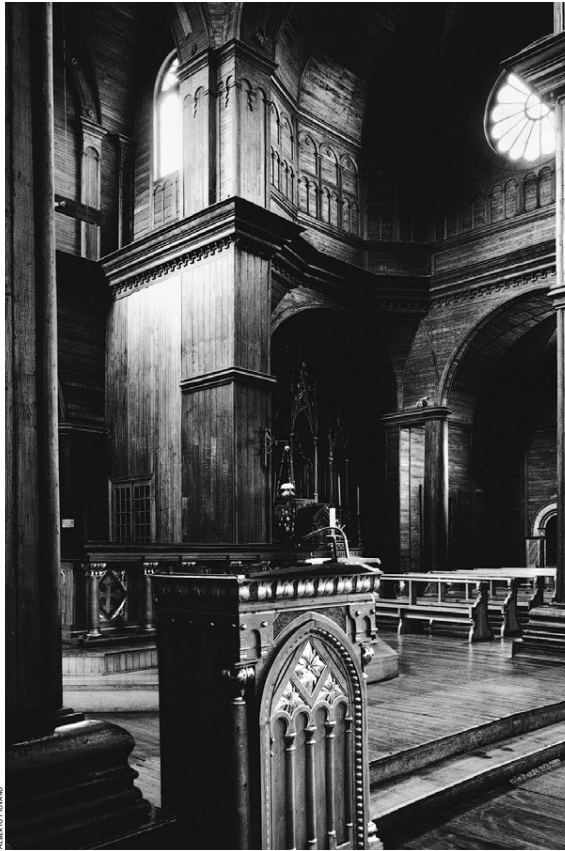
«Now tell him about the Boatman», Dona Lucerina insisted.

Don Antonio was tired now; but he stood at the window and pointed to a chain of three black rocks like stepping stones at the far end of the bay.

«Those rocks», he said, «are the Boatman's Landing. I once knew a man who laughed at the story of the Boatman. He stood on one of the rocks and shouted, «Boatman! Boatman!» –and the Boatman came».

Night fell over Cucao. A full moon lit the surf. The fire of some gold panners burned a hole in the darkness. I walked along the sands. I approached the Boatman's Landing but I resisted the temptation to call. 1988

*Chiloé in What Am I Doing Here?*, Bruce Chatwin, Jonathan Cape, London 1989, pp. 346–351



ALBERTO BROWN



ALBERTO BROWN

# Lobos, Berg, Montecinos, Amenábar

Attraverso le piccole cose

percorso espositivo nella chiesa di Nercón, isola di Chiloé

42

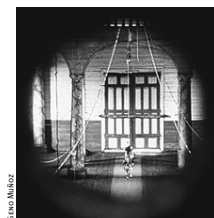
CILE — ARCHITETTURA E PROGETTI

Il progetto, elaborato in collaborazione con i tecnici della fondazione "Amigos de las iglesias de Chiloé", prevede la creazione di una sala e di un percorso espositivo all'interno della chiesa di Nercón. Situada a 6 km da Castro, la chiesa rientra nell'ampio programma di restauro promosso dalla diocesi di Ancud rivolto alla conservazione delle numerose chiese gesuitiche costruite sull'isola di Chiloé. Significative, in questo edificio, sono le dimensioni del coro, un quadrato che raggiunge i 7 metri di lato sul quale si imposta il volume del campanile. La peculiarità dimensionale porta il progetto a scegliere il coro come testa del percorso espositivo che si articola dalla quota del coro fino all'altezza di gronda della doppia falda di copertura. La natura degli interventi realizzati per allestire il viaggio attraverso le viscere strutturali della chiesa prevede piccoli accorgimenti atti principalmente sia a non alterare la chiarezza tipologica del coro sia a non modificare la sensazione spaziale propria di questo luogo sacro. Una parete obliqua rispetto all'ortogonalità dei lati del quadrato che circoscrivono il coro individua l'ingresso dei visitatori al percorso espositivo vero e proprio, la sua altezza è inferiore all'altezza di visione per mettere in risalto la non appartenenza dell'elemento alla struttura originaria. All'interno della stanza del coro è stata aperta una buca quadrata che consente una continuità visiva con la suggestiva verticalità del campanile. Il percorso espositivo è costituito da una stretta passerella, che consente il passaggio di una sola persona, sospesa a lato dell'estradosso della copertura a botte della navata della chiesa e l'orditura in legno del tetto. La passerella percorre longitudinalmente tutta la lunghezza della chiesa fino a circoscriverla interamente. Lungo il percorso, in corrispondenza del muro dietro all'altare, è stata installata una pedana che consente al visitatore, una volta salito, di scrutare attraverso uno spiraglio di 2 centimetri di diametro dal quale si scorge una sorprendente e insolita veduta sulla navata principale della chiesa. L'illuminazione scelta mira a rendere drammatico il percorso dentro la struttura lignea della chiesa di Nercón. Una serie di sensori disposti lungo il percorso permettono l'accensione delle luci solo al passaggio del visitatore che inizia il suo viaggio nell'oscurità. Occasionalmente piccoli fasci luminosi evidenziano i nodi di legno, gli incastri tra due pezzi di cipresso, i cunei, la vecchiaia di un tronco, le impronte delle accette dei falegnami di Chiloé che diventano in questo modo i protagonisti del percorso. La penombra trasforma il viaggio in un'esperienza individuale molto intensa e in grado di stimolare la capacità di sognare e fantasticare di ogni singolo visitatore. La passerella è stata realizzata con ringhiere di ferro e corde tese, sospesa dalla struttura tramite supporti metallici, come i ponti delle navi. Il piano di calpestio della passerella è stato risolto con grandi assi di cipresso posate trasversalmente.

Jorge Lobos

#### ENGLISH TEXT

→ The project, developed in collaboration with the technical staff of the foundation "Amigos de las iglesias de Chiloé", calls for the creation of a hall and an exhibition area in the church of Nercón. Located 6 km from Castro, the church is part of a wide-ranging program of restoration undertaken by the diocese of Ancud, for the conservation of the many Jesuit churches on the island of Chiloé. In this edifice the dimensions of the chancel are particularly significant, a square measuring 7 meters per side, over which the volume of the steeple is placed. This unusual size prompts the choice of the chancel as the extremity of the exhibition itinerary, which begins at the level of the chancel and extends to the height of the eaves of the double pitched roof. The nature of the interventions the architects have made to create the itinerary through the structural parts of the church is based on small adjustments aimed at not altering the typological clarity of the chancel, nor the spatial sensation of this place of worship. A wall positioned obliquely with respect to the orthogonal sides of the square indicates the entrance for visitors to the exhibition route; its height is below eye level, to emphasise that it is not a part of the original structure. Inside the chancel a square opening has been positioned in correspondence to the four central pillars, creating visual continuity with the suggestive vertical space of the steeple. The exhibition route follows a narrow walkway, permitting passage of only one person at a time, suspended against the extrados of the barrel vault roofing of the nave and the wooden structure of the roof. The walkway extends for the entire length of the church. Along the passage, adjacent to the wall behind the altar, a platform has been installed to permit visitors to look through a small 2-centimeter opening offering a surprising view of the main nave. The lighting elements selected make the passage through the wooden structure of the church of Nercón a very dramatic experience. A series of sensors along the way turn on the lighting fixtures only when the visitor passes; the observer's itinerary begins in darkness. Occasionally small beams highlight knots in the wood, interlockings of two pieces of cypress, the marks of the hatchets of the carpenters of Chiloé. The darkness transforms the visit into a very intense, very personal episode. The walkway is made with iron railings and rope, suspended from the structure with metal hardware, like the deck of a ship. The floor of the walkway is in large cypress planks, laid transversely.



GIORGIO MINOZZI

Jorge Lobos  
Lorenzo Berg  
Hernán Montecinos  
Cristián Amenábar  
localizzazione  
Plaza de Nercón,  
isola di Chiloé,  
1.100 km a sud  
di Santiago  
committente  
Diocesi di Ancud  
Fondazione culturale  
"Amigos de las iglesias  
de Chiloé"  
impianto elettrico  
Sointec Ltda

**dati cronologici**  
ottobre 1995–gennaio 1996 •  
progetto  
gennaio–aprile 1996 •  
realizzazione

**dati dimensionali**  
120 mq  
superficie progetto



ALBERTO PIZZANO



ALBERTO PIZZANO

la chiesa dopo il restauro / the church after the restoration



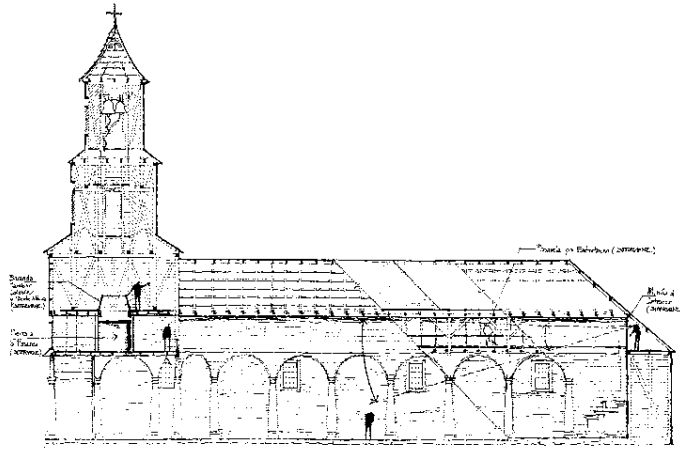
NICOLA P. PAVANZA

il percorso espositivo / the exhibition route

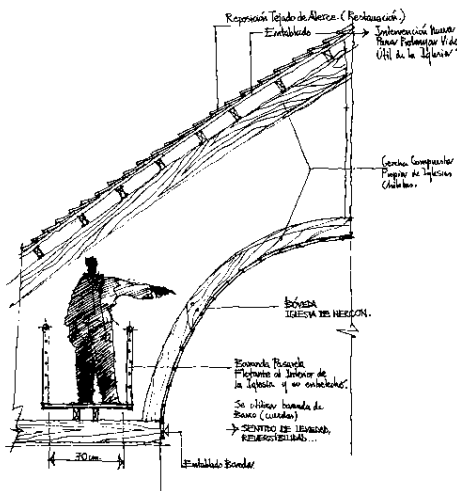
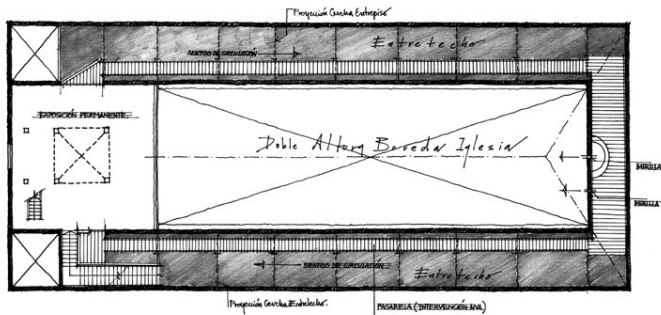


ALBERTO PAVANZA

la navata / the nave



0 1 2 3 4 5m



Jorge Lobos nasce a Punta Arenas in Cile; dal 1979 al 1984 studia architettura all'Università del Cile. Ritornato a vivere ad Ancud, apre il proprio studio professionale iniziando i primi lavori in collaborazione con il comune.

Con Edward Rojas fonda un gruppo di ricerca che si occupa principalmente di analizzare il territorio e l'architettura dell'arcipelago di Chiloé, inoltre istituisce la Corporación Cultural di Chiloé e cura la sezione regionale alla VII Biennale di architettura. Tra i numerosi premi e riconoscimenti ricevuti ricordiamo: premio per il concorso per un edificio nella neve bandito dal Collegio Alianza Francesa (1992), il "Premio Nacional de Cultura" per l'architettura (1993), il "Premio Nacional de Arquitectura Joven" dell'Ordine degli architetti cileno (1994), la X Biennale di architettura (1995). I suoi progetti e le sue realizzazioni sono state esposte in numerose mostre nazionali e internazionali e pubblicate in Argentina, Bolivia, Cile, Colombia, Germania, Italia, Spagna e Uruguay. Attualmente lavora con Alejandro Wahl a Puerto Montt, tiene lezioni di teoria e pratica architettonica presso l'Università del Cile a Santiago, collabora con la Fundación de restauración delle chiese di Chiloé, con la Fundación San Vicente de Paul, con riviste e case editrici cilene oltre a rappresentare i professionisti di Chiloé presso l'Ordine degli architetti cileno.

#### Bibliografía essenziale

- El archipiélago de Chiloé*, «CA», n. 78, novembre 1994  
*Arte y Arquitectura en Chiloé*, «Diseño», n. 28, novembre 1994  
*Arquitectos y Artistas Jóvenes*, «Diseño», n. 35, marzo 1995  
 «DB Deutsche Bauzeitung», n. 129, aprile 1995  
*Jorge Lobos*, collana "Eslabones", Bogotá 1997  
*Jorge Lobos*, «ARQ», n. 10, numero monografico, giugno 1997

in questa pagina / this page  
 sezione longitudinale sulla navata 1:300 / longitudinal section of the nave 1:300  
 pianta del percorso espositivo 1:300 / exhibition itinerary 1:300  
 sezione di dettaglio sul percorso espositivo tra la volta a botte della navata e l'orditura in legno della copertura a doppia falda 1:50 / detail section of the exhibition route between the barrel vault of the nave and the wooden structure of the double-pitch roof 1:50

# Smiljan Radic Clarke

Dov'era, non com'era

edificio per uffici a Chonchi, isola di Chiloé

46

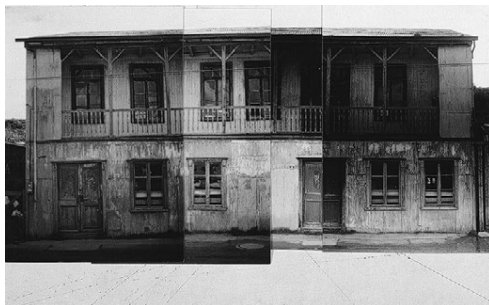
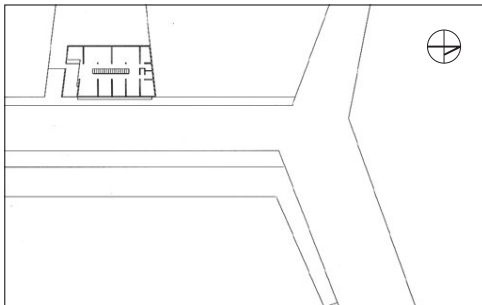
CILE — ARCHITETTURA E PROGETTI

Attestato lungo la suggestiva passeggiata marittima di Chonchi, sull'isola di Chiloé, l'edificio corporativo occupa un lotto dove in passato era ubicata una piccola casa costruita negli anni trenta e recentemente demolita dal vecchio proprietario allo scopo di venderne il legname. Organizzata su due piani, la casa presentava al piano terra una facciata ordinata da una serie di finestre e porte, e rivestita da lamiera di ferro galvanizzato ondulato sottile, mentre il primo piano era caratterizzato dalla presenza di una loggia a sette campate realizzata in legno di cipresso. La presentazione di un nuovo progetto su questa area era vincolato dalle prescrizioni del comune che obbligavano a riproporre immutato il fronte della vecchia casa per salvaguardare, a scopi quasi esclusivamente turistici, il folclore di quel tratto di costa costruito attraverso frammenti di architettura vernacolare. La proposta presentata al comune fu di considerare come presupposti per il nuovo progetto non gli aspetti formali ma soltanto i materiali e le dimensioni volumetriche della casa demolita, fattori di progettazione, questi ultimi, molto trascurati in cittadine come Chonchi, località offese dalla miniaturizzazione della nuova architettura e dall'invasione di enormi capannoni industriali. Il nuovo edificio, nel rispetto di queste nuove condizioni, fu costruito interamente in legno, sfruttando la specializzazione della mano d'opera locale. Strutturato su due piani, il nuovo edificio è rivestito da *mañio*, una qualità di legno dalla superficie liscia e dai cromatismi giallastri. Internamente la distribuzione avviene tramite un'ampia scala ad una sola rampa posizionata al centro del volume. Esternamente l'edificio è ricoperto da tavole di larice e alloro ad esclusione delle facciate laterali, risolte con un rivestimento in lamiera di ferro galvanizzato ondulato sottile. Per effetto del clima l'aspetto cromatico dell'edificio è destinato a mutare in maniera significativa, al punto da avvicinare il legno al colore grigio-argento del cemento, che, unito alla sensazione di impermeabilità delle vetrate e ai frangisole in legno, conferiranno alla costruzione un maggiore ermetismo, accrescendo l'anonimato.

Smiljan Radic Clarke

## ENGLISH TEXT

→ With its end facing the suggestive seaside landscape of Chonchi, on the island of Chiloé, the building occupies a lot where there once stood a small house built in the 1930s and recently demolished by the owner to sell the wood. On two levels, on the ground floor the house had a facade ordered by a series of windows and doors, faced in corrugated sheet iron—a material commonly used on the island since the 1940's—while the upper level was characterized by a porch with seven spans, in cypress wood. The presentation of a new project for this area was conditioned by municipal heritage regulations that required the reproduction of the facade of the old house in order to safeguard, for purposes of tourism, the character of this part of the coast, through the conservation of local vernacular architecture. The proposal presented focused not on the formal aspects, but on the materials and volumetric dimensions, design factors often overlooked in small cities like Chonchi, which have been compromised by the miniaturization of new architecture and by the invasion of enormous industrial sheds. The new edifice, in keeping with these new conditions, was built entirely in wood, taking advantage of the specialized expertise of local craftsmen. Structured on two levels, the new edifice is faced in *mañio*, a wood with a smooth surface and yellowish color. Inside, the layout is arranged around a single large staircase at the center of the volume. Outside the building is faced in larch and laurel panels, with the exception of the lateral facades, which are in galvanized corrugated sheet iron. Due to the effects of the climate the chromatic appearance of the building will change, bringing it closer to the gray color of concrete which, together with the impermeable appearance of the glazings of the upper part, and the wood sunscreens on the lower part, will give the construction a more hermetic, anonymous look.



Smiljan Radic Clarke  
strutture

Patricio Stagno Lanzarinni  
impianti

Manuel Gutierrez Gonzalez  
impresa costruttrice

Ignacio Ramos Bilbao

direzione lavori

Constructora Cahuala Ltda  
commitente

Salmones Tecmar SA  
localizzazione

Chonchi,

isola di Chiloé,

1.200 km a sud

di Santiago

dati cronologici

1995 •

progetto

1996 •

realizzazione

dati dimensionali

350 mq

superficie edificata

10.000 mq

superficie terreno



ALBERTO PIZZANCO

scorcio del fronte sul mare e particolare dell'ingresso / *view of the front facing the sea and detail of the entrance*  
pagina a sinistra / *left page*  
planimetria generale e il fronte principale della casa demolita nel 1993 / *site plan and the main facade of the house demolished in 1993*



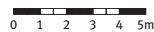
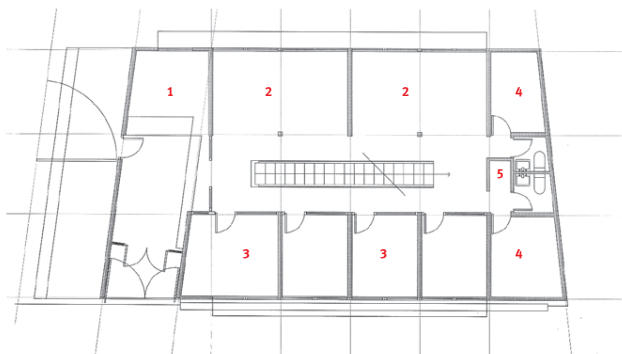
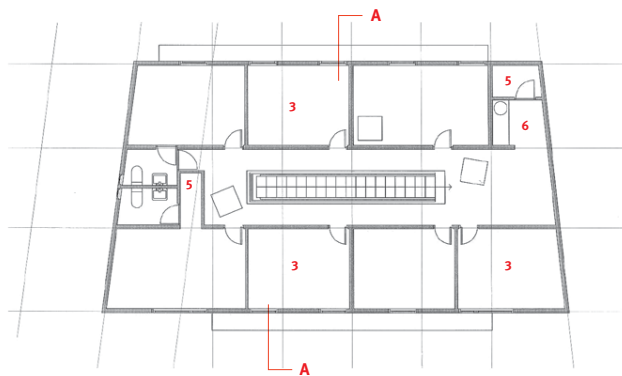
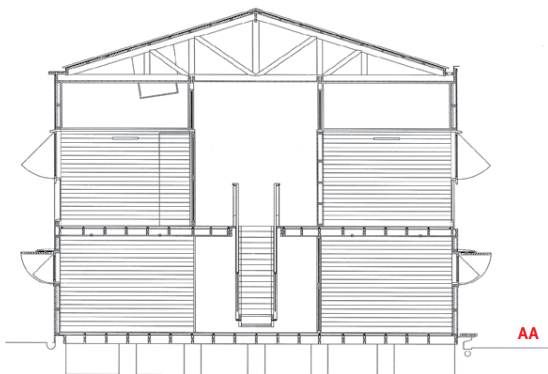
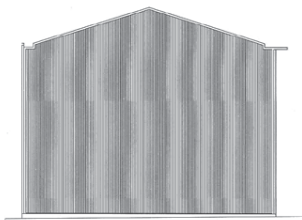
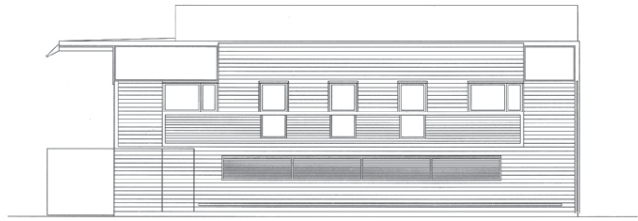
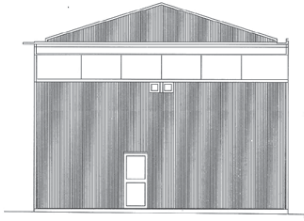
il porto di Chonchi, al centro l'edificio in costruzione / *the port of Chonchi, at the center the building under construction*



il fronte principale con gli elementi frangisole aperti / *the main facade with the sunscreens open*



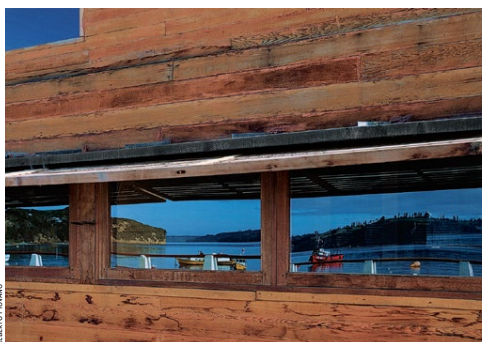
il fronte est dalla spiaggia / the eastern facade from the beach



in questa pagina / this page  
 prospetti 1:200 / elevations 1:200  
 sezione trasversale sullo spazio a doppia altezza  
 che ospita la scala 1:125 / cross-section of the two-  
 storey space of the staircase 1:125  
 piante dei piani primo e terra 1:200. Legenda:  
 1. reception 2. spazi comuni 3. spazi privati  
 4. magazzino 5. bagno 6. cucina / plans of the first  
 and ground floors 1:200. Legend: 1. reception  
 2. common spaces 3. private spaces 4. storage  
 5. bath 6. kitchen



Alejandro Portuondo



Alejandro Portuondo



Alejandro Portuondo



Smiljan Radic Clarke nasce a Santiago del Cile nel 1965. Laureato in architettura alla Pontificia Università Cattolica del Cile nel 1989, negli anni successivi studia presso l'Istituto universitario di architettura di Venezia. Nel 1993 vince insieme agli architetti Nikolas Skutelis e Flavio Zanon il concorso per la progettazione di Piazza della Libertà a Iraklio, in Grecia. Tornato in Cile, nel 1994, vince insieme a Teodoro Fernández Larrañaga e Cecilia Puga Larraín il concorso per il Centro latinoamericano di informazione e documentazione Sergio Larraín García Moreno a Santiago. Attualmente è professore di Progettazione architettonica presso la scuola di architettura della Pontificia Università Cattolica del Cile oltre a svolgere la libera professione, occupandosi principalmente di case monofamiliari nella campagna centrale del Cile e di modelli di rifugio d'occupazione territoriale. Tra i suoi progetti ricordiamo un imbarcadero sul lago Rapel (1990), un laboratorio di scultura a Santiago (1994) e casa Chica a Talca (1995-96). Sono invece in corso di realizzazione Piazza della Libertà a Iraklio, casa Fundo Los Maitenes a Melipilla progettata con la collaborazione di Ricardo Serpell, casa San Clemente a Talca, un Centro di formazione ecologica a Coinguillo-Temuco (1997) e una piazza nel comune di San Pedro a Melipilla.

**Bibliografia essenziale**

- Dolores -Embarcadero en lago Rapel*, «CA», n. 62, dicembre 1990
- Siempre Hay un Gran Arco al Fondo de mis Ojos*, «CA», n. 75, marzo 1994
- Casi Como...*, «CA», n. 87, gennaio-marzo 1997
- Centro de Información y Documentación Latinoamericano Sergio Larraín García Moreno*, «ARQ», n. 35, luglio 1997
- Casa Chica*, in *Obras de Arquitectos Contemporáneos Chilenos: casas*, Ediciones ARQ, Santiago 1997

in questa pagina / this page  
veduta notturna dell'edificio / nocturnal view of the building  
gli elementi frangisole aperti / the sunscreens open  
la scala al centro dell'edificio / the staircase at the center of the building

# Mathias Klotz Germain

Robinson nell'Isola Grande de Chiloé

casa Müller, isola di Chiloé

**Mathias Klotz Germain**  
impresa costruttrice

**Teofilo Cárdenas**  
committente

**Famiglia Müller**  
localizzazione

**isola di Chiloé**  
**1.200 km a sud**  
**di Santiago del Cile**

**dati cronologici**

1993 •  
progetto  
1994 •  
realizzazione

**dati dimensionali**

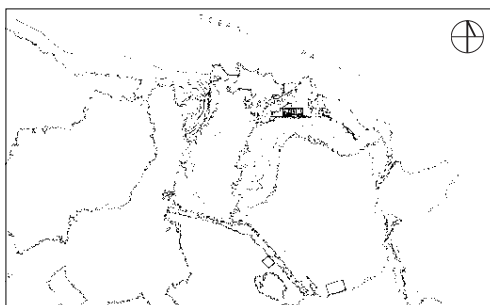
400.000 mq  
superficie terreno  
380 mq  
superficie costruita

Casa Müller, situata nell'isola di Chiloé, è costruita a ridosso di un precipizio su un piccolo altipiano triangolare, delimitato a sud e a ovest da un folto bosco di *arrayanes* e a nord e a est dall'oceano. La casa, un lungo e stretto parallelepipedo di 7 metri di larghezza per 25 di lunghezza e 7 di altezza, insinua in profondità la fitta maglia di pilastri delle fondamenta che le consente, sopraelevandosi dal terreno, di manifestare la propria indipendenza e autonomia volumetrica rispetto al luogo. Unici elementi di ancoraggio al suolo rimangono il bordo perimetrale della piattaforma-belvedere al piano terra e il muro curvilineo in pietra *cancagua* che individua e protegge l'ingresso. La casa ospita al piano terra i servizi, il soggiorno e la sala da pranzo, al primo piano le camere da letto e al secondo piano una grande terrazza affacciata sull'oceano e sulla lussureggiante vegetazione. Esternamente il volume è stato completamente rivestito da doghe di legno di larice posate in verticale sulle quali si sovrappongono, ogni quaranta centimetri, sottili listelli orizzontali alternati a profilati di rame. Le porte e le finestre sono state realizzate in legno di larice, in acciaio galvanizzato tutti gli elementi dei corrimano e delle scale, in rame i camini. Internamente le pareti sono state rivestite con ampie tavole di legno interrotte da tavole di ordine inferiore adottate come elementi marcapiano. Il volume assoluto della casa consente di instaurare un particolare rapporto biunivoco di contrasto e mimesi con il luogo. Costruita con materiali e soluzioni formali in stretta simbiosi con le strutture nautiche, casa Müller appare come una cassa incagliata nel terreno la cui astrazione volumetrica e formale esplicita i termini di uno spazio artificiale fatto per accogliere e difendere l'uomo di fronte alla natura, in questo tratto orientale di costa, particolarmente vasta e indomabile. L'edificio risponde alla forza della natura con un solido della geometria pura, organizzato internamente attraverso una successione di spazi ortogonali disegnati su una trama modulare ed esternamente scarno, con pochi elementi necessari, avulso come una nave arenata lungo una costa arsa, senza elementi estranei che non siano indispensabili. Tutte le decorazioni sono di troppo, sono zavorra.

*Mathias Klotz Germain*

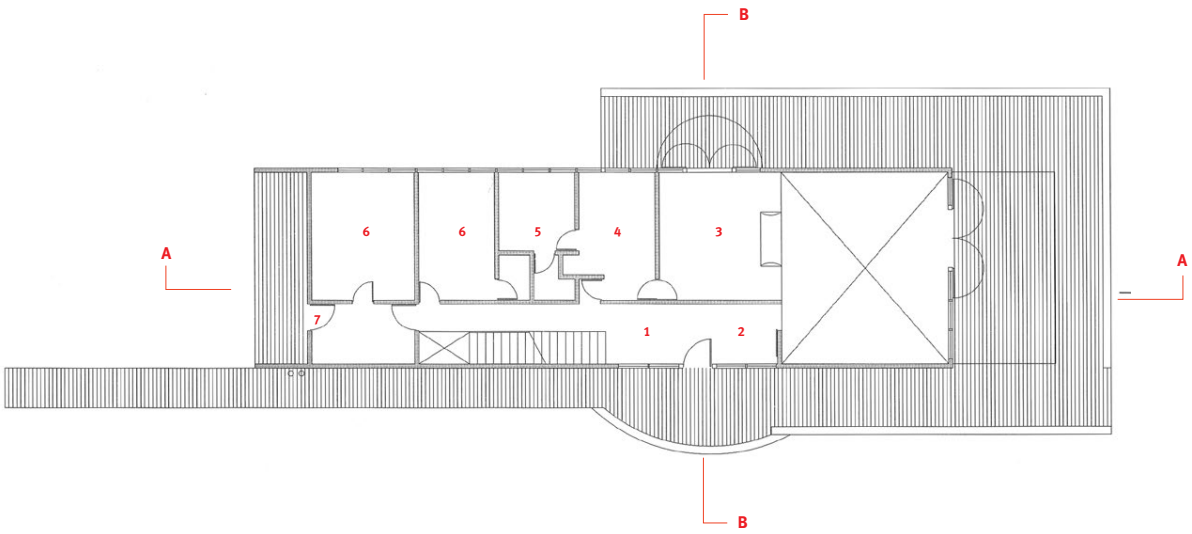
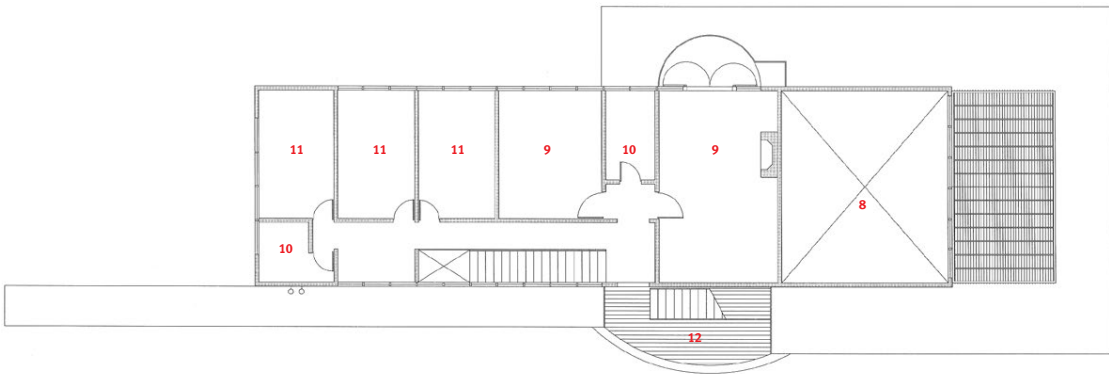
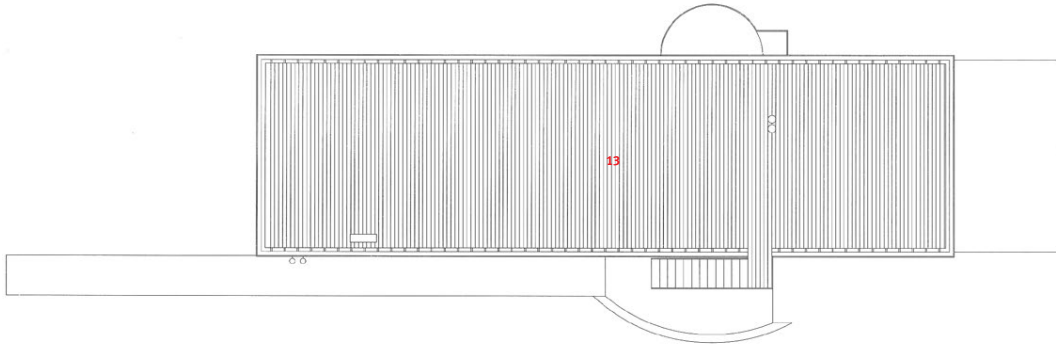
## ENGLISH TEXT

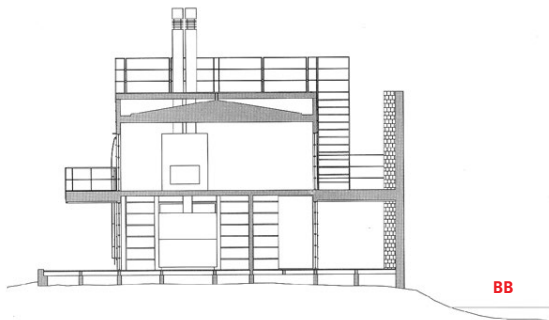
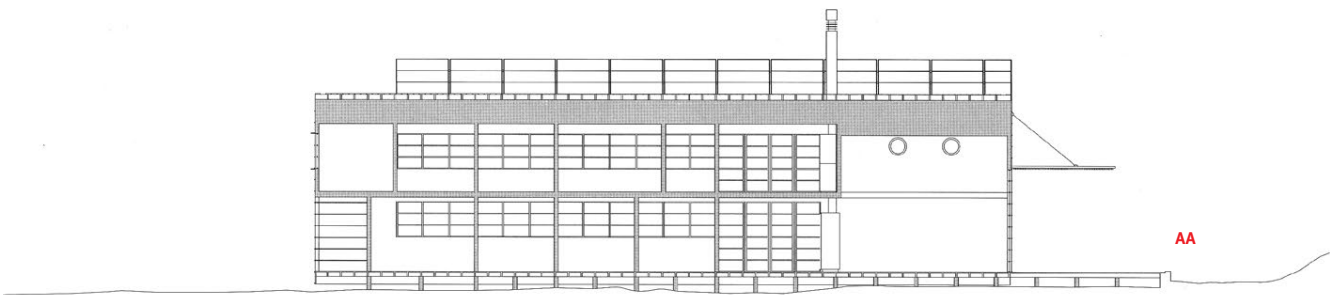
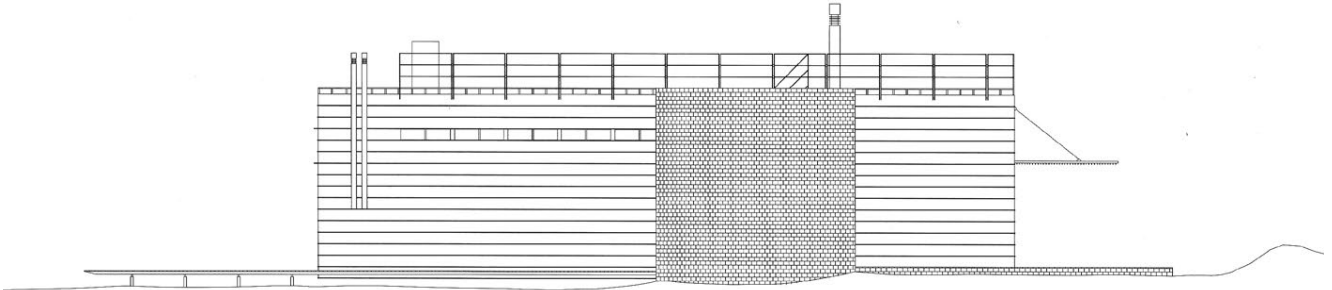
↳ Casa Müller, on the island of Chiloé, is built against a cliff on a small triangular plateau, bordered to the south and west by a dense woodland of *arrayanes*, and to the north and east by the ocean. The house, a long narrow parallelepiped measuring 7 meters in width, 25 in length and 7 in height, has a deeply set dense grid of pillars that raise it 40 cm above ground level, indicating its volumetric autonomy with respect to the site. The only elements of contact with the ground are the perimeter border of the platform-belvedere on the ground floor, and the curved wall in *cancagua* stone that identifies and shelters the entrance. The house has three levels: ground level contains services, living room and dining room; the first floor contains bedrooms, while the second floor has a large terrace overlooking the ocean and the flourishing vegetation. Outside the volume is entirely faced in vertical larch planking, with narrow horizontal strips every 40 cm, alternating with copper sections. The doors and windows are in larchwood, while all the railings and stairs are in galvanized steel; the chimneys are in copper. Inside the walls are covered with large wood panels, 122x244 cm, interrupted by smaller panels. The absolute volume of the house establishes a particular relationship of both contrast and harmony with the site. Constructed with materials and formal solutions closely related to naval structures, Casa Müller appears to be embedded in the terrain, whose formal and volumetric abstraction render explicit the terms of an artificial space created to shelter man and protect him from the elements, on this particularly vast, untamed part of the eastern coast. The edifice responds to the force of nature with a pure geometric solid organized internally with a sequence of orthogonal spaces in a modular arrangement, and externally spare, with only a few necessary elements, like a ship beached on an arid coast, without any extraneous or dispensable elements. Any decoration would be too much, would be merely ballast.





il prospetto nord / *the north elevation*  
pagina a sinistra / *left page*  
planimetria generale e la casa dalla riva / *site plan and the house from the shore*





0 1 2 3 4 5m

pagina a sinistra / left page  
 pianta delle coperture, del primo piano e del piano terra 1:200.  
 Legenda: 1. ingresso principale 2. soggiorno 3. sala da pranzo 4.  
 cucina 5. lavanderia 6. zona di servizio 7. ingresso  
 di servizio 8. spazio a doppia altezza sul soggiorno 9. camera  
 da letto padronale 10. bagno 11. camera degli ospiti 12. balcone  
 13. tetto-terrazza / plan of the roof, first floor and ground floor  
 1:200. Legend: 1. main entrance 2. living room 3. dining room  
 4. kitchen 5. laundry 6. service zone 7. service entrance 8. two-  
 storey space of the living room 9. master bedroom 10. bath  
 11. guestroom 12. balcony 13. roof-terrace  
 in questa pagina / this page  
 prospetto sud, sezioni longitudinale e trasversale 1:250 / south  
 elevation, longitudinal and cross sections 1:250



il tetto-terrazza / the roof-terrace



l'ingresso / the entrance



il prospetto ovest / the west elevation



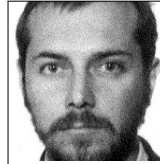
il prospetto est / the east elevation



Alfredo Pizzardo



Alfredo Pizzardo



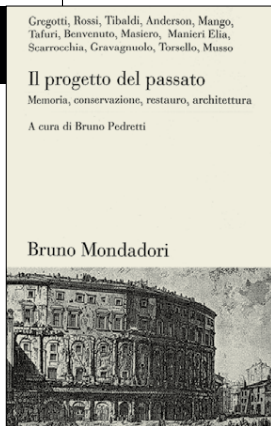
Mathias Klotz Germain, nato a Santiago nel 1965, si laurea presso la Pontificia Università Cattolica del Cile nel 1991. Attualmente docente di Progettazione architettonica all'Università Federico Santa María di Valparaíso, all'Università Centrale di Santiago e all'Università Cattolica del Cile ha esposto sue opere e progetti in mostre personali e non allestite in Argentina, Messico, Stati Uniti, Spagna e Italia. Recentemente, con casa Müller, ha vinto l'edizione del 1995 del Premio Joven promosso dall'Ordine degli architetti del Cile mentre casa Klotz gli ha permesso di comparire nel gruppo di architetti selezionati dall'Unione internazionale degli architetti nel 1996. Ha collaborato con «Diseño» e «ARQ» e tenuto conferenze sia alla Pontificia Università Cattolica del Cile che all'Università delle Americhe in Messico. Oltre a casa Müller e casa Klotz, costruita a Playa Grande de Tongoy (1991), tra le numerose case unifamiliari realizzate ricordiamo: casa Walker a Lago Panguipulli (1990), casa Ducaud a La Dehesa (1994), casa Sadhu a Pirque (1994), casa Lavados a Volcán Villarrica (1995), casa Ugarte a Maitencillo Sur (1995), casa Grudsky a La Dehesa (1996) e casa Úbeda a Chicureo (1996). Attualmente sono in corso di realizzazione casa Huges, casa Petrovic, la sede per la Pizarras Ibéricas a Huechuraba ed infine l'edificio Safex nella Valle de Llay Llay.

**Bibliografia essenziale**

- Arquitectura contemporanea en madera en Chile*, «ARQ», n. 23, gennaio 1993
- «Design», agosto 1993 (numero speciale sul Sud America)
- Arquitectura en las ciudades. Presente y Futuros*, XIX Congresso dell'Unione internazionale degli architetti, Barcellona 1996
- Mathias Klotz*, Edizioni Gustavo Gili, Barcellona 1997
- Mathias Klotz. Casa Tongoy*, «Diseño Interior», n. 60, gennaio-febbraio 1997

in questa pagina / this page  
 l'elemento frangisole del soggiorno / the sunscreen element  
 for the living room  
 il soggiorno al piano terra / the living room on the ground floor

**IL PROGETTO DEL PASSATO  
MEMORIA, CONSERVAZIONE,  
RESTAURO, ARCHITETTURA**  
a cura di Bruno Pedretti  
Bruno Mondadori,  
Milano 1997



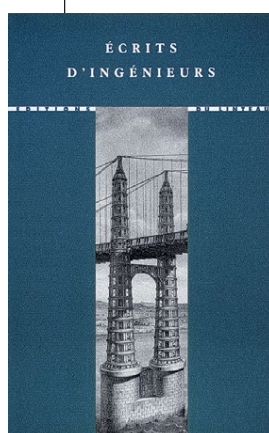
Il libro raccoglie scritti di P. Rossi, E. Tibaldi, C. Mango, M. Tafuri, E. Benvenuto e R. Masiero, M. Manieri Elia, S. Scarrochia, B. Gravagnuolo (già pubblicati da «Casabella») e di S. Anderson, V. Gregotti, P. Torsello, S. Musso. Tra i motivi di interesse dell'antologia, che Pedretti sottolinea, emergono quelli proposti dalla rilettura dell'intervista che Tafuri concesse a «Casabella» nel 1991. È un'ulteriore prova del produttivo disincanto (che sarebbe fuorviante ritenere dettato da contingenze polemiche) che induceva Tafuri a distinguere radicalmente i concetti di conservazione e restauro. Le parole che concludono l'intervista, «senza esperienza della contemporaneità, la storia diviene afasica o si risolve in un capriccio personale», fanno giustizia di ogni superficiale interpretazione circa «il ritirarsi dalla contemporaneità» che per alcuni caratterizzò l'ultima fase della sua opera.

**DER HEROISCHE STIL  
STUDIEN ZUR ARCHITEKTUR  
AM ENDE DER  
WEIMARER REPUBLIK**  
Frank-Bertold Raith  
Verlag für Bauwesen,  
Berlin 1997



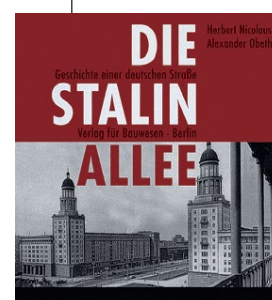
Questo originale studio affronta aspetti rimossi dalla storiografia corrente in relazione agli sviluppi dell'architettura tedesca nel primo dopoguerra. Raith affronta il problema del permanere del «bisogno di monumentalità» e delle sue diverse manifestazioni negli anni 1920-30, ponendo l'accento sulle analogie e le differenze che, intrecciandosi, dipanano il filo che unisce ricerche architettoniche sviluppate in epoche così diverse: mentre giungevano ad esaurimento le esperienze promosse da *Neues Bauen*, iniziavano ad affermarsi gli interpreti delle esigenze del regime nazista. Stimolanti sono le pagine dedicate a diversi protagonisti, come Rudolf Schwarz e Dominikus Böhm, e di notevole interesse capitoli come quello che analizza il rapporto tra cultura architettonica e «rivoluzione conservatrice» e l'ultimo, intitolato *Der Nationalsozialistische Kult*.

**ÉCRITS D'INGÉNIEURS**  
Éditions du Linteau,  
Paris 1997



In 178 pagine corredate da poche illustrazioni e da più che succinti apparati esplicativi, questo volume raccoglie una serie non omogenea di testi di cui furono autori i massimi costruttori e ingegneri francesi dall'inizio del 1700 alla metà del 1900. A partire da tre memorie di J-R. Perronet, l'antologia, concepita con intelligenza, comprende scritti di G. Lamé, É. Clapeyron, S. e E. Flachet, É. Martin, J. Résal, P. Séjourné, R. Maillart, E. Freyssinet, A. Caquot, R. Le Ricolais, N. Esquillan. Nonostante l'aspetto dimesso, il libro rappresenta un'utile introduzione per comprendere, ancor più che l'evoluzione delle concezioni scientifiche e delle realizzazioni, le progressive modificazioni subite dalla mentalità che ha indirizzato l'opera dei maggiori esponenti della cultura costruttiva francese alla quale molto deve la moderna scienza delle costruzioni.

**DIE STALINALLEE  
GESCHICHTE EINER  
DEUTSCHEN STRASSE**  
Herbert Nicolaus,  
Alexander Obeth  
Verlag für Bauwesen,  
Berlin 1997

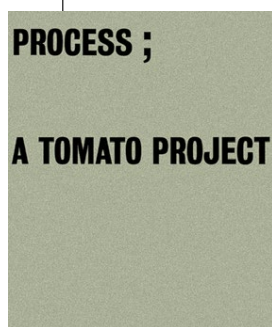


La Stalinallee è uno dei monumenti che il nostro tempo dovrà conservare. Che si tratti di un dovere che la Germania unificata e l'Europa non potranno non onorare dopo la caduta del muro di Berlino, lo dimostra questo libro avvincente che analizza le vicende che hanno portato alla ricostruzione, dopo il 1946, della vecchia Frankfurter Allee nel cuore della capitale tedesca. Dedicata a Stalin, la grande via venne trasformata nel più eloquente e impressionante dei monumenti cui la Germania Est affidò la celebrazione della sua diversità nella competizione ingaggiata con l'"altra Germania". Nicolaus e Obeth hanno analizzato in maniera esaustiva le ragioni politiche e culturali che indussero il governo comunista a realizzare questa impresa colossale (al compimento della quale concorsero una mobilitazione sociale e sacrifici enormi), cupa e purtuttavia eroica scenografia di una tragedia che riflette uno dei drammi del nostro secolo.

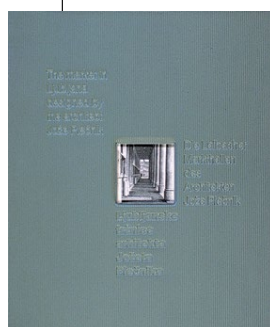
**BRIEFE ZUR  
WEISSENHOFSEDLUNG**  
a cura di Karin Kirsch  
Deutsche Verlags-Anstalt,  
Stuttgart 1997



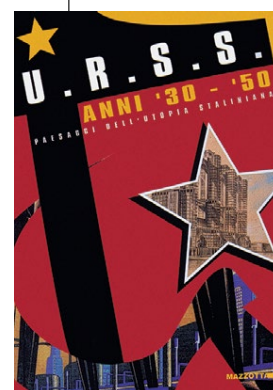
**PROCESS;  
A TOMATO PROJECT**  
Tomato  
Thames & Hudson,  
London 1996



**THE MARKET IN LJUBLJANA  
DESIGNED BY THE  
ARCHITECT JOŽE PLEČNIK**  
AA.VV.  
Rokus, Ljubljana 1996



**U.R.S.S. ANNI '30-'50  
PAESAGGI DELL'UTOPIA  
STALINIANA**  
a cura di  
Alessandro De Magistris  
Gabriele Mazzotta,  
Milano 1997



59

«Trovo il progetto di Le Corbusier straordinariamente *charmant* e meravigliosamente *französisch*», scriveva Mies van der Rohe a Erna Meyer pochi mesi prima dell'inaugurazione della Weißenhofsiedlung, di cui aveva diretto la realizzazione. Kirsch, affidabile esperta dell'argomento, ha ordinato la corrispondenza (e una serie di documenti coevi) che dal 1925 al 1927 Mies intratteneva con i protagonisti coinvolti nella costruzione degli edifici che formarono la "mostra" promossa dal Werkbund. Il libro aggiunge un capitolo importante agli studi dedicati alla figura di Mies, ed offre una documentazione preziosa per comprendere le procedure adottate, le difficoltà incontrate, il complicato gioco di selezioni ed esclusioni che portò alla scelta dei sedici progettisti autori delle opere che fanno del "Weißenhof" una tra le massime testimonianze dell'architettura del Novecento.

Tomato è un "collettivo" creativo inglese, la cui trasversale e sperimentale attività, di fama planetaria, spazia dagli spot alla grafica commerciale fino agli studi di linguistica, passando altresì per il disegno, la fotografia, la musica (due membri di Tomato fanno parte di Underworld, la band techno che, tra l'altro, ha contribuito alla colonna sonora di *Trainspotting*, con hits quali *Born Slippy* – e i titoli del film sono sempre di Tomato), la poesia, la tipografia. Il volume di severa copertina documenta l'originale approccio progettuale del collettivo, formatosi nel 1991, con una sorta di testuale-ironico *stream of consciousness*. «Molte delle idee articolate nel libro – spiega il sommario – sono il risultato di una fusione per giustapposizione, accidentale e intenzionale; fusione, in questo caso, significa che il mezzo è irrilevante e che l'idea – il processo – è portata in primo piano».

Curata da A. Bassin, B. Cvetkovic, A. e P. Krecic, questa monografia sinottica (inglese sloveno tedesco) contestualizza, documenta e illustra le vicende del centralissimo mercato di Lubiana, progettato dal grande architetto sloveno Plečnik nel 1939-41, nei pressi del Tromostovje (ponte triplo), un altro dei suoi capolavori urbani. Dopo aver elaborato una approfondita indagine sullo stato del complesso nei primi anni 90, la Javno podjetje Ljubljanske trznice (azienda per il mercato pubblico di Lubiana) si è assunta l'onere di un restauro conservativo – con il contributo della municipalità –, che si è tradotto in un integrale recupero del manufatto nel 1994-95, eliminandone le superfetazioni e rinnovandone gli impianti, con l'obiettivo del pieno rispetto del progetto plecnikiano. Da notare anche la speciale complessione del volume (seppur fragile nella legatura), ricca di soffietti e fustellature.

La pubblicazione esce come catalogo dell'esposizione tenutasi a Torino presso l'Accademia Albertina da aprile a giugno. Pur contenendo tutti i disegni esposti in mostra, si tratta in realtà di un volume autonomo che affronta da più punti di vista il fenomeno controverso dell'architettura staliniana. Dall'introduzione di De Magistris, curatore della mostra, esce la complessità di un fenomeno stravolto da letture viziate da ideologismi di vario segno. Emergono via via, da saggi di vari autori, la presenza di atteggiamenti stilistici differenti e l'impossibilità di riportare schematicamente l'uno o l'altro a precise posizioni politiche. Le questioni architettoniche sono riportate al dibattito sulla città, contribuendo a ricostruire un paesaggio culturale particolarmente ricco e articolato. Il colossale disegno dell'Università Lomonosov conclude il libro ricordandoci polemiche non lontane.

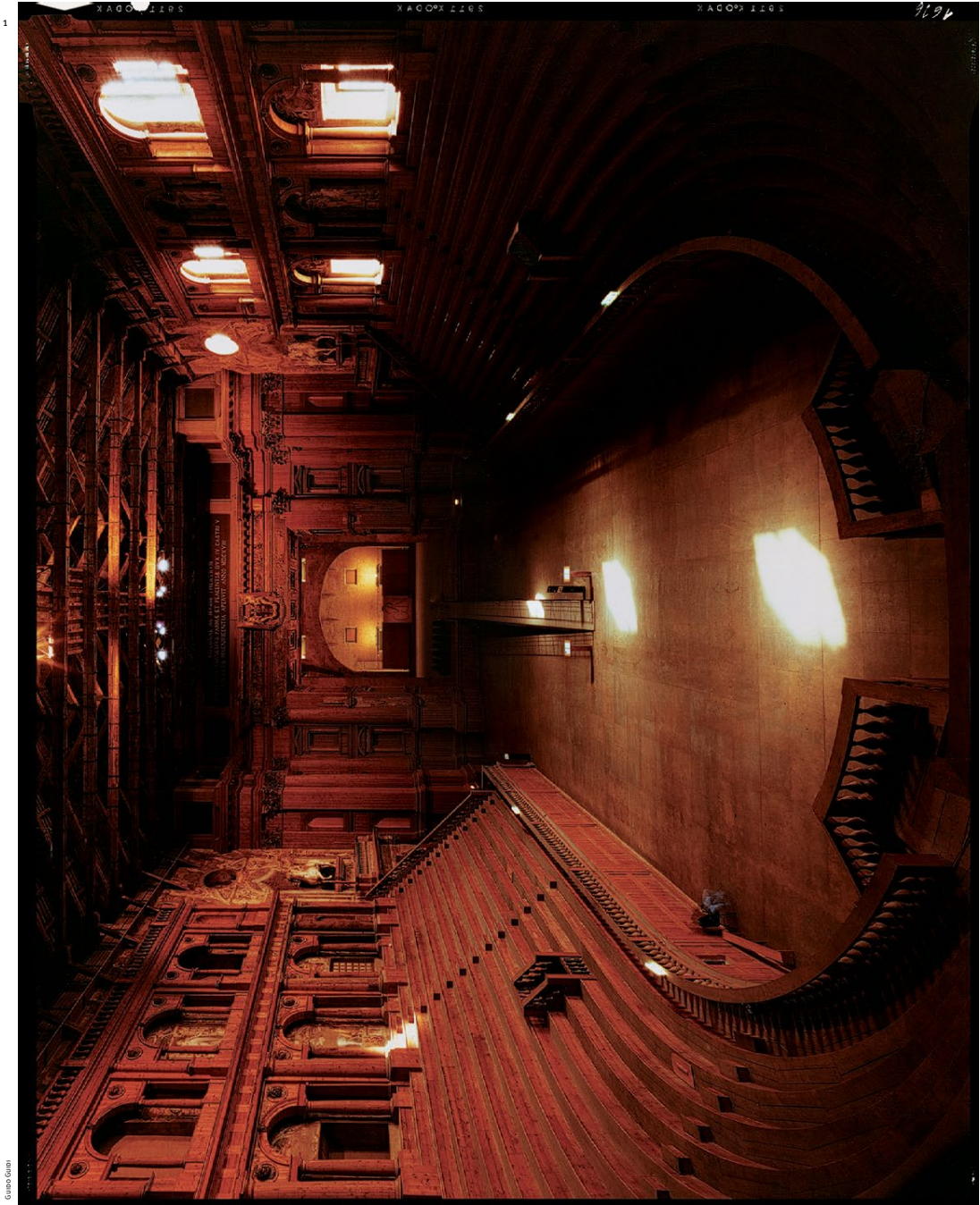
# Il teatro Farnese a Parma

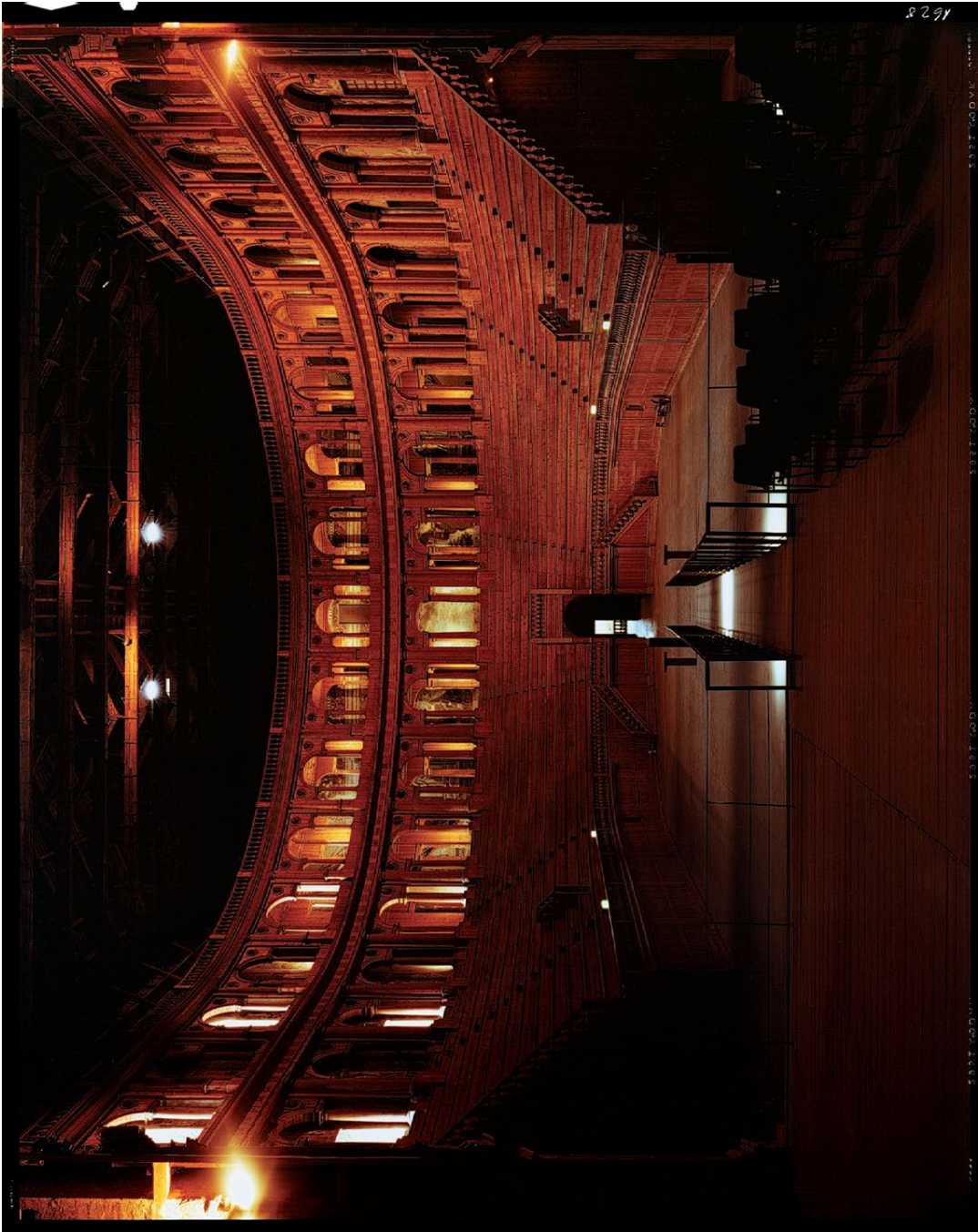
Bruno Adorni **Vita, miracoli e morte del teatro**

Al folto coro dei visitatori attoniti perché «la maestà del Proscenio rapisce l'occhio» e «la bellezza dell'Architettura, la vaghezza della Pittura, la vivezza della scoltura pasce l'animo»<sup>1</sup>, si contrappone, cercando di coprirlo, la voce sdegnosa del Milizia, per il quale il teatro Farnese insegue in un folle torneo senza lieto fine «la statua equestre [del duca Alessandro o del duca Ottavio] che se ne va a briglia sciolta a precipitare tutte le leggi della convegnenza»<sup>2</sup>. Questa censura classicistica ci fa capire ancor meglio la complessità dei riferimenti del Farnese, ancorato non solamente alla volontà di ricostruzione del teatro antico come l'Olimpico di Palladio, ma legato pienamente all'attualità della spettacolarità dell'epoca e, anzi, proiettato al futuro del luogo teatrale sia come architettura che come scenografia e scenotecnica. All'ampio riferimento alle tipologie antiche romane (non solamente il teatro ma anche l'anfiteatro e il circo), si aggiunge il richiamo alla spettacolarità effimera urbana dei teatri da torneo e degli apparati per gli ingressi «solennissimi» alla città delle spose ducali e dei potenti della terra. Non per niente il teatro Farnese è stato in qualche modo l'ultima tappa dell'entrata solenne in Parma di Margherita di Toscana, sposa del duca Odoardo Farnese, nel novembre del 1628. Gli «sconvenienti» archi trionfali laterali con le statue di Alessandro e Ottavio a cavallo a separare la cavea dal proscenio [fig. 11] ripetono quelli effimeri innalzati lungo il percorso cittadino e richiamano un altro tema sentitamente urbano come quello del monumento equestre. Se ne avessero la forza, potrebbero richiamare gli splendidi cavalli che i piacentini, con l'aiuto del Mochi, hanno eretto in piazza Cavalli per ingraziarsi il duca Ranuccio, lo stesso che ha voluto il Farnese. Ricordando anche la reminiscenza della maglia di serliane della Basilica palladiana di Vicenza attorno e sopra alle gradinate, è obbligatorio rimarcare la valenza urbana di questo teatro, davvero un «ribaltamento di spazio urbano all'interno dello spazio teatrale»<sup>3</sup>. Il carattere disorganico e irrisolto del palazzo della Pilotta, dovuto non solamente al fatto di non essere mai stato terminato e di essere incrostato da numerosi e slegati interventi di epoca tardofarnesiana, borbonica, luigina e postunitaria, sembra avvalorare la tradizione che vede nel duca Ranuccio non solamente il committente, ma anche il suo principale ideatore, mal coadiuvato, si può aggiungere, dal probabile estensore del progetto esecutivo, Simone Moschino: uno scultore–architetto di estrazione toscana adatto più ad altari e facciate che all'elaborazione di un grande organismo, forse aiutato a sua volta da tecnici come Gian Domenico Campanini, che fu

Paolo Costantini ha voluto che fosse Guido Guidi l'autore delle fotografie del Teatro Farnese qui pubblicate; Paolo avrebbe poi voluto spiegare le ragioni di questa scelta e dar conto del modo di lavorare di Guidi. Le riprese sono realizzate su pellicola negativa formato 20x25, senza l'ausilio di illuminazione aggiuntiva, o artificiale nel senso più proprio. Nel rispetto di questa impostazione le immagini sono riprodotte al naturale, a fotogramma intero.







2

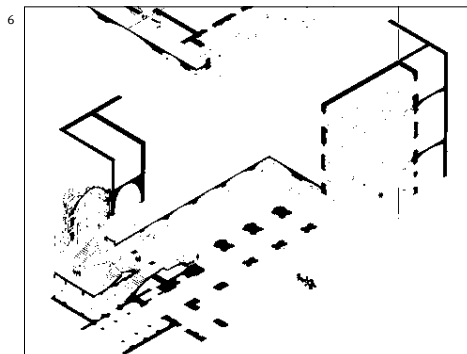
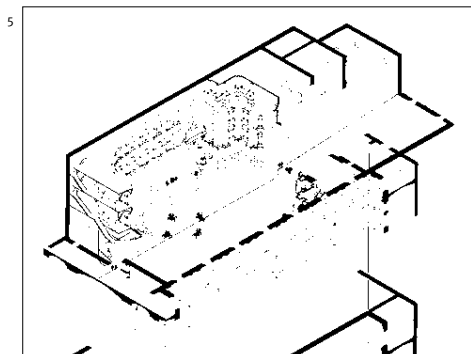


3

Giampaolo Colanin



Gianni Galati



1. la sala, il proscenio e il palcoscenico / the hall, the proscenium and the stage
2. veduta della sala dal palcoscenico / view of the hall from the stage
3. la sala e la galleria al primo livello / the hall and the first level gallery
4. la copertura a capriate / the trussed roofing
- 5-6. spaccati assonometrici (da V. Gandolfi, *Il teatro Farnese di Parma, Parma 1980*) / axonometric cutaways

soprintendente alla fabbrica dall'inizio, nel 1602, fino alla sua morte avvenuta nel 1616. Al Moschino si deve certamente l'importante scalone imperiale [fig. 7] e un progetto per la facciata principale<sup>4</sup>.

Continua così l'interesse tradizionale della famiglia per l'architettura anche nei suoi risvolti professionali, tanto da poter determinare assieme all'architetto il significato e il tono dell'operazione architettonica. Si sa dell'interessamento di Ranuccio alla cittadella pentagonale parmense, sotto l'attenta guida del padre, e alla fabbrica della Pilotta. «Il principe ser.mo è occupato [...] nella Fabrica del suo Palazzo nuovo, dove appena mangia, che vuol star presente» ci testimonia col suo abituale spirito d'osservazione Paolo Giraldi in una lettera del 19 agosto 1608 al cardinale Odoardo Farnese<sup>5</sup>. Il programma funzionale per la Pilotta, enorme palazzo dei servizi annesso alla residenza ducale farnesiana, ora distrutta, prospettante un tempo sulla strada maestra di San Barnaba (oggi strada Garibaldi) era questo: un immenso salone (presto trasformato nel teatro Farnese), una grande scuderia (ricordata nel trattato dello Scamozzi) col relativo fienile e le abitazioni degli stallieri, il maneggio, la stalla dei muli, la rimessa per le carrozze, il guardaroba, la sala dell'Accademia (molto probabilmente per l'Accademia degli Innommati della quale fu principe Ranuccio dal 1586 al 1606 col soprannome di *Immutabile*), e tante gallerie a delimitare i cortili per il gioco della Pilotta (la *pelota* basca), di San Pietro Martire, della Racchetta, a formare quasi un sistema interno di piazze.

Dall'attenta lettura dei tormenti nelle murature del teatro Farnese si riesce a fare qualche congettura su come fosse l'immenso "salone" al primo piano della Pilotta così bene annunciato dallo scalone imperiale. Aiuta molto, in questa ricerca "archeologica", la complessa organizzazione a nicchie delle pareti laterali al palcoscenico [fig. 8] estesa a tutte e due le lunghissime pareti laterali, come mostrano le tracce delle nicchie tamponate per irrobustire il muro che deve sostenere le gradinate della cavea a U. A riprova di questo sta poi il fatto che le due grandi nicchie ai lati del *scaenae frons* sono entrambe parzialmente contraddette dalla struttura lignea dell'Aleotti.

Le nicchie maggiori, arricchite come sono dalle cinque nicchie più piccole intervallate da una sorta di lesene, sembrano derivate da quelle della loggia raffaellesca di villa Madama, allora ancora di proprietà farnesiana, mentre la messa in serie potrebbe risentire della peschiera della stessa villa, come forse, più in generale, di teorie di nicchie antiche del tipo "nichioni" di Todi o "naumachia" di Taormina. Forse potrebbe esservi anche una

qualche suggestione dai due piani rimasti di botteghe dell'emiclo dei mercati traianei a Roma.

Lo stato al "rustico" di questa complicata articolazione muraria (oltre a varie discontinuità costruttive) sembra testimoniare che in realtà il "salone" era ancora incompiuto nella decorazione quando diventò teatro e rende difficile stabilirne la funzione. Tutte queste nicchie avrebbero dovuto contenere oggetti? Si potrebbe pensare a statue e busti antichi a formare una sorta di *antiquarium* ovvero a statue, armature e decorazioni per un più complesso programma allegorico ed encomiastico farnesiano. Un risalto perimetrale della muratura appena sotto all'ordine superiore continuo di nicchie, con una serie di travi murate e in seguito segate, sta forse a indicare la presenza di una balconata attorno al salone poi distrutta con la realizzazione del teatro. Questo potrebbe rappresentare in qualche modo un'indicazione della vocazione spettacolare del "salone". Verrebbe voglia, cioè, di non pensarlo come semplice sala d'armi<sup>6</sup>, ma come un salone di rappresentanza all'occasione disponibile anche a uso teatrale temporaneo, come era avvenuto a Ferrara con la sala grande trasformata spesso in teatro, per esempio da Alfonso II nel 1565 per le nozze con Barbara d'Austria, oppure a Firenze con il salone dei Cinquecento a palazzo Vecchio trasformato varie volte in teatro effimero a partire dallo stesso anno 1565 con un allestimento di Giorgio Vasari che si montava e smontava in otto ore. Ranuccio doveva essere informato dell'importante evoluzione teatrale maturata a Firenze a fine Cinquecento e si sa del resto che nel 1604 assistette alla rappresentazione in suo onore della *Dafne* del Rinuccini musicata dal Peri nel salone di palazzo Pitti<sup>7</sup>.

I rapporti, mai troppo teneri, fra i Farnese e i Medici peggiorarono per via della famosa congiura del 1611, della quale sarebbe stato a conoscenza il granduca di Toscana Cosimo II, secondo la confessione del marchese di Sala<sup>8</sup>.

Con qualche ragione, il duca Ranuccio pensava che la congiura si inserisse nel movimento antispagnolo in Italia con la complicità di vari principi italiani, più apertamente il Gonzaga, appena meno il Savoia, l'Estense e fors'anche, appunto, il granduca di Toscana. Senza voler ricostruire tutta l'intricata e ambigua vicenda, si ricorderà che la pacificazione, da tempo perorata dal papa, fra il Farnese e il Gonzaga avvenne fra il maggio 1617 e il febbraio 1618. Nello stesso tempo, il duca pensò di dare un segno di riconciliazione al granduca di Toscana con un ricevimento solennissimo a Parma, che avrebbe avuto il punto culminante nello spettacolo al teatro Farnese, in occasione del viaggio che si diceva Cosimo II volesse fare a Milano per pregare

#### Nota bibliografica

- Per la sua importanza nello sviluppo iniziale della sala all'italiana e della scenografia barocca, il teatro Farnese è presente in quasi tutte le trattazioni generali sul teatro. Si vogliono qui segnalare solamente i più importanti contributi specifici recenti alla cui bibliografia si rimanda.
- I. Lavin, *Lettres de Parmes* (1618, 1627-28), in AA.VV., *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Paris 1964.
- V. Gandolfi, *Il teatro Farnese di Parma*, Parma 1980.
- R. Ciancarelli, *Il progetto di una festa barocca alle origini del teatro Farnese di Parma (1618-1629)*, Roma 1987.
- Mamczarz, *Le Théâtre Farnésé de Parme et le drame musical italien (1618-1732)*.
- G. Ferrari, *Il teatro Farnese: il grande apparato per la festa*, in AA. VV., *La civiltà musicale di Parma*, Parma 1989.
- AA.VV., *Lo spettacolo e la meraviglia. Il teatro Farnese di Parma e la festa barocca*, Torino 1992.
- G. Capelli, *Il teatro Farnese di Parma. Architettura, scene e spettacoli*, Parma 1990.
- J. Bentini, *Il teatro Farnese: caratteristiche e trasformazioni*, con un'appendice cronologica di V. Viola in AA.VV., *Il palazzo della Pilotta a Parma. Dai servizi della corte alle moderne istituzioni culturali*, Milano 1996.

#### Note

1. M. Buttigli, *Descrizione dell'apparato fatto, per honorare la prima, e salenne entrata in Parma della Serenissima Principessa, Margherita di Toscana, duchessa di Parma, Piacenza, & c.*, Parma 1629.
2. F. Milizia, *Del teatro*, Venezia 1773, pp. 73-74.
3. M. Tafuri, *Il luogo teatrale dall'umanesimo a oggi*, in *Teatri e scenografie*, TCI, Milano 1976, p. 31.
4. Cfr. B. Adorni, *La costruzione della Pilotta*, in L. Fornari Schianchi (a cura di), *Il palazzo della Pilotta a Parma. Dai servizi della corte alle moderne istituzioni culturali*, Milano 1996, pp. 22-28.
5. *Ibidem*, p. 16.
6. Per la verità nei documenti ritrovati si parla solamente di "salone" senza specificare che sia espressamente una sala d'armi; il Ronchini nel suo *Giovanni Boscoli e la Pilotta*, in «Atti deput. province modenese e parmense», vol. VII (1874), nota 2 a p. 178, però scrive: «Quel Salone servi da prima per gli esercizi di scherma, e ne' documenti trovati spesso indicato anche sotto il nome di Sala d'armi»; se è difficile non credere al Ronchini, è anche vero, però,



7



8

7. L'ottagono dello scalone imperiale visto dal basso / the octagon of the imperial staircase seen from below  
8. le pareti in mattone a vista a lato del palcoscenico, con l'articolazione a nicchie precedente alla realizzazione del teatro / the exposed brick walls to the sides of the stage, with the pattern of niches that existed before the creation of the theater

66

sulla tomba di San Carlo. Seguendo la convincente interpretazione di Ciancarelli<sup>9</sup>, lo spettacolo previsto per l'inaugurazione del Farnese, *La difesa della Bellezza* del conte Alfonso Pozzo, non rappresenta semplicemente l'omaggio e la celebrazione dell'illustre ospite, ma è stato ideato come occasione per rinnovare la compromessa alleanza con Cosimo de' Medici. A questi propositi pacificatori indiretti a suon di spettacoli, anticipati da propositi matrimoniali fra le due famiglie fin dal 1515, si può forse aggiungere la volontà di superare in grandezza e novità quella grande tradizione teatrale fiorentina che Ranuccio, come si è già accennato, aveva conosciuto direttamente a Firenze quando gli venne riciclata la *Dafne* di Rinuccini il 26 ottobre del 1604 nel salone del primo piano del palazzo Pitti. Questo aspetto dell'operazione teatro Farnese trova eco nella dedica a Ranuccio del *Disegno della scena tragica del teatro di Ferrara*<sup>10</sup> composta dall'Aleotti proprio nel febbraio 1618 (cioè proprio mentre egli dirigeva i lavori del suo teatro).

Dopo secoli di fantasiose attribuzioni del teatro Farnese al Palladio e al Bernini che l'avrebbe terminato, il Milizia corresse l'errore con un altro, attribuendolo *in toto* all'architetto parmense Giovan Battista Magnani. Il Lombardi, nel primo importante saggio filologico sulla fabbrica del Farnese<sup>11</sup>, affianca a Giovan Battista Aleotti, individuato come principale progettista, il marchese Enzo Bentivoglio e il Magnani, in base alle dichiarazioni del Buttigli e ai documenti rinvenuti. A questi probabilmente vanno poi aggiunti almeno il conte Alfonso Pozzo e Pier Francesco Battistelli, che si interessarono a fondo ai lavori al Farnese. Quest'ultimo, però, è un personaggio di secondo piano, almeno per il teatro parmense, più scenografo e pittore che architetto<sup>12</sup>. Alfonso Pozzo è un uomo di fiducia del duca, un letterato innanzi tutto, autore del testo dello spettacolo che doveva inaugurare il teatro nel 1618. Il Magnani è un architetto di qualità che però appare in subordine all'Aleotti. Il riferimento documentario all'«accomodamento che ha fatto il Magnano della loggia di sopra, per cui viene a migliorarsi assai»<sup>13</sup> va probabilmente ridimensionato nel senso che forse non se n'era fatto nulla. Di grande importanza è naturalmente la presenza del marchese Enzo Bentivoglio, che aveva già fatto grandi esperienze nel campo dello spettacolo come del resto suo padre Cornelio, ma la sua figura è piuttosto quella dell'impresario che del progettista<sup>14</sup>. La conformazione a U delle gradinate è già presente in disegni preliminari dell'Aleotti. Peraltro, la sua presenza in cantiere è documentata per alcuni mesi fino alla fine di marzo 1618. Per definire gli esecutivi ci vuole un architetto vero e appare dunque molto verosimile che l'ultima parola su una

così gran macchina l'abbia avuta l'Aleotti, che poteva vantare una grande esperienza come progettista di teatri e di macchine spettacolari ed era, del resto, ben conosciuto dal duca Ranuccio per il quale aveva organizzato, durante il carnevale del 1616, un torneo nel cortile del palazzo vescovile di Parma<sup>15</sup>. Nel gennaio 1610, Ettore Smeraldi, allora a Ferrara presso l'Aleotti, aveva inviato al duca «disegni... del teatro et scena Pastorale dell'Accademia di Ferrara, quali ci sono stati molto cari»<sup>16</sup>. È stato poi probabilmente Ranuccio a incaricare l'Aleotti nel 1604 del progetto della singolare chiesa esagonale di S. Maria del Quartiere, importante caposaldo di un riscatto urbano dell'oltretorrente parmense<sup>17</sup>.

Manca purtroppo una monografia sull'Aleotti che gli renda giustizia per la sua vasta erudizione e per le sue numerose vere competenze di architetto civile e militare, di cartografo, oltre che di celebrato progettista di teatri e scenografo. Egli dimostra uno spirito enciclopedico, oltre che un certo spessore scientifico, anche se sempre nell'ambito applicativo dell'arte del costruire<sup>18</sup>. Anche nella sua architettura si nota una profonda conoscenza della cultura architettonica cinquecentesca (non solamente Palladio come spesso si è scritto, ma Pirro Ligorio, ben conosciuto personalmente, lo Schiatti, l'Alghisi, il Serlio, il Vignola, il Sanmicheli) e un'adesione forse eccessiva alla trattatistica che gli impedisce di rinnovare il linguaggio in senso barocco. Anche nel Farnese, d'altro canto, il futuro non è preannunciato tanto dal linguaggio architettonico quanto dagli elementi scenografici e scenotecnici ovvero dal senso di spettacolo totale<sup>19</sup>.

Dei tre disegni preliminari aleottiani rimasti per il teatro Farnese, il primo in sequenza di tempo potrebbe essere la pianta [fig. 9] conservata alla Biblioteca Ariosteana di Ferrara (mss. Antonelli, classe I, n. 763, f.n. 162). In essa per la verità il rapporto fra la cavea a U, il loggiato a serliane e la parete perimetrale è molto vicino alla soluzione realizzata. La differenza sta nelle gradinate che si piegano ortogonalmente nelle testate della U come nell'altro teatro aleottiano dell'Accademia degli Intrepidi a Ferrara, progettato nel 1605 [fig. 15]. Anche il proscenio, molto più semplice di quello realizzato, sembra simile a quello del teatro ferrarese eccetto che per il ribaltamento dello stesso ordine architettonico nelle pareti laterali, a tentare probabilmente una connessione con la cavea. Questo progetto preliminare prevede un allargamento del precedente salone sia verso lo scalone (come avverrà nella realizzazione) che verso il cortile della Pilotta, eliminando una galleria di passaggio, per ampliare il palcoscenico. Vi sono poi due sezioni quasi identiche conservate una alla Biblioteca Ariosteana di Ferrara [fig. 10] (mss. Antonelli, classe

che si tratta di uno dei suoi articoli meno convincenti.

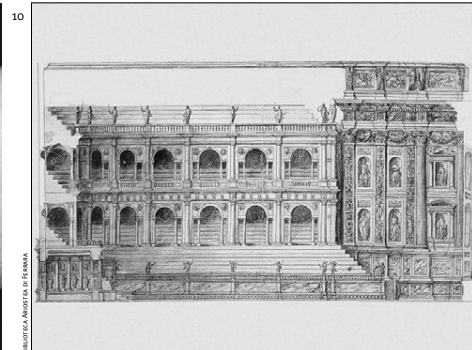
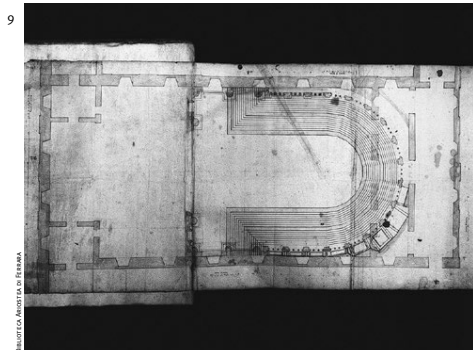
7. Cfr. AA.VV., *Il luogo teatrale a Firenze*, Milano 1975, p. 144 e, in generale, anche pp. 93-98 e pp. 105-98, oltre a L. Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino 1977, pp. 61-98.

8. Oltre che nella *Chartreuse de Parme* di Stendhal, si può leggere una buona sintesi dei vari aspetti della congiura in questione in G. Drei, *I Farnese. Grandezza e decadenza di una dinastia italiana*, Roma 1954.

9. R. Ciancarelli, *Il teatro Farnese e lo spettacolo del 1618*, in «Biblioteca teatrale», n. 10-11, 1974, pp. 122-58, e idem, *Il progetto di una festa barocca alle origini del teatro Farnese di Parma (1618-1629)*, Roma 1987, soprattutto pp. 71-84.

10. «Se' bene il teatro di Ferrara eretto molti anni sono da quest'ill.ma Accademia de gl'Intrepidi, col mezzo de' miei disegni, non è peranco ridotto a quella perfezione, che se gli deve, e per varietà delle Scene, e per la multiplicità delle Macchine, hà tuttavia in sé tanto di nobiltà, e di vaghezza per quella parte in ch'egli è compiuto, che non mediocre diletto, e piacere porge a riguardanti. Dovendo però uscire alle stampe per comandamento di chi può, il disegno della Scena Tragica che quella è, che sola in così vasta mole ha l'ultima mano, ho' rissoluto, che sotto all'ombra del Gloriosissimo nome di V. A. Ser.ma egli compia nel Teatro di questo Mondo, non per acquistare a V. A. ornamento e fama, che ben si sa, ch'ella è Teatro vivo, in cui tutte l'eroiche virtù rappresentano magnanime e generose azioni; mà per prover me di scorta, che in così vasto mare (qual'è quello dell'Architettura) navigando hò da cercare a tutto poter mio d'assicurarmi, e dalle seccagne delle maldicenze, e dalle traversie dell'invidia; Supplico però V. A. ad aggradirlo, e con quella benignità proteggerlo con la quale s'è compiaciuta in simile, et in altre occasioni valersi dell'opera mia, rendendosi ben certa, che se in me il poter dell'Architettura, pareggiasse le forze della divozione nell'animo, più Archi e più Colossi à V. A. da me si drizzerebbono, che già à vittoriosi Eroi pari di V. A. non eresse Roma fecondissima madre di superbe moli, delle quali, quasi di gloriose reliquie, serba l'onorate vestigie ancora in seno». Riprodotta in F. Rapp, *Ein Theater-Bauplan des Giovanni Battista Aleotti*, in «Neues Archiv für Theatergeschichte», II, 1930. In una lettera del 18 marzo 1618 l'Aleotti ci riferisce che un orfice piacentino avrebbe dovuto «intagliare i disegni del teatro et della scena»: probabilmente si tratta di incisioni del teatro Farnese che poi non si stamparono. Cfr. M. Dall'Acqua, *Il teatro*





9. G.B. Aleotti, progetto preliminare del teatro Farnese, pianta / preliminary design of Teatro Farnese, plan  
10. G.B. Aleotti, progetto preliminare del teatro Farnese, sezione longitudinale della sala / preliminary drawing for Teatro Farnese, longitudinal section of the hall

l, f.n. 165), l'altra un tempo nella collezione Lombardi a Parma. In questa seconda sezione, sopra all'ordine gigante corinzio vi è l'inizio di un grandioso arcone che sembra prefigurare l'arco di proscenio del teatro sette e ottocentesco. Questa soluzione, probabilmente troppo alta per il tetto del salone preesistente, venne sostituita con un attico come nel proscenio costruito. Il proscenio sembra proprio essere come quello realizzato con i due avancorpi laterali e l'unico arcscenico con quelle caratteristiche *versurae* scorciate [fig. 11]. Vi è un tentativo di coesione fra il proscenio e le gradinate con le logge sovrapposte per il pubblico, tramite l'organizzazione sontuosa della parete laterale che continua la partitura a ordine gigante corinzio festonato e nicchie del proscenio con una soluzione che richiama quella palladiana dell'Olimpico di Vicenza (soprattutto se il nudo setto murario fra cavea e palcoscenico, come vuole qualcuno, non si deve al Palladio). All'ingresso è previsto un vestibolo all'antica con colonne e statue probabilmente sotto al palco del duca attorniato da una balastrata. La conformazione a U della cavea è simile a quella della pianta già descritta, con i gradini che si piegano ortogonalmente, ma più ristretta perché le doppie logge a serliana hanno una profondità maggiore tanto da poter contenere cinque gradinate. Probabilmente ci doveva essere corrispondenza fra la larghezza delle logge e quella dei due avancorpi laterali al proscenio. Anche per il suo cattivo stato di conservazione, è difficile dire se il grande modello ligneo del teatro Farnese [fig. 12], conservato al museo di Drottningholm e attribuito all'Aleotti<sup>20</sup>, faccia parte di questo veloce ma complesso iter progettuale. Non contraddice questa possibilità la presenza davanti al palcoscenico dell'"orchestra" circondata dalle scale disegnata da Francesco Guitti per la rappresentazione di *Mercurio e Marte* durante l'inaugurazione posticipata del 1628. Potrebbe essere stata aggiunta al modello già esistente, come farebbero pensare le differenze fra esso e la realizzazione. Nel modello l'attico sopra l'arcscenico è ritmato da sei lesene e le nicchie negli avancorpi del proscenio sono incorniciate da edicole a differenza della realizzazione [fig. 1]. L'inclinazione della cavea è molto meno ripida nel modello e, a quanto pare, vengono aggiunti quattro gradini, forse mobili, che arrivano quasi al piano della platea. La zona fra la cavea e il proscenio è simile all'attuale con un arco trionfale sormontato però da una grande finestra che nella realtà non esiste. Rispetto ai disegni preliminari esaminati, il punto d'arrivo presenta alcune differenze notevoli che cambiano un po' il carattere del teatro. Il proscenio in verità sembra in tutto simile (anzi probabilmente è proprio lo stesso) a quello delle sezioni citate.

La cavea realizzata ha invece più gradini ed è più ripida in modo che le due logge sovrapposte, pur essendo quasi identiche a quelle delle sezioni, si vengono a trovare più in alto. Se nelle sezioni la balastrata di coronamento viene a trovarsi in corrispondenza dell'architrave del proscenio, nella realizzazione è addirittura all'altezza dell'attico, cioè sopra alla cornice della stessa trabeazione [fig. 11]. Questa mancata corrispondenza è permessa dalla maggiore delle modifiche introdotte, cioè la rinuncia alla coesione fra il proscenio e la zona per il pubblico, con l'introduzione degli archi trionfali laterali sormontati dalle statue dei duchi Ottavio e Alessandro a cavallo, punto di riferimento esplicito nel programma encomiastico farnesiano del teatro. Forse ripresi da quelli dipinti fra cavea e palcoscenico nel teatro Olimpico di Sabbioneta, essi sembrano piuttosto un richiamo degli archi trionfali effimeri che forse avrebbero dovuto amplificare la gloria medicea durante il mancato ingresso solenne del granduca Cosimo II de' Medici e che verranno comunque allestiti dal Magnani per l'ingresso solenne di Margherita di Toscana nel 1628. Insomma, un omaggio alla città in festa e all'effimero urbano da parte del teatro che doveva costituire in qualche modo l'ultima iperbolica tappa del trionfale percorso urbano del granduca toscano ovvero di sua figlia. Questo forse aiuta a comprendere il carattere di teatro all'aperto del Farnese, che sembra riecheggiare la dimensione urbana dei teatri effimeri da torneo, che avevano avuto nella città di Aleotti una straordinaria fioritura<sup>21</sup>. Non per niente si inaugurò il teatro parmense, riproponendo in notevole misura quanto già previsto dall'Aleotti, con un torneo musicale seguito da una naumachia. Anche la tecnica costruttiva lignea, complice la grande fretta per non perdere la presunta occasione medicea, richiama quella dei teatri effimeri all'interno dei saloni di corte o appunto per i tornei. Questa parentela è ancora più evidente oggi, dopo la distruzione bellica, per quell'effetto di spellatura causata dalla nudità del legno della ricostruzione. Pur presentando tutti o quasi gli elementi del futuro teatro all'italiana, il teatro Farnese non assume però quella dimensione un po' scura e salottiera di tanti teatri a venire. *Magnum orbis miraculum*: il mondo è in tutto il teatro, non solamente al di là dell'arcscenico. Non sembra esserci tuttavia contraddizione (o pochissima) fra quest'ansia di aderire alla spettacolarità contemporanea, o di recente tradizione, e l'antico. Per esempio si possono considerare gli archi laterali fra cavea e proscenio quasi delle *viae ad forum*, alle quali vanno aggiunte quelle suggerite dalle grandi aperture dell'arco di proscenio e di quello dipinto specularmente nella parete d'ingresso

Farnese di Parma, in AA.VV., *Lo spettacolo e la meraviglia. Il teatro Farnese di Parma e la festa barocca*, Torino 1992, p. 90, che pensa stranamente a un modello.

11. G. Lombardi, *Il teatro farnesiano di Parma*, in «Archivio Storico della deputazione di Storia patria per le province parmensi», nuova serie IX, 1909, pp. 6-7.

12. Sul Battistelli cfr. B. Adorni, *L'architettura farnesiana a Parma 1545-1630*, Parma 1974, pp. 63-65.

P. Bagni, *Guercino a Cento*, Bologna 1984, pp. 239 sgg.; B. Adorni, *La costruzione della Pilotta*, cit., soprattutto pp. 30-32.

13. Ragguaglio unito a una lettera scritta dal conte A. Pozzo al marchese E. Bentivoglio il 15 maggio 1618 riprodotta da G. Lombardi, *op. cit.*, p. 36.

14. Cfr. la voce in *Dizionario biografico degli Italiani*, e A. Frabetti, *L'Aleotti e il Bentivoglio*, in «Il Carrobbio», anno IX, Bologna 1984. Forse è da leggersi quasi in chiave encomiastica e cortigiana l'affermazione del Buttigli: «Fù, dico, dell'Argenta la prima Inventione, continovata, ed accresciuta poi con ottimo giudizio dall'ill. striss. Signor Marchese Entio Bentivoglii, ch'ampio il Theatro, e le loggie, riducendole dal semicircolo al mez'ovato, prolungando il campo del Theatro e rendendo ambedue più capaci di spettatori», *op. cit.*, p. 267.

15. Cfr. M. Dall'Acqua, *Prima di Monteverdi. Appunti per una storia dello spettacolo farnesiano*, in AA.VV., *Monteverdi al quale ognuno deve cedere*, Parma 1993, pp. 43-52.

16. Cfr. M. Dall'Acqua, *Il teatro Farnese di Parma*, cit., p. 67.

17. Cfr. B. Adorni, *L'architettura farnesiana a Parma*, cit., pp. 187-191.

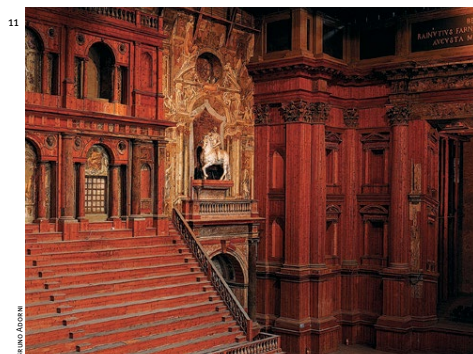
18. Basti ricordare la sua traduzione stampata a Ferrara nel 1589 de *Gli artificiosi et curiosi moti spirituali* di Erone Alessandrino e le numerosissime citazioni di autori antichi e moderni nei vari manoscritti dell'*Idrologia, ovvero Ragionamento della Scienza et Arte dell'Acque* sebbene forse non facciamo impallidire Galileo.

19. Sulla figura dell'Aleotti, cfr. voce del *Dizionario biografico degli Italiani*; B. Adorni, *L'architettura farnesiana a Parma*, cit., pp. 72-74 e gli atti dei seminari di studi su *Giovan Battista Aleotti (1546-1636)*, Bologna 1994 e 1995.

20. Cfr. A. Beijer, *Neues zum Teatro Olimpico*, in «Maske und Kothurn», 1955, pp. 106-108; B. Adorni, *L'architettura farnesiana a Parma*, cit., p. 72; M. Dall'Acqua, *Il teatro in miniatura: "modellini del Farnese"*, in M. Dall'Acqua, A. Cavicchi, *Il teatro Farnese di Parma*, Parma 1986, p. 37 sgg.

21. Basti ricordare quello allestito nel 1569





11



12

11. Le gradinate e parte del proscenio / the stepped levels and part of the proscenium
12. G. B. Aleotti (attribuito a), modello del teatro Farnese / model of Teatro Farnese
13. D. Pieti, traduzione manoscritta del *De re aedificatoria* di L. B. Alberti, terminata nel 1538, libro VIII; schemi del teatro, dell'anfiteatro e del circo / translation manuscript of *De re aedificatoria* of L. B. Alberti, completed in 1538, book VIII; schemes of the theater, the amphitheater, the circus

68

dietro alle serliane delle logge [figg. 18, 19], come se la grande platea del Farnese volesse riecheggiare in qualche maniera la forte vocazione spettacolare del foro latino che ricorda Vitruvio<sup>22</sup>. Numerosi altri legami con l'antico possono essere ritrovati nel Farnese, soprattutto se non inseguiamo solamente il teatro ma, come l'Alberti, anche le altre tipologie architettoniche per lo spettacolo che, pure secondo lui, derivano dallo stesso teatro: l'anfiteatro e il circo. Questi si adattano maggiormente ai tipi di spettacolo previsti per il Farnese dove di certo non si dovevano rappresentare "filologicamente" tragedie o commedie antiche come nell'Olimpico di Palladio! Ma credo che per comprendere lo stretto legame con l'antico del teatro parmense sia sufficiente riportare le parole dell'Alberti: «Gli spettacoli possono essere di genere contemplativo o attivo. Gli uni, fatti per dilettere, sono la poesia, la musica, la rappresentazione scenica; di tipo guerresco sono la lotta, il pugilato, il cesto, il lancio, la corsa con i carri, e altrettanti giuochi preparatorii al combattimento, che Platone raccomandava di tenere annualmente, riuscendo essi di straordinario giovamento alla sicurezza dello stato e alla gloria della città. Per gli spettacoli si richiedono differenti tipi di costruzioni, che pertanto si designano con differenti nomi. Trattandosi di edifici riservati alla poesia comica, tragica, ecc., noi li chiameremo, in vista della loro importanza, teatri. Gli altri, dove i giovani ben nati si esercitano alla corsa sui carri (bighe o quadrighe), si denomineranno circhi. Gli altri infine, dove si tengono cacce con le fiere ivi rinchiusi, si diranno anfiteatri»<sup>23</sup> [fig. 13].

Il Farnese sembra voler assommare le caratteristiche di tutte e tre le tipologie. Anzi, seguendo ancora l'Alberti, per la cavea e la platea sembra quasi che il circo abbia la palma. Dopo aver ricordato che gli edifici per gli spettacoli sono conformati come un esercito in assetto di battaglia, l'Alberti scrive: «Tra i vari tipi, infatti, quello simile nella forma alla luna calante si chiama teatro. Quello invece che si protende in lunghezza con le ali, si dice circo, perché nelle gare delle bighe e delle quadrighe bisogna circolare attorno alle mete; nello stesso genere di edifici si tenevano dei pari battaglie navali, dopo avervi fatto affluire l'acqua d'altrove mediante deviazioni di corsi d'acqua o acquedotti. [...] Il tipo di edificio derivante dall'unione di due teatri congiunti per la fronte era detto "cavea", ed è lo stesso che si chiama anfiteatro». Pensando alle ali della gradinata a U, ai tornei a cavallo e alla naumachia combattuti nel Farnese, rimangono pochi dubbi. Ma torniamo al teatro, cioè nella zona del palcoscenico dove stanno le maggiori novità tecniche.

Anche qui in qualche modo si ricorda il *scaenae frons* del teatro

romano, ma di cinque porte rimane solamente la *porta regia* allargata a dismisura in un boccascena che si apre su un ampio spazio scenico, organizzato con quinte piatte su "telari" mobili come sarà nel teatro all'italiana [fig. 14].

Se già nel 1544, nel commentare Vitruvio, Philandrier aveva rivolto l'attenzione alla *scaena ductilis*, con la quale «per mezzo di pannelli tirati di lato si rivelava l'interno di questa o quella scena»<sup>24</sup>, nella pratica non se ne fece nulla e i cambiamenti di scena venivano previsti coi *periaktoi*. Sembra lecito dubitare, come fa il Lavin<sup>25</sup>, che fin dall'origine nel teatro degli Intrepidi realizzato dall'Aleotti nel 1605–06 vi fosse un sistema di scene piatte. Anzi l'incisione del 1618 raffigurante la scena tragica del teatro ferrarese riporta che era la sola realizzata, il che sembra indicare quasi il contrario. Anche la pianta schematica di quel teatro [fig. 15] conservata all'Archivio di Stato di Modena<sup>26</sup> non sembra indicare la presenza di scene piatte mobili ma qualcosa di simile alla scena fissa dell'Olimpico di Sabbioneta secondo il disegno di Scamozzi (Uffizi 191 A)<sup>27</sup>. Avendo in mente la descrizione (sempre di ambigua interpretazione!) di alcuni spettacoli ferraresi allestiti dal binomio Aleotti–Bentivoglio<sup>28</sup>, si può pensare forse a una soluzione intermedia, come nella pianta della scena prevista da Inigo Jones per *Florimène* nel 1635, dove ai lati sta una scena fissa e cambia solamente il fondale<sup>29</sup>. Forse è eccessiva invece la cautela che porta Lavin a dubitare anche che i vari riferimenti documentari alle scene dipinte sui "telari" mobili per lo spettacolo farnesiano previsto nel 1618 siano sufficienti ad assicurarci che il sistema del palcoscenico del Farnese fosse a scene piatte mobili e che bisognerebbe aspettare il Guitti nel 1627 per stare tranquilli. Ma allora perché l'Aleotti, che, soprattutto a Ferrara, aveva avuto già ripetute occasioni di mostrare il suo talento di scenografo e di "macchinista", avrebbe ampliato a dismisura il palcoscenico che viene naturale riempire di *coulisses* e macchine stregonesche<sup>30</sup>. Dopo la grande confusione iconografica fatta nel libro *Lo spettacolo e la meraviglia. Il teatro Farnese di Parma e la festa barocca* del 1992, infarcito di scenografie e macchine per un altro teatro<sup>31</sup>, risulta difficile tentare un catalogo di disegni scenografici e di macchine per il Farnese, soprattutto pensando allo spettacolo inaugurale<sup>32</sup>. Così, per ora almeno, è prudente lasciare il palcoscenico consolatamente vuoto come appare oggi. Dobbiamo accontentarci dei mirabolanti effetti descritti dal Buttigli e degli accenni significativi alle macchine e alle scene nelle lettere dell'Aleotti e del Guitti<sup>33</sup>.

Chissà se il pubblico apprezzò di più lo spettacolo nella platea, cioè quello più tradizionale e dilettevole del torneo con le

da Pasi da Carpi e da Pirro Ligorio per il torneo "l'isola beata" molto probabilmente visto dall'Aleotti: esso presentava una gradinata sormontata da una loggia coperta. Cfr. E. Povoledo, voci *Torneo* e *Ferrara* nell'*Enciclopedia dello Spettacolo*; I. Mamczar, *Gli spettacoli cavallereschi a Ferrara nel Cinquecento*, in AA.VV., *Il teatro italiano del Rinascimento*, Milano 1980, soprattutto a p. 339–340; I. Jacquot, *Les types de lieu théâtral*, in AA.VV., *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Paris 1964.

22. Dopo aver parlato del foro greco a forma quadrata: «Nelle città italiche invece non vige lo stesso sistema, per l'antica usanza di tenere nel foro gli spettacoli gladiatori. Perciò bisogna che attorno all'area destinata allo spettacolo si dispongano degli intercolumni più spaziosi. [...] La sua larghezza sia equivalente ai due terzi della lunghezza, così si otterrà una forma oblunga con una disposizione particolarmente adatta alle esigenze dello spettacolo». M. Vitruvio Pollione, *De Architectura*, traduzione di L. Migotto, Pordenone 1990. È interessante notare che la sala del teatro Farnese sia impostata approssimativamente su un rapporto 2:3 come suggerisce V. Gandolfi, *Il teatro Farnese di Parma*, Parma 1980, p. 71.

23. L. B. Alberti, *L'Architettura*, a cura di G. Orlandi e P. Portoghesi, Milano 1966, p. 728.

24. Cit. in A. Nicoll, *Lo spazio scenico*, Roma 1971 (prima ed. 1927), p. 120.

25. I. Lavin, *Lettres de Parmes (1618, 1627–28)*, in AA.VV., *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Paris 1964, p. 115.

26. Pubblicata più volte; cfr. l'introduzione di E. A. Craig a F. Carini Motta, *Trattato sopra la struttura de' teatri e scene*, Milano 1972, tav. 9 e A. Cavicchi, *Il teatro Farnese di Parma*, in «Bollettino Cisa», XVI, 1974, pp. 333–342; il Cavicchi, che però pasticcia un po', sostiene che il teatro ferrarese anticipa praticamente in tutto il teatro parmense.

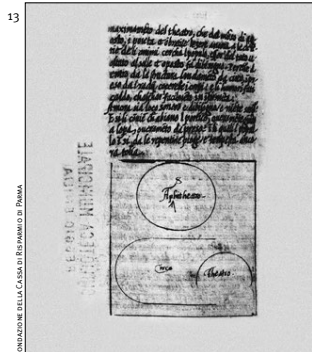
27. Cfr. S. Mazzoni, O. Guaita, *Il teatro di Sabbioneta*, Firenze 1985.

28. Per il teatro Olimpico degli Intrepidi presso San Lorenzo e nel Teatro della Sala Grande; cfr. la voce *Ferrara* della Povoledo sull'*Enciclopedia dello Spettacolo*, cit.; A. F. Ivaldi, G. B. Aleotti architetto e scenografo teatrale, in «Atti e mem. della deputazione prov. ferrarese di storia patria», serie terza, vol. XXVII (1980), p. 187 sgg.; A. Cavicchi, *Il teatro Farnese di Parma*, Parma 1985, p. 14; M. Bolzoni, *Materiale sullo sviluppo del luogo teatrale Ferrarese*, in J. Bentini, L. Spezzaferro (a cura di), *L'impresa di Alfonso II*, Bologna 1987.

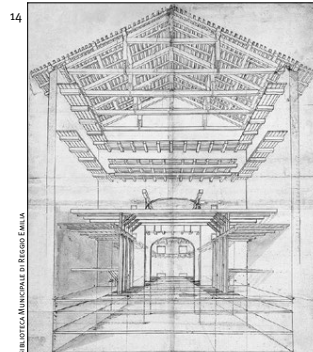
29. Cfr. A. Nicoll, *op. cit.*, p. 121 e ill. n. 108–109.

30. Per la verità non si ha documentazione dei lavori di ampliamento per il

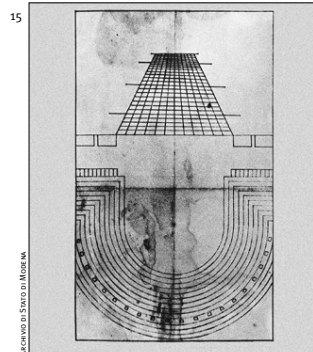




13 FONDAZIONE DELLA CASA DI RANUCCIO DI PARMA



14 BIBLIOTECA MUNICIPALE DI REGGIO EMILIA



15 Accanto in Sisto in Milano

14. sezione prospettica del palcoscenico del teatro Farnese, fine del XVII secolo / perspective section of the stage of Teatro Farnese, late 17th century

15. G. B. Aleotti, teatro dell'Accademia degli Intrepidi a Ferrara (1605-1606), pianta / theater of the Accademia degli Intrepidi in Ferrara (1605-1606), plan

squadriglie di cavalieri nobili condotte dal duca Odoardo e la naumachia, cioè la battaglia marina, sempre condotta dallo stesso, resa possibile dall'acqua pompata in serbatoi posti sotto il palcoscenico e scaricati improvvisamente nella platea attraverso due aperture laterali sotto il proscenio insieme ai mostri marini dove erano alloggiati i combattenti, oppure lo spettacolo più professionale e musicale interpretato dai più grandi cantanti del tempo sul palcoscenico, al di là del proscenio, con la novità del mutamento repentino e svariato della scenografia reso possibile dalle scene piatte su telai comandate da macchinari complicatissimi come mai si era visto prima.

Riprendendo ancora il Buttigli: «entrando per testa del Théâtre nel Salone, non può giudicioso spettatore avanzarsi molti passi, che non arresti il piede. La maestà del Proscenio rapisce l'occhio, la bellezza dell'Architettura, la vaghezza della Pittura, la vivezza della Scoltura pasce sì fattamente l'animo, che ambedue non possono, ne stancarsi, ne satiarsi, non che rimoverti dall'appreso oggetto, ed è necessario, che chi più intende, ed ha maggior isperienza di Arti cotanto eccellenti, resti tanto più ammirato ed immobile. Ammirazione grande prendono gli intelligenti delle Geroglifiche, mentre vanno esaminando un gran numero di statue, non meno ingegniosamente collocate, che dottamente vestite, le quali ornando non tanto il proscenio, quanto il Teatro, e restante del Salone testificano, e della sofferenza dell'Inventore, e dell'eccellenza dello Scoltore»<sup>34</sup>. La costruzione celebrava dunque l'unità delle arti, come vedremo, essenzialmente in funzione encomiastica dei Farnese, secondo un programma steso da Alfonso Pozzo, autore anche del testo dello spettacolo previsto per l'inaugurazione. Il teatro Farnese immaginato nella sua integrità decorativa prosegue la finzione scenica nelle quadrature sopra gli archi di trionfo laterali [fig. 11], nelle decorazioni fra le serliane delle logge, soprattutto in quella architettura un po' misteriosa «rappresentante a chi volta le spalle al proscenio, apparenza di un altro proscenio»<sup>35</sup>. Veramente un po' strano questo proscenio dipinto specularmente a quello vero, soprattutto poiché risulta pochissimo percepibile, seminascolato com'è dalle logge a serliana<sup>36</sup> [fig. 18]. Forse i due prosceni contrapposti vogliono ricordare i due grandi ingressi a mo' di arco trionfale che spesso si fronteggiavano nei lati corti dei teatri temporanei da torneo<sup>37</sup>. La finzione sembra culminare nelle due gallerie dipinte da Lionello Spada sul soffitto ad aumentare illusoriamente l'altezza del teatro. Tutte le caratteristiche dell'apporto emiliano al barocco, cioè la cultura quadraturistica e prospettica, l'identità di scenografia e architettura sembrano così ritrovarsi nel Farnese!

Queste logge erano vivificate poi da numerose figure: «Alcune di loro, collocate in testa del Teatro, riguardano verso il proscenio, quasi che con molta attenzione ascoltino i recitanti. Altre sitoate a destra, e sinistra di quello, uscendo dal mezzo in sù fuori dalle balaustrate, pare stiano a vedere ciò, che si faccia nel Salone. Altre sitoate dirimpetto al Verone de' Principi, in atto di cantare e suonare, rappresentano chori di cantori, e suonatori eccellenti. [...] Ma più di tutti spiccano, e si rivolgono a qualunque punto de' contemplanti, un infinito numero di figure, le quali in aere volando con diversi stromenti, uccelli, corone e palme in mano, contorniscono un bello sfondato di Gloria Celeste, distinto in due lontananze di chori di antiche Deità, le quali vanno con la degradazione mostrando la maggior, e minor lontananza, e pare, che con gran riverenza assistano al suo Gran Padre Giove, che, nel centro del soffitto, cavalcando l'Aquila, si dimostra favorevole spettatore delle attioni Theatrali»<sup>38</sup>. Architettura, scenografia, quadratura e scultura concorrevano a formare una sorta di spettacolo totale in uno spazio tutto artificiale, nel quale la vita si confondeva ambiguamente col teatro. Anzi, gli spettatori sono gli ultimi arrivati in uno spettacolo che sembra funzionare a meraviglia anche senza la loro presenza, secondo un *topos* che verrà portato al vertice intellettuale ed espressivo dal Bernini nella rappresentazione dell'estasi di Santa Teresa, eternamente osservata (invero un po' distrattamente) dalla famiglia Cornaro dai palchetti laterali nella cappella in Santa Maria della Vittoria a Roma. Non solamente gli Dei assistono compiaciuti all'azione del duca mantentore della naumachia che conclude lo spettacolo inaugurale, ma tutta la decorazione canta l'elogio alla grandezza della famiglia Farnese. Nel proscenio il programma allegorico sembra contrapporre la Pace alla Guerra, legando probabilmente la prima al duca Ottavio e la seconda al duca Alessandro, grande condottiero nelle Fiandre, rappresentati a cavallo sopra gli archi di trionfo laterali [fig. 11]. Così, al buon governo di Ottavio alludono Cerere col ramo d'ulivo, le fanciulle con fiori e frutti, la Liberalità e l'Intrepidezza, mentre Alessandro è accompagnato dalla Vittoria e dallo Stragemma militare, dalla Fama e dalla Gloria conquistate con le armi. Da qualche parte si può trovare infine allusione alle conquiste di pace e alle aspirazioni politiche di Ranuccio, il duca regnante<sup>39</sup>.

Come si è accennato, lo spettacolo al Farnese fu in qualche modo l'ultima tappa dell'*Apparato fatto, per honorare la prima, e solenne entrata in Parma della serenissima principessa, Margherita di Toscana, duchessa di Parma, Piacenza, & c.*<sup>40</sup>. L'ingresso della duchessa seguì il percorso delle spose che l'aveva-

palcoscenico del Farnese all'epoca dell'Aleotti, soprattutto del retropalco per cui si è dovuto restringere il grande cortile della Pilotta. Da qualche vago accenno del cronista Bevilacqua, questo ampliamento potrebbe essere stato effettuato durante i restauri per le nozze di Odoardo con Sofia Dorothea di Neoburg avvenute il 1690. Il cronista scrive infatti il 23 maggio 1686: «Il duca andò in Pilotta per vedere di slongare il teatrino, come pure per fare un fondo al Teatro grande» e ancora il 7 ottobre 1689: «S. A. al doppio pranzo sorti in sedia portatile, et andò nella Pilotta alla aggiunta del Teatro ad ordinare varie cose» (Archivio di Stato di Parma, Manoscritti della Biblioteca, 67).

31. Mi riferisco alla riproduzione quasi integrale del manoscritto parmense 3708 della Biblioteca Palatina di Parma. Si tratta in realtà di scenografie e macchine per il teatro Vendramin di San Salvatore a Venezia attorno al 1675 come ha riconosciuto da tempo C. Molinari, *Disegni a Parma per uno spettacolo veneziano*, in «Critica d'arte», n. 69 (1965), pp. 47-64; tutta la raccolta sembra della stessa mano su fogli con la stessa filigrana.

32. Si veda comunque E. Povolo, *Macchine e ingegni del teatro Farnese*, su «Prospettive», n. 19 (1959), pp. 49-56 che non solamente commenta con competenza il funzionamento delle macchine della raccolta Sciolta di Roma, ma riassume efficacemente lo spettacolo parmense del 1628 dal punto di vista scenotecnico.

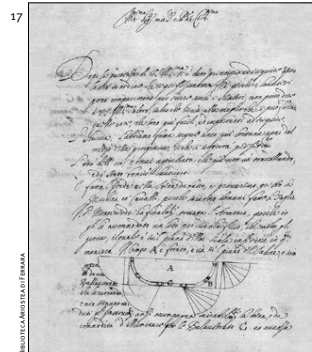
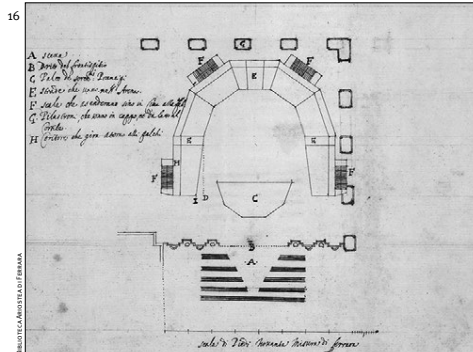
33. Si riporterà, per dare solamente un'idea, la lettera inviata al duca Ranuccio dall'Aleotti il 18 marzo 1618: «Fu posto al suo luogo il modello della macchina di Mercurio, la quale fa l'effetto desiderato; fu anco aggiustata la machina dell'Aurora, et furo posti in opera alcuni di quei tellari, che dovranno fare le scene che dovranno andare inanti e indietro, et posto al suo luogo un mango per tirarli, e spingerli inanti e indietro [...]; com'anco fu fatta una dell'onde a vite, et posta in opera, fa effetto bellissimo; fu anco fatta la machina che dovrà portare la nave di Venere, quella della Virtù, et il carro di Nettuno, che tutti si moveranno con un istesso ordegno, benché diverse in aparenza, et questa farà benissimo l'effetto desiderato». Cfr. G. Lombardi, *op. cit.*, pp. 29-31 e R. Ciancarelli, *Il progetto di una festa barocca*, cit., pp. 165-166. Pochissime sono purtroppo le indicazioni di illuminotecnica nei documenti. Il Buttigli ci dà notizie dell'illuminazione della sala a pp. 267-68.

34. Buttigli, *op. cit.*, p. 252.

35. *Ibidem*, p. 254.

36. Si deve ricordare comunque che il teatro della Sala a Bologna nel 1615 era stato





16. F. Guitti (copia da), pianta del teatro temporaneo allestito nel cortile della Pilotta nel 1628, da una lettera di F. Mazzi a E. Bentivoglio, 8 dicembre 1627 / plan of the temporary theater in the courtyard of the Pilotta in 1628, from a letter of F. Mazzi to E. Bentivoglio, 8 December 1627  
17. F. Guitti, disegno di studio per l'orchestra del teatro Farnese, da una lettera del 18 febbraio 1628 / study drawing for the orchestra of Teatro Farnese, from a letter dated 18 February 1628

70

no preceduta, per il quale il Magnani allestì una serie di archi trionfali a partire da quello della Tagliata d'ordine dorico (l'ancora esistente arco di San Lazzaro, oggi mancante della decorazione). Seguendo la classica successione degli ordini architettonici, un altro arco d'ordine jonico era all'imbocco della piazza Maggiore con le effigi di Cosimo II de' Medici, Ranuccio Farnese, Ferdinando I de' Medici, Ottavio Farnese e sopra Alessandro Farnese. Un terzo, ligneo, d'ordine corinzio era in strada Santa Lucia verso San Paolo. Infine «partendo dal Duomo per andare a corte, nell'uscir dalla strada del Battistero piegando a San Paolo, presentavasi in testa alla strada, sul diritto delle mura di quel Monasterio, una prospettiva, dall'architetto detta d'ordine composto [...] dedicata alla memoria de' Semidei Aldobrandini» (la madre di Odoardo era Margherita Aldobrandini)<sup>41</sup>. Infine «terminava l'apparato nell'Arco di Corte» eretto ventotto anni prima e accresciuto di dieci statue, dieci imprese e una iscrizione detto dal Buttigli «l'Arco delle Margherite» dai nomi delle spose farnesiane. Il Magnani e il Buttigli avevano anche addobbato la facciata romanica della cattedrale. Nella stessa occasione spettacolare, Gerolamo Rainaldi, architetto ducale dal 1622 al 1644, aveva costruito il palazzo di Venere e Imeneo «a due terzi del taglio della città» e il portico dell'Adorazione «sulla controscarpa della fossa della città».

Sempre per onorare la nuova duchessa toscana venne allestito un grande teatro temporaneo, da oltre 3500 posti secondo il Mazzi<sup>42</sup>, nel cortile di San Pietro Martire (oggi della Pilotta) appena sotto al Farnese dove vennero rappresentati l'*Aminta* del Tasso con intermezzi di Ascanio Pio Sforza e il prologo *Tetti e Flora* dell'Achillini. A dispetto del freddo (era il 13 dicembre) patito dai poveri spettatori, che fecero «un sordo rumore» durante lo spettacolo battendo i piedi contro l'assito dei palchi, coperto di panno proprio per attutire i rumori, questo teatro [fig. 16], progettato dal ferrarese Francesco Guitti<sup>43</sup>, ha alcuni elementi di grande interesse per l'evoluzione della tipologia teatrale: non solamente il palcoscenico era organizzato con le scene libere piatte dietro a un arcoscenico, ma il pubblico era ospitato su un doppio ordine di palchi che aveva all'esterno un «coritore» affiancato da quattro scale che «vanno dal fondo alla cima della fabbrica», anticipando il sistema distributivo tipico del futuro teatro d'opera. Interessante è anche la forma dei palchi di testa verso il palcoscenico che, almeno in proposta alternativa, si restringono «perché gli spettatori si sfugono l'uno con l'altro et habiano occasione di meglio vedere»<sup>44</sup>. Anche qui un anticipo delle ragioni della prossima forma a campana. Fra i palchi per il pubblico e il palcoscenico erano inserite due porte laterali

d'ordine jonico un po' come nel teatro superiore. È previsto che si possa spostare lateralmente il palco dei principi segnato C per lasciar spazio al torneo nel *parterre* che, per altro, era parzialmente occupato da sedili.

Finalmente, il 21 dicembre, attraverso il complesso scalone, la duchessa arrivò nel teatro Farnese. «Essendosi riempiti i gradi del Theatro di Dame e Cavalieri, di Gentiluomini, e Cittadini, si Parmigiani, come Piacentini, sulle due hore della seguente notte, comparvero le Sereniss. Duchesse, e Prencipesse, aggiungendosi gli Illuistriss. Signori Cardinali Lodovisi, ed Aldobrandini, ed accompagnandole i Sereniss. Prencipi: il P.G. Carlo di Toscana, ed il Prencipe Francesco Maria Farnese; i quali tutti, dopo di haver con molta humanità salutato il Theatro, s'assiserò a' suoi luoghi, sotto d'un baldacchino di broccato d'argento bianco, eretto sul descritto verone. In quell'istante cominciò una dolce insieme, e grave Sinfonia di stromenti, si da mano, come da fiato, la quale uscendo da cinque Chori, l'uno residente nell'orchestra, due sulle porte laterali del Salone, dentro le ballaustrate recingenti le statue equestri, e gli altri due a destra, e sinistra, nell'intiere del Proscenio, ne' quai luoghi tutti erano bonissimi organi, colli più famosi Musici, e rari Organisti d'Italia; nel terminare che fece, fu accompagnata dall'ammirabile e repentino sparimento della cortina, la quale campeggiata da due arme sereniss. Medici e Farnesi, messe d'oro, e contornite di vaghissimo fregio di fiorami, arricchite del medesimo metallo, non diede manco dilettevole trattenimento nello stare, che gustosa ammirazione nel suo sparire»<sup>45</sup>. Le musiche, le scene, le macchine sul palcoscenico (tre cose così difficili da sincronizzare), i caroselli e lo scroscio dell'acqua per la naumachia finale nella platea, giustificano il coro dei numerosi studiosi che rimarcano l'importanza dello spettacolo del 1628 come debutto del gran teatro barocco, per dirla col Lavin e il Ciancarelli<sup>46</sup>. È quasi sufficiente fare i nomi degli artisti che parteciparono a vario titolo a quegli spettacoli per capirne la grande risonanza. Dal sommo Monteverdi, all'Achillini, allo scenografo e scenotecnico ferrarese Francesco Guitti, così importante nella formazione artistica e scenica di Gian Lorenzo Bernini<sup>47</sup>, ad Alfonso Rivarola detto il Chenda, altro scenografo ferrarese dal luminoso futuro, all'architetto romano Gerolamo Rainaldi e al figlio Carlo, che a 17 anni probabilmente iniziò la professione disegnando la «città di Cnido» per il torneo musicale *Mercurio e Marte* che inaugurò appunto il Farnese, ai quadraturisti e scenografi come il Dentone, Mitelli, Colonna e Seghizzi. Forse dalla vicina Reggio Emilia era stato richiamato dall'avvenimento Gaspare Vigarani, grande architetto di teatri, che contribuì alla formazione della sala tea-

dotato di due palcoscenici contrapposti sui lati corti della sala per un "contrasto" da risolversi mediante un torneo, cfr. D. Lenzi, *Teatri e anfiteatri a Bologna nei secoli XVI e XVII*, in M. Fagiolo, M.L. Madonna (a cura di), *Barocco romano e barocco italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria*, Roma 1985, pp. 181-182.  
37. Cfr. voce *Torneo* in *Enciclopedia dello Spettacolo*, cit.; per averne un'idea si veda le incisioni di Stefano Della Bella dell'anfiteatro per il torneo *La gara delle Stagioni* tenuto a Modena nel 1652 pubblicate in G. Benassati, *La pratica del torneo a Modena in età barocca*, in «Il Carrobbio», anno VII, Bologna 1981, p. 57.  
38. *Ibidem*, p. 260.  
39. L'interpretazione più convincente del significato della decorazione nel teatro Farnese sembra quella di M. Fornari, *Il teatro Farnese: decorazione e spazio barocco*, in AA.VV., *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Seicento*, Milano 1993-94.  
40. Descritto in modo minuzioso e prolisso da M. Buttigli, *op. cit.*  
41. *Ibidem*, p. 79.  
42. Lettera dell'8 dicembre 1627 pubblicata da I. Lavin, *op. cit.*, p. 139. Il Mazzi si riferisce ai soli patchi.  
43. S. Reiner, *Preparations in Parma 1628, 1627-28*, in «The Music Review», nov. 1964, pp. 273 sgg.; per l'attività romana, M. Fagiolo, S. Carandini, *Effimero barocco, strutture della festa nella Roma del '600*, Roma 1978, s.v.  
44. Lettera con disegno di F. Mazzi dell'8 dicembre 1627 pubblicata da I. Lavin, *op. cit.*, p. 138-139.  
45. Buttigli, *op. cit.*, p. 268. Purtroppo né il Buttigli né altri documenti ci permettono di stabilire con chiarezza la distribuzione "sociale" del pubblico nelle gradinate e nelle logge. Il numero di spettatori indicato in 10000 dal Buttigli (p. 253) viene realisticamente ridimensionato in 4000-4500 dal Gandolfi (p. 106).  
46. R. Ciancarelli, *Il progetto di una festa barocca*, cit., p. 11: «si può davvero ritenere che attraverso le descrizioni del Buttigli degli spettacoli del 1628 si delinei un modello e un prototipo del gran teatro barocco; e a indagare in un catalogo che rubricasse i generi e le forme espressive impiegati negli spettacoli delle corti seicentesche si rintraccerebbe, infatti, la persistenza delle forme e delle tipologie delle feste di Parma del 1628, autonomamente rievocate e rielaborate nelle officine e nei cantieri teatrali barocchi. Altrimenti, come dar conto, nel teatro seicentesco della meraviglia e del trucco, dell'esibizione e della macchina, delle



18. La parete di fondo della sala con le logge a serliana curve / the back wall of the hall and the curved serliana balconies  
19. fregio affresco sulla parete di fondo della sala, particolare / fresco decoration on the back wall of the hall, detail

trale barocca mistilinea a gradoni e palchi nella versione riportata dal *Trattato sopra la struttura de Theatri, e Scene* di Fabrizio Carini Motta, pubblicato a Mantova nel 1676<sup>48</sup>. Il teatro Farnese venne inaugurato dal Torneo *Mercurio e Marte* scritto da Claudio Achillini e musicato da Claudio Monteverdi. Il torneo diventa così componimento musicale suddiviso da “abbattimenti” e “intermedi” spettacolari come le «quattro squadriglie di Cavaglieri, et il mantenitore sarà il Seren.mo stesso»<sup>49</sup> e la naumachia finale condotta dallo stesso duca Odoardo. La musica di Monteverdi è perduta, ma forse, secondo l'autorevole parere di Gallico, ne rimane un riverbero nei *Madrigali guerrieri et amorosi* editi a Venezia nel 1638<sup>50</sup>. Si ha notizia dallo stesso Monteverdi, dai suoi collaboratori e dal Guitti, delle difficoltà a musicare il testo dell'Achillini, le cui parole sono «belle sì per il torneo, ma per musica assai lontane, mi hanno dato estremo da fare»<sup>51</sup> e a sincronizzare il movimento delle macchine e in generale l'azione scenica con la musica. Le difficoltà mettono alla prova la duttilità del maestro che riesce a superarle con le «variazioni negli affetti», la contrapposizione della «imitazione» della discordia alle «armonie soavi» dei mesi, ai «quattro generi di armonie» per quattro momenti diversi dell'intermedio *Venere e Diana* e alla recitazione «in voce et non in armonia». Per dirla col Gallico: «In queste parole v'è una folgorante rivelazione del metodico plurilinguismo musicale del Maestro»<sup>52</sup>. Rimane comunque una qualche difficoltà a coniugare lo sviluppo del melodramma con la accesa spettacolarità del teatro barocco.

L'apporto di Monteverdi fu determinante anche per superare i problemi, fra loro collegati, dell'acustica di così vasta sala e della disposizione dei complessi strumentali nello spazio agibile. Che il maestro avesse trovato, secondo la sua espressione, finalmente «le proprie armonie decenti al gran sito», lo riferisce il Guitti<sup>53</sup>. Complici l'esigenza di salvaguardare gli strumenti musicali dall'acqua della naumachia e la ferrea “regia” di Monteverdi nella disposizione dei musicisti, per la prima volta l'orchestra, da zona fra la cavea e la scena del teatro antico, diventa uno spazio destinato appositamente agli strumentisti posizionato davanti al palcoscenico come sarà abitualmente nel teatro all'italiana: è la cosiddetta “buca” [fig. 17]. Questa disposizione verrà ripresa dallo stesso Guitti a Ferrara, dal Chenda e dal Vigarani ed entrerà nella trattatistica col Carini Motta. Ma, come si è visto, la musica non proveniva solamente dall'“orchestra” davanti al palcoscenico, ma da ben quattro altri luoghi, cioè i gruppi di strumentisti erano ben cinque.

In vista delle nozze fra il principe Odoardo e Sofia Dorotea di Neuburg, avvenute nel 1690, si dovette pensare a un restauro

del grande teatro, anche perché il 20 novembre 1688 «essendosi rotta una catena della fabbrica del Teatro grande, cascò bona parte della fabbrica»<sup>54</sup>. Ma si dovette pensare a qualcosa di più di un semplice restauro, cioè a un riammodernamento, come sembrano testimoniare alcuni bei disegni conservati presso la Biblioteca Universitaria di Bologna [figg. 20, 21]: attribuiti ad anonimo ferrarese del primo Seicento dal Cavicchi che li ha fatti conoscere per primo<sup>55</sup>, si devono invece assegnare a Francesco e Ferdinando Bibiena<sup>56</sup>. Probabilmente rappresentano un progetto di modifica non solo decorativa del Farnese in vista delle nozze del 1690. Si prevede infatti un accorciamento della U della cavea corrispondente a due serliane con conseguente avvicinamento del proscenio agli spettatori. Vengono completamente modificati anche i due archi laterali con le statue dei duchi Ottavio e Alessandro. Alla stessa occasione si deve probabilmente legare la sezione longitudinale del teatro conservata al Louvre [fig. 22] di altra mano (Carlo Virginio Draghi?) che apporta molte minori modifiche<sup>57</sup>. Di Carlo Virginio Draghi esiste un'incisione [fig. 23] che presenta il proscenio col nuovo sipario dipinto da Sebastiano Ricci sempre per le nozze del 1690<sup>58</sup>. Se in quell'augusta occasione le grandi trasformazioni al Farnese rimasero sulla carta<sup>59</sup>, gli venne affiancato però un teatrino più piccolo su progetto di Stefano Lolli<sup>60</sup> a ricordare le grandi difficoltà a organizzare spettacoli nel *magnum orbis miraculum*. Non solo, quasi a indicare la prossima obsolescenza del Farnese, lo stesso Lolli costruì nel 1687 un nuovo teatro ducale capace di 1200 posti aperto al pubblico nel palazzo di Riserva<sup>61</sup>. In effetti, non furono molte le occasioni per aprire il teatro Farnese: otto in poco più di un secolo, cioè dal 1628 al 1732 quando finì la vita attiva del Farnese con un carosello organizzato dal comune di Parma per solennizzare l'arrivo del nuovo duca Carlo di Borbone. In coincidenza quindi con l'estinzione dei Farnese, il teatro venne chiuso<sup>62</sup>. Per dirla con Montesquieu, «il teatro è grande, troppo grande per un piccolo principe che non ha di che rischiararlo: e quindi è quasi inutilizzato»<sup>63</sup>.

La decadenza del teatro viene per la prima volta registrata dal Milizia quando scrive che «per essere da gran tempo fuori d'uso, è così mal andato, che i curiosi non lo veggono senza qualche timore»<sup>64</sup>. La decadenza è aumentata dal tempo passato e dalla particolare sensibilità dello scrittore nella descrizione di Charles Dickens: «Il teatro Farnese, uno dei più tristi spettacoli di decadenza che si possano vedere, cioè un vecchio teatro d'aspetto triste e grandioso, che il tempo riduce lentamente un mucchio di rovine. [...] Solo i vermi possono essere famigliari con uno stato di desolazione simile a quello in cui è caduto que-

abilità tecniche e delle invenzioni sceniche, del proliferare dei trattati di scenotecnica, senza assumere le feste di Parma del 1628 come utile punto di partenza, come un possibile repertorio di quelle esperienze di spettacolo, che emigrarono nei manuali di scenografia e arricchirono le teorie della scienza meccanica?».

47. Cfr. M. e M. Fagiolo dell'Arco, *Bernini: una introduzione al gran teatro del barocco*, Roma 1967, p. 190.

48. Ripubblicato dal Polifilo, Milano 1972, a cura di E.A. Craig. Sostengono, senza invero documentarla, la presenza del Vigarani alle feste del 1628, D. Lenzi, *Il “luogo” teatrale*, in A. Berselli (a cura di), *Storia dell'Emilia Romagna*, Bologna 1977, vol. II, p. 737 e E. Garbero Zorzi, *Il passaggio a Reggio Emilia di Gaspare Vigarani*, in M. Fagiolo, M.L. Madonna, *Barocco romano e barocco italiano*, cit., p. 229.

49. Lettera di Monteverdi del 4 febbraio 1628; cfr. C. Gallico, *Monteverdi nel gran teatro del Farnese a Parma*, in AA.VV., *Lo spettacolo e la meraviglia*, cit., p. 229.

50. *Ibidem*, p. 224; al saggio di Gallico si rimanda per il rapporto musica, testo, scenografia e acustica della sala.

51. Stessa lettera del 4 febbraio 1628.

52. *Ibidem*, p. 229.

53. «Il s.r. Monteverde ha finalmente trovata l'Armonia, perché io gli ho accomodato un loco per suo beneficio, che molto gli giova; il quale è su'l piano della scala inferiore in questa maniera. Il campo A è forato [fig. 17] e va su'l piano del Salone, e sarà coperto da una Ballaustrata che lo circonda, e non saranno veduti gl'istrumenti anzi accompagna mirabilmente la scena, e da comodità d'illuminare pur le Balaustrate C. et avanza tanto il piano B, che resta spazio grandissimo per S. A. S. ma per scendere [come mantenitore del torneo nella platea]. Le scale possono essere dentro, e quando si vorrà, si possono spingere fuori con bella maniera, e'l semicircolo C sarà vestito d'una muraglia, che difenderà i musicisti dall'acqua [della naumachia finale], lettera del 18 febbraio 1628 pubblicata da Lavin, *op. cit.*, p. 126; cfr. anche Gallico, *op. cit.*, pp. 237-39.

54. Cronaca del Bevilacqua citata in G. Cirillo, G. Godi, *Il trionfo del Barocco a Parma nelle feste farnesiane del 1690*, Parma 1989, p. 139.

55. Cfr. A. Cavicchi, *Il teatro farnese a Parma*, in «Bollettino Cisa», cit., pp. 337-338 e ill. n. 188-190-193-194.

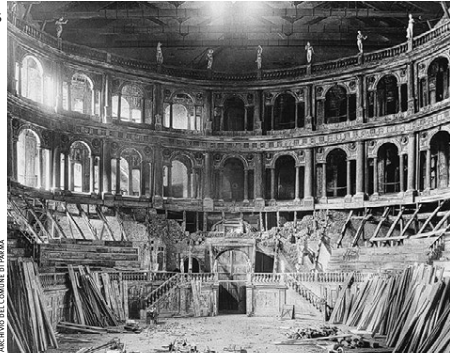
56. I disegni appaiono chiaramente tardobarocchi; in particolare risultano come una firma dei fratelli Bibiena (soprattutto Francesco) gli ovuli dei capitelli composti del proscenio; a una corretta attribuzione si sono avvicinati G. Cirillo, G. Godi, *op. cit.*,







GALLERIA NAZIONALE DI PARMA



ARCHIVIO DEL CONSIGLIO DI PARMA

sto teatro. [...] Attraverso alle larghe fessure del soffitto appare il cielo luminoso. [...] Al di sopra del proscenio ciondola qualche misero straccio, in luogo degli allegri festoni che una volta l'ornavano. Il palcoscenico è tanto rovinato dall'umidità che hanno costruito uno stretto ponticello di legno attraverso a esso, per impedire che sprofondi sotto ai piedi del visitatore. [...] Gli insetti, i tarli e la putredine hanno portato, rispetto al tatto, alla superficie del legno gli stessi cambiamenti che il tempo arreca a una mano morbida, facendola divenire ruvida e seminandola di rughe. Se gli spettri danno rappresentazioni, esse senza dubbio avvengono su questo palcoscenico»<sup>65</sup>. Più leggeri i fratelli Goncourt: «La scena è di una grandezza e di una profondità immensa. Questo teatro, o meglio, questa rovina di teatro, è di un colore mirabile: il vecchio legno ha preso la tinta del mogano naturale, su cui si distaccano, come fantasmi, le statue dipinte di bianco»<sup>66</sup>. Ancora Louise Colet qualche anno dopo: «Noi entrammo nel teatro, scheletro di un monumento incomparabile: lo si direbbe la splendida mummia di un Faraone, le cui bende dorate e dipinte cadono in polvere. [...] Nel soffitto brillava un vasto affresco di Lionello Spada e di Girolamo Curti: non si vede più che attraverso una nebbia opaca questo bel cielo azzurro, dove si liberavano le divinità dell'Olimpo. Si tratta di uno di quei monumenti dell'Italia, che Vittorio Emanuele II deve riparare per darvi qualche grande festa patriottica. I governi moderni, preoccupati del benessere dei popoli, non potranno più innalzare simili edifici, ma conservare quelli che restano. Vegliare su tutti i preziosi avanzi dell'arte costituisce la gloria di un re popolare; demolire e livellare, sia pure per ingrandirla, una vecchia città, non è a nostro parere un segno di grandezza; romperla col passato, che l'architettura documenta in modo pari agli annali scritti, è uno smembrare la storia di un popolo»<sup>67</sup>. Solamente dopo mezzo secolo, il 5 settembre 1909, il teatro (probabilmente solamente la platea) si riempì di popolo per festeggiare il cinquantenario del plebiscito che aveva unito Parma al Piemonte il 7 settembre 1859<sup>68</sup>. Forse a questo anniversario sono legati i due importanti lavori sul Farnese di Glauco Lombardi e di Lina Balestrieri entrambi del 1909. Si è visto che già per i festeggiamenti del matrimonio del 1690 il teatro aveva avuto bisogno di restauri. Comunque il decadimento deve essersi accelerato certamente con l'abbandono dell'uso spettacolare, tanto che nel 1790 don Ferdinando di Borbone ordinò all'architetto Luigi Feneulle che, con l'assistenza dei capomastri Cristoforo Bettoli e Francesco Poma, stendesse una perizia della spesa necessaria alla riparazione del soffitto e del proscenio (che fu di lire 37.960)<sup>69</sup> e alla fine del secolo fece «ammassare

gran cumuli di fusti d'abete»<sup>70</sup> per restaurare il teatro, ma non si fece nulla per l'incalzare di Napoleone e per la morte del duca nel 1802. Durante il governo napoleonico il teatro fu usato come laboratorio per le scene del teatro ducale e come palestra per la guardia urbana<sup>71</sup>. Sotto Maria Luigia, Paolo Toschi operò qualche restauro alle finestre e al tetto e si interessò del teatro anche Nicolò Bettoli<sup>72</sup>. Sotto gli ultimi Borboni nel 1857 una commissione di periti propose di abbattere il teatro pericolante, proposta contrastata dall'Accademia parmense di Belle Arti<sup>73</sup>. Nonostante le alate parole della Colet, nello stesso 1860 anche il Linati propose di distruggere il Farnese perché troppo costoso il restauro di un locale inutile<sup>74</sup>. Nel 1867 vennero completamente rifatte e modificate le capriate del tetto su progetto dell'ingegner Mazzucchetti e la direzione dell'ingegner Savoia. Si perse in quel restauro definitivamente il soffitto dipinto [fig. 24] e si aggiunsero delle saette a rinforzo delle capriate che deturpano la decorazione pittorica<sup>75</sup>. Verso il 1883, lo scenografo Gerolamo Magnani restaurò il boccascena<sup>76</sup>. Come si legge su «Aurea Parma» del 1913: «I lavori da noi più volte invocati per ridonare al teatro Farnese l'antico splendore, rendendo possibile l'accesso del pubblico alla vastissima gradinata ed alle logge, sono un fatto compiuto, di cui va data ampia lode alla Commissione dei Monumenti ed al senatore Giovanni Mariotti, [...] furono ripristinate e rese sicure le pericolanti gradinate, vennero riaperte ed in parte modificate le loro vie d'accesso, e furono consolidate le scale a chiocciola che conducono alle loggie, rese per ora nel primo ordine praticabili. Si provide poi, con lodevole praticità, a maggiormente illuminare il palcoscenico mediante l'apertura di un grandioso lucernario. Già nella cerimonia inaugurale delle feste per il centenario verdiano, il pubblico poté occupare in folla immensa le gradinate che da 180 anni erano inaccessibili»<sup>77</sup> [fig. 25]. Con il bombardamento americano del 13 maggio 1944 [fig. 28], si avverò l'antico desiderio del Linati di abbattere il Farnese! Dopo i primi interventi del genio civile, i restauri delle parti lignee cominciarono nel 1956 e terminarono verso il 1962, mentre i restauri agli affreschi e alle statue continuarono fino alla fine degli anni ottanta<sup>78</sup>. Giustamente si scelse di ricostruire integralmente il teatro evidenziando le parti rifatte. Si è trattato in linea di massima di un lavoro accurato con qualche scelta discutibile messa in luce dal Gandolfi<sup>79</sup>. In particolare, è criticabile la sistemazione del palcoscenico soprattutto per quello strano soffitto in assito chiuso non deducibile dalle preesistenze né dai documenti. Dalla mostra sul Settecento parmense del 1979, il teatro è diventato l'ingresso alle raccolte della Galleria Nazionale di Parma.

24. G. Contini (1828-1912).

Il teatro Farnese. Si noti il soffitto dipinto andato distrutto nel 1867 per il rifacimento del tetto / Note the painted ceiling that was destroyed in 1867 during the reconstruction of the roofing

25. I restauri del teatro Farnese per il centenario della nascita di Verdi nel 1913 / restoration of Teatro Farnese for the Verdi centennial in 1913

pp. 139-588.

57. Pubblicata in V. Gandolfi, *op. cit.*, p. 130; vedi anche G. Cirillo, G. Godi, *op. cit.*, pp. 139-156.58. G. Cirillo, G. Godi, *op. cit.*, p. 156-588.

59. Forse le capriate del tetto vennero rifatte secondo quel progetto visto che sono identiche a quelle presenti nel rilievo tardosettecentesco del Feneulle: forse in quell'occasione (1690) venne anche ampliato il palcoscenico oltre l'arcone.

60. G. Cirillo, G. Godi, *op. cit.*, pp. 53-588.61. Cfr. P. E. Ferrari, *Spettacoli drammatico-musicali e coreografici in Parma dal 1628 al 1883*, Parma 1884.62. Cfr. L. Balestrieri, *Feste e spettacoli alla corte dei Farnese*, Parma 1909 e I. Mamczar, *Le Théâtre Farnèse de Parme et le drame musical italien (1618-1732)*, Firenze 1988.63. C.L. de Montesquieu, *Voyage d'Italie (1729)*, Bordeaux, 1894-96.64. F. Milizia, *op. cit.*, p. 74.65. C. Dickens, *Pictures from Italy*, London 1846.66. E. e J. Goncourt, *L'Italie d'hier. Notes de voyage (1855-56)*, Paris 1894.67. L. Colet, *L'Italia degli Italiani*, Roma 1860.68. Cfr. E. Faelli, *Il cinquantenario del plebiscito nel teatro Farnese il 5 settembre 1909*, Parma 1909 e G. Capelli, *Il teatro Farnese di Parma: architettura, scene, spettacoli*, Parma 1990, p. 143.

69. Nota manoscritta di E. Scabarbelli Zunti conservata presso la Sovrintendenza ai beni artistici e storici di Parma.

70. Cfr. P. De Lama, *Descrizione del teatro Farnese di Parma*, p. 197-198; per i restauri sette-ottocenteschi cfr. V. Gandolfi, *op. cit.*, pp. 148-149.71. V. Gandolfi, *op. cit.*, p. 148.72. Per il Toschi, cfr. V. Gandolfi, *op. cit.*, p. 202; per l'interessamento del Bettoli, cfr. M. Dall'Acqua, *Il teatro Farnese di Parma*, cit., pp. 144-145.73. *Ibidem*, pp. 145-149.

74. Cfr. il «Patriota», mercoledì 28 marzo 1860: «Ma è egli possibile di conservare il Teatro Farnesiano senza rifarlo? [...] Duro partito, ma ragionevole e prudente, quello si è di demolire un locale che chiude in sé tanti pericoli». Per fortuna, dallo stesso giornale «Patriota» del 13 novembre 1864, apprendiamo che il governo aveva stanziato L. 40.000 per i restauri del Farnese.

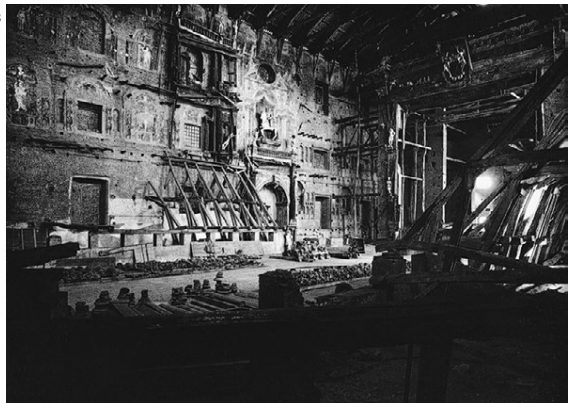
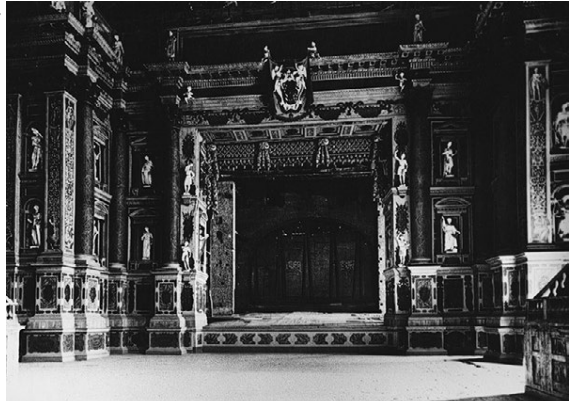
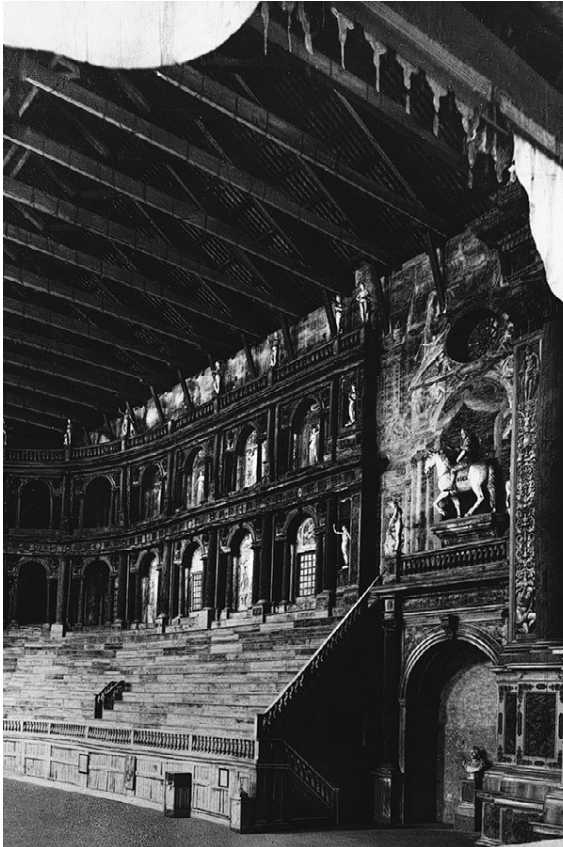
75. V. Gandolfi, *op. cit.*, p. 149.

76. «Gazzetta di Parma», venerdì 4 maggio 1883.

77. A p. 165.

78. Dal 1963 al 1979 si restaurarono gli affreschi e alcune sculture, nel 1986-88 il portale d'ingresso, nel 1988-89 i cavalli di Alessandro e Ottavio.

79. V. Gandolfi, *op. cit.*, pp. 152-153.



26. la sala vista dal palcoscenico prima del bombardamento del 1944 / *the hall seen from the stage before the bombing of 1944*
27. il proscenio prima del bombardamento del 1944 / *the proscenium before the bombing of 1944*
28. il teatro Farnese poco dopo il bombardamento del 1944 / *Teatro Farnese shortly after the bombing of 1944*

In contrast with the crowded ranks of visitors astonished by «the majesty of the Proscenium [that] captures the eye» and «the beauty of the Architecture, the charm of the Painting, the vividness of the sculpture [that] nourish the soul»<sup>1</sup>, the indignant voice of Milizia is raised, proclaiming that the Teatro Farnese pursues, in a mad tournament with an unhappy outcome, «the equestrian statue [of Duke Alessandro and Duke Ottavio] that charges unbridled across the barriers of all the laws of decorum»<sup>2</sup>. This classicist censure helps us to understand the complexity of the references of the theater, based not only on the desire to reconstruct the ancient theater, as in the Olimpico di Palladio, but also closely connected to the concept of spectacle of its time, and even projected toward the future, seeing the theater as both architecture and as a machine for sets and stagings. The wide-ranging reference to the ancient Roman typologies (not only the theater but also the amphitheater and the circus) is joined by the ephemeral urban spectacularity of tournament grounds and the structures for the “high solemn” pomp of the ceremonies of entry to the city of the brides of the dukes and lords of the territory. It is no coincidence that the Teatro Farnese was, in some ways, the final episode of the solemn procession that brought Margherita of Tuscany, the bride of Duke Odoardo Farnese, to Parma in November 1628. The “indecorous” triumphal arches alongside the statues of Alessandro and Ottavio on horseback, separating the cavea from the proscenium [Fig. 11], are replicas of the temporary arches erected along the streets of the city for the procession, and make reference to another precise urban theme, that of the equestrian monument. Had they enough force, they might remind us of the splendid horses which the Piacentini, with the aid of Mochi, erected in Piazza Cavalli to please Duke Ranuccio, the same Duke who ordered the building of the Teatro Farnese. Recalling, moreover, the reminder of the arrangement of *serliane* of the Basilica Palladiana in Vicenza around and above the steps of the seating area, we cannot help but notice the urban character of this theater, a true «reversal of urban space into theatrical space»<sup>3</sup>. The disorganic, unresolved character of the Palazzo della Pilotta, due to the fact that it was never completed and was later subjected to many interventions, not coordinated with one another, in the late Farnesian, Bourbon, Louis-ian and post-unification periods, seems to bear out the traditional version that Duke Ranuccio was not only the person to commission the work, but also its main creator, poorly assisted, we might add, by the person who probably drew up the final project, Simone Moschino: a sculptor-architect of Tuscan origin, more suitable for the design of altars or facades than for that of a large organism. He, perhaps, was assisted, in turn, by Gian Domenico Campanini, who supervised the work from its outset, in 1602, until his death in 1616. It is certain that Moschino was responsible for the large imperial staircase [Fig. 7] and for a design for the main facade<sup>4</sup>. Thus the Farnese family's traditional interest in architecture, even in its professional aspects, continued, dictating along with the architect the significance and the tone of the architectural operation. We know that Ranuccio, under the careful guidance of his father, took part in the planning of the pentagonal citadel of Parma, and the building of the Palazzo della Pilotta. «His most serene highness the Prince is engaged [...] in the construction of his new Palazzo, where he wants to return as soon as he finishes eating» we are informed by Paolo Giraldi, with his usual spirit of observation, in a letter dated 19 August 1608 to Cardinal Odoardo Farnese<sup>5</sup>. The functional program for Palazzo della Pilotta, an enormous services complex connected to the Farnese ducal residence (no longer standing), which once faced

onto the main street of San Barnaba (today's Strada Garibaldi) was as follows: an immense hall (soon transformed into the Teatro Farnese), a large stable (discussed in the treatise of Scamozzi) with hayloft and lodgings for the staff, a corral, a stall for mules, a shelter for carriages, a cloakroom, the hall of the Accademia (very probably for the Accademia degli Innominati, in which Ranuccio held the rank of Prince from 1586 to 1606, under the name *immutabile*), and many galleries bordering the courtyards for the game of Pilotta (pelota, the Basque version of jai-alai), and the courtyards of San Pietro Martire and “della Racchetta”, forming almost an internal system of piazzas. Careful analysis of the traces remaining in the masonry of Teatro Farnese provides some room for conjecture regarding the immense “salone” on the first floor of the Palazzo della Pilotta, so well introduced by the imperial staircase. Of great assistance in this “archaeological” research are the complex patterns of the niches of the walls lateral to the stage [Fig. 8], extending along both the very long lateral walls, as can be seen in the traces of niches that have been filled to strengthen the wall that must support the levels of the seating area of the U-shaped cavea. Other evidence lies in the fact that the two large niches to the sides of the *scenae frons* are both partially compromised by the wood structure of Aleotti. The larger niches, adorned by five smaller niches alternated with a sort of pilaster strip, seem to be based on those of the Raphaellesque loggia of Villa Madama, still property of the Farnese at the time, while the serial arrangement could be based on the fish-pond of the same villa or, perhaps, more generally, on theories of antique niches like the “Nicchioni” of Todi or the “Naumachia” of Taormina. There could also be some suggestion of the two remaining levels of workshops of the semicircle of the Trajan markets in Rome. The “rustic” condition of this complicated masonry arrangement (along with a number of structural discontinuities) seems to indicate that the “salone” was not yet completed in its decoration when it became the theater, making it difficult for us to establish its function. Were all those niches supposed to contain objects? We can imagine statues or busts, to form a sort of *antiquarium*, or statues, armours, decorations for a more complex allegorical panegyrist program of the Farnese. A perimeter protrusion of the masonry just below the continuous upper order of niches, with a series of encased beams that were later sawn off, would seem to indicate the presence of a balcony around the hall, later destroyed when the theater was built. This may represent an indication of the spectacular function of the “salone”. We are tempted to imagine it not as a mere *salle d'armes*<sup>6</sup>, but as a hall for social functions that could also be used as a temporary theater, as was the case, for example, in Ferrara, where the Sala Grande was often transformed as a theater, as by Alfonso II in 1565 for the marriage to Barbara of Austria, or in Florence, where the Salone dei Cinquecento at Palazzo Vecchio was occasionally transformed as a theater, beginning that same year, 1565, with an installation by Giorgio Vasari that could be assembled and broken down in eight hours. Ranuccio must have been aware of the important evolution in theater that took place in Florence toward the end of the 1500s, and we know that he was present at a performance, in his honor, of *Dafne* by Rinuccini, with music by Peri, in the Salone of Palazzo Pitti<sup>7</sup>. The always tense relations between the Farnese and the Medici deteriorated due to the famous plot of 1611, of which the Tuscan Grand Duke Cosimo II was aware, according to the confession of the Marchesino di Sala<sup>8</sup>. With reason, Duke Ranuccio thought that the conspiracy was related to the anti-Spanish movement in Italy, with the complicity of a number

of Italian princes, including the open sympathies of Gonzaga, with the slightly less openly declared support of Savoja, Estense and, perhaps, the Grand Duke of Tuscany. Without going into the entire intricate, ambiguous episode, we can recall that the reconciliation long urged by the pope between Farnese and Gonzaga took place between May 1617 and February 1618. At the same time the duke attempted to send a signal of reconciliation to the Grand Duke of Tuscany, with a formal reception in Parma, whose high point was to be a performance at the Teatro Farnese, for the journey that Cosimo II was said to be planning to Milan to pray at the tomb of St. Charles. In keeping with the convincing interpretation of Ciancarelli<sup>9</sup>, the performance planned for the inauguration of the theater, *La difesa della Bellezza*, by Count Alfonso Pozzo, was not just an homage and celebration of the illustrious guest, but was also seen as an opportunity to revive the alliance with Cosimo de' Medici. These peace-making overtures in the indirect form of performances, preceded by the proposals for marriage between the two families since 1515, are joined, perhaps, by the desire to rival, in terms of grandeur and novelty, the great Florentine theatrical tradition which Ranuccio had already seen firsthand. This aspect of the Teatro Farnese operation is reflected in the dedication to Ranuccio composed by Aleotti in February 1618 (as he was directing the work on his theater), for the *Disegno della scena tragica del teatro di Ferrara*<sup>10</sup>. After centuries of imaginative attributions of Teatro Farnese to Palladio and to Bernini, Milizia corrects this error with another, attributing it *in toto* to the Parma architect G.B. Magnani. G. Lombardi, in the first important philological study of the Farnese complex<sup>11</sup>, flanks G.B. Aleotti, as the main architect, with the Marchese Enzo Ventivoglio and G.B. Magnani, based on the declarations of Buttigli and other documents. To these names we should probably add at least Count Alfonso Pozzo and Pier Francesco Battistelli, who were deeply involved in the work. The latter, whoever, is a secondary figure, at least where the theater is concerned, more a set designer and painter than an architect<sup>12</sup>. Alfonso Pozzo was one of the Duke's close collaborators, a man of letters, author of the text of the performance that was to be held to inaugurate the theater in 1618. Magnani was a fine architect, although here he appears to be subordinate to Aleotti. The documentary reference to the «adjustment made by Magnani to the loggia above, leading to a great improvement»<sup>13</sup> should probably be reconsidered, in the sense that perhaps nothing was actually done. Naturally the presence of Enzo Ventivoglio is of great importance, because he had much experience in the field of theaters, like his father Cornelio, but his figure is more that of an impresario than of a designer<sup>14</sup>. The U-shaped form of the steps of the cavea is already present in the preliminary drawings by Aleotti. Moreover, his presence on the worksite is documented for several months, until the end of March 1618. For the executive drawings a true architect was needed, and therefore it appears probable that the final say on such a large work was granted to G.B. Aleotti, who had a great deal of experience as a designer of theaters, and was known to Duke Ranuccio, for whom he had organized a tournament in the courtyard of the Palazzo Vescovile in Parma during the carnival of 1616<sup>15</sup>. In January 1610 Ettore Smeraldi, then in Ferrara with Aleotti, had sent the Duke «drawings... of the theater and Pastoral stage of the Accademia di Ferrara, which are very dear to us»<sup>16</sup>. It was probably Ranuccio who commissioned Aleotti, in 1604, to design the singular hexagonal church of Santa Maria del Quartiere, an important episode in the urban revival of the area of Parma on the other side of the river<sup>17</sup>. Unfortunately there are no monographic works on Aleotti that do justice to his immense erudition

and his numerous skills as a civil and military architect, cartographer and renowned designer of theaters and sets. He demonstrates an encyclopedic spirit and a certain scientific depth, although always in the applied area of the art of building<sup>18</sup>. In his architecture we can observe a profound knowledge of the architectural culture of the 1500s (not only of Palladio, as has often been written, but also of Pirro Ligozio, whom he knew personally, and Schiatti, Alghisi, Serlio, Vignola, Sammiceli), and a perhaps excessive conformity to treatises, that prevents him from renewing the language in the direction of the Baroque. Again, in the Farnese theater, the future is not envisioned so much in terms of language as in those of the technical and scenographic elements, or a sense of total spectacle<sup>19</sup>. Of the three remaining preliminary drawings by Aleotti for the theater, the first in chronological order might be the plan [Fig. 9] conserved at the Biblioteca Ariostea of Ferrara (mss. Antonelli, classe 1 n. 763, f.n. 162). Here the relation among the U-shaped cavea, the arcade of *serliane* and the perimeter wall is very close to that of the solution built. The difference lies in the steps, that are bent orthogonally in the end of the U, as in another theater by Aleotti, that of the Accademia degli Intrepidi in Ferrara, designed in 1605 [Fig. 15]. The proscenium, much simpler than the one that was actually built, appears similar to that of the theater in Ferrara, except for the reversal of the same architectonic order in the lateral walls, probably an attempt to connect it with the cavea. This preliminary design calls for a widening of the original hall both in the direction of the staircase (as took place in the construction) and toward the Pilotta courtyard, eliminating a passageway to enlarge the stage. Then there are two almost identical sections, one conserved at the Biblioteca Ariostea in Ferrara [Fig. 10] (mss. Antonelli, cl. 1, f.n. 165), the other one in the Lombardi collection in Parma. In this second section, above the giant Corinthian order there is the beginning of a grand arch that seems to foresee the proscenium arch of the theaters of the 1700s and 1800s. This solution, probably too tall for the roof of the existing hall, was replaced by an attic. The proscenium seems to be identical to the built version, with two lateral avant-corps and a single arch and the characteristic shortened *versurae* [Fig. 11]. There is an attempt at cohesion between the proscenium and the steps with the balconies above, through the sumptuous organization of the lateral wall, that continues the giant Corinthian festooned order and the niches of the proscenium with a solution that reminds us of Palladio's solution for the Teatro Olimpico in Vicenza (especially if the nude masonry structure between the cavea and the stage, as some assert, is not by Palladio). At the entrance there is an antique-style vestibule with columns and statues, probably beneath the Duke's box, surrounded by a balustrade. The U form of the cavea is similar to that in the plan described above, with levels that are bent orthogonally, but it is narrower because the double loggias with *serliane* have a greater depth, in order to contain five steps. There was probably supposed to be a correspondence between the with of the loggias and that of the two lateral avant-corps of the proscenium. In part due to its state of deterioration, it is hard to say whether the large wooden model of Teatro Farnese [Fig. 12] conserved at the museum of Drottningholm and attributed to Aleotti<sup>20</sup> was a part of this rapid but complex design process. This possibility is not contradicted by the presence in front of the stage of the “orchestra” surrounded by the stairs designed by Francesco Guitti for the performance of *Mercurio e Marte* at the inauguration, which finally took place in 1628. This may have been added to the existing model, as is suggested by the differences between it and the constructed version. In the model the attic above the arch of

the stage is decorated with six pilaster strips, and the niches in the avant-corps of the proscenium are framed by aediculae not present in the built theater [Fig. 1]. The slope of the cavea is much less steep in the model and, it appears, four more steps, perhaps mobile, are added, almost reaching the level of the stalls. The zone between the cavea and the proscenium is similar to that of the theater, with a triumphal arch which is topped, however, by a large window that does not exist in the real theater.

With respect to the preliminary drawings, there are some noteworthy differences that somewhat alter the character of the theater. The proscenium seems very similar (and in fact it is probably the same) to that of the sections described above. The cavea, on the other hand, has more steps and is steeper, so that the two levels of balconies, although almost identical to those of the sections, are higher up. While in the sections the upper balustrade corresponds to the architrave of the proscenium, in the built theater it is at the height of the attic, or above the cornice of the tribation [Fig. 11]. This lack of correspondence is followed by the most important of the modifications, or the sacrifice of cohesion between the proscenium and the zone for the public, with the introduction of lateral triumphal arches topped by the equestrian statues of the dukes Ottavio and Alessandro, an explicit point of reference for the emblematic Farnesian program of the theater. Perhaps based on those painted between the cavea and the stage in the Teatro Olimpico di Sabbioneta, they seem like a reminder of the temporary triumphal arches that would perhaps have celebrated the glory of the Medici during the projected solemn entrance of the Grand Duke Cosimo II, and that were built in any case by G.B. Magnani for the solemn procession of Margherita of Tuscany in 1628. In short, an homage to the city in celebration, and to the urban ephemeral, in a theater that was to represent, in a certain sense, the last, hyperbolic segment of a triumphal urban route for the Grand Duke of Tuscany or his daughter. Perhaps this can help us to understand the “open-air” character of the Farnese theater, like an echo of the temporary character of theaters erected for tournaments, which were very popular in the city of Aleotti<sup>21</sup>. In fact the theater in Parma, in keeping with what Aleotti himself had planned earlier, was inaugurated with a musical tournament, followed by a naumachia. The construction technique in wood, in part due to the haste dictated by the expectation of the Medici visit, also reminds us of the temporary theaters erected in courtyards or halls. This similarity is even more evident today, after the war damages, due to the effect of nudity caused by the exposed wood of the reconstruction. Although it contains nearly all the elements of the future “teatro all’italiana”, Teatro Farnese does not assume that rather gloomy, lounge-like atmosphere of many of its successors. *Magnum orbis miraculum*: the world is in the entire theater, not just beyond the arch of the stage. But there appears to be no (or very little) contradiction between this desire to conform to a contemporary or recent concept of spectacle and the antique tradition. For example, we can see the lateral arches between the cavea and the proscenium almost as *viae ad forum*, to which we can add those suggested by the large openings in the proscenium arch, and that painted in a specular manner on the entrance wall, behind the serliane of the balconies [Figs. 18, 19], as if the large stalls area of the Farnese were trying somehow to reflect the spectacular approach of the Roman Forum as recalled by Vitruvius<sup>22</sup>. Many other links to classical architecture can be seen in the theater, especially if we also consider, like Alberti, the other typologies of architectural structures for spectacles of the past: the amphitheater and the circus. These models are better suited to the type of performance that would have been held at

Teatro Farnese, where there was undoubtedly no intention to “philologically” present ancient tragedies and comedies, as was the case for the Olimpico di Palladio! But I believe that in order to comprehend the close ties to the classical of the theater in Parma, it is sufficient to go back to the words of Alberti: «Spectacles can be either contemplative or active. The former, to delight the observer, are composed of poetry, music, theatrical recitals; then there are bellicose spectacles like wrestling, boxing, the cestus, jousting, chariot racing, and games that serve as training for combat, which Plato recommended as annual events, that can offer extraordinary benefits for the security of the state and the glory of the city. Different types of constructions are required for spectacles, and they are defined with different names. In the case of edifices for comic or tragic verse, we use, given their importance, the term theater. Other structures, where youths of good families devote their energies to chariot racing (with bigae or quadrigae) are called circuses. Others still, for spectacles involving wild animals, are called amphitheaters.»<sup>23</sup> [Fig. 13]. The Teatro Farnese appears to be an attempt to combine all three typologies. To continue with Alberti’s interpretation, it would seem that the circus is the true model for the cavea and the stalls. After having remarked that structures for spectacles are arranged like an army ready for battle, Alberti writes: «Among the various types, in fact, the one that is similar to a waning moon is called theater. The one that extends its wings outward, on the other hand, is called a circus, because in the contests of the bigae or quadrigae one must circle around the middle; the same type of structure could be used for naval battles, filling the arena with water by means of aqueducts or deviations of rivers. [...] The type of edifice that resulted from the union of two theaters attached at the front was called the “cavea”, and is equivalent to what is called the amphitheater». Considering the wings of the U-shaped levels of the stalls, and the tournaments and horseback ballets and naumachiae held by the Farnese, few doubts remain. But let us return to the subject of the theater itself, and the area of the stage, where the technical innovations can be observed. Here again, to some extent, we can see a resemblance to the *scena frons* of the Roman theater, but instead of five doors there is only one *porta regia*, widened beyond all proportion to create a proscenium that opens onto a large setting, organized with flat wings on mobile “telari”, as in the “teatro all’italiana” [Fig. 14]. While already in 1544, in his commentary on Vitruvius, Philandrier had turned his attention to the *scena ductilis*, with which «by means of panels pulled into the wings the interior of this scene or that was revealed»<sup>24</sup>, in practice nothing was accomplished and set changes were still effected by means of *periaktoi*. It would appear reasonable to doubt, along with I. Lavin<sup>25</sup>, that from the outset, in the Intrepid theater by G.B. Aleotti (1605–06), there was a system of flat sets. An engraving dated 1618 depicting the setting for tragedies at the Ferrara theater shows that this was the only set, an evident contradiction. And the schematic plan of the theater [Fig. 15], conserved in the State Archives of Modena<sup>26</sup>, does not seem to indicate any presence of mobile flat sets; it resembles the fixed set of the Teatro Olimpico di Sabbioneta, as in the drawing by Scamozzi (Uffizi 191 A)<sup>27</sup>. Keeping in mind the description (always ambiguous in its interpretation) of certain performances in Ferrara prepared by the Aleotti-Bentivoglio team<sup>28</sup>, perhaps we can imagine an intermediate solution, as in the plan for the sets created by Inigo Jones for *Florimène* in 1635, where the wings remain constant and the backdrop changes<sup>29</sup>. Perhaps, on the other hand, Lavin’s caution is excessive when he questions whether the various documentary references to

the sets painted on mobile “telari” for the Farnese spectacle planned for 1618 are sufficient to guarantee that the system of sets for the Farnese theater was composed of mobile panels, and that this innovation cannot be acknowledged before the work of Guitti in 1627. But if this is so, why did Aleotti, who especially in Ferrara had had repeated opportunities to demonstrate his talents as a set designer, design such a large stage, which appears as an intentional invitation for the use of mobile sets and diabolical stage “machinery”<sup>30</sup>? After the great iconographic confusion created, in 1992, by the book *Lo spettacolo e la meraviglia, il teatro Farnese di Parma e la festa barocca*, full of staging mechanisms designed for another theater<sup>31</sup>, it is difficult to attempt a catalogue of the actual sets and mechanisms of the Farnese theater, and especially for its inaugural performance<sup>32</sup>. Therefore, at least for the moment, it is prudent to leave the stage dismally empty, as it appears today. We have to be satisfied with the marvelous effects described by Buttigli and the significant remarks on mechanisms and sets in the letters of Aleotti and Guitti<sup>33</sup>. Who knows whether the public was more enthused by traditional, amateurish performances like tournaments, with the squadrons of knights led by Duke Odoardo, and the naumachia, or the naval battle, again conducted by Odoardo, made possible by pumping water into reservoirs placed beneath the stage, and suddenly discharged toward the stalls through two lateral openings beneath the proscenium together with sea monsters, where the participants were arrayed, or by the more professional, musical performances featuring the most renowned singers of the day, on the stage, beyond the proscenium, made possible by the use of flat sets on frames, shifted by means of very complicated machinery, as had never been seen before. Let us again turn to Buttigli: «entering the Theater in the Saline through the main entrance, the judicious spectator cannot help by stop short after a few steps. The majesty of the Proscenium captures the gaze, the beauty of the Architecture, the charm of the Painting, the vividness of the Sculpture nourish the soul, and both [gaze and soul, ed.] are neither tired nor satiated, one remains transfixed by the spectacle, and this is necessary, for those who understand such matters, and have much experience with such excellent art, remain breathless and immobile. Great admiration is felt by the scholars of the “Gerogifische” as they examine the great number of statues, no less ingeniously placed, and garbed in erudite costume, decorating not so much the proscenium as the Theater itself, and the rest of the Salone, bearing witness to the skill of the Inventor and the excellence of the Sculptor»<sup>34</sup>. Thus the construction celebrated the unity of the arts, as we will see, essentially as a way of celebrating the Farnese, in keeping with a program outlined by Alfonso Pozzo, who was also the author of the theatrical text envisioned for the inauguration. The Teatro Farnese, imagined in its complete decoration, would have continued with the same motifs in the spaces above the lateral triumphal arches [Fig. 11], in the decorations between the serliane of the balconies, and especially in that rather mysterious architecture which «for those who turn their backs to the proscenium, gives the impression of another proscenium»<sup>35</sup>: this is truly quite strange, a proscenium painted in a specular manner with respect to the true proscenium, because it is hardly perceptible, hidden as it is by the balconies<sup>36</sup> [Fig. 18]. Perhaps the two opposing proscenium were supposed to be reminders of the two large entrances, like triumphal arches, that were often placed on the short side of the temporary theaters constructed for tournaments<sup>37</sup>. The artifice seems to reach its high point in the two galleries painted by Lionello Spada on the ceiling, creating an illusion of greater

height for the theater. All the characteristics of the Emilian contribution to the Baroque, or the culture of quadraturism and perspective, the identity of set design and architecture, thus appear to be combined in the Teatro Farnese. These balconies are enriched by a variety of figures: «Some of them, located at the back of the Theater, look toward the proscenium, almost as if they were listening, rapt, to the actors. Others, situated to the left and right of the proscenium, seem to be observing what happens in the hall. Others facing the “Verone de’ Principi”, depicted as singing and playing instruments, represent choruses of singers and excellent musicians. [...] But above all one notices, from any position in the hall, an infinite number of figures, aerial figures in flight with different instruments, birds, crowns and palms in their hands, a beautiful backdrop of Celestial Glory, distinguished in two distant zones by choirs of Antique Deities, who with the deterioration are revealing greater or lesser distance as they reverently turn their gazes to Jupiter, the Great Father, who rides an Eagle at the center of the ceiling, looking down with favor at the theatrical performance»<sup>38</sup>. Architecture, set design, quadrature and sculpture combined to form a sort of total spectacle in an entirely artificial space, in which life ambiguously mingled with theater. The spectators are like latecomers in a spectacle that seems to function perfectly well even without their presence, in keeping with a topos that was taken to its intellectual and expressive extreme by Benini in the representation of the ecstasy of St. Theresa, eternally observed (although somewhat distractedly) by the Cornaro family in the lateral pews of the chapel of Santa Maria della Vittoria in Rome. Not only do the gods look on approvingly as the Duke preserves the tradition of the naumachia that concludes the inauguration, but all the decorations sing the praises of the Farnese family. In the proscenium, the allegorical conceit seems to be based on the opposition of Peace and War, probably associating the former with Duke Ottavio and the latter with Duke Alessandro, the great condottiere of Flanders, both represented on horseback above the two triumphal arches [Fig. 11]. The good government of Ottavio is represented by Ceres with his olive branch, and maidens with flowers and fruit. Generosity and Fearlessness, while Alessandro is accompanied by Victory and Military Strategy, by Fame and Glory achieved in battle. There are even references to the peacemaking initiatives and political aspirations of Ranuccio, the reigning duke<sup>39</sup>. As we have seen, the spectacle at the Farnese theater was in a certain sense the last phase of the *Apparato fatto, per honore la prima, e solenne entrata in Parma della serenissima principessa, Margherita di Toscana, duchessa di Parma, Piacenza, & c.*<sup>40</sup>. The entrance of the duchess followed the route of the brides that had preceded her; G. Battista Magnani prepared a series of triumphal arches beginning with that of the Tagliata, a Doric arch (the still existing arch of San Lazzaro, whose decoration is lacking today). In keeping with the classical succession of architectural orders, another Ionic arch was placed at the entrance to Piazza Maggiore, with the effigies of Cosimo II de’ Medici, Ranuccio Farnese, Ferdinando I de’ Medici, Ottavio Farnese and, above, Alessandro Farnese. A third arch, in wood, Corinthian, was placed in Strada Santa Lucia near San Paolo. Next, «leaving the cathedral in the direction of the court, as one leaves the street of the Baptistry to go toward San Paolo, at the end of the street, on the wall of the monastery, there is a perspective which the architect says is of a composite order [...] dedicated to the memory of the Semidei Aldobrandini» (the mother of Odoardo was Margherita Aldobrandini)<sup>41</sup>. Finally «the structure terminated in the Arch of the Court», erected 28 years earlier and enhanced by ten

statues, ten heroic tableaux and an inscription, called the «Arco delle Margherite» by Buttigli, in reference to the name of the brides of the Farnese. Magnani and Buttigli also decorated the Romanesque facade of the cathedral. For the same spectacular event, Geronimo Rainaldi, ducal architect from 1622 to 1644, built the Palazzo di Venere e Imeneo at «two thirds of the main street of the city» and the Portico dell'Adorazione «on the counterscarp of the moat of the city».

To further honor the Tuscan duchess a large temporary theater was erected, with a capacity of over 3500, according to Mazzi<sup>42</sup>, in the courtyard of San Pietro Martire (today of the Pilotta) just below the Teatro Farnese. Performances were held of *Aminia* by Tasso, with intermezzi by Ascanio Pio Sforza and the prologue *Teti e Flora* by Achillini. In spite of the cold (the date was 13 December) withstood by the poor spectators, who produced «a dull noise» during the spectacle, stamping their feet on the wooden structures which had been covered with cloth to dampen such sounds, this temporary theater [Fig. 16] designed by Ferrara's Francesco Guitti<sup>43</sup> features certain elements of great interest for the evolution of the theater typology: not only was the stage organized with mobile flat sets behind an arch, but the public was placed in a dual order of boxes with an external «coritore» flanked by four staircases that «go from the bottom to the top of the structure», anticipating the layout of operatic theaters of the future. The form of the balconies closest to the stage is also interesting. They are recessed, in order that «the spectators can be set back, in order to get a better view»<sup>44</sup>. Here again we see a certain foresight with respect to the future bell-shape of balcony rows. Between the boxes for the public and the stage there were two lateral doors, in an Ionic order, something like the upper theater. It was possible to move the «box of the princes», marked with a C, to make space for a tournament in the parterre, that was also partially occupied by seating.

On 21 December the duchess finally entered the Teatro Farnese, after climbing the complex staircase. «When the Theater was filled with Ladies and Knights, Gentlemen, Citizens, people from Parma and Piacenza, at two o'clock on the following night their Serene Highnesses the Duchesses, and Princesses, appeared, taking their places alongside the Most Illustrious Cardinals Lodovisi, and Aldobrandini, and accompanied by their Serene Highnesses the Princes: Grand Prince Carlo of Tuscany, and Prince Francesco Maria Farnese; all, after having with great humanity saluted the Theater, took their places beneath a canopy of white silver brocade, erected over the princes' balcony. In this instant there began a solemn ensemble, a grave Symphony of instruments, strings and woodwinds, emerging from five Choruses, one for the orchestra, two at the lateral doors of the Salone, inside the balustrades of the equestrian statues, and the other two to the left and right, inside the Proscenium. In all these positions there were excellent organs, with the most famous Musicians and the finest Organists of all Italy; as the music came to an end, it was accompanied by the sudden, admirable disappearance of the curtain, on which the Most Serene coats of arms of the Medici and Farnese were depicted, in gold, surrounded by most charming ornaments of floral motifs, again with gold parts, pleasing to the eye when present, and prompting awe when suddenly removed»<sup>45</sup>. The music, the sets, the mechanisms of the stage (three very difficult elements to synchronize), the roundabouts and the rush of water for the naumachia, the final spectacle, justify the choral union of scholars who remark on the importance of the spectacle of 1628 as the beginning of the great Baroque theater, as in the cases of Lavin and Ciancarelli<sup>46</sup>. It would almost suffice simply to list the names of the artists who participated in the event to get an idea of its

importance. From the great Monteverdi to Achillini, to the set designer and stage technician Francesco Guitti, so important in the artistic training of Gian Lorenzo Bernini<sup>47</sup>, to Alfonso Rivarola a/k/a il Chenda, another set designer from Ferrara, with a bright future, to the Roman architect Gerolamo Rainaldi and his son Carlo, who at the age of 17 probably began his career by designing the «città di Cnido» for the musical tournament *Mercurio e Marte* at the inauguration of Teatro Farnese, to quadraturists and set designers like Dentone, Mitelli, Colonna and Seghizzi. Perhaps from nearby Reggio Emilia Gaspare Vigarani arrived, a great theater architect, who contributed to the evolution of the Baroque theater with steps and balconies, in the version illustrated in the *Tattato sopra la struttura de Theatri, e Scene* by Fabrizio Carini Motta, published in Mantua in 1676<sup>48</sup>. The Teatro Farnese was inaugurated with the tournament *Mercurio e Marte*, written by Claudio Achillini, with music by Claudio Monteverdi. Thus the tournament became a musical composition subdivided into «abbattimenti» and «intermedi», like the «four squadron of Knights, and the director will be his Most Serene Highness himself»<sup>49</sup>, and the final naumachia, personally conducted by Duke Odoardo. The music Monteverdi wrote for the occasion has been lost, but perhaps, according to the authoritative opinion of Gallico, an echo does remain in the *Madrigali guerrieri et amorosi* published in Venice in 1638<sup>50</sup>. There is also documentation with direct testimony from Monteverdi himself, and his collaborators and Guitti, regarding the difficulties involved in setting music to the text by Achillini, whose words are «fine for a tournament, but very distant from music, and have caused me an extreme effort»<sup>51</sup>, and in synchronizing the movement of the machines and, in general, the theatrical action with the music. These difficulties sorely tested the flexibility of the great master, who overcame them with «variations of emotions», juxtaposing the «imitations» of dissonance with the «suave harmonies» of the months, and the «four genres of harmonies» for four different moments of the intermezzo *Venere e Diana* and the recital «in voce e non in armonia». According to Gallico: «In these words there is the sudden revelation of the methodical multilingual approach of the Maestro»<sup>52</sup>. Nevertheless there remained certain difficulties in reconciling the progress of the melodrama with the brilliant spectacularity of Baroque theater. The contribution of Monteverdi was also decisive to overcome the related problems of acoustics in such a vast hall, and in the arrangement of groups of musicians in the space. The fact that the maestro finally managed, in his own words, to find «the proper harmonies for the large site», is reported by Guitti<sup>53</sup>.

Due to the need to protect the musical instruments from the water of the naumachia, and due to the rigid stipulations of Monteverdi regarding the positioning of the musicians, for the first time the orchestra, instead of a zone between the cavea and the stage as in ancient theater, becomes a real place for the musicians, specifically located in front of the stage, as was to be the case later in the «teatro all'italiana»: the so-called «pit» [Fig. 17]. This arrangement was later used by Guitti himself in Ferrara, by Chenda and Vigarani, and found its way into treatise form with Carini Motta. But, as we have seen, the music did not come only from this «orchestra pit», but also from as many as four other positions: there were five groupings of musicians.

Due to the upcoming marriage between Prince Odoardo and Sophia Dorothy of Neuburg, in 1690, it was necessary to consider a restoration of the theater, also because of damages that took place the 20th November, 1688<sup>54</sup>. But this was not just a mere restoration; a modernization was considered, as can be seen in the fine drawings conserved at the University Library in Bologna [Figs. 20, 21]:

attributed to an anonymous Ferrarese of the early 1600s by Cavicchi, who first brought them to light<sup>55</sup>, today we can probably attribute them to Francesco and Ferdinando Bibiena<sup>56</sup>. They were probably part of a project of not merely decorative modification of the Farnese theater for the marriage of 1690. They call for a foreshortening of the U of the cavea, bringing the proscenium closer to the spectators. The two lateral arches with the dukes Ottavio and Alessandro are completely changed. This was probably the same period of study that gave rise to the longitudinal section conserved at the Louvre [Fig. 22] by another architect (Carlo Virginio Draghi?), with fewer, less important modifications<sup>57</sup>. Carlo Virginio Draghi also made an engraving [Fig. 23] showing the proscenium with a new curtain painted by Sebastiano Ricci, again for the occasion of the marriage in 1690<sup>58</sup>. While in this situation the modifications planned never left the drawing board<sup>59</sup>, a smaller theater designed by Stefano Lolli was built<sup>60</sup>, a reminder of the great difficulties in organizing performances in the *magnum orbis miraculum*. Moreover, almost as if to indicate the upcoming obsolescence of the Teatro Farnese, Lolli built a new ducal theater in 1687, with a capacity of 1200, open to the public in the Palazzo della Riserva<sup>61</sup>. In effect the opportunities to actually use Teatro Farnese were few and far between: just eight in little more than a century, or from 1628 to 1732, when the active existence of the theater came to an end with a carousel organized by the municipal authorities of Parma to welcome the new Bourbon duke, Charles. Thus, together with the end of the reign of the Farnese, their theater was also closed<sup>62</sup>. In the words of Montesquieu, «The theater is large, too large for a small prince, who is not able to illuminate it: therefore it is almost always left unused»<sup>63</sup>.

The deterioration of the theater is mentioned for the first time by Milizia, who writes that «it has been out of use for so long, and is in such bad condition, that the curious cannot view it without a certain trepidation»<sup>64</sup>. The deterioration worsened with the passage of time, as described by Charles Dickens: «The Farnese theatre, one of the saddest spectacles of that can be seen, an old theater with a dismal, grandiose air, slowly collapsing into ruins. [...] Only the worms can be familiar with such a state of desolation as that into which this theatre has fallen. [...] Through the large cracks in the ceiling the bright sky appears. [...] Above the proscenium a few miserable rags dangle, in the place of the cheerful festoons that were once there. The stage is so ruined by the humidity that they have built a narrow wooden bridge across it, to prevent it from collapsing beneath the feet of visitors. [...] The insects, the termites and the rot have brought about, on the surface of the wood, the same changes that happen to a soft hand as it ages, making it rough and full of wrinkles. If the spirits are prone to giving theatrical recitals, this is surely the stage they would choose»<sup>65</sup>. The Goncourt brothers have a lighter touch: «The stage is immense in size and depth. This theater, or to put it better this ruin of a theater, has a wonderful color: the old wood has taken on the hue of natural mahogany, against which the statues, painted white, stand out like ghosts»<sup>66</sup>. Again, Louise Colet a few years later: «We entered the theater, the skeleton of an incomparable monument: it is like a splendid mummy of a Pharaoh, whose gilded and painted wrappings are disintegrating into dust. [...] On the ceiling shone a vast fresco by Lionello Spada and Girolamo Curti: this beautiful azure sky, where the divinities of Olympus run free, can now be seen only as through a dense fog. This is one of those monuments of Italy that Victor Emmanuel should repair and use for great patriotic celebrations. Modern governments, concerned about the well-being of peoples, will no longer be able to erect such buildings, but they can conserve those that

remain. To watch over all the precious remains of art constitutes the glory of a popular king; to demolish and raze, even for the sake of expansion, an old city is not, in our opinion, a sign of greatness; to break with the past, that architecture documents in the same way as written annals, is to dismember the history of a people»<sup>67</sup>. Only half a century later, on 5 September 1909, the theater (probably only the stalls) was filled with people to celebrate the fiftieth anniversary of Parma's unification with Piedmont in 1859<sup>68</sup>. This was probably the occasion for two important works by Glauco Lombardi and Lina Balestrieri, both dated 1909. We have seen that the theater was already in need of restoration for the marriage in 1690. Its deterioration surely accelerated after its abandonment, and in 1790 Don Ferdinando di Borbone ordered the architect Luigi Feneulle, with the aid of the *capomastri* Cristoforo Bettoli and Francesco Poma, to prepare a study regarding the expenses necessary to repair the ceiling and the proscenium (Lit. 37,960)<sup>69</sup>. Toward the end of the century Ferdinando was ready, with a large accumulation of pine trunks<sup>70</sup>, to proceed with the restoration of the theater, but nothing was accomplished, due to the death of Napoleon and then the death of the duke in 1802. During the Napoleonic reign the theater was used as a workshop for the sets of the ducal theater, and as a gymnasium for the local police<sup>71</sup>. Under Marie Louise, Paolo Toschi undertook a limited restoration of the windows and the roofing, and Nicolò Bettoli also worked on the theater<sup>72</sup>. Under the last Bourbons in 1857 a commission of experts proposed the demolition of the theater, a proposal that was opposed by the Parma Fine Arts Academy<sup>73</sup>. In spite of the words of Colet, in 1860 F.F. Linati also proposed destruction of the theater, because the restoration of a useless facility was too expensive<sup>74</sup>. In 1867 the roof trusses were completely rebuilt and modified, based on a design by the engineer Mazzucchetti, under the supervision of the engineer Savoia. In this restoration the painted ceiling was definitively lost [Fig. 24], and reinforcements were added for the trusses that compromise the painted decorations<sup>75</sup>. Toward 1883 the set designers Gerolamo Magnani restored the proscenium<sup>76</sup>. As can be read in «Aurea Parma» in 1913: «The works repeatedly urged to restore Teatro Farnese to its original splendor, allowing the public access to the vast seating area and the balconies, have been completed, and praise is due for this to the Commission of Monuments and Senator Giovanni Mariotti [...] the dilapidated levels of the cavea have been repaired and made safe, reopened and partially modified in their access, while the spiral staircases leading to the balconies have been consolidated, and can finally be used. With praiseworthy practicality, the stage has been illuminated by opening a large skylight. Already at the inauguration, for the Verdi centennial, an immense crowd filled the hall, which had been closed for 180 years»<sup>77</sup> [Fig. 25].

Thanks to the American bombings of 13 May 1944 [Fig. 28], Linati's wish that the Teatro Farnese be demolished finally came true. After the first urgent interventions by civil engineers, restoration of the wooden parts began in 1956 and were completed in about 1962, while restoration of the frescoes and the statues were to continue until the late 1980s<sup>78</sup>. Correctly, it was decided to reconstruct the entire theater, rendering visible the differences between the surviving original parts and the new parts. In general this was an accurate work, with a few debatable choices, as revealed by Gandolfi<sup>79</sup>. In particular, the arrangement of the stage can be criticized, especially because of the strange closed ceiling that cannot be seen in any earlier documentation. After the exhibition on the Settecento Parmense in 1979, Teatro Farnese has become the sumptuous entrance to the collections of the Galleria Nazionale di Parma.

# Max Huber

Sergio Polano **Pensare per immagini**

Delle vicende novecentesche della più antica delle arti industriali, cioè la produzione seriale di artefatti comunicativi tramite macchine da stampa, Max Huber è stato tra i protagonisti di primo piano, dagli anni quaranta almeno fino agli anni settanta. Alcune sue realizzazioni sono ormai divenute emblematiche, per serrata appropriatezza e felice concisione, nel polimorfico campo del visual design a cui si è dedicato, modulandosi dal graphic design all'exhibition design (notevoli le collaborazioni con i Castiglioni), fino al corporate design e all'information design. La "formula" progettuale di Huber non si rivela però immediatamente, oltre la fascinazione delle sue sottili invenzioni grafiche, per quello che sostanzialmente è: interazione continua di pratiche artistiche, diverse nei mezzi ma parallele nella ricerca. L'opera di Huber vive infatti all'insegna di un serrato dialogo, di un fitto scambio tra i diversi campi in cui ha saggiato le sue capacità: dalla grafica alla pittura fino alla fotografia, in un continuum creativo che non si può ridurre allo specifico dei singoli terreni di sperimentazione. La giustamente celebre produzione di manifesti è, ad esempio, una sezione significativa ma non esaustiva dell'immaginario di Huber; non si può dimenticare, d'altra parte, né il suo fondamentale contributo alla grafica sistematica delle "identità coordinate" aziendali (tra l'altro, con logotipi storici, quali quelli de la Rinascente, Coin, Esselunga, e con collaborazioni del calibro di quelle per Braendli, Legler, Nava), né le sue indiscusse doti di grafico editoriale (con le collane per Einaudi, ad esempio). Presentando una monografia a lui dedicata al principio degli anni ottanta, Huber spiegava l'ampia latitudine sperimentale del suo atteggiamento di ricerca, col nominarne i modelli ideali: Bayer, El Lisickij, Heartfield, Matter, Moholy-Nagy, Neuburg, Schuitema, Stankowski, Sutnar, Tschichold, Willimann, Zwart. La sua opera va dunque compresa in questi termini, nel segno empirico di una tensione verso l'astrazione (ove è assai significativo il suo insistere –con trame spesso interagenti– su una "figura" generatrice come la spirale, in un cocleare espandersi della casualità della vita nelle regolarità delle forme) che si fa concreta operazione di "verifica dei poteri" delle arti visive e del concetto stesso di Gestalt. Il suo è un tentativo di dar forma a delle schegge di un sogno generoso, è un rischiarsi con serenità in frammenti dell'utopia che aveva animato un filone di ricerca tra i più radicali e affascinanti delle avanguardie artistiche del Novecento: quello che voleva la morte dell'arte nell'estetizzazione diffusa della vita e dell'ambiente. Ciò suggerisce di rimeditare con chiavi meno settorialmente circoscritte e con più duttili strumenti di interpretazione il contributo di protagonisti come lui alle vicende del contemporaneo "pensar per immagini", in una storia del Bildhaftes Denken, ancora in buona parte da scrivere.

## ENGLISH TEXT

→ In the 20th-century context of the oldest of the industrial arts, or the production of communicating artefacts with machines for printing, Max Huber has been one of the leading players, from the 1940s until the 1970s. Some of his works have become emblematic, for their lucid appropriateness and concise rigor, in the polymorphic field of visual design, in which his works range from graphics to exhibition design (including noteworthy collaborations with Castiglioni), from corporate image to information design. But the design "formula" of Huber is not immediately apparent, beyond the charm of his subtle graphic inventions, for what it is: in substance, the continuous interaction of artistic practices, with different media in parallel research. Huber's work can be seen as a dense dialogue, a fertile exchange among different fields: from graphics to painting to photography, in a creative continuum that cannot be reduced to the specifics of single areas of experimentation. His justifiably renowned posters, for example, are a significant but not complete aspect of the imagery of Huber; other important aspects include his fundamental contribution to the systematic graphics of "coordinated" corporate identity (including historic logos, such as those for Rinascente, Coin, Esselunga, and collaborations such as those for Braendli, Legler, Nava), and his expertise in publishing graphics (the book cover lines for Einaudi, for example). In the presentation of a monograph on his work published in the early 1980s, Huber explained the wide-ranging experimental approach of his research, citing his models: Herbert Bayer, El Lisickij, John Heartfield, Herbert Matter, Lazlo Moholy-Nagy, Hans Neuburg, Paul Schuitema, Anton Stankowski, Ladislav Sutnar, Jan Tschichold, Leo Willimann, Piet Zwart. Therefore his work must be understood in these terms, in the empirical sign of a tendency toward abstraction (in which his insistence –often with interacting patterns– on a "generating" figure like the spiral, in a cochlear expansion of the randomness of life in the regularity of forms, is very significant) that becomes a concrete operation of "testing the powers" of the visual arts and the very concept of the Gestalt. He attempts to give form to the shards of a generous dream, serenely taking risks in the fragments of the utopia that has animated a current of research among the most radical and fascinating of the artistic avant-gardes of the 20th century: that which saw the death of art in the widespread aestheticizing of life and the environment. This suggests a reinterpretation –based on factors that are not restricted to one sector or another, using more ductile instruments of analysis– of the contribution of protagonists like Huber to our contemporary way of "thinking in images", in a history of the Bildhaftes Denken, much of which still remains to be written.

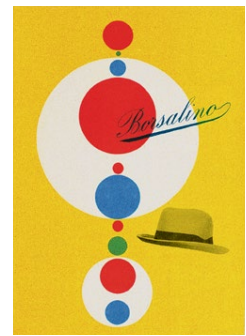
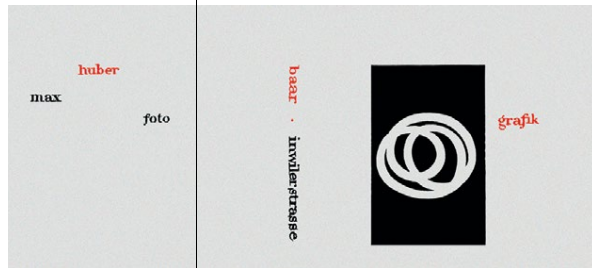




*la Rinascenza Primavera 1953,  
pieghevole / folding, 1953,  
14 x 14 cm chiuso / closed,  
10 x 59 aperto / open  
pagina a sinistra / left page  
Arte astratta e concreta  
poster, 1946, 100 x 70 cm*

79







pagina a sinistra / left page  
dall'alto in basso / top to  
bottom

- Maskenball Baur Au Lac  
bozzetto di poster / poster  
sketch, 1936, 30 x 21 cm
- Ein volk fährt ski  
bozzetto di pagina di  
rivista / magazine page  
sketch, 1942, 29,7 x 21 cm
- bozzetto di biglietto da  
visita personale, 1939 / visit  
card sketch, 1939, 6 x 13 cm
- Max Huber  
bozzetto di poster / poster  
sketch, 1987, 30 x 21 cm
- Genève  
bozzetto di poster / poster  
sketch, 1939, 24 x 18 cm
- Borsalino  
cartoline / postcards, 1949  
e 1950, 15 x 10 cm  
in questa pagina / this page
- VIII Triennale di Milano  
poster, 1947, 70 x 100 cm
- VII Ciam Bergamo  
poster, 1949, 50 x 70 cm

**R**

---

**coin**

---

**S**upermarket

---

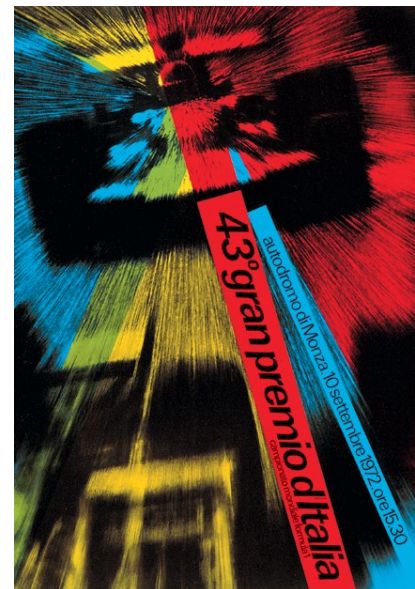
**AZ**

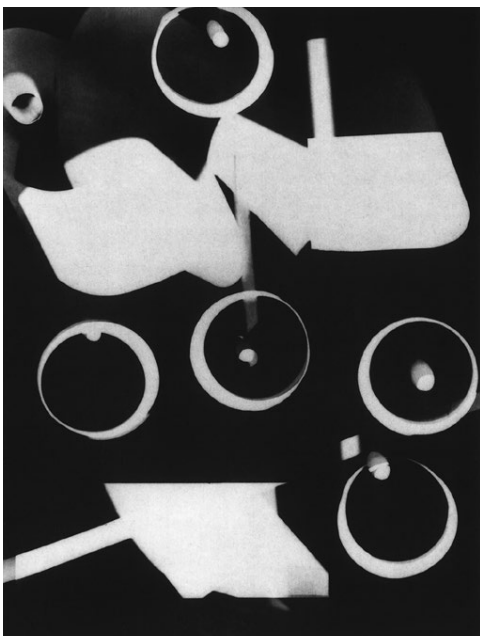




pagina a sinistra / left page

- La Rinascente, logo, 1950
  - Coin, logo, 1955
  - Supermarket Esselunga, logo, 1958
  - Grafiche Nava, logo, 1961
  - Gran premio dell'autodromo di Monza, poster, 1948, 140 x 100 cm
  - La Rinascente moda autunno inverno, poster, 1955, 70 x 100 cm
- in questa pagina / this page
- 12° Gran Premio Lotteria di Monza, poster, 1970, 100 x 70 cm
  - 43° Gran Premio d'Italia. Monza, poster, 1972, 100 x 70 cm



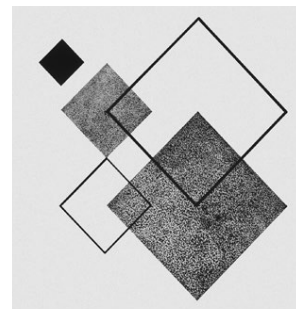


## Arte astratta, arte concreta

**Sergio Polano**

Poco prima di morire, al termine di una lunga e sofferta esperienza artistica (non priva di contraddizioni), che ne aveva fatto la figura chiave di De Stijl e del

neoplasticismo olandese, C.E.M. Küpper – meglio noto come Theo van Doesburg – fonda nel 1930 a Parigi la rivista «Art Concret», di cui esce il solo numero introduttivo. Questo ennesimo, poco noto e forse malinteso ultimo sforzo del geniale agit-prop olandese è destinato a delineare un'ipotesi vagliata nei due decenni successivi, con eco non solo europea: l'arte deve «tendere alla chiarezza assoluta»



–spiegano i testi programmatici della rivista– cioè alla «pittura concreta e non astratta, perché non c'è nulla di più concreto, di più reale, di una linea, di un colore, di un piano. [...] L'evoluzione della pittura non è che la ricerca intellettuale della verità attraverso la cultura visiva. [...] La pittura è un mezzo per la realizzazione visiva del pensiero: ogni quadro è un pensiero–colore» poiché «non c'è niente da leggere nella pittura. C'è da vedere». Nello stesso anno, Michel Seuphor, l'artista e critico francese, amico e biografo di Piet Mondrian, fonda –in significativa polemica con Van Doesburg– a Parigi un'altra rivista, dal nome altrettanto programmatico, «Cercle et Carré», con intenti non poi troppo diversi. I due tentativi confluiscono, in un certo senso, nel 1931, con la nascita di «Abstraction–Création. Art non figuratif», una rivista e un gruppo, cosmopolita e disomogeneo. In questa formazione si riconoscono molti artisti non figurativi presenti a Parigi –da Kandinskij a Mondrian, da Pevsner a Gabo, da Arp a Schwitters, da Nicholson a Moholy–Nagy, da Kupka a Delaunay, da Albers a Magnelli, da Herbin a Hélon, per non citare che i primi– e poi una serie amplissima di associati in tutta Europa e oltre, fino a superare i 400 membri (prima di sciogliersi, nei secondi anni trenta); 13 gli svizzeri del gruppo, tra cui Sophie Taeuber–Arp, Max Bill e Alfred Willimann, il primo maestro di Max Huber, che resterà profondamente e duraturamente segnato da tale rapporto.

in alto / top

Theo van Doesburg, *Dessin arithmétique IV*, 1930, 27,5 x 25 cm

a sinistra / left

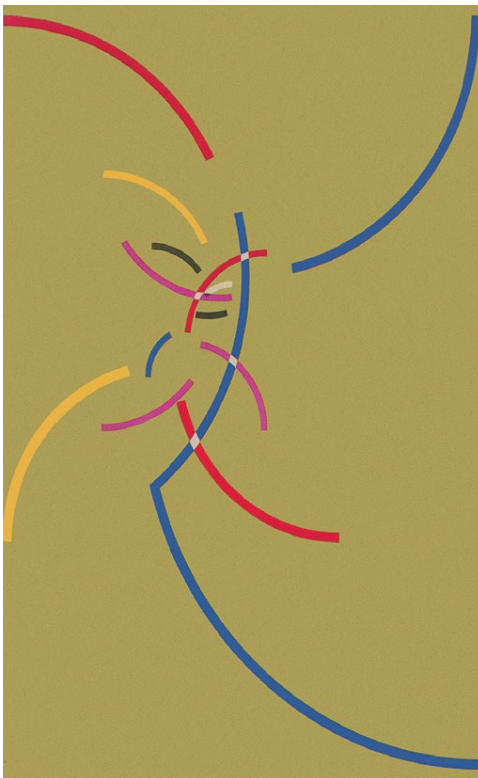
Autoritratto fotografico / *photographic self-portrait*, 1940

Fotogramma / *photogram*, 1941

pagina a destra / right page

*Senza titolo*, gouache, 1948, 60 x 60 cm

*Movimento costruito*, gouache, 1961, 58 x 33 cm



Max Huber (1919–92), nato a Baar, nell’elvetico canton Zugo, frequenta dal 1935 la Kunstgewerbeschule di Zurigo, seguendo in particolare le lezioni di Alfred Williman. Nel 1936, inizia l’apprendistato presso un’agenzia pubblicitaria; tra i suoi compagni di lavoro Emil Schulthess, che in seguito lo chiamerà a collaborare al mensile «Du». Proprio attraverso una inserzione su «Du», viene a sapere, durante il servizio militare, che lo Studio Boggeri cerca un grafico. Nel febbraio 1940, si presenta a Milano e viene immediatamente assunto; grazie alla straordinaria struttura di Boggeri ha modo di conoscere la cultura progettuale milanese. Nel 1941, rientra in Svizzera e riprende la ferma; lavora poi come grafico e allestitore a Zurigo, fino al rientro senza visto in Italia nel 1945. Ha inizio così, nell’immediato dopoguerra, una lunga e intensa fase di lavoro milanese, che lo vede protagonista di assoluto rilievo nel campo del visual design fino agli anni settanta, tanto da conquistarsi meritata e duratura fama internazionale. Tra molte altre realizzazioni, nel 1946 progetta la nuova veste editoriale di Einaudi, nel 1947 la grafica per la VIII Triennale, nel 1948 la grafica per l’XI festival di musica contemporanea di Venezia e il poster per il gran premio dell’autodromo di Monza, nel 1949 il poster dei Ciam di Bergamo, nel 1950 il marchio de la Rinascente, in un crescendo di impegni con committenti di settori produttivo–merceologici diversi (Braendli, Legler, Alfieri&Lacroix, Olivetti, la Rinascente, Esselunga, Glaxo, Coin, Besana, Borsalino, De Agostini, Caprotti, Poretti, Nava, per citarne alcuni); nel 1948 inizia a collaborare agli allestimenti dei fratelli Castiglioni, in un rapporto destinato a durare a lungo. A fianco della sua attività di designer, Huber coltiverà sempre forti interessi per la fotografia e la pittura.

**Bibliografia essenziale**

*Max Huber progetti grafici 1936–1981*, testi di M. Huber e G. Anceschi, Electa, Milano 1982  
*Max Huber grafica 1940–1990*, catalogo della mostra, testi di A. Castiglioni, R. Leydi, A. Nessi, Sala Diego Chiesa, Chiasso 1990  
*Max Huber pittore maler painter*, catalogo della mostra, testi di M. Reiner, M. Bill, L. Caramel, Museo d’arte, Mendrisio 1991  
 P. Cerri, *Il folletto di Baar*, «Abitare», n. 314, 1993, pp. 88–89  
 S. Kijima, *Max Huber*, «Creation», n. 17, 1993, pp. 70–87

Sergio Polano

#### ROMA DUEMILA ANNI FA

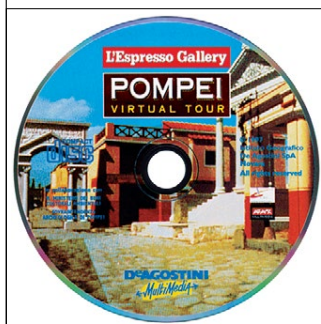
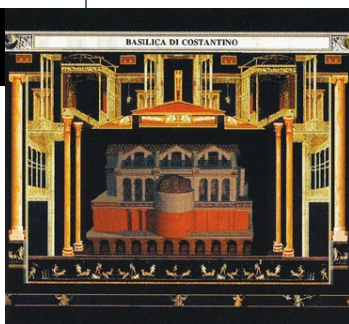
cd-rom Mac/Win, italiano,  
Editalia Multimedia spa,  
via Salaria 222, 00198 Roma,  
tel 06 8555784,  
fax 06 8413656,  
email info@editalia.it

#### POMPEI VIRTUAL TOUR

cd-rom Win, italiano,  
De Agostini Multimedia,  
Istituto Geografico De Agostini spa,  
via Giovanni da Verrazzano 15,  
28100 Novara,  
tel 0321 66181 fax 0321 621768,  
www.deagostini.it

86

Brits



Curato da G. e R. Carraro (ideatori del piacevole cd-rom *Paestum itinerari multimediali* nel 1995) e F. Massini, il cd-rom sull'Urbs antica, prodotto nel 1997 da Sacis e Editalia, ha collezionato sia un buon successo di pubblico che una stroncatura ne «il Sole 24 ore» (*L'antica Roma lastricata di strafalcioni*, 11 maggio 1997). Non amando troppo le stroncature, anche quando siano meritate, evito di entrare nella *quæstio*; mi limito ad osservare, piuttosto, che il cd-rom fa buon uso dell'Apple QuickTime VR (spazi e oggetti/modelli 3D navigabili) e che offre dovizie di materia ipertestuale. L'organizzazione è per sezioni (oltre alla città: historia; vita; architettura), come in *Pompei Virtual Tour*, di cui condivide la grafica in stile latino d'interfaccia (*et in verba*, talora). Il corpo principale restituisce la tenebrosa visione di un'area centrale di 25 kmq di Roma antica (navigabile in VR, con animazioni a volo d'uccello per 4 aree), con 130 monumenti, 70 panoramiche 3D e 40 dettagliati interni.

Ideato da A. Furlan, P. Galifi e S. Moretti, con la consulenza storica di P. Carafa, questo cd-rom monopiattaforma (limitazione ormai poco giustificabile), realizzato in collaborazione con il ministero dei beni culturali e la soprintendenza archeologica di Pompei nel 1997, si rivolge a un pubblico ampio e generale; non a caso, è stato distribuito anche con «L'Espresso», seguendo il trend corrente dei gadgets in edicola. Si tratta di un'affascinante (almeno per il comune mortale) visita virtuale di Pompei, uno dei siti archeologici più straordinari che la storia –pel tramite tragico dell'immane calamità naturale del 79 dC– ha lasciato alle nostre (troppo spesso incerte) cure. Pur con una grafica d'interfaccia discutibilmente *antiqua* nei decori, il cd-rom è efficacemente organizzato in 4 sezioni ipertestuali interattive: tour (mappa generale, descrizioni testuali, immagini dei luoghi, ricostruzioni animazioni e modelli navigabili 3D, assai ben eseguiti); vita e arte; storia; indice alfabetico.

#### musei di architettura

Torniamo, come promesso («Casabella», 1997, giugno, 646), su musei e mostre di architettura, limitandoci per ora ai primi. Dotati di caratteristiche assai diverse, i musei di architettura sul pianeta superano ormai ampiamente il centinaio. Coordinati dall'International Confederation of Architectural Museums (un'affiliata dell'International Council of Museums, [www.nma.gov.au/icom](http://www.nma.gov.au/icom)), con scarse presenze italiane, nonostante non ci manchino archivi importanti –a cominciare dal Csac di Parma che ne fa parte–, questi musei si sono costituiti soprattutto a partire dagli anni settanta, dilagando dall'Europa all'America del Nord fino all'Oriente. In comune hanno, alla fine, quasi solo l'orientamento contemporaneistico, che si spiega con la presenza diffusa sia di più antiche istituzioni dedite alla conservazione di documenti relativi all'architettura di altre epoche storiche, sia di altre istituzioni ancora (soprintendenze e simili) impegnate a tutelare specifici patrimoni artistici. Per cercarli nel [www](http://www), si può partire dalle VLmp, le Virtual Library museums pages della Oxford University ([www.comlab.ox.ac.uk/archive/other/museums.html](http://www.comlab.ox.ac.uk/archive/other/museums.html)), sito con una lista planetaria di musei in rete (e oltre 1 milione di contatti dal febbraio us). Oppure si può puntare subito, *exempli gratia*, a: NAI, Netherlands Architecture institute ([www.nai.nl](http://www.nai.nl)), la maggiore istituzione europea; The Alvar Aalto Museum ([www.jkl.fi/aalto](http://www.jkl.fi/aalto)), non l'unico in Finlandia; The Canadian Architecture Collection ([blackader.library.mcgill.ca/cac/index.html](http://blackader.library.mcgill.ca/cac/index.html)) o, sempre in Canada, The Canadian Centre for Architecture ([cca.qc.ca](http://cca.qc.ca)), uno dei più importanti e organizzati musei di architettura al mondo; National Building Museum ([www.nbm.org](http://www.nbm.org)), il server del museo di Washington, una delle grandi istituzioni statunitensi del settore. Last but not least, una puntata al sito Archivio Progetti ([oberon.iuav.unive.it](http://oberon.iuav.unive.it)) dell'Iuav, con guida agli archivi italiani (vedi l'Archivio Mollino, [www.biblio.polito.it](http://www.biblio.polito.it)) e internazionali di architettura. Buona navigazione!

a cura di Sergio Polano, email [polano@iuav.unive.it](mailto:polano@iuav.unive.it).  
Gli url sono stati verificati alla chiusura del numero in redazione: per l'intrinseca mobilità della rete, la loro permanenza non è garantita.

**A Critic Writes. Essays by Reyner Banham**

testi scelti da Mary Banham, Paul Barker, Sutherland Lyall, Cedric Price  
 prefazione di Peter Hall  
 Berkeley, Los Angeles, Londra, University of California Press 1996

Un libro di Reyner Banham, sia pure postumo come questa raccolta di testi apparsa nel 1996, si apre sempre con golosità. Il piacere che si è pregustato non si fa attendere leggendo questa selezione di articoli riuniti da Mary Banham e da alcuni amici/complici dello storico scomparso. Nessuno degli scritti è inedito, ma erano tutti sparsi fra le innumerevoli pubblicazioni in cui si è dispiegato l'estro di Banham. Fra questi, una mezza dozzina era già stata ristampata, in effetti, nel 1981 nella raccolta *Design by Choice: Ideas in Architecture* (Londra, Academy Editions). Ma la maggior parte era diventata introvabile quanto le riviste che avevano ospitato la penna, o meglio la tastiera, di Banham. I lettori di più vecchia data della presente rivista sanno che l'interesse di Banham per quella istituzione culturale dal volto mutevole che è «Casabella» non è mai venuto meno fra la fine degli anni '50 e la sua morte, avvenuta nel 1988, anche se nel corso degli anni i suoi contributi hanno ovviamente assunto forme assai diverse. Nel 1959, con la sua vigorosa polemica sul «Neo-Liberty», assimilato a una «Italian Retreat from the Modern Movement» [ritirata italiana dal fronte del Movimento Moderno], Banham, il «custode dei Frigidaires», per riprendere il maligno soprannome affibbiatogli da Ernesto N. Rogers, si contrappone a quest'ultimo in uno dei dibattiti più vivaci del dopoguerra. In seguito, l'opportunità di esprimere il suo punto di vista gli viene offerta da Bernasconi nel 1965 con un articolo sull'esposizione di Montréal, e di nuovo nel 1972-73 da Mendini con un contributo sugli ultimi progetti di Archigram e la morte delle megastrutture. Consacrato nel ruolo di storico semiufficiale da Tomás Maldonado nel 1980, viene regolarmente chiamato a collaborare dalla redazione di Vittorio Gregotti fra il 1984 e il 1988. Ma torniamo a considerare la produzione di Banham in questo periodo. Scelti nell'insieme con pertinenza, i cinquantaquattro testi ristampati rappresentano in realtà soltanto una porzione trascurabile di un'opera notevolissima, se non altro dal punto di vista quantitativo. La bibliografia con cui si conclude il libro consente di misurare la straordinaria prolificità di Banham nel corso di circa trentasette anni di attività intellettuale. Autore di oltre ottocento articoli critici e recensioni di libri o di mostre, ne redige in media 21 all'anno e, fra il 1960 e il 1968, arriva in certi anni a scriverne fino a 36. Contrariamente all'abitudine di molti storici e cronisti, le sue otto opere principali non riprendono sistematicamente gli articoli, che restano dunque in maggioranza sparpagliati nelle riviste britanniche che li hanno ospitati. Malgrado alcuni refusi a volte fastidiosi (i termini francesi e alcuni dei termini tedeschi sono spesso storpiati) e il titolo (volutamente?) piatto, *A Critic Writes* è un libro tanto più avvincente in quanto accompagnato da un album di fotografie scattate da Banham nel corso delle sue ricerche, che conferisce un'immediatezza commovente allo sguardo penetrante e ironico con cui ha osservato il suo tempo. La scelta fatta in questa edizione di un montaggio dei testi secondo una sequenza strettamente cronologica presenta l'inconveniente di dissociare le analisi fatte in momenti storici differenti dell'opera di certi

architetti, come ad esempio James Stirling, al quale sono dedicate almeno tre recensioni fondamentali che esaminano rispettivamente gli edifici di Leicester (1964), Cambridge (1968) e Stoccarda (1984). Di contro, l'alternanza dei temi ricorrenti nel corso degli anni riflette forse l'ampiezza delle curiosità di Banham meglio di quanto avrebbe fatto una classificazione tematica, come quella adottata da *Design by Choice*. La costante attenzione di Banham alle innovazioni tecniche e alle tendenze del design industriale, la sua capacità di osservazione delle manifestazioni della cultura popolare, ma anche il suo interesse per gli aerei e le automobili, malgrado fosse un ciclista impenitente, sono altrettanti atteggiamenti ricorrenti rivelati dagli accostamenti sempre inaspettati e a volte sacrileghi da lui proposti.

Se le amicizie e le frequentazioni di Banham emergono solo furtivamente o implicitamente negli articoli, la sua esperienza di pubblicista e la sua padronanza delle tecniche giornalistiche appaiono in maniera irrefutabile. Quando collabora ai numeri memorabili di «The Architectural Review», che insieme a (e contro) «Casabella-Continuità» di Rogers è senz'altro la migliore rivista europea della fine degli anni '50, si rivolge essenzialmente agli addetti ai lavori, mentre in «New Society» o «The New Statesman» introduce l'architettura, a partire dal 1960, nell'orizzonte della sinistra intellettuale britannica. La sua ambizione di rendere le sfide architettoniche comprensibili ai profani è allora resa possibile da un rifiuto ostinato del gergo professionale, nonché da un uso inventivo del lato comico delle cose e del vocabolario della stampa popolare, che si esprime fin nei titoli dei testi, al tempo stesso ironici e scherzosi. Ma Banham rifugge anche dalle scorciatoie semplicistiche, come dimostra il fatto che i suoi articoli sono spesso intraducibili perché riflettono il suo gioioso eclettismo semantico: in un ibrido fra l'inglese dei giornali e dell'analisi strutturale, il suo discorso è costellato di *private jokes* sugli stereotipi della storia dell'architettura moderna e di citazioni a volte inventate in un tedesco maccheronico *kunstgeschichtlich*, anche infiorato di americanismi utilizzati con allegra spudoratezza, che rivelano la contaminazione precoce della cultura di massa britannica da parte dei mass media di oltreoceano. La capacità didattica di Banham appare anche nei compendi introdotti dalle sue analisi, attraverso i quali un particolare costruttivo o un aneddoto consentono come per incanto la comprensione di una problematica fino ad allora oscura. D'altronde, il suo impegno accademico è stato intenso, portandolo dall'University College di Londra alla New York State University di Buffalo e, successivamente, all'University of California di Santa Cruz. Nel 1987 Banham è infine, per breve tempo, il successore di Henry-Russell Hitchcock all'Institute of Fine Arts. In precedenza, si era servito all'occorrenza delle analisi di quest'ultimo per mettere in discussione alcune delle concezioni del proprio mentore Nikolaus Pevsner. In *Actual Monuments*, che è il testo della lezione con cui intendeva inaugurare la docenza e che non ha avuto la possibilità di pronunciare, pubblicato ora in *A Critic Writes*, Banham interpreta con sottile acume le prime analisi di Hitchcock e, contemporaneamente, la propria attività di storico «observational», legato cioè alla conoscenza concreta e diretta degli edifici che prende in esame. La pratica dell'osservazione viene estesa da Banham ben oltre il campo dell'edilizia, e proprio in questo sta la natura ancora oggi stimolante della sua riflessione sui rapporti fra l'architettura e la tecnica. Sin dalle prime ricerche che sarebbero sfociate nella sua tesi di dottorato, pubblicata nel 1960 col titolo *Theory and Design in the First Machine Age*, aveva infatti analizzato l'ideologia del razionalismo strutturale per definirne con chiarezza i limiti, al tempo stesso mostrando la ristrettezza delle analisi di Giedion. Ma si è sforzato di trovare i referenti dell'architettura del «Movimento Moderno»

soprattutto al di fuori del campo dei sistemi costruttivi e delle sfide strutturali, prendendo in considerazione l'insieme degli oggetti meccanici prodotti dall'industria del Novecento.

Costante nell'opera di Banham è la curiosità precoce per l'America, originata in parte dall'incontro che l'Inghilterra ha con l'esercito statunitense e col suo equipaggiamento tecnico durante la seconda guerra mondiale. Da qui scaturiscono alcuni dei suoi scritti più straordinari, sia che abbiano per oggetto il fenomeno del gadget (*The Great Gizmo*), sia che esaminino gli edifici, i paesaggi e i piaceri di Los Angeles, città che esercita su di lui un fascino incessante. L'attenzione di Banham alla cultura di massa americana è evidentemente in sintonia con quella dei suoi amici dell'Independent Group, come John McHale, Eduardo Paolozzi e Nigel Henderson. Ciò lo spingerà a un'emigrazione creativa, in cui saprà trovare nuovi spunti per la sua immaginazione interpretativa, dai silos di Buffalo e dalle fabbriche di Detroit agli scenari desertici del sudovest.

Praticando, come dimostrano le sue osservazioni sulle roulotte, i primi jet commerciali o i camioncini dei gelatai ambulanti, una specie di antropologia culturale applicata a oggetti tecnici di alta visibilità, ai film o a prodotti di uso quotidiano come le patatine, Banham sa mettere a nudo i meccanismi attraverso i quali questi prodotti sono stati assimilati dagli architetti. Tuttavia, non avalla in maniera acritica le arringhe di un Buckminster Fuller o di un Jean Prouvé, né le strategie progettuali degli architetti affascinati dalla tecnica. Così, sa apprezzare la fantasia programmatica del progetto di "Fun Palace" di Cedric Price e cogliere, nell'edificio costruito da Dominique De Menil a Houston, la testimonianza di ciò che, secondo Renzo Piano, «puts the magic back into functionalism» [reintroduce la magia nel funzionalismo]. La promessa del suo ultimo libro, *Making Architecture: the Paradox of High Tech*, il cui manoscritto è rimasto incompiuto, era quella di un aggiornamento critico sulle strategie formali praticate dagli architetti che operano in nome dell'"oggettività" dei programmi e della tecnica. Esigente e attento nei confronti dei suoi contemporanei, Banham ha un rapporto al tempo stesso intimo ed emancipato con i "maestri" dell'architettura moderna come Le Corbusier, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright o Erich Mendelsohn. Sempre pronto a snidare i lapsus rivelatori, se necessario sa conferire all'aneddoto tutto il suo senso. Giudice ironico degli ideologismi, sa valutare la dimensione psicologica nei rapporti fra architetti e committenti e all'interno della professione. D'altronde, il suo pantheon è ristretto: veemente, ad esempio, nella condanna dell'architettura di Edward Lutyens nel momento in cui questi veniva "riabilitato" in Gran Bretagna dai critici conservatori, Banham non si accoda senza una buona ragione alla celebrazione delle nuove figure scoperte dalla critica negli anni '80. Così, pur mostrando, in uno scritto del 1987, di apprezzare l'arte del "Building Inside Out" praticata da Frank Gehry, già vent'anni prima aveva avuto per primo l'intuizione delle qualità di quest'ultimo quando aveva scoperto lo studio Danziger, costruito a Los Angeles nel 1964.

Tocco dopo tocco, senza un progetto apparente d'insieme, i testi di Banham propongono senza enfasi un vero e proprio programma per gli storici dell'architettura. In *A Black Box*, un articolo pubblicato postumo, prende atto della marginalità culturale dell'architettura nel mondo contemporaneo, deplorandola. Ma Banham non ha mai cercato di teorizzare la "morte" dell'architettura, pur riflettendo sulle modalità della sua crisi. E neanche ha mai separato l'interpretazione dalla conoscenza concreta degli edifici in tutte le loro dimensioni, considerandoli non come indizi compromettenti, pericolosi per la riflessione teorica, ma piuttosto come l'indispensabile fondamento della costruzione di una problematica teorica. Tale attenzione alla realtà empirica degli spazi costruiti, utilizzati, percorsi, si estende d'altronde ai libri, che considera come documenti storici colti nella loro materialità, con un dato formato, determinati margini, una certa impaginazione. In questa prospettiva vanno inquadrati gli ultimi scritti di Banham. Per lui, l'architettura consiste «of a set of actual monuments», la sua storia «of a set of actual books» e «a set of actual historians». Se la misura dell'«actual historian» è data dalla cultura, dallo spirito provocatorio, dall'immaginazione e libertà di Reyner Banham, è chiaro che sarà difficile emulare gli standard stabiliti dalla successione dei suoi scritti, in apparenza così noncuranti.

#### Sala di lettura della Library of Congress Washington, D.C.

Fotografo non identificato per l'editore Mc Intosh Stereopticon, Co., Chicago (attivo ca. 1900-1930) ca. 1920  
diapositiva in vetro per proiezione colorata a mano 8,2 x 10,2 cm  
Collezione Centre Canadien d'Architecture  
Canadian Centre for Architecture, Montréal  
CCA PH 1987:0030

Nella seconda metà dell'Ottocento, l'apparecchiatura per proiezione di diapositive su vetro era popolarmente nota col nome di lanterna magica. In origine, era un'immagine dipinta su vetro; diviene fotografica nel corso degli anni '50 del secolo, dapprima con l'uso dell'albumina, quindi del collodio, stesi su un lato della lastra. In entrambi i casi, i sali d'argento che vi erano contenuti, quando esposti sotto un negativo, e una volta sviluppati, fissati e lavati, producevano un positivo in trasparenza. Per proiettare la fragile immagine, il lato trattato veniva protetto ricoprendolo con un secondo pezzo di vetro della stessa misura e i bordi venivano tenuti insieme. Questo sistema era comunemente usato sia per intrattenimento casalingo che per l'illustrazione di conferenze pubbliche. Nella collezione di fotografie del CCA sono conservate 75 diapositive su vetro di monumenti americani pubblicate tra il 1917 e il 1923 (delle quali fa parte l'immagine che presentiamo); mentre il gruppo più rilevante è costituito dalle 704 immagini realizzate dal fotografo inglese Frederick H. Evans (1853-1943).

In questo caso, l'immagine fotografica, colorata a mano a rinnovare quegli elementi di fascinazione per l'immagine proiettata che avevano eccitato la curiosità popolare ottocentesca, mostra la celebre sala di lettura, le gallerie e le alcove del Thomas Jefferson Building, il nucleo più antico e spettacolare della Library of Congress, grande simbolo americano della memoria del mondo, costruito, ispirandosi all'Opéra di Parigi, nel 1897 dagli architetti John L. Smithmeyer e Paul J. Pelz. La sala di lettura principale culmina a 50 metri di altezza esprimendo con marmi colorati, sculture e mosaici le orgogliose certezze della borghesia e la fede della giovane repubblica americana nel progresso intellettuale. Nelle sale adiacenti si trova ora il catalogo informatico che mette a disposizione del milione di visitatori annui gli oltre trenta milioni di titoli e ottanta milioni di articoli diversi finora raccolti, cui si aggiungono stampe, fotografie, film, ecc. (tra gli esemplari più rari, una delle tre Bibbie di Gutenberg del 1455 che ancora esistono al mondo). La sala di lettura ottagonale era stata pensata per un nuovo sistema di organizzazione dei libri e del sapere suddiviso in otto grandi ordini gerarchici. Ogni lato della sala doveva contenere libri di riferimento per ogni campo del sapere identificato da figure allegoriche e da due statue di personaggi rappresentativi di ciascuna disciplina poste sulle balconate a segnare le suddivisioni: Religione, Commercio, Storia, Arte, Filosofia, Poesia, Legge, Scienza.



pdf per la diffusione online  
realizzato nel mese di ottobre 2020

rivista mensile LXI numero 650  
novembre 1997

italian / english edition