

ORDINE DEGLI ARCHITETTI P.P. E C.
DELLA PROVINCIA DI PADOVA
35131 Padova - Piazza G. Salvemini, N° 20
tel. 049 662340 - fax 049 654211
mail: architetti@padova.archiworld.it

Rivista trimestrale - Poste Italiane Spa Spedizione in
abbonamento postale
70% NE/PD - ISSN 2279-7009

ARCHITETTI NOTIZIE

www.ordinearchitetti.pd.it

N. 01 / 2026



EDITORIALE
CONTROTEMPO.
Architettura come gesto critico
Paolo Simonetto

CONTROTEMPO
Architettura fuori sincrono
**IL FUTURO INCERTO
DELL'ARCHITETTURA**
Massimo Carmassi
A cura di Pietro Leonardi

IL TEMPO DELL'ARCHITETTURA
Omaggio a Michele Sernini
Claudio Caramel
A cura di Alessandro Zaffagnini

L'APPUNTO
**INVECCHIAMENTO E REGOLE
DI MERCATO**
Enrico Pietrogrande
A cura di Alessandro Zaffagnini

ARTIGIANATO DESIGN
**INNOVAZIONE
LA FORMA COME
CONSEGUENZA**
Odo Fioravanti
A cura di Paolo Simonetto

PROSPETTIVE
**SGUARDI SULL'ARCHITETTURA
CONTEMPORANEA**
Davide Scagliarini

AACM
**Atelier Architettura Chinello
Morandi.**
A cura di Davide Scagliarini

MOSTRE IN CORSO
IO SONO UN ARCHITETTO.
ETTORE SOTTASS
A cura di Michele Gambato

LA BIENNALE DI VENEZIA
**61. Esposizione Internazionale di
Arte**
A cura di Paolo Simonetto

PILLOLE
**L'ARCHITETTURA
del Tempo Sospeso**
Pietro Leonardi

DELL'EFFIMERO.
**Riflessioni sulla progettazione
espositiva.**
Francesco Migliorini

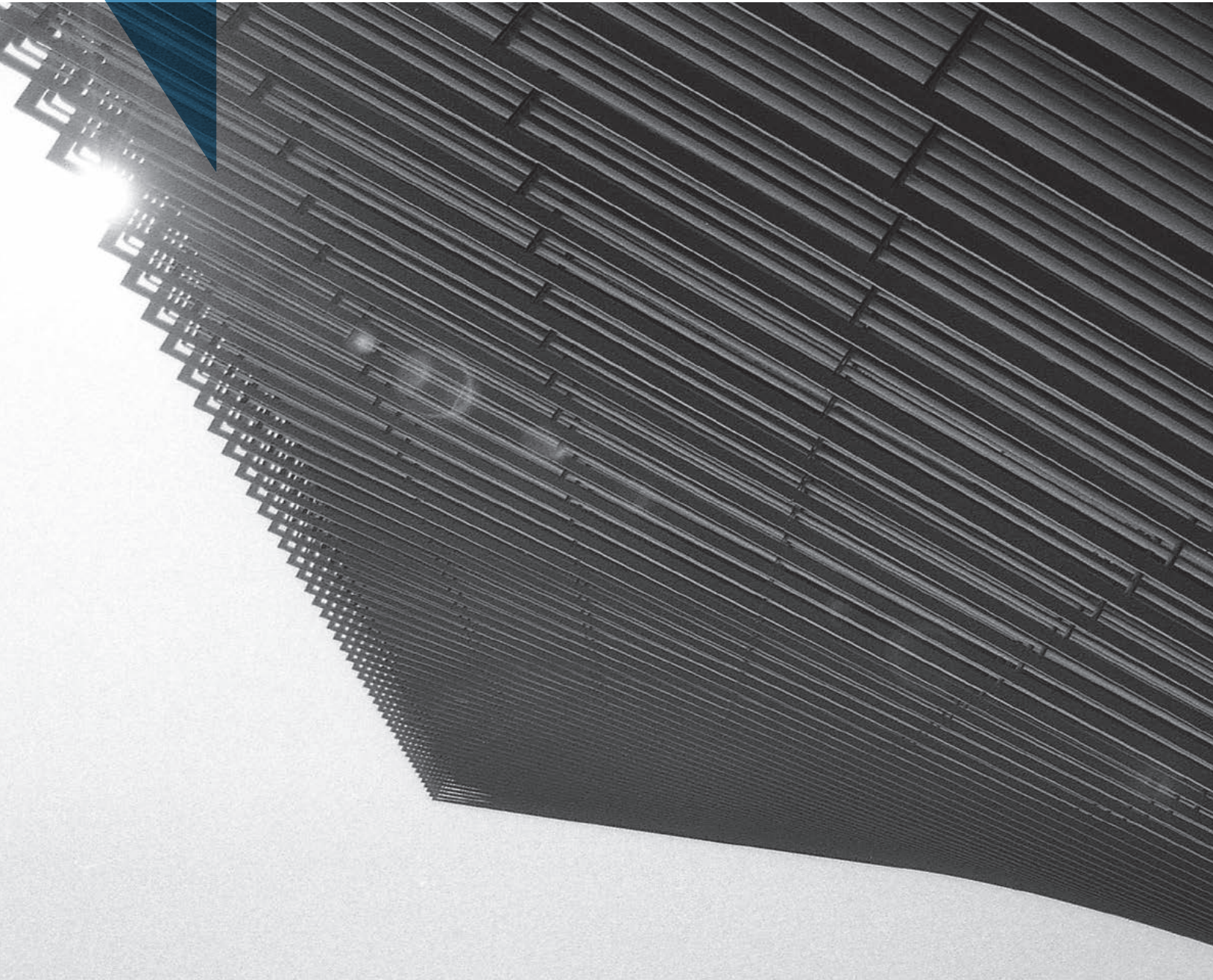
L'OCCHIO DI ALBERTI
Davide Scagliarini

**LA FORMA DELL'ECONOMIA
RIQUALIFICARE LE "FORME"
DELL'ECONOMIA**
Antonio Buggin

LIBRERIA
A cura della Redazione

NOTIZIE DALL'ORDINE
GEORGE TATGE.
**Risposte ad alcune domande sul
tema "fotografia e Architettura"**

**HANNO SCRITTO DI GEORGE
TATGE**
A cura di Michele Culatti



Torre Net, Studio LVL (ph. Gianpaolo Bertoni).
Un'architettura che si misura con il tempo più che con l'immagine.



EDITORIALE

CONTROTEMPO. Architettura come gesto critico

Paolo Simonetto

“Il tempo non è una linea
che scorre, ma una trama
che abitiamo”.

Paul Ricoeur, *Tempo e racconto*

«Il tempo non è una linea che scorre, ma una trama che abitiamo», scriveva Paul Ricoeur in *Tempo e racconto*. Da questa consapevolezza possiamo riconoscere che ogni architettura nasce in un tempo e, inevitabilmente, anche contro un tempo. Non è una posa teorica, ma una presa di posizione etica e operativa: progettare oggi significa confrontarsi con un presente che accelera freneticamente, consumando immagini, spazi e idee con la stessa rapidità con cui li produce. In questo flusso continuo l'architettura rischia di ridursi a superficie, a evento effimero o a risposta immediata, dimenticando che la sua natura non appartiene all'istante, ma alla durata. Essere in controtempo non significa rifugiarsi nella nostalgia o invocare un ritorno a forme e linguaggi del passato. Significa rivendicare una distanza critica dal ritmo imposto dall'«adesso» come unico orizzonte possibile. Il progetto diventa allora uno spazio di resistenza, un luogo in cui il tempo smette di essere una variabile tecnica per diventare materia culturale, etica e politica.

L'architettura non accade in tempo reale: si costruisce nel tempo, si trasforma con il tempo e si espone al tempo. Ogni edificio è una scommessa sulla permanenza, così come ogni spazio è un'ipotesi su come corpi, relazioni e memorie lo attraverseranno negli anni. In un'epoca che misura il valore in termini di velocità, visibilità e prestazione, l'architettura continua a chiedere lentezza, sedimentazione e responsabilità. Il controtempo non è un rifiuto della contemporaneità, ma il modo più autentico di abitarla criticamente, scegliendo di non rincorrere mode, logiche della visibilità o linguaggi che promettono consenso immediato. È l'atto di fermarsi, osservare e ascoltare, riconoscendo che ogni progetto è un intervento sul presente ma anche una traccia lasciata al futuro. Progettare è sempre un gesto politico, anche quando si dichiara neutrale. Ogni decisione sullo spazio, cosa includere o escludere, cosa rendere visibile o lasciare in ombra, costruisce una certa idea di società. Il ritmo dell'abitare che proponiamo non è mai innocente: organizza i tempi del lavoro e del riposo, dell'incontro e dell'isolamento, dell'apertura e del controllo. Questo controtempo riguarda anche le condizioni materiali del fare architettura: i tempi della decisione pubblica, della progettazione condivisa, della costruzione e della manutenzione. In un sistema che spinge verso l'accelerazione e la semplificazione, rivendicare il tempo del progetto significa difendere la qualità contro la scorciatoia, il processo contro l'atto isolato, la visione contro l'urgenza amministrativa o mediatica. Non si tratta di rallentare per principio, ma di restituire al tempo la sua funzione critica: ciò che resiste è spesso ciò che è stato pensato con tempo. C'è una dimensione etica nella lentezza del progetto, intesa come pratica concreta per comprendere i luoghi, ascoltare le persone e leggere le stratificazioni materiali e immateriali di un contesto. Non tutto può essere risolto con una soluzione formale brillante o con una tecnologia efficiente: alcune questioni chiedono cura, non *performance*. In un mondo che tende a consumare anche lo spazio, l'architettura può scegliere di trasformarlo non attraverso gesti spettacolari, ma tramite un lavoro silenzioso sulla qualità dell'esperienza quotidiana: nell'ombra di un portico, nella soglia di un ingresso, nella proporzione di una stanza. È in questi dettagli che si gioca la possibilità di un altro tempo, non misurato in *click* ma in permanenze. Il controtempo non è una posizione marginale, ma una postura necessaria. È il rifiuto di ridurre il progetto a risposta automatica o a prodotto da immettere nel circuito della visibilità. È la rivendicazione dell'architettura come forma di pensiero costruito, come pratica che non solo occupa lo spazio ma interroga il senso dell'abitare. Un'architettura che non rincorre ma incide, che non riflette il presente ma lo mette in crisi. Restituire il tempo all'umano non è una scelta. È una responsabilità.

IL FUTURO INCERTO DELL'ARCHITETTURA

Massimo Carmassi

A cura di Pietro Leonardi

Ho viaggiato molto per visitare e fotografare le architetture che mi interessavano in giro per il mondo, più spesso da quando ho avuto i mezzi per farlo durante le vacanze o quando sono stato invitato per conferenze e come visiting professor.

A parte i viaggi oltremare in aereo, nei paesi europei mi sono spostato spesso in macchina, anche con Gabriella e con i figli fin da piccoli, per raggiungere più facilmente città e singole opere di architetti incontrate prima sulle riviste, nelle monografie e nelle guide specifiche. Da quelle letture si è formata nel tempo una biblioteca di oltre diecimila volumi, mentre dai viaggi è nato un archivio fotografico di oltre quattrocentocinquanta mila immagini.

Ricorda una scappata memorabile in taxi da Chicago a Racine per visitare la fabbrica Johnson Wax di Wright in uno scalo intermedio del volo di ritorno verso l'Italia da Los Angeles; i molti viaggi per raggiungere la Spagna attraversando la Provenza, la Linguadoca e i Pirenei per visitare la fioritura di nuove architetture dei più vari autori: Moneo, Baldeweg, Calatrava, Consuegra, ecc., Barcellona, Saragozza, Madrid, Ávila, Cordova, Granada, per poi ritornare sulla costa da Cadice verso Valencia, Murcia, Tarragona.

Non sono uno storico dell'architettura, ma credo di conoscere abbastanza bene il mio paese. Ho raggiunto quasi ogni angolo d'Italia per vedere le opere indicate dai libri e dai professori durante le lezioni universitarie, e i musei grandi e piccoli ricavati da restauri più o meno famosi. Della Toscana ho una collezione di diapositive 35 mm scattate durante gite di lavoro o di vacanza in piccoli centri più o meno antichi, visitando musei minori dei cui restauri ho spesso constatato l'approssimazione.

Potrei ricordare decine di architetture che ho amato e che ho mostrato agli studenti, ma mi è sempre sembrato necessario, dal punto di vista didattico, scoraggiare eccessive ambizioni verso un'idea di arte che in architettura si raggiunge solo in condizioni assai particolari. Mi sono limitato a pretendere un corretto uso della sintassi, il rispetto delle necessità strutturali, l'opportuna discrezione compositiva e linguistica, un'agevole funzionalità, il rispetto per i processi e le competenze artigianali.

Nel mio lavoro di insegnante, che ho praticato dopo una lunga esperienza professionale, per certi aspetti fortunata, ma anche dolorosa, ho cercato di suscitare negli studenti il senso critico necessario per distinguere una ciofeca da un'opera di buona qualità.

Specialmente negli ultimi anni del loro percorso ho dedicato parte delle mie lezioni a osservare la difficoltà di molte architetture celebrate a dialogare con il contesto. Ricordo di aver proiettato immagini del bianco e complicato centro civico progettato da Mayer di fronte alla superba chiesa di Ulm in Germania, suscitando stupore e disappunto per il confronto tra l'architettura e il contesto.

Ricordo inoltre di aver chiesto agli studenti di fotografare la varietà degli edifici periferici della loro città di provenienza, privi di qualunque affinità formale e volumetrica tra loro e di empatia per l'ambiente. Si potrebbero anche documentare gli edifici contemporanei recenti in contesti più o meno antichi o semplicemente caratterizzati da uniformità ambientale. Come forse si dovrebbe fare oggi a Milano, per verificare sul posto la nota storia delle alte torri che hanno preso il posto di casette a due piani interposte tra edifici più alti, come se si fosse trattato di una ristrutturazione urbana.

Ho notato che perfino una torre di vetro progettata dal più famoso architetto italiano nel mondo non compare mai nelle immagini televisive del panorama omogeneo di Torino insieme alla Mole Antonelliana, come se i media, consapevoli della loro incompatibilità, evitassero di mostrarle nello stesso fotogramma.

Questi esempi potrebbero moltiplicarsi. Ma in Italia, dove la densità del patrimonio storico rende più evidenti le conseguenze di ogni errore, le contraddizioni tra costruzione del nuovo, trasformazione dell'esistente e qualità del contesto assumono spesso un carattere più grave. E per quanto mi riguarda il luogo in cui questa contraddizione mi è apparsa con maggiore evidenza non è un caso studiato a distanza, ma la città che conosco più da vicino: Pisa.

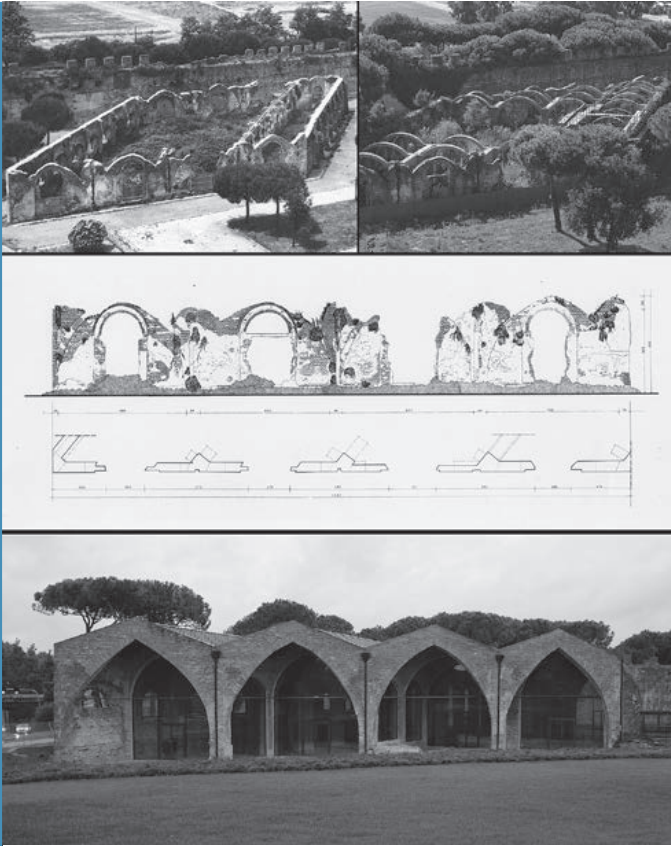
Ho lavorato per il Comune di Pisa come fondatore e direttore dell'ufficio progetti per 16 anni, dal 1974 al 1990, e ho rilevato e disegnato gran parte della città alla scala architettonica, ho progettato e costruito molti edifici ed aree urbane conosciute ed ammirate e rimango particolarmente impressionato dalla disinvoltura e leggerezza con la quale oggi il Comune sta trasformando monumenti e quartieri della città come la Cittadella, contravvenendo alle regole della conservazione e del restauro ad un livello preoccupante.

Nel 1998 ho cercato di raccogliere i materiali elaborati per il centro storico di Pisa e in particolare per le sue mura medievali in occasione di una mostra a Palazzo Lanfranchi. Tra questi, una grande planimetria riassuntiva delle nostre proposte progettuali di miglioramento e assonometrie dei quattro lati dello stato attuale del perimetro delle mura a confronto con quelle di progetto.

Questi disegni a china colorata eseguiti nel nostro studio sono elaborazioni dei rilievi delle fortificazioni della Cittadella Vecchia e della Cittadella Nuova o Fiorentina, realizzati prima del 1990, dal '76 all'88, da gruppi di studenti della facoltà di Architettura di Firenze secondo una prassi di collaborazione promossa dal sottoscritto tra istituzioni pubbliche che oggi sarebbe difficile replicare. Cinquantuno tavole di grande formato sono state realizzate da studenti solo per la Cittadella Vecchia. Il catalogo dei rilievi pubblicato nel 1991 ne elenca oltre 500 tra monumenti e isolati della città di Pisa, mostrando anche molte delle tavole esposte.

L'Arsenale Repubblicano, uno dei monumenti più antichi della città, dove si costruivano le galere, semidistrutto dai bombardamenti americani del 31 agosto 1943 insieme alla parte sud di Pisa, è stato

ricostruito falsando la forma originaria degli archi in mattoni. Dai rilievi dei ruderi superstiti risultava chiaramente che gli archi delle gallerie, interni ed esterni, erano leggermente ogivali. Sono stati invece rifatti a tutto sesto negli interni e troppo acuti in facciata. Il rilievo del prospetto principale documentava con precisione la curva corretta dei quattro archi originari, ancora riconoscibile nei conci in pietra delle parti basamentali, e registrava anche alcune stratificazioni più recenti che potevano essere conservate. Questi elementi sarebbero bastati a guidare il completamento dell'edificio, evitando la sua quasi totale demolizione. Si è preferito invece ricostruire quattro archi esterni più alti, irregolari e ridicolmente acuti, che sembrano alludere a inesistenti influenze islamiche.



Arsenale Repubblicano: ruderi/rilievo/ricostruzione attuale

Fin dall'Università ho studiato la città dove sono nato e ho abitato, Pisa e le sue Mura, il cui perimetro costruito in pietra chiara e merli in mattoni, conservato fino a metà dell'800, misurava originariamente 7 chilometri. Diversamente da gran parte delle città italiane, dove le mura sono state abbattute come a Firenze, sostituite da viali alberati, a Pisa sono state conservate ad eccezione di due segmenti del lato sud e del lato ovest.

Dopo la conquista definitiva di Pisa da parte dei fiorentini nel 1509, seguita al primo dominio iniziato nel 1406 e interrotto solo da una breve riconquista pisana, fu costruita all'estremità sud della città una fortezza triangolare con maschio a difesa della guarnigione fiorentina. Dismissa la funzione militare alla fine del Settecento e passata ai privati, fu trasformata in giardino. I tre lati fortificati divennero in sommità una lunga passeggiata. Il lato ovest, coperto da un loggiato voltato e decorato lungo circa 300 metri, collegava il maschio a sud con il palazzo affacciato a nord sull'Arno.

Più volte modificata e danneggiata dai bombardamenti del 1943 insieme al palazzo che ospitava la questura, ebbi occasione di studiare un restauro e un progetto che ne restituisse lo sbocco sull'Arno attraverso la porta esistente sul retro del palazzo, da ricostruire parzialmente come servizio del grande parco cittadino.

Dopo trent'anni, invece, il rudere del palazzo è stato ricostruito interamente come residenza privata, con annessi impiantistici e garage nascosti dietro un muro cieco a sud verso il giardino. Così sono diventati impossibili sia l'affacciamento sull'Arno sia il ricongiungimento dei due bracci interrotti della passeggiata, che avrebbe consentito di ristabilire il percorso anulare continuo originario. Non a caso la porta sul retro del palazzo è stata tamponata e le spalle di pietra serena che la incorniciavano sono scomparse.

Come è noto i bombardamenti degli anni 1943-44 hanno causato enormi distruzioni del patrimonio edilizio antico di molte città italiane, anticipate anche dalla distruzione dei ponti sui fiumi da parte dei tedeschi per ostacolare l'avanzata delle truppe alleate da sud. Solo in alcuni casi fortunati si è adottato il criterio del ripristino di alcune parti, come nel caso della ricostruzione del Ponte di Santa Trinita a Firenze, grazie anche alla competenza e alla passione di benemeriti architetti e ingegneri coinvolti.

A Pisa il Ponte Solferino, ricostruito com'era dopo la guerra, è stato distrutto dalla piena del novembre '66 e ricostruito come un largo ponte moderno poco affine al contesto circostante.

I Lungarni di Firenze e Pisa, distrutti in parte dai bombardamenti americani e in parte dalle mine tedesche, hanno ricevuto soluzioni diverse. A Firenze, dopo un animato dibattito tra i giovani architetti che prevedevano di ricostruire gli edifici distrutti secondo un progetto moderno intorno ad un percorso in quota, prevalse l'idea di ricostruire gli edifici ispirandosi, sebbene approssimativamente, alle antiche volumetrie aggettanti sul fiume.

A Pisa, dopo l'Unità d'Italia, le antiche e pittoresche spalle che delimitavano il corso dell'Arno erano state sostituite da alti muraglioni di mattoni uniformi e lisci, con l'obiettivo di proteggere la città dalle frequenti alluvioni. Dopo le distruzioni del 1943-44, gli edifici gravemente danneggiati lungo le strade che seguivano la curva del



Lungarni di Pisa: confronto tra immagini storiche, dopoguerra e situazione attuale

fiume furono ricostruiti più alti, per ricavare un maggior numero di piani, e dotati di balconi "alla moderna", contribuendo così, insieme ai nuovi ponti, alla definitiva alterazione dell'immagine urbana. Per consentire questa speculazione si demolirono anche le murature sopravvissute, che avrebbero potuto essere conservate ripristinando le volumetrie originarie e salvando insieme le strutture medievali delle case-torri ancora nascoste sotto gli intonaci rinascimentali. Del resto in un secolo e mezzo buona parte del quartiere di San Francesco a Pisa era già stato sventrato a metà dell'800 per costruire il Teatro Verdi e altri edifici, allargando le strade e costruendo dopo la guerra un palazzo di giustizia, sproporzionato rispetto alla dimensione degli edifici circostanti. Perfino il Camposanto Vecchio che delimita il lato nord della Piazza del Duomo durante la guerra subì la completa distruzione del tetto a capriate di legno e gran parte della serie di affreschi dell'intero perimetro delle sue murature interne. Fortunatamente fu ricostruito com'era. Più recentemente, negli anni '70, nella grande manica dell'antico ospedale sul lato opposto del Camposanto, che doveva accogliere il Museo delle Sinopie, una analoga copertura a capriate fu sostituita da un tetto in cemento armato a vista a cui si dovevano appendere i pannelli delle Sinopie degli affreschi.



Camposanto Monumentale di Pisa: interni prima/dopo i bombardamenti

Del resto a Firenze, oltre alla cerchia delle mura, il Mercato Vecchio fu completamente distrutto nell'800 per modernizzare la città con la creazione di una grande piazza quadrangolare delimitata da nuovi edifici di maggiore volumetria.

In questi ultimi giorni, a Firenze, si può ammirare anche il “cubo nero” di vetro che emerge sopra il prospetto del vecchio Teatro Comunale, il cui interno è stato completamente demolito per ricavarne appartamenti. Il nuovo teatro è stato invece realizzato come edificio “moderno” qualche anno fa alle Cascine, dove tutti possono verificare il significato, oggi da molti condiviso, dell’aggettivo “moderno”.



Firenze, ex Teatro Comunale: il "cubo nero" e la trasformazione dell'edificio

Considerate le trasformazioni che hanno subito tutte le città del nostro paese nell'ultimo secolo e mezzo, a volte con le migliori intenzioni, in particolare le devastazioni della seconda guerra mondiale con le successive frettolose ricostruzioni, considerato il ruolo della rendita parassitaria dominante nel processo edilizio, accompagnata da un endemico e capillare livello di corruzione collettiva e l'attuale situazione economica senza prospettive di miglioramento, non ci possiamo meravigliare che la qualità delle costruzioni realizzate in Italia negli ultimi 30/40 anni non induca a sperare in un prossimo cambio di rotta della cultura architettonica.

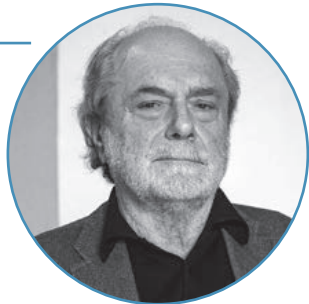
Massimo Carmassi

(San Giuliano Terme, 1943) è un architetto e restauratore italiano, noto per la sua eccezionale capacità di far dialogare architettura contemporanea e tutela del patrimonio storico.

Laureatosi a Firenze, tra il 1974 e il

1990 ha fondato e diretto l'Ufficio Progetti

di **Pisa**, promuovendo un pionieristico censimento urbano e restaurando opere prestigiose come il Teatro Verdi. Il suo inconfondibile **approccio "stratigrafico"** mira a conservare ogni traccia lasciata dal tempo sugli edifici, valorizzandola attraverso rigorosi e misurati innesti moderni senza mai cadere nella falsificazione. Tale filosofia è evidente in numerosi progetti, tra cui spiccano la Markt Galerie a Lipsia e il Foro Annonario a Senigallia. Stimato a livello internazionale, ha affiancato alla professione una brillante carriera accademica, insegnando Progettazione Architettonica allo IUAV di Venezia, a Ferrara e a Mendrisio. Il suo instancabile lavoro sul delicato equilibrio tra antico e nuovo è stato celebrato nel 2015, quando è stato insignito della **Medaglia d'Oro all'Architettura Italiana** per il magistrale recupero del Panificio della Caserma Santa Marta a Verona.



IL TEMPO DELL'ARCHITETTURA

Omaggio a Michele Sernini

Claudio Caramel

A cura di Alessandro Zaffagnini

«Fuggire dalla professione, dalla civiltà, dall’invasione del governo delle immagini, dalla città “invivibile”? O piuttosto resistere, sapere che come in tutte le metamorfosi dell’umanità forse anche in questa metamorfosi pesante che viviamo vi sono spiragli per modificazioni e adattamenti?»

Michele Sernini, “Fuggire o restare” (2000)

La domanda formulata nel dicembre del 2000 dal prof. Michele Sernini, uno dei massimi esperti di urbanistica e pianificazione territoriale, è oggi particolarmente attuale. Sernini aveva dedicato la vita allo studio e all'insegnamento delle strutture urbane: già dagli anni Settanta suggeriva di incrociare sociologia, filosofia e libri introvabili che estraeva magicamente dalla sua borsa, considerando Lyotard, Deleuze, Baudrillard e Virilio come interlocutori teorici dell'architettura. La mia riflessione tenta di rispondere da un punto di osservazione del 2026, con la consapevolezza di chi ha visto molte delle profezie di quegli anni avverarsi. Per comprendere come si è arrivati alla condizione attuale, occorre tornare alle origini della Modernità. Nel 1814 George Stephenson costruisce il prototipo della locomotiva a vapore; nel 1819 il Savannah, primo bastimento a vapore e a vela, attraversa l'oceano Atlantico, nel 1839 Daguerre presenta il dagherrotipo. In questi eventi apparentemente eterogenei si manifesta un medesimo impulso: accelerare il movimento, ridurre le distanze, fissare l'immagine. Con l'avvento dell'industria, l'ideazione si distacca definitivamente dalla fabbricazione. È in questa frattura originaria che Virilio individua il germe della crisi futura: la separazione tra pensiero e materia inaugura la logica della sparizione, il progressivo svuotamento della presenza fisica a favore della trasmissione istantanea. Parallelamente, Baudrillard vede nella Rivoluzione industriale la prima grande trasformazione del significato degli oggetti: dal valore d'uso al valore di scambio, dalla funzione al segno, dalla materia all'immagine.



L'immagine storica del Caffè Pedrocchi degli inizi del Novecento, è tratta dall'archivio di Adriano Danieli, Fraglia la Vecchia Padova.

Uno dei laboratori locali in cui questi processi si rendono visibili con straordinaria chiarezza è proprio Padova. Il Caffè Pedrocchi di Giuseppe Jappelli, inaugurato il 18 settembre 1842, è un'invenzione sociale e urbana, uno spazio aperto e permeabile, eretto a poche decine di metri dal Palazzo della Ragione, straordinario edificio medievale, che nel tempo lungo e sedimentato della storia resta fin dalla sua nascita il centro pulsante della vita densa della città. Il piano nobile del Pedrocchi, con le sale etrusca, greca, romana, egizia, gotica, rinascimentale, anticipa ciò che Foucault avrebbe chiamato eterotopia: uno spazio capace di giustapporre in un unico luogo reale una pluralità di epoche tra loro incompatibili. Ma anticipa anche il simulacro di Baudrillard: quelle sale sono copie senza originale, la produzione di un effetto di realtà piuttosto che la realtà stessa. A poche centinaia di metri, seguendo l'asse nord-sud inventato da Jappelli, in Prato della Valle, il Museo del Precinema conserva alcuni stereoscopi, e vari esempi di stereografi (visore binoculare tridimensionale con 2 fotografie affiancate, brevettato da David Brewster nel 1849): con essi era già possibile compiere un *grand tour* virtuale con effetto tridimensionale tra le città europee restando fermi, prima forma di quella telepresenza senza tempo che Virilio avrebbe teorizzato un secolo e mezzo più tardi. È qui, nella Padova dell'Ottocento, e in tutto l'Occidente, che il tempo comincia a comprimersi in modo sensibile. Qui e in tutto l'Occidente l'*homo sapiens* dopo milioni di anni si trasforma in *homo technologicus consumans*, in un icononauta, un essere che abita le immagini più che gli spazi, che consuma rappresentazioni più che esperienze. Il territorio reale si fa sfondo, l'immagine del territorio diventa il territorio stesso. Il Novecento accelera tutto. In un solo secolo si concentrano due guerre mondiali, il boom economico, la crisi del moderno, l'invenzione del

Moplen — leggero, economico, destinato a moltiplicarsi o a essere sostituito rapidamente — simbolo di un'epoca; dalla fine della Grande Guerra al 1960 il patrimonio edilizio si rinnova radicalmente, triplicando il numero di edifici costruiti. Nel campo delle arti visive, in un tempo brevissimo, la pittura abbandona la pretesa di rappresentare il reale: dal realismo di Courbet, che nel 1855 dipinge *L'Atelier du peintre*, all'informale furente di Pollock alla Biennale del 1952 — la traiettoria che Lyotard leggerà come distacco dal grand récit della rappresentazione. L'architettura non è immune: anche la forma costruita è valutata in termini di impatto visivo immediato, di riconoscibilità mediatica, di efficacia comunicativa. È in questo contesto che si situa il contributo decisivo dei quattro pensatori francesi tanto cari a Sernini. Lyotard, ne *La condition postmoderne* (1979), individua nella crisi delle grands récits la cifra culturale dell'epoca: il tempo lineare si frammenta in temporalità locali, discontinue, incommensurabili; per l'architettura ciò si traduce nell'eclettismo postmoderno e nell'incapacità di produrre forme temporalmente radicate. Deleuze e Guattari, in *Mille plateaux* (1980), offrono una cartografia complementare: lo spazio nomade, liscio e privo di centri stabili, prende il posto dello spazio sedentario; il progetto architettonico perde la capacità di produrre luoghi nel senso pieno del termine. Baudrillard, ne *Simulacres et simulation* (1981), radicalizza la diagnosi: il modello precede il reale, la simulazione è più reale del reale stesso. L'iperreale si traduce architettonicamente nella sostituzione della forma con l'immagine, del programma civile con il look, della durata con la spettacolarità istantanea. Virilio, infine, mostra come l'accelerazione tecnologica dissolva l'*hic et nunc* e sostituisca la democrazia dell'agorà con una democrazia automatica, mediatica, senza riflessione.

A distanza di un quarto di secolo, il bilancio è articolato. Lyotard aveva ragione sulla dissoluzione delle grandi narrazioni, ma non aveva previsto che il vuoto sarebbe stato colonizzato da narrazioni semplificate e aggressive: populismo, nazionalismo identitario, teorie del complotto. La deterritorializzazione deleuziana si è avverata producendo un paradosso: lo spazio liscio del nomadismo digitale ha generato un intenso desiderio di radicamento — il borgo purché connesso per i più abbienti, i centri storici per i turisti, le periferie derelitte per tutti gli altri. Baudrillard si è dimostrato il più visionario: i social media sono macchine di simulacri, l'architettura degli starchitect è spesso pura immagine concepita per la fotografia prima che per lo spazio abitabile, i centri storici rischiano di diventare, come aveva avvertito Sernini, “*immaginettes separate dal contesto urbano, consegnate alla museificazione*”. Virilio rimane il profeta più accurato: la sua democrazia automatica descrive con precisione i social network e il consenso costruito dagli algoritmi. Ciò che nessuno dei quattro aveva previsto è che l'intelligenza artificiale generativa avrebbe aggiunto una dimensione nuova alla “*vergogna prometeica*” descritta da Günther Anders in *L'uomo è antiquato*: non più solo macchine più efficienti dell'uomo, ma sistemi capaci di produrre direttamente forma architettonica.

“*Quanto più aumenta l'infelicità dell'uomo che produce, quanto meno si sente all'altezza dei suoi prodotti, tanto più moltiplica senza posa il numero dei suoi congegni; e con ciò non fa che accrescere la sua infelicità: quanto più complicata diventa la burocrazia dei suoi apparecchi, tanto più diventano vani i suoi tentativi di restare all'altezza*”. In questa prospettiva si cela il rischio dell'ininfluenza dell'uomo rispetto a ciò che lui stesso produce: un'umanità che rischia una mutazione antropologica. Di fronte a questa diagnosi, la mia riflessione non cede al catastrofismo né cade nella via più facile della nostalgia. L'idea che emerge è quella indicata da Sernini: né la fuga utopica, né la resa accomodante, ma la pratica paziente di chi sa “**viaggiare di lato, accompagnando il movimento delle cose e stando attento a quando ci sono spiragli per positive modifiche anche piccole**”. Anche negli interventi minimi. Questa posizione si traduce in due atti di resistenza concreti. Il primo è la scelta del tempo lento: progettare con materiali che invecchiano bene — il mattone, la pietra, il legno strutturale, l'intonaco a base di calce, il ferro, il marmo — fare muri è ancor'oggi un gesto che va oltre la tecnica. Lo stesso principio vale nel design industriale: progettare oggetti che sanno resistere alla moda è opporre alla logica dell'obsolescenza programmata la logica della durata, della riparazione alla sostituzione immediata. Un edificio o un oggetto pensati per resistere nel tempo sono un atto di fiducia nel futuro e una scommessa contro quel tardo capitalismo sprecone che governa l'economia contemporanea. La scelta del tempo lento significa non assecondare chi vuole la casa nuova in tre mesi: significa far maturare le idee, ragionare a lungo, sedimentare. Significa, in fondo, riconquistare il tempo come dimensione del progetto.

Il secondo atto di resistenza è il recupero e il riuso come pratica fondativa. Intervenire su un edificio esistente significa accettare che il tempo abbia già lavorato su di esso, che la sua materia contenga una stratificazione di vite e di significati che il progetto nuovo non può ignorare, e quello stesso edificio dovrà accettare una nuova stratificazione. Va però precisato, raccogliendo nuovamente l'avvertimento di Sernini, che il riuso non deve diventare esso stesso simulacro: la museificazione del centro storico non è riuso, ma travestimento. L'ipervincolismo e la conservazione *tout court* dei centri storici rischia di scoraggiare proprio quella vitalità che andrebbe protetta. Occorre invece promuovere non la conservazione inerte di una facciata, ma il dialogo attivo tra la lezione del passato e le tecniche contemporanee. Non è privo di significato il fatto che proprio il Palazzo della Ragione e il Pedrocchi, nel tempo della permanenza, siano edifici di una modernità strabiliante al cospetto di architetture postmoderne, o peggio, esibizioniste, malate di protagonismo, di quelle architetture che hanno la presunzione di diventare indimenticabili. Questi atti di resistenza convergono in una tesi unitaria: l'architetto può essere un custode del tempo nello spazio. In un'epoca in cui tutto tende all'istantaneo e al rimpiazzabile, la disciplina architettonica conserva la capacità unica di costruire luoghi che durano, che accumulano significato, che offrono alla collettività un ancoraggio fisico contro la dissoluzione dell'esperienza. Restaurare per far emergere, scavare nella materia per costruire spazi o per estrarli come i libri che Sernini estraeva magicamente dalla sua borsa, per scoprire la ricchezza e la contaminazione della stratificazione nel tempo. La domanda di Sernini trova qui una risposta: resistere, con la consapevolezza che costruire bene, con il tempo che ci vuole, con rispetto e sobrietà, è sempre, anche, un atto di resistenza e, per dirla con Daniele Calabi, di “*civile e ordinata convivenza*”.



Claudio Caramel nato nel 1957 e cresciuto in una famiglia di artisti, sin da giovanissimo frequenta lo studio fondato a Padova nel 1960 dal padre Sergio, innovativo architetto veneziano prematuramente scomparso nel 1981. Laureato allo IUAV nel 1983, ne prosegue l'attività integrando architettura, design industriale e teoria critica in una pratica che dura da oltre quarant'anni. La sua opera più riconoscibile si tiene in una mano: la tazzina da caffè Lavazza, icona del made in Italy nel mondo. Ha ottenuto il premio Architettura Oderzo nel 1999 e il Best System a Colonia nel 2005 per la mensola Hang di Desalto. Da un decennio sceglie consapevolmente una posizione defilata, concentrando il proprio lavoro sul restauro e sulla rivitalizzazione di aree ed edifici, con una visione del caso per caso: cercando di depositare qualità per punti, anche negli interventi minimi che continua, per scelta etica, a realizzare

L'APPUNTO

INVECCHIAMENTO E REGOLE DI MERCATO

Enrico Pietrogrande

A cura di Alessandro Zaffagnini

“*L'opera di architettura, nei suoi elementi quanto nel suo complesso, deve saper invecchiare bene e concretamente con la fruizione in atto*”, scriveva Daniele Calabi nella prima metà degli anni sessanta nel testo per gli studenti dello IUAV *Appunti per le lezioni di elementi costruttivi*. Non è trascorso molto tempo da quando uno dei principali architetti attivi nella Padova del dopoguerra sottolineava l'importanza dell'attitudine dei materiali impiegati nella costruzione a modificarsi in maniera controllata, e contribuire così ad un'evoluzione graduale ed affidabile del sito. L'obiettivo primo di chi opera nel campo dell'edilizia dev'essere, per Calabi, “*evitare l'alienazione delle opere dall'ambiente*”, in modo che l'attività dell'architetto “*sia veramente la continuazione e lo sviluppo, e non la distruzione, di una maturata esperienza*”.



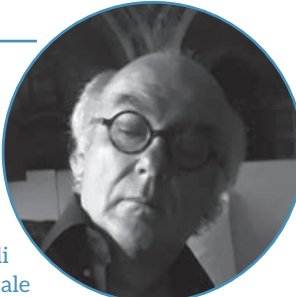
Abano Terme, recente attività edilizia in via Mussato (foto dell'Autore)

Un confronto tra gli anni della ricostruzione postbellica e i nostri giorni risulta spontaneo ove si consideri la consistenza delle trasformazioni in atto. Come negli anni intorno alla metà del secolo scorso sono avvenute importanti modificazioni del tessuto urbano, così sta avvenendo oggi una vasta sostituzione di volumi con demolizioni puntuali ma diffuse. A Padova ai tombinamenti viari e alle demolizioni di interi quartieri corrisponde oggi lo stravolgimento per punti del tessuto urbano edificato a partire dagli anni trenta a ridosso delle mura cinquecentesche, particolarmente significativo in alcuni ambiti quali il territorio del quartiere Sacra Famiglia. Opere che non avevano bisogno di essere dei capolavori per essere dei capolavori - disegnatte tra gli altri da Gianni Avon e Giovanni Morassutti - vengono sostituite da nuove costruzioni che con rare eccezioni nascondono i materiali, sono senza colore e, in quanto disegnatte dal perimetro dei lotti, sono senza forma, in mancanza di adeguamento per quanto riguarda la rete dei servizi nonostante la moltiplicazione delle unità. Il fatto che queste operazioni siano consentite da una specifica normativa - come viene spesso obiettato - spiega ma non cambia la realtà delle cose. Con la sostituzione degli edifici nel tessuto che si estende intorno al centro storico, la trasparenza del procedimento costruttivo che mostra come lo stato finito è frutto di un processo che avviene nel tempo, è annullata - né del resto i fabbricati nuovi danno notizie di come sono stati realizzati, avvolti come appaiono nei pannelli di polistirene espanso. La sincerità della costruzione, intesa come corrispondenza tra materiali e configurazione tettonica, ne esprimeva il contributo anche sotto l'aspetto sociale. I nuovi fabbricati, nella loro totale non trasparenza, sono antitetici rispetto a temi quali etica e spiritualità. Chiusi in sé stessi non esprimono sensibilità alla dimensione comunitaria e alla partecipazione alla vita del quartiere, ma solo separazione, lacerazione ed estraneità. L'attività edilizia è oggi in misura crescente il risultato di operazioni esclusivamente finanziarie e di marketing che escludono responsabilità di carattere etico - per questo soprattutto la sen-

sibilità verso la dimensione sociale è sempre più necessaria. Il mondo delle costruzioni sta divenendo un frequentato ambito di investimento: si può partecipare al crowdfunding di un progetto immobiliare senza alcuna relazione pratica od emotiva con questo, con l'unica motivazione costituita da un utile ritenuto sufficiente. L'incontro tra società di carattere immobiliare che cercano capitali per costruire e investitori che vogliono far rendere il proprio denaro a prescindere da altre considerazioni produce volumetrie estranianti in contesti delicati. Il vantaggio offerto dai provvedimenti emanati per promuovere la trasformazione in chiave sostenibile ha offerto grandi opportunità per uno sviluppo che sta cancellando l'identità di radicati luoghi urbani e producendo risultati opposti a quelli pretesi di un miglioramento in chiave ecologica. In sintesi, il degrado generalizzato della città porta vantaggio a pochi investitori.

Alla scala urbana l'esito degli interventi di sostituzione degli edifici postbellici con i nuovi palazzi di dimensioni accresciute ha poco a che vedere con il tema dell'ecologia. Perché si tratta di un fenomeno che comporta l'impermeabilizzazione pressoché completa dei lotti e la riduzione drastica delle alberature e dei tappeti erbosi. Ma gli alberi sono preziose macchine per la produzione di ossigeno e l'evapotraspirazione, influenzano lo stato termico, costituiscono un gigantesco sistema di raffrescamento naturale della città, producono comfort termico grazie all'intercettazione della radiazione solare. Gli alberi contrastano il fenomeno dell'isola di calore, cioè dell'innalzamento della temperatura dell'aria che soprattutto durante il periodo estivo causa problemi alla salute della popolazione.

Enrico Pietrogrande
Laureato in Ingegneria a Padova e Architettura a Venezia, PhD in Ingegneria Edilizia e Territoriale a Bologna. Già professore associato di Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento di Ingegneria Civile, Edile, Ambientale dell'Università di Padova. Socio effettivo dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti. Nell'ambito dello studio del rapporto tra progetto e storia, ha tra l'altro pubblicato il volume *Padova anni cinquanta. Architettura e spazio pubblico*, Roma, Gangemi Editore, 2023.



ARTIGIANATO DESIGN
INNOVAZIONE

LA FORMA COME
CONSEGUENZA

Odo Fioravanti
A cura di Paolo Simonetto

Quando mi chiedono di raccontare il mio lavoro di designer, sento sempre l'esigenza di partire da un'idea semplice: progettare significa assumersi una responsabilità. Per me progettare è un processo intellettuale, culturale e insieme sensibile, che trasforma gli strumenti del vivere in veicoli di un significato, che deve essere distillato dall'autore. Mi sono formato al Politecnico di Milano e questa esperienza ha influenzato profondamente il mio modo di pensare. Ho imparato a considerare il progetto come un sistema complesso in cui forma, funzione, tecnologia e produzione dialogano continuamente. Non credo nella forma come punto di partenza: la forma è una conseguenza. È il risultato di un percorso fatto di analisi, tentativi, errori, verifiche tecniche e confronto con l'industria. In un percorso di raffinazione e dilavazione che porti l'oggetto a essere intenso.

Nel mio lavoro cerco sempre la sintesi. La semplicità che mi interessa non è mai superficiale o minimalista per moda. È una semplicità conquistata, che nasce dalla riduzione del superfluo. Ogni volta che progetto un oggetto mi chiedo cosa posso togliere senza comprometterne la struttura o la funzione. Questo processo di sottrazione mi permette di arrivare a un'essenza in cui ogni elemento ha una ragione precisa di esistere.

Il rapporto con l'industria è centrale nel mio modo di lavorare. Non vedo l'azienda come un semplice produttore, ma come un partner creativo. Le tecnologie, i macchinari, i vincoli economici e logistici non sono ostacoli: sono strumenti. Mi interessa capire fino in fondo i processi produttivi, perché spesso è proprio lì che si nasconde la possibilità di innovazione. Un dettaglio costruttivo, una variazione nello spessore, una diversa distribuzione delle forze possono cambiare radicalmente un progetto.

Quando ho progettato la sedia Frida per Pedrali, ho provato a lavorare sul limite. Volevo realizzare una sedia in legno che fosse estremamente leggera ma allo stesso tempo solida e resistente. Abbiamo studiato con attenzione le sezioni, assottigliando il materiale dove possibile e rinforzandolo solo dove necessario. Il risultato non è stato un gesto formale, ma la conseguenza di una ricerca strutturale precisa. La leggerezza che si percepisce è frutto di calcolo e sperimentazione. Mi interessa molto l'idea di rendere invisibile la complessità. Un oggetto ben progettato dovrebbe apparire naturale, quasi inevitabile. Dietro quella naturalezza c'è però un grande lavoro tecnico. Amo quando l'ingegneria si nasconde nella forma e non si impone come spettacolo. La tecnologia, per me, è un mezzo per ottenere chiarezza ed esattezza, non un fine da esibire.

Mi capita spesso di lavorare su tipologie archetipiche: sedie, tavoli, lampade, oggetti di uso quotidiano. Confrontarmi con questi arche-



Frida, sedia in legno curvato, Pedrali, 2008 (photo credit Leo Torri)

tipi significa misurarmi con la storia del design e con le aspettative consolidate delle persone. Non cerco la rottura radicale, ma un miglioramento puntuale. Mi piace pensare che ogni progetto possa rappresentare un piccolo passo avanti: un oggetto più leggero, più efficiente, più coerente con il nostro tempo.

Un altro aspetto che considero fondamentale è la sostenibilità. Non la intendo come etichetta, ma come pratica concreta. Ridurre il materiale significa ridurre peso, costi di trasporto, consumo di energia. Progettare oggetti durevoli significa contrastare la cultura dell'usa e getta. Quando riesco a ottenere di più con meno, sento di essere sulla strada giusta. L'efficienza, in molti casi, coincide con la bellezza. Nel mio lavoro cerco anche una certa leggerezza intellettuale. Non amo il design rigido o dogmatico. Talvolta inserisco un dettaglio che genera una piccola sorpresa, un elemento che rompe leggermente l'aspettativa senza compromettere la funzionalità. Credo che gli oggetti debbano convivere con noi in modo discreto, ma non anonimo. Devono avere carattere, pur mantenendo misura.

La misura è forse la parola che meglio descrive il mio approccio. Misura nelle proporzioni, nei materiali, nelle scelte formali. Ogni progetto è un equilibrio tra intuizione e controllo, tra creatività e responsabilità. Non mi interessa l'icona spettacolare, ma l'oggetto che funziona bene, che resiste nel tempo, che trova il proprio posto nella vita delle persone senza imporre la propria presenza. Essere designer, per me, significa trasformare risorse e competenze in oggetti che abbiano senso. Significa ascoltare, osservare, prototipare, correggere. È un lavoro fatto di pazienza e precisione, ma anche di curiosità. In questo dialogo continuo tra idea e realtà si definisce il mio percorso. È lì che riconosco la mia identità progettuale: nella chiarezza, nella sottrazione, nell'intelligenza costruttiva che rende la forma una conseguenza necessaria.



Shaker, mobile da bagno, Ardeco, 2024 (cgi credit Studio Enrico Cesana)

Odo Fioravanti si è laureato in Industrial Design presso la Facoltà del Design del Politecnico di Milano. Dal 1998 si occupa di industrial design, sperimentando anche la grafica e l'exhibition design, con la volontà di ricondurre le diverse discipline ad una materia continua. I suoi progetti hanno ricevuto premi prestigiosi a livello internazionale. È stato docente e lecturer presso numerose scuole e università come il Politecnico di Milano, lo IUAV di Treviso, l'Università di San Marino, l'Istituto Marangoni, la Scuola Politecnica di Design, la Domus Academy, HEAD Genève. I suoi lavori hanno fatto parte di diverse esposizioni internazionali, culminate nel 2010 con una mostra personale dal titolo "Industrious Design" presso il Design Museum della Triennale di Milano. Nel 2011 ha vinto il Premio Compasso d'Oro ADI con la sedia in legno curvato Frida di Pedrali. Dal 2022 è stato nominato membro dell'Advisory Board della Presidenza della Scuola del Design del Politecnico di Milano. Dal 2023 è stato nominato Global Design Advisor di LG Electronics. Nel 2006 ha fondato l'Odo Fioravanti Design Studio che ha sviluppato progetti per diverse aziende. Tra esse Abet Laminati, Ballarini, Casamania, COOP, Desalto, Flou, Fontana Arte, Foscarini, LG Electronics, Land Rover, Normann Copenhagen, Olivetti, Palomar, Pedrali, Pircher, Steelcase, Toshiba, Vibram, Victorinox.



PROSPETTIVE
Sguardi sull'architettura
contemporanea

Davide Scagliarini



Klaus Kinski durante le riprese di Fitzcarraldo (1982). Foto: Beat Presser © Werner Herzog Film / Deutsche Kinemathek

In questo 2026 sentiamo la necessità di muoverci in controtempo. Forse siamo stanchi del fluire sonnolento di un tempo confortevole, dalle cadenze certe, rassicuranti, quasi scontate, in cui ci ritroviamo a guardare in faccia sempre le stesse figure che affollano ingombranti lo spazio tra un quarto e l'altro della più classica delle metriche. Non saliremo a bordo del grande piroscalo bianco solo per farci trascinare indolenti, al ritmo lento di un quattro quarti, dall'enorme massa d'acqua priva di domande che alimenta il Rio delle Amazzoni. Noi abbiamo bisogno di vibrazioni... vogliamo risalire le correnti dell'Ucayali e affrontare le rapide!

Certo, è difficile comprendere i nuovi ritmi ed è impegnativo ascoltare la nuova musica. Eppure, se ci pensate, non potremo mai perdonarci di esserci abbandonati alla placida risacca di ciò che già conosciamo perché troppo assuefatti e comodi ormai, distesi sulla sdraio in cima al ponte della nave con il panama calato sugli occhi per ripararci dal sole, ad ascoltare annoiati il solito *tum, tum, tum, tum* del motore a vapore... mentre avremmo potuto scegliere di non ignorare il battito lontano di un nuovo talento, cercandolo ed inseguendolo lungo ogni rotta, fino a sbarcare a terra per issare il battello tra le alture, tra i grandi alberi della foresta e vedere finalmente il mondo da un altro punto di vista. Noi non seguiremo la corrente. Noi faremo come Fitzcarraldo!

È con questo spirito che abbiamo condiviso l'idea del nostro direttore, Paolo Simonetto, di avviare una nuova stagione di ricerca, istituendo la rubrica PROSPETTIVE, pensata come spazio di osservazione delle trasformazioni in atto nell'architettura contemporanea e volgendo lo sguardo agli architetti della nostra Provincia; sarà un luogo aperto alle pratiche progettuali che interrogano il mestiere dell'architetto oltre la sola dimensione formale, mettendo al centro responsabilità, contesto e sensibilità ambientale. Non si tratta di inseguire tendenze né di costruire classifiche, ma di intercettare segnali spesso ancora lievi: traiettorie progettuali che, talvolta lontane dai percorsi più battuti, contribuiscono a ridefinire modi e linguaggi dell'architettura contemporanea.

Ad aprire questo percorso è AACM - Atelier Architettura Chinello Morandi. Nel loro lavoro, Nicolò Chinello e Rodolfo Morandi sembrano muoversi come attenti osservatori dei confini che la natura disegna; su quelle tracce sottili si espande un gesto progettuale capace di trasformare il limite in figura e il paesaggio in materia poetica.

AACM

Atelier Architettura Chinello Morandi.

A cura di Davide Scagliarini

Nicolò Chinello: Credo che il nostro punto di partenza sia sempre la ricerca, unita ad un approccio fortemente sperimentale. Come molti colleghi realizziamo modelli fisici di studio e lavoriamo per tentativi, affiancando sempre modelli digitali. La differenza è che per noi non esiste uno standard. Nel tempo abbiamo sviluppato un metodo che ci permette di portare un'intuizione alla concretezza di un progetto, ma l'approccio cambia ogni volta. A volte nasce dal desiderio di risolvere un disegno, altre dalla ricerca di una forma o di una sensazione; in altri casi ancora è il legame con un luogo o con una tradizione a guidare il processo. Sperimentare, per noi, significa proprio questo: variare metodi, strumenti e punti di vista per affrontare i progetti da angolazioni diverse, con l'obiettivo comune di sviluppare un concept identitario e un'architettura riconoscibile, una vera e propria "idea-ricerca".

Rodolfo Morandi: Questo atteggiamento si riflette molto bene anche nel modo in cui viviamo i concorsi. Per noi sono prima di tutto un'opportunità per fare architettura: raccontare un'idea e, in alcuni casi, avere la possibilità di concretizzarla. Parteciparvi significa fare ricerca, confrontarsi con tipologie e scale diverse. Ci sono progetti che, anche quando non vengono costruiti, continuano a vivere: i pensieri che li hanno generati entrano a far parte del nostro manifesto e riaffiorano nei lavori successivi. Certo, il nostro obiettivo, come architetti, resta quello di costruire e cercare di farlo con qualità. Che si tratti di un interno, di un piccolo edificio o di una scala di progetto più ampia, il nostro interesse è sempre sull'impatto che una nuova architettura può avere nelle dinamiche degli utenti fruitori o della città. Dopo cinque anni dall'apertura dello studio abbiamo compreso come anche i progetti non costruiti, hanno un loro valore e rappresentano parte della nostra ricerca.

NC: E più in generale il nostro approccio, cambia molto da progetto a progetto. Non è sempre tutto come sembra. Ci sono lavori in cui il punto di partenza è la forma, altri in cui è la funzione a guidarci, e altri ancora in cui è la materia a suggerire la direzione.

RM: È il caso di un progetto che stiamo sviluppando in questo periodo e che verrà presentato durante il Fuori Salone a Milano. Si tratta di un oggetto, un tavolo, pensato per essere esposto e utilizzato durante la Design Week. In questo caso la ricerca nasce da un vincolo materico molto preciso: l'utilizzo del laterizio. Ci è sembrato subito più interessante lavorare con un sistema di incastri a secco, così da poter riutilizzare i mattoni una volta terminato l'evento. Il progetto nasce quindi dalla ricerca sul materiale e dalla volontà di costruire qualcosa di temporaneo, capace di essere presente solo per un breve periodo e poi scomparire senza traccia.

NC: Qui la forma passa quasi in secondo piano: più che un esercizio formale, è una riflessione sul processo costruttivo e su come un materiale tradizionale possa essere usato in modo diverso.

RM: Cambiando completamente scala, con *Sand Castle* ci siamo spinti verso un approccio legato a una memoria più figurativa. Parliamo di una torre residenziale nel litorale spagnolo, pensata per emergere dal paesaggio collinare costiero e immergersi nella vegetazione mediterranea. Volevamo distaccarci dall'immaginario consueto e dalle tipiche architetture contemporanee di quelle coste, fatte di torri in cui ogni piano si ripete in verticale a perdita d'occhio, a esatta immagine e somiglianza di quello sottostante.



Sand Castle Torre Residenziale, Valldemossa, Maiorca 2025

NC: Esatto, *Sand Castle* rompe questa monotonia e la scansione canonica dei piani. Abbiamo inserito in facciata degli elementi plastici che, interrompendo il ritmo orizzontale, generano angoli e profondità per ospitare piccoli giardini, piscine o spazi sociali, le nostre 'amenities'. Il richiamo è proprio a quei castelli di sabbia che ognuno di noi, da bambino, costruiva lasciando colare la sabbia umida sul bagnasciuga. In questo progetto, l'idea del *dripping* (*sgocciolamento*), la volontà di integrarsi con il paesaggio costiero e il desiderio di scardinare la

ripartizione orizzontale sono nati molto prima della pianta.

RM: Tutto nasce da un gioco infantile.

NC: Forse perché, un po', siamo noi i primi a non volerci annoiare progettando. Ed un po' per gioco avevamo partecipato al Premio Maggio, a Biella con *Fuori classe* (ndr. Il progetto *Fuori classe* di AACM finalista nel 2022).

RM: Uno spazio didattico circolare, un'aula democratica all'aperto. Una semplice struttura modulare in legno, esportabile in diversi contesti, composta da materiali riciclabili e di riuso. Un luogo per l'apprendimento che perde la rigidità dell'istruzione convenzionale e si fa rappresentante dell'inizio del nostro processo di ricerca nei temi dell'educazione. Non sempre lo raccontiamo ma spesso quello che sembra uno dei nostri progetti più formalisti, in realtà nasce dalla funzione.

NC: Un altro esempio di questa passione/gioco che genera la nostra architettura può essere *Kinder Rain*, che per noi è stata prima una pianta funzionale ed equilibrata, che una bella forma.

RM: L'asilo di Piove di Sacco nasce dal voler dare semplicità compositiva a quella che era una scuola che ospitava tre aule. Facendole affacciare su una piazza, una sorta di agorà centrale abbiamo ottenuto un dialogo tra le aule, lo stesso dialogo che ogni aula ha verso il verde circostante e verso il cielo, grazie al proprio camino. Un asilo immerso nel verde, vermiglio, vivace richiamo all'archetipo del casone.



Kinder Rain Scuola d'Infanzia, Piove di Sacco, Padova, 2025

NC: I casoni fanno parte della memoria del luogo, della memoria collettiva della comunità, il ricordo della dimora dei contadini e dei pescatori dai tetti di paglia. La scuola si rende portavoce di una tradizione ormai in disuso, e si rende riconoscibile, iconica. Un paesaggio costruito, sintesi tra memoria e invenzione, tra archetipi rurali e pedagogia contemporanea, pienamente riconoscibile da tutti. Il progetto però doveva prima di tutto funzionare a livello pedagogico, doveva rispecchiare lo sviluppo e la ricerca sulla formazione dei piccoli alunni, doveva diventare un luogo accogliente, aperto, dove apprendere giocando ed esplorando.

RM: Ed è qui che in fase di progetto, ricerca e forma si incontrano, nella definizione di un volume compatto, nella scelta di rimarcare le aule, renderle riconoscibili, nell'idea di scavare questo volume per creare degli spazi didattici all'aperto, specchiando l'aula in patii di didattica outdoor, protetti dal cortile circostante. Il processo che origina ogni progetto per il nostro studio è unico. Ogni progetto ha una sua storia, una sua traiettoria, un suo percorso; tutti, però, accomunati dalla voglia di dialogare con il luogo che li ospita, di giocare con le forme che lo costituiscono e di fornire all'utente un'architettura intuitiva 'semplice' da comprendere.

NC: C'è poi da dire che per noi ci sono aspetti, talmente ovvi, che si trovano alla base di ogni progetto in maniera imprescindibile, come il dover interfacciarsi con la gravità, o il cercare la scelta più sostenibile. La produzione di nuove architetture non è di certo una pratica sostenibile, ma ci sono aspetti che possono essere controllati. Oggi è ormai uno standard progettare tenendo conto del ciclo della vita dei materiali, ci sono tante scelte che un progettista può fare, dalla scelta di filiere locali, alle tecnologie più innovative. Non sempre però si tiene conto della sostenibilità economica di un progetto, molti dei prodotti high-tech, infatti, si posizionano su una fascia di mercato più alta e sono difficili da applicare su grande scala.

RM: Ecco dove la progettazione fa la differenza, ci sono moltissime scelte 'low-tech' che rendono un progetto sostenibile e con un impatto inferiore.

NC: Continuando a parlare di *Kinder Rain*, non abbiamo solamente reso l'edificio efficiente mediante l'uso di fotovoltaico, pompa di calore, riscaldamento a pavimento e ventilazione meccanica controllata. Aspetti tecnici che ormai sono richiesti di base dalla normativa.



Mosca Bianca Laboratorio di Ceramica, Padova, 2025

Abbiamo progettato una scuola immersa nel verde per aumentare l'ombreggiamento, con ventilazione naturale tra le aule e con effetto camino per disperdere il calore, l'utilizzo di facciate ventilate, quindi un pacchetto completo capace di racchiudere tecnologie innovative e tradizionali.

RM: Non tutto però va sempre come i piani, e a volte l'utente che vive lo spazio non riesce a comprendere a pieno il potenziale delle tecnologie adottate. A volte, purtroppo, temo che tutta questa ricerca sulle nuove tecnologie non sia compresa da chi poi vive gli edifici, uno sforzo fine a se stesso. Un esempio, sempre legato alla scuola, è il tema della Vmc: più volte si è cercato di spiegare il corretto utilizzo della ventilazione meccanica controllata, ma gli operatori della struttura, forse per abitudine, continuano ad aprire le finestre per ventilare le aule in pieno inverno con il riscaldamento in funzione, rendendo vani gli investimenti fatti di quasi il 10% di budget su un sistema di tecnologie che adoperate nella corretta maniera avrebbero reso l'edificio autosufficiente.

NC: Quello è un tema sull'educazione dell'utente finale delle nostre opere, ci sono progetti invece dove le scelte sostenibili fanno parte del progetto in maniera più intrinseca. Come in *Mosca Bianca*. Un laboratorio di ceramica pensato come spazio espositivo, un ambiente caratterizzato da un unico tavolo illuminato dall'alto. Un workshop dove un unico gesto compositivo racconta l'intero processo di lavorazione della terracotta. Il progetto è la trasposizione formale del tornio, usato per plasmare l'argilla. L'approccio è stato quello di raccontare la storia della materia. L'utilizzo di un intonaco in terracuda, composto di argilla e scarti di produzione del laterizio di una fornace locale, rappresenta la ciclicità della vita della terracotta, in un'ottica di continuo riutilizzo e recupero. *Mosca Bianca* racconta il processo artigianale di lavorazione dell'argilla, in uno spazio quasi monumentale. Originariamente cruda come l'intonaco, poi plasmata e lavorata come la forma centripeta a soffitto ed infine esposta a parete o sull'altare espositivo, illuminata da una precisa luce zenitale.

RM: In termini di sostenibilità delle scelte e controllo delle filiere locali citerei un ultimo progetto cche stiamo sviluppando, *Palazzo Minerva*. Si tratta di un botique hotel a Padova, il cuore dell'intervento risiede in 10 "Signature Rooms", delle suites firmate da 10 leader di settore nella produzione di materiali d'eccellenza della tradizione veneta: pietra, marmo, laterizio, legno, vetro, metallo, cemento, tessile, ceramica e calce. Una 'materioteca permanente' del sapere artigianale evoluto in pratiche sostenibili. Ogni suites sarà firmata da ognuno dei leader selezionati, unendo ricerca materica a produzioni sostenibili.

NC: Unendo bisogni moderni al sapere tradizionale, il nostro ruolo in quanto architetti non è solamente quello di gestire la progettazione, ma anche quello di creare sinergie e gestire le partnership in quel loche sarà un progetto consapevole che celebrerà l'unione tra passato e futuro, tra "luxury tradition" e "sustainable innovation".

RM: Infine, concluderei con un pensiero che forse racchiude il motivo della varietà di approcci e ambiti in cui operiamo, che spesso un mio docente (Professor E. Narne) citava a sua volta dall'arch. A. Cornoldi, "una buona casa è quella in cui si vive bene". Non importa se il progetto nasce prima dalla forma, da una memoria collettiva o dalla materia, l'importante è che si creino spazi e luoghi di vita in cui l'utente sia posto sempre al centro del progetto.

Atelier Architettura Chinello Morandi fondato nel 2020 da Nicolò Chinello e Rodolfo Morandi, con sede a Padova e Milano. Lo studio si occupa di progettazione architettonica nell'ambito residenziale, commerciale, di spazio pubblico fino al disegno del prodotto d'arredo. Attraverso la loro pratica sviluppano progetti architettonici che traducono un concept identitario in spazio costruito, mettendo in dialogo utente, materia e forma.

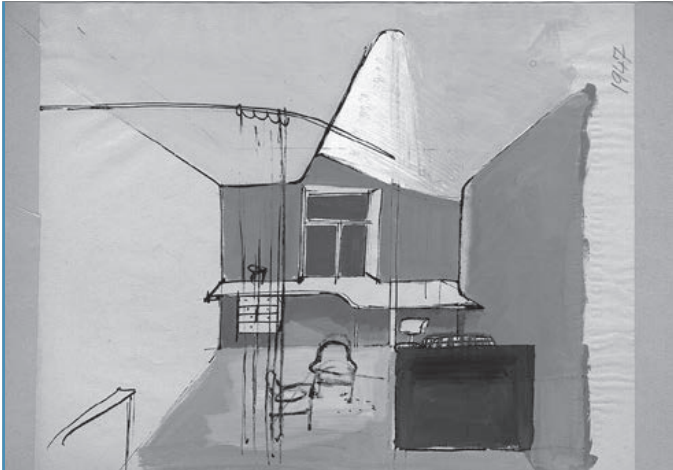


IO SONO UN ARCHITETTO.

Ettore Sottsass

Dove: **Palazzo Buontalenti a Pistoia**
Quando: **7 marzo - 26 luglio 2026**
Curatore: **Enrico Morteo**
La mostra è organizzata: **Fondazione Pistoia Musei, Fondazione Caript, Fondamenta (Fondazione per le arti e la cultura), il Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC) dell’Università di Parma, la partecipazione dello Studio Ettore Sottsass Srl, della Fondazione Vittoriano Bitossi, del Centro Studi Poltronova per il Design, del Museo Casa Mollino.**
Allestimento: **Daniele Ledda (XyComm)**

A cura di Michele Gambato



Ettore Sottsass, studio per arredamento casa Corgnati - 1947. Studio e Archivio della Comunicazione (CSAC) - Università degli studi di Parma. © Erede Ettore Sottsass by SIAE 2026

Ricondurre Ettore Sottsass (1917-2007) a un'identità univoca è un'impresa tutt'altro che semplice. **Pittore, grafico, editore, fotografo, figura cardine del design e dell'architettura italiana del Novecento**, Sottsass ha attraversato il secolo scorso con uno sguardo critico, solo apparentemente disincantato, in realtà partecipe e sensibile. Oltre 1.400 opere tra disegni, oggetti, fotografie e materiali documentari per raccontare trent'anni di ricerca. Pistoia dedica un'ampia mostra a Ettore Sottsass, concentrandosi sul periodo che va dal secondo dopoguerra alla metà degli anni Settanta (**1945-1975**), periodo in cui i rapporti di Sottsass con la Toscana sono più intensi. Il percorso della mostra segue un andamento prevalentemente cronologico e tematico. Si apre con le ricerche artistiche degli anni immediatamente successivi alla guerra, quando **Sottsass utilizza pittura e disegno per mettere in discussione i codici dell'architettura razionalista**. Accanto ai fogli di lavoro e agli studi preparatori emergono le prime sperimentazioni tridimensionali e il rapporto diretto con la materia. Una sezione centrale è dedicata alla **ceramica e alla collaborazione con la manifattura Bitossi di Montelupo Fiorentino**. In Toscana Sottsass rielabora il linguaggio della ceramica contemporanea, intervenendo su forma e colore e trasformando oggetti d'uso in elementi carichi di valore simbolico. Il dialogo con il territorio toscano prosegue con l'esperienza di Poltronova ad Agliana, dove, dal 1956, assume il ruolo di art director e progetta arredi che segnano una fase di forte innovazione nel design italiano. Ampio spazio è riservato anche alla collaborazione con **Olivetti**: Nel 1957 Adriano e Roberto Olivetti gli affidano **il design della nuova divisione elettronica dell'azienda di Ivrea**: un'occasione per confrontarsi con **il vero design industriale**, ma anche con il mistero di tecnologie d'avanguardia dalle prestazioni ancora indefinite. Sottsass utilizza il progetto per mettere in scena la natura sconosciuta di questi strumenti innovativi: superfici argentee, magiche e misteriose, stereometrie semplici, geometrie elementari che danno forma a un inedito paesaggio. A Massa, la Olivetti Synthesis produce gli **oggetti per l'ufficio** che Sottsass disegna, coniugando rigorosa ergonomia e nuovi paesaggi cromatici. Anche il mistero dell'elettronica e dell'intelligenza artificiale devono essere ricondotti nella dimensione di una umana comprensione, e a Pisa prende forma **il primo calcolatore elettronico** italiano, cui Sottsass consegna un cangiante abito di etereo alluminio. Disegni, modelli, fotografie e documenti raccontano **il confronto con le prime macchine elettroniche** e con un'idea di industria avanzata, in cui progetto, tecnologia e comunicazione concorrono a definire una nuova immagine del lavoro. Il percorso affronta inoltre il cambiamento maturato da Sottsass negli anni Sessanta, **tra 1961 e 1962, dopo il viaggio in India e la malattia**, documentando una produzione in cui oggetti e disegni assumono

un significato più intenso e un valore simbolico ed esistenziale, trasformandosi in strumenti di **riflessione sull'abitare e sull'essere nel mondo**. Da questa nuova consapevolezza prende forma, alle soglie del 1968, una svolta ancora più radicale: il design si fa provocazione e attivazione sensoriale, dichiaratamente in opposizione a potere, guerra e consumismo. Alla ricerca di purezza e di un nuovo ordine cosmico, Sottsass opera con la stessa forza con il disegno su riviste come **“Casabella”** e quella autoprodotta di **“Pianeta Fresco”**. La mostra si chiude con **il ciclo fotografico delle Metafore**, che segna il passaggio a una nuova fase esistenziale e professionale aprendo alla stagione successiva di **Memphis**. La mostra nasce a partire da materiali del **fondo documentario affidato da Sottsass** al Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC) dell'Università di Parma ed è arricchita da prestiti di istituzioni e collezioni pubbliche e private. Un articolato **public program**, realizzato con Fondamenta - Fondazione per le arti e la cultura, approfondisce i temi dell'esposizione con **incontri su musica, design, cinema e cultura**. Completa il progetto Il volume che accompagna la mostra, edito da Electa e a cura di Enrico Morteo, scompone il percorso espositivo in una costellazione di parole cui è affidata l'evocazione del modo di sentire e di agire di Sottsass. Pur corredato dall'elenco completo delle opere in mostra, è un libro più che un catalogo: un atlante utile per ritrovarsi nel suo universo di forme, progetti e immagini.

LA BIENNALE DI VENEZIA

61. Esposizione Internazionale di Arte

Venezia (Giardini e Arsenale),
9 maggio - 22 novembre 2026
Curatrice **Koto Kouoh**
IN MINOR KEYS

A cura di Paolo Simonetto



Koyo Kouoh Fotografia di Mirjam Kluka

La **61ª Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia** aprirà al pubblico dal **9 maggio al 22 novembre 2026** con il titolo *In Minor Keys*, progetto curatoriale concepito da **Koto Kouoh**. Il titolo introduce immediatamente una metafora musicale: le tonalità minori non sono quelle dominanti e solenni, ma registri più discreti, capaci di evocare introspezione, malinconia e tensione emotiva. Trasportata nel campo dell'arte contemporanea, questa immagine suggerisce un cambio di prospettiva. Piuttosto che inseguire il gesto spettacolare o l'evento mediatico, la Biennale 2026 sembra orientarsi verso una pratica dell'attenzione: un invito ad ascoltare ciò che normalmente rimane ai margini, le storie meno visibili, le forme di espressione che abitano territori periferici del sistema culturale globale. Il progetto curatoriale propone così di guardare al presente attraverso registri più sottili. Le opere e le ricerche artistiche diventano strumenti per intercettare tensioni sociali, fragilità collettive e trasformazioni culturali che attraversano il mondo contemporaneo. In questa prospettiva, l'arte non si limita a rappresentare il reale, ma prova a costruire spazi di risonanza in cui esperienze diverse possano emergere e trovare ascolto. La mostra si svilupperà, come tradizione, tra Giardini e Arsenale, insieme a numerosi eventi collaterali diffusi nella città di Venezia. Padiglioni nazionali, installazioni e interventi site-specific formeranno una geografia complessa, in cui il visitatore sarà chiamato a muoversi non soltanto tra opere, ma tra narrazioni e sensibilità culturali differenti. Il progetto assume inoltre un significato particolare perché rappresenta l'ultima visione curatoriale di Koyo Kouoh, figura centrale nel dibattito internazionale sull'arte contemporanea, impegnata da anni nel promuovere pratiche artistiche capaci di mettere in dialogo contesti geografici e culturali diversi. La Biennale 2026 diventa quindi anche un tributo alla sua ricerca, orientata a interrogare le relazioni tra arte, storia e trasformazioni sociali. Per chi osserva la Biennale da una prospettiva legata all'architettura, *In Minor Keys* suggerisce una riflessione ulteriore. I luoghi stessi della manifestazione – i padiglioni dei Giardini, le lunghe navate dell'Arsenale, gli spazi disseminati nella città – non sono soltanto

contenitori espositivi, ma dispositivi che costruiscono esperienze e relazioni. In questo senso, il progetto curatoriale sembra invitare a ripensare il rapporto tra opera, spazio e pubblico, restituendo centralità alla dimensione dell'ascolto e della presenza. In un tempo dominato dall'accelerazione delle immagini e dalla continua produzione di eventi, la Biennale Arte 2026 appare dunque come un tentativo di rallentamento: un esercizio di attenzione verso le tonalità più sottili del presente, dove l'arte prova ancora a costruire luoghi di pensiero, confronto e immaginazione.

PADIGLIONE ITALIA

Sostenuto e promosso dal
Ministero della Cultura

CON TE CON TUTTO

Tese delle Vergini, Arsenale, Venezia

Curatrice **Cecilia Canziani**
Artista **Chiara Camoni**.

L'intervento immagina il padiglione come un ambiente unitario, costruito attraverso sculture, installazioni e dispositivi relazionali che trasformano lo spazio espositivo in un paesaggio attraversabile dal pubblico. Il lavoro di Camoni, da anni caratterizzato da una forte attenzione ai processi manuali, alla dimensione rituale e alla collaborazione, mette al centro l'idea di comunità e di condivisione del gesto artistico. La mostra si sviluppa come una grande installazione corale in cui le opere dialogano con l'architettura del padiglione e con i visitatori, dando forma a un ambiente in continua trasformazione. In questo senso il progetto si colloca in sintonia con il tema generale della Biennale, *In Minor Keys*, che invita a osservare il presente attraverso registri più discreti e relazionali. Il Padiglione Italia propone così una riflessione sul valore della pratica artistica come esperienza collettiva, capace di costruire legami e di attivare nuove forme di attenzione tra spazio, materia e comunità.



L'ARCHITETTURA del Tempo Sospeso

Pietro Leonardi

*«Rilassati, raccogliti, allontana da te ogni altro pensiero, lascia che il mondo che ti circonda sfumi nell'indistinto».**
Mutuando Italo Calvino, possiamo facilmente immaginare l'esatto momento in cui prende vita l'idea germinale di un progetto architettonico. Questo invito alla stasi oggi suona quasi destabilizzante. Le nostre vite assomigliano sempre più a un inarrestabile tapis roulant in cui viviamo perennemente di corsa, fagocitati da un presente fluido fatto di notifiche continue e gratificazioni istantanee. In questo scenario contemporaneo, la nascita stessa di un'idea richiede una radicale fase di controtempo, un momento di arresto volontario in cui l'atto del progettare smette di assecondare i flussi digitali e diventa pura resistenza intellettuale. Abbiamo a lungo creduto a una linea del tempo rassicurante e lineare, pensando di essere "nani sulle



La valorosa Temeraire, William Turner, 1838

di

spalle di giganti". In realtà, come illustra la devastante immagine dell'Angelus Novus di Walter Benjamin, siamo spinti a ritroso verso il futuro da una tempesta violenta che chiamiamo progresso, mentre accumuliamo macerie.

Un collasso temporale che genera la distopia della PUIT (Piattaforma Unica Impiego Tempo) descritta da Stefano Oliva, un mondo alienante in cui siamo incastrati in un presente continuo, costretti a performare senza sosta per accumulare effimeri punteggi virtuali. In questa gabbia invisibile, scompare la parola “progetto”, il “gettare in avanti”. Senza la pazienza di immaginare un fine futuro, evapora la capacità di progettare per un galleggiamento senza direzione. Per ritrovare quell'intuizione germinale perduta, l'architetto deve compiere un gesto di profonda rottura spazio-temporale. È proprio qui che la condizione intima del progettista assume i contorni semantici del protagonista de *L'isola del giorno prima* di Umberto Eco. Sospeso su una nave di fronte a un'isola irraggiungibile, situata esattamente sulla linea del cambiamento di data, il naufrago vive in un “oggi” bloccato, mentre osserva uno spazio fisico che si trova ancora nello “ieri”. Similmente, durante la delicata fase germinale, l'architetto posiziona la propria mente su una personale “linea del cambio di data”. Si isola su una nave immateriale in cui lo spazio fisico diventa il confine netto tra il frastuono dell'istante presente e il tempo sospeso dell'immaginazione. Questo vitale momento di stasi creativa e di controtempo si nutre dell'elogio dell'oblio di cui parlava Friedrich Nietzsche: proprio come l'animale al pascolo è sereno perché incastrato nel “paletto dell'istante” senza l'ansia opprimente del senso storico, il progettista si svincola dalle tempeste esterne. Applica la stessa, radicale tabula rasa degli studenti del Bauhaus, i quali rinunciavano alla storia dell'arte per riuscire a concepire forme puramente nuove, liberandosi dal rischio di essere schiacciati dal peso delpassato.

Nella sua isola sospesa, l'architetto smette finalmente di subire la velocità algoritmica, quella forza invisibile ma onnipresente capace di ingannare il mondo manipolando dati virtuali, un pò come l'artista che simula finti ingorghi su Google Maps passeggiando con un carretto pieno di smartphone. Il progettista torna a trattare il tempo come materia densa da plasmare. L'idea germinale matura soltanto quando si decide di tirare il freno e di non assecondare l'autoesilio nei mondi virtuali, regni privi di stagioni o di luce solare. Il vero progetto diventa quindi un atto fisico per combattere il *doom scrolling* protetto e passivo degli schermi digitali, che rappresentano i nostri nuovi “gusci” in stile *La finestra sul cortile*.

Come si può, allora, recuperare fattivamente questa capacità di generare idee e sconfiggere la PUIT? Una risposta risiede in quella che, nel volume *Just on Time* e negli scritti di Franco Purini, viene definita la tecnica del “wasting time”. In aperta opposizione al tempo digitale e iper-produttivo che “batte al ritmo di un metronomo”, il tempo perso genera una reale innovazione agendo come un vitale dispositivo di decompressione. Non si tratta di pigrizia, ma di strategia finalizzata a liberare il progettista dalla dittatura dell'efficienza immediata. Riprendiamo un concetto che avevamo avvicinato nel 2011, numero 3 di Architetti Notizie, la Serendipity: interrompendo la catena logica di causa-effetto rimoduliamo lo schema problema-soluzione ed attiviamo quel “*wasting time*” che muove le leve del pensiero laterale. L'innovazione nasce proprio nel momento in cui si sospende la ricerca diretta e frenetica dell'obiettivo: in questo tempo sospeso, l'architetto non impara ciò che serve né progetta ciò che ha in mente, ma permette al proprio cervello di sfocare lo sguardo e osservare tra le cose. L'ispirazione arriva quando non la cerchi, favorendo quelle connessioni impreviste e illuminanti che fondano l'architettura di domani.

**Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Italo Calvino, 1979.

di

DELL'EFFIMERO. Riflessioni sulla progettazione espositiva.

Francesco Migliorini

di

*“Tra gli artisti l'Architetto è in assoluto colui che con la sua opera impegna più denaro, ma anche colui che ne percepisce meno: per questo è così corruttibile.”*¹

Che l'Architettura sia la forma d'arte che impegna più denaro, è quasi sempre vero: la tragedia delle nuove generazioni di architetti è quella di non trovare clienti in un mondo in cui il denaro è gestito dalla generazione precedente: Vecchio Cliente = Architetto Vecchio.

Non è invece sempre vero che l'Architetto percepisca poco denaro: le star internazionali guadagnano certamente quanto i grandi artisti. Nella quotidianità però l'affermazione è quasi sempre vera: a volte è veramente difficile guadagnarsi la giornata facendo il Direttore dei lavori in una villetta di campagna. Quanto alla corruttibilità dell'Architetto, non ho dubbi: i nostri Maestri hanno venduto l'anima al Diavolo in nome dei vari boom economici, realizzando brutture senza senso e obbligandoci ad un mondo grigio e disordinato. E anche oggi l'Architetto è certo l'artista meno affezionato alle sue idee, se il tradimento viene ripagato da cospicue somme di denaro. Anche se poi il Tempo riscopre inesorabilmente la Verità. Il che è paradossale, come ben sapeva Tiepolo: perché la Verità rappresenta un concetto senza tempo, assoluto.

di

L'Eternità: una dimensione atemporale che l'Architettura non può accettare, per il fatto di essere al tempo stesso Arte e Costruzione: Arte costruita, in un tempo e in un luogo.

di

L'Eternità: una dimensione atemporale che l'Architettura non può accettare, per il fatto di essere al tempo stesso Arte e Costruzione: Arte costruita, in un tempo e in un luogo.



Giambattista Tiepolo, La Verità svelata dal Tempo 1744, Museo Civico di Palazzo Chiericati, Vicenza, Immagine dell'Autore.

di

Il tempo dell'Architettura diventa quindi un concetto fondamentale per comprenderne la dimensione: Tempo come progetto, Tempo come durata.

Con gli strumenti digitali e l'uso dilagante dell'Intelligenza Artificiale nel mondo della progettazione, il tempo del progetto sta ormai diventando una sorta di chimera: se lo possono permettere in pochi, e quei pochi se lo fanno pagare a peso d'oro. Diventa quindi fondamentale l'approccio cooperativo: il ragionamento condiviso su un tema progettuale in grado di rilevare in modo veloce il maggior numero di problematiche ricercandone quasi simultaneamente le possibili soluzioni. La riduzione del tempo, l'impossibilità di “*pensare il Pensiero*”², era una prospettiva già così presente all'alba dell'Era della Tecnica che un grande intellettuale come Paul Valery immaginava come unico possibile contesto per un discorso sull'Architettura il Mondo dei Morti: l'Eternità.

Valery, nel tentativo di definire un nuovo ideale di Bellezza classica in grado di condividere il tempo della Tecnica, immaginava un dialogo tra Fedro e Socrate nel mondo purificato e senza tempo della Morte. Oggetto del dialogo era il concetto di Bellezza, ricercato dai due spiriti non più nel senso platonico di Idea, ma nella più nostalgica, malinconica ed esistenziale dimensione legata al Piacere. Parlando dell'architetto Eupalinos, mitico interprete della capacità di “*pensare il Pensiero*” modulando e modellando i presupposti tecnici sui quali fondare l'idea di Architettura, diceva Fedro:

di

*“Ma tutte le sottigliezze predisposte alla durata dell'edificio erano un'inezia rispetto a quelle ch'egli usava nell'elaborare le emozioni e le vibrazioni dell'anima del futuro contemplatore dell'opera sua. <...>. Simile agli oratori e ai poeti ai quali tu, o Socrate, or ora pensavi, egli conosceva la virtù misteriosa delle impercettibili modulazioni. Nessuno, davanti a una massa di delicate levità, e di così semplice apparenza, si accorgeva di essere condotto a una sorta di beatitudine in grazia di curvature insensibili, di inflessioni infime e onnipossenti: da quelle profonde compenetrazioni del regolare e dell'irregolare ch'egli aveva immerso e nascosto e reso tanto imperiose quanto indefinibili. Per esse il nobile spettatore, docile alla loro presenza invisibile, passava di visione in visione, e dai vasti silenzi ai murmuri del piacere, a mano a mano che avanzava, indietreggiava, tornava ad avvicinarsi, vagando entro il raggio dell'opera, da questa mosso e in preda alla pura ammirazione. Il mio tempio – diceva l'uomo di Mègara – dovrà muovere gli uomini come li muove l'oggetto amato”*³.

di

La durata dell'edificio, l'Eternità, contrapposta all'Effimero del puro Piacere, al puro godimento estetico. L'effimero della costruzione e la ricerca delle vibrazioni dell'anima dello spettatore sono gli elementi che caratterizzano un progetto di allestimento per una mostra temporanea: il tempo della progettazione si consuma spesso in un brevissimo battito d'ali alla ricerca del senso comunicativo delle opere in esposizione, annichilendo la possibilità di “*pensare il Pensiero*” negli inevitabili contrattempi di cantiere.

Il progetto espositivo diventa così una sorta di manifesto dell'agire architettonico contemporaneo: brevissimo tempo per progettare uno spazio che deve suscitare emozioni, accompagnando lo spettatore



La Mano dell'Architetto, Augusto Romano Burelli, 2002, Immagine dell'Autore.

in un viaggio che si consuma nell'arco di una manciata di minuti, quanto può durare il puro Piacere.

Questo carattere effimero pervade l'essenza stessa dello spazio espositivo, che diventa vuoto contenitore suscettibile di ogni possibile sviluppo: tutti i numerosi capannoni artigianali dismessi nel territorio si prestano egregiamente all'attività espositiva, senza contare la rigenerazione di luoghi industriali convertiti a funzioni culturali. Eppure a volte capita di ritrovarsi all'interno di spazi antichi e maestosi, la cui valenza temporale si esalta per contrasto con l'effimera disposizione di pareti mobili ed espositori.

di

La Basilica palladiana rappresenta uno dei luoghi simbolo di Vicenza, uno degli edifici iconici che hanno contribuito a definire l'immagine della città nel mondo grazie all'opera rivoluzionaria di Andrea Palladio.

Dal 27 marzo al 26 luglio 2026 verrà allestita in Basilica a Vicenza la mostra sul fotografo Guido Harari:

“Guido Harari. Incontri. 50 anni di fotografie e racconti.”

L'allestimento della mostra è stato curato da Tres architettura+ingegneria di Giorgio e Giulio Simioni, con la collaborazione dell'Autore del presente articolo.

Intervenire all'interno della Basilica ha imposto la necessità di istituire connessioni e suggestioni, mantenendo allo tempo stesso la giusta distanza dall'opera di Palladio.

La mostra è quindi nata come un incontro tra due mondi: da una parte l'intensità contemporanea dello sguardo fotografico, capace di restituire l'anima dei soggetti ritratti; dall'altra il respiro vasto e solenne della tradizione architettonica rinascimentale.

A differenza di altri spazi espositivi più flessibili ma meno suggestivi, la Basilica non è soltanto un contenitore ma un organismo architettonico che porta con sé stratificazioni storiche e simboliche, risultato di incontri e scontri, di continuità e contrasti, suggestioni antiche cui si sommano quelle più recenti di immagini iconiche della contemporaneità: Gotico versus Rinascimento, Tradizione versus Innovazione, Passato versus Presente.

Progettare una mostra in questo spazio implica la sfida di misurarsi con un'architettura che domina lo sguardo e allo stesso tempo lo accoglie, creando un equilibrio delicato tra presenza scenica e discrezione, cercando di “*elaborare le emozioni e le vibrazioni dell'anima*” dello spettatore conducendolo lungo un percorso suggestivo e sorprendente.

Dal tempo eterno del Monumento al tempo effimero dell'esposizione: in questa dialettica si consuma il progetto di allestimento.

di

“*Elaborare le emozioni e le vibrazioni dell'anima*”: questo era per Valery il senso dell'Architettura.

Nella realtà non è mai così: emozioni e vibrazioni sono spesso attributi posticci che vengono appiccicati alla costruzione, ma che quasi mai ne costituiscono il presupposto.

Un po' come quei falsi schizzi prospettici elaborati sulla base di un render.

Niente di male: basta essere consapevoli della mistificazione.

E accettare che ormai il tempo è fuggito, non ce n'è più, non abbiamo più la possibilità di meditare, di correggere, di progettare: di “*pensare il Pensiero*”.

Perché il tempo costa, e dobbiamo conquistarci con fatica la nostra libertà.

Nell'Effimero.

di

- Augusto Romano Burelli, *Aforismi del fare e del pensare ciò che si fa*, in “Anfione Zeto – Quaderni di Architettura - Augusto Romano Burelli, Paola Gennaro – Due Chiese”, Treviso 1992.
- Martin Heidegger, *Che cosa significa pensare*, Milano 1996.
- Paul Valery, *Tre dialoghi*, Torino 1990.

di

di

di

L'OCCHIO DI ALBERTI

Davide Scagliarini

di

di

Spazio
«Io sono convinto che come all'occhio dell'uomo, se guardata attraverso un vetro rosso, tutto ciò che vede gli appare rosso; e se guarda attraverso un vetro verde oppure giallo, tutto ciò che vede gli apparirà verde o giallo; così attraverso la nostra mente che è limitata, Dio ci appare costretto dai limiti entro cui vive la mente dell'uomo». ¹

di

Nell'emblema in bronzo di Leon Battista Alberti un attento occhio alato sormonta il motto «QVID·TVM». Io lo tradurrei in: «Cosa vedi, allora?»². In questo simbolo è racchiuso lo spirito dell'Uomo. L'occhio alato è il principio di ogni nostro movimento e grazie ad esso, in volo come un piccione viaggiatore con l'ambasciata al seguito, l'uomo riceve dalla realtà materiale innumerevoli messaggi. L'occhio è il mezzo tramite il quale l'uomo è in grado di volare tra le cose, messaggi luminosi che l'occhio porta da lontano al vaglio dell'intelletto chiuso nel buio del nostro io. L'occhio va e torna infaticabile, si posa su oggetti distanti anche centinaia di miglia e ce ne riporta il messaggio. A monte di tutto vi è lo sguardo veloce, a volo d'uccello: l'ambiente che ci circonda viene rapidamente afferrato dall'occhio, che in seguito e a più riprese indagherà nei dettagli le cose. Ogni viaggio dell'occhio “mette in moto” i nostri passi: l'uomo si avvicina alle cose che la naturale curiosità dell'occhio aveva precedentemente indagato. L'apparire delle cose



è dunque necessario. Come un vero volatile, l'occhio sorvola incessantemente ogni cosa, cercando dove posarsi e qualsiasi variazione percepibile dell'apparire, dal cambio repentino delle forme al sorgere di nuovi colori, costituisce per l'occhio un valido appiglio. E più appigli trovano i suoi artigli, più lo sguardo si muove curioso nei recessi più nascosti degli oggetti. Ma perché questa curiosità dell'occhio? Perché questa brama di dettagli? Forse l'occhio è alla ricerca di qualcosa? Il nostro intelletto sprona l'occhio alla ricerca della perfezione. L'occhio non è che l'emanazione esteriore del nostro io interiore e si potrebbe immaginare che l'occhio voli con in groppa la nostra mente. Una sorta di encefalo volante con gli occhi aperti. E a ben vedere, l'occhio di Alberti ricorda qualcosa di “cerebrale”. La perfezione, questo cerchiamo. Perché? Per confrontarci con essa? La riconosciamo e ci nutriamo di essa? La perfezione delle forme? Certo. L'occhio vola con al seguito il nostro giudizio estetico. È un tutt'uno, direi, occhio e giudizio estetico coincidono nella stessa entità.

Se l'occhio si aggira alla ricerca della perfezione, allora è altrettanto vero che, nell'opera dell'uomo, l'occhio ha da sempre indicato le regole da seguire per avvicinarsi ad essa. Riconoscere la perfezione significa anche poterla in qualche modo riprodurre. Tuttavia, la cosiddetta “perfezione” non è forse inevitabilmente costretta ad aderire ai limiti della nostra mente? Come scrisse Niccolò Cusano, se scrutiamo attraverso un colore, tutta la realtà non ci apparirà forse di quel colore? Non a caso la similitudine prende in considerazione proprio il “vedere”.³ Se della natura e del fare dell'uomo l'occhio coglierà la perfezione, essa sarà certamente subordinata alle regole stesse dell'occhio: il fare dell'uomo è sempre stato legato alla sua mano, da sempre guidata dall'occhio.

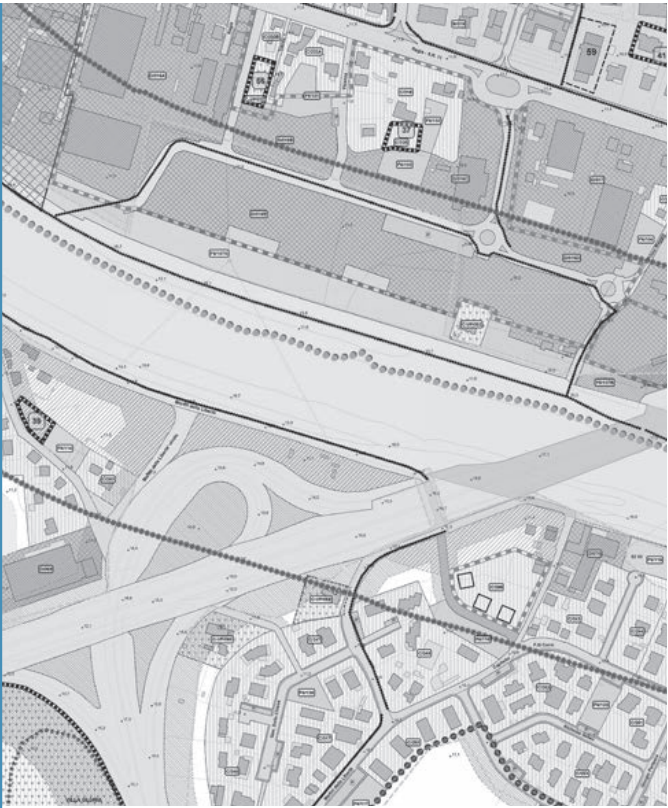
Oggi, tuttavia, la mano sembra non essere più necessaria, cosicché l'occhio non guida più senza mediazione la nostra opera ed è costretto ad osservare passivamente un'infinita trama di dettagli dei quali non capisce più il reale significato. La mano è stata sostituita dalla tecnologia e l'opera dell'uomo si è dapprima epurata da sovrabbondanti decorazioni ed ora, lentamente, si sta ricoprendo di nuove “geometrie funzionali”, consolidate nella prassi, spesso frutto di semplici esigenze tecniche o costruttive. Non vi è nulla di nuovo se un problema funzionale impone all'occhio di trovare una soluzione formale. Nonostante la funzione sia l'aspetto primario nell'uso di qualsiasi manufatto, nonostante sia essa stessa a promuovere il nostro agire, certamente l'intervento dell'occhio la subordina alla sua logica, dando origine ad un armonioso connubio di forma e funzione: non nacquero forse per tale motivo i cornicioni e i gocciolatoi dei templi? O gli archi rampanti delle grandi cattedrali? Quanta saggezza abbiamo perso per strada... poco alla volta, quel prezioso testo concepito dall'uomo, guidato dal suo occhio fedele, si è sbiadito fino ad essere dimenticato. QVID TVM?

Tempo

«*Perché se bene è cosa molto lodevole, che gli edifici siano fatti con molta solidità, e diligenza; nondimeno è di gran dispiacere il vedere una fabbrica, nella quale sia stata usata molta spesa, e cura; e che poi non habbia né bella forma, né decoro alcuno: perciocché le fabbriche mal divise, e senza gratia, quanto più sono salde, e stabili; tanto maggiore è la noia, che porgono a chi le vede, e più lungamente durano al disonore, e scherno di chi le ha fatte fabbricare.*»⁴

Purtroppo oggi vedo molti tecnici alla ribalta. Troppo spesso le esigenze dell'occhio non sono rispettate o sono sottovalutate. Esso è dunque condannato a vagare lungo le insignificanti architetture che circondano le città antiche. L'occhio non trova più validi appoggi, sorvola e non si posa, stanco di quanto vede. Molti nuovi edifici parlano una lingua sconosciuta, priva di ogni fondamento: sono la messa in pratica di progetti volgari e superficiali, di astruse regole scritte, prescrizioni, normative elaborate ottusamente da burocrati colti da delirio di onnipotenza. Ma come è accaduto? Come ci siamo permessi di subordinare le regole del nostro occhio a delle regole scritte? Le regole dell'occhio non sono mai state scritte! Esse sono divenute nel tempo testi di pietra, racchiuse per sempre nelle modanature scolpite dei templi. Non vi sono parole, numeri, codici o norme in grado di generare architetture degne di questo nome. Chiunque si arroghi il diritto di soppiantare deliberatamente il primato dell'occhio tradisce l'Uomo. Edificare è un atto fondante di primaria importanza, in grado di condizionare la nostra vita nell'arco degli anni, dei secoli... ogni aspetto delle costruzioni, dalla forma di insieme al piccolo dettaglio, deve essere ponderato nel suo manifestarsi estetico con grande senso di responsabilità. Sono certo che il valore delle cose sia strettamente legato alla loro durata nel tempo. Qualsiasi oggetto ha il potere di influire sulla nostra esistenza, anche il più insignificante, ma l'importanza che esso assume è direttamente proporzionale alla sua capacità di condizionare l'uomo nel tempo. Una grande architettura è in grado di influenzare la vita di molteplici generazioni, e quanto più questa forza condizionante si protrae nel tempo, agendo sulla catena della vita dell'uomo, tanto più l'architettura diviene importante e autorevole. È l'uomo stesso a conferire importanza e autorevolezza all'architettura, consentendo il perdurare nel tempo della sua influenza. Il tempo non è che lo spazio temporale necessario all'uomo per capire le cose. Ciò che è antico ed è giunto fino a noi è certamente autorevole. Compito dell'architetto dovrebbe essere quello di edificare “architetture autorevoli”: “murare il nuovo con l'antico”⁵, tornando ad affidare la supremazia all'occhio, come fecero gli antichi e come saggiamente comprese l'Alberti.

LA FORMA DELL'ECONOMIA



Estratto di un Piano Regolatore con evidenziato lo zoning

RIQUALIFICARE LE “FORME” DELL'ECONOMIA

Antonio Buggin

Le aree e gli involucri con cui le aziende delineano il paesaggio dell'architettura del lavoro sono sempre più legate strettamente alle vicende dell'economia. Non che questo sia un rapporto nuovo, anzi, in questo senso la nostra storia è diventata il “modello Veneto” di integrazione tra qualità dei luoghi della produzione e ciclo economico. A partire dagli edifici rurali e dalle barchesse che hanno rappresentato i luoghi del ciclo produttivo agricolo per le produzioni stagionali dei prodotti della terra. Con la produzione agricola estensiva e la meccanizzazione industrializzata dei lavori, è cambiata l'economia agricola e oggi abbiamo molti degli originali involucri edilizi abbandonati. Involucri funzionali che in molti casi sono rimasti ancora oggi testimonianze della loro capacità di fare “paesaggio”, in molti casi aiutati dai vari Michele Sanmicheli, Andrea Palladio, Baldassarre Longhena, Giorgio Massari e gli altri maestri dell'architettura veneta.

Anche il successivo passaggio da un'economia agricola a un'economia industriale, con un passaggio segnato da fasi legate all'introduzione di nuove tecnologie, dove fabbriche fiorenti sono dismesse nel giro di pochi anni, anche qui lasciando le testimonianze del “fare paesaggio”, con le fornaci, i forni da calce, le filande meccaniche, spesso riconvertiti ad altri usi conservando le antiche ciminiere in laterizio o i grandi tetti dalle strutture lignee.

Il rapporto tra economia e forme/paesaggio dell'architettura del lavoro sembrava portare con sé un patto tra azienda e luogo in cui è collocata, con un'attenzione non solo a mantenere viva l'economia ma anche dedicando un'attenzione alla “forma”. Un patto che progressivamente si è esaurito a partire dal secondo dopoguerra, con una progressiva disattenzione all'inserimento dell'edificio nel territorio, con un crescente ricorso a manufatti stereotipati, a materiali poco durevoli, quasi che il denominatore comune fosse ancora la “velocità” di dover fare le cose, la funzione anche a scapito della qualità, usando la velocità del movimento futurista come unico indicatore del progresso.

Poi anche l'urbanistica, con la novità dello zoning, dove la città viene divisa secondo le funzioni (la città in cui si dorme, in cui si lavora, in cui ci si diverte, etc.) ha comportato un impoverimento del territorio del quale tutti oggi paghiamo le conseguenze.

La sfida oggi per cercare di recuperare in senso generale il patto tra azienda e luogo in cui si produce dovrebbe essere nella responsabilità sociale d'impresa, per lasciare una traccia tangibile di qualità dell'architettura del lavoro anche alle generazioni future.

La responsabilità sociale d'impresa è uno dei fattori della sostenibilità dove l'emergere di problemi come il cambiamento climatico, la perdita di biodiversità e la pandemia di Covid-19 ha messo in luce la fragilità del nostro territorio.

Se fino a ieri le aziende erano principalmente orientate alla massimizzazione del profitto, spesso a discapito dell'ambiente e della qualità del territorio, paradossalmente oggi è nel campo economico che è emersa la finanza sostenibile, un nuovo modello di finanza che integra i criteri ambientali, sociali e di governance, noti come fattori ESG (Environmental, Social and Governance).

Questo è chiaramente evidenziato dalla rapida diffusione dei fondi di investimento sostenibili e responsabili (Sustainable and Responsible Investment - SRI), che è stata spinta da cambiamenti normativi (europei soprattutto e obbligatori per le aziende che si quotano in borsa) e da una maggiore consapevolezza delle questioni ESG da parte dei gestori di asset e degli investitori globali. Quindi, la sostenibilità sta diventando un fattore universalmente riconosciuto come di primaria importanza e che non può più essere ignorato. In questo senso anche il recente periodo del PNRR ci ha fatto conoscere la tassonomia europea, un sistema, redatto dalla

Commissione Europea, di classificazione delle attività ecosostenibili al fine di individuare il grado di ecosostenibilità di un investimento. Per poter entrare in questa classificazione, le attività economiche devono essere conformi ai criteri di vaglio tecnico, ovvero criteri tecnici precisi e dettagliati, sviluppati da un gruppo di esperti in finanza sostenibile (TEG).

La speranza quindi è quella di una stagione della riqualificazione delle varie forme dell'economia, dalla forma della zona produttiva (che oggi dovrebbe superare lo zoning e guardare più attentamente alla casa-bottega, con il telelavoro e quindi con minori spostamenti) per arrivare alla forma degli involucri, più attenti alla capacità di fare paesaggio.

LIBRERIA

A cura della Redazione



GIANNI BIONDILLO LA COSTRUZIONE DEL POTERE Perché l'architettura fascista non esiste

MARSILIO EDITORI S.P.A. IN VENEZIA

MAGGIO 2025

ISBN 978-88-297-9194-1

Nel suo nuovo saggio *La costruzione del potere, Perché l'architettura fascista non esiste*, Gianni Biondillo affronta con rigore uno dei nodi più controversi della cultura architettonica italiana: il rapporto tra architettura e regime, tra forma e ideologia. Da architetto e scrittore, mostra come dietro la definizione di “architettura fascista” si nasconda una pluralità di linguaggi, tensioni e personalità che sfuggono alla semplificazione storiografica: non esiste un'unica architettura fascista, esiste un lasso di tempo nel quale una molteplicità di attori sono armati l'uno contro l'altro, il vecchio contro il nuovo, l'Accademia monumentalista contro il giovane, indomito Razionalismo. Il libro non si limita a rievocare edifici o maestri, è un viaggio geografico e tipologico: da Roma a Milano, da Bolzano ad Asmara, passando per Como e l'Agro Pontino, è un maestoso lavoro di riordino, schedatura, analisi di prodotti generati in un tempo controverso, nel quale anche l'architettura è stata strumento di rappresentazione e consenso, ma di ricerca e conflitto. Le architetture del Ventennio, diventano il terreno su cui si misura la contraddizione fra l'istanza di modernità e la volontà di controllo. Il potere costruisce, ma costruendo si espone: la pietra, il cemento, la geometria rivelano l'ambiguità di un'epoca che voleva essere eterna e che rimane eredità da conservare, rimodulare, trasformare. L'invito alla riflessione profonda è sul ruolo politico del progetto. Ogni edificio pubblico, ogni spazio collettivo, diventa atto di potere: la domanda non è se l'architettura possa essere neutrale, ma quale forma di potere essa scelga di rappresentare.



CHE COSA È L'ARCHITETTURA

FRANCESCO VENEZIA

EDITORE: ELECTA

ANNO 2022

PAGINE: 120 IN BROSSURA

EAN: 9788892822405

Il libro rende il tono della voce di Francesco Venezia, una delle più originali che sia dato ascoltare, così come lo sono, osservandole, le sue costruzioni, l'una e le altre indifferenti agli allettamenti dell'attualità. Il non finito: «mi spingo al punto di pensare che il non finito sia conditio sine qua non per l'esistenza dell'architettura, cadendo questa, diversamente, nella stasi prodotta da quell'inscalfibile, totale corrispondenza al progetto, che ne fa un modello al vero, senza profondità temporale e perciò del tutto impoetica». Il nuovo: «L'antico ha avuto il suo antico. Nel nostro lavoro qualunque novità deve fondare su di una solida base ideale costituitasi in un tempo lunghissimo». Luce e proporzioni: «noi progettiamo il funzionamento di un edificio, disegniamo una serie di ambienti in modo che abbiano caratteristiche appropriate, dimensioniamo la struttura in modo che sia in grado di reggere l'edificio e che non sia economicamente onerosa. Ma quando ci spingiamo in altre forme

1 Niccolò Cusano durante un dialogo con il cartografo Paolo dal Pozzo Toscanelli e il grande Leon Battista Alberti, nel film *Letà di Cosimo de' Medici*, ep. III: *Leon Battista Alberti: l'umanesimo*, regia di Roberto Rossellini, RAI, Italia, 1972, min. 13:55-14:20.

2 Medaglia eseguita da Matteo de' Pasti probabilmente tra il 1446 e il 1450

3 “*Sicut ille, qui habet oculos rubeos, putat omnia quae videt esse rubea; et qui habet oculos virides, videt omnia viridia; et qui habet oculos nigros, videt omnia nigra; ita eodem modo videmus secundum naturam nostri visus.*”.

N. de Cusa, *Compendium*, cap. I, n. 1, in Nicolai de Cusa *Opera Omnia*, vol. XI/3, ed. B. Decker e K. Bormann, Meiner, Hamburg 1964.

4 Andrea Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura* (Libro Primo, Proemio ai Lettori, pagina 4). Venezia, appresso Dominico de' Franceschi, 1570

5 Giuseppe Prezzolini ne *La nostra promessa*, in «La Voce», I, 1, 27 dicembre 1908, p. 1: «Noi non siamo dei rivoluzionari nel senso comune della parola [...]. Il nostro programma è questo: bisogna murare il nuovo con l'antico; e per far ciò, bisogna conoscere l'antico».

di controllo, come quello della luce del sole o dei rapporti proporzionali, il nostro lavoro diventa entusiasmante». Tante altre citazioni si potrebbero trarre da questo libro, nella nuova veste grafica della storica collana A&a - Architetti e architettura, che non intende spiegare cosa gli architetti dovrebbero fare, ma come l'architettura dovrebbe essere pensata e come il suo incedere nel tempo, dal tempio della Fortuna primigenia a Pellestrina sino alla Casa sulla cascata di Frank LL. Wright, dovrebbe accompagnare il lavoro di ogni giorno di un progettista. Così Francesco Venezia fa e ha fatto costruendo le sue opere ammirate e studiate in tutto il mondo.



PAOLO ZERMANI IL NUOVO NELL'ANTICO Architettura e paesaggio italiano Perchè l'architettura fascista non esiste

EDITORE: LA NAVE DI TESEO
ANNO 2025
FORMATO: LIBRO IN BROSSURA
EAN: 9788893956789

Architettura e paesaggio italiano di Paolo Zermani propone una riflessione sul rapporto tra progetto contemporaneo, storia e paesaggio. Il libro muove da una convinzione tanto semplice quanto radicale: in Italia ogni luogo è stratificato, ogni territorio custodisce tracce di vite e di costruzioni che lo hanno preceduto. Per questo l'architettura non può che misurarsi con la memoria dei luoghi. Zermani invita a superare l'idea, spesso riduttiva, di una contrapposizione tra antico e nuovo. Nella sua prospettiva il progetto contemporaneo non nasce dalla rottura con il passato, ma da una continuità critica con la storia, capace di trasformare il patrimonio esistente senza cancellarne il senso. L'architettura diventa così un atto di interpretazione del paesaggio italiano, inteso come una costruzione culturale fatta di città, campagne, rovine e stratificazioni. Attraverso un percorso che intreccia riflessione teorica e osservazione di casi concreti, il volume restituisce un pensiero disciplinare che richiama una tradizione importante dell'architettura italiana: quella che considera il progetto come forma di conoscenza del territorio e della storia. Più che un semplice contributo sul restauro o sull'inserimento nel contesto, il libro diventa così una meditazione sul compito dell'architetto oggi: costruire trasformazioni capaci di misurarsi con la profondità del tempo e con l'identità dei luoghi.



IL TEMPO DENSO NOTE SUL PROGETTO DI ARCHITETTURA

FABIO FABBRIZZI
EDITORE: ALTRALINEA EDIZIONI
ANNO 2021
EAN: 9791280178435

Il tempo denso è un libro che non insegna come progettare, ma invita a riflettere su cosa significhi davvero farlo. Fabio Fabbrizzi, Professore Associato in Progettazione Architettonica e Urbana a Firenze, sostiene che l'architettura nasca sempre dentro un tempo già esistente, fatto di luoghi, memorie, tracce e significati. Questo è il "tempo denso": un tempo carico, stratificato, che il progetto non può ignorare. Secondo Fabbrizzi, progettare non significa inventare forme originali a tutti i costi, ma interpretare una realtà che esiste già e trasformarla con consapevolezza. Ogni progetto è quindi un passaggio, un momento di continuità tra ciò che c'era prima e ciò che verrà dopo. In questo senso, l'architetto non è solo un creatore, ma anche un interprete. Il libro è composto da una serie di brevi saggi e riflessioni nelle quali emerge una posizione quasi controcorrente rispetto a una certa architettura contemporanea dominata dall'immagine e dalla ricerca dell'effetto. Fabbrizzi invita alla responsabilità: egli ricorda che l'architettura non è solo una questione tecnica o estetica, ma è anche un fatto culturale. Ricorda che costruire non significa solo rispondere a una funzione, ma contribuire a dare forma al tempo in cui viviamo. Ogni intervento modifica un contesto e lascia una traccia destinata a durare nel tempo. Per questo, il progetto richiede consapevolezza, attenzione e rispetto. È, in definitiva, un libro che parla di atteggiamento prima ancora che di architettura.

NOTIZIE DALL'ORDINE

A cura di Michele Culatti

PUBBLICAZIONE DEL NUOVO LOGO DELL'ORDINE DEGLI ARCHITETTI PIANIFICATORI, PAESAGGISTI E CONSERVATORI DELLA PROVINCIA DI PADOVA



ORDINE DEGLI ARCHITETTI,
PIANIFICATORI, PAESAGGISTI
E CONSERVATORI DELLA
PROVINCIA DI PADOVA

1° classificato Michele Gambato

Lo scorso 16 Dicembre 2025, come annunciato nel precedente numero della rivista, è stato pubblicato il vincitore del Concorso indetto dall'Ordine degli Architetti Pianificatori, Paesaggisti e Conservatori della Provincia di Padova per il nuovo logo dell'Ordine; sono qui visibili i primi tre selezionati su un totale di 64 proposte pervenute alla Giuria. La selezione è avvenuta in completo anonimato seguendo i criteri espressi dal bando. La Giuria ha privilegiato nella selezione delle varie proposte le caratteristiche di sintesi grafica, essenzialità, innovazione stilistica e versatilità ben rappresentati in quella che è poi diventata la proposta vincente. Il criterio di assegnazione dei punti ha seguito tre principali termini di punteggio basati su 'efficacia comunicativa, 'riconoscibilità e unicità', infine 'coerenza con i valori e l'identità dell'Ordine'.



Ordine degli
architetti, pianificatori,
paesaggisti e conservatori
della Provincia di Padova

2° classificato Gabriele Brunettini



ORDINE DEGLI
ARCHITETTI,
PIANIFICATORI,
PAESAGGISTI E
CONSERVATORI
DELLA PROVINCIA DI
PADOVA

3° classificato Giacomo Malvestio

Il Consiglio dell'Ordine sta organizzando una festa di proclamazione ufficiale per il giorno 23 maggio p.v. presso la sede del Centro Culturale San Gaetano di Padova, all'interno della quale si potranno festeggiare i primi tre classificati che riceveranno un attestato di partecipazione e una menzione ufficiale, inoltre si potranno incontrare i nuovi iscritti all'Ordine ed assistere all'evento del Timbro d'Oro per gli architetti iscritti da oltre 50 anni.
(Referente: Monia Muraro).

FESTA DI NATALE DEI GIOVANI ARCHITETTI: UN'OCCASIONE PER RITROVARSI E GUARDARE AL FUTURO

Il 3 dicembre 2025 si è tenuta la Festa di Natale dedicata ai Giovani Architetti, promossa dall'Ordine degli Architetti Pianificatori Paesaggisti e Conservatori della Provincia di Padova, nell'ambito delle iniziative MEETArch. Un appuntamento atteso, pensato non solo come momento conviviale, ma come vera occasione di incontro e confronto tra colleghi che condividono la stessa passione per il progetto, la qualità dello spazio e la responsabilità verso il territorio.

Ritrovarsi attorno alla professione

In un tempo in cui la professione dell'architetto è chiamata a confrontarsi con trasformazioni profonde - normative, tecnologiche, ambientali - diventa fondamentale coltivare relazioni autentiche. La serata nasce proprio con questo spirito: creare uno spazio informale in cui conoscersi, scambiarsi esperienze, raccontare percorsi e visioni. La tradizione delle feste di fine anno ha sempre rappresentato, anche nel nostro mondo professionale, un momento di bilancio e di slancio. Ritrovarsi a dicembre significa chiudere un anno di lavoro per aprirsi con fiducia a quello che verrà.

Costruire comunità, non solo edifici

Essere architetti non significa soltanto progettare spazi, ma costruire relazioni e senso di appartenenza. Eventi come questo rafforzano il legame tra professionisti e consolidano una comunità che, pur nella diversità dei percorsi, condivide valori comuni: competenza, etica, attenzione alla qualità dell'abitare. L'invito è quindi a partecipare numerosi ai prossimi incontri MEETArch, portando entusiasmo, curiosità e voglia di stare insieme. Perché una professione solida si fonda anche su momenti di incontro autentico, capaci di alimentare quella rete di relazioni che, nel tempo, diventa forza e opportunità.

(Referenti: Francesco Luise, Elisa Polloni, Monia Muraro)

LA STRADA 'TORTUOSA MA STRAORDINARIA' DELLA PROFESSIONE DI ARCHITETTO. IN MEMORIA DI ANTONIO DRAGHI

L'insegnamento di Antonio Draghi rimane ancor oggi un'opportunità su cui riflettere come traccia del nostro impegno professionale e

sociale il quale ha come peculiarità il **PROGETTARE** e per questo affermava che “*gli architetti sono una categoria pensante, creativa, propositiva che pro-getta (proietta) cioè che guarda al futuro anche quando si occupa del passato e dell'esistente*”.

La presa di coscienza del ruolo e della figura dell'architetto passa attraverso il riconoscimento del valore della tutela del **paesaggio** e il **patrimonio storico e artistico come** sancito dalla Costituzione Italiana cui si associa e la **riserva di competenza** sui beni di valore culturale. Quindi l'architetto deve avere un **ruolo attivo nella società** e parlare pubblicamente di architettura, come pure le scuole di architettura dovrebbero fare, in primo luogo nel contesto delle **azioni di trasformazione** urbana per cui “*l'architettura è un valore sociale in quanto conforma l'ambiente, patrimonio primario per la vita dell'uomo*”. Ci saranno due occasioni per ricordare il pensiero di Antonio Draghi. La prima sarà un ciclo di conferenze in sua memoria che l'Ordine degli Architetti sta organizzando in Sala Zairo da marzo a giugno sui temi del 'Paesaggio storico del Veneto e la Rigenerazione urbana e territoriale' e la seconda sarà un evento che avrà luogo in autunno a Vigonovo - dove è ospitato il suo archivio personale - in cui Ordini professionali, docenti e Soprintendenze ai Beni Culturali avranno modo di ricordare e confrontarsi sul suo “metodo” di studio e lavoro.

In occasione del primo incontro del ciclo di conferenze per la presentazione del Laboratorio di Quartiere all'Arcella è intanto utile ricordare una riflessione di Renzo Piano per il quale quello dell'architetto “*è un mestiere nobile, è un costruttore di spazi per la gente ... è un mestiere straordinario*”.

(Referente: Massimo Benetollo).

DALLA NORMA ALLA PRATICA: VAS E VINCA NELLA REDAZIONE DELLA DOCUMENTAZIONE AMBIENTALE

Il 27 Febbraio in Sala Zairo, nell'ambito della formazione professionale, si è svolto il seminario promosso dalla Regione Veneto in co-organizzazione con l'Ordine degli Architetti, l'Ordine degli Ingegneri e il Collegio dei Geometri dal titolo “Dalla norma alla pratica: VAS e VINCA nella redazione della documentazione ambientale” che ha visto una sala gremita con una grandissima partecipazione e interesse da parte di moltissimi iscritti ed altri colleghi professionisti. Sono intervenuti l'Assessore Regionale all'Ambiente e Protezione civile Elisa Venturini con il Direttore della Direzione Valutazioni Ambientali della Regione Veneto Avv. Lanna, dando alla platea un'anticipazione sul portale per la presentazione delle istanze VAS. Nel precedente appuntamento del 23 settembre 2025 erano stati illustrati i primi effetti della riforma introdotta dalla L.R.12/2024 e dei relativi regolamenti attuativi mentre durante questo incontro dal taglio puramente applicativo con esempi pratici, sono stati forniti indirizzi operativi per la predisposizione della documentazione tecnico-ambientale riguardanti la valutazione ambientale strategica e sono state approfondite le caratteristiche e contenuti della documentazione per la VINCA, direttamente da parte dei funzionari tecnici della Regione Arch. Zanetti e Dott. Vendrame, rispettivamente con incarico EQ supporto tecnico VAS e VINCA presso la Direzione Valutazioni Ambientali. E' stata un'ottima occasione di confronto e dialogo con i referenti regionali e un esempio di Sinergia e collaborazione tra ente pubblico e ordini professionali che continueremo sicuramente a coltivare, rafforzare e implementare anche nella visione di una formazione di qualità attenta alle tematiche di interesse quotidiano da parte dei nostri iscritti, con una forte valenza operativa anziché basata solo su approfondimenti teorici come è emerso anche dall'indagine dei fabbisogni formativi alla quale hanno partecipato moltissimi iscritti e dalla quale sono emersi spunti molto interessanti e utili per l'organizzazione della formazione futura. La qualità dei percorsi di formazione nasce dalla comprensione dei bisogni reali.

(Referente: Michela Zanandrea).

DAL GRUPPO DI LAVORO “URBANISTICA”

Il neocostituito Gruppo di lavoro ha iniziato un confronto su varie tematiche inerenti alla Pianificazione urbanistica. Ci siamo confrontati sul principio dell'art.5 della L.R. 11/2004 il quale dispone che, nella formazione degli strumenti di pianificazione territoriale ed urbanistica, gli enti pubblici conformano la propria attività al **metodo del confronto e della concertazione, concorrendo** assieme ai soggetti portatori di interessi pubblici (come il nostro ordine) alla definizione degli obiettivi e delle scelte strategiche individuate dagli strumenti di pianificazione.

Osservazione alla variante al Piano degli Interventi del Comune di Padova

Con l'Ordine degli Ingegneri e al Collegio dei Geometri, abbiamo presentato le osservazioni all'adozione della variante al PI. Abbiamo compreso la difficoltà (non solo del Comune di Padova) per l'efficacia dell'utilizzo dello strumento del “credito edilizio”, ma abbiamo proposto una maggiore flessibilità nell'utilizzo della potenzialità edificatoria dei lotti, più snella e meno vincolata da stretti regimi “vincolistici”, talvolta anacronistici o effimeri. Nell'ambito di attuazione del principio della “rigenerazione urbana” e in merito alla nuova presenza degli “studentati”, riteniamo che tale sviluppo debba riguardare anche l'abitato circostante nel quale sono integrati, andando a ricucire luoghi, connessioni, servizi, atti a migliorare la vita di tutti gli abitanti dell'ambito territoriale.

Abbiamo, quindi, proposto l'utilizzo dello strumento di indirizzo “masterplan”, ossia un documento-progetto attraverso il quale mettere a fuoco i temi di maggior rilievo e sensibilità per la popolazione, che verranno poi sviluppati all'interno degli strumenti di pianificazione urbanistica, che punti alla valorizzazione del sistema economico e del patrimonio culturale, sociale, ambientale, del paesaggio. Uno strumento che, per sua natura, si basa sul principio della partecipazione, della condivisione, della concertazione.
(Referente: Mario Bortolami)

GEORGE TATGE: LO SGUARDO FOTOGRAFICO COME STRUMENTO CRITICO PER L'ARCHITETTURA

La fotografia accompagna da sempre il mestiere dell'architetto, non solo come strumento di rappresentazione, ma come dispositivo di profonda conoscenza. Uno sguardo consapevole, capace di attraversare il territorio, consente di coglierne le stratificazioni profonde, quelle dimensioni sottili che potranno poi collaborare nell'orientare i processi di trasformazione e rigenerazione. In questo orizzonte si colloca George Tatge, maestro di una fotografia che non descrive soltanto lo spazio, ma lo interpreta. L'incontro del 10 febbraio a Padova, nella sala Zairo, nell'ambito della formazione professionale del primo semestre 2026, ha rappresentato un momento di intensa qualità culturale. Aperto alla cittadinanza, ha visto una partecipazione trasversale, segno di un interesse diffuso verso il rapporto tra uomo, architettura e paesaggio.

George Tatge emerge, dalle sue riflessioni, come una figura di confine: un interprete colto, capace di abitare lo spazio sottile che unisce fotografia, architettura e paesaggio in un unico campo percettivo e simbolico. La sua formazione letteraria non è un semplice dato biografico, ma la matrice di uno sguardo che si nutre di stratificazioni culturali, archetipi e rimandi, trovando nella fotografia uno strumento non tanto descrittivo quanto rivelativo. Il suo approccio si fonda su un principio chiaro: l'architettura è organismo vivo, attraversato da luce e tempo. Il fotografo non registra, ma traduce. La luce diventa agente compositivo, capace di incidere lo spazio e ridefinirne le geometrie. Ne deriva una visione dinamica, che sottrae l'architettura alla fissità del monumento per restituirla come fenomeno in divenire. La fotografia assume così un doppio statuto: da un lato trasmette il pensiero dell'architetto, dall'altro diventa dispositivo introspettivo. L'immagine non restituisce soltanto l'opera, ma attiva una risonanza tra struttura e soggettività, tra geometria e significato. Il paesaggio, in questa visione, non è sfondo ma matrice. L'architettura nasce da un rapporto originario con la natura, e la fotografia ne rintraccia le corrispondenze attraverso forme e ritmi che rimandano a un ordine più profondo. Le "epifanie" — brevi e fugaci — sono momenti in cui la luce disvela significati ulteriori. Significativa è la scelta del bianco e nero, inteso come astrazione: l'architettura si condensa in luce, struttura, composizione, restituendo un'immagine più essenziale e universale. Solo in questi ultimi anni approda all'esplorazione dell'uso del colore.

Sul piano operativo, Tatge rifiuta ogni rigidità disciplinare. La tecnica è necessaria ma non sufficiente: ciò che conta è la visione. Anche la pretesa di oggettività viene ridimensionata, poiché ogni fotografia è inevitabilmente interpretazione, sebbene filtrata da scelte ottiche, inquadrature e intenzioni. Non esiste un'immagine "vera" in senso assoluto, ma esistono immagini autentiche, capaci di stabilire un rapporto profondo con il reale. In questo quadro, il banco ottico si configura non come un dogma quanto piuttosto come uno strumento di precisione, utile a controllare la prospettiva e le geometrie, evitando le cosiddette "linee cadenti". La sua lentezza operativa favorisce uno sguardo meditativo sull'architettura, una sospensione che consente di costruire l'immagine con rigore e consapevolezza. Tuttavia, è sempre lo sguardo a determinare il risultato: l'immagine nasce dall'interpretazione, non dall'apparato tecnico, che resta un tramite tra la realtà e il pensiero. La fotografia d'architettura si configura così come atto conoscitivo ed esperienza esistenziale. Fotografare significa entrare in uno stato di attenzione radicale, in cui il mondo non è osservato, ma incontrato.

Con sincera gratitudine si desidera infine ringraziare George Tatge per aver concesso l'utilizzo di una sua immagine all'interno di questo numero della rivista. Un gesto di generosità culturale che intende inaugurare un format editoriale che l'Ordine intende sviluppare anche nei prossimi numeri, nella convinzione che il dialogo tra fotografia e architettura possa continuare a nutrire, con profondità e sensibilità, il dibattito disciplinare.

(Referente: Andrea Sarno).

DALLA FORMAZIONE

GEORGE TATGE. RISPOSTE AD ALCUNE DOMANDE SUL TEMA "FOTOGRAFIA E ARCHITETTURA"

(Tratto da Architettura e Arte, 2004, Angelo Pontecorboli Editore)

Qual è stato il suo approccio con la fotografia?

Mi sono laureato in letteratura inglese, ma ho studiato contemporaneamente con il fotografo ungherese Michael Simon, il quale mi ha introdotto alle possibilità espressive del mezzo fotografico e soprattutto all'inscindibile legame tra la macchina fotografica e la psiche.

Qual è il suo approccio con l'architettura?

L'architettura è nata da un profondo rispetto per la natura. Gli antichi vedevano negli alberi e nel tempio i simboli di un ordine mistico: oggi, nell'uomo moderno, c'è ancora una inconscia consapevolezza di questi simboli e degli archetipi che lo circondano. Nel fotografare paesaggi, vedute di città e architetture cerco questi modelli e quelle geometrie che mi sembra rivelino un significato più profondo. Inevitabilmente questi momenti di rivelazione, queste «epifanie» come le chiama Joyce, sono terribilmente brevi, fugaci, svelate dal passaggio dei raggi del sole o create dalle ombre. Anche la fotografia, come l'albero, dipende dal sole: la luce è la scintilla di quella sintesi del nitrato d'argento che sta alla sua base. Ho constatato che fotografare non è soltanto un modo per scoprire se stessi, ma anche un momento di consonanza con il mondo e con la vita.



George Tatge con la sua Deardorff 13 x 18

A quando si può far risalire la nascita della fotografia d'architettura?

Anche se si potrebbe dire che la fotografia d'architettura è iniziata con l'invenzione stessa (visto che sia Niepce che Daguerre che Talbot hanno subito ritratto palazzi o case), i primi ad esplorare soluzioni estetiche sono stati, secondo me, Charles Marville con le sue straordinarie immagini di Parigi del 1865, che documentavano la città prima che i grandi boulevards la trasformassero, e Fredrick Evans in Inghilterra negli ultimi decenni del XIX secolo.

Vi sono particolari criteri e propositi che caratterizzano la fotografia d'architettura?

I principi e gli intenti dovrebbero essere quelli di proporre, sempre con gran rispetto verso la costruzione architettonica, uno sguardo o documentario o interpretativo, anche tenendo conto delle finalità della committenza.

Qual è la funzione della fotografia d'architettura?

Può servire a trasmettere più immediatamente e semplicemente (vista la riduzione sia di misura che dalle tre alle due dimensioni) i messaggi dell'architetto. Ma può servire anche al fotografo che trova, nella struttura geometrica dell'architettura, rispondenze e simboli per i suoi pensieri o le sue emozioni.

Vi è differenza tra l'uso del bianco e nero o del colore nella fotografia d'architettura?

La distinzione è, secondo me, la stessa che riguarda la fotografia in generale. Il bianco e nero è comunque una sorta di astrazione del reale. Trasforma l'oggetto in elementi più pregnanti dove la composizione, le strutture, e soprattutto la luce ed i chiaroscuri acquistano una valenza maggiore. Trovo che il bianco e nero sia più personale, più intimo e più intenso. Il colore distrae. Meditare e osservare in bianco e nero: una scelta di cui spesso mi viene chiesta spiegazione. Rispondo citando quei pittori cinesi di paesaggio, quei poeti eremiti che si isolavano sui monti per cercare l'unione dell'uomo con il cosmo attraverso il riassorbimento della natura. L'osservazione e la meditazione precedeva il lavoro che veniva poi eseguito al chiuso, a memoria; la pittura che ne derivava era quindi ideale e simbolica. Già all'epoca della Dinastia Sung (X secolo d.C.) alcuni trattati teorizzavano che l'uso dei colori distraeva dalla meditazione sulla natura e dalla sua raffigurazione. Da allora, e per secoli, la loro pittura divenne monocromatica (N.d.R.: successivamente, rispetto al 2004, l'autore affermerà quanto segue). Nel 2012 ho scoperto il colore (grazie ad una mostra di Odilon Redon). Non direi più che il colore distrae, soprattutto oggi che la fedeltà e la permanenza dei colori sono molto più sicure. Il mondo è fatto di colori ed è magnifica la sfida di selezionare quei luoghi e quei momenti che rivelino una possibile scoperta di qualche verità o di qualche enigma.

La fotografia, pure quella d'architettura, si limita a rappresentare l'oggetto o ha altre 'ambizioni'?

Dipende dal fotografo e dal suo compito. Idealmente dovrebbe rappresentare qualcosa anche del fotografo che s'identifica con l'oggetto. Basta, ad esempio, trasferirsi in un altro tempo e pensare a Narciso Yepes e Andres Segovia, entrambi chitarristi classici spagnoli: il primo era un tecnico spaventoso che interpretava gli spartiti impeccabilmente senza la minima sbavatura; il secondo se ne fregava della perfezione e suonava con la testa e soprattutto col cuore, aggiungendo molto di suo agli stessi brani e arricchendoli incomparabilmente, anche con qualche 'stecca'.

L'edificio, il 'monumento', sono entità fisse e immobili per il fotografo d'architettura?

L'architettura è mobile. Si trasforma e quindi si muove. È la luce che la modifica, aggiungendo e sottraendo linee, pesi, spazi e vuoti. I primi templi costruiti in India, secondo il testo sanscrito Manasara-Shilpa Shastra, erano orientati usando le linee tracciate dalle ombre del sole che colpivano il gnomon (omphalos) inalzato al centro di un cerchio all'alba e al tramonto. Non a caso nell'architettura

ecclesiastica d'occidente fino al VI secolo il celebrante era rivolto verso i fedeli e le chiese avevano la facciata a levante; successivamente, essendosi rovesciata la posizione del celebrante, la facciata venne rivolta ad ovest perché nel pregare si guardasse ad oriente (alla luce nascente). Il fotografo deve essere sensibile ai mutamenti di luce e coglierli al volo. Le geometrie che l'architetto ha scelto e quelle sovrainposte dal sole sono in costante colloquio. È compito del fotografo tradurle, interpretarle.

Nella fotografia d'architettura la tecnica ha un ruolo particolare?

La tecnica è alla base di ogni attività artistica. Ciò non vuol dire che nella fotografia d'architettura è ammissibile soltanto il banco ottico con le correzioni che evitano le linee cadenti; ho visto delle splendide immagini fatte con la Diana, una macchinetta di plastica degli anni '50. Importante è la visione e la capacità di trasformare la visione in un 'espressione' artistica. Il punto di vista fotografico si stabilisce con la scelta dell'obiettivo: un obiettivo normale o grandangolare parla in prima persona, il teleobiettivo in terza. Il bianco e nero interpreta il mondo in modo più astratto, più simbolico - il colore è realismo, o meglio, iper-realismo.

Vi sono parametri di giudizio che distinguono una buona da una cattiva fotografia d'architettura?

Certamente vi sono. E i parametri di giudizio sono confrontabili con quelli riferiti ad altri aspetti artistici. Ciò che distingue la fotografia è il suo legame con il mondo e con il 'reale'. Non per questo la fotografia è 'vera'. Non ci sono verità ma nessun altro mezzo espressivo è così vicino al mondo. Questa la sua vera forza. Un fotografo deve incontrarsi o scontrarsi con il mondo per creare, e questa esperienza può essere tra le più potenti e sublimi. Al suo meglio, l'atto di fotografare è catarsi. Valutare il coinvolgimento sincero del fotografo con il mondo è uno dei parametri di giudizio attinenti a questo mezzo espressivo.

La fotografia d'architettura è traduzione attendibile di ciò che l'operatore ha visto?

Non necessariamente. Gli obiettivi, le ottiche, possono distorcere e modificare le forme dei volumi. È 'attendibile' relativamente a ciò che ha voluto trasmettere il fotografo, ma non per questo 'attendibile' in senso assoluto.

È ipotizzabile una 'disciplina' della fotografia d'architettura?

Forse sì, ma non bisogna fossilizzarsi in discorsi manualistici o correre il rischio di una fotografia troppo 'disciplinata'. È importante lasciare sempre spazi creativi in modo che ci sia libertà anche in fotografia è vero che intendo l'atto fotografico come un gesto quasi rituale, ma è altrettanto vero che non porto l'apparecchio in giro perché magari tra una faccenda e l'altra mi potrebbe capitare di vedere qualcosa. Se decido di portarla è perché so che esco soltanto per fotografare, e so che la mia mente sarà concentrata. Fotografare è come entrare in uno stato di trance dove la mente è libera e ricettiva ad ogni sollecitazione, a nuove sensazioni, a nuove idee.

HANNO SCRITTO DI GEORGE TATGE

Le immagini di Tatge trasmettono l'emozione di una scoperta personale e assoluta, nonché il desiderio di fermarla per sé e comunicarla ad altri. È il miracolo di ciò che Svetlana Alpers ha chiamato, in un libro famoso, The Art of Describing, per la quale la pittura olandese si fa *a form of knowledge*, una forma di conoscenza, aldilà della mera specializzazione geografica che pure tante volte evoca. Il senso della scoperta geografica che le immagini di Tatge trasmettono, evidenzia quella dialettica fra arte e scienza di cui la fotografia, con I suoi meccanismi fisici e con le sue finezze chimiche, è parte. La scoperta è sorpresa. Ogni tanto Tatge ce lo dice segnalandoci in forme surrealiste le incongruenze in cui il fotografo può imbattersi. La solitudine e lo spaesamento degli oggetti si accompagnano alla contemplazione isolata del fotografo viandante e gli fanno recuperare un innato senso ironico e divertito dinanzi allo spettacolo surreale che può allestire per lui il mondo. Tatge mette in scena questi racconti con delicatezza e misura, poiché non si nasconde che sono tracce di cose accadute che il tempo ha lasciato come scorie gettate sulla sabbia, situazioni di passaggio e transizione come i relitti, gli sfasciumi, i tondini di cemento armato di opere incompiute che la sua fotografia ferma in immagini di meditato equilibrio.

Carlo Bertelli, Storico dell'arte

La fotografia di George Tatge

La fotografia di George Tatge indaga il significato nascosto, vorrei dire le metafore, dei segni architettonici che attraversano la penisola italiana e che si manifestano come relitti di una civiltà antica e moderna nello stesso tempo; tracce frammentarie o scomposte di trascorse stagioni che formano un panorama stratificato, dove però la dimensione del tempo perde le sue scansioni naturali e tutto si legge nella compresenza di forme e di significati, in una orizzontalità spaziale e temporale in cui a prevalere è la tornita evidenza della colonna, dell'arco, del pilastro, del parato murario, dell'oggetto quotidiano sottratto alla coerenza del vivere: come fossero componenti di uno scenario sincronico, eternamente ricorrente. Per cui caratterizzarla con il termine ‘metafisica’ si attaglia perfettamente al lavoro di Tatge, il quale ben conosce per sua formazione artistica e letteraria gli statuti di quel movimento novecentesco che antepose alle sperimentazioni dinamiche del Futurismo l’immobile contemplazione delle apparenze della natura, la “cultura della Biblioteca” e la “cultura del Museo” – come le intendeva De Chirico – in antagonismo alla facile narrativa di una realtà direttamente percepibile ma considerata fallace e fuorviante.

Questo processo di riduzione del dato naturale a icona autoreferenziale e simbolica avviene, nell'arte metafisica, per via di citazioni, di traslati formali e concettuali proprio come si osserva nelle fotografie di Tatge, che muovendo dallo sterminato repertorio accumulato nei giorni del suo *grand tour* ne estrae singolari evidenze plasticamente delimitate dal contrasto della luce e dell'ombra, dalla palpabile varietà delle materie, dall'icastica essenzialità delle inquadrature che evidenziano appunto la metafisica del reale, vale a dire il riposto enigma delle immagini sottratte (e poi isolate) al flusso convenzionale del quotidiano. Il fantasma di un abito, un frigorifero abbandonato e la bicicletta impigliata sull'albero, la statua dell'angelo al bivio d'una strada, le tragiche architetture della periferia, quelle nobilitate dalla suggestione del rudere, le inaspettate geometrie di volumi e di oggetti accumulati dal disordine contemporaneo, la rovina che assume i profili del sublime: son queste, fra le altre, le tappe visive e formali del viaggio sentimentale di Tatge, un labirinto perfettamente ricomposto nell'assonanza e sincronia delle immagini garantite dallo ‘stile’ del fotografo, dal linguaggio organico che coniuga invenzione ed ironia, stupore e oggettiva introspezione.

Mi sembra che il significato di questo viaggio italiano manifesti davvero la convinzione poetica che l'antico, il moderno, il futuro convivano in unità creative di appartato coinvolgimento e che il deposito figurativo della storia debba essere usato come eredità, come un materiale da inventare, perennemente nuovo. Per questo i brani di città e di paesaggio, estratti come fossero parole espressive da una celebre pagina per consegnarle all'enigma metafisico dell'estraniamento, riassumono effettivamente la poetica e la tecnica di George Tatge: anticonvenzionale esteta della marginalità, archeologo delle nostre recenti sconfitte, ‘artiere’ (come piaceva al Novecento metafisico) di una realtà immaginata e vera a un tempo.

Carlo Sisi, Curatore, Storico dell'arte

La fotografia di George Tatge

Metafisica è la durata e lo straniamento dell'immagine, il trascendimento delle fattezze ordinarie e lo scacco rivelatore, il teatro della visione reso, anziché spettacolo, apparizione. Tatge è uno degli autori cui dobbiamo una delle visioni più ragionate e qualitativamente alte dell'Italia proprio perché il suo narrarne gli spazi, i naturali come gli urbani, mette in mora ogni retaggio documentaristico facendosi lettura analitica, e contemporaneamente ad alto tasso d'intensità poetica, dei luoghi. Egli lavora sui monumenti antichi come sulla chiave essenziale e metodologica del moderno, sull'aulico e sul basso, sempre contemporaneamente chiedendosi il *cosa* della visione e insieme il *come*, e soprattutto il *perché*.

Nasce questa serie di immagini, selezionata sulla base di un approccio fortemente costruttivo della composizione e aperta ogni volta, per scelta espressiva felice, all'accidente ordinario, in una sorta di suggestione atemporale di perfezione continuamente rimessa in gioco dalla ragione dell'istante. Tatge offre così un Italian Journey fatto davvero di visioni, anziché di vedute. Che non ha sequenza e cronologia ma una sorta di coltivata, carezzata durata interna. Considerazione accessoria ma non secondaria, quello dell'autore è un modo di leggere con amorevole perfidia critica l'utopia stessa

dell'architettura, quel suo ambire a forma definitiva ben sapendo che l'architettura non è progetto algido ma vita della materia nella vita della comunità che abita lo spazio. Da questo punto di vista proprio la fotografia, per quel suo nascere nell'attimo ma appartenere al tempo diverso di una durata di lettura concentrata e fissa, è interprete perfetta, ove essa sia a sua volta progetto intellettuale e non accidente tra accidenti.

Flaminio Gualdoni, Storico dell'arte

La fotografia di George Tatge

Talvolta le situazioni più misteriose o terribilmente comuni rivelano un surrealismo innato dell’artista che oltrepassa i tentativi più appassionati di un Man Ray. La magia di Tatge, in ogni caso, va ricercata nella sua capacità di catturare repentinamente la luce nelle sue immagini. Senza le sue ombre sottili e le strane stratificazioni di luce e oscurità, il dramma apparente dell’immagine si dissolverebbe in un “surrealismo” ovvio. Tatge dimostra la sua capacità nel riprendere un’immagine profondamente sorprendente, trasformandola in un messaggio cifrato, scritto nell’inconfondibile linguaggio dell’artista. È al tempo stesso un messaggio di carattere universale e completamente personale.

Jane Livingston, Storica dell'arte

La fotografia di George Tatge

Le fotografie di George Tatge sono come apparizioni. Esse re-visionano gli oggetti selezionati e la selezione stessa, la sintassi del fotografo, è al contempo classica e stravagante, capace di rompere attraverso la sorpresa l’ordine compositivo spesso ieratico degli oggetti... Tatge, come molti americani oltre cent'anni prima di lui, è stato sedotto dall'Italia come soggetto, e si è sforzato registrarne quell'elemento magico sopravvissuto nella terra in cui Henry James trovò “vecchie cose rese dolci dall'età”. Se nel mondo di Tatge la natura possiede spesso una stranezza visionaria, quest'ultima è incrementata dall'intrusione delle strutture create dall'uomo. Istanti che si scontrano nel flusso del tempo, riconciliati solo dall'occhio del fotografo. Natura, tempo, storia—e l'uomo, con la sua irrequieta singolarità—sono tutti impegnati in una lotta perpetua che comprende la stranezza primitiva della natura e l'assalto dell'uomo alla vulnerabile persistenza della stessa. È una battaglia condotta in tutto il mondo. Tatge la racconta con una compassione che rivela la strana “poesia delle cose”, della natura e del manufatto, che condividono i segni del tempo, attimo dopo attimo, inquadratura dopo inquadratura.

Barbara Novak, Storica dell'arte

La fotografia di George Tatge

Il metodo fotografico di George Tatge è del tutto simile a uno stile di vita che appare chiaro, delicato, rispettoso, etico, e che si esercita in una costante ricerca di una possibile armonia. Questo sentimento equilibrato della vita, questa fiducia che la bellezza possa ancora oggi esistere, ha permesso a questo fotografo gentile che ha vissuto la sua adolescenza tra l'Europa, il Medio Oriente, gli Stati Uniti, di trovare in Italia (segnatamente nel dolce Centro Italia, tra Umbria e Toscana), dove è approdato poco più che ventenne, il luogo in cui vivere, osservare, comporre immagini. La sua fotografia schietta, pacata e programmaticamente antispettacolare, in tempi nei quali tutto scivola pericolosamente verso lo spettacolo, l'esibizione, la risata, l'urlo, costituisce un vero insegnamento. Ma se Tatge riesce a cercare l'armonia nell'habitat carico di contraddizioni in cui ci troviamo a vivere, è perché, come già seppe osservare Paolo Costantini molti anni fa, ha saputo coltivare la fotografia “principalmente come pratica soggettiva, come mezzo per scrutare in se stessi prima ancora che nella complessità figurativa del mondo” ¹.

Il bilanciamento tra un atteggiamento introspettivo e uno sguardo rivolto verso l'esterno è stato sempre al centro della discussione sulla natura della fotografia (ma certamente anche di ogni forma d'arte) e a ricordarcelo fu in modo deciso, in un periodo storico nel quale l'indagine sui codici della fotografia cominciava a farsi più serrata, John Szarkowski, con una mostra divenuta famosa, *Mirrors and Windows*, tenutasi nel 1978 al Museum of Modern Art di New York². Questo problema, dibattuto in varie forme a seconda dell'impronta metodologica di volta in volta data all'analisi, trova in George Tatge una sintesi fortunata. Si può infatti parlare, nel caso delle sue fotografie, di *documenti poetici*. Come fu semplice per Paul Strand, negli anni Cinquanta del secolo scorso, indagare la realtà sociale e ambientale di Luzzara e restituirci immagini-documento di tono delicato e poetico³; come fu naturale, più lontano nel tempo, per Eugène Atget documentare in quel modo sognante tanto caro ai surrealisti la Parigi degli inizi del Novecento⁴, così Tatge ha lavorato nei luoghi della Toscana e dell'Umbria (e non solo) con un atteggiamento autoriflessivo che gli hanno permesso nel tempo di essere documentatore rigoroso del paesaggio, delle architetture, delle opere d'arte, e insieme narratore pensoso della sua stessa vita attraverso le immagini di volta in volta trovate. Chissà che cosa avrebbe raccontato Tatge se fosse diventato lo scrittore che immaginava di essere da giovane, quando, ci dice, “sognavo di diventare uno scrittore più che un fotografo e così la mattina passavo delle ore seduto davanti a una macchina da scrivere o a girare per le vie e le campagne di Todi alla ricerca di storie o di immagini”⁵.

La sua narrazione si è invece spostata sul piano visivo e ha dato vita a un lavoro che, avendo come solide basi esistenziali e culturali l'amore per la natura, lo studio del rapporto tra natura e cultura, l'ammirazione per le stratificazioni storiche presenti nei luoghi, la tendenza a cogliere qualcosa di magico, misterioso, legato alla lontananza del mito, nelle città e nei territori italiani segnati dalla presenza di antiche civiltà (Bruno Toscano scrive della sua capacità di cogliere insieme “il vetusto e l'appena murato”⁶), è anche nutrito da uno spontaneo impegno etico. Ne troviamo traccia in alcune sue parole: “Ero presente alla firma della Convenzione Europea sul

Paesaggio a Firenze nel 2000 e ricordo con quale soddisfazione ho ascoltato un passaggio del testo: 'Ogni Parte si impegna a riconoscere giuridicamente il paesaggio in quanto componente essenziale del contesto di vita delle popolazioni, espressione della diversità del loro comune patrimonio culturale e naturale e fondamento della loro identità'. Finalmente il paesaggio aveva conquistato un valore altissimo anche agli occhi dei nostri governanti”⁷. Tatge è uno dei grandi protagonisti della lunga stagione segnata da un'intensa attenzione verso il paesaggio che si è sviluppata in Italia dai tardi anni Settanta alla fine degli anni Novanta e oltre, lasciando segni importanti sulle produzioni fotografiche degli anni successivi, fino a oggi. Davvero numerosi sono i fotografi che hanno lavorato sulle grandi trasformazioni che hanno investito il paesaggio contemporaneo e sulla mutata condizione sociale ed esistenziale che ne consegue: le loro ricerche hanno influito sulla maturazione non solo della fotografia italiana, ma più in generale della cultura visiva e, per certi aspetti, della cultura urbanistica e letteraria. Lo studio da loro condotto sul rapporto tra l'uomo e l'ambiente non ha solo avuto un significato di tipo topografico, di “misurazione” e di “descrizione” dei luoghi, ma ha anche contribuito (grazie ai molti progetti dedicati alle città, alle province e al paesaggio antropizzato tutto, spesso svolti nell'ambito di committenze di tipo pubblico), alla non facile definizione della identità culturale italiana: un'identità che si è sempre trovata in tensione tra una natura straordinaria e una storia composta di vicende frammentate, tra arte meravigliosa, architettura di alto valore, città cariche di bellezza e disarmonico e aggressivo sviluppo economico⁸.

Roberta Valtorta, Storica dell'arte e della fotografia

La fotografia di George Tatge

- Paolo Costantini, introduzione s.t., in George Tatge, *Il giardino*, Istituto italiano di Cultura, San Paolo 1988, s.i.p.
- John Szarkowski, *Mirrors and Windows. American Photography since 1960*, Museum of Modern Art, New York 1978.
- Paul Strand, Cesare Zavattini, *Un paese*, Einaudi, Torino 1955.
- Cfr., per esempio, *Atget/Paris*, Hazan, Paris 1998.
- George Tatge, introduzione, in George Tatge, *Al di là del taglio. Un ritratto di Todi*, Firenze 2002, pag. 13.
- Bruno Toscano, *Tatge, Torni, la fotografia*, in George Tatge, *Torni*, Polistampa, Torni 2006, pag. 7-8.
- George Tatge, introduzione, in *George Tatge a Todi. I segni del paesaggio*, Comune di Todi 2007, pag. 8.
- Cfr. Roberta Valtorta (a cura di), *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, Einaudi, Torino 2013.

La fotografia di George Tatge

La fotografia di George Tatge

La fotografia di George Tatge

La fotografia di George Tatge

La fotografia di George Tatge

La fotografia di George Tatge

La fotografia di George Tatge

La fotografia di George Tatge

La fotografia di George Tatge

ARCHITETTI NOTIZIE
Periodico edito dal Consiglio dell'Ordine degli Architetti, Pianificatori, Paesaggisti e Conservatori della Provincia di Padova
 Iscrizione al ROC n. 21717Aut. Trib. Padova n. 1697 del 19 maggio 2000

Consiglio dell'Ordine
Presidente: Gloria Negri
Vice Presidente: Michela Zanandrea
Segretario: Chiara Cattelan
Tesoriere: Alberto Andrian
Consiglieri: Massimo Benetollo, Francesca Borghesan, Mario Bortolami, Michele Culatti, Francesco Luise, Sabrina Meneghello, Monia Muraro, Davide Parpagiola, Elisa Polloni, Andrea Sarno, Rossella Verza

Direttore Responsabile
Paolo Simonetto

Comitato di Redazione
Antonio Buggin, Chiara Cattelan, Michele Culatti, Michele Gambato, Pietro Leonardi, Francesco Migliorini, Alessandra Rampazzo, Davide Scagliarini, Alberto Trento, Alessandro Zaffagnini

DIREZIONE, REDAZIONE E AMMINISTRAZIONE
Ordine degli Architetti P.P. e C. della Provincia di Padova


ORDINE DEGLI ARCHITETTI, PIANIFICATORI, PAESAGGISTI E CONSERVATORI DELLA PROVINCIA DI PADOVA

Progetto e impaginazione grafica: Felice Drapelli - felicedrapelli@gmail.com
Stampa: Grafiche Turato sas - Rubano (PD)



Facciata, foto di George Tatge, 1986 ©

Questa è una delle mie immagini preferite. Ricordo ancora l'emozione della scoperta. L'uso di un'ottica poco più lunga del solito data la distanza. In questa facciata ho visto tutte le forme geometriche che amavo, il cerchio, il quadrato, il triangolo, perfino lo spirale nella scala a chiocciola. E quel quadretto in basso a destra con il cerchio diviso in sei parti uguali! Il sole caldo che illuminava tutto e che gettava la lieve ombra di un

albero per ammorbidire la scena. E che dire dell'orologio metafisico/surreale che misura il tempo in questo spazio così perfetto? Ore 12.25. Mi piace anche la struttura "grid" (reticolato) che fa da sfondo. Come ci insegna Rosalind Krauss, una presenza che marca l'arte del '900 e ci proietta nel futuro. Una catarsi.

George Tatge



ORDINE DEGLI ARCHITETTI,
PIANIFICATORI, PAESAGGISTI
E CONSERVATORI DELLA
PROVINCIA DI PADOVA