DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n43-2018/139

Enrico Bordogna

Zodiac, da Adriano Olivetti a Guido Canella

Abstract
Nell'estate-autunno 1988, l'editore Renato Minetto propose a Guido Canella di dirigere la nuova serie della testata olivettiana «Zodiac». I numeri usciti, con periodicità semestrale, sono stati 21, tanti quanti quelli della prima serie uscita tra 1957 e 1972. Numeri monografici e numeri miscellanei si sono alternati in misura pressoché equivalente. A loro volta i numeri monografici hanno affrontato temi tipologici (teatro, museo, università, palazzo di giustizia), o temi contestuali (Latinoamerica, California, Olanda), o ancora temi specifici come "Quella terza generazione di Giedion". Tutti i numeri, monografici o miscellanei, erano introdotti da un editoriale di forte impegno teorico e da uno o più saggi storico-critici, seguiti da una rassegna di progetti e architetture dei protagonisti dell'architettura contemporanea internazionale, corredati da una ampia documentazione descritta dagli stessi autori senza alcun commento esterno, nell'idea che opere e progetti parlassero per se stessi, lasciando al lettore il personale giudizio senza alcuna mediazione redazionale se non la scelta della pubblicazione.

Parole Chiave
Zodiac — Guido Canella — Adriano Olivetti — Storia — Critica — Progetto

Dopo «Hinterland», personalmente ideata e fondata nel 1977, «Zodiac» è la seconda rivista diretta da Guido Canella, sostanzialmente "rifondata" quando, nell'estate-autunno 1988, Renato Minetto, editore e amico di sempre, gli propose di dirigere la nuova serie della testata olivettiana, che insieme a Bruno Alfieri aveva rilevato dalla casa editrice Comunità, a sua volta precedentemente acquisita, nel 1985, dalla Mondadori di Mario Formenton.
Di questo originario legame olivettiano – esplicitamente dichiarato nel colophon che recita: «Nuova serie. Rivista internazionale d'architettura fondata nel 1957 da Adriano Olivetti. Esce due volte l'anno»– fa fede, accanto a quello di Bruno Alfieri, soprattutto il nome di Renzo Zorzi, braccio destro per le attività culturali della Olivetti, che dopo la morte improvvisa di Adriano nel 1960 aveva assunto la direzione della casa editrice Comunità e della omonima rivista, e in questo ambito anche la direzione degli ultimi numeri della prima serie di «Zodiac» (dal n. 18, novembre 1968). Per volontà unanime, ma soprattutto di Canella, a Zorzi venne chiesto di presiedere il Comitato d'orientamento, del quale furono invitati a far parte alcuni dei più stretti sodali italiani di Canella – Carlo Aymonino, Ignazio Gardella, Aldo Rossi, Gianugo Polesello, Manfredo Tafuri, Francesco Dal Co – e un gruppo di architetti e storici internazionali, soprattutto grazie ai contatti di Tafuri e Dal Co – Richard Meier, Rafael Moneo, James Stirling, Kurt W. Forster –.
A completare l'assetto redazionale della nuova serie è il nome di Massimo Vignelli, caldeggiato soprattutto da Alfieri, autore della veste grafica sobria ed elegante della rivista, con la scelta segnaletica della copertina di un denso colore giallo zafferano, identica in prima e quarta di copertina e

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n43-2018/139



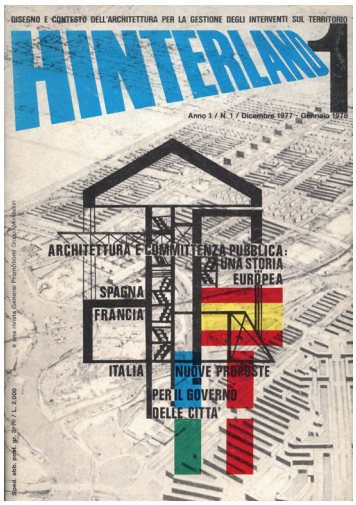


Fig. 1
Copertina del numero 1 della nuova serie di «Zodiac», febbraio 1989.

Fig. 2
Copertina del numero 1 di «Hinterland», dicembre 1977-gennaio 1978, dedicato a *Architettura e committenza pubblica: una storia europea*.

uniforme da numero a numero, e la gabbia delle pagine interne di ordinata e classica compostezza.
Dal Comitato d'orientamento, per ragioni personali in parte legate alle controversie di allora sulla proposta di Venezia quale sede dell'Esposizione Universale del 2000, uscì Tafuri (dal numero 4, settembre 1990), mentre dal numero 5 (marzo 1991) fu chiamato a farne parte Lionello Puppi.
I primi cinque numeri uscirono in doppio identico volume, rispettivamente in versione italiana e versione inglese, mentre tutti i successivi furono interamente bilingue, con testo inglese a fronte.
Dopo il secondo numero Minetto rilevò la quota della rivista di proprietà di Alfieri, rimanendone l'unico editore e inserendo la testata nella sua casa editrice Abitare Segesta.

Fin qui i dati anagrafici. Ma quale è stato il carattere di questa nuova serie di «Zodiac»?
Nel primo numero, dopo un editoriale di Zorzi che richiama le intenzioni programmatiche esposte da Adriano Olivetti nel numero 1 della prima serie, Canella, al termine di un denso editoriale, espone sinteticamente le ragioni che lo hanno convinto ad accettare di «resuscitare questa gloriosa testata»: non una rivista di tendenza – «poiché, anche per ragioni di età, insieme a coloro ai quali abbiamo chiesto di aiutarci ad orientarla, non riusciremmo a costruire uno schieramento ideologicamente o poeticamente omogeneo» –, ma, afferma Canella, la volontà di «ricondurre la storia alla critica, oggi tanto divagante», di contribuire a «rendere meno precaria e incompetente la committenza dell'architettura […] sempre più condizionata da un ambiguo rapporto pubblico-privato», e soprattutto l'esigenza di «privilegiare il principio di autenticità contro le contraffazioni funzionali e formali del progetto [e] radicare il confronto internazionale nella contestualità di ogni esperienza tipologica e figurativa»[1], obiettivi peraltro sostanzialmente simili, aggiunge Canella, agli intendimenti di trent'anni prima di Adriano Olivetti.
Scorrendo gli indici dei 21 numeri della seconda serie (volutamente tanti quanti quelli della prima serie tra 1957 e 1972 e anch'essi con periodicità semestrale), risalta l'impostazione ricorrente in ogni numero, ciascuno di circa 200 pagine, fedele agli obiettivi programmatici enunciati nell'editoriale di rifondazione: numeri monografici e numeri miscellanei si alternano in misura pressoché equivalente, tutti introdotti da un editoriale di forte impegno teorico, e da uno o più saggi storico-critici, seguiti da una rassegna di progetti e architetture dei protagonisti dell'architettura contemporanea internazionale, selezionati secondo «una discriminante di autenticità»[2] e corredati da una ampia documentazione presentata dagli stessi autori senza alcun commento esterno, nell'idea che opere e progetti parlassero per se stessi, lasciando al lettore il personale giudizio senza alcuna mediazione redazionale se non la scelta della pubblicazione.
I numeri monografici sono a loro volta suddivisibili: alcuni sono dedicati a una specifica tipologia architettonica (teatro, museo, università, palazzo di giustizia), articolati organicamente tra editoriale, saggi di analisi tipologica e realizzazioni o progetti attinenti; altri sono dedicati al rapporto architettura-città e a temi di carattere urbano e insediativo (come il n. 5/1991, *Chi disegna la città?*, o il n. 13/1995, *La diffusione del centro*); altri ancora sono ampie monografie contestuali, con saggi e progetti dedicati a specifiche culture architettoniche "regionali" (Latinoamerica, n. 8/1993; California, n. 11/1994; Olanda, n. 18/1998); altri infine sono dedicati a sin-

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n43-2018/139





Fig. 3
Copertina del numero 8 di «Zodiac», n.s., ottobre 1992, dedicato a *Laboratorio Latinoamerica*.

Fig. 4
Copertina del numero 11 di «Zodiac», n.s., marzo 1994, dedicato a *Architetture in California*.

goli temi specifici, come il restauro in architettura (n. 19/1998), gli architetti vincitori del Premio Pritzker, dall'anno della fondazione al 1994 (n. 12/1995), la generazione degli architetti nati intorno al 1920 (n. 16/1997), con scritti originali di Peter Blake, Dennis Sharp, Alison Smithson e Bruno Zevi, la critica contemporanea di architettura (n. 21/1999).
Il carattere monografico e la corposità di ogni numero (che ne faceva sostanzialmente un libro) erano in parte legati alla periodicità semestrale, necessariamente diversa da quella mensile o bimestrale. Tuttavia ciò corrispondeva anche alla volontà di Canella di fare una rivista "lenta", sottratta alle voghe del momento, all'ansia della novità dell'ultima ora, o passivamente ridotta a repertorio di aggiornamento di pronto consumo.
È complicato tracciare retrospettivamente una ricostruzione dei contenuti dei singoli numeri e della loro officina redazionale. Un numero certamente di particolare affezione è stato quello dedicato al *Laboratorio Latinoamerica*, n. 8/1993, redatto in occasione del cinquecentenario della scoperta dell'America. Un numero eccezionale anche per consistenza, oltre 280 pagine, con l'editoriale del direttore e cinque densissimi saggi storico-critici (insieme occupavano le prime 185 pagine del numero) di Mario Sartor, Juan Pedro Posani con Alberto Sato (venezuelani), Jorge Francisco Liernur e Roberto Fernandez (argentini), Sergio Baroni (cubano), con i quali sono stati anche concordati, congiuntamente, autori e opere da pubblicare come più rappresentativi delle singole realtà nazionali, risalendo il continente da sud a nord, dal Cile al Messico. Il numero ebbe il merito indubbio di riportare all'attenzione della cultura italiana la straordinaria ricchezza, nelle sue composite e diversificate tradizioni, della realtà architettonica latinoamericana, affiancando a nomi consolidati, come Oscar Niemeyer, Carlos Raúl Villanueva, Luis Barragán, Rogelio Salmona, Mario Pani e Enrique del Moral, Eladio Dieste, Amancio Williams, Clorindo Testa, esperienze meno conosciute o pubblicizzate ma di straordinaria vitalità e destinate ad essere ampiamente studiate in seguito, come le opere brasiliane di Lina Bo Bardi, le Scuole d'arte cubane di Garatti Gottardi e Porro, o l'esperienza originalissima della Cooperativa Amereida della Città Aperta di Valparaiso, che forse per la prima volta veniva presentata su una pubblicazione italiana. Un numero che additava, secondo l'intenzione di Canella, la ricchissima esperienza del subcontinente latinoamericano come la risposta più convincente alla degenerazione dell'International Style e alle incertezze dell'architettura internazionale contemporanea, ancora capace nel suo insieme di fornire proficui orientamenti e utili termini di confronto alla attuale ricerca progettuale occidentale, europea e nordamericana.
Altrettanto densi i numeri 6/1991, e 7/1992, rispettivamente su Museo e Università, introdotti il primo dall'editoriale *Su certe devianze dell'archetipo museale*, e il secondo dall'editoriale *Università e città*, subito seguito da un saggio quasi con funzione complementare di Antonio Acuto *Università e territorio*. Il numero sul Museo, a indagarne l'assetto tipologico, annoverava anche un lungo saggio di Kurt W. Forster *Shrine? Emporium? Theater? Reflections on Two Decades of American Museum Building*, e un testo di riflessione critica e poetica di Robert Venturi *From Invention to Convention in Architecture* di accompagnamento alla Sainsbury Wing della National Gallery di Londra appena ultimata e forse non ancora pubblicata in Italia. Il numero era significativamente concluso dal Monumento al Milite Ignoto a Bagdad realizzato nel 1980-1982 da Marcello D'Olivo, purtroppo scomparso proprio a ridosso della pubblicazione e ricordato con affetto e ammirazione da Canella come «una delle personalità più originali

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n43-2018/139







Fig. 5
Copertina del numero 2 di «Zodiac», n.s., settembre 1989, dedicato a *Storie e progetti di teatri.*

Fig. 6
Copertina del numero 6 di «Zodiac», n.s., ottobre 1991, dedicato a *Su certe devianze dell'archetipo museale.*

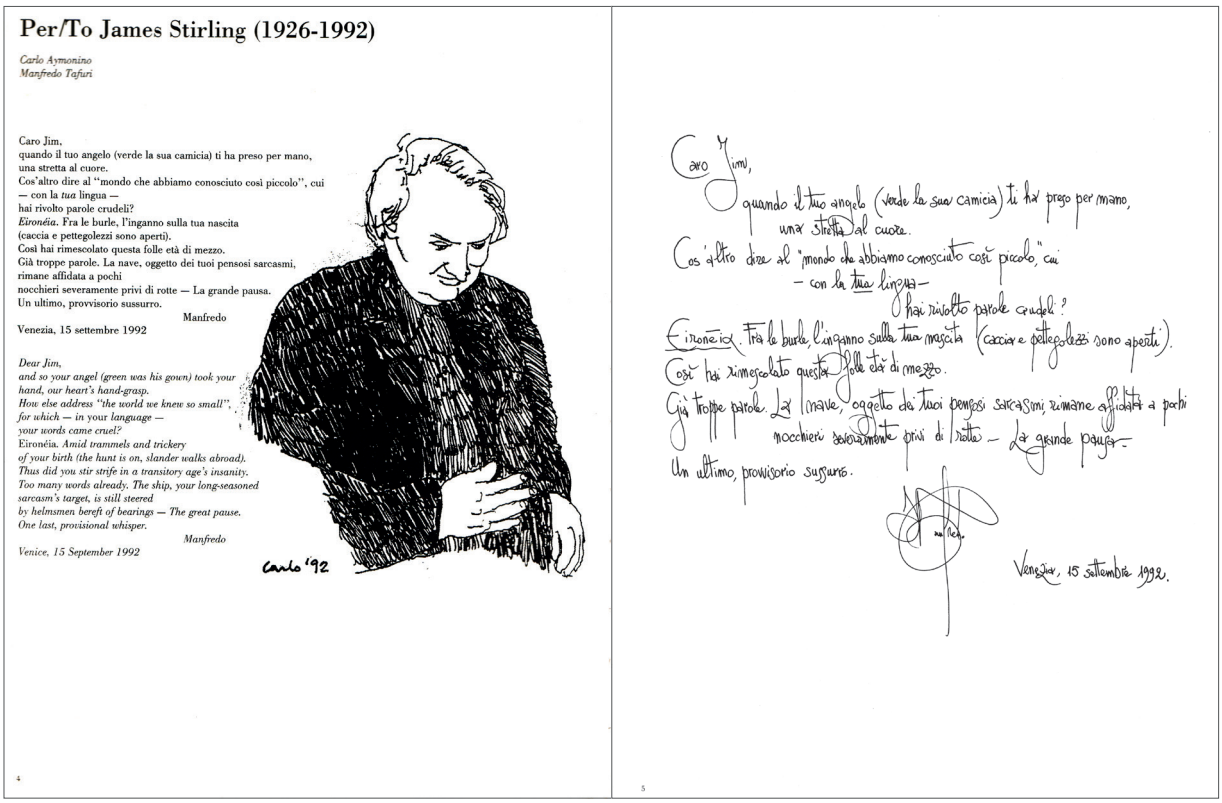
Fig. 7
Copertina del numero 7 di «Zodiac», n.s., aprile 1992, dedicato a *Università e città.*

(e forse per questo trascurata) dell'architettura italiana dell'ultimo dopoguerra»[3].

Tra i temi tipologici l'edificio teatrale occupa certo un posto centrale, non solo perché oggetto monografico del numero 2/1989, ma anche perché, essendo un tema di particolare affezione e studio da parte di Canella, ricorre più e più volte come tema centrale tra le opere pubblicate durante tutta la seconda serie. Il numero 2, *Storie e progetti di teatri*, di 223 pagine nel volume in sola versione italiana, presentava due lunghi saggi di Julius Posener (*La costruzione del teatro a Berlino da Gilly a Poelzig*) e di Daniel Rabreau (*Il teatro-monumento: un secolo di tipologia "alla francese"*) sulla tipologia teatrale tra Otto e Novecento in Germania e in Francia, e un saggio "trasversale" di Canella (*Teatri e pseudo teatri*), di tensione più direttamente e operativamente progettuale, che attingeva ai suoi studi pluriennali sul "sistema teatrale". A suffragio di questa sezione storico-critica, la documentazione progettuale riportava i quattro progetti di concorso per la Walt Disney Concert Hall di Los Angeles (Hollein, Böhm, Stirling e Gehry, vincitore), il Lighthouse Theatre di Aldo Rossi e Morris Adjmi sulle rive del Lago di Toronto, il progetto di Canella per un Teatro di tradizione a Taranto inserito nella corte settentrionale dell'ex palazzo degli Uffici comunali (il progetto era corredato da sintetiche immagini di richiamo ai molti *pseudoteatri* realizzati o progettati da Canella e accompagnato da un affascinante schema di Centro polivalente sull'area dell'ex Fiera del Mare, pensato come polo esterno del futuro *sistema teatrale* tarantino), ma soprattutto dedicava ampio spazio allo straordinario progetto di ricostruzione del Globe Theatre a Londra di Theo Crosby, completando così lo spettro di indagine tipologica del numero, dal teatro a palchi all'italiana, alla sala "riformata" franco-tedesca (da Soufflot a Schinkel al teatro wagneriano di Bayreuth), alla tradizione di matrice del tutto originale del teatro shakespeariano, alle sperimentazioni sul tema da parte delle avanguardie moderne, al teatro d'opera e alla sala polivalente contemporanei. Nel corso della vita della rivista il progetto di Theo Crosby ebbe la ventura di essere pubblicato nuovamente, questa volta costruito, nel numero 19/1998, dedicato al complesso tema *Conservare e ricostruire*, con un polemico saggio teorico di Paolo Marconi sulla presunta e improbabile pratica (per l'autore) del ricostruire "dov'era, com'era", e progetti di ricostruzione (o ampliamento) di storici teatri come appunto il Globe Theatre a Londra, la Fenice a Venezia, di Aldo Rossi, il Liceu a Barcellona, di Ignasi de Solà-Morales, il Palau de la Música Catalana a Barcellona, di Oscar Tusquets.

Occorre dire che tutti i numeri, anche quelli miscellanei, nella loro impostazione specifica riflettono comunque un'esplicita intenzionalità critica, rispetto alle tendenze architettoniche momentaneamente più in auge e alla pubblicistica di architettura più diffusa. Al tema della critica però, e forse non a caso, è dedicato monograficamente l'ultimo della seconda serie, il numero 21/1999, con l'editoriale di Canella *La critica di architettura dopo Zevi*, e gli impegnati saggi di Carlo Olmo, Jean-Louis Cohen, Ignasi de Solà-Morales, Stanislaus von Moos, Michela Rosso, Francesco Tentori, tutti ruotanti, pur con accentuazioni e punti di vista diversi, intorno all'obiettivo programmatico, enunciato nel primo numero, di riportare operativamente la storia alla critica e al progetto, nel tentativo di ridare fondamento conoscitivo, e non semplicemente agiografico o illustrativo, a una rivista di architettura. Ai saggi seguivano, quasi in forma di affettuoso commiato, opere e progetti di autori amici della rivista, pubblicati più volte nel corso decennale della seconda serie, da Robert Venturi a Clorindo Testa, da

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n43-2018/139



Per/To James Stirling (1926-1992)

Carlo Aymonino
Manfredo Tafuri

Caro Jim,
quando il tuo angelo (verde la sua camicia) ti ha preso per mano,
una stretta al cuore.
Cos'altro dire al "mondo che abbiamo conosciuto così piccolo", cui
— con la *tua* lingua —
hai rivolto parole crudeli?
Eirenéia. Fra le burle, l'inganno sulla tua nascita
(caccia e pettegolezzi sono aperti).
Così hai rimescolato questa folle età di mezzo.
Già troppe parole. La nave, oggetto dei tuoi pensosi sarcasmi,
rimane affidata a pochi
nocchieri severamente privi di rotte — La grande pausa.
Un ultimo, provvisorio sussurro.

Manfredo

Venezia, 15 settembre 1992

Dear Jim,
and so your angel (green was his gown) took your
hand, our heart's hand-grasp.
How else address "the world we knew so small",
for which — in your language —
your words came cruel?
Eirenéia. *Amid trammels and trickery*
of your birth (the hunt is on, slander walks abroad).
Thus did you stir strife in a transitory age's insanity.
Too many words already. The ship, your long-seasoned
sarcasm's target, is still steered
by helmsmen bereft of bearings — The great pause.
One last, provisional whisper.

Manfredo

Venice, 15 September 1992

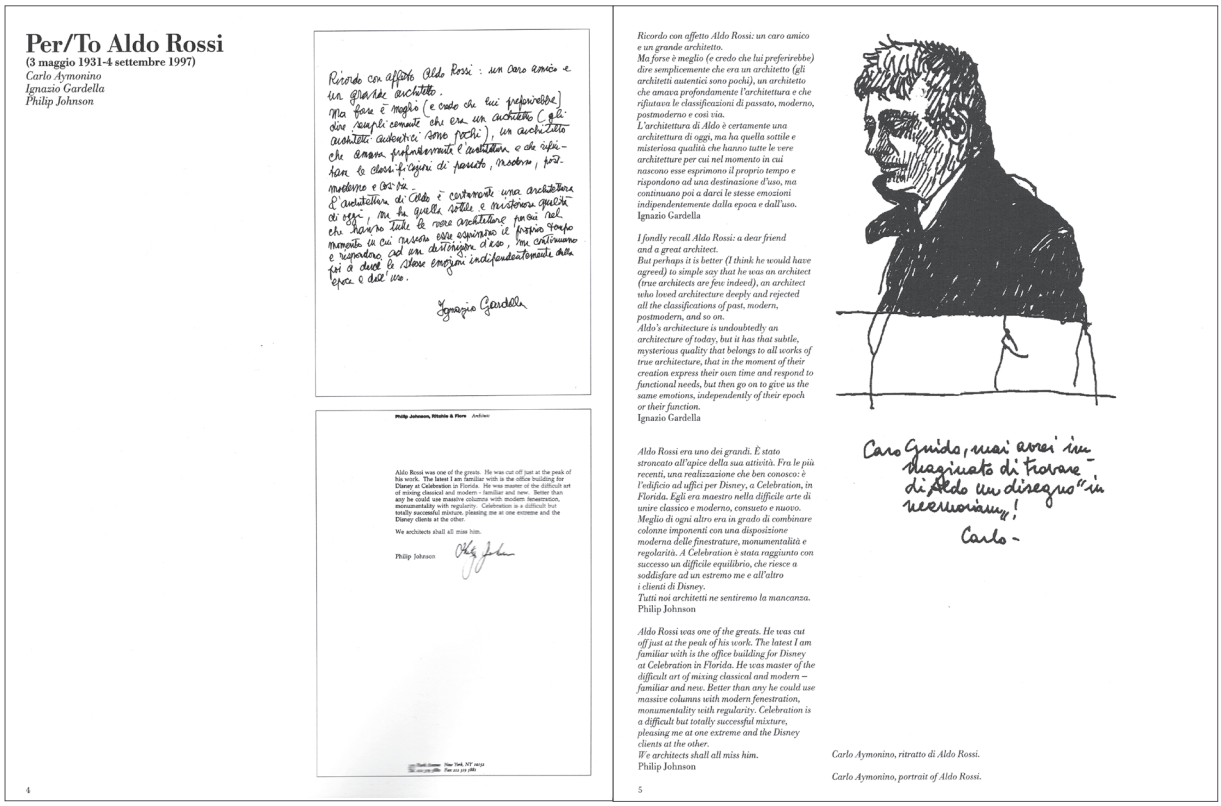
Carlo '92

4

Caro Jim,
quando il tuo angelo (verde la sua camicia) ti ha preso per mano,
una stretta al cuore.
Cos'altro dire al "mondo che abbiamo conosciuto così piccolo", cui
— con la tua lingua —
hai rivolto parole crudeli?
Eironeia. Fra le burle, l'inganno sulla tua nascita (caccia e pettegolezzi sono aperti).
Così hai rimescolato questa folle età di mezzo.
Già troppe parole. La nave, oggetto dei tuoi pensosi sarcasmi, rimane affidata a pochi
nocchieri severamente privi di rotte — La grande pausa.
Un ultimo, provvisorio sussurro.

Venezia, 15 settembre 1992.

5



Per/To Aldo Rossi

(3 maggio 1931-4 settembre 1997)
Carlo Aymonino
Ignazio Gardella
Philip Johnson

Ricordo con affetto Aldo Rossi: un caro amico e un grande architetto.
Ma forse è meglio (e credo che lui preferirebbe) dire semplicemente che era un architetto (gli architetti autentici sono pochi), un architetto che amava profondamente l'architettura e che rifiutava le classificazioni di passato, moderno, postmoderno e così via.
L'architettura di Aldo è certamente una architettura di oggi, ma ha quella sottile e misteriosa qualità che hanno tutte le vere architetture per cui nel momento in cui nascono esse esprimono il proprio tempo e rispondono ad una destinazione d'uso, ma continuano poi a darci le stesse emozioni indipendentemente dalla epoca e dall'uso.
Ignazio Gardella

I fondly recall Aldo Rossi: a dear friend and a great architect.
But perhaps it is better (I think he would have agreed) to simple say that he was an architect (true architects are few indeed), an architect who loved architecture deeply and rejected all the classifications of past, modern, postmodern, and so on.
Aldo's architecture is undoubtedly an architecture of today, but it has that subtle, mysterious quality that belongs to all works of true architecture, that in the moment of their creation express their own time and respond to functional needs, but then go on to give us the same emotions, independently of their epoch or their function.
Ignazio Gardella

Aldo Rossi era uno dei grandi. È stato stroncato all'apice della sua attività. Fra le più recenti, una realizzazione che ben conosco: è l'edificio ad uffici per Disney, a Celebration, in Florida. Egli era maestro nella difficile arte di unire classico e moderno, consueto e nuovo. Meglio di ogni altro era in grado di combinare colonne imponenti con una disposizione moderna delle finestrature, monumentalità e regolarità. A Celebration è stata raggiunto con successo un difficile equilibrio, che riesce a soddisfare ad un estremo me e all'altro i clienti di Disney.
Tutti noi architetti ne sentiremo la mancanza.
Philip Johnson

Aldo Rossi was one of the greats. He was cut off just at the peak of his work. The latest I am familiar with is the office building for Disney at Celebration in Florida. He was master of the difficult art of mixing classical and modern – familiar and new. Better than any he could use massive columns with modern fenestration, monumentality with regularity. Celebration is a difficult but totally successful mixture, pleasing me at one extreme and the Disney clients at the other.
We architects shall all miss him.
Philip Johnson

Philip Johnson, Ritchie & Fiore Architects

Aldo Rossi was one of the greats. He was cut off just at the peak of his work. The latest I am familiar with is the office building for Disney at Celebration in Florida. He was master of the difficult art of mixing classical and modern – familiar and new. Better than any he could use massive columns with modern fenestration, monumentality with regularity. Celebration is a difficult but totally successful mixture, pleasing me at one extreme and the Disney clients at the other.

We architects shall all miss him.

Philip Johnson

4

Caro Guido, mai avrei immaginato di trovare di Aldo un disegno "in memoriam"!
Carlo -

Carlo Aymonino, ritratto di Aldo Rossi.

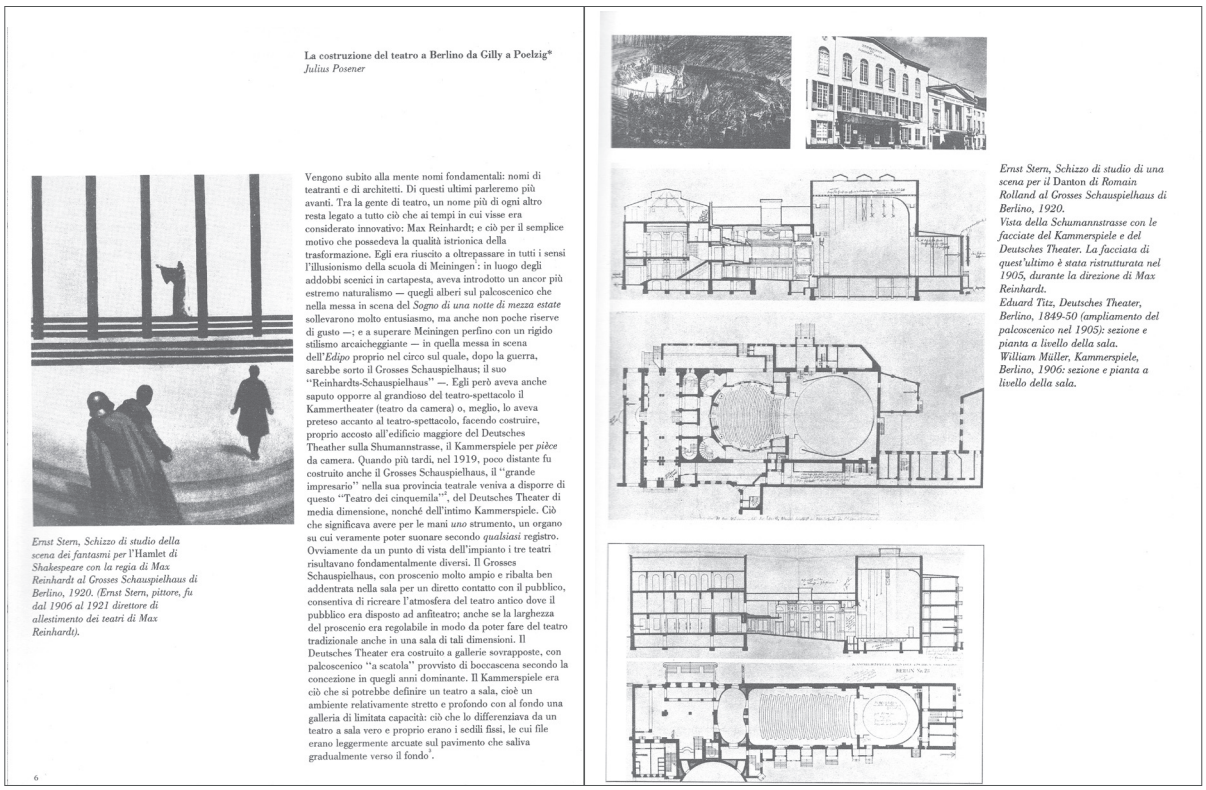
Carlo Aymonino, portrait of Aldo Rossi.

5

Fig. 8
Testimonianza per James Stirling di Carlo Aymonino e Manfredo Tafuri, in «Zodiac», n.s., n. 8, ottobre 1992, pp- 4-5.

Fig. 9
Testimonianza per Aldo Rossi di Carlo Aymonino, Ignazio Gardella e Philip Johnson, in «Zodiac», n.s., n. 18, novembre 1997, pp- 4-5.

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n43-2018/139

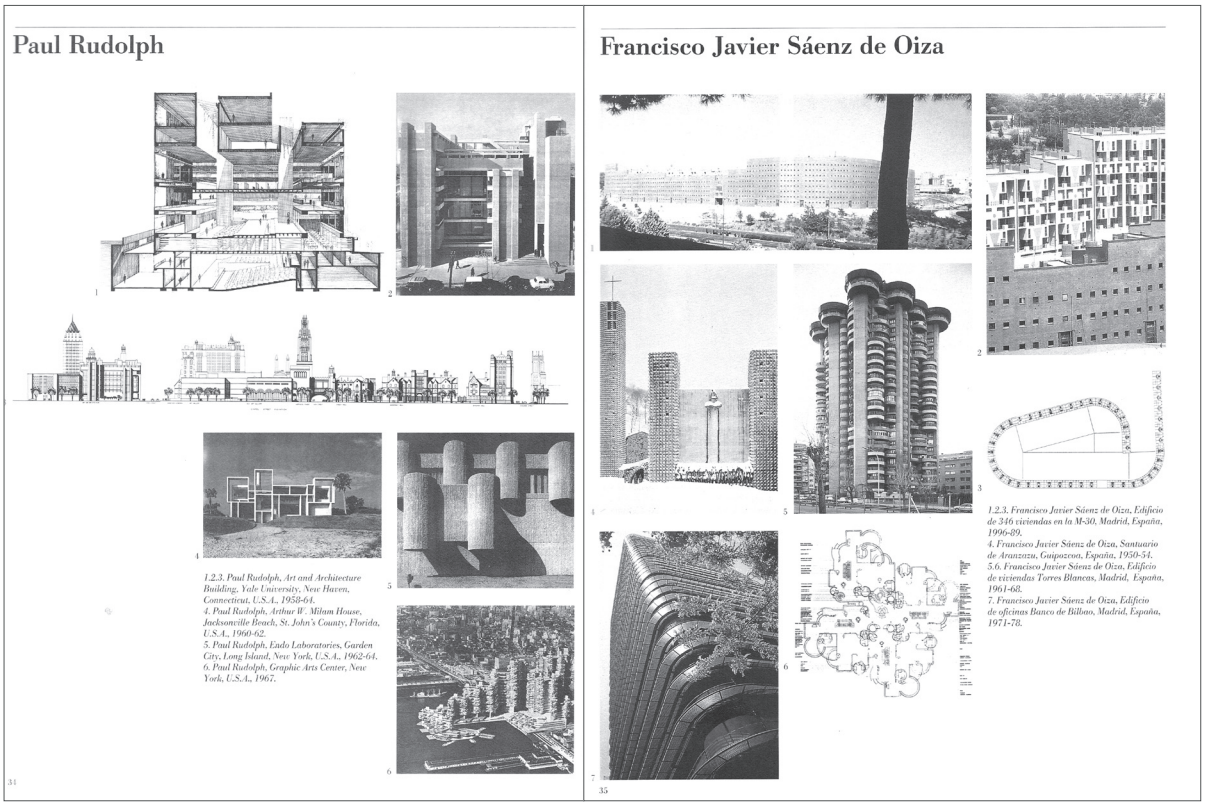


La costruzione del teatro a Berlino da Gilly a Poelzig*
Julius Posener

Vengono subito alla mente nomi fondamentali: nomi di teatranti e di architetti. Di questi ultimi parleremo più avanti. Tra la gente di teatro, un nome più di ogni altro resta legato a tutto ciò che ai tempi in cui visse era considerato innovativo: Max Reinhardt; e ciò per il semplice motivo che possedeva la qualità istrionica della trasformazione. Egli era riuscito a oltrepassare in tutti i sensi l'illusionismo della scuola di Meiningen : in luogo degli addobbi scenici in cartapesta, aveva introdotto un ancor più estremo naturalismo — quegli alberi sul palcoscenico che nella messa in scena del *Sogno di una notte di mezza estate* sollevarono molto entusiasmo, ma anche non poche riserve di gusto —; e a superare Meiningen perfino con un rigido stilismo arcaicheggiante — in quella messa in scena dell'*Edipo* proprio nel circo sul quale, dopo la guerra, sarebbe sorto il Grosses Schauspielhaus; il suo "Reinhardts-Schauspielhaus" —. Egli però aveva anche saputo opporre al grandioso del teatro-spettacolo il Kammertheater (teatro da camera) o, meglio, lo aveva preteso accanto al teatro-spettacolo, facendo costruire, proprio accosto all'edificio maggiore del Deutsches Theather sulla Shumannstrasse, il Kammerspiele per *pièce* da camera. Quando più tardi, nel 1919, poco distante fu costruito anche il Grosses Schauspielhaus, il "grande impresario" nella sua provincia teatrale veniva a disporre di questo "Teatro dei cinquemila"[2], del Deutsches Theater di media dimensione, nonché dell'intimo Kammerspiele. Ciò che significava avere per le mani *uno* strumento, un organo su cui veramente poter suonare secondo *qualsiasi* registro. Ovviamente da un punto di vista dell'impianto i tre teatri risultavano fondamentalmente diversi. Il Grosses Schauspielhaus, con proscenio molto ampio e ribalta ben addentrata nella sala per un diretto contatto con il pubblico, consentiva di ricreare l'atmosfera del teatro antico dove il pubblico era disposto ad anfiteatro; anche se la larghezza del proscenio era regolabile in modo da poter fare del teatro tradizionale anche in una sala di tali dimensioni. Il Deutsches Theater era costruito a gallerie sovrapposte, con palcoscenico "a scatola" provvisto di boccascena secondo la concezione in quegli anni dominante. Il Kammerspiele era ciò che si potrebbe definire un teatro a sala, cioè un ambiente relativamente stretto e profondo con al fondo una galleria di limitata capacità: ciò che lo differenziava da un teatro a sala vero e proprio erano i sedili fissi, le cui file erano leggermente arcuate sul pavimento che saliva gradualmente verso il fondo[3].

Ernst Stern, Schizzo di studio della scena dei fantasmi per l'Hamlet *di Shakespeare con la regia di Max Reinhardt al Grosses Schauspielhaus di Berlino, 1920. (Ernst Stern, pittore, fu dal 1906 al 1921 direttore di allestimento dei teatri di Max Reinhardt).*

Ernst Stern, Schizzo di studio di una scena per il Danton *di Romain Rolland al Grosses Schauspielhaus di Berlino, 1920.*
Vista della Schumannstrasse con le facciate del Kammerspiele e del Deutsches Theater. La facciata di quest'ultimo è stata ristrutturata nel 1905, durante la direzione di Max Reinhardt.
Eduard Titz, Deutsches Theater, Berlino, 1849-50 (ampliamento del palcoscenico nel 1905): sezione e pianta a livello della sala.
William Müller, Kammerspiele, Berlino, 1906: sezione e pianta a livello della sala.



Paul Rudolph

1.2.3. Paul Rudolph, Art and Architecture Building, Yale University, New Haven, Connecticut, U.S.A., 1958-64.
4. Paul Rudolph, Arthur W. Milam House, Jacksonville Beach, St. John's County, Florida, U.S.A., 1960-62.
5. Paul Rudolph, Endo Laboratories, Garden City, Long Island, New York, U.S.A., 1962-64.
6. Paul Rudolph, Graphic Arts Center, New York, U.S.A., 1967.

Francisco Javier Sáenz de Oiza

1.2.3. Francisco Javier Sáenz de Oiza, Edificio de 346 viviendas en la M-30, Madrid, España, 1996-89.
4. Francisco Javier Sáenz de Oiza, Santuario de Aranzazu, Guipozcoa, España, 1950-54.
5.6. Francisco Javier Sáenz de Oiza, Edificio de viviendas Torres Blancas, Madrid, España, 1961-68.
7. Francisco Javier Sáenz de Oiza, Edificio de oficinas Banco de Bilbao, Madrid, España, 1971-78.

Fig. 10
Pagine iniziali del saggio di Julius Posener *La costruzione del teatro a Berlino da Gilly a Poelzig*, in «Zodiac», n.s., n. 2, settembre 1989, pp- 6-7.

Fig. 11
Due pagine di regesto nel numero dedicato alla generazione degli architetti nati intorno al 1920, in «Zodiac», n.s., n. 16, novembre 1996, pp- 34-35.

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n43-2018/139

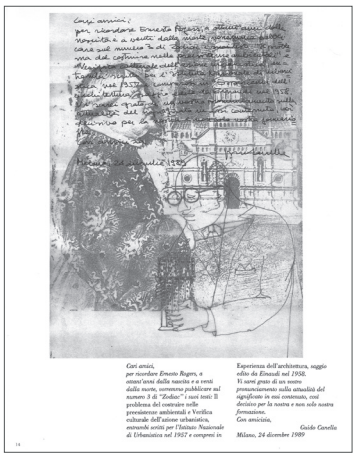
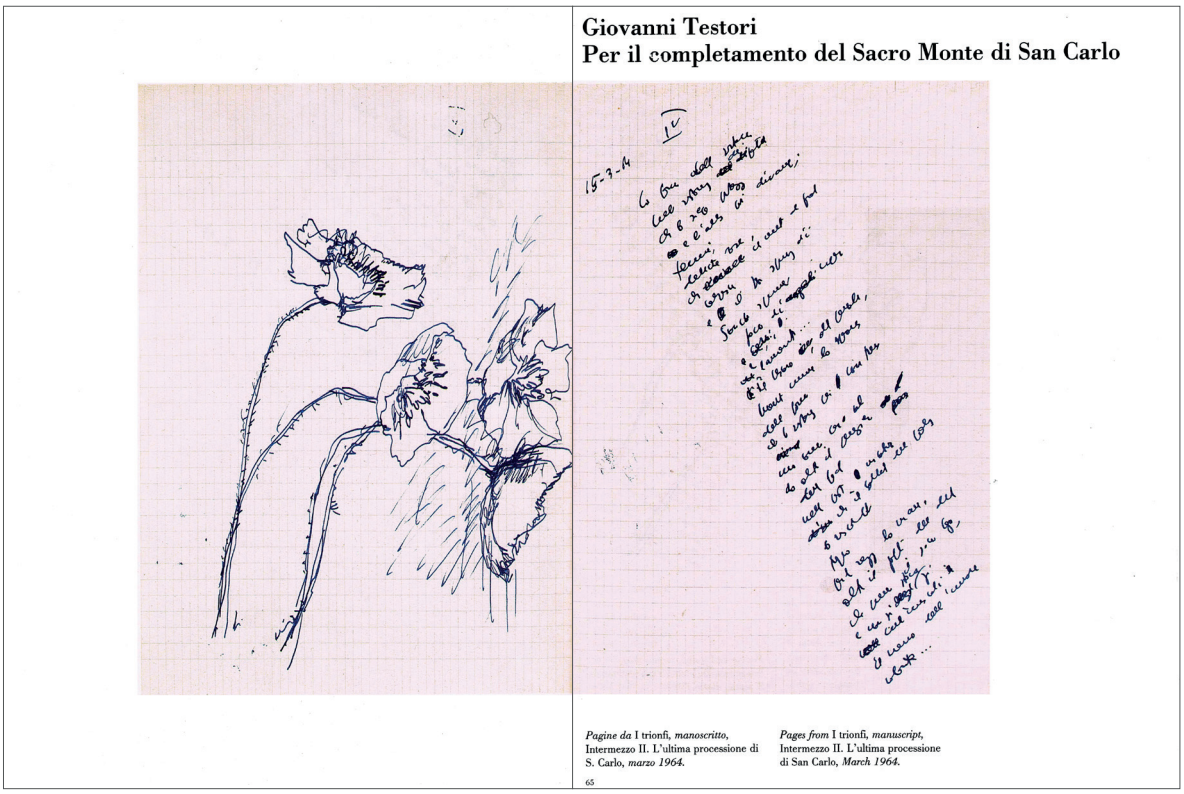


Fig. 12
Guido Canella, Lettera di invito per ricordare Ernesto N. Rogers a vent'anni dalla morte, in «Zodiac», n.s., n. 3, aprile 1990, p. 14.

Roberto Gabetti e Aimaro Isola a Gustav Peichl, da Luciano Semerani e Gigetta Tamaro a Gottfried Böhm, da Carlo Aymonino a Gianugo Polesello: autori, come si vede, impossibili da raggruppare in «uno schieramento ideologicamente o poeticamente omogeneo»[4], ma accorpati e confrontabili secondo quella discriminante di autenticità a cui ha sempre cercato di attenersi la rivista. Un criterio, questo dell'autenticità, forse difficile da definire ma che ha consentito, solo per fare un esempio, di pubblicare sullo stesso numero 10/1994, miscellaneo, fianco a fianco le architetture moderniste e d'avanguardia della Vitra a Weil-am-Rhein (con opere di Siza, Zaha Hadid, Tadao Ando), la Max Reinhardt Haus di Peter Eisenman a Berlino, insieme alle opere e alla figura dell'architetto turco Sedad Eldem (con scritti di Eldem stesso, Luciano Semerani, Antonella Gallo, Suha Ozkan), e insieme allo straordinario progetto di Ridolfi e Frankl per il palazzo degli Uffici comunali a Terni, accompagnato da un appassionato commento di Christoph L. Frommel della Biblioteca Hertziana di Roma. Su questo criterio, perché importante nell'impostazione di tutta la rivista, si dilunga Canella nell'editoriale programmatico del primo numero, allorquando instaura un inaspettato parallelo tra personalità apparentemente distanti come Adriano Olivetti, Piero Gobetti e Edoardo Persico, da lui accomunati sotto l'insegna di quel "segreto religioso" a cui tutte e tre queste personalità si riferiscono parlando chi dell'organizzazione di fabbrica, chi dello spirito imprenditoriale di Ford, chi della nuova architettura tedesca a Celle o a Francoforte. Per così concludere testualmente il suo lungo argomentare su questo punto: «Che egli [Adriano Olivetti] nel 1957, come Persico più di vent'anni prima, non si proponesse di sollevare una questione di conformità a favore o contro una data espressione dell'Architettura moderna, ma intendesse instaurare una *discriminante di autenticità* [corsivo mio], lo può testimoniare la collezione di opere raccolte a Ivrea tra 1934 e 1959, cioè fino a quando poté sovraintenderla personalmente: dalla linearità dei primi all'organicità degli ultimi interventi di Figini e Pollini; dalla vibrante trasparenza della Mensa di Gardella all'espressionismo costruttivista della Scuola materna di Ridolfi. (Con nostro rammarico per l'unica esclusione da lui pretesa – come ci avverte Silvia Danesi –: l'Albergo di transito e soggiorno progettato da Cesare Cattaneo nel 1942)»[5]. Riflessione a cui si può forse aggiungere un riferimento alla longhiana "critica dell'occhio", altrettanto poco definibile al pari della nozione di "segreto religioso" o di "autenticità" (se non con gli scontati caratteri di rigore, coerenza, originalità, e simili), eppure palesemente indispensabile nel difficile compito dell'attribuzione di valore a opere e autori. Cosicché se, come è stato pur osservato e con qualche fondamento su un quotidiano nazionale da un collega pressoché coetaneo, la rivista era l'espressione di un gruppo di amici, ciò è certamente vero, nel senso di un gruppo di personalità unito non da un qualsivoglia movente corporativo ma da una spiccata propensione alla confrontabilità e soprattutto dalla comune capacità di riconoscere, appunto, il valore di "autenticità" in ricerche e posizioni differenziate e anche tra loro distanti, che non ha mai ambito a ergersi a tendenza poeticamente e ideologicamente omogenea o a coagulo di un generico internazionalismo.
È impossibile, lo si è già detto, richiamare qui i contenuti dei singoli numeri. Corre però l'obbligo di ricordare almeno i lucidissimi contributi critici e storici di personalità che hanno onorato la rivista con la loro presenza, come Christof Thoenes (nelle impareggiabili traduzioni di Giuseppe Scattone), Lionello Puppi, Daniel Rabreau, Julius Posener, Christoph L. Frommel, Marina Waisman, Peter Blake, Dennis Sharp, Alison Smithson,

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n43-2018/139



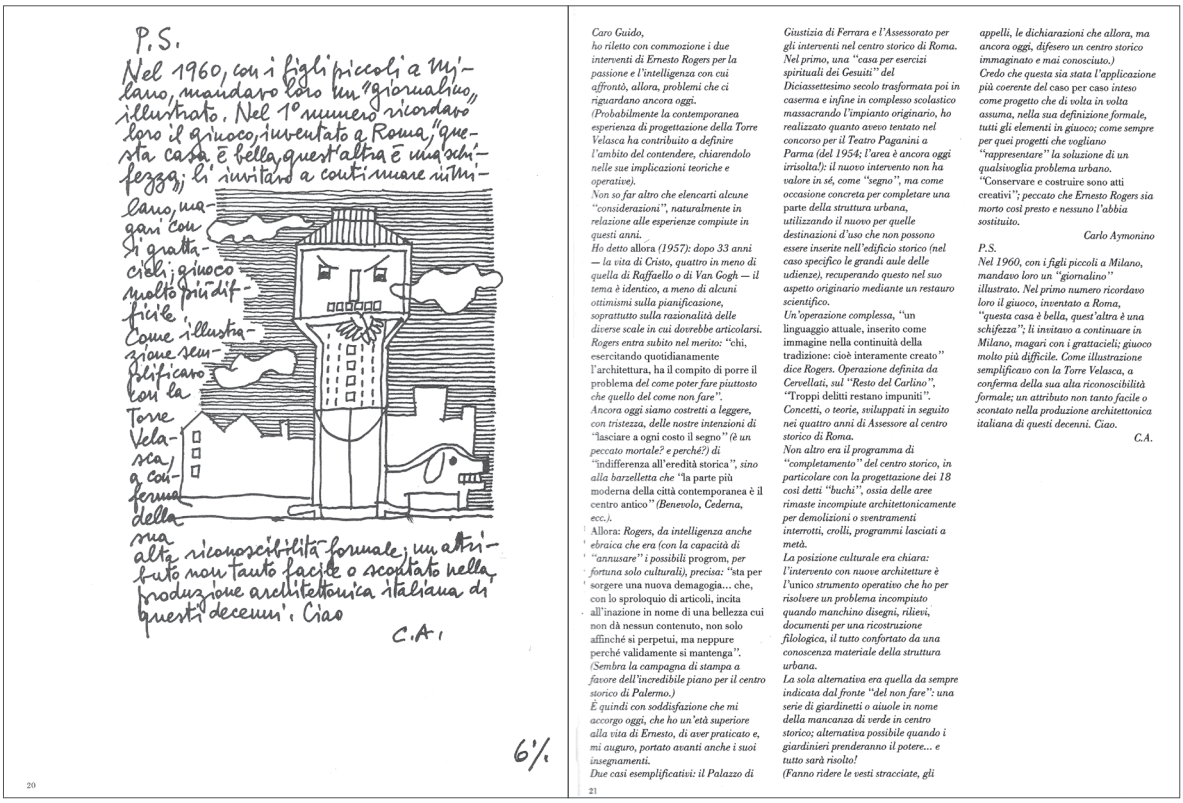
Giovanni Testori
Per il completamento del Sacro Monte di San Carlo

Pagine da I trionfi, *manoscritto*, Intermezzo II. L'ultima processione di S. Carlo, *marzo 1964*.

Pages from I trionfi, *manuscript*, Intermezzo II. L'ultima processione di San Carlo, *March 1964*.

65

Fig. 13
Giovanni Testori, Pagine iniziali del contributo *Per il completamento del Sacro Monte di San Carlo ad Arona*, in «Zodiac», n.s., n. 9, giugno 1993, pp. 64-65. Per quel numero Canella aveva invitato alcuni architetti e amici della testata ad avanzare alcune proposte per il completamento del Sacro Monte di San Carlo ad Arona rimasto inconcluso. Testori, allora in ospedale, aveva contribuito con un ritratto di San Carlo e alcuni stralci dai suoi *Trionfi*. All'invito di Canella avevano aderito Carlo Aymonino, Ignazio Gardella, Philip Johnson, Gianugo Polesello, Aldo Rossi, Luciano Semerani.



P.S.
Nel 1960, con i figli piccoli a Milano, mandavo loro un "giornalino" illustrato. Nel 1° numero ricordavo loro il giuoco, inventato a Roma, "questa casa è bella, quest'altra è una schifezza"; li invitavo a continuare in Milano, magari con i grattacieli; giuoco molto più difficile. Come illustrazione semplificavo con la Torre Velasca, a conferma della sua alta riconoscibilità formale; un attributo non tanto facile o scontato nella produzione architettonica italiana di questi decenni. Ciao
C.A.

Caro Guido,
ho riletto con commozione i due interventi di Ernesto Rogers per la passione e l'intelligenza con cui affrontò, allora, problemi che ci riguardano ancora oggi.
(Probabilmente la contemporanea esperienza di progettazione della Torre Velasca ha contribuito a definire l'ambito del contendere, chiarendolo nelle sue implicazioni teoriche e operative).
Non so far altro che elencarti alcune "considerazioni", naturalmente in relazione alle esperienze compiute in questi anni.
Ho detto allora *(1957): dopo 33 anni — la vita di Cristo, quattro in meno di quella di Raffaello o di Van Gogh — il tema è identico, a meno di alcuni ottimismi sulla pianificazione, soprattutto sulla razionalità delle diverse scale in cui dovrebbe articolarsi. Rogers entra subito nel merito:* "chi, esercitando quotidianamente l'architettura, ha il compito di porre il problema *del come poter fare piuttosto che quello del come non fare".*
Ancora oggi siamo costretti a leggere, con tristezza, delle nostre intenzioni di "lasciare a ogni costo il segno" *(è un peccato mortale? e perché?) di* "indifferenza all'eredità storica", *sino alla barzelletta che* "la parte più moderna della città contemporanea è il centro antico" *(Benevolo, Cederna, ecc.).*
Allora: *Rogers, da intelligenza anche ebraica che era (con la capacità di "annusare" i possibili progrom, per fortuna solo culturali), precisa:* "sta per sorgere una nuova demagogia... che, con lo sproloquio di articoli, incita all'inazione in nome di una bellezza cui non dà nessun contenuto, non solo affinché si perpetui, ma neppure perché validamente si mantenga".
(Sembra la campagna di stampa a favore dell'incredibile piano per il centro storico di Palermo.)
È quindi con soddisfazione che mi accorgo oggi, che ho un'età superiore alla vita di Ernesto, di aver praticato e, mi auguro, portato avanti anche i suoi insegnamenti.
Due casi esemplificativi: il Palazzo di Giustizia di Ferrara e l'Assessorato per gli interventi nel centro storico di Roma. Nel primo, una "casa per esercizi spirituali dei Gesuiti" del Diciassettesimo secolo trasformata poi in caserma e infine in complesso scolastico massacrando l'impianto originario, ho realizzato quanto avevo tentato nel concorso per il Teatro Paganini a Parma (del 1954; l'area è ancora oggi irrisolta!): il nuovo intervento non ha valore in sé, come "segno", ma come occasione concreta per completare una parte della struttura urbana, utilizzando il nuovo per quelle destinazioni d'uso che non possono essere inserite nell'edificio storico (nel caso specifico le grandi aule delle udienze), recuperando questo nel suo aspetto originario mediante un restauro scientifico.
Un'operazione complessa, "un linguaggio attuale, inserito come immagine nella continuità della tradizione: cioè interamente creato" *dice Rogers. Operazione definita da Cervellati, sul "Resto del Carlino",* "Troppi delitti restano impuniti".
Concetti, o teorie, sviluppati in seguito nei quattro anni di Assessore al centro storico di Roma.
Non altro era il programma di "completamento" del centro storico, in particolare con la progettazione dei 18 così detti "buchi", ossia delle aree rimaste incompiute architetonicamente per demolizioni o sventramenti interrotti, crolli, programmi lasciati a metà.
La posizione culturale era chiara: l'intervento con nuove architetture è l'unico strumento operativo che ho per risolvere un problema incompiuto quando manchino disegni, rilievi, documenti per una ricostruzione filologica, il tutto confortato da una conoscenza materiale della struttura urbana.
La sola alternativa era quella da sempre indicata dal fronte "del non fare": una serie di giardinetti o aiuole in nome della mancanza di verde in centro storico; alternativa possibile quando i giardinieri prenderanno il potere... e tutto sarà risolto!
(Fanno ridere le vesti stracciate, gli appelli, le dichiarazioni che allora, ma ancora oggi, difesero un centro storico immaginato e mai conosciuto.)
Credo che questa sia stata l'applicazione più coerente del caso per caso inteso come progetto che di volta in volta assuma, nella sua definizione formale, tutti gli elementi in giuoco; come sempre per quei progetti che vogliano "rappresentare" la soluzione di un qualsivoglia problema urbano.
"Conservare e costruire sono atti creativi"; *peccato che Ernesto Rogers sia morto così presto e nessuno l'abbia sostituito.*
Carlo Aymonino
P.S.
Nel 1960, con i figli piccoli a Milano, mandavo loro un "giornalino" illustrato. Nel primo numero ricordavo loro il giuoco, inventato a Roma, "questa casa è bella, quest'altra è una schifezza"; li invitavo a continuare in Milano, magari con i grattacieli; giuoco molto più difficile. Come illustrazione semplificavo con la Torre Velasca, a conferma della sua alta riconoscibilità formale; un attributo non tanto facile o scontato nella produzione architettonica italiana di questi decenni. Ciao.
C.A.

20 21

Fig. 14
Carlo Aymonino, Testimonianza per Ernesto N. Rogers a vent'anni dalla morte, in «Zodiac», n.s., n. 3, aprile 1990, pp. 20-21.

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n43-2018/139

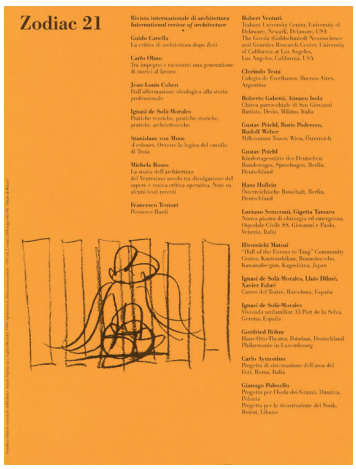


Fig. 15
Copertina del numero 21 di «Zodiac», ultimo della nuova serie, dicembre 1999, dedicato a *La critica di architettura dopo Zevi.*



Fig. 16
Comitato d'orientamento per l'impostazione dei numeri 5 e 6 nella residenza dell'editore Renato Minetto a Sestri Levante, 28-29 luglio 1990: si riconoscono Carlo Aymonino, Guido Canella, Ignazio Gardella, Renato Minetto, Renzo Zorzi.

Bruno Zevi, George Baird, e tanti altri.
Un discorso a parte meriterebbero poi gli editoriali di Canella che, messi in sequenza, configurerebbero una magnifica monografia di critica e teoria dell'architettura, oggi quanto mai necessaria, con un indice del tipo: *Autenticità e falsificazione, oggi*; *Riflettendo su funzionalità e figurazione*; *La critica di architettura dopo Zevi*; *Quella "terza generazione" di Giedion*; e via completando con i ventuno editoriali (la cui raccolta in volume, insieme a quelli di «Hinterland», chi scrive ha già avuto modo di auspicare alcuni anni fa[6]).
A chiusura di questa breve rassegna, e a restituire come in un flash il carattere della seconda serie di «Zodiac», vale forse un aneddoto, un rapido e occasionale scambio di battute con Vittorio Savi che all'inizio degli anni Novanta, dopo l'uscita dei primi numeri (forse due o tre), osservava amichevolmente come gli sembrasse un po' "snob" la nuova impresa editoriale di Canella (che ben conosceva e di cui pochi anni prima aveva curato, con Mario Lupano, una apprezzatissima mostra alla Palazzina dei Giardini di Modena), al quale veniva ribattuto, altrettanto amichevolmente, che "snob" si poteva forse considerare «Hinterland», mentre per la nuova serie di «Zodiac» sarebbe stata più appropriata la qualifica di "mondana", nel senso di un maggior interesse e curiosità per ricerche e poetiche diversificate.
Ma del rapporto tra «Hinterland» e «Zodiac», e più specificamente del carattere di «Zodiac» nei confronti di altre riviste di architettura più o meno contemporanee, non solo le paludate «Domus» e «Casabella», ma anche quelle più di ricerca e, per così dire, consanguinee, come «Controspazio» o «Phalaris», sarebbe molto interessante parlare, ma eventualmente in altra occasione.

Note

[1] G. Canella, *Fondazione e ripresa di una testata*, in «Zodiac», n.s., n. 1, primo semestre 1989, pp. 6-10; questa e le precedenti citazioni sono a p. 10.
[2] Ivi, p. 9.
[3] G. Canella, *Su certe devianze dell'archetipo museale*, in «Zodiac», n.s., n. 6, marzo-agosto 1991, p. 10.
[4] Cfr nota 1.
[5] G. Canella, cfr. nota 1, pp. 8-9.
[6] Cfr. *Prefazione* al volume di Guido Canella, *Architetti italiani nel Novecento*, Christian Marinotti, Milano 2010, pp. 10-11.

Enrico Bordogna (Como 1949) dal 1995 è ordinario di Composizione architettonica presso il Politecnico di Milano. Sotto la direzione di Guido Canella è stato redattore di "Hinterland" (1977-1982) e caporedattore della nuova serie di "Zodiac" (1989-2000). Dal 2007 è accademico architetto dell'Accademia Nazionale di San Luca.