

Estratto da:

Rosellini, Anna, and Setti, Stefano, eds. 2025. *Happening, Scenografie, Installazioni*. Vol. 1. Pensiero Radicale Esibito. Bologna: Alma Mater Studiorum Università di Bologna. ISBN 9788854972018. <https://doi.org/10.60923/books/pre-2025-1>

Teoremi costruiti in legno. Allestimenti di Gehry, Krier, Rossi, Purini & Thermes e Gabetti & Isola alla Biennale di Venezia e alla Triennale di Milano

Roberto Gargiani^{a, b, c}

a EPF Lausanne

b Politecnico di Bari

c ENSA Paris-Est, Université Gustave Eiffel

DOI: <https://doi.org/10.60923/books/28.306>

Pagine: 292-327

Copyright 2025, The Author(s)

This work is licensed under the Creative Commons BY-NC License

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

**Alma
Diamond**

open scholarly
communication

AlmaDL University of Bologna

Teoremi costruiti in legno

Allestimenti di Gehry, Krier,
Rossi, Purini & Thermes
e Gabetti & Isola
alla Biennale di Venezia
e alla Triennale di Milano

Roberto Gargiani

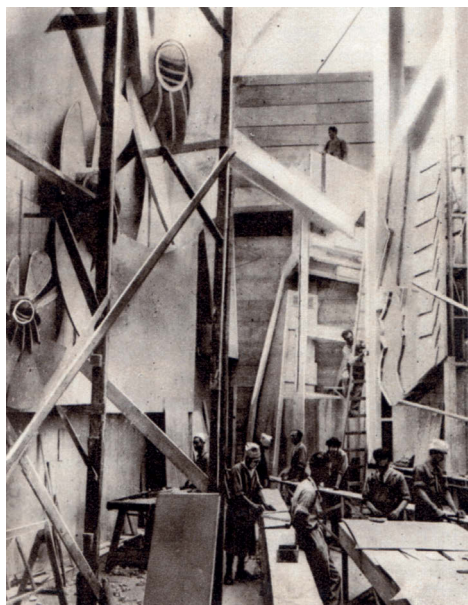
EPF Lausanne; Politecnico di Bari;
ENSA Paris-Est, Université Gustave Eiffel

Il traliccio prospettico di Gehry

La meccanica psicofisiologica per il coinvolgimento emotivo dei visitatori, nelle forme inaugurate in Italia con la “Mostra della Rivoluzione Fascista” nel decennale della marcia su Roma, traversa fasi alterne nella messa a punto dei dispositivi, passando dall’esibizione delle certezze della propaganda di regime in una “maniera architettonica scenografica”, studiata per “suscitare l’atmosfera degli anni”¹, al rispecchiamento dei piaceri illusori del boom economico italiano, alle inquietudini culturali per le sorti di una disciplina in crisi nella società del Post-Modern. I materiali si adeguano alla messa in scena delle diverse istanze ideologiche, in un trascorrere di soluzioni che vanno dal grandioso collage policromo dispiegato da Giuseppe Terragni nello spazio con il celare gli sghembi sostegni in legno al fine di immergere i visitatori in un’estasi mistica (figg. 1-2), allo spazio caleidoscopico allestito sotto la guida di Umberto Eco e

La serie degli allestimenti a vocazione retorica, realizzati in Italia dagli architetti, ha inizio con la sala di Terragni alla Mostra della Rivoluzione Fascista e prosegue nelle Biennali di Venezia e nelle Triennali di Milano dei primi anni ottanta. Il pretesto per la selezione delle opere, da quelle di Gehry e di Krier, a quelle di Rossi, di Purini & Thermes, e di Gabetti & Isola, è affidato allo studio del modo in cui il legno, materiale privilegiato negli allestimenti, abbia reagito con le intenzioni culturali degli autori, nella speranza che l’analisi possa aver prodotto qualche indizio utile per comprendere le questioni teoriche del progetto. Furono, quegli allestimenti, scintille di una disciplina in corso di profondi mutamenti, e di cui oggi si può apprezzare il senso delle diverse aspirazioni sociali, sino alla posizione espressa da Krier: “Non costruisco perché sono architetto”.

Vittorio Gregotti, luminoso come schermi televisivi e insegne pubblicitarie, e affollato dall’accumulo di prodotti di consumo. La comparsa del legno, sia nella sua essenza visibile, sia attraverso la metafora dell’albero, in alcune installazioni degli anni a cavallo del 1980, è indizio di rivolgimenti in corso conseguenti alcuni alla crisi energetica, altri a una presa di distanza critica contro la società dei consumi, e altri ancora alla ricerca di sicuri fondamenti teorici nelle mitiche origini dell’architettura.



1-2 Giuseppe Terragni, Sala O,
"Mostra della Rivoluzione Fascista",
Roma, 1932

Il successo dell'evento di Roma è replicato a Venezia con la prima Biennale d'Architettura che apre le porte alla partecipazione di architetti e critici internazionali al fine di tratteggiare un articolato bilancio sugli orientamenti in corso, dopo la scomparsa dei "maestri" e dopo il passeggero tramonto della rivolta dei "radicali". Nell'Arsenale vengono innalzate delle facciate per allestire la scenografia di una *Strada Novissima*, voluta da Paolo Portoghesi e realizzata dalle maestranze di Cinecittà. Non tutti gli autori delle facciate seguono i criteri della finzione teatrale. Frank Gehry e Léon Krier progettano le loro facciate per farne il manifesto di un genere di costruzione incardinato su una verità dei materiali tradizionali che rimanda a diverse implicazioni ideologiche per le sorti dell'architettura. Anche Aldo Rossi realizza opere alla Biennale dalle analoghe caratteristiche, ma con altre intenzioni culturali. Ognuno di loro coglie l'occasione della manifestazione di Venezia per distillare l'essenza della propria poetica e presentarla al pubblico in una sintesi da manifesto in grado di rivelare questioni percettive, istanze ecologiche e frammenti di ricordi.

Il traliccio di legno innalzato da Gehry nella *Strada Novissima* riassume nei suoi lineamenti una traiettoria di ricerca, avviata sin dalla fine degli anni sessanta, sulla possibilità di trasformare il *Balloon Frame* della tradizione costruttiva americana in un dispositivo artistico che interroghi le certezze della percezione. I piani di copertura inclinata, costruiti con carpenteria di legno, della Hay Barn di Richard e Donna O'Neill a San Juan Capistrano, California, del 1967, e della casa-studio di Roland (Ron) Davis, a Malibu, California, del 1968, hanno i lati irregolari studiati per rendere enigmatica la figura nella percezione in lontananza. Quel genere di deformazione geometrica si iscrive in una ricerca sugli illusionismi prospettici che va dai capannoni dipinti da Ed Ruscha ad architetture di Koolhaas/OMA, sino a quelle di Office KGDVS². L'ampliamento della propria casa in stile coloniale olandese, a Santa Monica, California, del 1977-1978 corona la ricerca di Gehry sul potenziale creativo di

una carpenteria frammentata in lucernari di vetrate con falde variamente inclinate, in modo da ottenere finestre prospettiche per vedute di molteplici panorami. L'invenzione di Gehry per una carpenteria della visione labirintica si rivela in tutta la sua potenza espressiva durante la notte, con le superfici vetrate stratificate di riflessi (fig. 3).

Le aste di legno vengono diversamente apparecchiate nell'allestimento per la *Strada Novissima*, ma sempre con lo scopo di trasformare la carpenteria in quadro per la visione. Nel riproporre il *Balloon Frame* che lo ha reso celebre grazie alla sua casa, Gehry adegua quella tecnica alla cultura italiana, e al quadro prospettico definito dalle file di colonne dell'Arsenale, nella Venezia dove si trovano le celebri tarsie marmoree prospettiche della Scuola Grande di San Marco (fig. 4). La decisione di montare un traliccio ligneo fa sì che la facciata diventi uno schermo visivo trasparente, che è al tempo stesso negazione della facciata per il suo essere *non-finito* e trasformazione in ideogramma teorico dei lucernari della casa a Santa Monica. Ma nel transfert del *Balloon Frame* nella laguna, la carpenteria diventa una costruzione prospettica al punto che le sue linee si palesano essere un omaggio alla tradizione rinascimentale che si era distinta proprio attraverso la scoperta della prospettiva. Le aste della carpenteria sono montate non secondo la logica del carpentiere americano, ma in modo che i controventamenti creino linee simmetriche diagonali che si dirigono verso il vuoto rettangolare aperto tra le aste, al centro di un fuoco prospettico che inquadra la finestra aperta sul fondo del muro dell'Arsenale. Nel *De Pictura*, la cui versione in italiano era stata dedicata a Brunelleschi, Alberti aveva usato l'immagine della "finestra" per spiegare il significato della prospettiva, come se un quadro costruito secondo le logiche geometriche insegnate da Brunelleschi fosse una finestra ideale aperta su uno spazio fantastico che è quello rappresentato nel quadro. Gehry sembra voler seguire il costruito teorico della prospettiva rinascimentale nel delineare la sua carpenteria in modo che le aste lascino al centro una



3 Frank Gehry, Casa Gehry, 1002 22nd Street, Santa Monica, California, 1977-1978

4 Frank Gehry, installazione nella *Strada Novissima*, Arsenale di Venezia, I Mostra Internazionale di Architettura "La Presenza del Passato", La Biennale di Venezia, 1980



finestra che in concetto è quella albertiana. Il fatto che Gehry, dopo l'installazione nella *Strada Novissima*, non componga più le aste della carpenteria secondo un disegno geometrico simmetrico, sta a dimostrare quanto quel traliccio per la Biennale fosse un suo modo di interpretare la cultura storica italiana. "I did a perspective drawing, in the country where perspective drawings started", affermerà³.

Il progetto ecologico di Krier e il tradimento di Cinecittà

Quando Krier realizza la facciata nella *Strada Novissima*, è logico che essa esprima il sistema di struttura che ormai contraddistingue il suo prototipo d'architettura collettiva: una casa di città in pietre e legno, con un portico formato dal pilone ramificato in puntoni per concorrere a sostenere la facciata. Quella facciata è disegnata per essere "alla veneziana", nei materiali, nei dettagli e nelle proporzioni. L'apertura al pianterreno evoca un "sotoportego" con i puntoni e le travi di legno. Nei documenti di progetto, la muratura è prevista in mattoni con un intonaco del colore somigliante al rivestimento in cocchiopesto delle case nelle calli. La porta-finestra con la cornice di pietra al primo piano è una rielaborazione delle misure di quelle veneziane. Il coronamento in mensole di pietra ravvicinate e contratte è quello tipico dell'edilizia veneziana. Proprio perché Krier mira a ricostruire la logica tecnica dell'architettura nei materiali tradizionali, la sua facciata è prevista in muratura vera e intonacata, con le cornici di marmo e con le altre strutture in legno di quercia. Nel disegno inviato per consentire agli assistenti di Portoghesi, Francesco Cellini e Claudio D'Amato, di sorvegliare la costruzione secondo le sue indicazioni tecniche, sono scritte a mano le precisazioni sui materiali da usare: "massive oak" per travi, travetti e puntoni; e marmo da dipingere come il "venetian marble" per le cornici di porta e finestre, per il cornicione e per le lastre che formano i capitelli dei due piloni che inquadrano la facciata all'altezza del portico⁴ (figg. 5-6). Nella lettera indirizzata a Portoghesi, Krier è categorico circa i materiali:

I send drawings and indications for the facade. The main idea is to construct a venetian facade with typical venetian elements. The cornice, the window-frames, lintels should be exactly done as most houses in Venice. It is essential that all wooden pieces be real wood (including the venetian blinds and the window frames), stained dark-oak, the walls should be the venetian red-ochre, and all typical marble pieces, floor-band, window lintels, elements of the cornice should be in off-white stucco. All this must be realized in a correct way otherwise there would be no point in the exercise⁵.

All'insaputa di Krier, la facciata viene realizzata, come quasi tutte le altre nella *Strada Novissima*, in materiali leggeri mascherati dagli abili operai di Cinecittà⁶. Consapevole del tradimento commesso ai danni del progetto teorico di Krier, Portoghesi definisce la facciata "effimera nella sostanza quanto solida e reale nel suo carattere architettonico", con un abile slittamento degli attributi "solida e reale" dalla materia alla forma – l'esatto contrario di quanto professato da Krier⁷. Una volta varcato il "sotoportego" di Krier, i visitatori della Biennale possono osservare i fermenti sociopolitici in corso a Bruxelles, nei programmi di ricerca e nei "contre-projets" promossi dalla cerchia di Maurice Culot. Il monito di Krier nella chiusura della lettera a Portoghesi – "otherwise there would be no point in the exercise" – annuncia il destino della sua opera.

Dalle "Cabine dell'Elba" al "Teatro del Mondo" di Rossi: materia della felicità e naufragio di un sogno

Al pari di quelle di Gehry e di Krier, le opere di Rossi per la Biennale appartengono a una personale traiettoria di ricerca che trova nell'occasione offerta da Portoghesi il modo di manifestarsi in forma di assunto teorico. Il legno è il suo materiale privilegiato non perché adatto alla costruzione di una installazione effimera. I materiali spiegati nei manuali di tecnica, con le loro logiche statiche e tecniche, non sono quelli che interessano Rossi, il quale matura il credo fanciullesco che non possa esservi che



una materia capace di far scaturire dei sentimenti estremi, di morte o di felicità: costruire con la *Stimmung* sembra essere il suo modo di mettere in opera i materiali al di là delle loro qualità tecniche. Nel perseguire questo traguardo, Rossi finisce per associare al legno un sentimento che gli viene dai ricordi d'infanzia: la felicità. Costruire in legno per lui significa raccontare una favola, così come costruire in mattoni è, sempre per lui, un atto che rimanda alla presenza di un'autorità dispensatrice di sicurezza e stabilità. Il legno e il mattone possono anche rappresentare momenti diversi della vita, il primo una gaia spensieratezza giovanile, il secondo una posata attitudine verso la vita. Messi assieme costruiscono

il racconto dell'esistenza di esseri umani, e in definitiva sono frammenti mnemonici; e la memoria è il dispositivo cruciale della *Stimmung* di Rossi.

Il significato del legno viene scoperto da Rossi attraverso il ricordo degli spogliatoi per i bagnanti sulle spiagge dell'Elba, di quando trascorreva le vacanze estive sull'isola. Senza l'evocazione del sentimento del ricordo di un tempo felice, quei piccoli casotti non sarebbero potuti diventare le *Cabine dell'Elba*, il loro legno non sarebbe altro che legno, e la loro forma non sarebbe altro che quella di uno spogliatoio balneare. Le *Cabine dell'Elba* consentono a Rossi di trovare lo slancio teorico per tradire uno dei fondamenti della prima fase del suo Razionalismo Esaltato: la copertura piana (fig. 7). Quell'assioma lascia il posto al tetto a falde in forza della scoperta di un archetipo che non viene preso dalla fonte celebrata nella teoria dell'architettura e resa attuale nel 1972 dal libro *La casa di Adamo in Paradiso*⁸. La data del 1973 del disegno di Rossi intitolato *Le Cabine dell'Elba* è testimonianza cronologica decisiva per comprendere la tendenza nel dibattito internazionale verso la ricerca dell'archetipo, dopo il libro di Joseph Rykwert. Nel disegno, Rossi raffigura a colori ventidue cabine accatastate come in una veduta di città per bambini⁹. Le cabine terminano con lo stesso tetto a due falde, tranne quattro che sono coperte con una volta a botte. Le cabine sono a strisce di due colori alternati. Il colore non è quello unito degli spogliatoi dell'Elba, ma sottolinea il sistema tecnico fondativo della piccola capanna rustica di Rossi: le assi di legno. Quando disegna *Le Cabine dell'Elba*, Rossi è impegnato al progetto, nel 1973, della villa con padiglione sulle ripide pendici delle colline boschive di Borgo Ticino, impostata su alti pali metallici che trascrivono il sistema delle palafitte in uso nelle "capanne dei pescatori" lungo laghi o fiumi – "una tipologia senza storia", come la definisce¹⁰. Dato che *Le Cabine dell'Elba* sono diventate, prima ancora che archetipi di costruzione, dei dispositivi mnemonici per far scaturire il sentimento della "felicità", allora esse divengono

il modello per un'opera che mette in scena casette in forma di capanne addossate e disposte attorno a una grande casa comune. Il progetto per la Casa dello Studente a Chieti, redatto nel 1976 da Rossi con Gianni Braghieri, è il primo diretto transfert delle *Cabine dell'Elba* in architettura. “[...] il progetto di Chieti era basato sulla felicità”, affermerà Rossi¹¹. Benché quelle cabine-case possano essere costruite anche in legno, mentre la grande casa comune è raffigurata in mattoni, la questione dei materiali e delle loro verità è secondaria rispetto alla *Stimmung* del complesso. “L’indicazione dei materiali serve per un preventivo circostanziato ma rimanda alla possibilità di uso di ogni tecnica o materiale del mercato locale”, si legge nella relazione del progetto¹². Del legno delle *Cabine dell'Elba* è rimasta l’essenza simbolica decisiva per la costruzione mnemonica di Rossi: le fasce bicrome.

Le prime apparizioni nell’opera di Rossi di un volume monumentale dalle facciate analoghe a quelle delle *Cabine dell'Elba* risalgono al 1977. Per “Roma Interrotta”, nella tavola del progetto di Rossi e Braghieri *Ricostruzione delle Terme Antoniane e dell'antico acquedotto* figura una Tea House nella forma di un volume ottagonale derivato dal Battistero fiorentino, compresa la copertura a spicchi triangolari. Le facciate sono contraddistinte da linee verticali che non possono che essere riferite al legno tipico delle *Cabine* di Rossi. Nello stesso periodo, tra il 1976 e il 1977, Rossi e Braghieri, assieme a Carlo Aymonino, propongono un museo analogo a quel Battistero, per il concorso del Centro Direzionale di Firenze. In schizzi di studio, le facciate del volume ottagonale sono nuovamente rigate da linee verticali allusive a una costruzione di legno. Nei disegni finali, i muri sono previsti in “pietra”, mentre i solai, le gallerie e la scala con gli ascensori sono in profilati industriali di metallo, con le falde del tetto cuspidato in rame¹³.

È sullo sfondo dei progetti per Roma e Firenze che matura l’idea dell’opera proposta da Rossi nel quadro della Biennale a Venezia: il *Teatro del Mondo*, che viene messo in acqua nel novembre 1979 per iniziativa del Settore Teatro diretto da Maurizio Scaparro

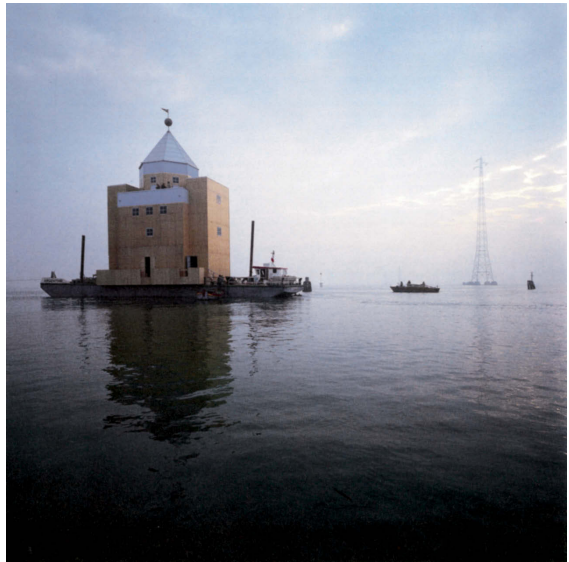
e del Settore Architettura di Portoghesi. Nel *Teatro del Mondo* la questione del legno riguarda la natura dell'opera e non tanto la sua leggerezza per il galleggiamento o la sua esistenza effimera. Il teatro, nell'accezione di Rossi, non può che essere un sistema ligneo come quello del Teatro di Parma, del Teatro Olimpico di Palladio e Scamozzi, del Teatro Anatomico a Pavia e dei vari teatri galleggianti per Venezia, da quello di Rusconi al *Teatro del Mondo* di Scamozzi. Tuttavia il *Teatro del Mondo* di Rossi appartiene a quella genealogia solo per via del materiale, al punto che si può affermare che il concetto, e non il "tipo", di teatro, viene messo in scena attraverso il legno (fig. 8). Nessun teatro, né stabile, né provvisorio, né galleggiante, possiede la forma di quello di Rossi che con quell'opera ha deliberatamente distrutto ogni "tipo", ogni regola di rappresentazione scenografica e ogni legge dell'acustica stabiliti nel corso dei secoli. I posti per gli spettatori, il palcoscenico, le quinte scenografiche: tutto il sistema ligneo, non di rado mascherato da pitture e stucchi, e che nei secoli dopo l'antichità aveva accolto il teatro costituendone la sua essenza cartilaginosa, va in scena nel *Teatro del Mondo* attraverso la sua memoria resa possibile grazie al legno. Lo straniamento del *Teatro del Mondo* deriva dalla sua forma geometrica chiusa e composta come quella di un Battistero in muratura, per nulla analoga alle aeree costruzioni galleggianti nei canali della Venezia cinque-seicentesca. La scelta dei volumi, la loro combinazione e i loro rapporti lasciano trasparire non il "teatro" bensì una scamozziana "idea generale di architettura". La spiegazione di Rossi a proposito del progetto è emblematica del cristallizzarsi, in quello che è detto *Teatro del Mondo*, di figure a lui care, viste in varie parti del mondo e rimontate in una combinazione da "teatrino scientifico" della memoria:

La sua struttura non poteva che essere in legno e non certo solo per il tempo della costruzione, ché il legno è materiale solidissimo e forte nel tempo. Ma perché è legato all'architettura di questo teatro non in un senso funzionalistico

(anche e certamente), ma perché esprime questa architettura: le barche di legno, il legno nero delle gondole, le costruzioni marinare. Nel Maine, sulla costa settentrionale americana, vi sono ancora meravigliose e altissime costruzioni di legno, gli antichi fari, il lighthouse che è più propriamente la casa della luce che osserva ed è osservata. Infine il teatro, stabile o provvisorio, era una grossa opera di carpenteria appena mascherata dagli ori e dagli stucchi¹⁴.

Nei documenti precedenti la costruzione del *Teatro del Mondo* non figurano i tubi metallici dell'impalcatura usati come scheletro da impiallacciare con le assi di legno. In una descrizione iniziale, Rossi fa riferimento alla "struttura" da realizzare in legno ("non so se e come questo teatro o teatrino veneziano sarà costruito", scrive¹⁵). Portoghesi ricorda che la struttura era prevista in legno, e che il ricorso ai tubi metallici si era imposto per fare economie di denaro e tempi di esecuzione¹⁶. L'originaria carpenteria di legno avrebbe

⁸ Aldo Rossi, *Teatro del Mondo*,
Settori Teatro e Architettura,
La Biennale di Venezia, 1979-1980



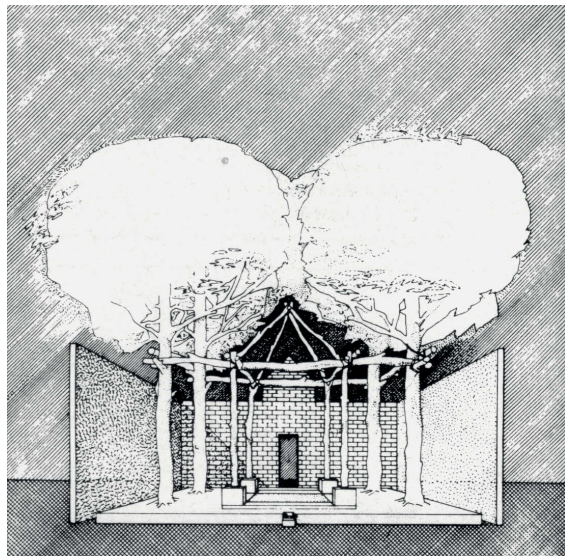
conferito all'edificio l'autorevolezza di una costruzione massiva, sebbene galleggiante, e quindi in grado di rivaleggiare con quella in muratura di chiese e palazzi della laguna. La massa di legno si sarebbe erta orgogliosa contro quelle in pietra d'Istria di Palladio, Longhena e Sansovino. Il *Teatro del Mondo* avrebbe potuto presentarsi nelle sembianze di un edificio all'antica, autentico nell'accezione di costruzione di legno ancestrale, senza le gracili ossature metalliche che hanno ridotto quel legno a maschera. Tuttavia Rossi non è animato dall'attitudine rigorista di Krier verso i materiali della tradizione costruttiva, perché la sua architettura mira a far rivivere le sembianze di un'immagine sepolta nella memoria. Così il disegno di Rossi nella fase della costruzione è costretto a farsi figura fragile; né Rossi rilascia indizi circa un'intenzione diversa da quella di mirare al traguardo della sola consistenza dell'immagine; né fa trasparire un sentimento di rimpianto o di tradimento dell'idea originaria. Un suo studio per la decorazione a fasce bicrome rosa e celeste, stese secondo l'andamento delle assi, lascerebbe presupporre il desiderio di farsi partecipe della festosità cromatica veneziana attraverso la memoria delle sue *Cabine dell'Elba*¹⁷, anche se per comprendere appieno il significato di quello studio occorrerebbe sapere se esso è stato eseguito prima o dopo la decisione di usare i tubi metallici dell'impalcatura. Il progetto esecutivo passa nelle mani della Ponteggi Dalmine, la quale trasforma l'opera in un impalcato da cantiere avvolto da assi di legno. A Rossi non resta che dorare i nodi tra i tubi per trasformarli in decorazioni analoghe a quelle delle chiese in pietra dipinta, o dei teatri. Il legno non appare nel suo colore naturale, ma viene dipinto di giallo (e non più a strisce), mentre con la pittura celeste vengono create delle alte fasce di coronamento che introducono al colore della lamiera zincata del manto di copertura.

Il fiero senso originario dell'opera è andato irrimediabilmente perduto. È lo stesso destino che attende, pochi mesi dopo il varo del *Teatro del Mondo*, la costruzione della facciata di Krier per la stessa Biennale dove i materiali da lui previsti sono

ridotti a maschere. Entrambi i casi di Rossi e Krier lasciano intravedere quale sarebbe stata la fine delle visioni poetiche e delle aspirazioni rigoriste dei principali architetti europei impegnati a ridefinire i fondamenti di una nuova architettura, con la differenza che Rossi si lascia trasportare dagli eventi senza troppi rimpianti verso il naufragio del sogno. Solo per via degli esiti della costruzione del *Teatro del Mondo*, la critica a quell'“oggetto pago della sua inessenzialità”, scritta da Tafuri in *Aldo Rossi a Venezia*, appare fondata: Rossi “non insegue più il mito dell'“origine””¹⁸. Invece proprio su quella origine si incardina con ostinazione il ragionamento di Krier, che non a caso sconfinava nell'ecologia, mentre quello di Rossi si perde in un “collage di memorie” (per riprendere sempre la critica di Tafuri). Immagine e materiale: in questa dialettica sta racchiusa la sfida lanciata da Krier, e sul quel fronte avviene la ritirata di Rossi dalle barricate per un nuovo Razionalismo di sostanza ecologica, e prende avvio il suo successo internazionale. Le installazioni di Rossi e Krier alla Biennale annunciavano tutto questo.

Il “Teatrino Scientifico” di Purini e Thermes, o dell'enigma del legno prima e dopo il “Teatro del Mondo”

Mentre la fugace apparizione in Italia della costruzione prospettica di Gehry e dell'impegno ecologico di Krier non lascia che tracce effimere, di contro il racconto di Rossi andato in scena con le *Cabine dell'Elba* e il *Teatro del Mondo* appartiene a pieno titolo a una cultura italiana impegnata a riflettere sulla storia dell'architettura e sulle origini dell'atto del costruire. In disegni di Franco Purini della fine degli anni settanta, il tetto a due falde e l'albero ricorrono con frequenza, sullo sfondo della presenza della mitica capanna. Tuttavia soltanto nel progetto per il “completamento del mattatoio e la ricostruzione della casa romana”, al Testaccio di Roma, risalente al 1979 e fatto con Massimo Fazzino, Purini arriva a rendere evidente, senza ancora esplicitarlo, come il nucleo teorico della sua capanna e del suo albero vada individuato nel disegno del frontespizio dell'*Essai sur l'architecture*. Purini prevede un parco tematico congegnato



9 Franco Purini, con Massimo Fazzino, *La capanna*, progetto di completamento del Mattatoio e ricostruzione della Casa Romana, 1979

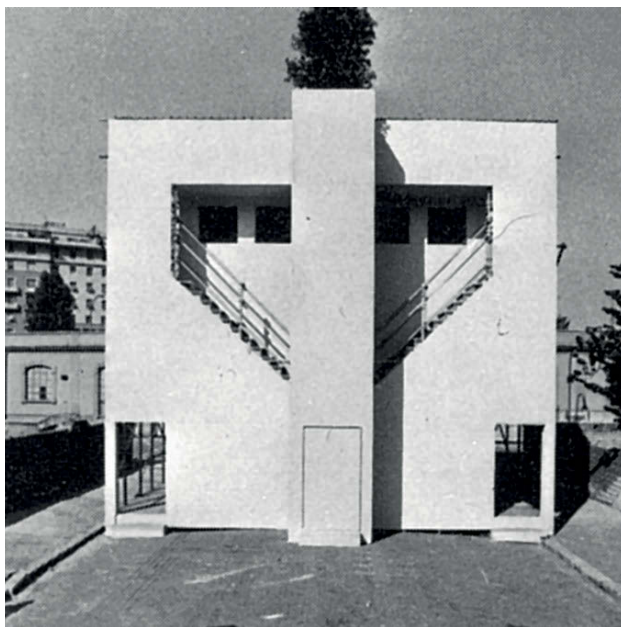
come le pagine di un trattato, dove non può mancare quella che, dopo il saggio di Rykwert, si è nuovamente imposta quale figura archetipa nell'architettura contemporanea. Nel disegno prospettico intitolato *La capanna*, per un recinto tematico al Testaccio, Purini mette in scena la propria interpretazione critica del frontespizio dell'*Essai* in cui già tratteggia, benché in forma grafica, la risoluzione della contraddizione, che lo stesso Purini rileverà in uno scritto successivo, di una capanna "colta in una fase 'intermedia' nella quale la sua distinzione dagli elementi naturali non è ancora definitiva [...]"¹⁹ (fig. 9). La capanna di Purini non ha, come quella del frontespizio di Laugier, le travi del tetto disposte sui quattro alberi a formare due falde e due frontoni. Quella disposizione, che coincide con il modello delle *Cabine dell'Elba* di Rossi, potrebbe essere stata ritenuta illogica da Purini per una pianta quadrata, stando alla sua ricostruzione in cui i quattro tronchi diagonali si diramano dai quattro tronchi verticali infissi ai vertici della pianta quadrata, per riunirsi lungo il centro geometrico, senza originare alcun frontone (ma in altri disegni di sue capanne

teoriche, Purini proporrà altre soluzioni tecniche). Nel recinto di Purini figurano i quattro alberi del frontespizio dell'*Essai* affinché l'installazione possieda la forza teorica del confronto con le ipotesi di Laugier; ma l'ossatura essenziale della capanna di Purini è indipendente dagli alberi e riunita a essi soltanto da quattro tronchi orizzontali che sono indispensabili per la messa in scena del mitico frontespizio con la correzione della "distinzione" tra tronchi tagliati ed "elementi naturali".

La capanna viene progettata in un anno emblematico per il ruolo che il modello di Laugier sta assumendo nell'opera di Purini. Tra il 1979 e il 1980, grazie a due installazioni provvisorie a Roma e Venezia, Purini e Laura Thermes si misurano con un genere di costruzione a vocazione metaforica, in entrambi i casi dipendente da una ricerca di principi fondativi per il progetto contemporaneo – dei veri e propri teoremi sull'origine dell'architettura. Per la terza edizione dell'Estate Romana promossa da Renato Nicolini nel 1979, Purini e Thermes, con Ugo Colombari, Giuseppe De Boni e Duccio Staderini, realizzano il *Teatrino Scientifico* in via Sabotino, oltre ad altre opere provvisorie. Il soggetto e la costruzione del *Teatrino Scientifico* anticipano un'altra opera provvisoria, il *Teatro del Mondo* di Rossi (figg. 10-11). Per alcuni motivi messi in scena, il *Teatrino Scientifico* è anche la prefigurazione dell'installazione di Purini e Thermes lungo la *Strada Novissima*. Il richiamo al *Globe Theater*, suggerito da Purini²⁰, serve a comprendere quanto la precarietà dell'opera, lignea, nel caso della costruzione di Shakespeare come poi anche di quella di Rossi, non intacchi il disegno del *Teatrino Scientifico*.

L'opera di Purini e Thermes per l'Estate Romana è realizzata con la struttura in tubi metallici dei ponteggi da cantiere e con le assi di legno che formano le pareti lisce e dipinte di bianco, per potersi presentare in una veste astratta (il *Teatro del Mondo* verrà costruito con una tecnica simile). Lo strato di vernice steso sull'assito è indispensabile all'annullamento del potere espressivo del legno al quale Purini preferisce non concedere di appartenere al catalogo della costruzione, se non per il suo

essere l'albero delle origini da cui tutto è stato generato. È logico per l'architettura di Purini che il materiale del *Teatrino Scientifico* debba restare indicibile, al fine di poter mettere in scena l'idea senza essere distratti da alcuna intessitura costruttiva. I ritagli quadrati sono praticati lungo l'assito delle pareti attorno alla cavità teatrale cubica con la geometria di una griglia che viene offerta agli spettatori per affacciarsi a contemplare il concetto stesso di abitare collettivo, come se fossero alle finestre di un edificio del Razionalismo Esaltato. Il *Teatrino Scientifico* rivela di essere una scena del vivere in comune che non a caso Carmelo Bene ritiene inadatta alla recitazione individuale. L'accesso alle due scalinate ritagliate nella facciata del *Teatrino Scientifico* genera una torre a pianta quadrata che viene addossata al volume cubico per diventare l'alto podio dell'albero d'arancio messo alla sommità. È questo il motivo simbolico ormai



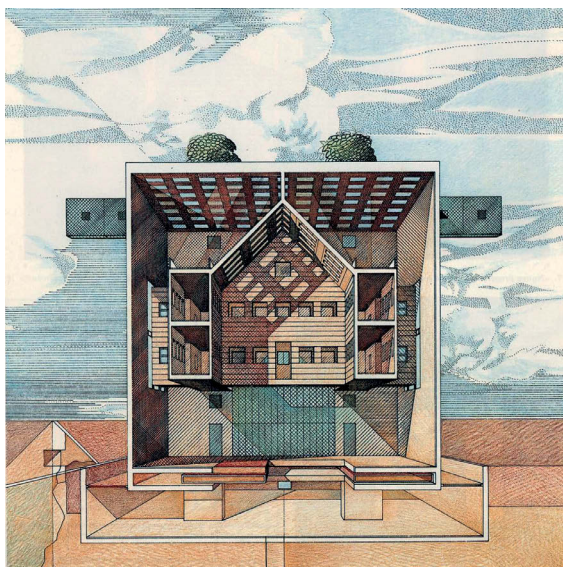
10-11 Franco Purini, con Ugo Colombari, Giuseppe De Boni, Duccio Staderini, Laura Thermes, *Teatrino Scientifico* per il Parco Centrale, Architetture effimere per l'Estate Romana, 1979 (Roma, Archivio Franco Purini, Laura Thermes)



diventato cruciale nell'opera di Purini. Il sistema teorico e formale di Purini e Thermes ha raggiunto una complessità tale da poter essere tradotto nell'ideogramma allestito nella *Strada Novissima*. Dopo la costruzione del *Teatrino Scientifico*, nei disegni sulla casa originaria eseguiti da Purini nel corso del 1980 in forma di capanna rustica o di casa infantile talvolta riappaiono alcuni lineamenti sperimentati in quell'opera²¹; lo stesso spazio introverso della scena definita dalle pareti traforate rivive nella tavola intitolata *La casa capovolta*²².

A seguito della realizzazione del *Teatro del Mondo* di Rossi, Purini e Thermes tornano a considerare il *Teatrino Scientifico* per proporre delle declinazioni che tengano anche conto dell'effetto del legno ricercato da Rossi nell'opera per Venezia. Il *Nuovo progetto per un teatro*, messo a punto nel 1980, discende da una revisione critica del *Teatrino Scientifico* dell'Estate Romana, fatta alla luce della costruzione in legno del *Teatro del Mondo* (fig. 12). La macchina teatrale congegnata da Purini e Thermes si avvicina a quella del Teatro Olimpico di Palladio e Scamozzi per i materiali della rappresentazione incentrata sull'idea di architettura, non certo nel rapporto tra attori e spettatori. Ma il ragionamento di Purini e Thermes sul materiale si fa complesso rispetto sia alla certezza delle finzioni di un Palladio o uno Scamozzi, sia all'astrazione senza eccezioni sperimentata nel *Teatrino Scientifico*, sia ai giochi mnemonici inscenati da Rossi con il *Teatro del Mondo*. Nel vuoto del grande cubo riproposto da Purini e Thermes sta sospesa la scenografia fissa della casa originaria, con anche il tetto a due falde. Le linee del disegno suggeriscono una costruzione con assi apparecchiate in orizzontale e con il legno lasciato a vista. La macchina teatrale di Purini e Thermes mette in scena il teorema di Laugier sull'origine dell'architettura, secondo una modalità che discende da quanto già proposto in *La capanna* al Testaccio. Il loro grande cubo mostra volti diversi, secondo un sofisticato gioco di mascheramenti e verità, di rivestimento a stucco liscio e carpenteria di travi e assi a vista, reso visibile da linee di separazione spezzate. Nel progetto per il nuovo

teatro riaffiorano alcune tensioni tra ossatura, tamponamento e rivestimento portate da Terragni a livello teorico insuperato nella Casa del Fascio – un’opera cara a Purini. Mentre Terragni tesseva l’elogio del regime fascista nel declinare il proprio ragionamento sull’evidenza o meno degli elementi della costruzione del suo cubo, da parte loro Purini e Thermes si affidano, per inventare la dialettica tra gli stessi elementi nel loro cubo, al concetto di casa originaria racchiuso in ogni edificio, anche in un teatro. Al regime Terragni aveva offerto il credo in un solido blocco di fondazione; le fragili e inquiete speranze degli intellettuali più avvertiti vengono rappresentate da Purini e Thermes con la messa in scena della casa delle origini, nel momento storico in cui la società italiana sta sospesa tra il compimento della propria costruzione post fascista e le prime macerie della sua imminente rovina.



12 Franco Purini, Laura Thermes,
Nuovo Progetto per un Teatro, 1980,
sezione prospettica



13 Franco Purini, Laura Thermes, installazione nella *Strada Novissima*, Arsenale di Venezia, I Mostra Internazionale di Architettura

“La Presenza del Passato”, La Biennale di Venezia, 1980 (Roma, Archivio Franco Purini, Laura Thermes)

Variazioni sul frontespizio di Laugier

Se si ripercorrono le traiettorie di ricerca di Purini e Thermes, allora si potrà constatare come la loro installazione alla Biennale di Venezia del 1980 sia stata congegnata con uno spessore spaziale tale da poter essere attraversata nella contemplazione di elementi costruttivi primordiali che sono stati riuniti in una *summa* teorica sulle origini dell'architettura; e si potrà anche capire meglio il ruolo preminente attribuito all'evocazione dell'albero e quindi l'eccezionalità della capanna di Purini rispetto a quella degli epigoni di Rykwert (fig. 13). Anziché essere una delle varie facciate della *Strada Novissima*, l'installazione è la trascrizione dell'accesso difficoltoso alla teoria in corso di definizione per una nuova razionalità che sia capace di trascinare le invenzioni otto-novecentesche, rappresentate dai tralicci reticolari, nell'alveo del mito delle origini senza alcuna nostalgia – quegli stessi tralicci sono scomposti per rivelare la figura archetipa del tetto della casa originaria. Il materiale su cui si fonda il mito delle origini non può essere convocato nell'installazione, se non attraverso la sua trascrizione in un modellato scultoreo spinto al dettaglio della rappresentazione della corteccia, affinché l'astratto cilindro rizzato nel varco di accesso dichiari al visitatore la propria origine nell'albero (un modellato che lascia trasparire il desiderio di rizzare un vero e proprio tronco). Sempre più la "facciata" di Purini e Thermes nella *Strada Novissima* appare un discorso figurativo congegnato come il retablo spaziale per la comprensione critica della teoria dell'architettura. In fondo, la contaminazione di modelli sulle origini serve a portare la "figurazione a livelli di impenetrabilità che non sono più razionalisti", come lo stesso Purini aveva scritto nel 1968 a proposito di due progetti di Terragni²³.

Il frontespizio dell'*Essai sur l'architecture* prende una consistenza scultorea nell'installazione di Purini e Thermes lungo la *Strada Novissima*. Laugier si conferma essere diventato per loro il teorico di riferimento al fine di riconsiderare, attraverso lo scheletro di tronchi della capanna

nella versione del frontespizio priva di chiusure, il valore storico dell'ossatura contemporanea. Non pochi sono i passi negli scritti di Purini, e le figure nei suoi disegni, dedicati a dimostrare questa continuità teorica. “La Maison Domino ha costruito la Roma residenziale degli ultimi vent’anni. Il fatto che nel nostro caso parli il romanesco o gli altri dialetti imbastarditi degli immigranti a Roma, non deve farci dimenticare la sua discendenza dalla ‘capanna primitiva’ nella sua declinazione gallica, da Laugier a Le Corbusier”, afferma nel 1981²⁴.

L’allestimento sulla “conoscenza” di Gabetti & Isola

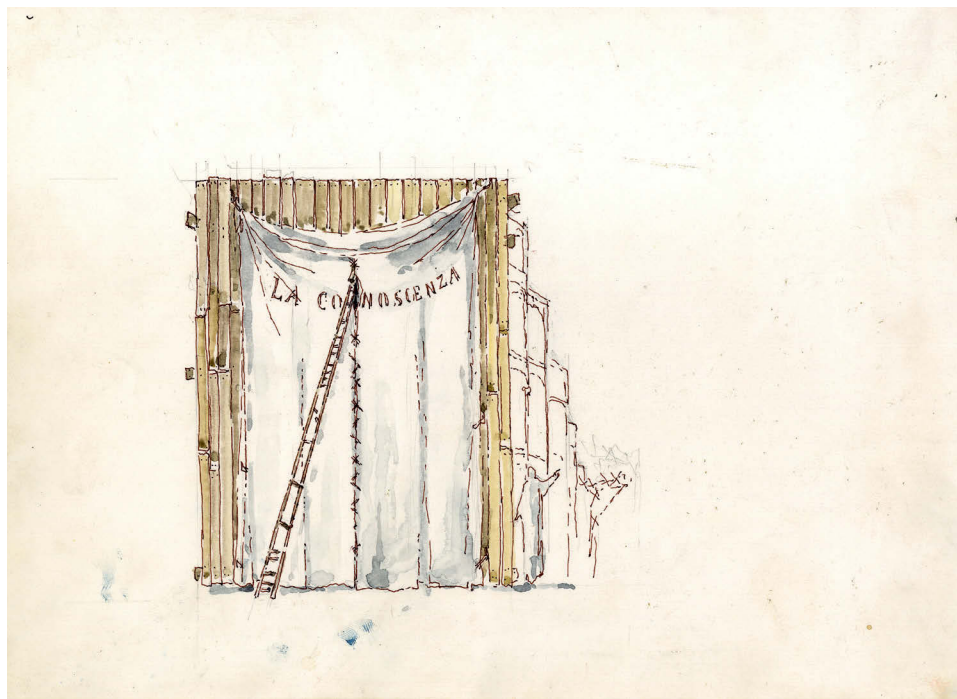
Il legno nella forma di impalcati è il materiale della messa in scena di Roberto Gabetti e Aimaro Isola, nel quadro della XVI Triennale di Milano tenutasi dal dicembre 1979 al gennaio 1982, della “conoscenza” in architettura, vista quale sapere tecnico da cantiere edile. Quella conoscenza è da contrapporre all’“idea” rappresentata nell’allestimento di Rossi alla stessa Triennale, e alla “parata dell’architettura” di “facciate” della *Strada Novissima*²⁵ (figg. 14-15). Nel presentare la successione delle trasformazioni tecniche del cantiere edile italiano, il percorso storico dell’allestimento di Gabetti e Isola si snoda attraverso puntoni e assi assemblati come nei ponteggi dei cantieri, per condurre i visitatori attraverso una sequenza di pannelli con riproduzioni di sezioni tratte da manuali otto-novecenteschi. Impalcature lignee da cantiere e sezioni costruttive vengono esibite in atto di critica ironica alle maschere di facciate allestite nella *Strada Novissima*, per quanto le opere di Gehry o di Krier contenessero indicazioni per una verità dei materiali e della tecnica analoghe a quelle adesso rappresentate da Gabetti e Isola. Il percorso da cantiere inscenato in *Architettura Conoscenza* ha inizio con un *Decorated Shed* formato da un telo inchiodato su un assito di legno, e montato per creare un panneggio da sipario barocco, con una scala a pioli appoggiata a indicare, come una freccia simbolica, il titolo dell’allestimento; poi si penetra nelle reti dei condotti visibili attraverso le sezioni, in un percorso teorico

contro ogni facciata, e in una “storia della tecnica” che è “storia della casa”²⁶. I visitatori si aggirano tra gli sghembi sostegni in legno delle nude e rudimentali impalcature a vista, senza più né le maschere della *Strada Novissima*, né la retorica spaziale inscenata da Terragni.

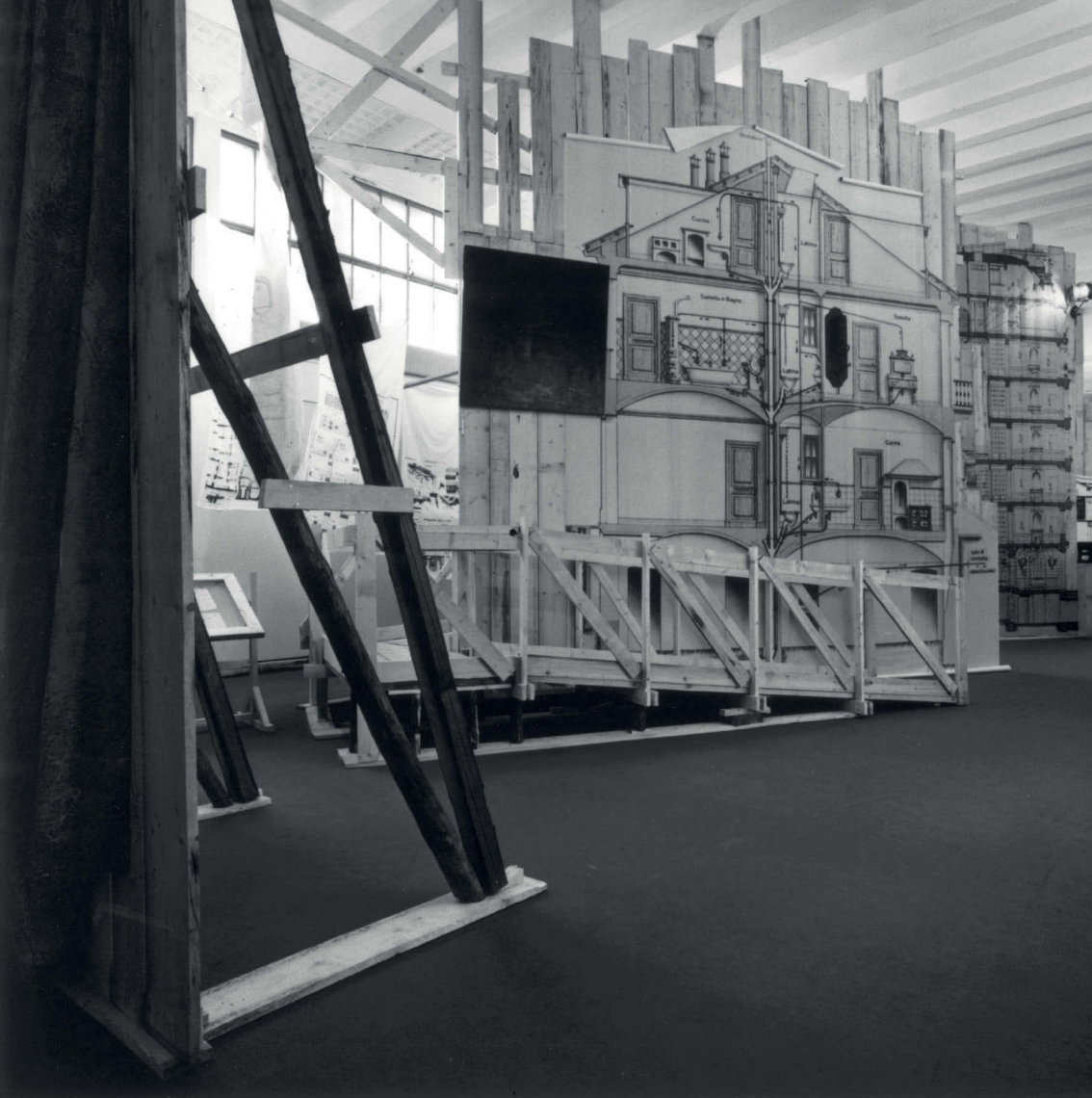
Un nuovo “Danteum”: trascrizione spaziale del saggio di Laugier

Dopo l’installazione nella *Strada Novissima*, a Purini e Thermes si presenta un’altra occasione per tornare a proporre un’interpretazione del mito delle origini dell’architettura. Per iniziativa di Georges Teyssot, la XVII Triennale di Milano viene dedicata al *Progetto Domestico*, presentato nella dimensione storica, attraverso saggi che vanno dai saloni cerimoniali alla sala da bagno, e nella dimensione del progetto contemporaneo, attraverso il coinvolgimento di architetti internazionali chiamati a prendere posizione su un tema assegnato a ciascuno di loro da Teyssot con Mario Bellini. Nella copertina del volume dedicato ai saggi viene pubblicato il disegno di Jean-Jacques Lequeu *L’intérieur de la laiterie*, perché configurato alla stregua di una capanna primitiva in tronchi di legno, ma talmente alterata rispetto ai modelli teorici di ascendenza vitruviana da apparire surreale. Il convitato di pietra degli organizzatori della Triennale è Rykwert per via della sua *Casa di Adamo in Paradiso*. L’esordio del saggio di Teyssot chiama in causa il titolo del celebre saggio di Rykwert senza nominarne l’autore: “Una riflessione sulla cultura della casa dell’uomo occidentale potrebbe iniziare con la casa di Adamo in Paradiso, se non fosse che Adamo non solo non aveva alcuna casa in Paradiso, ma neppure sentiva la necessità di averla”²⁷.

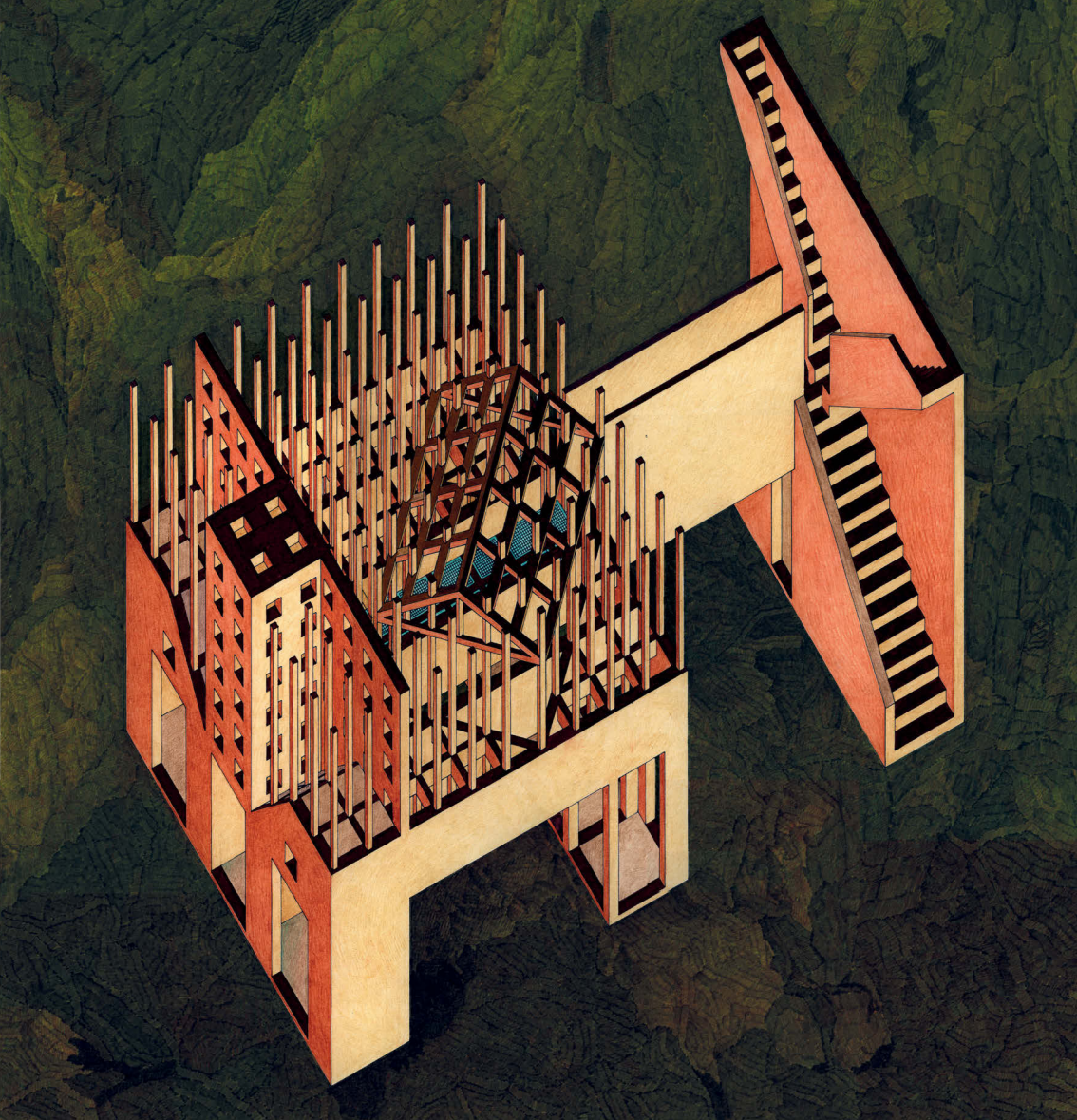
È logico che a Purini e Thermes sia assegnato un ruolo preminente nell’allestimento della Triennale, se si considerano le ormai numerose declinazioni proposte in loro progetti e disegni della capanna rustica, e il recente saggio di Purini sul frontespizio di Laugier. A introdurre il percorso attraverso la mostra viene eretta l’installazione intitolata *La Capanna*



14-15 Roberto Gabetti, Aimaro
Isola, *Architettura Conoscenza*,
installazione, XVI Triennale di
Milano, 1981-1982, disegno di studio
e veduta (Torino, Archivio Isola;
fotografia di Matteo Piazza)



Primitiva, che costituisce un altro episodio della costruzione spaziale ispirata al frontespizio dell'*Essai*, dopo quelli per il Testaccio, l'Estate Romana e la *Strada Novissima* (fig. 16). *La Capanna Primitiva* è dedicata ad accogliere alcune illustrazioni sette e ottocentesche della capanna originaria discussa nella trattatistica, oltre a proporre una rappresentazione concettuale: un'installazione congegnata per immergere il visitatore nelle pagine di un trattato, secondo un'ispirazione creativa analoga a quella dell'allestimento di Terragni per la "Mostra della Rivoluzione Fascista". Il centro teorico scelto a fondamento dell'installazione di Purini e Thermes risiede nell'imponderabile concetto della metamorfosi che da sempre aveva costituito il principio creativo incarnatosi nel mito della capanna. Quella metamorfosi viene eletta a presupposto teorico per inventare un dispositivo spaziale in grado di accompagnare il visitatore nel cuore di una teoria che ha ritrovato una sua attualità nella crisi ultima del razionalismo. L'installazione diventa complessa anche perché quella teoria riguarda l'origine non solo della capanna fattasi casa e poi tempio (era questo il tema inscenato da Purini e Thermes alla Biennale di Venezia), ma investe anche la costruzione della città, sempre secondo la teoria di Laugier. Per inscenare alla Triennale il teorema di Laugier alla scala della città, Purini e Thermes inventano quella che definiscono una "macchina rievocativa" articolata in scene ricomprese in una forma cubica a pianta quadrata, come lo era la "Petite cabane rustique": la foresta, la capanna, le case e la strada. Le parti sono riunite in modo che vi sia un trascorrere del visitatore da un tema all'altro per scorgerne le connessioni concettuali nella forma di elementi visibili (quindi un'architettura che si può leggere come le pagine di un trattato). Due rampe di scale posizionate a debita distanza dal congegno a pianta quadrata completano la "macchina rievocativa" della *Capanna Primitiva*, facendo riapparire alcuni tratti del *Teatrino Scientifico* e del *Nuovo progetto per un teatro*. Nel percorso processionale attraverso l'installazione, il visitatore si imbatte in sacre stazioni con tabernacoli decorati dalle figure iconiche



16 Franco Purini, Laura Thermes,
La Capanna Primitiva, installazione
per il *Progetto Domestico*,
XVII Triennale di Milano, 1986

tra cui spicca il frontespizio dell'*Essai sur l'architecture*. Il punto di effetto più sensazionale della dimostrazione inventata da Purini e Thermes è quando il visitatore attraversa lo spazio tra la coppia di case separate dalla strada, perché da sotto il soffitto vede spuntare i pali della foresta da cui tutto ha origine, secondo la narrazione di Laugier. "I 'tronchi' degli alberi scendono sino alla quota +2,50: è possibile quindi dal basso vedere la loro 'radice' omessa", spiegano Purini e Thermes²⁸. Alla sommità delle rampe di scale, il visitatore può contemplare dall'alto la foresta di pali, la capanna e la quinta muraria urbana traforata da finestre. La macchina rievocativa possiede i tratti di un'installazione scenica alla Vesnin, ma trascritta nei lineamenti di una geometria da Razionalismo Esaltato. Nessuna delle rappresentazioni secolari del mito della capanna primitiva aveva assunto la forma complessa inscenata da Purini e Thermes. Le stesse contemporanee trascrizioni in opere concrete non vanno oltre la forma letterale del tempietto innalzato con tronchi d'albero. Semmai va di nuovo ricordato Terragni, che aveva congegnato il *Danteum* in modo da trascrivere il poema di Dante in una macchina rievocativa traversata da una *promenade* teorica ed emotiva, come fanno Purini e Thermes con la loro *Capanna Primitiva*. È lo stesso Purini che nel descrivere il proprio progetto del 1985 per un *Museo della Letteratura (Danteum)* a Roma, ricorre all'espressione "l'ombra di Terragni", che è quella che lo guida dal non deflettere mai dall'astrazione della griglia durante il suo procedere tra le sirene della retorica delle forme, come sempre aveva fatto Terragni. Il legno è il materiale eletto da Purini e Thermes per costruire la *Capanna Primitiva* alla Triennale, e non solo per ragioni di economia e provvisorietà dell'allestimento, ma perché quello è il materiale della forma teorica e narrativa del racconto di Laugier (quindi un concetto di legno analogo a quello di Rossi). Prima della realizzazione della *Capanna Primitiva*, la descrizione ne precisa il sistema di ossatura e rivestimento: "La struttura portante della 'macchina' è costituita da una intelaiatura in legno ricoperta da fogli di compensato o da lastre di truciolare".

Sempre da quella descrizione risulta che il legno deve essere dipinto. Il fatto che Purini e Thermes non esibiscano il legno allo stato naturale, come invece avviene nei tempieetti postmodernisti, ma lo dipingano di bianco, sempre come indicato nella descrizione precedente la realizzazione, è essenziale per attribuire alla “macchina rievocativa” il grado di astrazione necessario per attualizzare i processi creativi racchiusi nel teorema della “Petite cabane rustique”. Colore e installazione obbediscono a quella che Purini e Thermes definiscono “astrazione formale”: il processo creativo che affiancano a quello della “metamorfosi” e dell’“imitazione”. È soltanto grazie all’“astrazione formale” che nella loro “macchina rievocativa” il mito della capanna può ridare impulso teorico al razionalismo ed esaltarlo nella contemporaneità. L’“attenuata cancellazione”, di cui scrivono nella spiegazione, è il segreto ingrediente per rendere attuale il mito. A loro modo, Purini e Thermes, come del resto Krier benché con intenzioni diverse, riescono a individuare una traiettoria culturale che traversa le derive accademiche e i compiacimenti stilistici, non si chiude nel gioco della memoria come fa Rossi, e riconsidera i significati della capanna primitiva in modo da distillarne una lezione e da aggirare le insidie formali di quella altrimenti “difficile traducibilità operativa del principio che [quella capanna primitiva] sottintende” (è la formula usata da Purini e Thermes²⁹).

Un’ultima considerazione scaturisce dalla scelta del colore bianco da stendere sul legno e che, come spiegato da Purini e Thermes, avrebbe dovuto essere “corretto da una punta di verde che ha il compito di conferire al tutto una tonalità ‘acida’”. Grazie alla selezionata gradazione cromatica si precisa ulteriormente l’arcano congegno teorico che traspare dall’installazione; e la “macchina rievocativa” può essere decifrata nei suoi vari significati. I due volti della costruzione cubica mostrano la coppia di case con il tetto a falde da una parte e un’architettura delineata alla stregua di una variante del Razionalismo Esaltato dall’altra. Quei due volti

sono la quintessenza delle correnti più sperimentaliste in atto nell'architettura italiana tra gli anni settanta e ottanta. Da quel congegno teorico inscenato nel basamento spuntano i tronchi prismatici della foresta originaria da cui rinasce una capanna. Il bianco sporcato di verde, assieme ai ritagli verticali, alle finestre quadrate e alla composizione ritmica delle aperture, avrebbe dovuto indicare la prospettiva della rifondazione di un razionalismo diversamente esaltato dalla "tonalità 'acida'" che i miti vitruviani non potranno trascinare verso l'accademismo. Altre "macchine rievocative" in legno vengono costruite per dimostrare i vari aspetti di un *Progetto Domestico* pervaso dalle ossessioni poetiche degli autori. L'installazione di Gabetti e Isola era immune da quelle ossessioni. Del resto lo specchio messo nella torretta della *Capanna Primitiva* serve a "ricordare quel minimo di narcisismo che è presente nelle riflessioni degli architetti sull'abitare", come spiegato da Purini e Thermes³⁰.

- 1 Alfieri, Freddi 1933, p. 8. Cfr. Gargiani 2020, pp. 102-105.
- 2 Gargiani 2008, pp. 146-147; 2023, pp. 126-128.
- 3 Cit. in Szacka 2016, p. 156.
- 4 Il disegno con le indicazioni manoscritte è conservato presso la Biblioteca del Politecnico di Bari, Fondo Claudio D'Amato.
- 5 Léon Krier, lettera a Paolo Portoghesi, s.d., Venezia, Archivio della Biennale di Venezia (documento gentilmente trasmessomi da Raffaele Cinotti). La lettera è accompagnata da disegni a mano dei dettagli di costruzione, con note sui materiali. I disegni e le note di Krier sono stati trascritti nella tavola pubblicata in *"La presenza del passato"* 1980, p. 34.
- 6 Si veda Szacka 2016, p. 161.
- 7 Portoghesi 1995, p. XII.
- 8 Rykwert 1972.
- 9 Moschini 1979, fig. 4.
- 10 Rossi 1981, p. 16 (2009, p. 38).
- 11 Ivi, p. 24 (2009, p. 47).
- 12 Ferlenga 1999, p. 70.
- 13 Aymonino, Rossi 1978, p. 80.
- 14 Cit. in Ferlenga 1999, p. 89.
- 15 Ivi, p. 88.
- 16 Portoghesi 1982.
- 17 Si veda lo schizzo di studio in Tafuri 1980.
- 18 *Ibidem* e Fabbrini 2022.
- 19 Purini 1984, n. 8, ora in Moschini, Neri 1992, p. 81 (ringrazio Franco Purini e Laura Thermes per avermi trasmesso alcuni documenti).
- 20 Purini 1981b, p. 269.
- 21 Si veda ivi, figg. 465, 466, 467, 469.
- 22 Ivi, fig. 469.
- 23 Purini 1969, ora in Moschini, Neri 1992, p. 368.
- 24 Purini 1981a, n. 49, ora in Moschini, Neri 1992, p. 204.
- 25 Si veda Gabetti 1981, p. 20. Si veda Dal Co, Guerra, Morresi 1996, pp. 190-192 (ringrazio Saverio Isola, e con lui anche Ivan Lombardo, per avermi trasmesso i documenti dell'installazione di Gabetti & Isola).
- 26 Gabetti 1981, p. 21.
- 27 Teyssot 1986, p. 18. Oltre a Marco De Michelis, i consulenti di Teyssot per la Triennale, tra cui non figura Rykwert, sono esperti di miti vitruviani: Anthony Vidler e Robin Middleton.
- 28 *La capanna primitiva* 1986, p. 14.
- 29 *Ibidem*.
- 30 *Ibidem*.

Bibliografia

- D. Alfieri, L. Freddi (a cura di), *Mostra della Rivoluzione Fascista*, Partito Nazionale Fascista, Roma 1933.
- C. Aymonino, A. Rossi con G. Braghieri, *1977: un progetto per Firenze, Tavola 5. Museo*, Officina, Roma 1978.
- La capanna primitiva, Progetto Franco Purini e Laura Thermes, collaboratore Efisio Pitzalis*, in *Il Progetto Domestico. La casa dell'uomo: archetipi e prototipi. Progetti*, Electa, Milano 1986, pp. 14-15.
- F. Dal Co, A. Guerra, M. Morresi, *Gabetti e Isola: Catalogo delle opere*, Electa, Milano 1996.
- S. Fabbrini, *Non è il Teatro del Mondo*, in G. Rakowitz, S. Tomassini (a cura di), *Non è Venezia. Invenzioni fuori dal mondo*, DCP/IUAV, Venezia 2022, pp. 48-65.
- A. Ferlenga, *Aldo Rossi, tutte le opere*, Electa, Milano 1999.
- R. Gabetti, *Architettura/Conoscenza*, in R. Gabetti, A. Isola, *XVI Triennale di Milano. Architettura/Conoscenza*, Fratelli Alinari, Firenze 1981, pp. 17-27.
- R. Gargiani, *Rem Koolhaas/OMA: Construction of Merveilles*, EPFL Press, Lausanne 2008.
- R. Gargiani, *Eretici italiani dell'architettura razionalista. Razionalismo retorico per il regime fascista, 1914-1944*, Skira, Milano 2020.
- R. Gargiani, *The Incomplete Rationalism of OFFICE Kersten Geers David Van Severen*, Walther König, Berlin 2023.
- F. Moschini (a cura di), *Aldo Rossi. Progetti e disegni 1962-1979*, Centro Di, Firenze 1979.
- F. Moschini, G. Neri (a cura di), *Dal progetto: Scritti teorici di Franco Purini, 1966-1991*, Edizioni Kappa, Roma 1992.
- P. Portoghesi, *Il Teatro del Mondo*, in M. Brusatin, A. Prandi (a cura di), *Aldo Rossi: Teatro del Mondo*, Cluva, Venezia 1982, pp. 133-138.
- P. Portoghesi, *L'ambasciatore di un impero perduto o di una nuova modernità?*, in L. Krier, *Architettura. Scelta o fatalità*, Laterza, Roma-Bari 1995, pp. IX-XV.
- "La presenza del passato". Numero speciale dedicato alla I Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia*, in "Controspazio", 1-6, XII, 1980.
- F. Purini (Atrio Testaccio), *Intervento al convegno 'L'eredità di Giuseppe Terragni'. (Elogio dell'incultura)*, in "Grammatica", 3, luglio 1969 (ora in F. Moschini, G. Neri [a cura di], *Dal progetto: Scritti teorici di Franco Purini, 1966-1991*, Edizioni Kappa, Roma 1992, pp. 367-368).
- F. Purini, *Due paradossi sulle borgate*, in "Rassegna dell'Istituto di architettura e urbanistica della Facoltà di Ingegneria", 49, aprile 1981a (ora in F. Moschini, G. Neri, a cura di, *Dal progetto: Scritti teorici di Franco Purini, 1966-1991*, Edizioni Kappa, Roma 1992, pp. 204-205).
- F. Purini, *Luogo e progetto* [1976], Edizioni Kappa, Roma 1981b.
- F. Purini, *Il frontespizio del "Saggio sull'Architettura" di Marc-Antoine Laugier. Tre paesaggi per l'architettura: la teoria contro il linguaggio*, in "Figure", 8, 1984

(ora in F. Moschini, G. Neri [a cura di], *Dal progetto: Scritti teorici di Franco Purini, 1966-1991*, Edizioni Kappa, Roma 1992a, pp. 79-85).

A. Rossi, *A Scientific Autobiography*, Institute for Architecture and Urban Studies, The MIT Press, Cambridge (MA) 1981 (trad. it., *Autobiografia Scientifica*, il Saggiatore, Milano 2009).

J. Rykwert, *La casa di Adamo in Paradiso*, Adelphi, Milano 1972.

L.-C. Szacka, *Exhibiting the Postmodern: The 1980 Venice Architecture Biennale*, Marsilio, Venezia 2016.

M. Tafuri, *Aldo Rossi a Venezia*, in "Domus", 602, 1980, pp. 7-11.

G. Teysot, *Figure d'interni*, in Id. (a cura di), *Il progetto domestico. La casa dell'uomo: archetipi e prototipi*, Electa, Milano 1986, pp. 18-27.