CASABELLA
DAL 1928

Napoli

G124, Cimitero delle Fontanelle, Napoli .....
Tortelli+Frassoni, Terra Sancta Museum, Gerusalemme .....
Corvino+Multari, Museo di Capodimonte, Napoli .....
Labics, Padiglione Centrale, Giardini della Biennale, Venezia .....
Álvaro Siza, Eduardo Souto de Moura, Tiago Figueiredo, Stazione Municipio, Metropolitana di Napoli .....

983–984

ITALIAN+ENGLISH
LUGLIO–AGOSTO
JULY–AUGUST
2026
ANNO/YEAR XC
BE €26,50, E €25,90, D €33,50
CH27,50, PTE CONT €23,90
ISBN 9770008718009626O8
€15,00
GRUPPO MONDADORI

983–984

LUGLIO–AGOSTO
JULY–AUGUST
2026

In occasione della presentazione della Stazione Municipio di Napoli, è possibile scaricare dal sito casabellaweb.eu il pdf del numero 896, 2019:

Siza antes do Siza. Álvaro Siza l'opera prima

For the occasion of the presentation of the Municipio station in Naples, it is possible to download the PDF of issue 896, from 2019, at the website casabellaweb.eu:

Siza antes do Siza. Álvaro Siza l'opera prima

2–9
EDITORIALE

2 **«Tuttilità»**
Francesco Dal Co

10–21
INGRESSO AL CIMITERO DELLE FONTANELLE, NAPOLI

G124

11 **Napoli, Rione Sanità: un esempio virtuoso di "riqualificazione urbana"**
Naples, Rione Sanità: a virtous example of "urban regeneration"
Roberto Bosi

22–41
TERRA SANCTA MUSEUM, GERUSALEMME

GIOVANNI TORTELLI, ROBERTO FRASSONI

24 **Nonostante il buio del presente**
In spite of the present darkness
Manuela Castagnara Codeluppi

42–59
MUSEO DI CAPODIMONTE, NAPOLI

CORVINO+MULTARI

43 **Capodimonte. Un progetto per il Museo e Real Bosco Capodimonte.**
A project for the Museo e Real Bosco
Marco Mulazzani

60–81
PADIGLIONE CENTRALE, GIARDINI DELLA BIENNALE, VENEZIA

LABICS, MARIA CLAUDIA CLEMENTE E FRANCESCO ISIDORI

62 **Permanenza nel mutamento**
Permanence in change
Marco Mulazzani

82–103
STAZIONE MUNICIPIO, METROPOLITANA DI NAPOLI 2004–2026

ÁLVARO SIZA, EDUARDO SOUTO DE MOURA, TIAGO FIGUEIREDO

85 **Cronologia**
Timeline
Elisa Pegorin

86 **Napoli, Stazione Municipio, 2026**
Duccio Malagamba

104–105
BIBLIOTECA/BOOKS

104 **Niente è lontano**
Nothing is far away
Camillo Magni

ITALIANO+ENGLISH

App Store

Google Play

Tramite la app Casabella per IOS e Android è possibile acquistare in formato digitale tutti i numeri di «Casabella» degli ultimi cinque anni. La app può essere scaricata da AppStore (dispositivi iOS) o Google Play Store (dispositivi Android). Dal catalogo della app è possibile effettuare l'acquisto, visualizzando attraverso la funzione ricerca tutti i numeri della rivista disponibili.

Through the Casabella app for IOS and Android, all issues of «Casabella» from the past five years can be purchased digitally. The app can be downloaded from AppStore (iOS devices) or Google Play Store (Android devices). Issues can be purchased from the app catalogue, checking all available issues of the magazine through the search function.

1996–2025 indici nuova edizione in consultazione esclusiva su casabellaweb.eu

Indices 632–976 new edition available for reference only at casabellaweb.eu

«Tuttilità»

Francesco Dal Co

ITA

«Alcuni anni fa un sacerdote, per reati contro la morale, veniva condotto su un carro per le strade di Napoli. La gente lo seguiva imprecando. A un angolo comparve un corteo nuziale. Il sacerdote si alza, fa il segno della benedizione, e quanti seguivano il carro cadono in ginocchio». Questo racconto colpì Walter Benjamin e Asja Lācis che lo riportarono così in *Neapel*, l'articolo che pubblicarono sulla «Frankfurter Zeitung» il 19 agosto 1925. Lo scrissero dopo essersi casualmente incontrati a Capri nel 1924. L'episodio che non mancò di sorprenderli sembra già contenere ciò che nel loro breve saggio prenderà il nome che lo ha reso più noto di altri resoconti di viaggio, *Porosität*: nulla muta e tutto cambia; il colpevole rimane sacerdote, ma l'ingiuria si rovescia improvvisamente in devozione e da quanto accade nella strada affiora il fondo arcaico di credenze, gesti e scongiuri che permangono, incorporati e trasformati, nella popolare religiosità napoletana, cattolica e custode delle sue radici pagane. Il sacro non cancella il profano, né il profano dissolve il sacro: l'uno permane nell'altro nei comportamenti e persino nelle voci degli abitanti di una città la cui forma «rocciosa» non è comunque «così e non altrimenti» – «*keine Gestalt behauptet ihr "so und nicht anders"*». Benjamin soggiornò a Capri mentre lavorava alla stesura de *Il dramma barocco tedesco*. Nel *Trauerspiel* aveva individuato nell'allegoria la figura che consente alle forme di sottrarsi all'univocità dei loro significati. «Nella costruzione allegorica del dramma barocco da sempre si profilano tali forme, proprie delle macerie, dell'opera d'arte salvata», ha scritto. La rovina ne era l'immagine estrema: la forma, perduta la propria compiutezza, si espone alla storia e diventa disponibile ad altri significati. A Napoli questa stessa apertura della forma sembra diventare predisposizione alla vita. Lo si vede nell'architettura, «porosa come questa roccia è l'architettura»; il tufo fornisce il materiale e la cromia di una *forma urbis* nella quale costruzione e azione si compenetrano; la casa è edificata utilizzando una roccia direttamente estratta dal suolo vulcanico su cui sorge e la vita che accoglie deborda: strade, scale, cortili e balconi diventano luoghi del lavoro, del gioco, dello spettacolo animato da una sonorità propria.

Ciò che gli occhi di Lācis colsero nelle strade di Napoli dovette essere cruciale. Lituana, futura guida di Benjamin nella Mosca sovietica, regista, amica di Bertolt Brecht, impegnata nelle esperienze del teatro proletario dei bambini, era interessata meno alla stabile configurazione delle scene che alla possibilità che esse nascessero dal gesto, dal gioco, dall'improvvisazione, e Napoli ne era un esempio compiuto, poiché la sua scala coincideva con quella di una città. Gli edifici napoletani, Benjamin e Lācis osservarono insieme, vengono usati come *Volksbühne*, teatro popolare. Ma non è soltanto questa la ragione che rese così memorabili per Benjamin le passeggiate napoletane in compagnia di Asja Lācis, come provano le parole con le quali le dedicò *Einbahnstraße* (*Strada a senso unico*), il libro che pubblicò, come *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, nel 1928: «Questa strada si chiama via Asja Lācis, dal nome di colei che, come ingegnere, l'ha aperta nell'autore». Lācis non è una musa o un'amica, ma è un *Ingenieur*: individua una direzione, apre un varco, *durchbrechen*, nella mente dell'autore stesso, così come gli aveva suggerito quale "strada prendere" a Napoli, «un intreccio privo di margine ma non di legame, una confusione o un intreccio strabilianti di età della vita ed epoche, classi e miti», dirà Ernst Bloch.

A Capri, nel settembre del 1924, Benjamin incontrò e frequentò anche Bloch. Non sappiamo quanto Bloch potesse conoscere della stesura del libro sul *Trauerspiel*, allora ancora incompiuto; sappiamo però che i due discutevano gli argomenti che da tempo occupavano il pensiero di Benjamin e Bloch non mancò di riconoscerlo quando quasi contemporaneamente, nel 1925, nel saggio *Italien und die Porosität* scrisse: «Walter Benjamin ha chiamato l'Italia "porosa"; giusto, in questo modo è stato messo in rilievo un intreccio certo non antico, ma barocco, sul quale non ci si può più continuare a ingannare, (...) più forte che mai, proprio là dove per lo più ci si aspetterebbero ancora figure statuarie». Nelle medesime pagine questo passaggio ebbe uno sviluppo eloquente: «si tratta di un Barocco che non è incondizionatamente "assenza di forma" ma solo un'altra, forse più profonda forma, nella quale perlomeno non si scarta nulla di caotico, come avviene nell'arte classica, bensì viene cercata la "tuttilità", insaporita dall'elemento bizzarro e da una moltitudine di allegorie trasversali». *Tuttilità* è un neologismo coniato da Bloch che compare in italiano nell'originale tedesco e che egli riutilizzò anche parlando della «mossa e sorprendente "tuttilità" dello stile dei gesuiti».

Porosità e *tuttilità* finiscono così per nominare due aspetti di una medesima apertura. La prima rende permeabili i confini tra forme, spazi e azioni; la seconda indica la capacità della forma di accogliere il molteplice senza dissolversi nell'informe. Se l'allegoria libera la cosa dall'univocità del significato, la porosità libera la forma dall'univocità della funzione. *Tuttilità* potrebbe allora essere il nome che Bloch assegnò alla sua predisposizione a comprendere il diverso restando forma: non il caos, ma una forma che esiste nell'essere per diventare altro.

Se decidessimo di passeggiare nelle vie di Napoli, i saggi che abbiamo sin qui citato potrebbero sopperire oggi all'assenza di un *Ingenieur* quale quella che accompagnò Benjamin nel 1924? È impensabile; leggerli, però, è un risarcimento parziale ma consigliabile, anche per quanti si apprestassero a sfogliare le pagi-

ENG

«Some years ago a priest was drawn on a cart through the streets of Naples for indecent offenses. He was followed by a crowd hurling maledictions. At a corner a wedding procession appeared. The priest stands up and makes the sign of a blessing, and the cart's pursuers fall on their knees.» The tale of this scene impressed Walter Benjamin and Asja Lācis, who reported it as such in *Naples*, the article they published in «Frankfurter Zeitung» on 19 August 1925. They wrote it after having met by chance in Capri in 1924. The episode which did not fail to surprise them seems to already contain what in their short essay would take the name that made the piece more famous than others, *Porosität*: nothing is altered and everything changes; the priest remains the guilty party, but the abuse suddenly turns into devotion, and from what happens in the street emerges the archaic background of the beliefs, gestures and spells that survive, incorporated and transformed, in the popular religiosity of Naples, Catholic while conserving pagan roots. The sacred does not cancel the profane, nor does the profane dissolve the sacred: one remains inside the other in the behaviors and even in the voices of the inhabitants of a city whose «rocky» form is not in any case «thus and not otherwise» – *«keine Gestalt behauptet ihr "so und nicht anders."»* Benjamin stayed in Capri when he was working on *The Origin of German Tragic Drama*. In *Trauerspiel* he had identified the figure in the allegory that permits forms to elude the singularity of their meanings. «In the allegorical construction of the Baroque drama such ruined forms of the redeemed work of art have always stood out clearly,» he wrote. The ruin was their extreme image: the form, having lost its completeness, is exposed to history and becomes available to other meanings. In Naples this same openness of the form seems to become a predisposition of life. This can be seen in the architecture: «the architecture is porous like this stone»: the tuff provides the material and the hue of a *forma urbis* in which construction and action interpenetrate: the house is built with a rock directly extracted from the volcanic soil on which it stands, and the life it accommodates spills over: streets, staircases, courtyards and balconies become places for work, play and entertainment, enlivened by their own resonance.

What Lācis's eyes gathered in the streets of Naples must have been decisive. Lithuanian, the future guide of Benjamin in Soviet Moscow, filmmaker and friend of Bertolt Brecht involved in the experiences of proletarian theater for children, she was less interested in the stable configuration of the sets than in the possibility that they could stem from gesture, plan and improvisation, and Naples was a full example, because its scale coincided with that of a city. The Neapolitan buildings, Benjamin and Lācis observed together, are used as *Volksbühnen*, people's theaters. But this was not the only reason why, for Benjamin, the walks in Naples in the company of Asja Lācis were so important, as proven by the words of his dedication of *Einbahnstraße* (*One-Way Street*), the book he published, like *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in 1928: «This Street is named for Asja Lācis, from the name of she who like an engineer opened it to the author.» Lācis is not a muse or a friend, but an *Ingenieur*: she identifies a direction, opens a breach, *durchbrechen*, in the author himself, just as she had suggested which path to take in the network of Naples, «A weave without margins but not of connection, an amazing confusion or braiding of ages of life and eras, classes and myths,» Ernst Bloch would say.

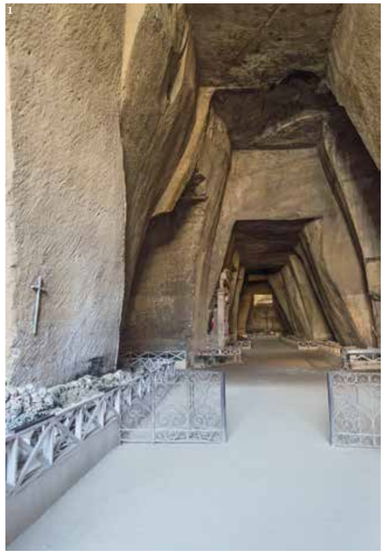
In Capri, in September 1924, Benjamin also met Bloch. We do not know what he could have known about the book on the *Trauerspiel*, still unfinished at the time; we do, however, know that the two discussed the topics that had filled Benjamin's thoughts for some time, and Bloch did not fail to acknowledge this when almost simultaneously, in 1925, in the essay *Italien und die Porosität*, he wrote: «Walter Benjamin has called Italy "porous"; correctly, in this way a weave has been highlighted that is certainly not ancient, but Baroque, on which it is no longer possible to continue to deceive, (...) it is stronger than ever, precisely where one would expect to still find statuary figures.» On the same pages, this passage has an eloquent development: «it is a Baroque that is not unconditionally "absence of form," but simply another, perhaps more profound form, in which at the very least nothing chaotic is discarded, as happens in classical art, but the "tuttilità" is sought, seasoned by the element of the bizarre and a multitude of crosswise allegories.» *Tuttilità* is a term coined by Bloch that also appears in Italian in the German original, which he reutilizes when speaking of the «varied and surprising "tuttilità" of the style of the Jesuits.»

Porosity and *tuttilità* this wind up by indicating two aspects of the same opening. The first makes the boundaries between forms, spaces and actions permeable; the second indicates the capacity of form to accommodate the multiple without dissolving into the formless. If allegory frees the thing from the singularity of meaning, porosity frees the form from the singularity of function. *Tuttilità* could thus be the name Bloch gives to his predisposition to understand difference while remaining form: it is not chaos, but a form that exists in the being to become something else.

Could the writings indicated thus far make up today for the absence of an *Ingenieur* like the one who accompanied Benjamin through the streets of Naples in 1924? That would be

ITA

ne di questo numero di «Casabella». Per averne una conferma basta attraversare il Rione Sanità. Dalla chiesa della Sanità si può raggiungere Capodimonte anche utilizzando l'ascensore che porta all'impalcato del ponte che scavalca l'avvallamento dove tra Cinquecento e Seicento si è formato il Rione. Carlo di Borbone (poi Carlo III) assistette alla posa della prima pietra della Reggia di Capodimonte (1738), ma non la vide completata. Per raggiungere la tenuta dove fu costruita egli doveva scendere dal centro della città a quello che sin dall'epoca greco-romana era un luogo di sepoltura extraurbano, attraversare "la valle dei morti" e poi risalire un percorso tortuoso sino al bosco dove amava cacciare. Durante il decennio dell'occupazione francese (1806–1815) a Napoli vennero attuate profonde trasformazioni urbanistiche, tra le quali quella che avrebbe dovuto prendere il nome di Corso Napoleone, l'asse viario che da via Toledo porta a Capodimonte. Per garantirne un costante andamento altimetrico fu necessario costruire il Ponte della Sanità che, scavalcando il vallone, finì per sovrastare e isolare il preesistente tessuto urbano del Rione. Si trattava di una struttura che per essere "aerea" doveva onorare vincoli statici e strutturali indiscutibili. Non sappiamo se Walter Benjamin e Asja Lācis abbiano visitato la chiesa di Santa Maria della Sanità. Lo possiamo soltanto immaginare perché questo complesso religioso è davvero un buon esempio che l'architettura offre per "aprire un varco", "*durchbrechen*", tra le allegorie che prendono forma nelle stratificazioni della città, illustrandone il variare nel tempo e il permanere della loro eloquenza. Nei primi anni del Seicento, Fra Nuvolo riconfigurò il presbiterio di Santa Maria della Sanità inglobando la basilica paleocristiana e l'accesso alle Catacombe di San Gaudioso, senza integrare organicamente i resti, ma rendendo visibile il sovrapporsi di forme e funzioni che certifica le ragioni della loro sopravvivenza, grazie a una nuova ed estranea configurazione dello spazio. Lo stesso meccanismo si ripete nel chiostro, per il quale l'architetto domenicano elaborò un progetto a tal punto moderno da risultare inattuale, a partire da una pianta ellittica e racchiusa da un anello che si potrebbe descrivere, prendendo a prestito un'immagine tratta dal lessico della cupola, come un tamburo stirato. Ma le polarità temporali hanno qui subito un rovesciamento rispetto a quelle alle quali si deve la configurazione del presbiterio. Ora ciò che stupisce non è l'affiorare del tempo antico, reso accessibile dal progetto moderno, ma esattamente l'opposto: sono i piloni del ponte della Sanità che fanno irruzione, indifferenti alle scale dei manufatti preesistenti, alle loro configurazioni, alle loro forme, ignari dei loro linguaggi e capaci di esprimersi unicamente con quello



1
Cimitero delle Fontanelle, veduta di una navata

1
Fontanelle Cemetery, view of a nave

ENG

unthinkable. Reading them, however, is a partial but advisable compensation, also for the readers who will delve into the pages of this issue of «Casabella». To confirm this, it will suffice to walk across Rione Sanità. From the church of Santa Maria della Sanità it is also possible to reach Capodimonte by utilizing the elevator that leads to the bridge spanning the hollow where the Rione took form in the 1500s. and 1600s. Charles of Bourbon (then Charles III) witnessed the laying of the first stone of the Palace of Capodimonte (1738), but did not see its completion. To reach the estate where it was built he had to descend from the center of the city to what since the Greek-Roman era had been an extra-urban burial ground, crossing the "Valley of the Dead" and then going upward on a winding path as far as the woodland where he enjoyed hunting. During the decade of French occupation (1806–1815) Naples went through profound urban transformations, including the one that was to be called Corso Napoleone, the axis extending from Via Toledo to Capodimonte. To ensure a constant altitude profile it was necessary to construct the Ponte della Sanità, which spanned the hollow and isolated the existing urban fabric of the Rione. This was a structure that in order to be "aerial" had to comply with indisputable static and structural constraints. We do not know if Walter Benjamin and Asja Lācis visited the church of Santa Maria della Sanità. We can only imagine it, because this religious complex is truly a fine example offered by architecture to "break through," "*durchbrechen*", between the allegories that take form in the stratifications of the city, illustrating their variation over time and the persistence of their elegance. In the early 1600s Fra Nuvolo reconfigured the presbytery of Santa Maria della Sanità, incorporating the Early Christian basilica and the access to the Catacombs of San Gaudioso, without fully absorbing the remains, but making the overlapping of forms and functions visible to certify the reasons for their survival, thanks to a new and extraneous configuration of the space. The same mechanism is repeated in the cloister, for which the Dominican architect developed a project that was so modern as to appear untimely, starting from an elliptical plan and enclosed by a ring that could be described, borrowing an image drawn from the lexicon of the cupola, as a flattened tambour. But the temporal polarities undergo a reversal here with respect to those to which we owe the configuration of the presbytery. Now what amazes is not the surfacing of ancient time made accessible by the modern project, but just the opposite: they are the piers of Ponte della Sanità that break through, indifferent to the scales of the artifacts, their configurations and

ITA

della funzione e dell'utilità che esercita la sua violenza su uno spazio rigorosamente geometrico, affondandovi i suoi volumi tanto ovvi quanto imponenti – un traumatico *durchbrechen*. Due modernità non contemporanee si trovano così costrette a coabitare nello stesso spazio, ma una denuncia la desolazione della novità dell'altra. Questa deformazione non è un incidente estraneo all'allegoria barocca ma, anzi, è un suo meccanismo costitutivo: la forma non può ignorare anche le cicatrici più profonde.

Non soltanto ne *Il dramma barocco tedesco* molti indizi inducono a ritenere non del tutto campato in aria supporre che nel 1924 Benjamin e Lācis possano aver visitato il Rione Sanità. A partire dalle interpretazioni warburghiane della *Melencolia I* di Dürer, i significati assegnati agli ossari e l'individuazione del teschio come emblema della malinconia sono temi sui quali Benjamin raccolse una nutrita documentazione per formulare la sua teoria dell'allegoria barocca. Nelle pagine intitolate *Allegoria e dramma barocco* de *Il dramma barocco tedesco*, egli cita queste parole di un drammaturgo slesiano vissuto tra il 1635 e il 1683: «La storia, in tutto ciò che ha di intempestivo, doloroso, mancato fin dal principio, si imprime in un volto, anzi, in un teschio». A questo punto, come non immaginare che Benjamin, che conosceva questi versi di *Redender Todten-Kopff* (*Teschio che parla*) di Daniel Casper von Lohenstein, se mai davvero passeggiò nel Rione Sanità possa avere omesso una visita al Cimitero delle Fontanelle? Percorrendo via dei Vergini avrebbe potuto constatare come anche qui le colate di fango scendendo dai colli Aminei avessero dilavato i banchi tufacei rendendo il vallone delle Fontanelle, così denominato per la presenza di piccole sorgenti concorrenti al formarsi di quelle colate, morfologicamente adatto all'estrazione del tufo. Non siamo in grado di individuare la data di inizio di questa attività, ma è plausibile collocarla negli anni durante i quali il Rione venne costruito, tra Cinquecento e Seicento. Non soltanto Santa Maria della Sanità, ma lo stesso tessuto edilizio, come i più tardi Palazzi Sanfelice e Spagnolo, vennero edificati con la pietra scavata sotto il suolo da loro occupato.

Una volta raggiunta la bocca della cava si assiste a una metamorfosi spaziale stupefacente, una via d'accesso superba al tempo proprio di una città senza eguali. Il varco, il cui profilo ricorda i ghigni di George Grosz o le figure che compaiono nei "paesaggi urbani" di Ludwig Meidner –come verosimilmente avrebbero potuto osservare anche Benjamin e Lācis–, consente di accedere a tre gallerie di coltivazione. In realtà sono tre *navate*, come è più appropriato definirle date le loro di-





2, 3
Cimitero delle Fontanelle, il rito delle "capuzzelle"

2, 3
Fontanelle Cemetery, the "capuzzelle" ritual

ENG

forms, unaware of their languages and capable of expressing themselves only with that function and utility that exerts its violence on a rigorously geometric space, sinking its volumes into it, as obvious as they are imposing, – traumatic *durchbrechen*. Two modernities, not contemporary to each other, thus find themselves forced to coexist in the same space, but one decries the desolation of the novelty of the other. This deformation is not an accident extraneous to the Baroque allegory, but in fact one of its constituent mechanisms: the form cannot ignore even the deepest scars.

Many clues, not only in *The Origin of German Tragic Drama*, lead us to think that it is not so farfetched to suppose that in 1924 Benjamin and Lācis may have visited Rione Sanità. Starting from Warburg's interpretations of the *Melencolia I* of Dürer, the meanings assigned to ossuaries and the indication of the skull as an emblem of melancholy are themes on which Benjamin gathered extensive documentation to formulate his theory of Baroque allegory. In the pages titled *Baroque Allegory and Drama* in *The Origin of German Tragic Drama* he cites these words of a Silesian dramaturge who lived from 1635 to 1683: "Everything about history that, from the very beginning, has been untimely, sorrowful, unsuccessful, is expressed in a face – or rather in a death's head." At this point how can we fail to imagine that Benjamin, who was so familiar with these verses of *Redender Todten-Kopff*, (*Speaking Skull*), by Daniel Casper von Lohenstein, had he truly walked in Rione Sanità, could have failed to pay a visit to the Fontanelle Cemetery? Following Via dei Vergini he would have been able to observe that here too the mudslides descending from the Colli Aminei eroded the tuff beds, making the Fontanelle valley, thus named due to the presence of small springs involved in the formation of those flows, morphologically suitable for the quarrying of tuff stone. We are not able to identify the date of the start of this activity, but it is plausible to indicate it in the years during which the Rione was built, in the 1500s and 1600s. Not just Santa Maria della Sanità, but the constructed fabric of the zone itself, like the later Palazzo Sanfelice and Palazzo dello Spagnolo, were built with the stone quarried below the ground on which they stand.

Having reached the mouth of the quarry one encounters an amazing spatial metamorphosis, a superb path of access to the specific time of a peerless city. The passage, whose profile reminds us of the grimaces of George Grosz or the figures that appear in the "urban landscapes" of Ludwig Meidner –

ITA

mensioni basilicali: raggiungono i quindici metri d'altezza e sono scandite da portali trapezoidali, i cui piedritti a scarpa, così configurati per prevenire i crolli, sono modellati unicamente dal lavoro e dall'esperienza. Dopo le epidemie di peste (1656) e di colera (1836), oltre ad altre catastrofi naturali, le Fontanelle divennero luoghi di sepoltura e ossari: non più una cava da cui estrarre il tufo per costruire una città, ma un cimitero da colmare con i corpi dei defunti che l'avevano abitata.

L'ossario non è formato soltanto da resti osteologici: queste stesse ossa, i teschi in particolare, danno forma, nelle tre navate –quella dei preti a sinistra, quella centrale degli appestati, quella dei pezzentelli a destra (cfr. la pianta pubblicata nelle pagine seguenti)–, ai molteplici luoghi che il persistere del culto e delle credenze continua a rinnovare. Questi resti trovano così una nuova vita nell'incontro con una vita di cui non condividono più il tempo. La navata dei pezzentelli, quelli che devono chiedere e domandare, ospita l'ossario dei più poveri tra i derelitti.

"Refrisco" è la parola napoletana del rito propiziatorio che vi viene ripetuto: quanti lo praticano nel cimitero delle Fontanelle scelgono un cranio, una "capuzzella", quale emblema di un'anima che chiede di essere ricordata e di ricevere un suffragio, mentre il vivente che offre preghiere e posa fiori intorno al teschio che accudisce, chiede in cambio una grazia. Il "refrisco" è un rito di scambio che ha radici lontane: se "pezzentelle" deriva dal latino *petere*, domandare, così "refrisco" discende da *refrigerium*, il banchetto funebre celebrato sulla tomba del defunto. È forse proprio questo antico bisogno di prendersi cura dei morti a prefigurare *quell'aldilà intermedio*, «nel quale alcuni defunti subiscono una prova che può essere abbreviata dai suffragi, l'aiuto spirituale, dei viventi», che «si insedia tra le credenze della cristianità occidentale» tra il 1150 e il 1250, come scrive Jacques Le Goff nel suo monumentale *La nascita del Purgatorio*.

Ma le Fontanelle, poiché custodi dell'allegoria di questa nascita, sono il luogo dove si è consumata la resistenza a un diverso tentativo di dare forma alla morte. Nel 1804 l'Editto di Saint-Cloud impose, anche nel Regno di Napoli, forme di sepoltura regolata, anonima, igienica e la costruzione di cimiteri fuori le mura gestiti dall'amministrazione pubblica come quello di Poggioreale, adottando principi che avevano già ispirato, circa mezzo secolo prima, un capolavoro dell'architettura del Settecento, il Cimitero delle 366 fosse di Ferdinando Fuga. Due secoli dopo, nel 1969, un decreto emanato dal Tribunale ecclesiastico per la causa dei santi su impulso del cardinale Ursi arcivescovo di Napoli, proibì il culto individuale delle "capuzzelle". L'anonimato imposto dallo Stato e la disciplina dettata dalla Chiesa erano accomunati dal tentativo di eliminare ogni forma di relazione personale e non mediata con l'individualità della morte, la stessa che i teschi e le ossa, emblemi ricorrenti nell'allegoria barocca studiata da Benjamin, confermano sottraendosi all'apparente univocità del significato loro attribuito grazie elle cure loro riservate nel Cimitero delle Fontanelle.

ENG

as Benjamin and Lācis could plausibly have noted– permits access to three cultivation tunnels. Actually they are three *naves*, as it is more appropriate to call them, given their basilica-like dimensions: they extend up to fifteen meters in height, and are paced by trapezoidal portals, whose sloping pillars, thus configured to prevent collapse, have been shaped only by labor and experience. After the epidemics of plague (1656) and cholera (1836), as well as other natural catastrophes, the Fontanelle became places of burial and ossuaries: no longer a quarry from which to take volcanic stone to build a city, but a cemetery to fill with the bodies of the dead who had once lived inside it.

The ossuary is not only formed by skeletal remains: these same bones, the skulls in particular, give form, in the three naves that of the priests to the left, the central nave of the plague victims, and of the *pezzentelli* to the right– to the multiple locations that the survival of worship and beliefs continues to renew. These remains thus find a new life in the encounter with a life whose time they no longer share. The Nave of the Pezzentelli, those who have to beg and to ask, houses the ossuary of the poorest of all outcasts.

"*Refrisco*" is the Neapolitan word for the propitiatory ritual that is repeated there: those who practice it in the Fontanelle Cemetery choose a skull, a "*capuzzella*," as the emblem of a soul that asks to be remembered and to receive an intercession, while the living person who offers prayers and places flowers around the skull they look after asks for a boon in exchange. The "*refrisco*" is a ritual of exchange: just as "*pezzentelle*" is derived from the Latin *petere*, to ask, so "*refrisco*" comes from *refrigerium*, the funeral banquet held on the tomb of the deceased. It is perhaps precisely this ancient need to care for the dead that fosters the *intermediate afterlife* «where certain dead souls undergo (...) a trial that can be shortened or mitigated through the prayers and spiritual aid of the living.» This Purgatory, as Jacques Le Goff writes in the monumental *The Birth of Purgatory*, «arises among the beliefs of Western Christianity» between 1150 and 1250.

But the Fontanelle, as the guardians of the allegory of this birth, are the place where resistance was made to a different attempt to grant form to death. In 1804 the Edict of Saint Cloud, also in the Kingdom of Naples, imposed forms of regulated, anonymous, hygienic burial, and the construction of cemeteries outside the walls, managed by the public administration. A century and a half later, in 1969, a decree issued by the cardinal of Naples prohibited the individual worship of the "*capuzzelle*." The anonymity enforced by the State and the discipline imposed by the Church shared in the attempt to eliminate any form of personal and non-mediated relations with the individuality of death, that same individuality that the skulls and ruins, recurring emblems in the Baroque allegory studied by Benjamin, display as forms that aim to escape from the univocity of their meanings.

ITA

Chi varcasse oggi l'ingresso alle Fontanelle lo farebbe dopo avere attraversato la "piazza" fronteggiante la modesta chiesa di Maria Santissima del Carmine. Questo spazio è stato riconfigurato e merita il toponimo che abbiamo impiegato, grazie alla realizzazione (2026) di un progetto elaborato da un gruppo di giovani architetti napoletani descritto e documentato nelle pagine che seguono. Possiamo immaginare che molti visitatori nostri contemporanei, di fronte alla bocca della cava e alla vista delle navate modellate dalle opere di scavo, potrebbero provare uno stupore tale da mobilitare tutte le loro attenzioni a discapito di quelle che richiedono gli innumerevoli dettagli che vi si sono venuti depositando. Tra questi ve ne è uno che ha contributo a definire l'architettura del numero di «Casabella» ora tra le mani dei lettori. Si tratta di una targa, la cui fotografia è qui riprodotta, dove si legge un avvertimento formulato telegraficamente: «DALLE FONDAMENTA DEL MASCHIO ANGIOINO RINVENUTI E QUI TRASFERITI AVANZI UMANI PER AMPLIAMENTO VIA AMMIRAGLIO ACTON APRILE 1934 XII». Lo stile è quello dell'epigrafia amministrativa: participi e nessuna spiegazione. Ma due parole meritano attenzione: «QUI TRASFERITI». È una deissi, una formula linguistica che individua un luogo unicamente a chi si trova all'interno di quello stesso luogo che risulterebbe così pleonastico definire con un toponimo. Anche gli "avanzi umani" rinvenuti nell'ossario del Maschio Angioino, quando di essi fu necessario occuparsi per procedere con i lavori intrapresi per rendere moderna la via costeggiante il mare, fu naturale depositarli tra quelli delle innumerevoli vittime di epidemie, terremoti, sciagure e miserie raccolti nel Cimitero delle Fontanelle. Gli ossari spesso sono le vittime naturali della modernizzazione. Ma può anche accadere, come nel caso di via Acton, che questa produca effetti diversi da quelli ottenuti con la costruzione di opere pubbliche quali il ponte della Sanità progettato dall'architetto Nicola Leandro nel primo decennio dell'Ottocento. Il ponte ha avuto una funzione paradossalmente opposta a quella del connettere per la quale venne costruito: mentre collegava le parti alte della città, il centro e la reggia, sorvolava la parte bassa, il Rione Sanità, insaccato nella sua depressione topografica, emarginandola. Via Acton ha preluso invece a una trasformazione urbana che ha avuto una evoluzione diversa, nonostante le premesse: la rimozione dell'ossario del Maschio Angioino avvenne nello stesso anno, il XII dell'era fascista, in cui iniziarono i lavori per la costruzione al termine di





4
Porto di Napoli, la nuova Stazione Marittima vista da via Ammiraglio Ferdinando Acton, in una cartolina del 1938
5
targa all'ingresso del Cimitero delle Fontanelle di Napoli

ENG

A person entering the Fontanelle today would do so after having crossed the "piazza" facing the modest church of Maria Santissima del Carmine. This space has been reconfigured and deserves the name we have assigned it, thanks to the completion (2026) of a project developed by a group of young Neapolitan architects, described and documented on the pages to follow. We can imagine that many visitors in our time, faced with the mouth of the quarry and the view of the naves shaped by the excavations, might be so amazed as to direct all of their attention there, overlooking the countless details that can be seen. They include one that has contributed to define the architecture of this issue of «Casabella». It is a plaque, whose photograph is shown here, where we can read a warning formulated like a telegram: «DALLE FONDAMENTA DEL MASCHIO ANGIOINO RINVENUTI E QUI TRASFERITI AVANZI UMANI PER AMPLIAMENTO VIA AMMIRAGLIO ACTON APRILE 1934 XII.» The style is that of an administrative epigraph: no further explanation. But two of the words deserve attention: «QUI TRASFERITI» (transferred here). It is a deixis, a linguistic formula that identifies a place only to those who are inside that very place, which it would thus be redundant to define with a place name. Likewise, for the "avanzi umani" (human remains) found in the ossuary of the Maschio Angioino, when it became necessary to focus on them in order to proceed with the work that would make the street along the waterfront more modern, it was only natural that they be deposited among the remains of the countless victims of epidemics, earthquakes, disasters and misfortunes gathered in the Fontanelle Cemetery. Ossuaries are often the natural victims of modernization. But it may also occur, as in the case of Via Acton, that this produces effects that are different from those obtained with the construction of public works like the Ponte della Sanità, designed by the architect Nicola Leandro in the first decade of the 1800s. The bridge has had a function that is paradoxically the opposite of connection for which was built: while it connected the upper parts of the city, the center and the castle, it ignored the lower part, Rione Sanità, packed into its topographical hollow, and thus pushed aside, marginalized. Via Acton was the prelude to an urban transformation that had a different evolution, in spite of its premises: the displacement of the ossuary of the Maschio Angioino took place in the same year, number XII of the Fascist era, in which work began on the construction at the end of Via

4
Port of Naples, the new Maritime Station as seen from Via Ammiraglio Ferdinando Acton, in a 1938 postcard
5
plaque at the entrance to the Fontanelle Cemetery in Naples

ITA

via Acton della Stazione Marittima, sul versante verso il mare della Piazza del Municipio. Oggi sotto questa piazza si allunga la nuova e più importante stazione della metropolitana di Napoli. Il contrasto con la Stazione Marittima è eclatante. Se questa ha un merito è quello di monumentalizzare la bassa retorica che l'ispira. Ciò che la nuova stazione della metropolitana ha prodotto è la dimostrazione che una funzione urbana contemporanea può risolversi nella creazione di spazi in cui la storia può convivere con quanto la contemporaneità richiede, facendo riemergere dalla pavimentazione della piazza sotto la quale è stata scavata le rovine di antiche stratificazioni che anche gli archeologi avevano potuto immaginare senza aver mai avuto la possibilità di vederle. Ora anche queste rovine, grazie alla costruzione della stazione Municipio, cui sono dedicate le ultime pagine di questo numero della nostra rivista, si aggiungono come uno strato che si può ammirare tra i molti sui quali Napoli è stata costruita. Anche la stazione fa parte degli "intrecci barocchi" dei quali Napoli è intessuta, diceva Ernst Bloch, intrecci multiformi e polisemici come quello che inconsapevolmente una lapide apparentemente banale posta all'ingresso del Cimitero delle Fontanelle permette di cogliere: il legame effettivo ma non ricercato perché insito nella storicità della città, tra le vicende all'origine della più importante e riuscita delle costruzioni contemporanee realizzate a Napoli e il rispetto per il culto antico degli ossari ancora praticato tra i suoi abitanti.

Tra questi due estremi, la soglia delle Fontanelle e lo scavo della stazione Municipio –due occasioni progettuali talmente fuori dal comune che avrebbero potuto prestarsi a suscitare gli istinti più autoreferenziali che un architetto può nutrire, esattamente all'opposto di quanto è avvenuto– questo numero di «Casabella» presenta altre opere realizzate in luoghi e ambienti altrettanto emblematici: il riallestimento del Museo di Capodimonte, il nuovo Terra Sancta Museum a Gerusalemme, la ristrutturazione del Padiglione Centrale della Biennale a Venezia. In queste tre occasioni e in circostanze che non si possono immaginare più diverse, i progettisti hanno dovuto rispondere a una domanda che non differisce da quella che attraversa queste pagine: in che misura gli architetti dei nostri giorni sono capaci di instaurare dei riti di scambio con quanto preesiste, onorando ciò che "è accaduto prima" come una opportunità e non come un vincolo, accogliendone il senso senza mirare a dissolverlo, le forme senza cancellarne i significati, evitando, però, di farsi per queste ragioni agenti della pura conservazione? A partire da questa domanda abbiamo scelto per la copertina di «Casabella» lo strillo *Napoli*. Non diversamente da nostri vicini antenati, quali quelli che ci hanno guidato anche quando l'abbiamo visitata, siamo infatti convinti che questa città "ha ancora molto da insegnare" a chiunque abbia la pazienza di passeggiarvi non limitandosi a percorrerne le strade e scendendo negli innumerevoli spazi non esposti alla luce del sole che concorrono a definirne la tuttilità.

6
il cantiere della stazione Municipio, 2016. Vista aerea verso Palazzo San Giacomo e Castel Nuovo, con l'area archeologica antistante la stazione marittima e gli scavi per la galleria pedonale e la linea 6

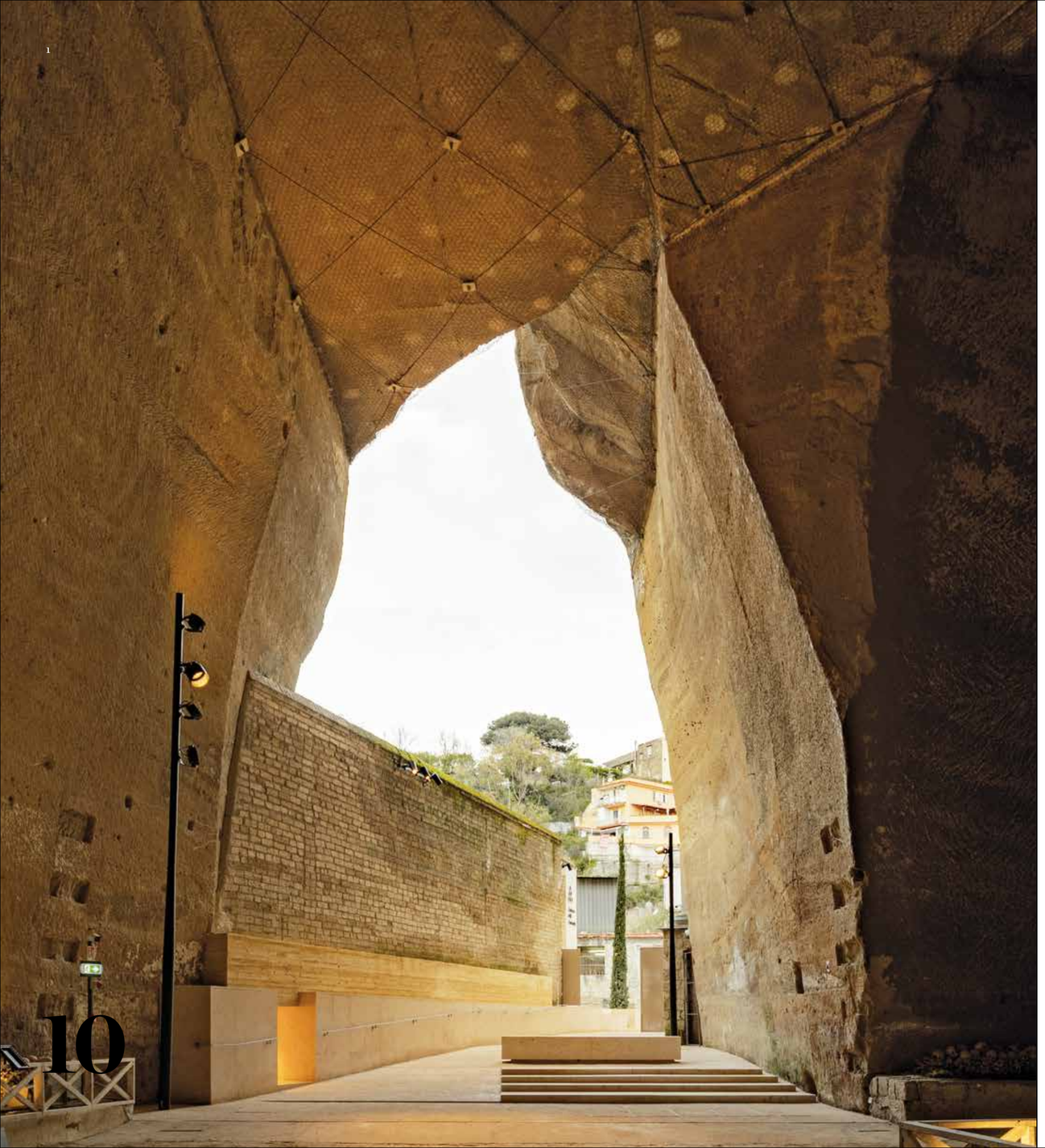
ENG

Acton of the Stazione Marittima, on the side toward the sea of Piazza del Municipio. Today, under this piazza there extends the most important station of the Naples metro. The contrast with the Stazione Marittima is striking. If it has a value, it is that of monumentalizing the base rhetoric that has inspired it. What the new metro station has produced is the demonstration that a contemporary urban function can be resolved in the creation of spaces in which history can coexist with the requirements of today, making the ruins of ancient stratifications resurface from the paving of the piazza under which it has been excavated, ruins that the archaeologists were able to imagine without ever being able to see them. Now these ruins too, thanks to the construction of the Municipio station examined in the final pages of this issue of our magazine, are added as a layer that can be seen among the many on which Naples has been built. The station too is part of the "Baroque plots" of which Naples has been woven, Ernst Bloch said, multiform and polysemic plots like the one that an apparently banal stone placed at the entrance to the Fontanelle Cemetery unwittingly permits us to grasp: the effective but unsought bond, since it is inherent to the historical character of the city, between the origin of the most important and successful the contemporary constructions made in Naples, and the respect for the ancient cult of the ossuaries still practiced among the inhabitants.

Between these two extremes, the threshold of the Fontanelle and the excavation for the Municipio station –two design opportunities so unusual that they might bring out the most self-referential instincts of an architect, though this is exactly the opposite of what has happened– this issue of «Casabella» presents other works made in equally emblematic places and settings: the reformulation of the Capodimonte Museum, the new Terra Sancta Museum in Jerusalem, and the renovation of the central pavilion of the Venice Biennale. On these three occasions, and in unimaginably differing circumstances, the designers have had to respond to a question that does not differ from the one that crosses these pages: to what extent are the architects of our time capable of establishing rites of exchange with what previously exists, honoring what has "happened first" as an opportunity and not a constraint, grasping the meaning without aiming to dissolve it, the forms without erasing their meanings, while avoiding –however– becoming for these reasons agents of pure conservation? Starting from this question, for the cover of «Casabella» we have chosen the header *Napoli*. No differently from our close ancestors, such as those who have also guided us when visiting the place, we are in fact convinced that this city "still has much to teach" to anyone who has the patience to stroll through it, not simply following the streets but descending into the countless spaces not exposed to the light of the sun, spaces which contribute to define its *tuttilità*.

6
worksite of the Municipio station, 2016. Aerial view towards Palazzo San Giacomo and Castel Nuovo, with the archaeological area in front of the maritime station and the excavation for the pedestrian tunnel and Line 6





1

INGRESSO AL CIMITERO DELLE FONTANELLE, NAPOLI

G124

Napoli, Rione Sanità: un esempio virtuoso di “riqualificazione urbana” Naples, Rione Sanità: a virtuous example of “urban regeneration”

Roberto Bosi

1
il nuovo ingresso al Cimitero delle Fontanelle, vista dall’interno

1
the new entrance to the Fontanelle Cemetery, as seen from the inside

ITA

Nel 2013 Renzo Piano è stato nominato Senatore a vita della Repubblica Italiana. Da allora ha devoluto l’indennità che gli spetta al “progetto G124”, così denominato sulla base del codice identificativo della stanza a lui assegnata in Palazzo Giustiniani, residenza del Presidente del Senato a Roma. Le borse di studio erogate dal “G124” sono finalizzate all’elaborazione di progetti per interventi puntuali nelle periferie delle città italiane. Destinati a non rimanere soltanto attestati di buone intenzioni, diversi di questi progetti sono stati realizzati anche grazie alla mobilitazione, nelle comunità coinvolte, di energie e di risorse locali. Così è avvenuto a Napoli nel Rione Sanità. Tra il 2022 e il 2026 coordinati da Nicola Flora e Daniela Buonanno, quattro giovani architetti, Marino Amodio, Giuseppe De Pascale, Orazio Nicodemo e Davide Savoia, sostenuti dalle associazioni che da anni operano per contrastare il degrado sociale, civile e culturale sofferto dal Rione Sanità, hanno realizzato una piazza lungo via delle Fontanelle. Nonostante le sue modeste dimensioni, in tutto 450 metri quadrati, la piazza è il risultato dell’integrazione di tre spazi, altrettante immagini della continuità della storia che li ha modellati: il sagrato della Chiesa di Maria Santissima del Carmine, consacrata nel 1884; la cordonata, la rampa formata da ampi gradini delimitati da corsi in cotto, alla sinistra della facciata della chiesa; l’ingresso sul lato opposto al Cimitero

ENG

In 2013 Renzo Piano was appointed a Senator for life of the Italian Republic by the President of the Republic. Since then he has given over the stipend that comes with the office to the “G124 project”, so called after the code number of the room assigned to him in Palazzo Giustiniani, the Senate President’s residence in Rome. The grants that “G124” hands out are meant to fund designs for small, targeted interventions in the run-down outskirts of Italian cities. Several of these projects have been more than good intentions on paper – they have actually been built, thanks in good part to the energy and resources that local communities have been persuaded to put behind them. That is what happened in Naples, in the Rione Sanità. Between 2022 and 2026, under the guidance of Nicola Flora and Daniela Buonanno, four young architects –Marino Amodio, Giuseppe De Pascale, Orazio Nicodemo and Davide Savoia– working with the associations that have spent years fighting the social, civic and cultural decay the district has suffered, built a small square along via delle Fontanelle.

For all its modest size –just 450 square metres– the square brings together three spaces, each carrying its own layer of the history that shaped it: the churchyard of Santa Maria del Carmine, consecrated in 1884; the cordonata, the ramp of broad steps edged in terracotta to the left of the church façade; and the entrance,

delle Fontanelle. Il progetto ha preso avvio da due parole chiave presenti nel programma di lavoro "G124": periferia e piazza. Il primo, nel caso del Rione Sanità, ha assunto un significato non scontato. Il Rione si trova nel cuore di Napoli, ma è stato progressivamente marginalizzato da processi storici, economici, sociali e trasformazioni urbane che ne hanno determinato l'isolamento.

Il Ponte della Sanità, completato nel 1809 per collegare il centro cittadino con la Reggia di Capodimonte scavalcando il vallone occupato dal Rione, è l'intervento urbanistico che più ha contribuito a separarlo fisicamente e funzionalmente dalla città. Opposta è la logica adottata dai progettisti che hanno realizzato l'opera che qui presentiamo. Non è del tutto corretto definirla una piazza, quanto piuttosto una sequenza di spazi di transizione attraverso la porosa stratigrafia che il Rione Sanità condivide con la città di cui fa parte. Questa sequenza, abbiamo visto, include il sagrato di Maria Santissima del Carmine che da spazio di pertinenza religiosa è stato trasformato nella cerniera tra le diverse parti dell'intervento, un dispositivo urbano capace di accogliere tanto la vita quotidiana del quartiere quanto i flussi legati alla crescente presenza turistica. Accanto alla chiesa, l'area della cordonata, in precedenza uno spazio residuale chiuso da una recinzione, accoglie ora una successione di gradoni che hanno valorizzato il dislivello esistente con sedute e piccole cavee, estendendo così il sagrato per accogliere le forme spontanee di aggregazione che caratterizzano la vita del Rione. L'accesso al Cimitero delle Fontanelle, cui fa riferimento Francesco Dal Co nel presentare questo numero di «Casabella», è il fulcro del progetto.

La preesistente cancellata collocata all'ingresso è stata arretrata di circa dieci metri per dar luogo a un intervallo spaziale che consente di percepire come una soglia la spettacolare bocca di accesso alla cava, modellata dai piani di estrazione del tufo. L'accesso si sviluppa attraverso una nuova rampa che accompagna i visitatori con un movimento lento e progressivo. Il percorso è stato trattato come un dispositivo narrativo: anche il disegno della pavimentazione, segnata da leggere incisioni, evoca le stratificazioni della cava e porta a una breve gradonata finale che induce a sostare di fronte alla monumentale successione dei portali generati dalle opere di scavo. Nel configurare questo nuovo "sagrato" gli architetti hanno impiegato un linguaggio asciutto e si sono avvalsi unicamente della Pietra del Mare di Vicenza e di un conglomerato cementizio pigmentato per rendere anche percettivamente evidente la continuità tra spazi esterni e interni. Quanto è stato costruito nel Rione Sanità ha un valore dimostrativo di cui sarebbe bene tenere conto ogniqualvolta si affronta il tema della "rigenerazione urbana", una espressione fluttuante che pare indicare un fine condiviso, ma che in realtà rende lessicalmente impercepibile la diversità delle pratiche e degli scopi non sempre virtuosi che legittima.


2


3

on the opposite side, to the Cimitero delle Fontanelle. The project grew out of two words in the "G124" brief: periphery and square. In the case of the Rione Sanità, the first of these turns out not to mean quite what one expects. The district sits at the very heart of Naples, and yet it has been pushed to the margins by a long history of economic and social changes, and by the way the city itself has been rebuilt around it. Chief among the culprits is the Ponte della Sanità, completed in 1809 to link the city centre with the Reggia di Capodimonte by leaping clean over the valley the district occupies – the single piece of urban planning that has done most to cut it off, physically and functionally, from the rest of the city.

The architects behind the work discussed here have taken the opposite view. It would not be quite right to call what they have built a square; it is closer to a sequence of spaces one passes through, following the porous layering the Rione Sanità shares with the city around it. That sequence, as we have seen, takes in the churchyard of the Carmine, which has gone from being a space set aside for religious use to becoming the hinge joining the different parts of the scheme – an urban device equally at home with the ordinary daily life of the neighbourhood and with the growing tide of tourists. Next to the church, the cordonata, once a leftover space shut off behind a fence, now holds a run of broad steps that make the most of the existing change in level, with seating and small amphitheatre-like recesses, extending the churchyard so as to take in the informal gatherings that are part of the Rione's life.

The entrance to the Cimitero delle Fontanelle –which Francesco Dal Co discusses in his introduction to this issue of «Casabella»– is the heart of the project. The old gate at the entrance has been set back some ten metres, opening up a gap that lets one feel, as a kind of threshold, the sight of that extraordinary mouth cut into the rock, shaped by the old workings that quarried the tufa. One reaches it by a new ramp that leads visitors on with a slow, gradual motion. The whole path has been handled as a piece of storytelling: even the paving, marked with faint incisions, calls to mind the layers of the quarry, and leads to a short final flight of steps that all but obliges one to stop and take in the great run of portals left by the excavations. In shaping this new "churchyard" the architects have kept their language spare, working only with Pietra del Mare from Vicenza and a pigmented concrete, so that the continuity between outside and inside is something one feels as much as sees.

What has been built in the Rione Sanità is worth bearing in mind whenever the subject of "urban regeneration" comes up –a phrase that floats about as though it named some shared goal, when in truth it blurs, at the level of language itself, just how different– and not always how well-meaning – the practices and purposes it is used to cover really are.

2
il gruppo di lavoro G124 Napoli con Renzo Piano. Da sinistra: Nicola Flora, Giuseppe De Pascale, Davide Savoia, Renzo Piano, Orazio Nicodemo, Marino Amodio, Daniela Buonanno

3
Renzo Piano durante una verifica di progetto con i borsisti

4–9
fasi di cantiere

10
dettaglio della seduta d'ingresso in Pietra del Mare (Pietra di Vicenza)

11
realizzazione della nuova pavimentazione dell'area di accesso

2
the G124 Naples working group with Renzo Piano. From left: Nicola Flora, Giuseppe De Pascale, Davide Savoia, Renzo Piano, Orazio Nicodemo, Marino Amodio, Daniela Buonanno

3
Renzo Piano during a project review with the fellows

4–9
construction phases

10
close-up of the entry seat made of Pietra del Mare (Vicenza's stone)

11
installation of new paving in the entrance area

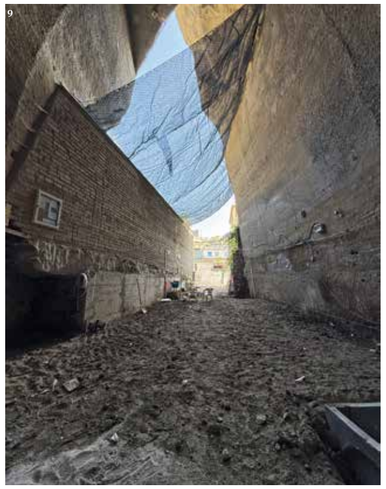

4


5


6


7

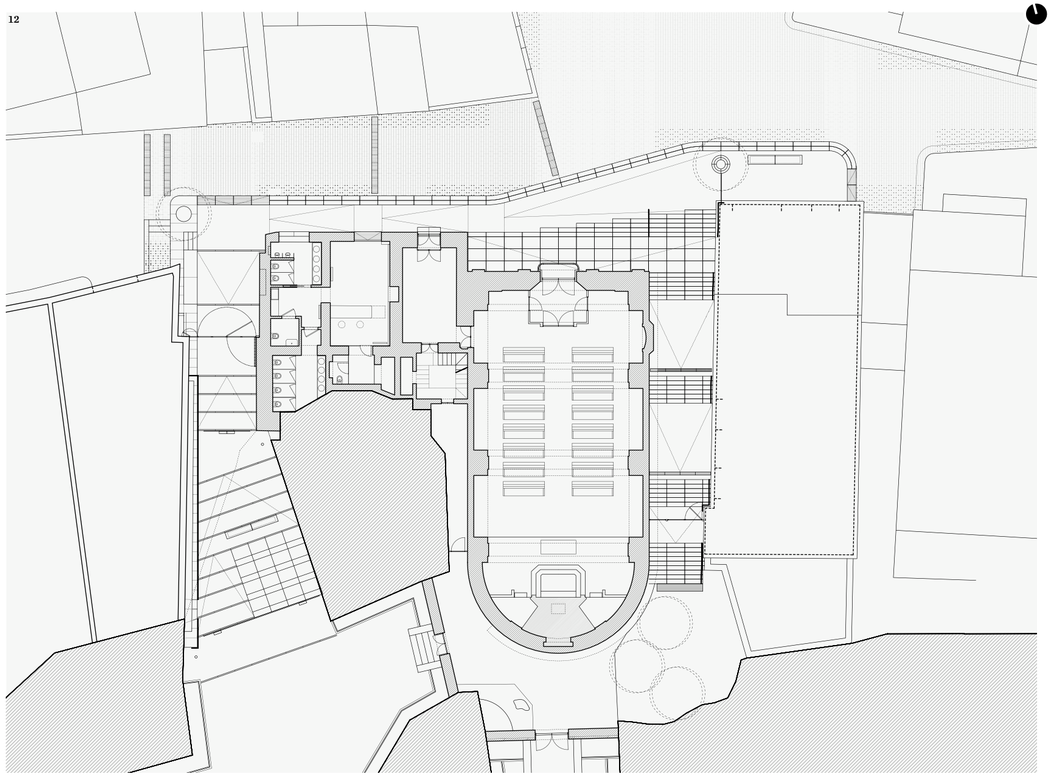

8


9


10


11

12



12
pianta generale dell'intervento
13
prospetto su via Fontanelle e sezioni

12
general site plan of the project
13
elevation facing Via Fontanelle and cross-sections

progetto/project
G124 Napoli: Marino Amodio, Giuseppe De Pascale, Orazio Nicodemo, Davide Savoia
Coordinamento: Nicola Flora e Daniela Buonanno (Dipartimento di Architettura DiARC, Università degli studi di Napoli Federico II)
Supervisione: Renzo Piano

progetto e direzione artistica/project and artistic direction
Marino Amodio, Giuseppe De Pascale, Orazio Nicodemo, Davide Savoia (progetto); Marino Amodio (direzione artistica)

direzione lavori/construction supervision
Giuseppe De Pascale, Orazio Nicodemo, Davide Savoia

strutture, coordinamento sicurezza, direzione lavori/structures, security and construction supervision
Fabrizio Bossi; Antonio Guerriero (collaudatore strutture)

impianti/systems
Arnaldo Surolli (antincendio)

impresa/contractor
Coop4art Consorzio di Cooperative Sociali Società Cooperativa

fornitori/suppliers
BE.CA. di Esposito Agostino e ET C. sas
Ellemme spa
Grassi Pietre srl
iGuzzini
Procrea Superfici srl
Royal Garden

committente/client
Cooperativa Sociale "La Paranza"; Fondazione di Comunità San Gennaro Ente Filantropico

dati dimensionali/dimensionl data
524 mq superficie complessiva

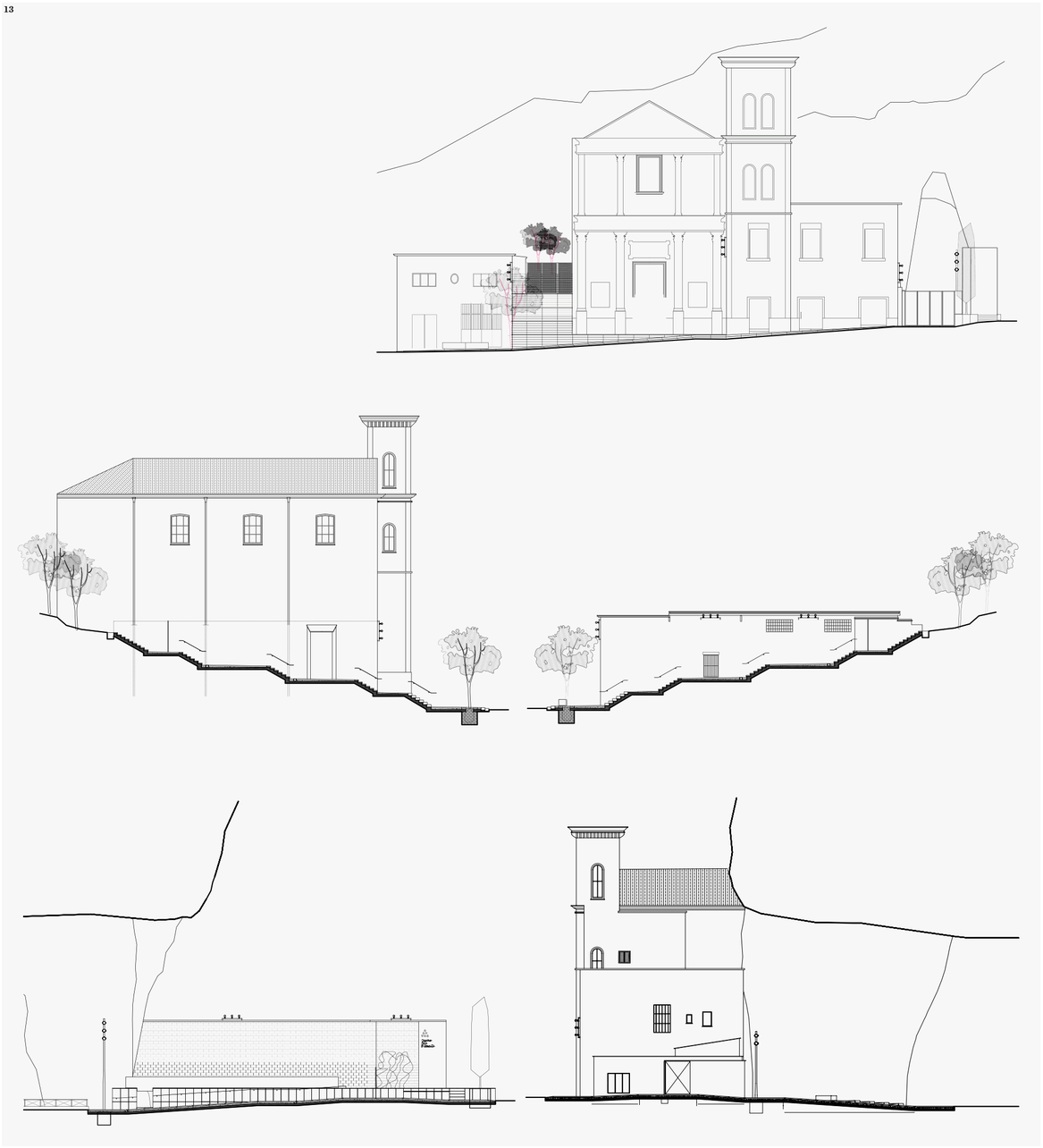
finanziatori opere realizzate/funders completed projects
Unione industriali di Napoli, Fondazione con il Sud, Fondazione di Comunità San Gennaro, Fondazione de Agostini iGuzzini, Famiglia Meola, Società Cooperativa La Paranza

cronologia/chronology
settembre 2021: inizio progetto
aprile 2026: completamento opere

localizzazione/location
Rione Sanità, Napoli

fotografie/photos
Alessandro Lana

13



14



15



16



17



14
vista della scalinata laterale alla Chiesa di Maria Santissima del Carmine

15
dettaglio della scalinata

16
fronte nord con il nuovo marciapiede

17
nuovo ingresso da via Fontanelle

14
view of the side staircase at the Church of Maria Santissima del Carmine

15
detail of the staircase

16
north side with the new sidewalk

17
new entrance on Via Fontanelle

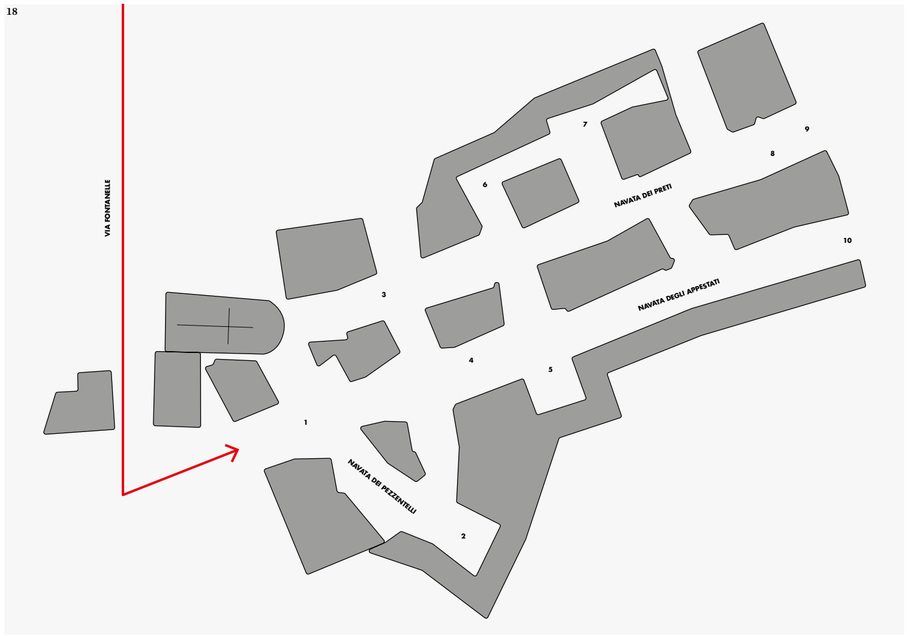
18
schema distributivo del Cimitero delle Fontanelle, un'enorme cavità scavata nel tufo nel Rione Sanità. L'antico ossario si estende per circa 3.000 mq, con una volumetria di 30.000 mc e un'altezza media del soffitto di 15 metri. Ospita i resti stimati di circa 40.000 persone. Legenda **1** Ingresso **2** Scolatoi **3** I coniugi **4** Ossoteca **5** Affresco con Croce **6** Don Gaetano Barbati **7** Concetta **8** Il Capitano **9** Golgota **10** Tribunale

19
vista del nuovo ingresso al Cimitero delle Fontanelle

18
distribution plan of the Fontanelle Cemetery, a huge cavity carved out of tuff in the Rione Sanità district. The ancient ossuary covers an area of approximately 3,000 square metres, with a volume of 30,000 cubic metres and an average ceiling height of 15 metres. It is believed to contain the remains of around 40,000 people. Legend **1** Entrance **2** Draining Seats **3** The Spouses **4** Ossuary **5** Fresco with Cross **6** Don Gaetano Barbati **7** Concetta **8** The Captain **9** Golgotha **10** The Tribunal

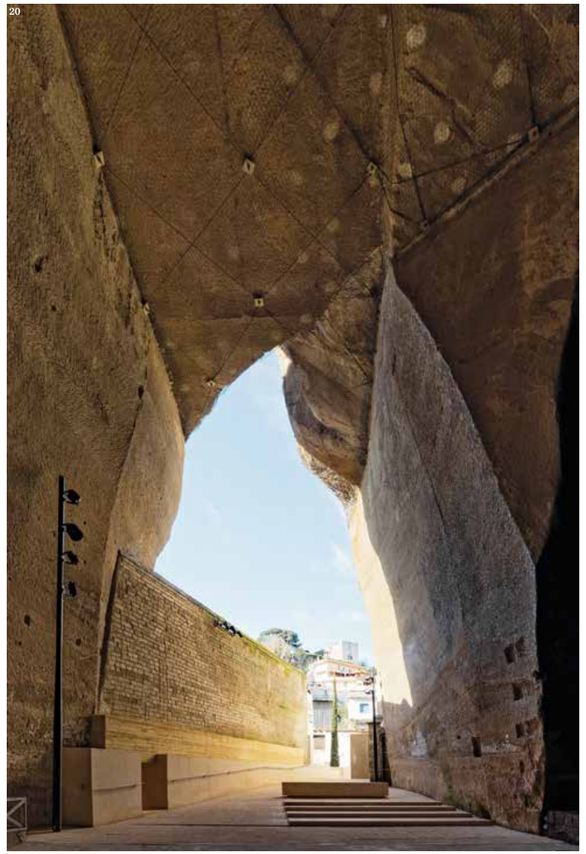
19
the new entrance on Via Fontanelle

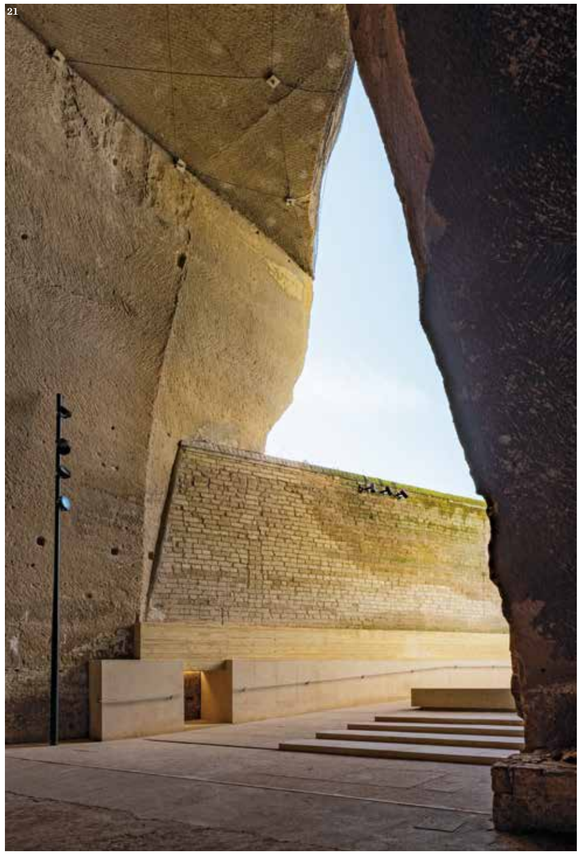
18



19




20


21


22

20, 21
viste in campo e controcampo del nuovo spazio d'ingresso

22
il nuovo sistema di accesso, concepito come spazio di attesa e di sosta. La Pietra del Mare (Pietra di Vicenza) e il conglomerato cementizio pigmentato richiamano le tonalità della cava tufacea

23
spazi ipogei del Cimitero delle Fontanelle che si estende per circa 3.000 mq

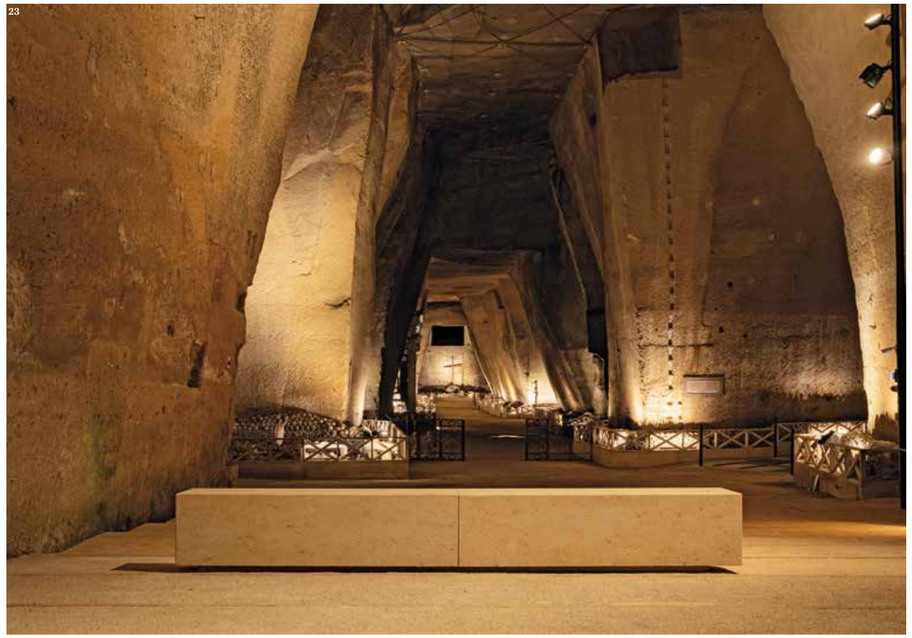
24, 25
spazi ipogei del Cimitero delle Fontanelle

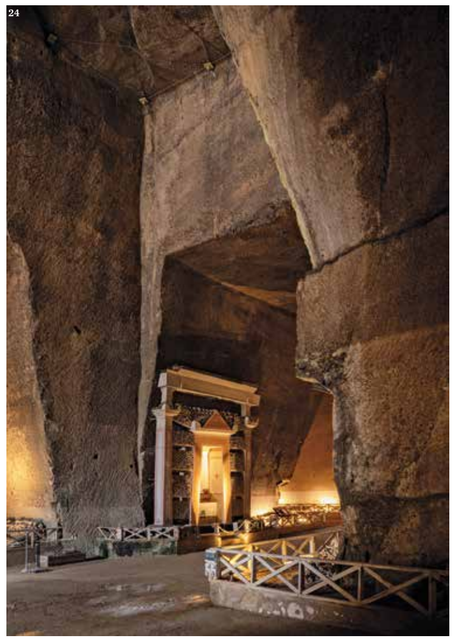
20, 21
close-ups and wide shots of the new entrance area

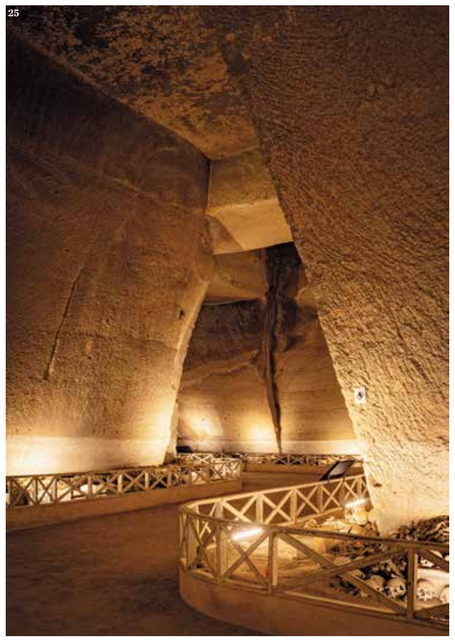
22
the new entrance area, designed as a space for waiting and resting. The "Pietra del Mare" (Vicenza's stone) and the pigmented concrete blend evoke the hues of the tuff quarry

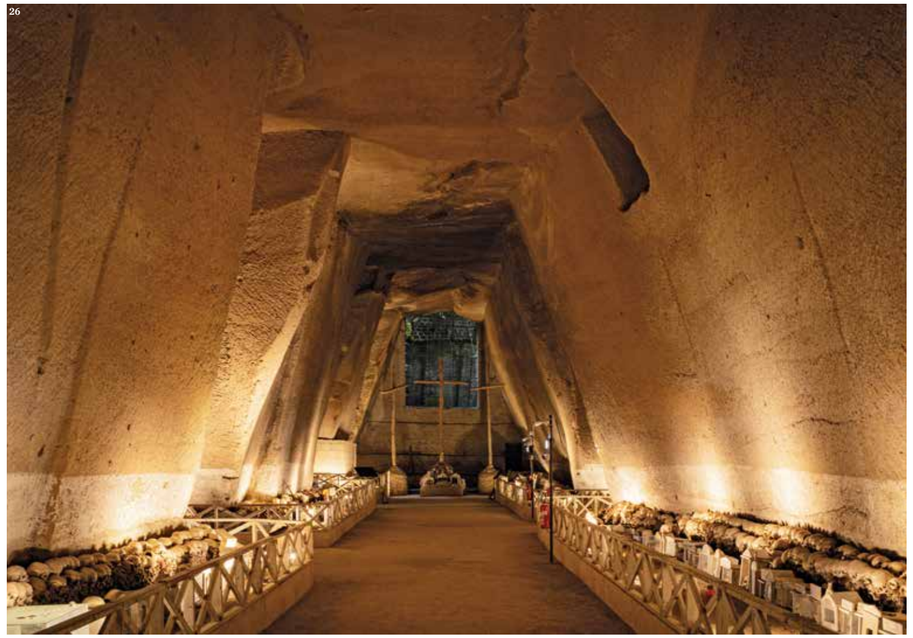
23
the underground chambers of the Fontanelle Cemetery, which covers an area of approximately 3,000 square meters

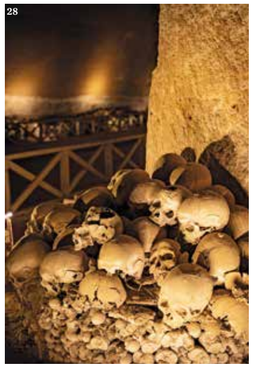
24, 25
the underground chambers of the Fontanelle Cemetery


23


24


25


26


28


27

26, 27
l'ossario all'interno della cava tufacea

28
"capuzzelle" (piccole teste): teschi dei defunti legati all'antico culto delle "anime pezzentelle". I fedeli adottavano, pulivano e pregavano i resti anonimi in cambio di protezione e intercessione per le anime del Purgatorio

29
un'immagine notturna del nuovo ingresso

26, 27
the ossuary inside the tuff quarry

28
"capuzzelle" (little heads): skulls of the deceased linked to the ancient cult of the "anime pezzentelle". The faithful would adopt, clean and pray to these anonymous remains in exchange for protection and intercession for the souls in Purgatory

29
a picture of the new entrance at night


29

TERRA SANCTA MUSEUM, GERUSALEMME

GIOVANNI TORTELLI, ROBERTO FRASSONI

22



Andrew Shiva, 2013

1
veduta aerea del Monte del Tempio, o spianata delle Moschee. In alto, il Terra Sancta Museum, dove sorgeva la Fortezza Antonia costrutita da Erode il Grande a controllo del Tempio (il Pretorio della Condanna di Cristo), distrutta dalle legioni di Tito nel 70 d.C.

1
aerial view of the Temple Mount, or the Esplanade of the Mosques. At the top is the Terra Sancta Museum, where the Antonia Fortress once stood –built by Herod the Great to guard the Temple (the Praetorium where Christ was condemned)– and destroyed by Titus's legions in A.D. 70

Nonostante il buio del presente
In spite of the present darkness

Manuela Castagnara Codeluppi

ITA

Nell'incipit della sua Lettera Enciclica *Magnifica humanitas* Papa Leone XIV afferma che oggi ci troviamo «di fronte ad una scelta decisiva: innalzare una nuova torre di Babele o edificare la città dove Dio e l'umanità abitano insieme» e, a esempio della seconda ipotesi, cita Gerusalemme che, in rovina dopo l'esilio babilonese, accoglie Neemia (nominato governatore dal re persiano Artaserse I nel 445 a.C.), che dà inizio alla sua ricostruzione, coinvolgendo le famiglie superstiti. L'esortazione papale (creare un luogo capace di favorire conoscenza, pace e interculturalità) è sempre stato un pensiero della nostra modernità e mai come ora è ridiventato attuale. Impensabilmente, date le devastazioni che la Palestina ha subito e continua a soffrire, ha trovato una parziale ma emblematica attuazione proprio nella Città Santa.

Oggi a Gerusalemme, all'interno del Convento della Flagellazione, si trova il nuovo "Museo di Terrasanta", riallestito a partire dal recupero degli spazi ipogei. Situato nella parte est della città vecchia, dal 1948 territorio palestinese annesso allo Stato di Israele, con la sua storia e le sue complessità dà oggi miglior luogo e più adeguato contesto a quell'idea di "città museo dell'umanità" immaginata già alla fine dell'Ottocento e ingenuamente interpretata anche da Le Corbusier con il progetto "*Mundaneum, Musée mondial*" (1928–29).



2

Archivio SBF



3

Archivio SBF

In un'area di impianto bizantino-crociato, riqualificata a opera del francescano Wendelin Hinterkeuser (1851–1921) con la creazione di un volume compatto, con murature in pietra, edificato nei pressi di una delle più imponenti e antiche cave ipogee di materiali lapidei, situata tra le attuali porte di Damasco e di Erode della città vecchia, sorge l'involucro che conserva uno straordinario repertorio di stratificazioni urbane e di testimonianze. Qui venne condannato Cristo al cospetto di Ponzio Pilato durante i giorni della Pasqua ebraica; qui sorgeva la Fortezza Antonia (il Pretorio evangelico) edificata da Erode il Grande (a partire dal 19 a.C.) sui resti di una precedente torre posta a controllo del ricostruito Tempio, poi distrutto da Tito nel 70 d.C. Qui ritroviamo importanti tracce sia del riordino urbanistico della città voluto da Adriano nel 135 d.C., sia delle strutture bizantine, delle case medievali, mamelucche e ottomane. Sui resti delle chiese bizantino-crociate si sono insediati nel XIX secolo i frati francescani della Custodia di Terra Santa (giunti in città cinque secoli prima), che da allora conservano i resti della Fortezza all'interno del convento annesso alla loro università (lo *Studium Biblicum Franciscanum*), un'istituzione scientifica affiliata alla "Pontificia Università Antonianum" di Roma (fondata nel 1901 e attiva a Gerusalemme dal 1924), che nel 2001 è diventata "Facoltà di Scienze Bibliche e Archeologia". L'interpretazione autentica della Bibbia, l'analisi filologica dei testi affiancata alle campagne di scavo, allo studio e all'esposizione dei reperti, fanno di questo complesso e dell'impegno della Custodia un'oasi di ricerca, di studio e di pace: una comunità con una missione insostituibile, in contatto e a confronto con il resto del mondo e con le altre religioni presenti in città, con le confraternite di musulmani, ebrei, cristiano-ortodossi, armeni e copti. Qui, a seguito della ristrutturazione operata a cura dell'architetto Antonio Barluzzi (1928–29), i frati trasferirono nel 1931 il primo museo archeologico della città, aperto nel 1902 presso le sale del convento di San Salvatore, il primo museo archeologico di Gerusalemme (che oggi ne conta altri sei, aperti tra il 1938 e il 1992), creato per esporre i reperti raccolti con il lungo lavoro di scavo condotto dagli stessi frati, cercando, trovando e studiando per secoli le testimonianze fisiche dei luoghi biblici, dei primi cenobi cristiani e dei santuari bizantini e crociati, quasi completamente obliterati da continue distruzioni.

Grazie al prezioso contributo dell'attuale direttore del museo, padre Eugenio Alliata, i progettisti hanno potuto indagare il sito, scavando all'interno e attorno al volume novecentesco per comprendere la provenienza e le caratteristiche dei manufatti rinvenuti, la cronologia dei fatti, la composizione dei resti delle murature e dei lastricati pavimentali presenti, così come l'individuazione dei conci riferibili al periodo ellenistico romano, dei resti bizantini, degli intonaci con diverse composizioni di inerti e cocciopesto, o le gradinature diagonali di pietre crociate, o di quelle mamelucche. Le tracce sono state cercate, svelate, restaurate e inglobate nel nuovo percorso museale, modificando anche brani delle architetture ospitanti. È nato così un progetto sorprendente, un percorso tra spazi chiusi e aperti, ipogei e fuori terra, nuovi e recuperati, che rende fruibili resti architettonici dal periodo ellenistico sino all'età dei Mamelucchi, così come reperti dall'età del bronzo fino al XVI secolo. Un progetto che, nutrendosi del fascino verso queste pietre, le ha recuperate ad una nuova fruizione sociale e culturale, affi-

ENG

At the outset of his Encyclical Letter *Magnifica humanitas* Pope Leo XIV states that today we are facing «a pivotal choice: either to construct a new Tower of Babel or to build the city in which God and humanity dwell together,» and to urge the second hypothesis he points to Jerusalem, which in ruins after the Babylonian exile welcomed Nehemiah (appointed as governor by the Persian king Artaxerxes I in 445 BC), who began with the city's reconstruction. The Pope's recommendation (to create a place capable of fostering knowledge, world peace and intercultural exchange) has always been a focal point of our modern world, and it has returned to timeliness today, more than ever before. Unimaginably, given the devastation that has continued in Palestine, this position has met with emblematic implementation precisely in the Holy City.

Today in Jerusalem, within the Convent of the Flagellation, stands the new Museum of the Holy Land, which has been redesigned following the restoration of its underground spaces. Located in the eastern part of the Old City –Palestinian territory annexed by the State of Israel since 1948– its history and complexities now provide the best setting and most appropriate context for the idea of a "museum city of humanity," a concept first envisioned in the late nineteenth century and naively interpreted by Le Corbusier in his "*Mundaneum, Musée mondial*" project (1928–29).

In an area with a cross-shaped layout, renovated by the Franciscan Wendelin Hinterkeuser (1851–1921) with the creation of a compact volume of stone masonry built over the ruins of one of the most impressive and ancient quarries, located between what are now the Damascus Gate and Herod's Gate of the old city, stands the enclosure that conserves an extraordinary repertory of urban stratifications and remnants. This was where Christ was sentenced before Pontius Pilate during the days of Passover; here stood the Antonia Fortress (Praetorium) built by Herod the Great (starting in 19 BC) over the remains of a previous tower placed to guard the reconstructed Temple, later destroyed by Titus in 70 AD. Here we find important traces of the urban reorganization ordered by Hadrian in 135 AD after the destruction under Titus, Byzantine structures, as well as medieval, Mamluk and Ottoman houses. On the remains of the Byzantine-Crusader churches, this is where the Franciscan friars of the Custody of the Holy Land settled in the 19th century (they reached the city 5 centuries earlier), and since then they have conserved the remains of the Fortress inside the Convent annexed to their university (the *Studium Biblicum Franciscanum*), a scientific institution affiliated with the "Pontificia Università Antonianum" in Rome (founded in 1901 and active in Jerusalem since 1924), which in 2001 became the "Faculty of Biblical Sciences and Archaeology." The authentic interpretation of the Bible, the philological analysis of the texts, flanked by excavations, and the study and display of relics have made this complex and the efforts of the Custody an oasis of research, study and peace: a community with an irreplaceable mission, in contact with the rest of the world and with the other religions present in the city, including the confraternities of Muslims, Jews, Orthodox Christians, Armenians and Copts. Here, following the renovation carried out by the architect Barluzzi (1928–29), in 1931 the friars installed the city's first archaeological museum, opened in 1902 in the spaces of the Monastery of Saint Saviour (today there are also six others, opened from 1938 to 1992), created to display relics gathered during the long process of excavation done by the friars themselves, searching, finding and studying for hundreds of years the physical evidence of the biblical sites, the first Christian coenobia and the Byzantine-Crusader sanctuaries, almost completely obliterated by acts of destruction.

Thanks to the contribution of the museum's current director, Father Eugenio Alliata, the designers were able to investigate the site, excavating inside and around the 20th-century structure to understand the provenance and characteristics of the artifacts discovered, the chronology of events, the composition of the remaining masonry and existing floor paving, as well as the identification of stone blocks dating to the Hellenistic-Roman period, Byzantine remains, plaster with various aggregate compositions and cocciopesto, and the diagonal steps made of crisscrossed stones or Mamluk-style steps. These traces were sought out, revealed, restored, and incorporated into the new museum itinerary, which also involved modifying sections of the surrounding architecture. The result is a remarkable project that makes architectural remains from the Hellenistic period through the Mamluk era accessible to visitors, as well as artifacts dating from the Bronze Age to the 16th century. A project that, drawing on the fascination with these stones, has restored them to a new social and cultural purpose, entrusting them with the task of telling the story

2
Padre Bellarmino Bagatti mentre rileva i graffiti degli ossuari rinvenuti nella necropoli del I sec. d.C. al Dominus Flevit

3
i professori archeologi dello Studium Biblicum Franciscanum (SBF) tra i resti della sinagoga di Cafarnao

4
il ritrovamento degli ossuari da parte dell'archeologo padre Bellarmino Bagatti, che ha ispirato la soluzione scelta per l'esposizione

5
Padre Sylvester John Saller e un altro archeologo dello SBF con gli aiutanti arabi sul cumulo di rovine del monastero bizantino del monte Nebo, in Giordania

6
l'edificio del convento della Flagellazione e dell'*SBF* dopo gli interventi di ampliamento

2
Father Bellarmino Bagatti making imprints of the graffiti of the ossuaries found in the necropolis from the 1st century AD at the Dominus Flevit

3
the archaeologist professors of the Studium Biblicum Franciscanum (SBF) amidst the remains of the synagogue of Capernaum

4
the discovery of the ossuaries by the archaeologist Father Bellarmino Bagatti, which inspired the solution chosen for the exhibition

5
Father Sylvester John Saller and another archaeologist of the SBF with Arab assistants on the mound of ruins of the Byzantine monastery of Mount Nebo,

6
the building of the Convent of the Flagellation and the *SBF* after the expansion project



4

Archivio SBF



5

Archivio SBF



6

Archivio SBF

ITA

dando loro il racconto delle origini dei popoli di queste terre, delle matrici comuni delle loro identità.

Il lavoro, iniziato nel 2013, è stato lungo e complesso, articolato tra gli studi e le scoperte, la selezione e il restauro dei reperti, le modifiche alle strutture edilizie presenti e il restauro di quelle riemerse: un impegno che ha fatto del lavoro in cantiere, ancorché condizionato da trasporti eccezionali, da una difficile logistica e dai pochi mezzi disponibili, una fonte inesauribile di ispirazione, che ha potuto arricchirsi anche della non scontata, preziosa e convinta, dedizione assicurata dalle maestranze locali, che con il tempo hanno acquisito una responsabile familiarità con ogni pietra antica giungesse nelle loro mani. Le modifiche ai volumi, la definizione del sistema espositivo e del suo linguaggio, la grafica e la segnaletica, sono stati pensati sia in relazione tra loro sia con i reperti e gli spazi del contesto ospitante: nella diversa declinazione di elementi semplici (anche iterati), la soluzione espositiva definisce una relazione discreta ed efficace con il contesto, controlla con coerenza le relazioni delle nuove strutture con gli spazi e i volumi preesistenti, privilegiando l'essenziale con una continua azione di "sottrazione". Gli apparati grafici sono parte integrante dell'allestimento: testi e disegni, mappe storiche e planimetrie dei siti documentati sono stampati direttamente sui supporti di metallo, con titoli di sezione o di argomento in arabo, ebraico, italiano e inglese, lingua utilizzata anche per gli approfondimenti. Le teche espositive che, collocate a parete o a terra, ospitano i materiali più fragili, sono in acciaio verniciato a polveri epossidiche e vetro, con piani e supporti interni in pietra *mizzi hilu* sbozzata a mano. Ancora in acciaio, e sempre con piani di calpestio in binderi di *mizzi hilu* di uguale pezzatura e disegno, sono i passaggi sospesi e le passerelle. I supporti, i fondali e i nuovi soffitti in acciaio verniciato evidenziano per contrasto le tessiture murarie della stratigrafia storica del luogo, lasciate a vista lungo un percorso che ci conduce in cortili a cielo aperto, ambienti ipogei, spazi fuori terra e a doppia altezza, dai quali possiamo osservare gli oggetti esposti da diverse angolazioni e distanze, con continui rimandi, scorci, innumerevoli punti di vista e cambi di scala. I materiali lapidei di maggiore consistenza, provenienti da altri contesti, spesso sono collocati in modo da evocare la disposizione originaria o quella posseduta al momento del loro ritrovamento.

Il primo lotto di lavori (concluso nel 2018 e già documentato in «Casabella», n. 902, ottobre 2019) ha riguardato il


7
Archivio SBF


8
Archivio SBF


9
Archivio SBF


10
Archivio SBF

ENG

of the origins of the peoples of these lands and the common roots of their identities.

The work, begun in 2013, has been long and complex, including studies and discoveries, selection and restoration of finds, modification of existing constructions and those that have been brought back to the surface. A commitment that has made the operations at the worksite, in spite of exceptional conditions of transport, logistical difficulties and limited available resources, become an inexhaustible source of inspiration, also enriched by the precious commitment and dedication of the local artisans, who over time have taken on a responsible familiarity with every ancient stone that has come within their reach. The modifications of the volumes, the definition of the display system and its language, the graphic design and signage, have been conceived in relation to each other, and with the relics and spaces of the hosting context: in the differing interpretation of simple (also reiterated) elements, the exhibit solution defines a discreet and effective relationship with the context, coherently controlling the interactions of the new structures with the existing spaces and volumes, focusing on what is essential in a continual action of "subtraction." The graphics are an integral part of the set-up: texts and drawings, historical maps and plans of the documented sites are printed directly on metal supports, with titles of sections and topics in Arabic, Hebrew, Italian and English, the language also utilized for the in-depth explanations. The display cases placed on the wall or the floor, containing the most fragile materials, are in epoxy powder-coated steel and glass, with shelves and internal supports in mizzi hilu stone hewn by hand. The suspended passages and footbridges are also in steel, again with tread surfaces in mizzi hilu of similar grading and design. The supports, backdrops and new ceilings in coated steel form a contrast with the masonry textures of the historic stratification of the site, left visible along a path that leads us into courtyards in the open air, underground spaces, above-ground and two-story zones, from which we can observe the objects displayed from different angles and distances, with continuing references, glimpses, countless viewpoints and shifts of scale. The stone materials of greatest consistency, arriving from other contexts, are often placed in such a way as to suggest their original arrangement, or the setting they presented at the moment of their rediscovery.

The first parcel of works (concluding in 2018 and already covered in «Casabella» n. 902, October 2019) had to do with the restoration and enhancement of the area of excavation, with

7, 8
il cantiere di ampliamento dell'SBF (1928–29) progettato dall'architetto Antonio Barluzzi e dall'ingegner Cesare Filippi. Sullo sfondo, oltre la cinta muraria della Città Vecchia, la collina del Getsemani (Monte degli Ulivi)

9
una prima identificazione (1905) dei reperti archeologici della Fortezza Antonia e del Foro adrianeo rinvenuti *in situ*

10
il grande ambiente voltato voluto da Wendelin Hinterkeuser, costruito sulla viva roccia, nella precedente funzione, utilizzato come deposito di reperti archeologici lapidei. Qui oggi viene narrata l'evoluzione della città di Gerusalemme dal tempo di Cristo ai nostri giorni attraverso l'esposizione di reperti rinvenuti *in situ* e sistemi di comunicazione multimediale

7, 8
the worksite of the expansion of the *SBF* (1928–29) designed by the architect Antonio Barluzzi and the engineer Cesare Filippi. In the background, beyond the walled enclosure of the Old City, the hill of Gethsemane (Mount of Olives)

9
an initial identification (1905) of the archeological ruins of the Antonia Fortress and the Forum of Hadrian found at the site

10
the large vaulted space created by order of Wendelin Hinterkeuser, built on the bare rock, in the earlier function as storage for archaeological relics in stone. Today this is the place of narration of the city of Jerusalem, from the time of Christ to the present, through the display of finds made at the site and multimedia systems

11
una delle sale del museo negli anni Cinquanta del Novecento con gli arredi lignei realizzati dalla falegnameria interna alla Custodia di Terrasanta

12, 13
una panoramica del museo e della sala delle lucerne nel precedente allestimento curato dal professore archeologo padre Michele Piccirillo

14
ortofoto del cuore della Città Vecchia di Gerusalemme: in basso il Monte del Tempio o spianata delle Moschee con la Cupola della Roccia; in alto l'area del Terra Sancta Museum e del convento della Flagellazione

11
one of the rooms of the museum in the 1950s, with the wooden furnishings made by the in-house workshop of the Custody of the Holy Land

12, 13
panoramic view of the museum and the hall of the oil lamps in the previous installation curated by the professor archaeologist, Father Michele Piccirillo

14
orthophoto in the heart of the Old City of Jerusalem: below, the Temple Mount or plateau of the Mosques with the Dome of the Rock; above, the area of the Terra Sancta Museum and the Convent of the Flagellation

ITA

restauro e la valorizzazione dell'area di scavo, con i resti della Fortezza Antonia, gli ambienti adrianei di *Aelia Capitolina* (il nome di Gerusalemme dal II secolo fino al 638 d.C.), gli interventi bizantini e crociati e del periodo mamelucco, fino a quelli voluti da Solimano il Magnifico. Nello spazio che conserva i resti della Fortezza (in un unico grande vano con accesso diretto dal cortile del convento), i visitatori e i pellegrini possono apprendere la storia del sito, teatro della condanna di Cristo, e l'evoluzione nel tempo di questa parte di città. Qui emergono i resti del *Lithostrotos*, il piano pavimentale del cortile esterno del *Praetorium* dove Pilato pronunciò la condanna di Cristo, studiati e messi in relazione con le lastre lusorie incise per i giochi di dadi delle guarnigioni romane, con i resti del foro di Adriano e con il grande banco affiorante di roccia naturale. A supporto della narrazione affidata ai frammenti di strutture architettoniche, ai proiettili di balista delle truppe di Tito, alle iscrizioni della *Legio Fretensis*, ai resti murari bizantini e crociati, qui si è scelto l'ausilio della tecnologia per una comunicazione *for all*, con proiezioni di immagini integrative e commenti minimali, in diverse lingue (una sezione realizzata in collaborazione con la società Tamschick Media+Space di Berlino). Immersi nello spazio buio, alterniamo l'ascolto della voce narrante con la visione sincronizzata delle tracce e degli oggetti esposti: apprendiamo così la storia millenaria della città, ripercorrendone le tappe dall'epoca di Erode, della condanna e della passione di Cristo, attraverso il tempo di Adriano e Costantino, Omar, Goffredo di Buglione, Solimano il Magnifico, sino ai pellegrinaggi dei primi secoli della storia cristiana.

Da un ingresso adiacente alla sala multimediale accediamo allo spazio occupato dal nuovo museo: lasciata alla nostra sinistra la cisterna romano-bizantina detta "degli archi", entriamo nella parte completata ora, con il secondo lotto. Un ampio locale nel quale, secondo un ordinamento che rispetta i luoghi di provenienza, sono esposti i preziosi reperti rinvenuti nei diversi siti della Terra Santa scavati dai frati. Qui gli architetti hanno modificato l'ampio volume a suo tempo creato dal francescano Wendelin Hinterkeuser (1903), poi ampliato da Barluzzi e Filippi alla fine degli anni Venti del Novecento: sono stati rimossi i piani in calcestruzzo, le pareti in laterizio corrente, gli intonaci cementizi, i lucernari metallici, scoperti ignoti ambienti antichi e liberati dalle superfetazioni alcuni resti architettonici e archeologici che lo stesso Hinterkeuser aveva segnalato e conservato come "preziose reliquie


11
Archivio SBF


12
Archivio SBF


13
Archivio SBF


14
Archivio GTRF

ENG

the remains of the Antonia Fortress, the Hadrianic spaces of the *Aelia Capitolina* (the name of Jerusalem from the 2nd century to 638 AD), the Byzantine and Crusader contributions and those of the Mamluk period, all the way to the works ordered by Suleiman the Magnificent. In the space that contains the remains of the Fortress (a single large room with direct access from the courtyard of the convent), visitors and pilgrims can learn about the history of the site, the setting of the sentencing of Christ, and the evolution of this part of the city over time. Here they will note the remains of the *Lithostrotos*, the paving of the external courtyard of the *Praetorium* where Pilate announced the sentence, which have been studied and placed in relation with the etched stone boards used for games of dice by the Roman garrisons, the remains of the forum of Hadrian and the large outcropping in the natural rock. To support the narration entrusted to fragments of architectural structures, the ballista stones of the troops of Titus, the inscriptions of the *Legio Fretensis*, the remains of Byzantine and Crusader masonry, here the choice has been made to rely on communication "for all," with projections of auxiliary images and minimal comments in different languages (a section made in collaboration with the company Tamschick Media+Space of Berlin). Immersed in the dark space, we alternate between listening to the narrator's voice and viewing the synchronized images of the exhibits: in this way, we learn about the city's millennia-old history, retracing its milestones from the time of Herod, the condemnation and Passion of Christ, through the eras of Hadrian and Constantine, Omar, Godfrey of Bouillon, Suleiman the Magnificent, all the way to the pilgrimages of the early centuries of Christian history.

Through an entrance adjacent to the multimedia room, we enter the space occupied by the new museum: leaving the Roman-Byzantine cistern known as "degli archi" on our left, we enter the section that has now been completed as part of the second phase. A spacious room where, arranged according to their places of origin, the precious artifacts from the various sites in the Holy Land excavated by the friars are on display. Here, the architects have modified the large space originally designed by the Franciscan Wendelin Hinterkeuser (1903), and later expanded by Barluzzi and Filippi in the late 1920s: the concrete floors, the standard brick walls, the cement plaster, and the metal skylights were removed, revealing unknown ancient rooms and freeing architectural and archaeological remains –which Hinterkeuser himself

ITA

del tempo di Cristo". All'interno di questo volume è stato realizzato un nuovo piano intermedio in acciaio, con struttura modulare, che amplia le superfici espositive e crea uno spazio nuovo, in parte su due livelli e in parte a doppia altezza, aprendosi, sia sulle sale sia sui reperti, con affacci e viste a diverse quote e angolazioni, con scorci che ci fanno apprezzare le peculiarità stilistiche degli oggetti, ancorché compromesse dalle mutilazioni patite nel tempo.

Gli architetti Giovanni Tortelli e Roberto Frassoni hanno qui, ancora una volta, sapientemente utilizzato il linguaggio e le regole del "mostrare" e dell'esporre, proseguendo nel solco di quella eccellente scuola dell'architettura del Novecento che ha lasciato innumerevoli esempi di straordinaria sensibilità, realizzando spazi in grado di generare in noi una profonda emozione estetica e, con essa, un concreto dialogo interculturale. Quest'opera si inserisce in una tradizione costruita da figure quali quelle di Giuseppe Pagano, Luciano Baldessari, Franco Albini e Franca Helg, i BBPR, Carlo Scarpa e i fratelli Castiglioni, di cui la cultura architettonica italiana può menare vanto. È il risultato di un approccio progettuale strategico e innovativo, di un mestiere attento alla conoscenza della storia del contesto, fisico e culturale, a qualunque scala, senza soluzione di continuità, tra un restauro monumentale, il recupero di una porzione di paesaggio o di città, l'allestimento interno di una vetrina (anche solo di cocci) o il riordino di un intero museo. Le sequenze con le quali sono ordinati, ricomposti e riassemblati gli oggetti non sono mai ripetitive, seriali o "solo" cronologiche, ma volutamente sorprendenti e imprevedibili, come le passerelle in acciaio e pietra poggiate su porzioni di murature secolari, i dislivelli ricavati tra i piani di calpestio antichi dell'area archeologica e quelli contemporanei di epoche più recenti, oppure la meraviglia delle antiche cisterne sepolte e degli spazi urbani ipogei recuperati a una loro nuova utilità. Nel solco dell'ancor viva scuola "del moderno", Tortelli e Frassoni hanno utilizzato un linguaggio compositivo rigoroso e scarno, apprezzato non per il "silenzio che esibisce" ma perché consente di realizzare contenitori ed elementi neutrali, "smaterializzati", capaci di diventare "invisibili": l'allestimento emoziona perché è capace di creare suggestioni "scomparendo", per far emergere i reperti esposti, lasciando la scena all'"altro da sé". Così il passato qui si racconta, delirante nel "monotono succedersi", diceva Borges, "di infamie e orrori".


15
Archivio GTRF


16
Archivio GTRF


17
Archivio GTRF


18
Archivio GTRF

ENG

had identified and preserved as "precious relics from the time of Christ"– from later additions. Inside this volume, a new intermediate steel floor with a modular structure was constructed, expanding the exhibition spaces and creating a new area –partly on two levels and partly with double-height ceilings– that opens up to both the galleries and the artifacts, offering views from different heights and angles, with perspectives that allow us to appreciate the stylistic characteristics of the objects, even though they have been compromised by the damage suffered over time.

The architects Giovanni Tortelli and Roberto Frassoni have again made skillful use of the language and rules of "display" and exhibition, moving forward along the lines of that excellent school of architecture of the 20th century, which has left us countless examples of extraordinary sensitivity, creating spaces capable of generating a profound aesthetic emotion, and a concrete intercultural dialogue. This work is inserted in a tradition that has been constructed by figures like Giuseppe Pagano, Luciano Baldessari, Franco Albini and Franca Helg, BBPR, Carlo Scarpa and the Castiglioni brothers, the proud legacy of Italian architectural culture. It is the result of a strategic and innovative design approach, of a craft that pays close attention to knowledge of the history of the physical and cultural context, on any scale, seamlessly, between the restoration of a monument, the recovery of a portion of landscape or city, the interior set-up of a display case, or the reorganization of an entire museum. The sequences with which the objects are placed in order, rearranged and reassembled, are never repetitive, serial or "just" chronological, but are intentionally surprising and unpredictable, like the walkways in steel and stone resting on portions of age-old masonry, the level shifts created between the ancient treaded surfaces of the archaeological area and the contemporary floors from more recent eras, or the wonder of the ancient buried cisterns and the underground urban spaces refurbished for new uses. Along the lines of the still lively school "of the modern," Tortelli and Frassoni have utilized a rigorous, terse compositional language, appreciated not for the "silence it displays" but because it makes it possible to create neutral containers and elements, "dematerialized," capable of becoming "invisible": the installation brings emotion because it is able to create impressions, "vanishing" to bring the items on display back to the fore, leaving the stage to the "other than self." Thus the past tells its own story here, delirious in the "monotonous alternation" of disgraces and horrors, as Borges wrote.

15
la scoperta della cisterna ellenistica sotto il palazzo mamelucco detto "Casa di Erode" e la realizzazione del ponte in diagonale di attraversamento

16
gli spazi ipogei recuperati nello scavo sotto la cosiddetta "Casa di Erode" con brani di murature bizantine, strutture medievali e portali a mitra del periodo crociato

17
il cortile del palazzo mamelucco con il recupero delle originarie quote di pavimentazione e le due cisterne sottostanti

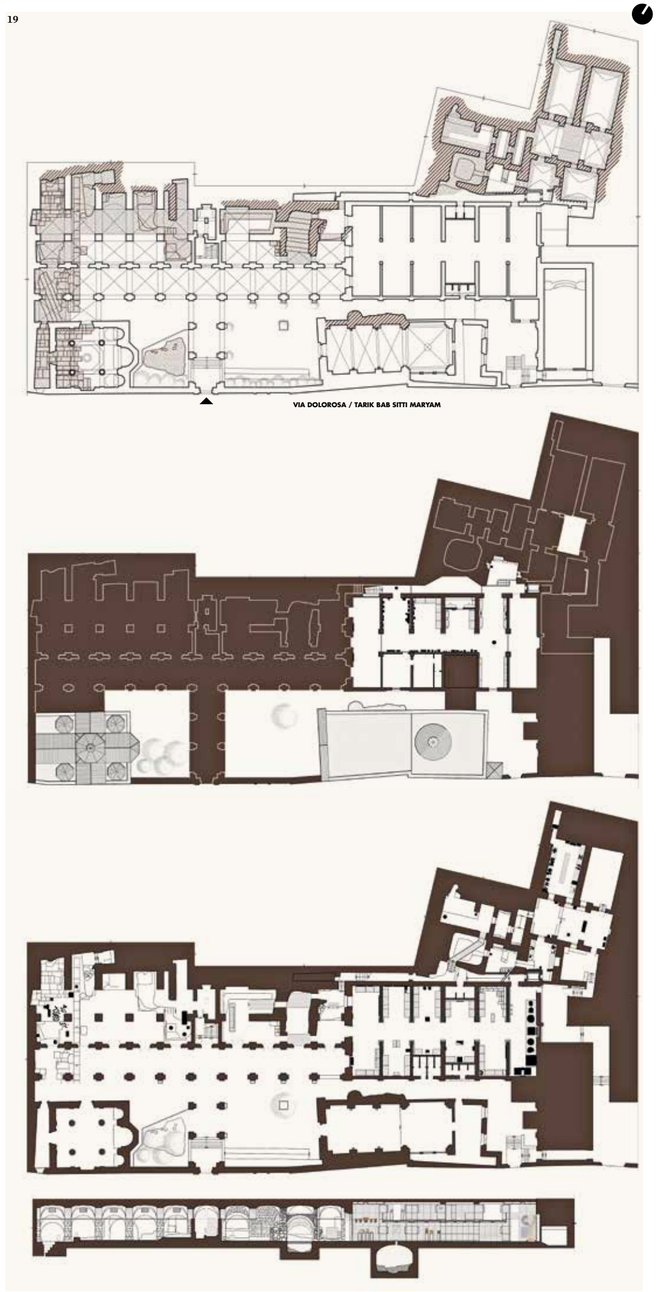
18
il trasporto al museo, il montaggio di alcuni reperti dell'*Anástasis*: capitelli con monogramma dell'imperatore Maurizio Tiberio

19
mappa del recupero delle antiche strutture. I lavori di ristrutturazione degli spazi sul sito della Fortezza Antonia hanno disvelato la presenza, sotto piani pavimentali e intonaci recenti, di frammenti di architetture antiche che si sono sovrapposte nel continuo divenire della città. La ricerca delle preesistenze e l'analisi delle stratificazioni è stata sistematica, così come il metodo del loro restauro e la loro integrazione nel percorso del museo come elementi protagonisti, testimoni dell'importanza storica dell'area. Cisterne ellenistiche, murature romane e bizantine, brani del *Lithostrotos*, portali medievali e impianti mamelucchi, a fianco dei reperti esposti, si pongono come elemento di confronto e di dialogo con i segni della contemporaneità, esplicitata dall'intervento architettonico e dall'allestimento museale. Il progetto architettonico e di allestimento museografico. Pianta del primo piano, pianta del piano terra e sezione longitudinale

20
veduta aerea del Convento della Flagellazione, dal sito istituzionale del Terra Sancta Museum

21
le due corti di ingresso al convento della Flagellazione, sede del Terra Sancta Museum. Sullo sfondo la chiesa della Flagellazione, risalente al periodo delle Crociate, ristrutturata da Antonio Barluzzi e Cesare Filippi nel 1928–29

22
il primo ponte sulla cisterna "degli archi", ritrovata durante i lavori di ristrutturazione degli spazi architettonici: da qui si accede al volume dal quale inizia il percorso di visita del rinnovato museo


19
VIA DOLOROSA / TARIK BAB SITTI MARYAM

15
the discovery of the Hellenistic cistern under the Mamluk structure known as the "House of Herod," and construction of the diagonal bridge for crossing

16
the underground spaces recovered by excavation under the so-called "House of Herod," with portions of Byzantine masonry, medieval structures and gates from the period of the Crusades

17
the courtyard of the Mamluk palace with recovery of the original pavement levels and the two cisterns below

18
transport to the museum and assembly of various relics of the Anástasis: capitals with monogram of the Emperor Maurice Tiberius

19
map of the recovery of the ancient structures. The operations of renovation of the spaces on the site of the Antonia Fortress have revealed the presence, below more recent floor levels and claddings, of fragments of ancient works of architecture that have been overlaid in the continuing evolution of the city. The research on the existing elements and analysis of the stratifications has been systematic, as has the method of their restoration and incorporation in the museum itinerary as protagonists, bearing witness to the historical importance of the area. Hellenistic cisterns, Roman and Byzantine walls, portions of *Lithostrotos*, medieval gates and Mamluk layouts, next to the relics on display, offer an element of comparison and dialogue with contemporary signs, conveyed by the architectural intervention and the museum installation. The architectural project and museum installation. First floor plan, ground floor plan and longitudinal section

20
aerial view of the Convent of the Flagellation, from the institutional site of the Terra Sancta Museum

21
the two entrance courtyards of the Convent of the Flagellation, home of the Terra Sancta Museum. In the background, the Church of the Flagellation, dating back to the period of the Crusades, refurbished by Antonio Barluzzi and Cesare Filippi in 1928–29

22
the first bridge on the Arches Pool, rediscovered during work on the renovation of the architectural spaces: this provides access to the volume where the visitors' pathway of the new museum begins


20
Archivio TSM


21
Archivio GTRF


22
Archivio GTRF

progetto architettonico e museografico /architectural project and museum design
GTRF Giovanni Tortelli Roberto Frassoni Architetti Associati

team di progetto/design team
Giovanni Tortelli, Gianni Naoni, Daniele De Santis, Alessandro Polo, Rocco Sebastiano Pagnoni

direzione lavori/construction supervision
Giovanni Tortelli con Alessandro Polo, Rocco Sebastiano Pagnoni

construction management
Ettore Soranzo, Leonardo Di Marco, Vincenzo Zuppardo, Youssef Msallam

strutture/structures
Cohen Engineering

impianti/systems
Technical Office of the Custody of the Holy Land

impresa/contractor
Expression Engineering

comitato scientifico/scientific committee
Studium Biblicum Franciscanum; Eugenio Alliata, Amedeo Ricco, Gabriele Allevi, Davide Bianchi, Daniela Massara

fornitori/suppliers
Lamparredo – Mestieri Group

committente/client
Custody of the Holy Land

managing partner
Pro TS Association

sistemi audio-video e IT/A.V.–I.T.
Tamschick Media+Space; Studio Base2

dati dimensionali /dimensional data
1.600 mq superficie complessiva

cronologia/chronology
2013–15: progetto
2018: realizzazione primo lotto
2026: realizzazione secondo lotto

localizzazione/location
Convento della Flagellazione, Jerusalem, Israel

fotografie/photos
Archivio GTRF
Archivio SBF
Archivio TSM
Rocco Sebastiano Pagnoni
Vaclav Sedy
Andrew Shiva
Tomislav Vuk

23



23
sezione trasversale della prima parte del percorso con le sale ipogee del palazzetto mamelucco e il ponte sulla prima cisterna "degli archi", il passaggio sulla cisterna ipogea e l'inserimento di un piano intermedio. Sezione trasversale di una parte del volume realizzato dall'architetto Barluzzi e di altri vani ipogei edificati sulla cisterna ellenistica detta "di Erode". Il progetto per l'esposizione degli straordinari reperti provenienti dal Santo Sepolcro (prospetto e pianta), recuperati dal giardino del Romitaggio a fianco del Getsemani, dove erano stati collocati dopo gli interventi di ricostruzione della Rotonda degli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso

24
l'ingresso al corpo nuovo del museo, dal quale ha inizio il percorso di visita: al piano terra sono visibili le sezioni espositive dedicate ai luoghi della vita di Cristo. Alle estremità, negli spazi a doppia altezza, sono esposti reperti di grandi dimensioni

23
cross-section of the first part of the itinerary with the underground rooms of the Mamluk palace, and the bridge over the first Arch Pool, the passage over the underground cistern and the insertion of an intermediate level. Cross-section of a part of the volume made by the architect Barluzzi and other underground spaces built on the Hellenistic cistern known as "Herod's". The project for the display of the extraordinary finds from the Holy Sepulcher (elevation and plan), salvaged from the Hermitage Garden next to Gethsemane, where they were placed after the reconstruction of the Rotunda of the 1960s and 1970s

24
the entrance to the new volume of the museum, from which the visit itinerary begins: at ground level visitors can see the sections on the locations of the life of Christ. At the extremities, large items are shown in the two-story spaces

24



Rocco Sebastiano Pagnoni

25



Rocco Sebastiano Pagnoni

26



Rocco Sebastiano Pagnoni

25
frammenti del monumentale arco e dei capitelli figurati provenienti della grande basilica crociata dell'Annunciazione di Nazareth. La luce naturale è filtrata da un diaframma metallico il cui disegno evoca geometrie paleocristiane e bizantine

26
reperti provenienti dagli scavi di Cafarnao relativi alla casa di Pietro e al successivo santuario bizantino. In primo piano i due leoni in pietra calcarea bianca della Tebah, dalla grande sinagoga del IV secolo. Sulla parete in metallo, a lato della grafica, è esposto un mosaico proveniente dal complesso termale di Magdala, sul lago di Tiberiade

25
fragments of the monumental arch and figured capitals from the large Crusader Basilica of the Annunciation in Nazareth. The natural light is filtered by a metal diaphragm whose design evokes Early Christian and Byzantine geometry

26
finds from the excavation of Capernaum related to the House of Peter and the successive Byzantine sanctuary. In the foreground, the two lions in white limestone of the Tebah, from the large synagogue of the 4th century. On the wall in metal beside the graphics, display of a mosaic taken from the hot springs complex of Magdala, on Lake Tiberias

27
dagli scavi di Cafarnao i due leoni in pietra calcarea bianca della Tebah, dalla grande sinagoga del IV secolo, con il concio in basalto nero con incisione di una Menorah, probabile frammento architettonico di una sinagoga più antica

28
reperti architettonici del periodo romano e tardoantico, sulla parete metallica due mosaici provenienti dalla chiesa bizantina delle Beatitudini a Tabga

29
reperti provenienti dal Getsemani, dove gli scavi archeologici eseguiti dai frati francescani hanno messo in luce i resti di una grande chiesa bizantina. Di straordinaria qualità è il concio di pietra con la raffigurazione dell'arcangelo Michele

27
from the excavation at Capernaum: the two lions in white limestone of the Tebah, from the large synagogue of the 4th century, with the ashlar in black basalt bearing the engraving of a Menorah, probably an architectural fragment of an older synagogue

28
architectural remnants from the Roman period and late antiquity, on the metal wall two mosaics from the Byzantine Church of the Beatitudes at Tabga

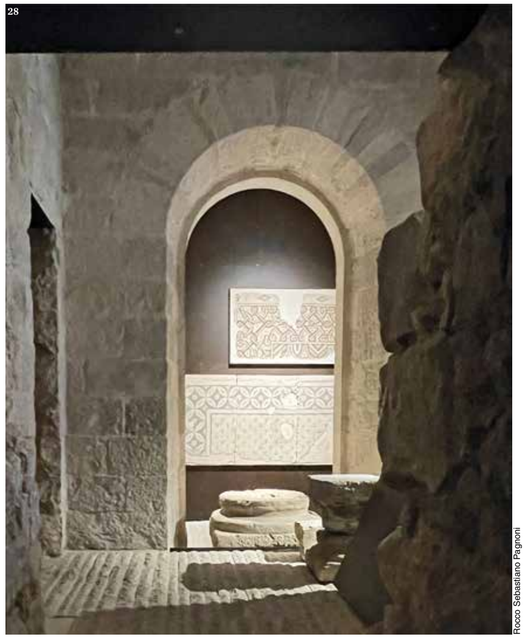
29
relics from Gethsemane, where the archaeological digs conducted by the Franciscan friars have revealed the remains of a large Byzantine church. The ashlar with the depiction of Archangel Michael is of extraordinary quality

27



Rocco Sebastiano Pagnoni

28



Rocco Sebastiano Pagnoni

29



Rocco Sebastiano Pagnoni

30



Rocco Sebastiano Pagnoni

31



Rocco Sebastiano Pagnoni

30
altri reperti provenienti dal Getsemani (Monte degli Ulivi), e dai resti della grande chiesa bizantina rinvenuta durante gli scavi

31
reperti provenienti da Betania: frammenti architettonici della basilica di età bizantina. Sullo sfondo due anfore dell'età del bronzo che testimoniano la continuità di vita del sito fin dai tempi più antichi

32
la necropoli del Dominus Flevit sulla collina del Getsemani, scoperta dai frati francescani durante le indagini archeologiche condotte nei pressi di una cappella bizantina, che ha restituito innumerevoli reperti e corredi funerari di diverse epoche. Di grande importanza sono gli ossuari del I secolo d.C. in pietra calcarea, molti decorati con rilievi, incisioni e pigmenti o contrassegnati da graffiti che riportano nomi ricorrenti nei testi biblici. La transenna marmorea e i mosaici provengono dalla cappella bizantina del V secolo

30
other artifacts from Gethsemane (Mount of Olives) and from the remains of the large Byzantine church uncovered during the excavations

31
relics from Bethany: architectural fragments of the late Byzantine Basilica. In the background, two amphorae from the Bronze Age bear witness to the continuity of life of the site since the most ancient times

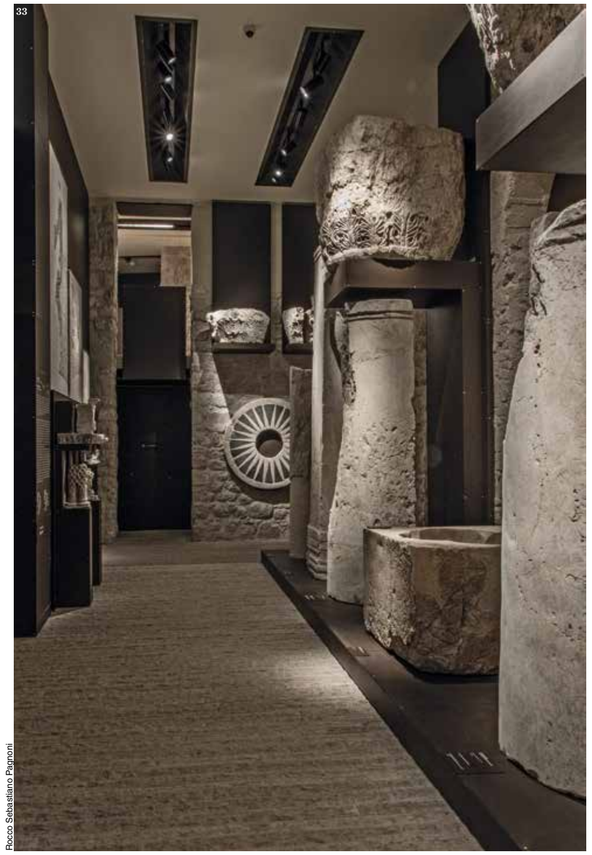
32
the necropolis of Dominus Flevit on the Gethsemane, discovered by the Franciscan friars during the archeological investigations conducted in the vicinity of a Byzantine chapel, has yielded many relics and funerary objects from various eras. The limestone ossuaries of the 1st century AD are of great importance, decorated with reliefs, engravings and pigments, or featuring graffiti indicating names recurring in biblical texts. The marble barrier and the mosaics come from the Byzantine chapel of the 5th century

32



Rocco Sebastiano Pagnoni

33



Rocco Sebastiano Pagnoni

34



Rocco Sebastiano Pagnoni

33, 34, 35
nel grande vano a doppia altezza, alla testa del corpo di fabbrica realizzato dall'architetto Barluzzi negli anni 1928–29, sono esposti i reperti provenienti dal complesso del Santo Sepolcro. Colonne monumentali originarie dell'*Anástasis*, con i relativi capitelli corinzi riferibili al complesso costantiniano. Un basamento di colonna, manufatto di reimpiego quasi certamente ascrivibile al tempio adrianeo del 135 d.C. Quindi altri reperti architettonici di epoca bizantina, come gli straordinari capitelli a foglia d'acanto mossa dal vento e quelli in marmo proconnesio con il monogramma di Maurizio Tiberio. La grande ruota con intarsi a raggiera, parte del pavimento originario come *signaculum* dell'apparizione di Cristo alla Maddalena, più volte restaurata e integrata nel tempo (XVII secolo) fino alla sua sostituzione nel secolo scorso. Al centro, tra le colonne monumentali, è collocato il fonte battesimale quadrilobato bizantino, sormontato da una grande lastra con cornice bicroma tessellata reimpiegata nel pavimento della Loggia dei Latini della Rotonda

33, 34, 35
in the large two-story space, at the end of the volume built by the architect Barluzzi in 1928–29, items are displayed that were taken from the complex of the Holy Sepulcher. Original monumental columns of the Anástasis, with Corinthian capitals pertaining to the Constantinian complex. A column base, an artifact reutilized, almost certainly attributable to the Temple of Hadrian of 135 AD. Other relics are from the Byzantine era, like the extraordinary capitals with acanthus leaves moved by the wind, and those in Proconnesian marble with the monogram of Maurice Tiberius. The large wheel with inlaid spokes, part of the original floor as a *signaculum* of Christ's appearance to Mary Magdalene, repeatedly restored and incorporated over time (17th century), until its substitution during the last century. At the center, between the monumental columns, a Byzantine quadrilobate baptismal font, topped by a large slab with a two-tone tessellated frame, reutilized in the floor of the Latin Loggia of the Rotunda

35



Rocco Sebastiano Pagnoni



Archivio GTRF



Archivio GTRF



Rocco Sebastiano Pagnoni

36
in primo piano il grande capitello in pietra calcarea detto "dei quattro Vangeli", con quattro volute in forma di rotolo che affiancano, da un lato una croce patente inscritta in un arco e, dall'altro, l'edicola del Sepolcro. Sullo sfondo "l'archivio" delle lucerne bizantine ordinate e studiate dall'archeologo padre Stanislao Loffreda

37, 38
la cisterna ellenistica detta "di Erode", messa in luce durante le indagini sotto l'omonimo palazzetto mamelucco, è attraversata da un ponte in acciaio e pietra che consente di dare continuità al percorso espositivo verso gli spazi ipogei, con murature medievali e portali del periodo crociato. La cisterna restituisce a tutt'oggi l'acqua filtrata dal banco roccioso sul quale si imposta il complesso del museo

36
in the foreground, the large limestone capital known as "the four Gospels," with four volutes in the form of a scroll, flanking a cross pattée set into an arch, on one side, and the aedicula of the Sepulcher on the other. In the background, the "archive" of the Byzantine lanterns, organized and studied by the archaeologist Father Stanislao Loffreda

37, 38
the Hellenistic cistern known as "Herod's," revealed during the excavation below the Mamluk palace of the same name, is crossed by a bridge in steel and stone that makes it possible to grant continuity to the display path towards the underground spaces, with medieval walls and gates from the period of the Crusades. The cistern still provides water filtered by the rocky bank on which the complex of the museum is set



Vaclav Sedy



Archivio GTRF

39
gli spazi ipogei del percorso museale con le murature delle costruzioni medievali in conci di reimpiego e portali "a mitra". Sullo sfondo l'esposizione di un capitello corinzio del I secolo d.C. dalla "Tomba degli Erodi"

40
dal primo livello, una nuova rampa in acciaio e pietra (lungo la quale sono esposti alcuni capitelli crociati, di diversa foggia, provenienti da edifici di Gerusalemme), ci riporta alla grande cisterna "degli archi", dove si conclude il percorso di visita

39
the underground areas of the museum tour, featuring the walls of medieval buildings constructed with reused ashlars and "mitra-style" portals. In the background is a display of a 1st-century A.D. Corinthian capital from the "Tomb of the Herods"

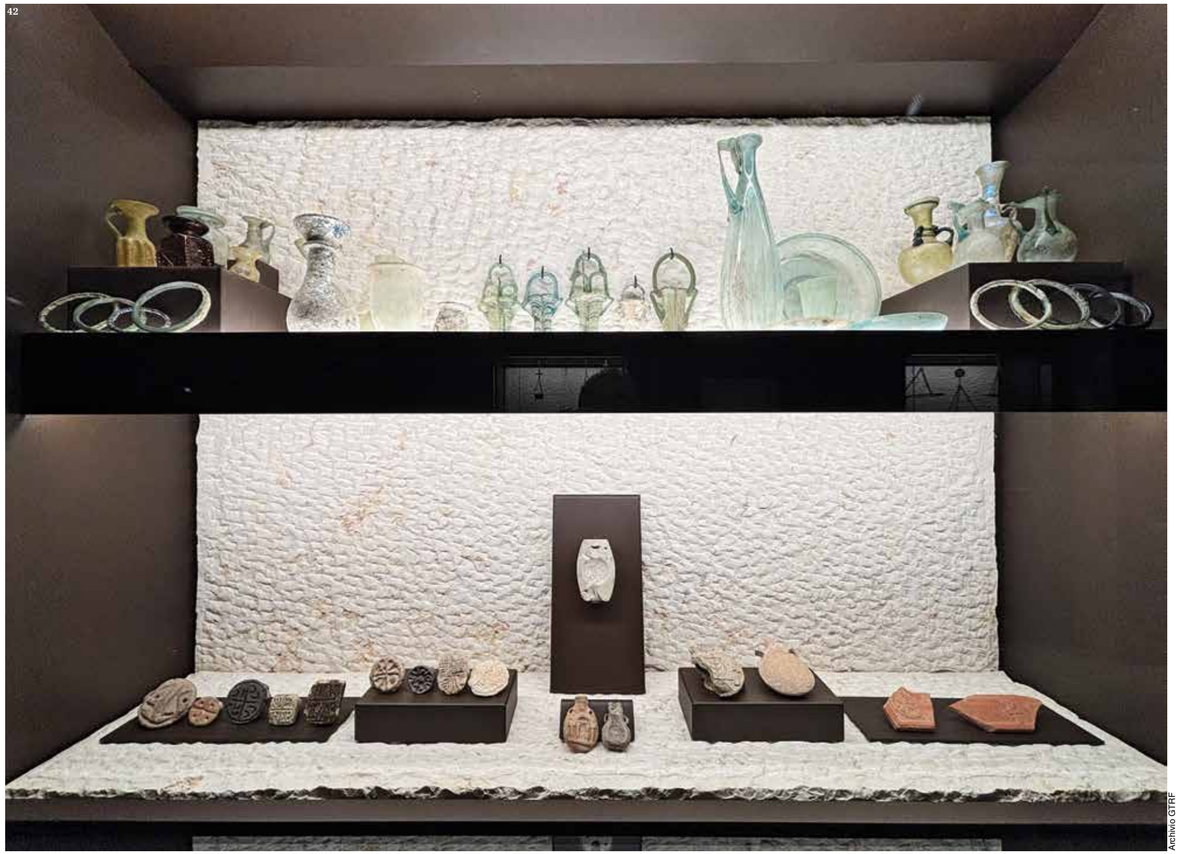
40
from the first level, a new ramp in steel and stone (along which are displayed Crusader capitals of different types, taken from buildings in Jerusalem), brings us to the large Arches Pool, the conclusion of the visit itinerary

41



Tomislav Vuk

42



Archivio GTRF

41
l'esposizione dei reperti provenienti dalla reggia erodiana del deserto di Giuda, l'Herodium, con un grande capitello del peristilio, assieme a quelli rinvenuti negli scavi della Fortezza di Macheronte, distribuiti negli spazi sotterranei di periodo crociato, scoperti con i lavori di scavo condotti per la realizzazione del nuovo allestimento

41
the display of relics from the castle of Herod in the Judean Desert, the Herodium, with a large capital of the peristyle, together with those found in the excavation of the Fortress of Macheronte, distributed in the underground spaces of the period of the Crusades, discovered in the works of excavation conducted for the implementation of the new museum project

42
al primo piano del corpo nuovo del museo, sono esposti materiali provenienti dalle collezioni storiche dello studio dell'SBF. Diverse tipologie di materiali archeologici (ceramiche, vetri, bronzi, metalli preziosi) esposti su piatti d'appoggio in acciaio verniciato adagiati su piani e supporti in pietra *mizzi hilu* sbozzata a mano

42
at the first level of the new volume of the museum, materials are on view from the historical collections of the studio of the SBF. Different types of archaeological relics (ceramics, glassware, works in bronze, precious metals) are displayed on support plates in coated steel, resting on shelves and supports in *mizzi hilu* stone, hewn by hand

MUSEO DI CAPODIMONTE, NAPOLI

CORVINO+MULTARI

1



Luciano Romano

Capodimonte. Un progetto per il Museo e Real Bosco Capodimonte. A project for the Museo e Real Bosco

Marco Mulazzani

1
il fronte d'ingresso est al museo
2
ortofotografia del parco di Capodimonte
3
piano topografico del Real Bosco di Capodimonte, 1785 ca
4
Luigi Salvatore Gentile, vista della nuova strada a Capodimonte, 1807

1
the eastern entrance façade of the museum
2
orthophoto of Capodimonte park
3
topographic plan of the Real Bosco of Capodimonte, 1785 ca
4
Luigi Salvatore Gentile, view of the new street at Capodimonte, 1807

ITA

Il Museo e Real Bosco di Capodimonte è uno dei complessi monumentali e museali di maggior rilievo nel panorama internazionale. La sua unicità deriva dalla compresenza della Reggia, del Real Bosco e di una delle più importanti collezioni d'arte europee, componenti che nel corso del tempo hanno dato forma a un organismo unitario nel quale architettura, paesaggio e museo si definiscono reciprocamente.

Capodimonte nasce nel 1734 per volontà di Carlo di Borbone come sito reale per la caccia, la rappresentanza e la conservazione delle raccolte Farnese ereditate dalla madre Elisabetta. La costruzione della Reggia, avviata nel 1738 su progetto di Giovanni Antonio Medrano con il contributo iniziale di Antonio Canevari, si prolunga per oltre un secolo con la partecipazione di figure di primo piano della cultura architettonica, quali Ferdinando Fuga e Ferdinando Sanfelice –artefice, quest'ultimo, della trasformazione della riserva di caccia in un parco-bosco. Dopo il 1860 il complesso diviene proprietà di Casa Savoia e si rafforza il carattere di Reggia-Museo, mentre il Real Bosco assume la configurazione di una vasta infrastruttura paesaggistica, estesa per circa 134 ettari e attraversata da oltre 12 chilometri di viali, nella quale trovano posto edifici come la Chiesa di San Gennaro e la Real Fabbrica della Porcellana, insieme a giardini, masserie e altre strutture. Nel 1920 il complesso passa dalla Corona al Demanio dello Stato italiano ed è affidato all'Amministrazione delle Belle Arti. Pur conservando parzialmente una funzione residenziale, Capodimonte as-



Archivio C+M



Museo e Real Bosco di Capodimonte, Napoli



Collezione privata

ENG

The Museo e Real Bosco di Capodimonte is one of the most important monumental and museum complexes on the international scene. Its uniqueness derives from the coexistence of the Reggia, the Real Bosco and one of Europe's most important art collections, components which over time have given form to a single organism in which architecture, landscape and museum define one another.

Capodimonte originated in 1734 at the behest of Charles of Bourbon as a royal site for hunting, representation and the conservation of the Farnese collections inherited from his mother Elisabeth. The construction of the palace, begun in 1738 to a design by Giovanni Antonio Medrano with the initial contribution of Antonio Canevari, continued for over a century with the participation of leading figures in architectural culture, including Ferdinando Fuga and Ferdinando Sanfelice –the latter responsible for transforming the hunting reserve into a park-woodland. After 1860 the complex became the property of the House of Savoy and its character as a palace-museum was reinforced, while the Real Bosco took on the configuration of a vast landscape infrastructure, extending over approximately 134 hectares and crossed by more than 12 kilometres of avenues, containing buildings such as the Church of San Gennaro and the Royal Porcelain Manufactory, together with gardens, farms and other structures. In 1920 the complex passed from the Crown to the Italian State Property Office and was entrusted to the Administration of Fine Arts. While partially maintaining a residential

ITA

sume lo statuto di istituzione pubblica destinata alla conservazione e alla valorizzazione del patrimonio artistico, ponendo le premesse per la sua definitiva trasformazione museale. Questa si compie tra il 1952 e il 1957, quando il soprintendente Bruno Molajoli promuove la realizzazione del nuovo Museo Nazionale di Capodimonte e affida a Ezio Bruno De Felice il progetto architettonico e museografico. L'intervento si colloca all'interno della stagione di rinnovamento dei musei italiani del secondo dopoguerra, nella quale il riordino delle collezioni e la definizione di nuovi allestimenti procedono come parti di un medesimo programma culturale. De Felice affronta insieme a Molajoli il tema della trasformazione della storica residenza in una moderna istituzione museale intervenendo in modo selettivo sull'organismo architettonico: mentre il piano nobile, sede degli appartamenti reali, viene sostanzialmente conservato e destinato alle collezioni storiche e alle arti decorative, il secondo piano è oggetto di una più profonda riorganizzazione. Il progetto ridefinisce i percorsi di visita e realizza nuovi spazi espositivi attribuendo un ruolo centrale al controllo della luce naturale. La trasformazione delle coperture e del sottotetto, resa possibile dalla sostituzione delle strutture lignee con capriate in calcestruzzo armato, introduce sistemi di illuminazione zenitale ispirati alle più avanzate esperienze museali europee. Ordinamento delle collezioni, architettura, luce e servizi specialistici – come i depositi visitabili e il laboratorio di restauro– concorrono alla costruzione di un museo che entra a far parte delle più significative esperienze della museografia italiana del secondo dopoguerra. Nel 1965 De Felice realizza il nuovo auditorium nella Cappella Reale, modificando uno degli ambienti storici della Reggia con un impianto concepito secondo criteri contemporanei. L'operazione segna una delle trasformazioni più incisive del complesso nel secondo Novecento, comportando la perdita di una parte significativa della configurazione originaria dell'edificio.

Tra il 1985 e il 2007 il Museo è interessato da una consistente serie di interventi di riallestimento delle sale. A questo periodo appartengono anche la realizzazione degli spazi dedicati all'arte contemporanea, inaugurati nel


5
Collezione privata


6


7


8


9

ENG

function, Capodimonte acquired the status of a public institution devoted to the conservation and enhancement of the artistic heritage, laying the foundations for its definitive transformation into a museum.

This took place between 1952 and 1957, when the superintendent Bruno Molajoli promoted the creation of the new Museo Nazionale di Capodimonte and entrusted Ezio Bruno De Felice with its architectural and museographic design. The intervention belongs to the period of renewal of Italian museums after the Second World War, in which the reordering of collections and the definition of new displays proceeded as parts of the same cultural programme. Together with Molajoli, De Felice addressed the transformation of the historic residence into a modern museum institution by intervening selectively on the architectural organism: while the piano nobile, containing the royal apartments, was substantially conserved and assigned to the historic collections and the decorative arts, the second floor underwent a more profound reorganisation. The project redefined the visitor routes and created new exhibition spaces, assigning a central role to the control of natural light. The transformation of the roofs and attic, made possible by the replacement of the wooden structures with reinforced-concrete trusses, introduced systems of zenithal lighting inspired by the most advanced European museum experiences. The ordering of the collections, architecture, light and specialist services –such as the storerooms accessible to visitors and the restoration workshop– thus contributed to the construction of a museum that would become one of the most significant achievements of Italian post-war museography. In 1965 De Felice built the new auditorium inside the Royal Chapel, altering one of the historic rooms of the palace through a layout conceived according to contemporary criteria. The operation marked one of the most incisive transformations of the complex in the second half of the twentieth century, entailing the loss of a significant part of the building's original configuration.

Between 1985 and 2007 the museum underwent a substantial series of interventions involving the redisplay of its rooms. This period also saw the creation of spaces de-

5
Francesco Fergola, Palazzo Reale di Capodimonte da Porta Grande, 1835
6
il Palazzo Reale di Capodimonte con operai impegnati nella manutenzione del parco in una fotografia di Giorgio Sommer, 1872
7
Ezio Bruno De Felice, rinnovo del Museo di Capodimonte. Le capriate in cemento armato della nuova copertura con i sottostanti velari e persiane a lamelle metalliche, 1957
8
la sala della Battaglia di Pavia, arazzi fiamminghi del XVI secolo, 1957
9
la sala di Tiziano con i dipinti allestiti su pareti tappezzate in seta, 1957

5
Francesco Fergola, Royal Palace of Capodimonte from Porta Grande, 1835
6
the Royal Palace of Capodimonte with workers engaged in maintenance of the park, in a photograph by Giorgio Sommer, 1872
7
Ezio Bruno De Felice, renovation of the Museum of Capodimonte. The reinforced concrete trusses of the new roof with the curtains and shutters with metal blades, 1957
8
hall of the Battle of Pavia tapestries, Flemish works from the 16th century, 1957
9
the Titian room with the paintings hung on walls covered in silk, 1957

10
Real Bosco di Capodimonte, il belvedere
11, 12
viali nel parco di Capodimonte

10
Royal Park of Capodimonte, the belvedere
11, 12
avenues in the park of Capodimonte

ITA

1996 con opere come il *Grande Cretto Nero* (1978) di Alberto Burri, e altri episodi autonomi affidati ad artisti contemporanei, tra cui la sala progettata da Sol LeWitt (2002). Tuttavia, pur contribuendo in maniera rilevante all'arricchimento dell'offerta museale, tali interventi rivelano un carattere puntuale e non si inseriscono in una strategia complessiva di riqualificazione del complesso monumentale.

Nel secondo decennio del XXI secolo, durante la direzione di Sylvain Bellenger, prende avvio un programma organico di restauro, rifunzionalizzazione e riqualificazione energetica del Museo di Capodimonte. Il progetto assume la forma inedita di un partenariato tra l'istituzione pubblica, il Ministero della Cultura, attraverso il Museo, e un soggetto privato, Engie Servizi, il quale, mediante una procedura di project financing riconosciuta di interesse pubblico e aggiudicata con gara internazionale nel 2021, diviene promotore, realizzatore e gestore dell'intera operazione.

Coordinato dallo studio Corvino+Multari, cui è affidata anche la direzione artistica dell'intervento, il progetto affronta il Museo e Real Bosco di Capodimonte come un organismo nel quale ogni trasformazione è chiamata a confrontarsi con una pluralità di stratificazioni storiche. Ne deriva un'operazione che non ricerca una nuova rifondazione del Museo, ma interviene selettivamente sulle diverse eredità che ne compongono l'identità, correggendole, aggiornandole o valorizzandole secondo le differenti necessità. La complessità dell'operazione si riflette nella composizione del gruppo di lavoro, che riunisce competenze dedicate al restauro della fabbrica storica e delle opere del secondo Novecento, alla progettazione impiantistica e alla sostenibilità energetica. Il ruolo di Corvino+Multari consiste nel ricondurre questi differenti contributi entro una visione architettonica unitaria.

La riorganizzazione del sistema degli accessi e la realizzazione della nuova sala di accoglienza costituiscono il primo banco di prova di questo approccio. La scelta interessa uno degli ambienti più delicati dell'intero complesso, recuperando la volumetria della Cappella Reale e restituendo leggibilità a una parte significativa della configurazione originaria della reggia. Più che un semplice atrio di ingresso, la nuova sala diventa il luogo nel quale il Museo presenta se stesso, offrendo ai visitatori un primo orientamento storico e spaziale introduttivo al percorso espositivo. In questo contesto si comprende la decisione di coinvolgere Mimmo Paladino, artista con il quale Corvi-


10
Luciano Romano


11
Luciano Romano


12
Giovanna Silva

ENG

voted to contemporary art, inaugurated in 1996 with works such as Alberto Burri's *Grande Cretto Nero* (1978), as well as other autonomous episodes entrusted to contemporary artists, including the room designed by Sol LeWitt (2002). While these interventions made a significant contribution to enriching the museum's offer, they nevertheless revealed a punctual character and did not form part of an overall strategy for the redevelopment of the monumental complex.

In the second decade of the twenty-first century, during the directorship of Sylvain Bellenger, an organic programme of restoration, functional reorganisation and energy upgrading of the Museo di Capodimonte was launched. The project took on the unprecedented form of a partnership between the public institution –the Ministry of Culture, through the Museum– and a private body, Engie Servizi, which, by means of a project-financing procedure recognised as being in the public interest and awarded through an international tender in 2021, became the promoter, implementer and manager of the entire operation.

Coordinated by the studio Corvino+Multari, which was also entrusted with the artistic direction of the intervention, the project addresses the Museo e Real Bosco di Capodimonte as an organism in which every transformation is required to engage with a plurality of historical stratifications. The result is an operation that does not seek a new refoundation of the museum, but intervenes selectively on the different legacies that make up its identity, correcting, updating or enhancing them according to differing needs. The complexity of the operation is reflected in the composition of the working group, which brings together expertise dedicated to the restoration of the historic building and of works from the second half of the twentieth century, to services design and to energy sustainability. The role of Corvino+Multari consists in bringing these different contributions back within a single architectural vision.

The reorganisation of the access system and the creation of the new reception hall constitute the first testing ground for this approach. The choice involves one of the most delicate spaces in the entire complex, recovering the volume of the Royal Chapel and restoring legibility to a significant part of the original configuration of the palace. More than a simple entrance atrium, the new hall becomes the place in which the museum presents itself, offering visitors an initial historical and spatial orientation before the

ITA

no+Multari collaborano dall'inizio della loro attività, con un'opera d'arte contemporanea che risarcisce il decoro perduto della volta della Cappella Reale.

Un secondo consistente gruppo di interventi riguarda le sale espositive. La Sala Causa, uno spazio ipogeo realizzato nei primi anni Duemila, è restaurata confermandone la funzione di spazio flessibile destinato a mostre temporanee, eventi e attività culturali. Gli allestimenti concepiti da De Felice per le sale del secondo piano erano stati progressivamente modificati dalle successive campagne di riallestimento, fino a perdere in larga misura la configurazione originaria. Rimaneva tuttavia pienamente attuale uno dei principi fondativi del progetto degli anni Cinquanta: la qualità della visione delle opere d'arte. Il rinnovamento degli impianti di climatizzazione, collocati all'esterno lungo i balconi della reggia e completamente nascosti alla vista, e il progetto dei nuovi sistemi di illuminazione artificiale affronta questo tema attraverso tecnologie contemporanee, migliorando la conservazione delle opere, la loro leggibilità e le condizioni di visita. Più che un semplice adeguamento impiantistico, l'intervento aggiorna uno dei principi che avevano guidato la costruzione del Museo moderno di Capodimonte.

Un analogo atteggiamento caratterizza gli interventi che interessano il sottotetto e la terrazza-belvedere. Gli spazi destinati all'arte contemporanea vengono restaurati e aggiornati, confermandone il ruolo all'interno del percorso museale. La terrazza, concepita da De Felice come luogo di sosta e di osservazione del paesaggio, viene ripristinata e connessa agli spazi espositivi del sottotetto. La nuova pavimentazione, progettata dall'artista Christiane Löhr, introduce un segno contemporaneo che aggiunge un nuovo livello di lettura a uno spazio a lungo abbandonato e ora recuperato in quanto parte della storia del Museo. La terrazza restituisce inoltre continuità al rapporto tra Museo e Real Bosco. Il parco non è infatti una semplice pertinenza paesaggistica della reggia, ma costituisce una componente essenziale dell'identità di Capodimonte. La riqualificazione della terrazza riconduce il visitatore a una percezione unitaria del complesso, ricomponendo il dialogo tra architettura, paesaggio e collezioni che ne ha accompagnato la lunga vicenda storica.

13

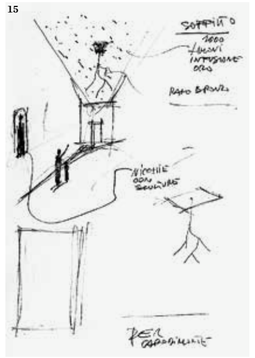


StudioF64

14



15



ENG

exhibition route begins. In this context one can understand the decision to involve Mimmo Paladino, an artist with whom Corvino+Multari have collaborated since the beginning of their activity, through a contemporary artwork that compensates for the lost decoration of the vault of the Royal Chapel.

A second substantial group of interventions concerns the exhibition rooms. The Sala Causa, an underground space created in the early 2000s, has been restored, confirming its function as a flexible space for temporary exhibitions, events and cultural activities. The displays conceived by De Felice for the rooms on the second floor had been progressively altered by successive redisplay campaigns, to the point of largely losing their original configuration. Yet one of the founding principles of the 1950s project remained fully current: the quality of the viewing of the works of art. The renewal of the environmental control systems, positioned externally along the balconies of the palace and completely hidden from view, together with the design of the new artificial lighting systems, addresses this theme through contemporary technologies, improving the conservation of the works, their legibility and the conditions of the visit. More than a simple technical upgrade, the intervention updates one of the principles that had guided the construction of the modern museum of Capodimonte.

A similar attitude characterises the interventions involving the attic and the belvedere terrace. The spaces devoted to contemporary art have been restored and updated, confirming their role within the museum route. The terrace, conceived by De Felice as a place of rest and observation of the landscape, has been restored and connected to the exhibition spaces of the attic. The new flooring, designed by the artist Christiane Löhr, introduces a contemporary sign that adds a new level of interpretation to a space long abandoned and now recovered as part of the history of the museum. The terrace also restores continuity to the relationship between the museum and the Real Bosco. The park is not simply a landscape appurtenance of the palace, but an essential component of Capodimonte's identity. The redevelopment of the terrace leads the visitor back to a unified perception of the complex, recomposing the dialogue between architecture, landscape and collections that has accompanied its long historical development.

13
la mostra temporanea dei modelli di progetto nella sala Sol LeWitt

14, 15
schizzi di Mimmo Paladino per la nuova sala di accoglienza

13
temporary exhibition of the project models in the Sol LeWitt room

14, 15
sketches by Mimmo Paladino for the new reception hall

16, 17, 18
la realizzazione dell'opera di Mimmo Paladino presso la Fonderia Di Giacomo

19
vista dell'opera di Mimmo Paladino

16, 17, 18
the making of the work by Mimmo Paladino at Fonderia Di Giacomo

19
view of the work by Mimmo Paladino

ITA

L'intervento sulle coperture costituisce infine l'esempio più evidente di un modo di operare che seleziona accuratamente le diverse eredità del Museo di Capodimonte. Le strutture in calcestruzzo armato realizzate negli anni Cinquanta vengono conservate e restaurate, riconoscendone il valore nella storia dell'edificio e dell'istituzione museale. Diversa è invece la sorte dei grandi lucernari introdotti da De Felice per il sistema di illuminazione zenitale delle sale del secondo piano. Divenuti progressivamente inutili a seguito delle trasformazioni degli allestimenti e dell'evoluzione delle tecnologie espositive, essi risultavano percepibili nella vista dall'alto e in lontananza della reggia come elementi estranei alla configurazione formale e materica delle coperture. La loro eliminazione consente di ricostituire l'immagine unitaria dell'edificio e su questo sistema si innestano con intelligenza i nuovi dispositivi energetici e impiantistici. Le falde rivolte verso i cortili interni della fabbrica accolgono una superficie di pannelli fotovoltaici studiati appositamente attraverso la collaborazione tra progettisti, consulenti ed Engie, mentre parte degli spazi del sottotetto viene destinata all'alloggiamento degli impianti, riducendo a zero l'impatto sugli ambienti espositivi. Anche in questo caso la tecnologia non viene esibita come elemento autonomo, ma integrata nella struttura monumentale, contribuendo silenziosamente al funzionamento del Museo.

Nel loro insieme, gli interventi realizzati tra il 2023 e il 2025 –durante la direzione del Museo di Eike Schmidt– mostrano come un programma apparentemente centrato sul restauro, sulla rifunzionalizzazione e sulla riqualificazione energetica possa tradursi in un progetto di architettura. Il risultato più significativo consiste nella capacità di ricondurre esigenze conservative, funzionali, impiantistiche ed energetiche entro una visione unitaria del Museo e Real Bosco di Capodimonte. È in questo equilibrio tra innovazione tecnica e architettura che il complesso ritrova la propria unità.

16



Maurizio Criscuolo - StudioF64

17



Maurizio Criscuolo - StudioF64

18



Luciano Romano

19



Luciano Romano

ENG

Finally, the intervention on the roofs constitutes the clearest example of a way of working that carefully selects among the different legacies of the Museo di Capodimonte. The reinforced-concrete structures built in the 1950s have been conserved and restored, recognising their value in the history of the building and of the museum institution. The fate of the large rooflights introduced by De Felice for the zenithal lighting system of the second-floor rooms is different. Having become progressively unnecessary as a result of the transformations of the displays and the evolution of exhibition technologies, they were perceptible in views of the palace from above and from a distance as elements alien to the formal and material configuration of the roofs. Their removal makes it possible to restore the overall image of the building, and the new energy and technical systems are intelligently grafted onto this renewed order. The roof pitches facing the internal courtyards of the building accommodate an area of photovoltaic panels developed specifically through collaboration between designers, consultants and Engie, while part of the attic spaces is assigned to housing the plant, reducing its impact on the exhibition rooms to zero. In this case too, technology is not displayed as an autonomous element, but integrated into the monumental structure, silently contributing to the functioning of the museum.

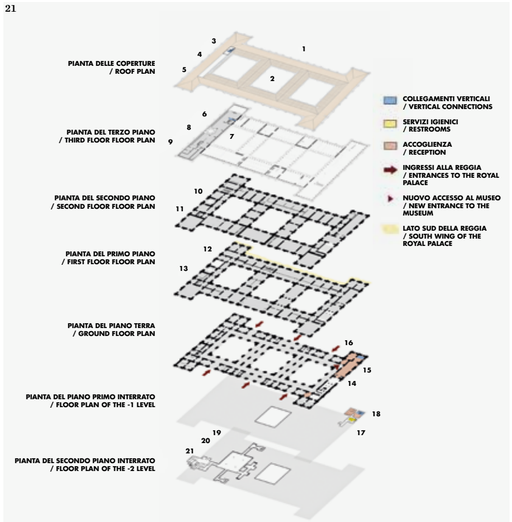
Taken together, the interventions carried out between 2023 and 2025 –during Eike Schmidt's tenure as director of the Museum– show how a programme apparently centred on restoration, functional reorganisation and energy upgrading can be translated into an architectural project. The most significant result lies in the capacity to bring conservative, functional, technical and energy-related requirements within a single vision of the Museo e Real Bosco di Capodimonte. It is in this balance between technical innovation and architecture that the complex regains its unity.

20



Luciano Romano

21



20
Museo e Real Bosco di Capodimonte, vista da ovest

21
esploso degli interventi ai diversi livelli del museo. Legenda **1** recupero, integrazione fotovoltaica, efficientamento energetico e totale rifacimento del manto di copertura del museo **2** restauro delle capriate di De Felice **3** restauro dell'altana di De Felice **4** restauro della terrazza belvedere **5** nuova illuminazione esterna **6** ridisegno dell'ala Arte contemporanea **7** realizzazione di una scala d'accesso diretto all'altana e alla terrazza belvedere **8 10 12** impianto di climatizzazione al piano **9 11 13** nuova illuminazione delle sale **14 15 16** ridisegno delle funzioni museali al piano terra, impianto climatizzazione, nuova illuminazione interna **17 18** impianto di climatizzazione e illuminazione interna delle sale **19 20 21** restauro e rifunzionalizzazione della Sala Causa, impianto di climatizzazione e illuminazione interna

22, 23
la nuova Sala di accoglienza con l'opera di Mimmo Paladino, viste verso lo scalone d'onore e verso il banco

24, 25
i nuovi spazi di accoglienza al piano terra, pianta e sezione

20
Museo e Real Bosco di Capodimonte, view from west

21
exploded drawing of the interventions at the various levels of the museum. Legenda **1** renovation, insertion of photovoltaic panels, measures for energy efficiency, total replacement of the roof of the museum **2** restoration of the trusses of De Felice **3** restoration of the terrace platform of De Felice **4** restoration of the belvedere terrace **5** new outdoor lighting **6** redesign of the wing for contemporary art **7** creation of a staircase for direct access to the platform and the belvedere terrace **8 10 12** climate control system at level **9 11 13** new lighting for the rooms **14 15 16** redesign of the museum functions on the ground floor, climate control system, new indoor lighting **17 18** climate control system and indoor lighting of the rooms **19 20 21** restoration and functional revision of the Sala Causa, climate control system and indoor lighting

22, 23
the new reception hall with the work by Mimmo Paladino, views towards the Staircase of Honor and the counter

24, 25
the new reception spaces on the ground floor, plan and section

progetto architettonico e direzione artistica /architectural design and artistic direction
Vincenzo Corvino, Giovanni Multari, CORVINO+MULTARI (coordinamento generale di progetto)

progettisti /project designers
CORVINO+MULTARI (mandataria), RINA consulting, CLIMOSFERA, A3S Progetti, Davide Ivan Pellandra (archeologia), Maria Rosaria Vigorito (restauro), Cristian Bortot (acustica)

artisti /artists
Mimmo Paladino, Christiane Löhr

consulenti restauro architettonico /architectural restoration consultants
Renata Picone, Giulia Proto

rilievo HBIM /Historical – Heritage Building Information Modeling survey
1al Architetti

responsabile unico del procedimento /manager responsible for the procedure
Maria Pia Cibelli

direzione lavori /construction management
Eva Serpe, Renata Marmo

assistenti al RUP /assistants to the sole project manager (RUP)
Pietro Palladino, Angelo Puorto, Stefano Podestà, Fabio De Falco

servizi digitali e multimediali /digital and multimedia services
Magister Art Srl

imprese subappaltatrici /subcontractors
Modugno costruzioni e restauri Srl (opere edili /impiantistiche), AP Condotte Srl (opere impiantistiche), ERCO (lighting)

stazione appaltante /contracting authority
Museo e Real Bosco di Capodimonte

direttore museo /museum director
Eike Schimdt

soggetto promotore, realizzatore e gestore /organizer, developer, and coordinator
ENGIE Servizi SpA: ENGIE Italia – Monica Iacono (presidente e AD); Fabrizio di Battista (direttore area sud)

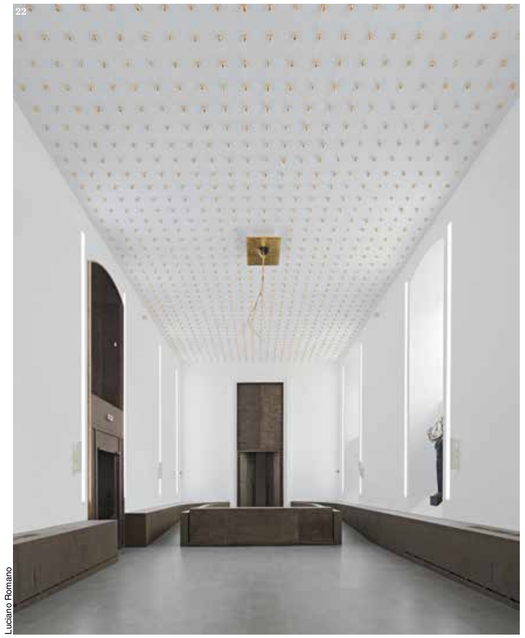
dati dimensionali /dimensional data
14.500 mq superfici climatizzate
7.000 punti luce a LED
4.500 pannelli fotovoltaici

cronologia /chronology
2020–22: progetto
2023–25: realizzazione

localizzazione /location
Napoli

fotografie
Luciano Romano
Giovanna Silva
Maurizio Criscuolo, Paolo Cappelli – Studio F64

22



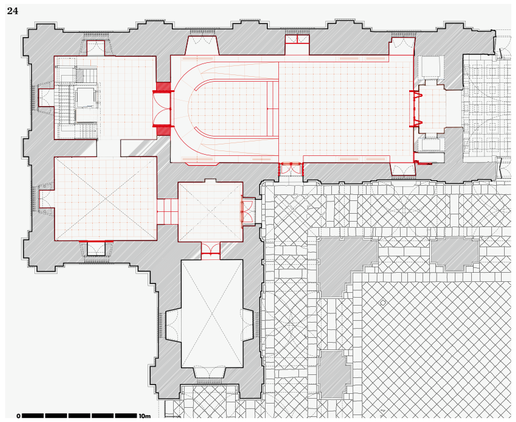
Luciano Romano

23

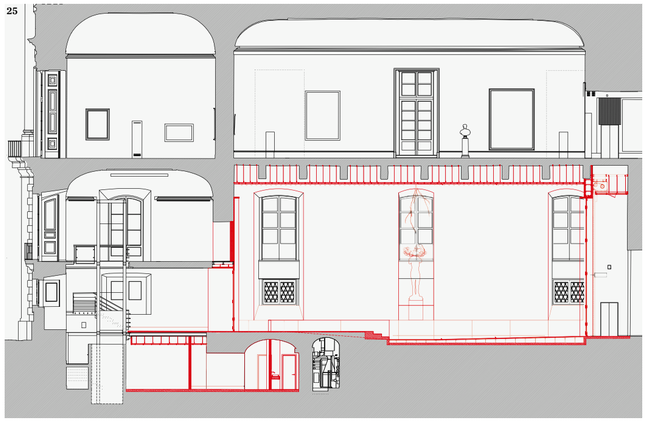


Luciano Romano

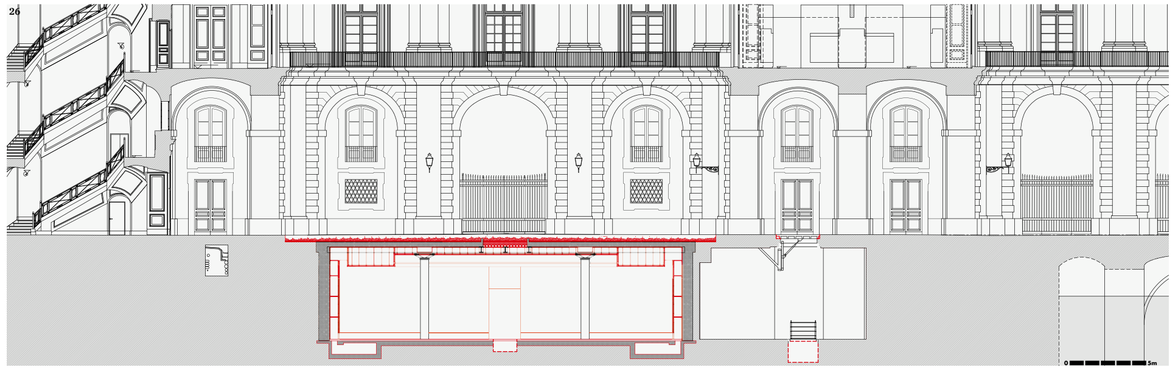
24



25



26



27



Paolo Cappelli - StudioF64

28



Luciano Romano

26
sezione della Sala Causa sotto la corte sud dell'edificio

27, 28
vista della sala vuota e con l'allestimento della mostra *Nicola Samorì: Classical Collapse*

26
section of the Sala Causa below the courtyard to the south of the building

27, 28
view of the hall, empty and with the installation of the exhibition *Nicola Samorì: Classical Collapse*

29, 30
la realizzazione del nuovo impianto di climatizzazione del piano nobile del Museo

31
integrazione del nuovo impianto di climatizzazione: griglia lineare a pavimento collocata davanti alla portafinestra

29, 30
installation of the new climate control system of the piano nobile of the museum

31
insertion of the new climate control system: linear grille on the floor, positioned in front of the glass door

29



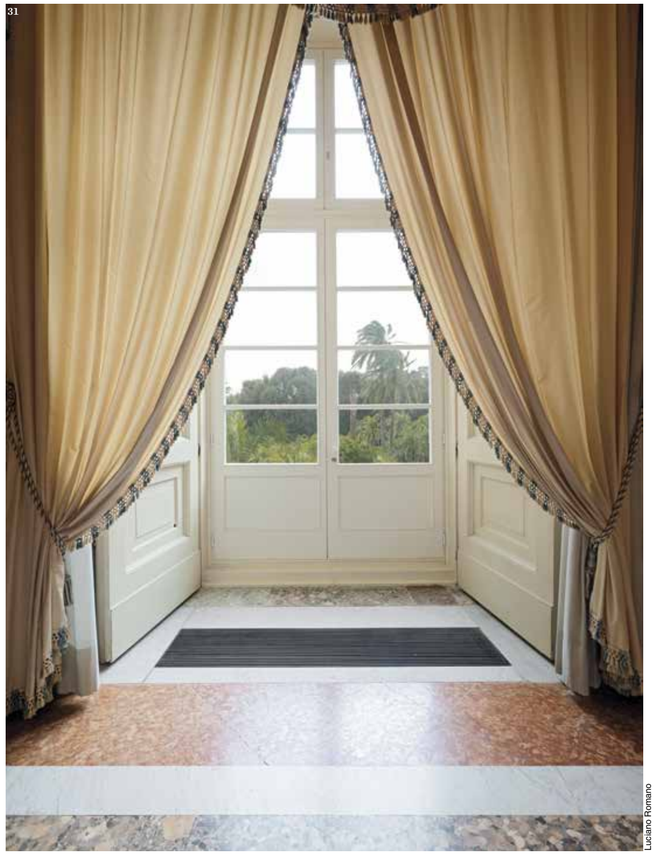
Paolo Cappelli - StudioF64

30

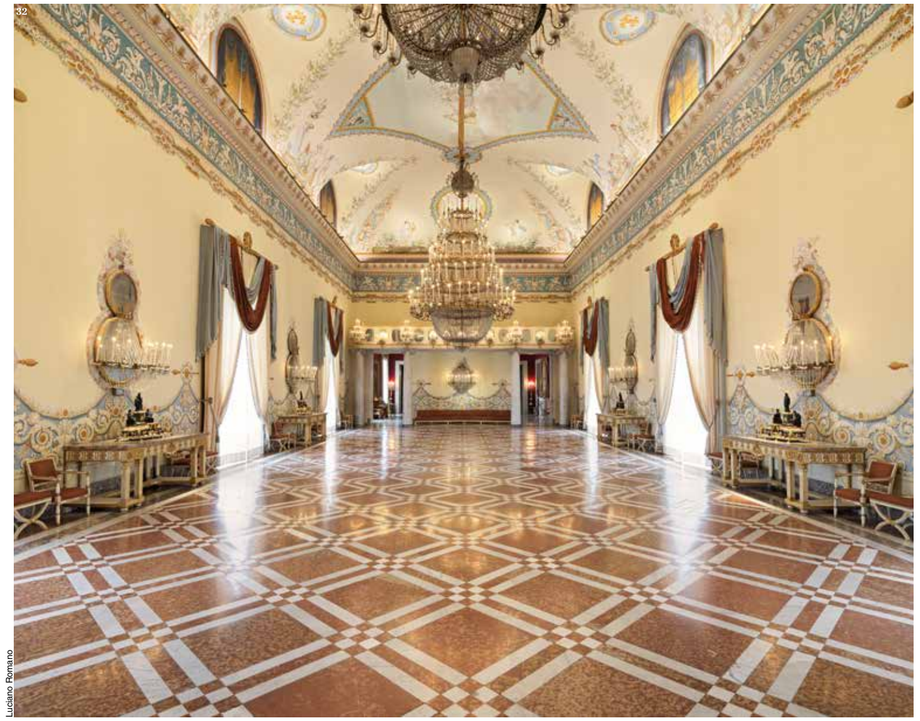


Paolo Cappelli - StudioF64

31



Luciano Romano



Luciano Romano



Paolo Cappelli - StudioF64

32
il nuovo impianto di illuminazione del Museo: il Salone delle Feste (sala 42)

33
la volta della sala 45 con l'affresco di Fedele Fischetti raffigurante le *Storie di Alessandro Magno*

32
the new lighting system of the museum: the ballroom (sala 42)

33
the vault of sala 45 with the fresco by Fedele Fischetti depicting the *Stories of Alexander the Great*

34
sala della pittura fiamminga di XVI secolo (sala 17). Al centro Pieter Bruegel, *Il Misantropo* e *La parabola dei ciechi*

35
sala dell'arte aragonese del Quattrocento (sala 67). A sinistra *San Michele Arcangelo* di ignoto pittore napoletano-fiammingo, al centro la scultura lignea *Madonna con Bambino* di ignoto franco-fiammingo

36
sala del Manierismo fiorentino (sala 10). A sinistra Rosso Fiorentino, *Ritratto di giovane*; al centro Fra Bartolomeo, *Assunzione della Vergine*; a destra Pontormo, *Scena di sacrificio*

34
hall of Flemish painting of the 16th century (sala 17). At the center, Pieter Bruegel, *The Misanthrope* and *The Parable of the Blind*

35
hall of Aragonese art of the 1400s (sala 67). To the left, *Saint Michael the Archangel* by unknown Neapolitan-Flemish painter; at the center, the wooden sculpture of the *Virgin with Child* by unknown French-Flemish artist

36
hall of Florentine Mannerism (sala 10). To the left, Rosso Fiorentino, *Portrait of a Young Man*; at the century, Fra Bartolomeo, *Assumption of the Virgin*; right, Pontormo, *Sacrificial Scene*



Luciano Romano



Luciano Romano



Paolo Cappelli - StudioF64



37

Luciano Romano



38

Luciano Romano

37
sala dei Capolavori (sala 62). Al centro la Cassetta Farnese; a sinistra Tiziano, *Paolo III e i nipoti*; a destra Jacopo de' Barbari, *Fra Luca Pacioli con un allievo*

38
sala dei Capolavori (sala 62). Da sinistra Caravaggio, *Flagellazione*; Francesco Guarino, *Santa Agata*; Artemisia Gentileschi, *Giuditta e Oloferne*; Francesco Guarino, *Santa Cecilia*

39
sala dei Capolavori (sala 62). Tiziano, *Ritratto di Paolo III senza camauro*; Guglielmo della Porta, *Busto di Paolo III*

40
Caravaggio, *Flagellazione*

37
hall of Masterpieces (sala 62). At the center, the Farnese Casket; to the left, Titian, *Paul III and Grandsons*; right, Jacopo de' Barbari, *Fra Luca Pacioli with a student*

38
hall of Masterpieces (sala 62). From left, Caravaggio, *Flagellation of Christ*; Francesco Guarino, *Saint Agatha*; Artemisia Gentileschi, *Judith Slaying Holofernes*; Francesco Guarino, *Saint Cecilia*

39
hall of Masterpieces (sala 62). Titian, *Portrait of Paul III without cap*; Guglielmo della Porta, *Bust of Paul III*

40
Caravaggio, *Flagellation of Christ*



39

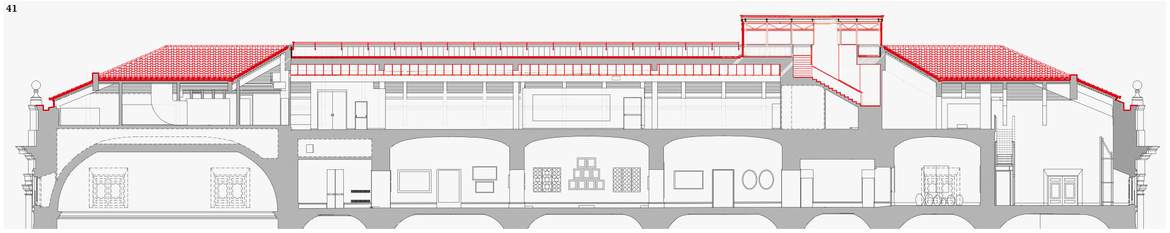
Luciano Romano



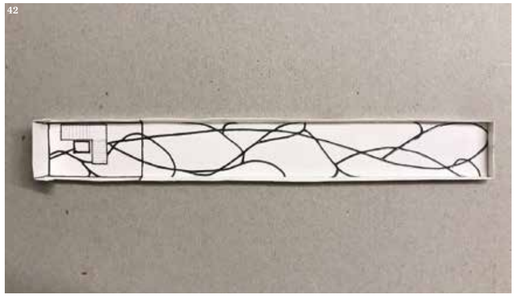
40

Luciano Romano

41



42



43



Luciano Romano

44



Archivo C+M

41
sezioni del terzo piano con gli spazi dell'arte contemporanea e il nuovo accesso all'altana e alla terrazza belvedere

42
Christiane Löhr, *Espansione Orizzontale Capodimonte*, modello in carta

43
l'opera in corso di esecuzione

44
particolare zenitale della terrazza belvedere

45, 46
l'altana restaurata e la terrazza belvedere con l'opera di Christiane Löhr

41
sections of the third floor with the spaces for contemporary art, with the new access to the platform and the belvedere terrace

42
Christiane Löhr, *Espansione Orizzontale Capodimonte*, model in paper

43
the work during installation

44
zenithal detail of the belvedere terrace

45, 46
the restored platform and the belvedere terrace with the work by Christiane Löhr

45



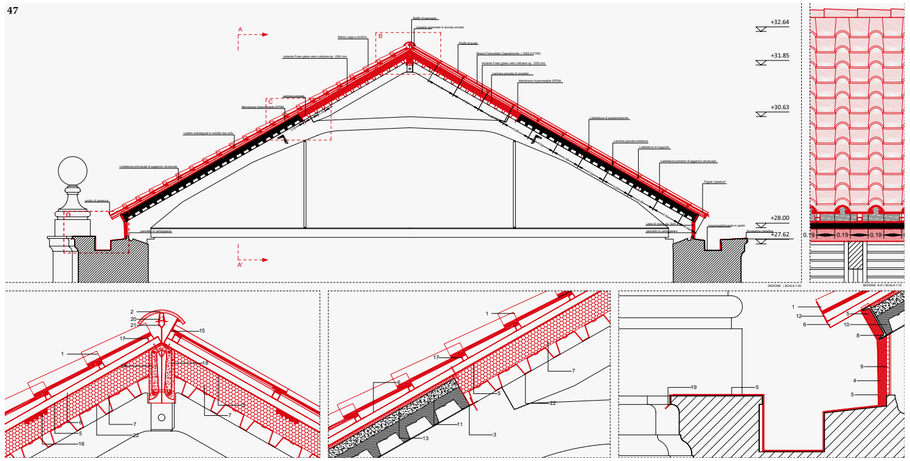
Paolo Cappelli - StudioF64

46



Luciano Romano

47

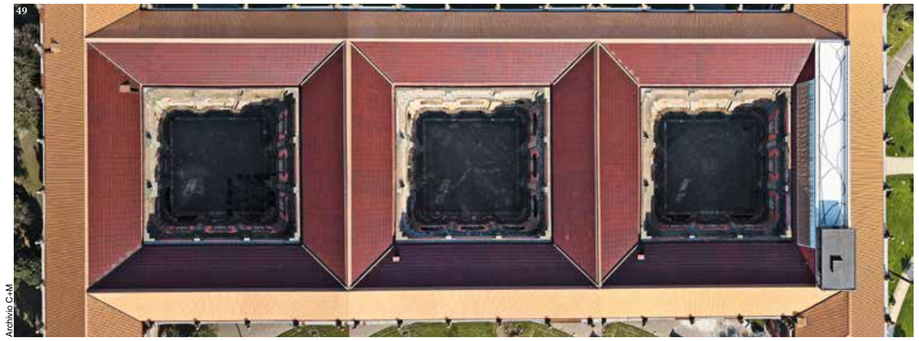


48



Maurizio Criscuolo – StudioF64

49



Archivio C+M

47
particolari di sezione della copertura

48
il nuovo manto in coppi e la posa del sistema fotovoltaico sulle coperture dei cortili

49, 50
Museo e Real Bosco di Capodimonte, vista zenitale di dettaglio e vista aerea da nord-ovest con le nuove coperture e l'integrazione del sistema fotovoltaico

47
section details of the roof

48
the new cladding of tiles and the installation of the photovoltaic system on the roofs of the courtyards

49, 50
Museo e Real Bosco di Capodimonte, detail zenithal view and aerial view from northwest with the new roofs and the insertion of the photovoltaic system

50



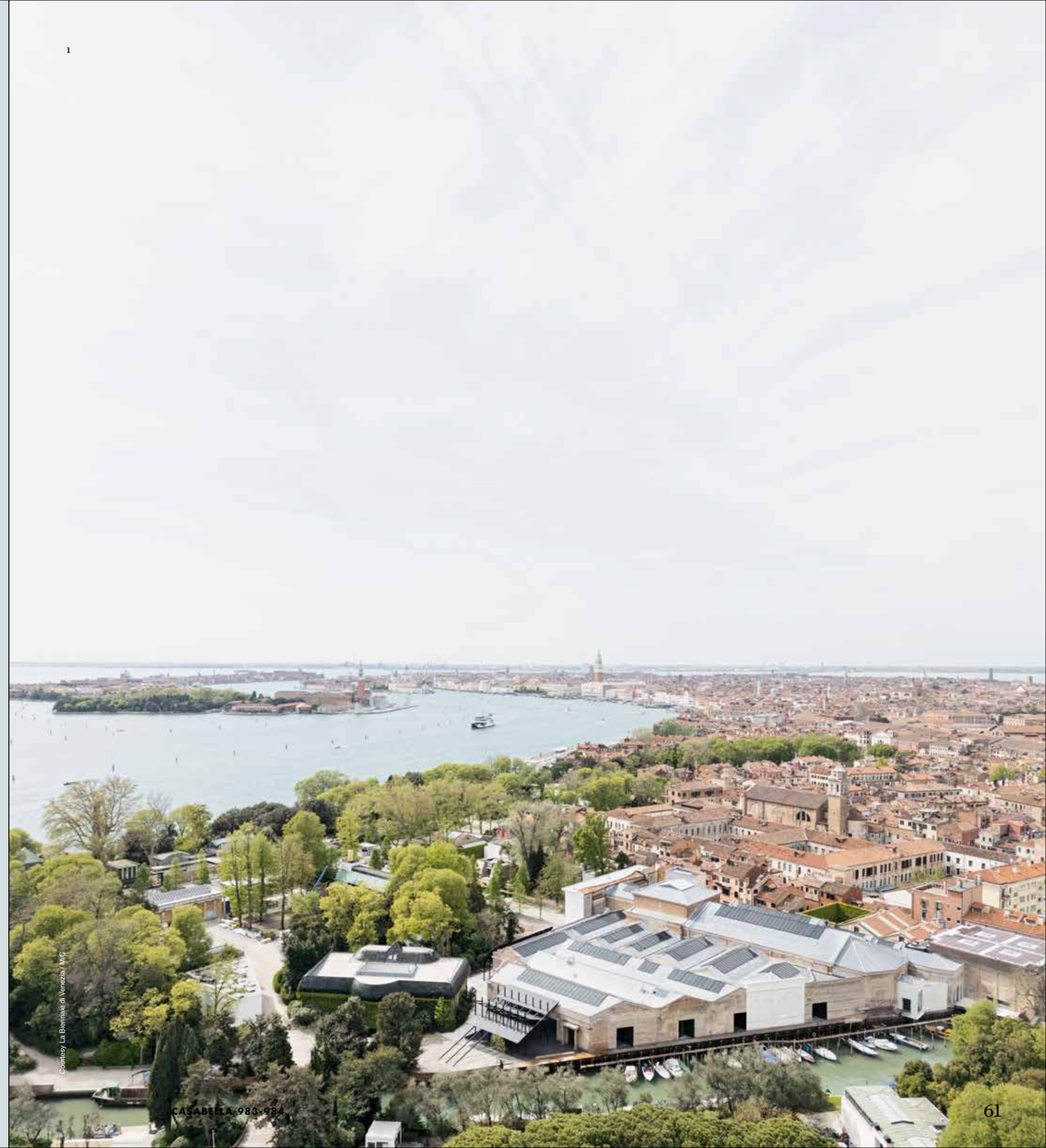
Archivio C+M

PADIGLIONE CENTRALE, GIARDINI DELLA BIENNALE, VENEZIA

LABICS, MARIA CLAUDIA CLEMENTE E FRANCESCO ISIDORI

60

1



Courtesy La Biennale di Venezia / MIC

Permanenza nel mutamento
Permanence in change

Marco Mulazzani

ITA

L'intervento di rifunzionalizzazione del Padiglione Centrale nei Giardini della Biennale è stato realizzato grazie a un finanziamento del Ministero della Cultura nell'ambito del Piano nazionale per gli investimenti complementari (PNC) al Piano nazionale di ripresa e resilienza (PNRR), destinato al "Progetto di sviluppo e potenziamento delle attività della Biennale di Venezia in funzione della creazione di un polo permanente di eccellenza nazionale e internazionale". Questa virtuosa cornice è stata l'occasione per rileggere un edificio che, paradossalmente, ha costruito la propria identità attraverso trasformazioni continue, avvenute nell'arco di oltre un secolo – una condizione in cui la permanenza coincide con la capacità di rinnovarsi, fino a rendere quest'ultimo intervento una necessità.

La storia del Padiglione Centrale ha inizio nel 1894, quando il sindaco di Venezia, Riccardo Selvatico, indice per l'anno successivo una "Mostra internazionale d'arti belle" nei Giardini di Castello – già teatro, nel 1887, dell'Esposizione nazionale artistica, ospitata in un complesso di baracche provvisorie realizzate in legno e decorate esternamente da un poco più che esordiente Raimondo D'Aronco. Come per la prima esposizione, è l'ingegnere municipale Enrico Trevisanato il responsabile del progetto e della direzione dei lavori del nuovo edificio, costituito da undici sale espositive disposte attorno a un salone e a una sala ottagonale cupolata, con spazi per uffici e servizi per il pubblico. Il percorso espositivo è sostanzialmente privo di aperture verso l'esterno, con l'eccezione dell'accesso principale dal viale dei Giardini e del caffè prospiciente il canale di Sant'Elena. La facciata, rifiutate le proposte di Trevisanato, viene realizzata dal pittore Mario De Maria nella forma di un pronao tetrastilo affiancato da propilei –un vero e proprio "tempio per l'arte"– sancendo sin dall'origine il carattere scenografico del fronte di una costruzione destinata a permanere nel tempo pur mutando continuamente aspetto e denominazione – Palazzo Pro Arte, Palazzo Internazionale, Palazzo Centrale, Padiglione Italia e, infine, Padiglione Centrale.


2
Courtesy Archivio Storico della Biennale di Venezia


3
Courtesy Archivio Storico della Biennale di Venezia


4

Nei decenni seguenti, il palazzo cresce per addizioni successive e modifiche dell'impianto. Già nel 1897, sull'onda del favore di artisti e pubblico riscosso dalla prima edizione della manifestazione, cinque nuove sale vengono addossate al lato ovest, lungo la *calle drio il paludo*; nel 1899 altri ambienti si aggiungono sul lato est. Nel 1903 ha inizio la chiusura dei cortili interni, inglobati nel percorso espositivo, mentre nel 1907 riprende l'espansione laterale verso i Giardini. Il risultato è una struttura sempre più densa e continua, nella quale gli spazi aperti originari vengono cancellati e sostituiti da una sequenza ininterrotta di sale. L'edificio perde così ogni riconoscibilità tipologica unitaria, configurandosi come un organismo che si sviluppa per accrescimento, adattandosi di volta in volta alle esigenze della mostra.

A fronte di questa crescita poco pianificata, emergono i tentativi di conferire al complesso un'immagine unitaria. Nel 1907 Ernesto Basile affronta il tema della facciata come problema autonomo, ma il progetto non viene realizzato. Nel 1914 Guido Cirilli interviene sul prospetto del Palazzo Centrale, sostituendo i propilei con due torrette e aggiornandone il linguaggio. Nello stesso anno Daniele Donghi elabora un progetto alternativo, non realizzato, che affronta il tema dell'intera facciata dell'edificio, anziché limitarsi alla sola sezione centrale.

Nel 1928, in occasione della XVI Biennale, si tenta una prima regolarizzazione dell'impianto planimetrico. Nello stesso anno Gio Ponti interviene nella sala della cupola, coprendo a cassettoni gli otto spicchi dipinti da Galileo Chini nel 1909 (riportati alla luce nel 1986); Marcello Piacentini sistema il grande salone delle feste; Brenno Del Giudice realizza il nuovo caffè-bar e la terrazza sul canale. All'esterno, la facciata di Cirilli viene privata delle torrette laterali, preludendo alla trasformazione operata nel 1932 da Duilio Torres, che riduce il fronte del Padiglione Italia a una sorta di

1
vista aerea da sud-est dei Giardini della Biennale

2, 3
Mario De Maria e Bartolomeo Bezzi, facciata del Palazzo "Pro Arte", I Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, 1895

4
Ernesto Basile, studio per la facciata del Palazzo Centrale, 1907

5
Guido Cirilli, nuova facciata del Palazzo Centrale, XI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, 1914

6
Gio Ponti, rivestimento della cupola affrescata da Galileo Chini, XVI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, 1928

7, 8
Brenno Del Giudice, salone del caffè nel Palazzo Centrale, XVI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, 1928

ENG

The project of functional regeneration of the Central Pavilion in the Gardens of the Biennale has been implemented thanks to funding from the Ministry of Culture in the context of the Complementary National Plan (PNC) to the National Recovery and Resilience Plan (PNRR), designated for the "Project for the development and enhancement of the activities of the Venice Biennale to create a permanent center of national and international excellence." This positive framework has provided the opportunity to reinterpret a building that paradoxically has constructed its own identity through continuing transformation across the span of over a century – a condition in which permanence coincides with the capacity for renewal, to the point of making this latest intervention a necessity.

The history of the Central Pavilion begins in 1894, when the mayor of Venice, Riccardo Selvatico, announced for the following year an "International Exhibition of the Fine Arts" in the Giardini di Castello – previously the location, in 1887, of the National Artistic Exhibition, hosted in a complex of temporary wooden sheds, decorated on the outside by Raimondo D'Aronco, nearly making his debut. As in the case of the first exhibition, the municipal engineer Enrico Trevisanato was in charge of the design of the new building and the supervision of its construction, producing eleven spaces organized around a hall and an octagonal room with a cupola, with spaces for offices and services for the public. The visitors' path was substantially without openings to the outside, with the exception of the main entrance from Viale dei Giardini, and of the café facing the canal of Sant'Elena. The façade, after the rejection of the proposals of Trevisanato, was done by the painter Mario De Maria in the form of a tetrastyle pronaos flanked by propylaea –a true "temple for l'art"– setting from the outset the theatrical character of the front of a construction destined to remain in time, though continually altering its appearance and its name – Palazzo Pro Arte, Palazzo Internazionale, Palazzo Centrale, Padiglione Italia and, finally, Padiglione Centrale.


Courtesy Archivio Storico della Biennale di Venezia


6
Courtesy Archivio Storico della Biennale di Venezia


7
Courtesy Archivio Storico della Biennale di Venezia


8
Courtesy Archivio Storico della Biennale di Venezia

In the decades to follow the palazzo grew thanks to a series of additions and alterations to the layout. Already in 1897, on the wave of acclaim among artists and audiences for the first edition of the event, five new halls were placed against the western side, along the *Calle Drio el Paludo*; in 1899 other rooms were added on the western side. In 1903 the closure of the internal courtyards began, incorporated in the exhibition layout, while in 1907 the lateral expansion resumed towards the Giardini. The result is an increasingly dense and continuous structure, in which the original open spaces were eliminated and replaced by an uninterrupted sequence of halls. The building thus lost any unified typological recognizability, configured as an organism that develops through augmentation, adapting from time to time to the needs of the exhibitions.

Faced with this growth that lacked in planning, attempts were made to give the complex a unified image. In 1907 Ernesto Basile approached the theme of the façade as an independent problem, but the project was never built. In 1914 Guido Cirilli intervened on the elevation of the Palazzo Centrale, replacing the propylaea with two turrets and updating its language. That same year, Daniele Donghi developed an alternative project –never implemented– which tackled the theme of the entire façade of the building, without limiting its impact to the central section.

In 1928, for the 16th Biennale, an initial attempt was made to reorder the layout. That same year, Gio Ponti modified the cupola space, covering with coffers the 8 segments painted by Galileo Chini in 1909 (brought back into view in 1986); Marcello Piacentini reorganized the large ballroom; Brenno Del Giudice created the new café-bar and the terrace on the canal. Outside, the façade by Cirilli was deprived of its lateral turrets, foreshadowing the transformation carried out in 1932 by Duilio Torres, which reduced the front of Padiglione Italia into a sort of gateway. The solution was simple and

5
Guido Cirilli, new façade of the Palazzo Centrale, XI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, 1914

6
Gio Ponti, cladding of the cupola with frescos by Galileo Chini, XVI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, 1928

7, 8
Brenno Del Giudice, café lounge in the Palazzo Centrale, XVI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, 1928

ITA

portale. La soluzione è semplice e coerente, ma un osservatore contemporaneo, Ferdinando Reggiori, ne coglie il limite con precisione allorché, riferendosi al Padiglione Italia come a "un ammasso di capannoni, l'un l'altro addossati e cresciuti col solo criterio di guadagnar spazio col crescere delle necessità", conclude che "un così gran palazzo non potrà mai avere una facciata, ma appena appena la porta di ingresso".

È dentro questa condizione che opera Carlo Scarpa nel secondo dopoguerra, allestendo per oltre due decenni le mostre della Biennale e intervenendo puntualmente nel Palazzo Centrale – dal passaggio con la scaletta del 1948 alle finestre sul canale di Sant'Elena fino al giardino delle sculture del 1952. Più che ridisegnare l'impianto del Palazzo, Scarpa ne altera di Biennale in Biennale il funzionamento, trasformando un accumulo di ambienti in un sistema di relazioni spaziali complesse. Con l'allestimento del 1968 interviene più radicalmente sull'organizzazione interna, operando sulla sezione e sulla continuità degli spazi: il percorso si articola attraverso rampe, scale e dislivelli che rompono la linearità della distribuzione, mentre l'inserimento di un soppalco nella sala centrale consente di incrementare le superfici espositive senza ricorrere a ulteriori ampliamenti volumetrici.

Parallelamente, a partire dagli anni Cinquanta, si sviluppa una lunga serie di progetti che mirano alla riorganizzazione complessiva del sistema espositivo della Biennale. Dall'esperienza dei team di progettazione del corso estivo dei CIAM (1953) al concorso nazionale del 1957 per il rifacimento del Palazzo Centrale –vinto dal gruppo Passarelli con una soluzione giudicata da Bruno Zevi "professionalmente sicura" ma non risolutiva– emerge la difficoltà di affrontare il padiglione come oggetto isolato. Le proposte di Carlo e Tobia Scarpa dei primi anni Sessanta spostano il problema, dissolvendo l'edificio in un sistema di percorsi e padiglioni autonomi, organizzati attorno a un vuoto centrale –un patio con una vasca d'acqua– "distruggendo ogni ridicola espressione di facciata". Negli stessi anni, Scarpa lavora contro la facciata di Torres: nel 1962 con l'installazione *en plein air* delle sculture di Amerigo Tot e Lorenzo Guerrini, predisponendo una serie di muretti in mattoni davanti e intorno alle colonne; nel 1968 coprendola con una "maschera" di setti murari scanalati destinata a permanere per due decenni. Il progetto

9

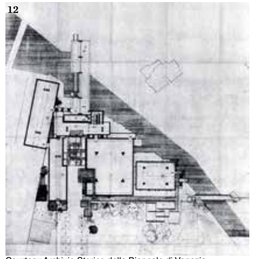
Courtesy Archivio Storico della Biennale di Venezia

10

Courtesy Archivio Storico della Biennale di Venezia

11

Courtesy Archivio Storico della Biennale di Venezia

12

Courtesy Archivio Storico della Biennale di Venezia

ENG

coherent, but a contemporary observer, Ferdinando Reggiori, precisely grasped its limits, referring to the Italian Pavilion as "an accumulation of large sheds, one up against the next, raised with the sole criterion of gaining space as necessities have arisen," concluding that "such a large building will never be able to have a façade, but just barely the door for entry."

This was the situation in which Carlo Scarpa worked after World War II, installing the exhibitions of the Biennale for over two decades and taking specific action in the Palazzo Centrale – from the passage with the steps in 1948 to the windows on the canal of Sant'Elena, all the way to the sculpture garden in 1952. Rather than redesigning the footprint of the building, Scarpa altered its functioning from Biennale to Biennale, transforming a grouping of spaces into a system of complex spatial relationships. With the set-up in 1968 he took more radical measures for the internal organization, operating on the section and the continuity of the spaces: the pathway was varied by means of ramps, steps and level shifts, breaking up the linear character of the layout, while the insertion of a loft level in the central hall made it possible to increase the exhibition area without resorting to further volumetric expansions.

In parallel, starting from the 1950s, a long series of projects was developed with the aim of an overall reorganization of the exhibition system of the Biennale. The experience of the design team in the CIAM summer school (1953) to the national competition in 1957 for the refurbishing of the Palazzo Centrale –won by the Passarelli group with a solution seen by Bruno Zevi as "professionally reliable" but not decisive– revealed the difficulties involved in an approach to the pavilion as an isolated object. The proposals of Carlo and Tobia Scarpa in the early 1960s shift the problem, dissolving the building in a system of autonomous pavilions and pathways, organized around a central void –a patio with a pool of water– "destroying any ridiculous expression of the façade." In that same period, Scarpa worked against the façade by Torres: in 1962 with the open-air installation of sculptures by Amerigo Tot and Lorenzo Guerrini, arranging a series of short brick walls in front of and around the columns; in 1968, covering it with a "mask" of grooved masonry partitions that were to remain for two decades. The project by Louis Kahn (1968-69) for the Giardini –the Palazzo dei Con-

9
Duilio Torres, nuova facciata del Padiglione Italia, XVIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, 1932

10
Carlo Scarpa, Arturo Martini, Tre pittori metafisici dal 1910 al 1920 (Carrà, Morandi, De Chirico), Massimo Campigli, Filippo De Pisis, XXIV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, 1948

11
Carlo Scarpa, installazione delle sculture di Lorenzo Guerrini e Amerigo Tot all'ingresso del palazzo centrale, XXXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, 1962

12
Carlo Scarpa con Tobia Scarpa, progetto per il nuovo Palazzo Centrale della Biennale di Venezia, 1962-63

9
Duilio Torres, new façade of Padiglione Italia, XVIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, 1932

10
Carlo Scarpa, Arturo Martini, Tre pittori metafisici dal 1910 al 1920 (Carrà, Morandi, De Chirico), Massimo Campigli, Filippo De Pisis, XXIV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, 1948

11
Carlo Scarpa, installation of sculptures by Lorenzo Guerrini and Amerigo Tot at the entrance of the central pavilion, XXXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, 1962

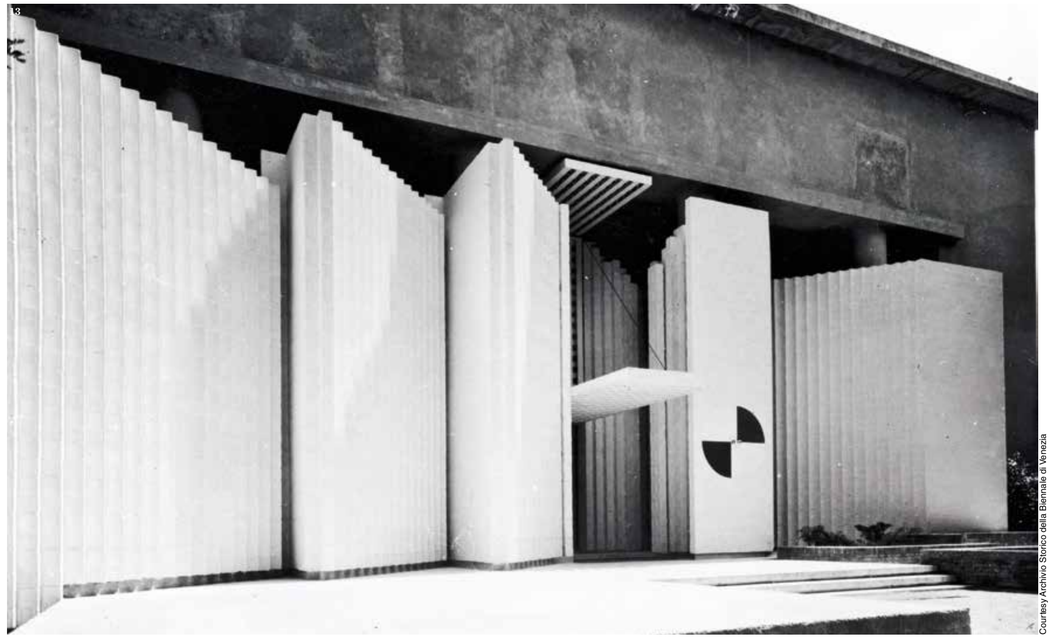
12
Carlo Scarpa with Tobia Scarpa, project for the new Palazzo Centrale of the Venice Biennale, 1962-63

13
Carlo Scarpa, nuova facciata del palazzo, XXXIV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, 1968

14, 15
Carlo Scarpa, Ambiente, XXXIV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, 1968

13
Carlo Scarpa, new façade of the building, XXXIV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, 1968

14, 15
Carlo Scarpa, Ambiente, XXXIV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, 1968

13

Courtesy Archivio Storico della Biennale di Venezia

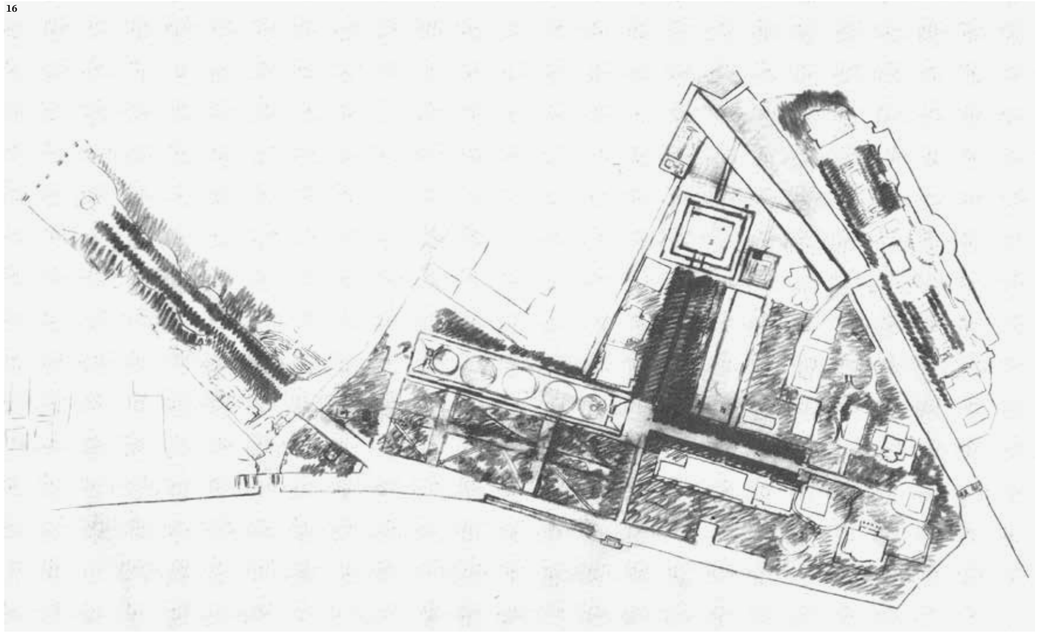
14

Courtesy Archivio Storico della Biennale di Venezia

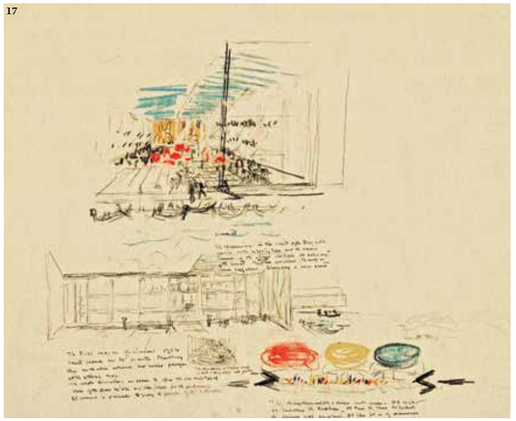
15

Courtesy Archivio Storico della Biennale di Venezia

16



17



18



16
Louis Kahn, progetto per il Palazzo dei Congressi e per il nuovo Padiglione Centrale della Biennale di Venezia, 1968–69

17
Louis Kahn, progetto per il padiglione centrale della Biennale nell'area dei Giardini di Castello a Venezia, schizzo, 1969

18
Louis Kahn, progetto per il padiglione centrale della Biennale nell'area dei Giardini di Castello a Venezia, schizzo di studio dello spazio interno, 1969

16
Louis Kahn, project for the Palazzo dei Congressi and the new Padiglione Centrale of the Venice Biennale, 1968–69

17
Louis Kahn, Louis Kahn, project for the central pavilion of the Biennale in the Giardini di Castello area in Venice, sketch, 1969

18
Louis Kahn, project for the central pavilion of the Biennale in the Giardini di Castello area in Venice, study sketch of the interior space, 1969

Padiglione Italia. 12 progetti per la Biennale di Venezia, 1988

19
Alessandro Anselmi con Giovanna De Sanctis Ricciardone (struttura visiva)

20
Guido Canella con Antonio Acuto e Marco Pilati

21
Vittorio De Feo con Fabrizio Aggarbati e Carla Saggioro

22, 23
Roberto Gabetti e Aimaro Isola

24
Giorgio Grassi

25
Vittorio Gregotti, Augusto Cagnardi, Pierluigi Cerri, Carlo Magnani

26, 27
Adolfo Natalini con Roberto Barni, Donatella Brandi, Guglielmo Renzi Nazario Scelsi e Fabrizio Natalini

28
Pierluigi Nicolin con Giuseppe Marinoni e Michele Pugliese

29
Gianugo Polesello

30
Franco Purini, Laura Thermes

31
Francesco Venezia

32, 33
Francesco Cellini, Nicoletta Cosentino, Paolo Simonetti, progetto vincitore del concorso

Italian Pavilion. 12 Projects for the Venice Biennale, 1988

19
Alessandro Anselmi with Giovanna De Sanctis Ricciardone (visual structure)

20
Guido Canella with Antonio Acuto and Marco Pilati

21
Vittorio De Feo with Fabrizio Aggarbati and Carla Saggioro

22, 23
Roberto Gabetti and Aimaro Isola

24
Giorgio Grassi

25
Vittorio Gregotti, Augusto Cagnardi, Pierluigi Cerri, Carlo Magnani

26, 27
Adolfo Natalini with Roberto Barni, Donatella Brandi, Guglielmo Renzi Nazario Scelsi and Fabrizio Natalini

28
Pierluigi Nicolin with Giuseppe Marinoni and Michele Pugliese

29
Gianugo Polesello

30
Franco Purini, Laura Thermes

31
Francesco Venezia

32, 33
Francesco Cellini, Nicoletta Cosentino, Paolo Simonetti, winning project in the competition

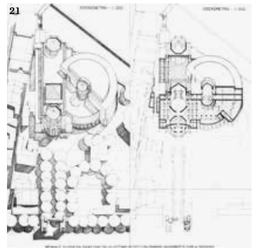
19



20



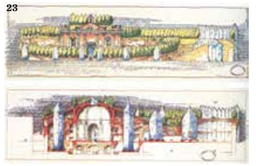
21



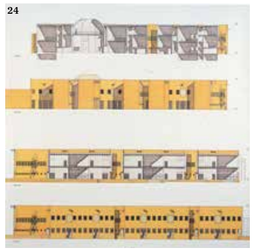
22



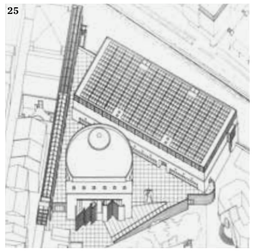
23



24



25



26



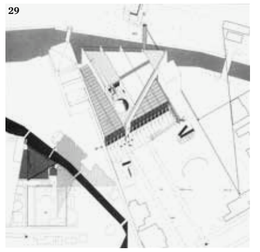
27



28



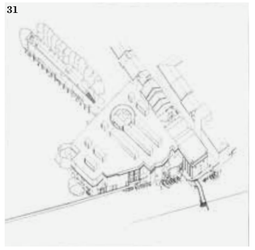
29



30



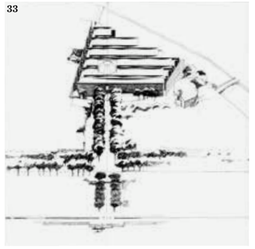
31



32



33



ITA

di Louis Kahn (1968–69) per i Giardini –il Palazzo dei Congressi e un nuovo Padiglione Italia– riporta invece il tema a scala urbana, proponendo una visione della Biennale come istituzione permanente: "A place of the meeting of minds". Vent'anni dopo, nel 1988, il concorso a inviti promosso dal Settore architettura costituisce un ulteriore tentativo, rimasto senza esito, di risolvere il problema di una struttura espositiva funzionalmente adeguata e architettonicamente rappresentativa per la Biennale di Venezia.

Superato il secolo di vita, il Padiglione Centrale ha assunto lo status di un organismo in continua trasformazione, la cui permanenza non coincide con la forma, ma con il ruolo: è in questa tensione tra instabilità materiale e continuità d'uso che si inscrive ogni nuovo intervento. Da questa consapevolezza muove il progetto di Labics per il Padiglione Centrale dei Giardini. In un edificio cresciuto per addizioni, saturazioni e adattamenti successivi, l'alternativa tra tutela e sostituzione si rivela insufficiente: il padiglione è assunto come un palinsesto costruito nel tempo, da rileggere criticamente per restituirgli ordine e chiarezza d'uso. Non un restauro né una conservazione in senso stretto, ma una reinvenzione che opera dentro la continuità della sua storia.

All'avvio dell'intervento, il padiglione si presentava, sotto molti aspetti, in condizioni precarie. Alla frammentarietà spaziale, esito di una lunga vicenda additiva, si sommavano criticità strutturali e impiantistiche: murature da consolidare, capriate lignee in larga parte compromesse, lucernari in policarbonato inadeguati, insufficiente controllo termo-igrometrico delle sale, dislivelli e ostacoli che rendevano difficile una fruizione continua e inclusiva. Ma il tema affrontato dal progetto non era soltanto quello dell'adeguamento tecnico. Più radicalmente, si trattava di restituire coerenza a un edificio che, fatta eccezione per pochi episodi significativi, si presentava come una somma di parti poco leggibile, priva di una chiara gerarchia spaziale e distributiva.

Da questo punto di vista, la scelta decisiva consiste nel non cancellare la storia materiale del padiglione, ma nell'interpretarla. La logica del palinsesto, richiamata esplicitamente dai progettisti, non è un generico richiamo alla stratificazione, bensì un criterio operativo. Il manufatto viene letto nella sua crescita, nella sua serialità, nel suo carattere quasi industriale, nell'essenzialità –al limite del pauperismo– con cui si è formato per successivi incrementi. A partire da questa lettura, il progetto non cerca una unità stilistica retrospettiva, ma restituisce gerarchia a un insieme eterogeneo: chiarisce i percorsi, elimina le incongruenze più evidenti, distingue ciò che può continuare a trasformarsi da ciò che va invece preservato come traccia significativa della memoria.

La riorganizzazione degli spazi interni è il punto in cui questa strategia si manifesta con maggiore chiarezza. Il sistema espositivo viene ricondotto a una sequenza più

ENG

gressi and a new Padiglione Italia– instead moved the theme to an urban scale, proposing a vision of the Biennale as a permanent institution: "a place of the meeting of minds." Twenty years later, in 1988, an invitational competition organized by the architecture department constituted another attempt – without results– to solve the problem of an exhibition structure that would be functionally adequate and architecturally qualified for the Venice Biennale.

Having passed a life span of one century, the Padiglione Centrale has taken on the status of an organism in ongoing transformation, whose permanence does not coincide with its form, but with its role: this tension between material instability and continuity of use is intrinsic to every successive project. This is also the awareness behind the project by Labics for the Central Pavilion at the Giardini. In a building that has grown by additions, saturations and ongoing adaptations, the alternative between protection and replacement becomes insufficient: the pavilion has to be seen as a palimpsest constructed over time, calling for critical reinterpretation to restore its order and clarity of use. Not a restoration nor a conservation in the narrow sense of the term, but a reinvention that operates inside the continuity of the pavilion's history.

At the start of the project the pavilion, in many aspects, was in precarious condition. The spatial fragmentation, caused by a long series of additions, was joined by critical issues of structure and physical plant: walls requiring consolidation, wooden trusses in a damaged state, to a great extent, inadequate polycarbonate skylights, insufficient thermal and hygrometric control of the rooms, level shifts and obstacles that hampered continued and inclusive use. But the theme addressed by the project was not simply one of technical updating. In a more radical sense, what was needed was to restore coherence to a building that with the exception of a few significant episodes presented itself as a sum of not very legible parts, lacking any clear spatial and layout hierarchy.

From this standpoint, the decisive choice has been not to erase the material history of the pavilion, but to interpret it. The logic of the palimpsest, explicitly referenced by the designers, is not a generic reflection of stratification, but an operative criterion. The artifact has been analyzed in its growth, its serial and almost industrial character, in the essentiality –bordering on pauperism– with which it has taken form in successive increments. Starting from this interpretation, the project does not pursue a retrospective stylistic unity, but restores hierarchy to a heterogeneous set: it clarifies paths, eliminates the most obvious incongruities, distinguishing between what can continue to be transformed and what should instead be preserved as significant traces of memory.

The reorganization of the internal spaces is the point in which this strategy is most clearly manifested. The display system has been restored to a more legible sequence, pivoting on the external portal and the vestibule (both designed by

34, 35
vista aerea da nord-est e vista zenitale del Padiglione Centrale e dei Giardini

34, 35
aerial view from south-east of the Giardini della Biennale

34



Courtesy La Biennale di Venezia / MiC

35



Courtesy La Biennale di Venezia / MiC

36



Marco Cappelletti / Marco Cappelletti Studio, Courtesy La Biennale di Venezia / MiC

36
l'ingresso principale del padiglione, sul fondo il nuovo portico della sala polifunzionale

36
the main entrance of the pavilion, with the new portico of the multifunctional hall in the background

ITA

leggibile, imperniata sul portale esterno e vestibolo (entrambi definiti da Torres nel 1932), sulla sala ottagona con gli affreschi di Chini –effettivo snodo visivo e spaziale del complesso– e sulla sala maggiore, con il delicato tema del "soppalco scarpiano". Attorno a questo asse sono disposti gli spazi espositivi, i servizi al pubblico e gli ambienti destinati al personale secondo una logica di corona che evita interferenze con il percorso di visita: a sinistra la sala didattica, gli ambienti di supporto al lavoro interno e gli uffici, che coinvolgono anche l'ex casa del custode; dall'altro lato il bookshop, la sala polivalente, la caffetteria e i servizi igienici, direttamente accessibili anche dall'esterno. Ne deriva una struttura più chiara, nella quale i flussi del pubblico, quelli logistici e quelli di servizio vengono finalmente distinti.

Le sale destinate alle esposizioni sono ripensate come ambienti flessibili e neutri, capaci di accogliere assetti allestitivi sempre mutevoli senza rinunciare a una forte chiarezza spaziale. La loro riconfigurazione non avviene però mediante una semplice omogeneizzazione. Al contrario, il progetto lavora selettivamente sulla struttura esistente: demolisce alcune partizioni, costruisce contropareti per celare gli impianti, definisce nuovi assi visivi e fruitivi che permettono di traguardare la sequenza degli ambienti e di orientarsi meglio all'interno di un organismo fino a ieri dispersivo. La continuità di quota della pavimentazione, l'introduzione di portali in alluminio alveolare che marcano il passaggio tra una sala e l'altra –apribili per consentire l'accesso agli impianti– concorrono a produrre una condizione generale di maggiore pulizia formale, senza per questo appiattire la complessità del corpo edilizio. In questa direzione, il progetto assume anche l'accessibilità come principio operativo: l'eliminazione dei dislivelli interni e degli ostacoli tra interno ed esterno restituisce continuità al suolo e maggiore chiarezza al percorso di visita.

Un passaggio particolarmente significativo riguarda la grande sala in asse con l'ingresso, oltre la sala Chini, dove il mezzanino realizzato da Carlo Scarpa nel 1968, ormai profondamente alterato, è stato ridisegnato. La scelta di riportare alla quota della sala la porzione sottostante, prima ribassata, consente di recuperare la percezione unitaria dello spazio principale; al tempo stesso, un nuovo mezzanino, posto in relazione visiva con altri ambienti del percorso e reso accessibile mediante una nuova scala a doppia rampa e un ascensore, reinserisce il tema della quota –e della necessaria superficie espositiva– senza riproporre l'assetto precedente. Non si tratta di una cancellazione, ma di una reinterpretazione: la memoria dell'intervento di Scarpa viene riconosciuta, ma sottratta alla condizione residuale e compromessa in cui era giunta.

In questo processo di riordino, il progetto seleziona e valorizza alcuni episodi di particolare intensità storica e architettonica. La sala Chini, unico ambiente vincolato, torna

ENG

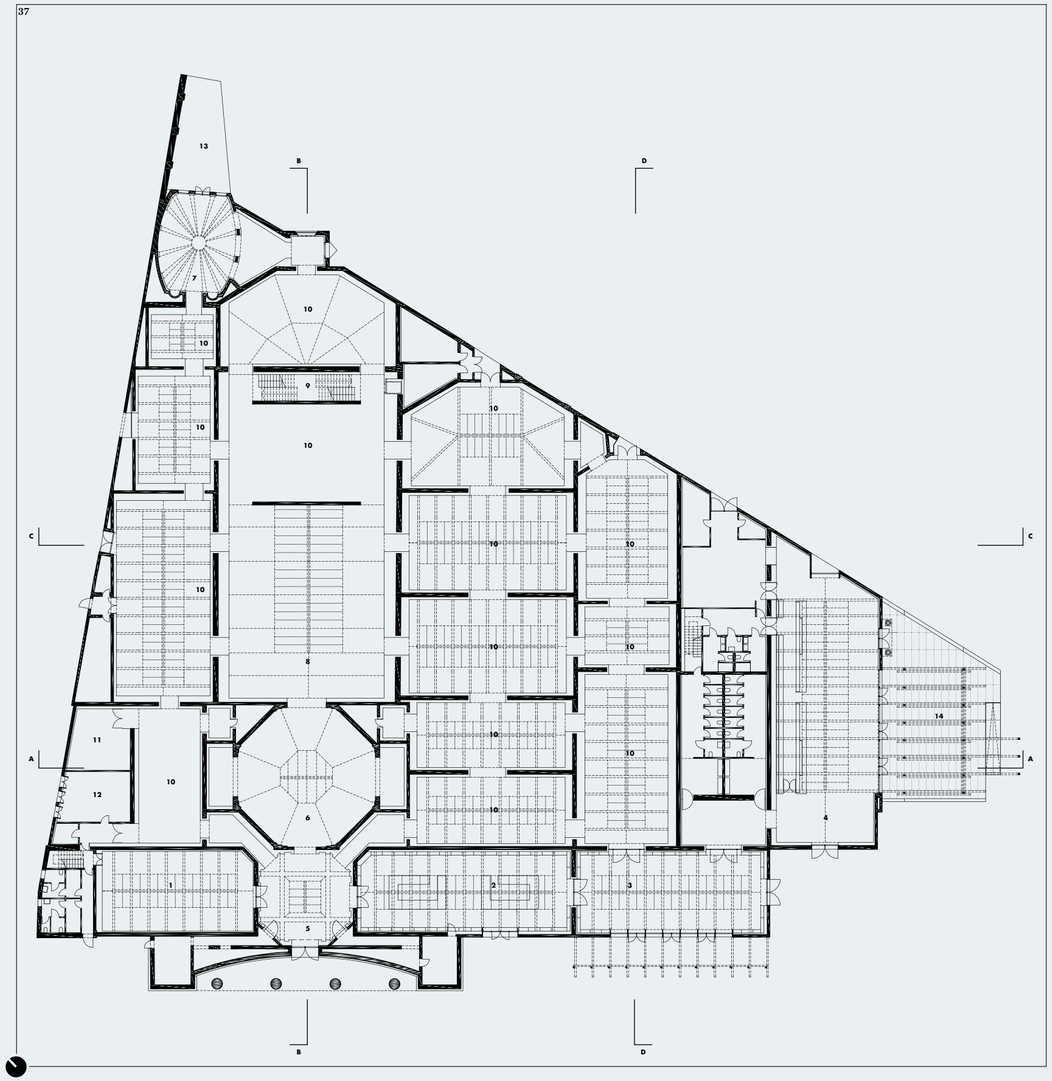
Torres in 1932), on the octagonal hall with the frescos by Chini –the effective visual and spatial joint of the complex– and on the larger hall, with the delicate theme of the "Scarpa loft." The exhibition spaces, services for the public and spaces for the staff are arranged around this axis, according to a corona logic that avoids interference with the visit itinerary: to the left, the education room, the zones for support of the internal work and the offices, also including the former custodian's lodge; on the other side, the bookshop, the multipurpose hall, the café and restrooms, also directly accessed from the outside. The result is a clearer structure in which the flows of visitors, logistics and services are finally distinct.

The exhibition rooms have been reformulated as flexible, neutral spaces capable of adapting to constantly changing display approaches, without altering the sense of forceful spatial clarity. Their reconfiguration, however, is not just a matter of simple homogeneity. Instead, the project works selectively on the existing structure: it demolishes a number of partitions, constructs counter-walls to conceal physical plant systems, defines new visual and usage axes to permit a view through the sequence of spaces and to improve orientation inside an organism that was previously haphazard. The continuity of the floor level, the introduction of honeycomb aluminium portals marking the passage from one room to another –easily opened for access to the technical systems– join forces to produce a general condition of greater cleanliness of form, though without undermining the complexity of the building as a whole. In this direction, the project also takes accessibility as an operative principle: the elimination of changing internal levels and indoor-outdoor obstacles restores continuity to the ground and brings clarity to the visit itinerary.

One particularly significant passage has to do with the large hall on axis with the entrance, beyond the Sala Chini, where the mezzanine created by Carlo Scarpa in 1968 –extensively altered by now– has been redesigned. The choice of taking the portion below back to the level of the hall, which was previously recessed, permits recovery of a unified perception of the main space; at the same time, a new mezzanine, set in visual relation with the other spaces of the itinerary and made accessible by a new staircase with a double ramp and an elevator, reinserts the theme of the level –and of the necessary exhibition area– without returning to the previous arrangement. This is not an erasure, but a reinterpretation: the memory of Scarpa's action is recognized, but rescued from the residual, compromised condition to which it had been relegated.

In this process of reordering the project selects and enhances several episodes of particular historical and architectural intensity. The Sala Chini, the only heritage listed space, returns to being perceptible as a formal whole thanks to the reopening of the lateral arches and the restoration of the fres-

37



progetto architettonico e direzione artistica / architectural design and artistic direction
Labics: Maria Claudia Clemente e Francesco Isidori; Fabio Fumagalli

team progettazione Labics / design team Labics
M.L. Tommasi, F. Garrone

capogruppo, strutture, coordinamento sicurezza, sostenibilità e direzione lavori / lead consultant, structural design, safety coordination, sustainability and overall works management
BUROMILAN – Milan Ingegneria spa, Massimiliano e Maurizio Milan

team progettazione Milan / design team Milan
A. Alfonsi, V. Artale, P. Bolzan, S. Ferrero, D. Galindo, D. Masiero, M. Povolato, I. Rossi, I. Scaramuzzi, E. Turozzi, D. Ugolini, I. Urbani

progetto MEP, prevenzione incendi e direzione operativa impianti / MEP design, fire prevention and operational management of building services systems
BUROMILAN SYSTEMS, Aniello Camarca e Antonella De Martino

paesaggio / landscape
Stefano Olivari

impresa / contractor
Setten Genesio SpA

committente / client
Fondazione La Biennale di Venezia

finanziatore / funding body
Ministero della Cultura

proprietà / property
Comune di Venezia

gestione e controllo dell'intervento / project management and supervision of the works
Settore Progetti Speciali della Biennale di Venezia diretto da Arianna Laurenzi: RUP Cristiano Frizzele, Direttore Servizi Tecnico Logistici

fornitori / suppliers
Fiel SpA; Visual Exhibition; Base SpA – Bassano serramenti; Brancher srl; Zintek srl; Onyx Solar Energy S.L.; ERCO Illuminazione srl; Viabizzuno SpA

dati dimensionali / dimensional data
3.100 mq spazi espositivi
865 mq spazi di supporto (bookshop, didattica, polifunzionale, caffetteria, servizi)
40 mq uffici
160 mq spazi tecnici
162 mq spazi personale
245 mq spazi esterni

cronologia / chronology
2023–26: progetto e realizzazione

localizzazione / location
Giardini della Biennale, Venezia

fotografie / photos
Marco Cappelletti Studio, Marco Cappelletti
Giuseppe Miotto
La Biennale di Venezia
Courtesy: La Biennale di Venezia – MiC

37
pianta del piano terreno
legenda **1** sala didattica **2** bookshop **3** sala polivalente **4** caffetteria **5** ingresso **6** sala Galileo Chini **7** sala Brenno Del Giudice **8** sala espositiva maggiore **9** scale al soppalco **10** sale espositive **11** sala smistamento opere **12** uffici **13** terrazza **14** loggia caffetteria

38
sezioni A-A, B-B, C-C, D-D

37
ground floor plan.
Legend **1** education space **2** bookshop **3** multifunctional hall **4** café **5** entrance **6** Sala Galileo Chini **7** Sala Brenno Del Giudice **8** large exhibition hall **9** stairs to mezzanine **10** exhibition spaces **11** room for sorting of art works **12** offices **13** terrace **14** loggia of the café

38
sections A-A, B-B, C-C, D-D

38





Marco Cappelletti / Marco Cappelletti Studio, Courtesy La Biennale di Venezia / MiC

39
il portico della sala polifunzionale, vista verso il padiglione dell'Ungheria
40
la loggia della caffetteria vista dal rio dei Giardini

39
the portico of the multifunctional hall, view towards the Hungarian Pavilion
40
the loggia of the café seen from Rio dei Giardini



Marco Cappelletti / Marco Cappelletti Studio, Courtesy La Biennale di Venezia / MiC

ITA

a essere percepibile nella sua interezza formale grazie alla riapertura degli archi laterali e al restauro degli affreschi, mentre un nuovo pavimento in terrazzo alla veneziana sostituisce quello in pietra del 1928, non recuperabile. Le capriate in ferro della sala principale, conservate come memoria materiale della storia del luogo, sono smontate, pulite e trattate; sul loro modello sono disegnate le nuove strutture metalliche della copertura della sala adiacente, già conclusione absidata della sala grande. La sala di Brenno Del Giudice (1928) è riportata alla sua configurazione originaria attraverso il confronto con la documentazione storica, con il ripristino del controsoffitto ligneo e la riapertura delle finestre verso la terrazza sul canale. Gli infissi disegnati da Scarpa nel 1948 sono rimossi, restaurati e rimontati nella loro posizione originaria, così come il piccolo giardino delle sculture conserva le sue pensiline in vetro armato, restaurate. Sono pochi episodi, ma proprio per questo decisivi: frammenti di identità che il progetto non assorbe nella neutralità delle *white boxes*, e che anzi suggeriscono la possibilità di una loro sottrazione almeno parziale alla pressione allestitiva, come spazi da lasciare più liberi, disponibili alla percezione del padiglione stesso oltre che delle mostre.

Un altro aspetto rilevante dell'intervento è il potenziamento degli spazi di servizio al pubblico, concepiti non come appendici marginali ma come parte integrante dell'esperienza di visita. Bookshop, sala polivalente e caffetteria formano una sequenza continua di ambienti tra loro connessi e aperti verso l'esterno: la caffetteria si prolunga sulla nuova terrazza affacciata sul canale, mentre il bookshop e la sala polivalente si aprono verso il giardino, guadagnando luce e relazione con il contesto. In questo settore il progetto non si limita a razionalizzare funzioni esistenti, ma attribuisce a questi spazi una qualità che amplia la nozione stessa di padiglione espositivo, avvicinandolo a quella di luogo di soggiorno e di incontro.

Su questo versante si collocano le nuove pergole in legno carbonizzato, che accompagnano gli spazi esterni della caffetteria e della sala polivalente. La loro presenza è leggera e non competitiva rispetto alla massa muraria retrostante: un dispositivo di mediazione tra edificio e giardino che richiama la tradizione veneziana delle altane e, più discretamente, la memoria del padiglione del libro d'arte (1950), un'opera perduta di Carlo Scarpa. Le pergole non si impongono come episodio autonomo, ma completano la ridefinizione di questa parte del padiglione, rendendo più esplicito e praticabile il rapporto con il paesaggio dei Giardini.

L'intervento sull'involucro e sulla copertura è infine il punto in cui il progetto tenta con maggiore decisione di restituire al padiglione una dignità architettonica complessiva. Se la facciata principale, nella sua parte centrale, viene mantenuta nella configurazione assunta nel 1932, il resto dell'edificio è sottoposto a una revisione più profonda, finalizzata non a uniformarlo, ma a renderne leggibile la struttura per corpi

ENG

cos, while a new floor in Venetian terrazzo takes the place of the stone floor from 1928, which could not be salvaged. The iron trusses of the main hall, conserved as factors in the material memory of the site, have been dismantled, cleaned and refinished; they become the model for the design of the new metal structures of the roof of the adjacent room, previously the apsidal conclusion of the larger hall. The Sala Brenno Del Giudice (1928) has been taken back to its original configuration through study of the historical documentation, restoring the wooden suspended ceiling and reopening the windows toward the terrace on the canal. The casements designed by Scarpa in 1948 have been removed, restored and reassembled in their original position, and the small sculpture garden conserves its canopies in reinforced glass, which have also been restored. The episodes are few in number, and become decisive precisely for this reason: fragments of identity which the project does not absorb into the neutrality of the "white boxes," even suggesting the possibility of at least partial removal from the pressure to exhibit, leaving them as freer spaces available for the perception of the pavilion itself, as well as that of the works on display.

Another pertinent aspect of the project is the enhancement of the spaces at the service of the public, conceived not as marginal appendices but as an integral part of the visitor experience. The bookshop, multipurpose hall and café form a continuing sequence of interconnected rooms open to the outside: the café extends onto the new terrace facing the canal, while the bookshop and multipurpose hall open towards the garden, capturing light and establishing a relationship with the context. In this sector the design does not simply rationalize existing functions, but grants these spaces a quality that broadens the very notion of an exhibition pavilion, bringing it closer to that of a place for gathering and spending time.

On this side we find the new pergolas in charred wood, which accompany the outdoor spaces of the café and the multipurpose hall. Their presence is light and does not compete with the mass of the walls behind it: it is a device of mediation between building and garden that evokes the Venetian tradition of the *altana*, and –more discreetly– the memory of the pavilion of art books (1950), a lost work by Carlo Scarpa. The pergolas do not assert themselves as an independent episode, but complete the redefinition of this part of the pavilion, making the relationship with the landscape of the Giardini more explicit and passable.

The work on the enclosure and the roof, finally, is the point in which the project most forcefully attempts to return the pavilion to its overall architectural dignity. If the main façade, in its central part, has been conserved in its configuration from 1932, the rest of the building has been subjected to a deeper revision, aimed not at making it uniform but at making the structure for the volumes more legible. The demolition of the circular canopy at the corner between the two

ITA

di fabbrica. La demolizione della pensilina circolare sull'angolo tra i due fronti, l'ampliamento delle aperture della caffetteria, del bookshop e soprattutto della sala polivalente, il restauro delle murature in laterizio, la riqualificazione del prospetto sul rio dei Giardini –con il prolungamento di alcune coperture e il recupero dei lacerti del prospetto del caffè del Palazzo Pro Arte– concorrono a conferire maggiore evidenza a ciò che prima appariva debole, casuale, quasi informe. L'intonacatura di queste parti del fronte non nasconde, ma dichiara il loro carattere di memoria di una fase specifica della storia dell'edificio.

Anche la nuova copertura parte da un'esigenza tecnica e la trasforma in figura architettonica. La sostituzione delle capriate lignee non recuperabili con una nuova struttura in legno lamellare, integrata con pannelli X-Lam, lucernari in vetro fotovoltaico, sistemi di oscuramento e copertura ventilata in zinco-titanio, non risponde solo alla necessità di migliorare le prestazioni energetiche e ambientali dell'edificio, ma consente di liberare gli spazi interni da canalizzazioni, controsoffitti e apparati incongrui, restituendo qualità alle sale e ordine a quel "quinto prospetto" –la copertura esterna– rimasto a lungo irrisolto. In questo senso, sostenibilità e architettura non procedono su piani separati: l'efficienza energetica, l'uso di fonti rinnovabili, il recupero dell'acqua meteorica, l'adozione di materiali e sistemi a basso impatto concorrono a una più generale opera di riscrittura dell'edificio, che riguarda insieme struttura, spazio e immagine.


41
Marco Cappelletti / Marco Cappelletti Studio, Courtesy La Biennale di Venezia / MiC

Il risultato non è la ricostruzione di una unità perduta, né la semplice messa a norma di un contenitore storico. È piuttosto la definizione di un nuovo equilibrio, nel quale il Padiglione Centrale viene ricondotto a una condizione di maggiore chiarezza, accessibilità e coerenza, senza rinunciare alla natura composita che lo ha formato. Proprio qui il progetto di Labics trova il suo punto più convincente: non nella pretesa di risolvere definitivamente le contraddizioni del padiglione, ma nell'averle ricondotte entro una forma di ordine capace di riconoscere, insieme, la necessità del presente e la durata di un luogo; un luogo disponibile, come deve essere, ad accogliere nel futuro numerosi nuovi allestimenti temporanei per la Biennale di Venezia.

ENG

fronts, the expansion of the openings in the café, bookshop and above all the multipurpose hall, the refurbishing of the elevation on Rio dei Giardini –with the lengthening of some of the roofs and the recovery of the remnants of the café of the Palazzo Pro Arte– combine to grant greater visibility for what preciously appeared to be week, random, almost without form. The stucco finish of these parts of the façade does not conceal but asserts their character as memory of a specific phase of the history of the building.

The new roof also stems from a technical need and transforms it into an architectural figure. The replacement of the wooden trusses that could not be salvaged with a new structure in laminated wood, incorporating X-Lam panels, skylights in photovoltaic glass, darkening systems and a ventilated covering in titanium zinc, does not only respond to the necessity of improving the environmental and energy performance of the building, but also makes it possible to free up the internal spaces from conduits, suspended ceilings and incongruent apparatus, restoring quality to the rooms and order to that "fifth elevation" –the external roof– that had remained unresolved over time. In this sense, sustainability and architecture do not move forward on separate planes: energy efficiency, the use of renewable sources, recovery of rainwater, application of low-impact materials and systems combine in a more general action of re-writing the building that involves structure, space and image.

The result is not the reconstruction of a lost unity, nor is it the mere regulatory updating of a historic facility. It is instead the definition of a new balance, in which the Padiglione Centrale is taken back to a condition of greater clarity, accessibility and coherence, without rejecting the composite nature of its formation. Precisely here, the project by Labics reveals its most convincing aspect: not claiming to definitively resolve the contradictions of the pavilion, but leading them back into a form of order that is capable of recognizing, together, the necessity of the present and the duration of a place; a place that is available, as it should be, to welcome many temporary installations for the Venice Biennale in the future.

41
la loggia della caffetteria

41
the loggia of the café

42
vista della sala grande verso il nuovo mezzanino
43
vista dal mezzanino verso la sala Chini e l'ingresso
44
dettaglio del nuovo mezzanino

42
view of the large hall towards the new mezzanine
43
view from the mezzanine toward Sala Chini and the entrance
44
detail of the new mezzanine


42
Marco Cappelletti / Marco Cappelletti Studio, Courtesy La Biennale di Venezia / MiC


43
Marco Cappelletti / Marco Cappelletti Studio, Courtesy La Biennale di Venezia / MiC


44
Marco Cappelletti / Marco Cappelletti Studio, Courtesy La Biennale di Venezia / MiC

45



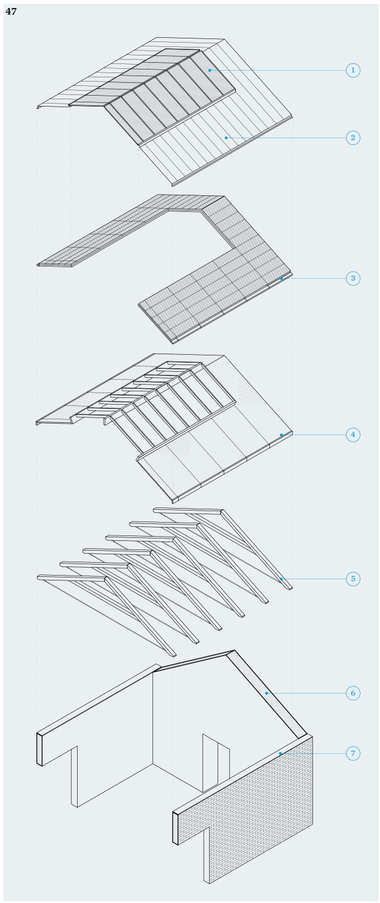
Marco Cappelletti / Marco Cappelletti Studio, Courtesy La Biennale di Venezia / MiC

46



Marco Cappelletti / Marco Cappelletti Studio, Courtesy La Biennale di Venezia / MiC

47



45, 46
viste delle nuove sale espositive

47
esploso assonometrico della copertura. Legenda **1** lucernario in profili in alluminio verniciato fissi o apribili e vetro fotovoltaico in silicio amorfo con sistema di oscuramento interno a rullo motorizzato **2** rivestimento di copertura in lastre prepatinate aggraffate in zinco-titanio sp. 0,7mm **3** doppio strato isolante in pannelli di lana di roccia sp. 100+100mm accoppiati con pannello in OSB **4** pannello X-lam in legno d'abete con finitura impregnata sp. 90mm **5** capriata in legno lamellare d'abete 200x200mm con finitura impregnata con tirante in acciaio zincato a caldo Ø 24mm verniciato RAL 7021 **6** muratura esistente in mattoni pieni **7** cordolo in acciaio sp. 30mm

48
il bookshop

49
la caffetteria

45, 46
views of the new exhibition spaces

47
exploded axonometric of the roof. Legend **1** skylight in coated aluminium sections, fixed or openable, and photovoltaic glass in amorphous silicon with internal darkening system with motorized rollers **2** roof cladding in pre-patinated crimped sheets of titanium-zinc, th. 0.7mm **3** double insulating layer in rock wool panels, th. 100+100mm, bonded with OSB panel **4** X-LAM panel in fir with impregnated finish, th. 90mm **5** laminated fir truss 200x200mm with impregnated finish, tie-rod in heat-galvanized steel Ø 24mm coated RAL 7021 **6** existing masonry in solid brick **7** steel edge beam, th. 30mm

48
the bookshop

49
the café

48



Marco Cappelletti / Marco Cappelletti Studio, Courtesy La Biennale di Venezia / MiC

49



Giuseppe Miotto / Marco Cappelletti Studio, Courtesy La Biennale di Venezia / MiC



Marco Cappelletti / Marco Cappelletti Studio, Courtesy La Biennale di Venezia / MiC



Marco Cappelletti / Marco Cappelletti Studio, Courtesy La Biennale di Venezia / MiC

50
dettaglio della sala della cupola affrescata da Galileo Chini nel 1909

51
la sala Brenno Del Giudice, vista laterale verso la finestra disegnata da Carlo Scarpa nel 1952

52
la sala d'ingresso al padiglione con il recupero del partito disegnato da Duilio Torres nel 1932

50
detail of the cupola hall with frescos by Galileo Chini made in 1909

51
Sala Brenno Del Giudice, lateral view toward the window designed by Carlo Scarpa in 1952

52
the entrance hall of the pavilion with recovery of the composition designed by Duilio Torres in 1932



Marco Cappelletti / Marco Cappelletti Studio, Courtesy La Biennale di Venezia / MiC

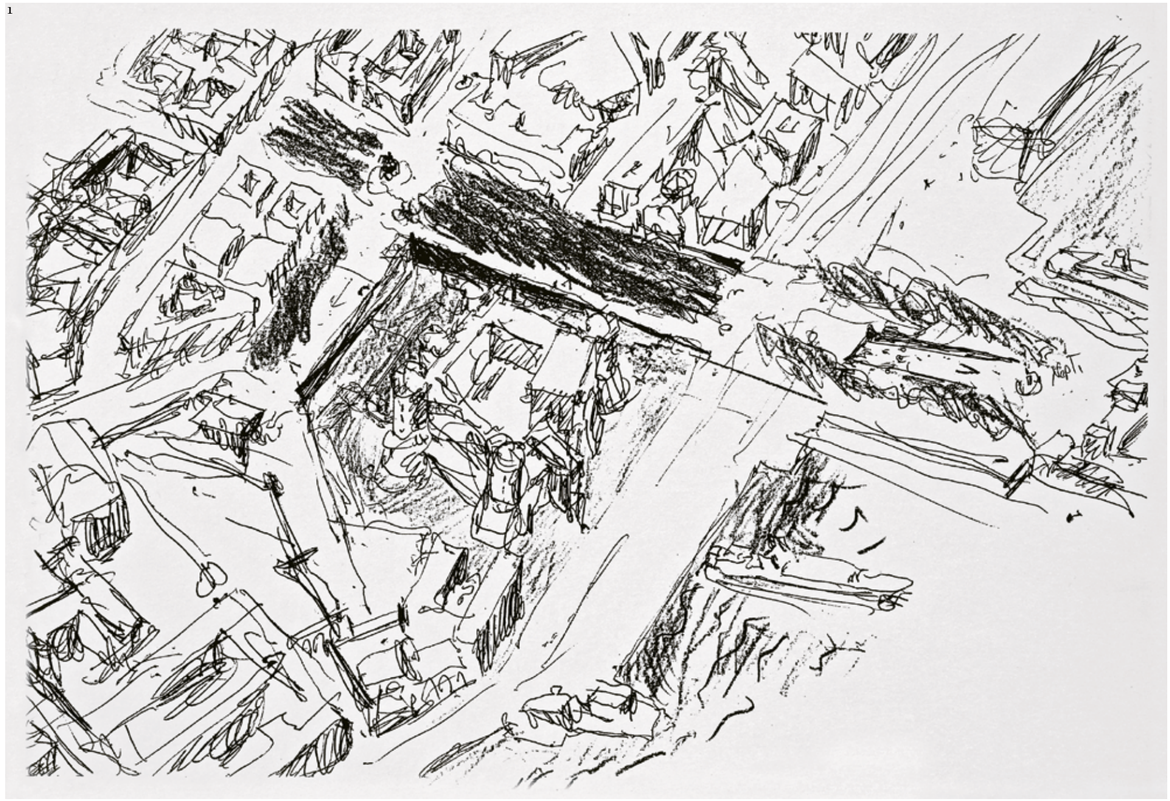
STAZIONE MUNICIPIO, METROPOLITANA DI NAPOLI

ÁLVARO SIZA, EDUARDO SOUTO DE MOURA, TIAGO FIGUEIREDO

2004–2026

82

1



ITA

Quasi un quarto di secolo è trascorso da quando Álvaro Siza ed Eduardo Souto de Moura ricevettero l'incarico di progettare uno degli interventi più ambiziosi e complessi tra quelli messi in cantiere in Italia negli ultimi decenni, la stazione Municipio della Metropolitana di Napoli. Averlo portato a compimento è un merito che condividono con le società Metropolitana di Napoli e Metropolitana Milanese SpA, con gli architetti che li hanno affiancati, lo studio DAZ e Tiago Figueiredo e i responsabili degli enti pubblici di tutela del patrimonio archeologico in particolare.

«Casabella» nel numero 869 del gennaio 2017 ha ospitato una ampia presentazione del progetto complessivo. La meticolosità della documentazione fornita allora e la notorietà che quest'opera ha acquisito ci hanno indotto a presentarla ora che sono state completate le parti essenziali dei collegamenti urbani, puntando su un unico servizio fotografico, realizzato da Duccio Malagamba, accompagnato da una essenziale cronologia.

ENG

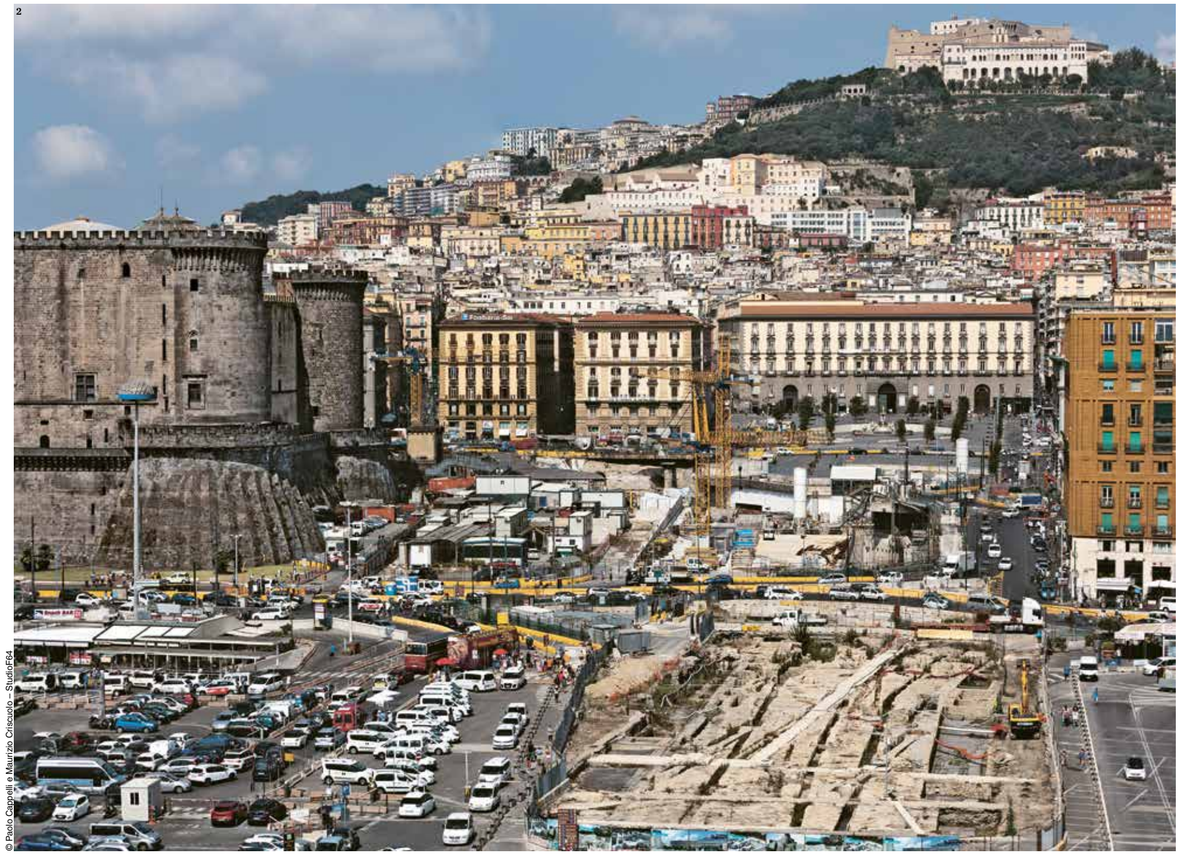
Nearly a quarter of a century has passed since Álvaro Siza and Eduardo Souto de Moura were commissioned to design one of the most ambitious and complex publicly funded architectural undertakings carried out in Italy in recent decades: the Municipio station of the Naples Metro. Bringing the project to completion is an achievement they share with Metropolitana di Napoli, Metropolitana Milanese SpA, the architects who worked alongside them –DAZ Studio and Tiago Figueiredo particularly– and the officials of the public heritage authorities.

«Casabella» in the issue 869 of January 2017 devoted an extensive presentation to the project as a whole. The thoroughness of the documentation published on that occasion, together with the international recognition the work has since received, has led us to return to it now that the principal urban connections it was designed to create have finally been practically completed. We do so through a single photographic essay by Duccio Malagamba, accompanied by a concise chronology.

1
Álvaro Siza, schizzo complessivo della sistemazione di superficie di piazza Municipio da Palazzo San Giacomo, a sinistra, alla Stazione Marittima con, a destra, il sottopasso di via Acton, 2004

1
Álvaro Siza, overall sketch of the ground layout of Piazza Municipio from Palazzo San Giacomo, left, to the Maritime Station, with the underpass of Via Acton to the right, 2004

2



© Paolo Cappelli e Maurizio Criscuolo – Studio F64

2
veduta aerea dalla Stazione Marittima verso Palazzo San Giacomo con il cantiere della metropolitana. Sul fondo, piazza Municipio con la fontana del Nettuno e Castel Sant'Elmo in capo alla collina, 2016

2
aerial view from the Maritime Station toward Palazzo San Giacomo, with the worksite of the metro. In the background, Piazza Municipio with the Neptune fountain and Castel Sant'Elmo at the top of the hill, 2016

Cronologia
Timeline

ITA

2003

Incarico ad Álvaro Siza ed Eduardo Souto de Moura, ai quali si affiancherà Tiago Figueiredo e dal 2012 lo studio DAZ architetti associati. Scavi e primi ritrovamenti nell'area del fossato di Castel Nuovo.

2004

Primo progetto del mezzanino alla quota del fossato, con collegamento ipogeo verso la Stazione Marittima. In superficie, il progetto prefigura la nuova piazza con filari di alberi, vasca-lucernario e la *fenda*, il taglio luminoso della galleria pedonale sotterranea.

2005–2010

Gli scavi portano alla luce resti di navi romane, del porto greco-romano, delle strutture angioine del Palazzo del Balzo, del bastione vicereale, del torrione del molo e della torre dell'Incoronata. Iniziano le varianti del progetto: ventisette in tredici anni.

2010

Nuovo progetto del mezzanino: accesso principale dal fossato di Castel Nuovo; infopoint lungo il lato nord del bastione vicereale, parallelo alla galleria pedonale verso la Stazione Marittima.

2010–2015

Ricomposizione della fontana del Nettuno davanti a Palazzo San Giacomo. Definizione della nuova piazza, della vasca-lucernario e della *fenda*. Dal 2012 è sviluppato il progetto della Porta del Mare, raccordo tra l'asse di Palazzo San Giacomo e quello, divergente, della Stazione Marittima.

2015

Rinvenimento dei muraglioni del porto antico davanti alla Stazione Marittima: variante della rampa di risalita dal sottopasso e ridisegno della Porta del Mare. Il 23 maggio è inaugurata la Linea 1. Sono in completamento le sistemazioni della piazza, dell'area archeologica e dell'interscambio con la Linea 6.

2016–2024

Completamento della piazza con i nuovi accessi, lavori di valorizzazione dei ritrovamenti archeologici e ridefinizione della Porta del Mare, in rapporto ai resti archeologici e alla Stazione Marittima.

2021–2022

Ulteriori revisioni del progetto per la Porta del Mare.

2024

Entrata in funzione della Linea 6. La Stazione Municipio diventa nodo di scambio della rete metropolitana e straordinario luogo di documentazione della storia di Napoli. La Porta del Mare, essenziale per concludere la sistemazione urbana tra Palazzo San Giacomo, piazza e Stazione Marittima, rimane in attesa di realizzazione.

Elisa Pegorin

ENG

2003

Álvaro Siza and Eduardo Souto de Moura are commissioned to design the station; they are later joined by Tiago Figueiredo and, from 2012 onwards, by DAZ architetti associati. Excavations and initial findings in the area of the moat at Castel Nuovo.

2004

First design of the mezzanine at the level of the castle moat, with an underground connection to the Maritime Station. At ground level, the project outlines the future square with rows of trees, a reflecting pool serving as a skylight, and the *fenda*, the luminous opening of the underground pedestrian passage.

2005–2010

Excavation uncovers the remains of Roman ships, the Greco-Roman *porticus*, the Angevin structures of Palazzo del Balzo, the Spanish Viceroyal bastion, the harbour tower and the Tower of the Incoronata. The project revisions begin: twenty-seven in thirteen years.

2010

A new design for the mezzanine level: the main entrance is relocated to the moat of Castel Nuovo; an information point is introduced along the northern side of the Viceroyal bastion, parallel to the underground pedestrian link leading to the Maritime Station.

2010–2015

The Fountain of Neptune is reassembled in front of Palazzo San Giacomo. Definition of the new square, the reflecting pool/skylight and the *fenda*. From 2012 onwards, work also begins on the Porta del Mare, serving as link between the axis of Palazzo San Giacomo and the different alignment of the Maritime Station.

2015

The discovery of the ancient harbour walls in front of the Maritime Station requires the redesign of the ramp leading up from the underpass and a further revision of the Porta del Mare. On 23 May, Line 1 is inaugurated. Work continues on the square, the archaeological area and the interchange with Line 6.

2016–2024

Completion of the square with new entrances; work continues on the presentation of the archaeological remains, together with a further redefinition of the Porta del Mare in response to both the archaeological discoveries and the Maritime Station.

2021–2022

Further revisions are made to the design of the Porta del Mare.

2024

Line 6 enters service. Municipio Station becomes one of the principal interchange hubs of the Naples metro network, while also serving as an exceptional record of the city's history. The Porta del Mare, essential to complete the urban sequence linking Palazzo San Giacomo, the square and the Maritime Station, has yet to be built.

Elisa Pegorin

NAPOLI, STAZIONE MUNICIPIO
DUCCIO MALAGAMBA, 2026

3
vista da Palazzo San Giacomo verso la Stazione Marittima. In successione, Piazza Municipio con la fontana del Nettuno e la nuova piazza sopra la Stazione; sulla destra, l'area archeologica e il Maschio Angioino (Castel Nuovo)

3
view from Palazzo San Giacomo towards the Maritime Station. In sequence, Piazza Municipio with the Neptune fountain and the new plaza over the station; to the right, the archaeological area and the Maschio Angioino (Castel Nuovo)

4
la nuova piazza di Stazione Municipio con l'area archeologica e il Maschio Angioino (Castel Nuovo)

4
the new plaza of Stazione Municipio with the archaeological area and the Maschio Angioino (Castel Nuovo)

3



4



5



6



5, 6
la rampa di risalita dal sottopasso di via Acton verso la Stazione Marittima con la sistemazione dei reperti archeologici dell'area portuale

5, 6
the ramp for ascent from the Via Acton underpass to the Maritime Station, with the placement of the archaeological relics in the port area

7, 8
la rampa verso il sottopasso e la galleria ipogea che conduce al mezzanino della Stazione Municipio. In primo piano il Maschio Angioino (Castel Nuovo), sul fondo palazzo San Giacomo e Castel Sant'Elmo in capo alla collina

7, 8
the ramp toward the underpass and the underground tunnel leading to the mezzanine of Stazione Municipio. In the foreground, the Maschio Angioino (Castel Nuovo), with Palazzo San Giacomo in the background and Castel Sant'Elmo at the top of the hill

7



8



9



10



9, 10, 11
viste generali e dettaglio della nuova piazza sopra la Stazione Municipio con le sedute e il muretto di protezione della *fenda*, il lucernario della galleria ipogea

9, 10, 11
overall and detail views of the new plaza over the Stazione Municipio, with the seating and the protection wall of the *fenda*, the skylight of the underground tunnel

12
vista della nuova piazza sopra la Stazione Municipio. A sinistra la fontana-lucernario del mezzanino della stazione

12
view of the new plaza above the Stazione Municipio. To the left, the fountain-skylight of the station's mezzanine

11



12



13





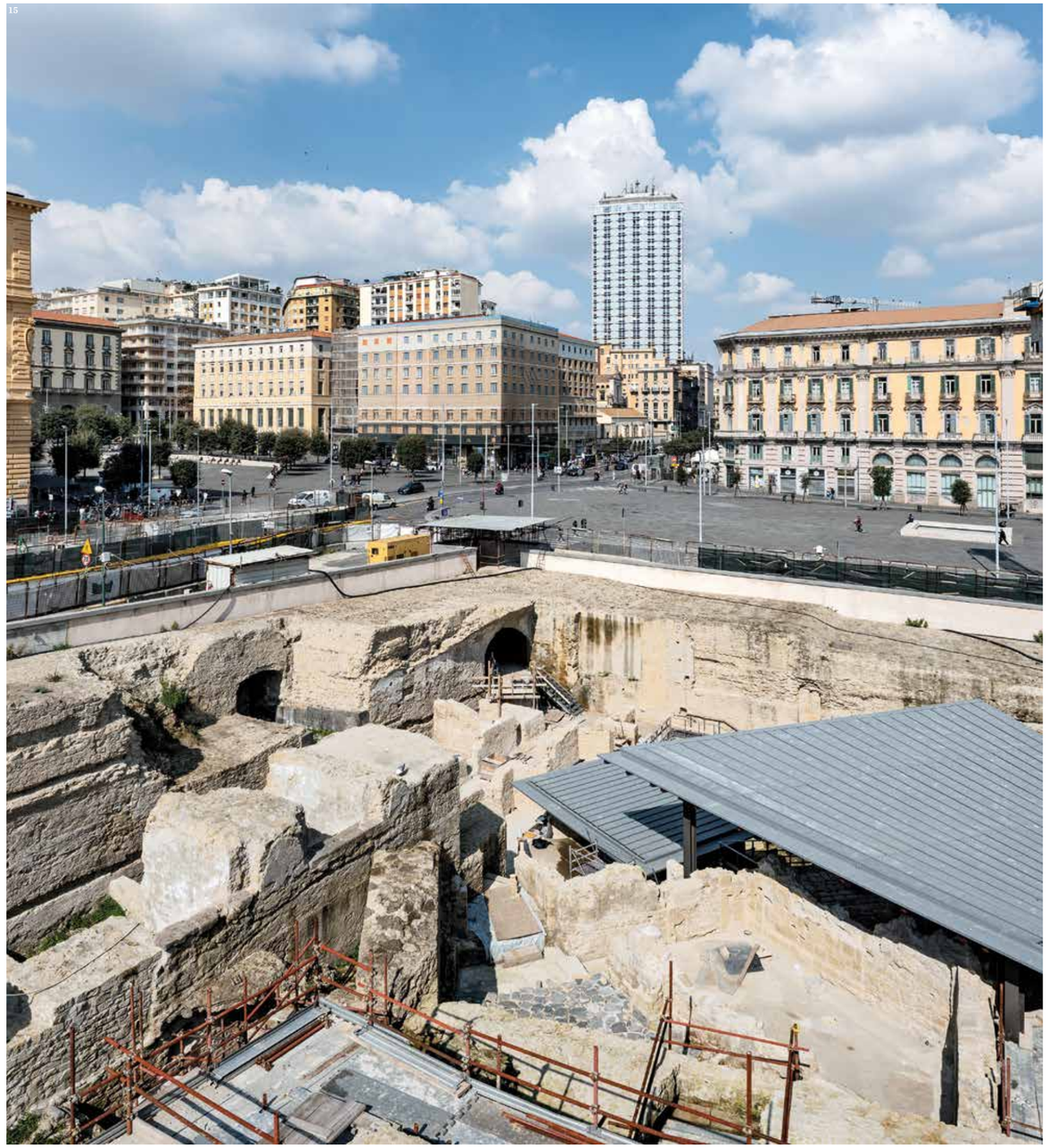
13, 14
viste generali e dettaglio di Piazza Municipio con la fontana del Nettuno

15
l'area archeologica con le strutture di protezione dei resti del palazzo trecentesco di Raimondo del Balzo

13, 14
overall and detail views of Piazza Municipio with the Neptune fountain

15
the archaeological area with the structures for protection of the 14th-century palace of Raimondo del Balzo

15




16


17


18


19


20

16
l'area archeologica con le strutture di protezione dei resti del palazzo trecentesco di Raimondo del Balzo

17–20
vista generale e dettagli delle tracce di decorazioni a fresco del palazzo trecentesco di Raimondo del Balzo

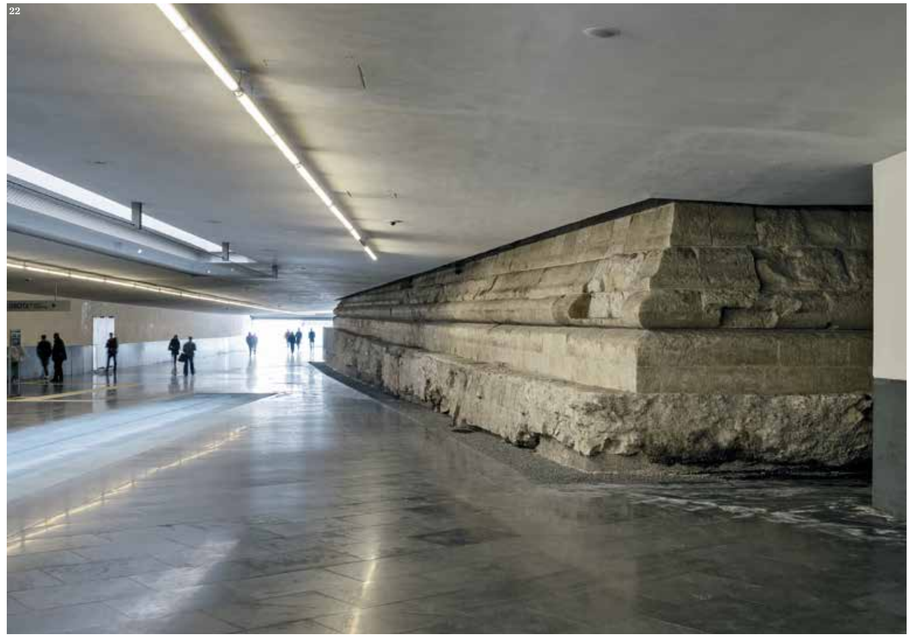
16
the archaeological area with the structures for protection of the 14th-century palace of Raimondo del Balzo

17–20
overall and detail views of the traces of decorative frescos of the 14th-century palace of Raimondo del Balzo

21



22



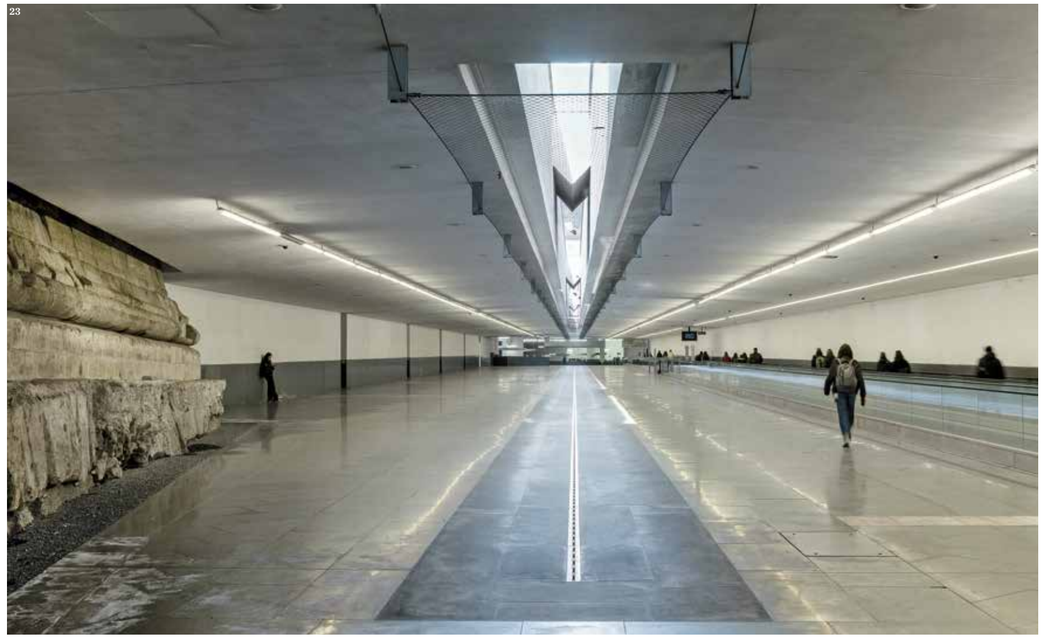
21
un tratto del bastione vicereale cinquecentesco coperto e destinato a centro informazioni visitatori

22, 23, 24
la galleria pedonale di collegamento tra il mezzanino della Stazione Municipio e la Stazione Marittima. Viste con la terminazione del bastione e la *fenda*, il lucernario in copertura del percorso

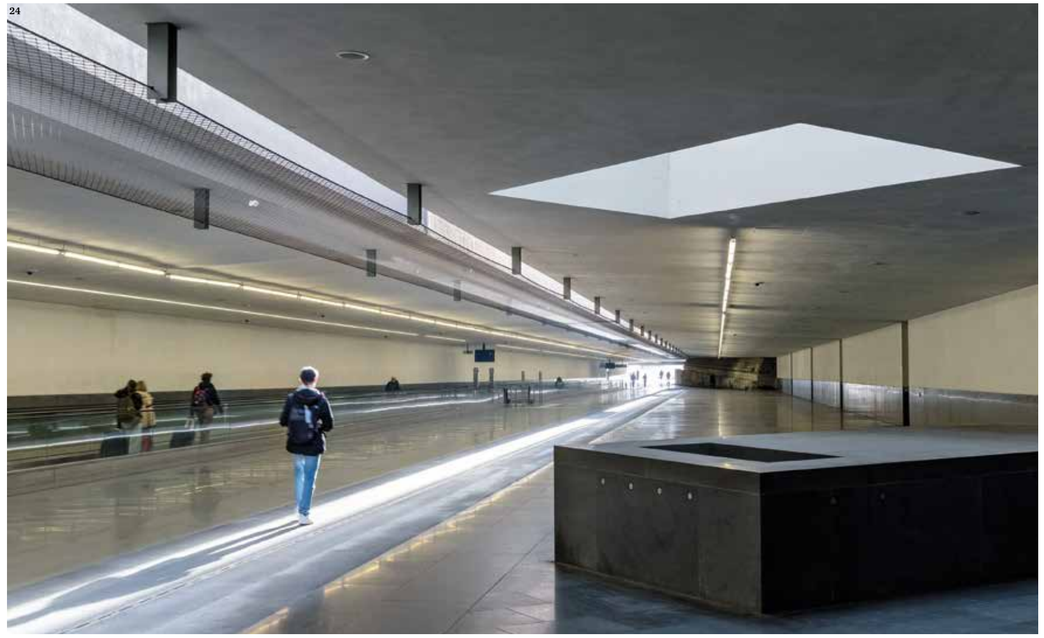
21
a portion of the 16th-century viceroyal fortification, covered and utilized as a visitors' information center

22, 23, 24
the pedestrian walkway connecting the mezzanine of Stazione Municipio and the Maritime Station. View with the termination of the fortress and the *fenda*, the skylight on the roof of the gallery

23



24



25



26



25, 26
il mezzanino della Stazione Municipio con il bastione vicereale

27
il mezzanino della stazione con lo schermo diffusore della fontana-lucernario in superficie, le scale e le rampe mobili di discesa alle banchine delle linee 6 e 1

25, 26
the mezzanine of the Stazione Municipio with the viceroyal fortifications

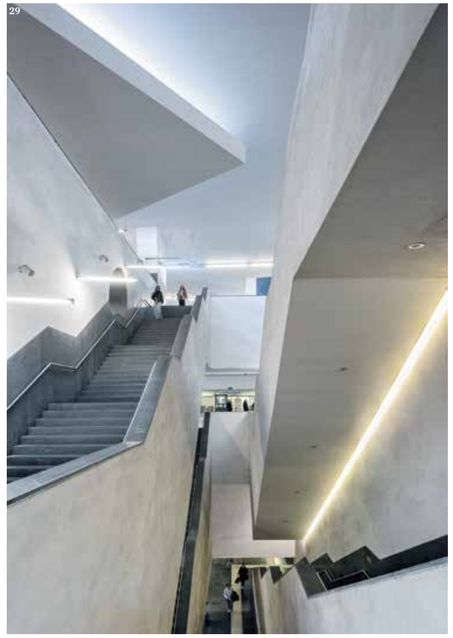
27
the mezzanine of the station with the screen of the fountain-skylight on the surface, the staircases and the mobile ramps for descent to the platforms of lines 6 and 1

27




28


30


29

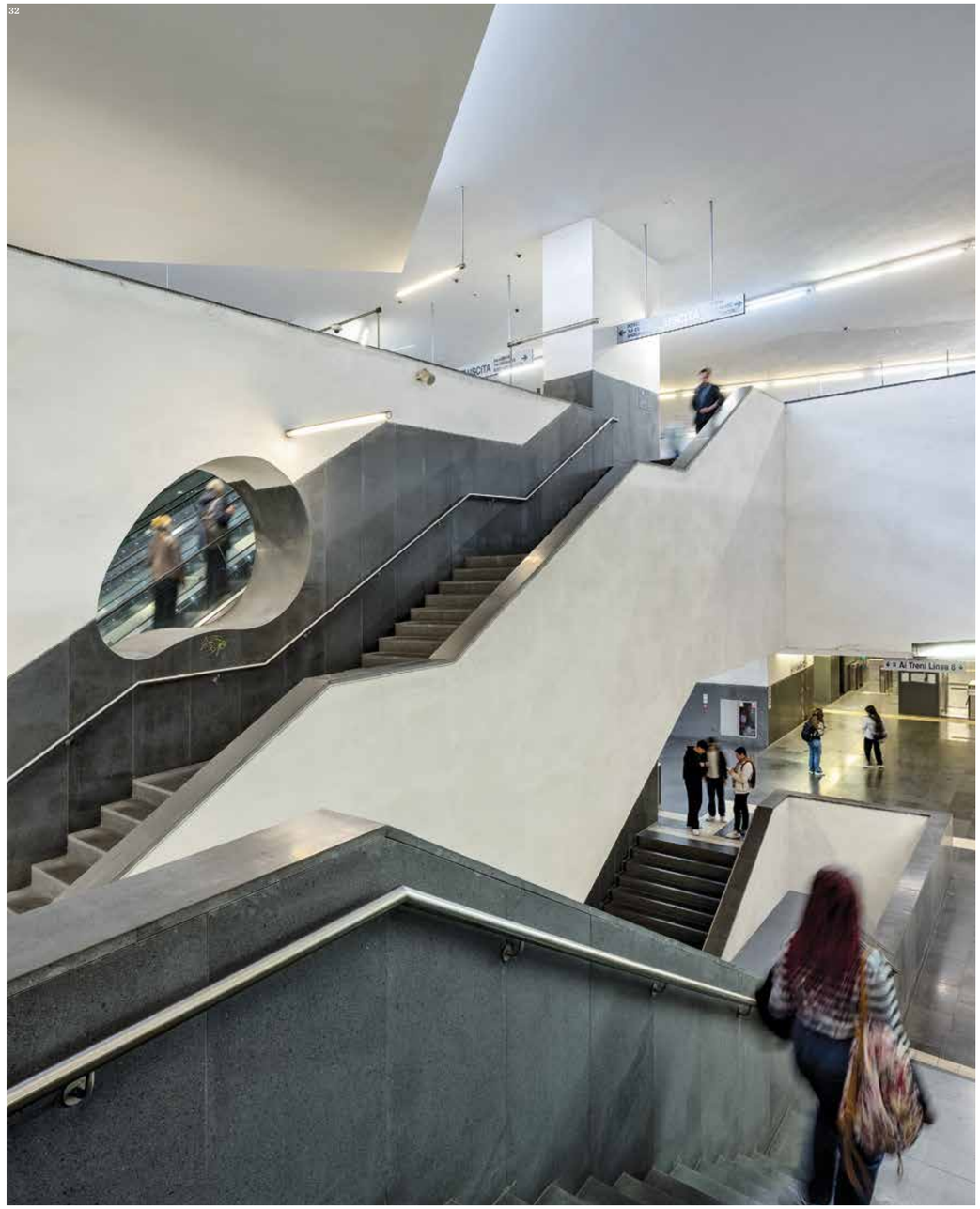

31

28–31
il mezzanino della stazione con lo schermo diffusore della fontana-lucernario in superficie, le scale e le rampe mobili di discesa alle banchine delle linee 6 e 1

28–31
the mezzanine of the station with the screen of the fountain-skylight on the surface, the staircases and the mobile ramps for descent to the platforms of lines 6 and 1

32
dettaglio dell'"occhio" tra le scale e le rampe mobili

32
detail of the "eye" between the stairs and the mobile ramps



32

33



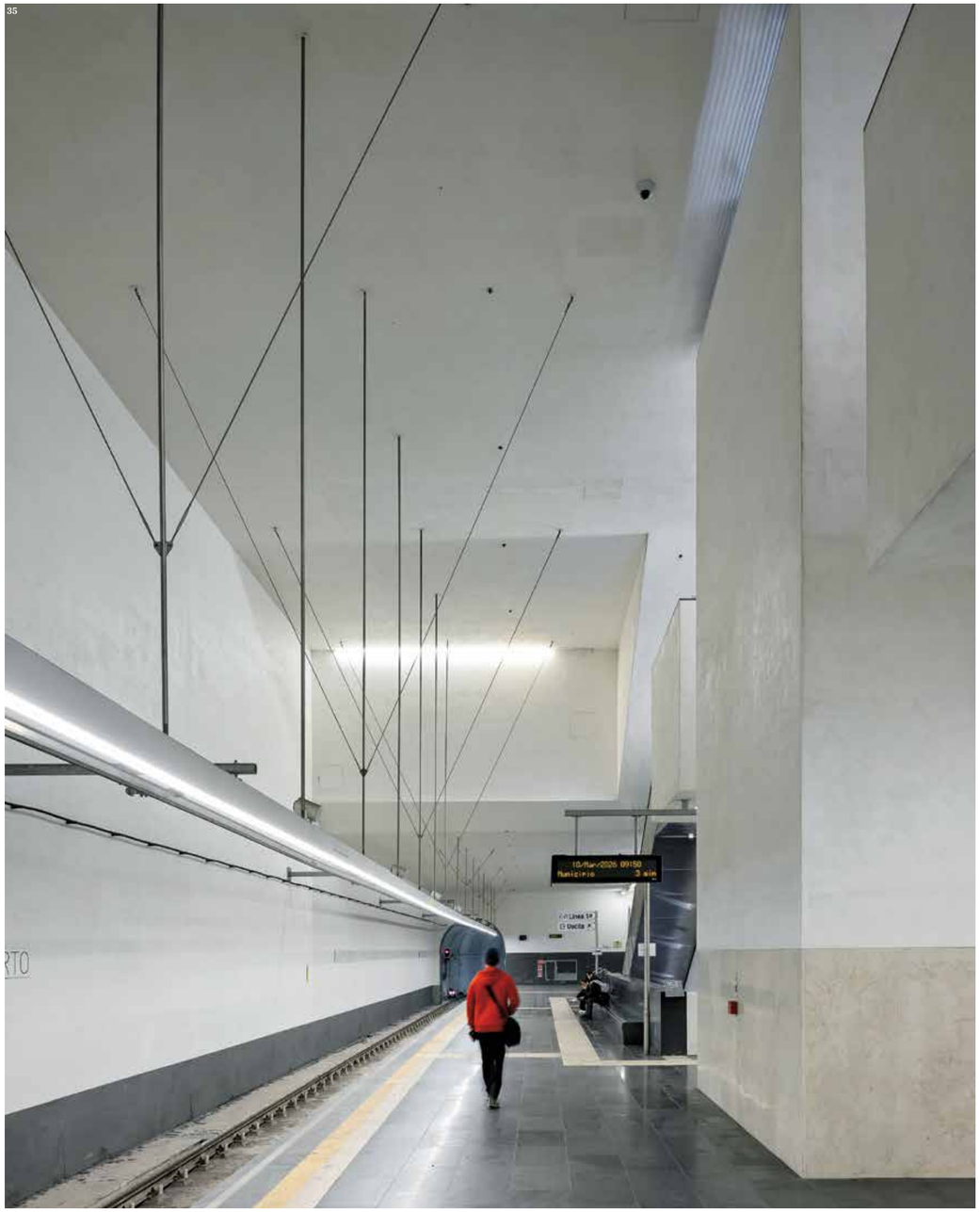
34



33, 34, 35
la banchina della stazione di testa della linea 6

33, 34, 35
the platform of the terminal station of line 6

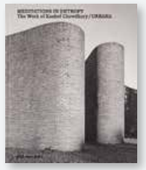
35



Biblioteca
Books

Niente è lontano
Nothing is far away

Camillo Magni



– 1930 –

Kashef Chowdhury (edited by)
Meditations in Entropy. The Work of Kashef Chowdhury / URBANA
Park Books, Zürich 2025

ISBN 9783038603290

ITA

Quando nel numero 868 del dicembre 2016 di «Casabella» presentai il Friendship Centre a Gaibandha, in Bangladesh, raccontato dalle fotografie di Hélène Binet, Kashef Chowdhury era ancora una figura poco conosciuta fuori da questo Paese. Pochi mesi dopo, l'Aga Khan Award for Architecture assegnato al progetto ne avrebbe radicalmente ampliato la notorietà internazionale. Oggi, a distanza di dieci anni, è facile riconoscere come quel progetto abbia segnato un passaggio decisivo nella sua traiettoria professionale. Da autore noto nel contesto bengalese, Chowdhury è progressivamente diventato una figura di riferimento nel dibattito architettonico internazionale. Alla diffusione della conoscenza della sua opera ha contribuito anche la mostra itinerante *Faraway So Close. A Journey to the Architecture of Kashef Chowdhury / URBANA, Bangladesh* –presentata in diverse città europee, tra cui Berlino e Losanna, e in Lussemburgo– che ha avuto il merito di far conoscere non soltanto le sue opere costruite, ma soprattutto il modo in cui esse prendono forma grazie agli appunti, ai disegni, agli schizzi e ai materiali relativi ai suoi esperimenti che vi erano esposti. I plastici documentavano la ricerca spaziale condotta attraverso tentativi successivi; i taccuini rendevano visibile un processo istintivo fatto di verifiche, correzioni e continue riscritture del progetto. Ricordo l'inaugurazione della mostra a Losanna, all'EPFL, accompagnata da un concerto di musica tradizionale bengalese che, tra gli sguardi stupiti dei molti convenuti, cercava di trasferire nel freddo contesto losannese la percezione di una cultura lontana. In fondo era proprio questo che la mostra voleva raccontare: non una successione di opere, ma un luogo e un modo di fare architettura in un contesto usualmente ritenuto lontano.

L'architettura di Chowdhury mantiene un rapporto diretto con la cultura dei luoghi e con le pratiche costruttive locali. Talvolta questo rapporto assume forme sorprendenti, quasi primitive nella loro radicalità. È il caso dei Raised Villages, nei quali il progetto coincide con il gesto primordiale di modificare il terreno costruendo un leggero rialzo capace di trasformarsi, durante la stagione delle piogge, in un'isola abitata all'interno di territori periodicamente sommersi. In questi interventi topografia e architettura coincidono. La costruzione del suolo diventa costruzione dello spazio. Non esiste distinzione tra infrastruttura, paesaggio e architettura: un semplice movimento di terra è allo stesso tempo protezione dalle inondazioni, costruzione di un luogo e definizione di una forma dell'abitare. Ed è probabilmente in questo rapporto con il suolo che si riconosce una delle matrici più profonde del lavoro dell'architetto bengalese. Molte delle sue opere, infatti, sembrano nascere più da operazioni di scavo, modellazione e costruzione del terreno che dalla semplice disposizione di volumi. Questo tema, insieme alla presenza costante dell'acqua, emerge con particolare evidenza nel Friendship Centre, di cui parlavo all'inizio. L'edificio non si limita a occupare un sito, ma costruisce una nuova condizione topografica fatta di corti, bacini d'acqua, dislivelli e percorsi. In Bangladesh il tema delle inondazioni non rappresenta soltanto un problema tecnico. È una questione che riguarda il modo di abitare, la costruzione degli insediamenti e il rapporto tra comunità e territorio. Per questo nelle opere di Chowdhury la topografia non è mai una semplice operazione formale ma diventa uno strumento attraverso il quale costruire, o forse sarebbe più corretto dire, scavare lo spazio.

Un secondo aspetto di notevole interesse del lavoro di Chowdhury riguarda i modi nei quali le opere di Louis Kahn vi rappresentano una presenza costante. Non sono identificabili con riferimenti puntuali e forse nemmeno con citazioni consapevoli. Si tratta, piuttosto, di una traccia che affiora nell'uso del mattone, nella costruzione della luce e nella ricerca di una particolare solennità dello spazio. Sono qualità che compaiono anche quando gli edifici mantengono una scala e un carattere quasi domestici, come nel caso della piccola Bait Ur Rouf Mosque, dove un semplice volume in laterizio configura uno degli spazi religiosi a mio avviso più intensi tra quelli realizzati negli ultimi decenni. Lontana da qualsiasi monumentalità retorica, la moschea affida alla geometria, alla luce naturale e allo spessore della materia la costruzione di un'atmosfera di straordinaria concentrazione.

Di tutto questo si occupa la monografia *Meditations in Entropy. The Work of Kashef Chowdhury / URBANA*: quasi seicento pagine che documentano i risultati di trent'anni di lavoro attraverso la presentazione di diciotto opere, ancora una volta grazie alle fotografie di Hélène Binet, al supporto delle riproduzioni di schizzi, modelli, materiali d'archivio e dei contributi critici di Kenneth Frampton, Robert McCarter, William J.R. Curtis, Philip Ursprung e Ainun Nishat. Più che una raccolta di progetti, il volume restituisce la profondità e la continuità di una ricerca che attraversa temi apparentemente lontani tra loro: cambiamento climatico, infrastrutture, architettura religiosa, paesaggio e spazi pubblici. Forse il limite principale del libro coincide con il suo carattere antologico. Essendo stato concepito dallo stesso Chowdhury, il volume prescinde in buona misura da una lettura critica unitaria della sua opera. I saggi pubblicati risultano scollegati e non convergono in una vera interpretazione complessiva del lavoro dell'architetto che li ha raccolti, e offrono piuttosto una serie di punti di vista differenti, talvolta anche vagamente celebrativi.

Ma ciò detto, è proprio qui che emerge uno degli aspetti più interessanti della monografia. Così come accadeva nella mostra *Faraway So Close*, essa sembra volere invitare i lettori a condividere il tavolo di lavoro dell'architetto: più che a osservare gli edifici finiti è il modo in cui vengono pensati quello in cui li vuole coinvolgere. Alla fine della lettura non rimangono impresse soltanto le opere, quanto l'approccio progettuale personale e originale, la varietà dei riferimenti e dei molti tentativi di cui sono i risultati. È probabilmente questo il contributo più importante di questa monografia che molto racconta dell'architettura dei nostri giorni, mentre spiega con chiarezza il pensiero di un architetto che ritengo tra i più meritevoli di attenzione tra i contemporanei.

ENG

When in issue 868 of «Casabella» (December 2016) I examined the Friendship Centre at Gaibandha, in Bangladesh, with photographs by Hélène Binet, Kashef Chowdhury was still relative unknown outside this country. A few months later, the Aga Khan Award for Architecture assigned to the project radically boosted his international renown. Today, at a distance of ten years, it is easy to understand how that project marked a decisive phase in his career. From being an architect well-known in the Bengali context, Chowdhury has gradually become a figure of reference in the international architectural debate. The spread of knowledge of his work has also been boosted by the traveling exhibition *Faraway So Close. A Journey to the Architecture of Kashef Chowdhury / URBANA, Bangladesh* –presented in various European cities, including Berlin and Lausanne, and in Luxembourg– which has fostered familiarity not only with his constructed works, but also and above all of the way they take form thanks to notes, drawings, sketches and materials related to his experiments. The models documented spatial research conducted through trial and error; the notebooks gave visibility to an instinctive process made of testing, corrections and continual reformulations of the design. I remember the opening of the exhibition in Lausanne, at the EPFL, accompanied by a concert of traditional Bengali music, which amidst the astonished stares of the many in attendance attempted to transfer the perception of a faraway culture into the cold context of Lausanne. In the end, this was exactly what the exhibition was trying to narrate: not a series of works, but a place and a way of making architecture in a context usually considered "far away."

Chowdhury's architecture preserves a direct relationship with the culture of places and their local practices of construction. At times this relationship takes on surprising forms, almost primitive in their radical character. This is the case of the Raised Villages, in which the project coincides with the primordial gesture of modifying the terrain, building a slight rise capable of transforming during the rainy season into an island inhabited in periodically submerged territories. In these actions, topography and architecture coincide. The construction of the ground becomes construction of space. There is no distinction between infrastructure, landscape and architecture: a simple movement of earth is simultaneously protection from flooding, creation of a location, and definition of a form of dwelling. It is probably in this relationship with the ground that we can recognize one of the deepest matrices in the work of the Bengali architect. Many of his works, in fact, seem to spring more from operations of excavation, shaping and construction of the land than from the simple placement of the volumes. This theme, together with the constant presence of water, stands out with particular clarity in the Friendship Centre mentioned above. The building does not simply occupy a site, but constructs a new topographical condition made of courtyards, bodies of water, level shifts and pathways. In Bangladesh the question of flooding is not just a technical problem. It has to do with a way of living, the building of settlements and the relationship between community and territory. For this reason, in Chowdhury's works topography is never a mere operation of form, but becomes a tool through which to construct, or more precisely to excavate the space.

A second interesting aspect of Chowdhury's practice has to do with how the works of Louis Kahn appear as a constant presence. They cannot be identified in specific references, and perhaps they are not even conscious quotations. Instead, they constitute a trail that surfaces in the use of brick, in the construction of the light and the pursuit of a particular solemnity of the space. These are qualities that appear even when the buildings maintain an almost domestic scale and character, as in the case of the small Bait Ur Rouf Mosque, where a simple brick volume configures one of the most intense religious spaces made over the last decades, in my view. Far from any monumental rhetoric, the mosque relies on geometry, natural light and the thickness of the material to create an atmosphere of extraordinary impact.

All this is addressed by the monograph *Meditations in Entropy. The Work of Kashef Chowdhury / URBANA*: almost 600 pages that document the results of 30 years of activity through the presentation of 18 works, again thanks to the photographs of Hélène Binet, with the support of reproductions of sketches, models, archival materials, and the critical contributions of Kenneth Frampton, Robert McCarter, William J.R. Curtis, Philip Ursprung and Ainun Nishat. More than a survey of projects, the book conveys the depth and continuity of research that crosses apparently distant themes: climate change, infrastructures, religious architecture, landscapes and public spaces. Perhaps the main limitation of the book lies in its character as an anthology. Since it has been conceived by Chowdhury himself, the volume steps aside from a unitary critical interpretation of his oeuvre. The essays are not interconnected, and do not converge in a true overall interpretation of the work of the architect who has gathered them. Instead, they offer a series of different viewpoints, at times with a vaguely commemorative tone.

Having said this, it is precisely here that one of the most interesting aspects of the book emerges. As happened in the exhibition *Faraway So Close*, it seems to invite readers to share the architect's workbench: rather than observing the finished buildings, readers are engaged in seeing the way they were conceived. After reading, the reader is not impressed only by the works, but also by a personal, original design approach, the variety of references, and the many attempts that lead to the works' results. This is probably the most important contribution of this publication, which has much to say about the architecture of our time, while clearly explaining the thinking of an architect I feel is one of those most deserving of attention among his contemporary colleagues.

CASABELLA

GRUPPO MONDADORI

Abbonarsi conviene!
/ Subscribe to save!
→ abbonamenti.it

→ casabellaweb.eu

Rivista mensile / Monthly magazine

numero 983-984 / issue 983-984
n. 08/2026
anno / year XC
Luglio-Agosto / July-August 2026

Redazione / Editorial staff
CASABELLA
Via Mondadori 1, 20054 Segrate (Mi)
tel +39 02 75421
segreteria.casabella@mondadori.it

Direttore / Editor
Francesco Dal Co

Coordinamento redazionale / Editorial coordinator
Alessandra Pizzochero
casabella@mondadori.it

Design
Tassinari/Vetta
Francesco Nicoletti

Comitato di redazione / Editorial board
Marco Biagi
Roberto Bosi
Nicola Braghieri
Michel Carlana
Francesca Chiorino
Massimo Curzi
Camillo Magni
Daniele Pisani
Francesca Serrazanetti

Comitato scientifico-editoriale / Scientific-editorial committee
Nicholas Adams
Julia Bloomfield
Claudia Conforti
Juan José Lahuerta
Winfried Nerdinger
Joan Ockman

Corrispondenti / Correspondents
Alejandro Aravena (Cile)
Marc Dubois (Benelux)
Luis Feduchi (Spagna)
Françoise Fromonot (Francia)

Traduzioni / Translations
transiting_s.piccolo

Produzione, innovazione edilizia e design / Production, construction innovation and design
Silvia Sala
silvia.sala@mondadori.it

Formazione / Education
Roberto Bosi
Silvia Sala
cbf@mondadori.it
www.casabellaformazione.it

Web & Instagram
Elisa Massoni

Mondadori Media
20054 Segrate – Milano

CASABELLA
Via Mondadori 1, 20054 Segrate (Mi)
tel +39 02 75421
rivista internazionale di architettura, pubblicazione mensile, registrazione tribunale Milano n. 3108 del 26 giugno 1953 / international architectural review, published monthly, registered in jurisdiction of Milan no. 3108, 26 June 1953.

Direttore responsabile / Managing editor
Francesco Dal Co

Pubblicità / Advertising
Mondadori Media S.p.A.
Via Mondadori 1 – 20054 Segrate (MI)
tel. +39 02 75421
Coordinamento / Coordination:
Silvia Bianchi
silvia.bianchi@consulenti.mondadori.it
Agenti / Agents:
Claudia Ardizzoni, Stefano Ciccone, Mauro Zanella

sedi esterne/external offices
EMILIA
Publiset srl
via Ettore Cristoni 86
Casalecchio di Reno BO
Tel.+39 051 0195126
info@publiset.eu
ROMAGNA/MARCHE/ABRUZZO/SAN MARINO
Idea Media srl
via Soardi 6, Rimini RN
Tel. +39 054 125666
segreteria@ideamediasrl.com
LAZIO/TOSCANA/UMBRIA
C.D. Media sas
Via G. Adami 14/a, Roma
Tel. +39 06 30860213
cdmedia@tiscali.it
CAMPANIA
CrossmediaItalia 14 srl
via G.Boccaccio 2, Napoli
Tel. +39 081 5758835
PUGLIA
CrossmediaItalia 14 srl
via Diomede Fresa 2, Bari
Tel. +39 080 5461169
SICILIA/SARDEGNA/CALABRIA
GAP Srl - Giuseppe Amato
via Riccardo Wagner 5, Palermo
Tel. +39 091 6121416
segreteria@gapmedia.it

Blind-review
I testi e le proposte di pubblicazione che pervengono in redazione sono sottoposti alla valutazione del comitato scientifico-editoriale, secondo competenze specifiche e interpellando lettori esterni con il criterio del blind-review / Writings and publication proposals submitted to the magazine are evaluated by an editorial committee on the basis of specific expertise, also involving external readers in a blind peer review process.

Distribuzione per l'Italia e l'estero / Distributed for Italy and abroad
Press-Di srl

Stampato da / Printed by
ROTOLITO S.p.A., Milano
nel mese di Agosto / during the month of August.

copyright © 2026 Mondadori Media S.p.A.
Tutti i diritti di proprietà letteraria e artistica riservati. Manoscritti e foto anche se non pubblicati non si restituiscono. / All literary and artistic rights reserved. Submitted manuscripts and photographs, even if not published, cannot be returned to senders.

Arretrati / Back issues
€ 18
Modalità di pagamento: c/c postale n. 77270387 intestato a Press-Di srl "Collezionisti" specificando sul bollettino il proprio indirizzo e i numeri richiesti. L'ordine può essere inviato via e-mail (*collez@mondadori.it*). Per spedizioni all'estero, maggiorare l'importo di un contributo fisso di € 5,70 per spese postali. La disponibilità di copie arretrate è limitata, salvo esauriti, agli ultimi 18 mesi. Non si effettuano spedizioni in contrassegno / Payment: Italian postal account no. 77270387 in the name of Press-Di srl "Collezionisti" indicating your address and the issues ordered on the form. The order can be sent by e-mail (*collez@mondadori.it*). For foreign shipping add a fixed contribution of € 5.70 for postal costs. Availability of back issues is limited to the last 18 months, as long as supplies last. No COD.

Imballaggio e smaltimento / Packing and Disposal
Cellophane PP5 raccolta plastica. Per la raccolta differenziata verifica le disposizioni del tuo Comune. / Cellophane PP5 plastic refuse collection. For waste sorting please check the requirements of your municipality.

Il nostro impegno / Our commitment
Utilizziamo carta certificata PEFC ottenuta da cellulosa proveniente da foreste gestite in maniera sostenibile e/o da cellulosa riciclata e da fonti controllate. La nostra scelta contribuisce a salvaguardare nel tempo l'integrità del patrimonio forestale nel mondo per le generazioni presenti e future. / We use PEFC certified paper made with cellulose from sustainably managed forests and/or recycled cellulose from controlled sources. Our choice contributes to safeguard forest heritage in the world over time, for present and future generations.

Certificato PEFC
Questo prodotto è realizzato con materia prima da foreste gestite in maniera sostenibile e da fonti controllate
PEFC
PEFC/18-32-03
www.pefc.it

Prezzo di copertina / Cover price
€ 15,00 in Italy, € 26,50 in Belgium, € 33,50 in Germany, € 25,90 in Spain, € 23,90 in Portugal (Cont.), CHF 27,50 in Switzerland (Ger.).

Abbonamento annuale / Yearly subscription
(11 numeri di cui uno doppio).
Gli abbonamenti iniziano, salvo diversa indicazione da parte dell'abbonato, dal primo numero raggiungibile in qualsiasi momento dell'anno / (11 issues, including one special double issue). Subscriptions begin from the first available issue after request, unless otherwise specified by the subscriber.

Italia € 75,90+€ 4,90 per le spese di spedizione); offerta riservata agli studenti € 65,90+€ 4,90 per le spese di spedizione.
È possibile pagare l'abbonamento con bollettino postale, che verrà inviato direttamente casa, oppure con carta di credito, paypal o bonifico bancario.
Collegarsi all'indirizzo:
www.abbonamenti.it

Estero € 75,90+spese di spedizione.
Per controllare il prezzo nel proprio Paese e per abbonarsi collegarsi all'indirizzo:
www.abbonamenti.it/estero/casabella
È possibile pagare con carta di credito, paypal o bonifico bancario.
/ Outside Italy € 75,90+shipping costs.
You may check the price in your own country through:
www.abbonamenti.it/estero/casabella
You may pay by credit card, paypal or bank transfer.

Per contattare il servizio abbonamenti / To contact the subscription office
tel +39 02 4957 2001
(valido solo per l'Italia – dal lunedì al venerdì 9.00–19.00)
fax +39 030 7772 387
abbonamenti@mondadori.it
posta – scrivere all'indirizzo:
Direct Channel
via Dalmazia, 13 – 25126 Brescia (BS)
abbonamenti@mondadori.it
tel +39 02 8689 6172
(only for outside Italy subscriptions – from monday to friday, 9:00 a.m.– 7:00 p.m.)