

"L'immagine sospesa: dialogo tra architettura e pittura.
Progetto di un'architettura espositiva nella Chiesa di Santa Maria del Pianto a Venezia".



L'immagine sospesa: dialogo tra architettura e pittura.
Progetto di un'architettura espositiva nella Chiesa di Santa Maria del Pianto a Venezia.

Candidate: Martina Baraldi, Gloria Bernardi

Relatore: Professore Guido M. Morpurgo

Correlatore: Architetto Matteo Isacco

Università Iuav di Venezia
Laurea Magistrale in Architettura
A.A 2022 - 2023

Abstract

“L’art survivra à ses ruines”
“L’arte sopravviverà alle sue rovine” (1)
Anselm Kiefer

Esiste un luogo affacciato alla laguna nord di Venezia, più precisamente sulle Fondamenta Nove, costruito per il perdono e il riscatto della Serenissima dalla peste e dalla Guerra di Candia. Si tratta della chiesa di Santa Maria del Pianto, edificata nel 1647 su progetto di Francesco Contin, consacrata nel 1687 e attualmente inutilizzata facente parte del complesso ospedaliero ULSS 3 ed accorpata al complesso monastico adiacente.

La dimensione del sacro appartiene alla complessità della città di Venezia che si è presentata come un laboratorio di soluzioni in continua mutevolezza che si “pro-getta nel tempo” con il suo “carattere di inesauribile interpretabilità”(2). L’analisi e la scomposizione critica della chiesa di Santa Maria del Pianto e del suo contesto, ricostruiscono il processo morfologico e le tracce, “paradigmi indiziari del passato”(3), che divengono materia per la ricomposizione sintetica nel progetto.

La tesi si prefigge l’obiettivo di riutilizzare la chiesa come spazio espositivo di opere compatibili con la sua identità di luogo sacro realizzando in particolare un sistema di allestimento permanente, capace di ospitare tele di grande formato in esposizioni temporanee.

La chiesa è formata da tre volumi principali, di cui quello centrale ottagonale è un grande vuoto interno alto 14,5 metri con altrettanta sezione, che viene ri-significato attraverso un’architettura espositiva permanente. Un telaio mobile sospeso sostiene dipinti di grandi dimensioni ruotando di 360 gradi nel corso di un anno. In tal modo propone attraverso il movimento la rilettura critica al contempo dinamica e sintetica dei prospetti interni della chiesa. L’architettura allestitiva - in cui forma e struttura coincidono - dialoga con la preesistenza storica attraverso opere d’arte di diverso formato, utilizzando la dimensione temporale come materiale di progetto.

La proposta ricade sulla presentazione delle opere di Anselm Kiefer, con ciclicità annuale, esposte nella mostra temporanea di Palazzo Ducale a Venezia (4) consentendo una nuova collocazione dei frammenti pittorici. Il progetto parla il linguaggio dell’architettura e della pittura che, attraverso la cornice sospesa composta dall’assemblaggio di elementi industriali in acciaio, traduce in forma astratta il ritmo, dimensione e misura delle facciate interne alla chiesa. La verticalità dello spazio vuoto e il partito architettonico interno, vengono scomposte e ricomposte attraverso l’intelaiatura, il cui ritmo è definito dal ridisegno del tracciato sul piano verticale e dal sistema di dimensione modulare dei contorni pittorici delle singole tele di Kiefer.

La connessione con il tessuto urbano, in cui sono leggibili le tracce dei lotti gotici, è tradotta attraverso un percorso esperienziale che collega le Fondamenta Nove con l’interno della chiesa, accompagnando il visitatore ad attraversare le differenti soglie dei successivi recinti che definiscono l’architettura sacra.

1. A.Kiefer, L’arte sopravvivrà alle sue rovine; prefazione di Gabriele Guercio, traduzione di Deborah Borca, Feltrinelli, Milano, 2018.
2. S. Bettini, Forma di Venezia, Consorzio Venezia Nuova, 2005. pp. 29-33.
3. C. Ginzburg, “Spie. Radici di un paradigma indiziario” pp. 158-209” in Miti, emblemi, spie: morfologia e storia, Einaudi, Torino, 1992.
4. Mostra temporanea Anselm Kiefer “Questi scritti, quando verranno bruciati, daranno finalmente un po’ di luce (Andrea Emo)”, Sala dello Scrutinio, Palazzo Ducale (20 aprile 2022 - 6 gennaio).

Indice

1. Confronto con il luogo come materiale narrativo	8
1.1 Storia del luogo e scenari attuali	8
1.2 Narrazione per immagini: frammenti dell’oggetto architettonico	12
1.3 Materiale bibliografico	20
2. Rilettura critica del testo architettonico	24
2.1 Radicamento nel suolo come processo di modificazione a partire dall’interno	24
2.2 Metodi di scomposizione critica	36
2.3 Materiale bibliografico	44
3. Ricomposizione sintetica: il Progetto e la necessità di artificio	46
3.1 La macchina espositiva e l’idea dello spazio infinito: il pieno nel vuoto	46
3.2 Ciclo pittorico su Venezia di Anselm Kiefer, 2020-2021	64
3.3 Materiale bibliografico	70
4. Modello della architettura espositiva	78

Confronto con il luogo come materiale narrativo

1.1 Storia del luogo e scenari attuali

La chiesa di Santa Maria del Pianto e l’annesso monastero femminile, vengono fondati dalla badessa Maria Benedetta de Rossi, il 9 novembre 1647 e progettati e disegnati dal proto Francesco Contin. Si sceglie di collocare l’architettura introversa nello spazio confinato dalle Fondamenta Nuove, luogo periferico di recente interramento-bonifica nella zona della città connotata da un grande numero di monasteri, oggi con funzioni principalmente pubbliche. Nel periodo di fondazione, la Serenissima era connotata dalla pestilenza del 1630 e dalla successiva guerra del Peloponneso. Infatti, Maria De Rossi chiede l’erezione dell’edificio per la celebrazione quotidiana delle Messe in suffragio dei defunti a causa della peste e nel 1647 il Senato, più sensibile a causa della guerra di Candia, ne decreta la costruzione. L’erezione del monastero di Santa Maria del Pianto costituisce il primo esempio a Venezia di “pietas di stato di esclusiva valenza politica”, l’intento della macchina architettonica era quello del nascondimento, che permettesse a chi entrava di implorare il proprio perdono espiando, mettendosi in una dimensione di silenzio sacro e dolore raccolto e dignitoso. La fabbrica venne utilizzata dal 1658, ma venne consacrata solamente nel 1687 da Alvise Sagredo, anno della conquista dei territori del Peloponneso. L’interno del corpo ottagonale è caratterizzato dalle facciate interne, dai 7 altari laterali - uno su ogni lato - meno sull’ingresso. Nella facciata interna del presbiterio, che si poteva vedere da Fondamenta Nove è esposta la Deposizione di Luca Giordano, realizzata appositamente, intorno al 1665. La raffigurazione della Madonna implorante -detta anche del pianto- si rapporta all’iconografia secentesca di “Venezia supplice nei dipinti votivi”. Tra il 1810-12 il corpo ecclesiastico viene soppresso. La chiesa assume la funzione di teatrino al piano superiore e fabbrica di pentole in quello inferiore, mentre la parte conventuale viene divisa e utilizzata come scuola convitto. Tutti gli arredi e le opere d’arte contenute cambiano sede, tra questi anche il quadro di Luca Giordano, oggi alle Gallerie dell’Accademia.

Nel 1841 Antonio Canal compra il complesso restaurando e dando continuità tra il corpo conventuale e la Chiesa. Il monastero divenne sede dell’istituto “Canal, al Pianto” e la Chiesa, con tre altari laterali, viene riaperta al culto nel 1851. Nel 1972 il complesso viene inglobato nel progetto del polo ospedaliero/città ospedaliera, destinandolo alla sede di urologia e assumendo la funzione di poliambulatorio-uffici amministrativi. Attualmente la parte nord è sede dell’Archivio dell’Ospedale, mentre l’area di sud-est è disponibile come zona Universitaria e Laboratorio di ricerca con annessa foresteria.

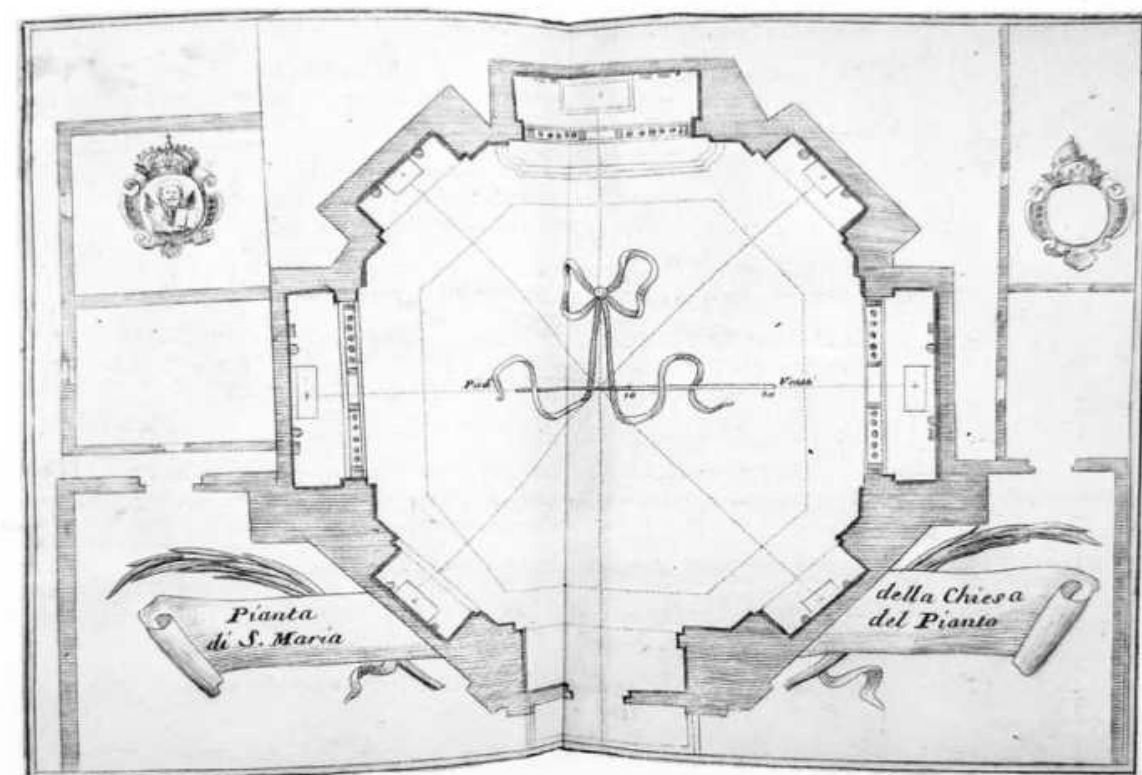
La forma di Venezia si compone e si decompone nel proprio tempo e ritmo in equilibrio dinamico tra terra, acqua, natura e artificio e si manifesta attraverso i forti interventi antropici, che ridefiniscono il suo limite sviluppandosi in una dialettica interna che conserva le sue origini. La plastica (o plasticità?) del terreno, contenuta nel liquido amniotico della laguna, si costituisce di differenti insula e gli appezzamenti di terra si configurano attraverso i principali elementi dei sistemi insediativi quali chiese, armature agrimensorie, zone vuote ecclesiastiche, campi, zone urbanizzate, rete viaria e acquea. Terra e acqua, vuoto e pieno. Questi i parallelismi che definiscono la morfologia dell’arcipelago veneziano. In origine il vuoto della città caratterizzato dal campo e dalle architetture ecclesiastiche, tratteneva il ruolo etico e estetico di cui le chiese erano simbolo, traccia e narrazione dello specifico e ricco palinsesto culturale veneziano. La chiesa di Santa Maria del Pianto è uno dei luoghi di culto chiusi, che si confronta con la sfida della trasmissione del patrimonio culturale e civile e la memoria del suo significato di luogo di culto.

L’architetto Don Gianmatteo Caputo, affronta il tema nella specificità del contesto veneziano, dando le linee guida al fine di operare una trasformazione consapevole del luogo, che non ne oblitera il significato originario. Necessario è tutelare il carattere sinestetico della chiesa, dove la dimensione spirituale passa attraverso la forma simbolica, coinvolgendo il fenomeno sensoriale e percettivo dove ne risiede la bellezza. E’ essenziale considerare la dimensione performativa dello spazio barocco, mantenendo il significato complessivo del luogo e l’azione teatrale-liturgica. Inoltre si mantiene vivo il carattere rituale, esperienziale ed emotivo del luogo con la trasmissione di uno stesso messaggio tradotto nei linguaggi della pittura e architettura, che aggiungono significato le une alle altre, rinnovando e mantenendo la memoria del dialogo tra spazio-funzione liturgica della chiesa veneziana.

La Chiesa di Santa Maria del Pianto presenta il carattere morfologico dello spazio ottagonale il quale trattiene una forma aperta, a molteplici letture trasmettendo significati umanistici e dimostrando la pienezza del sacro. Studiando la morfologia del corpo ecclesiastico si riconoscono precedenti ideali compositivi risalenti ad un tempo precedente tra cui i templi rotondi del Perugino, Raffaello, Carpaccio e Francesco Colonna. Per approfondire la spazialità architettonica si sono utilizzate come confronto del caso studio alcuni significativi spazi liturgici con pianta centrale e/o analogie strutturali.



Vincenzo Coronelli, spaccato della Chiesa di S. Maria del Pianto, secolo XVIII.



Vincenzo Coronelli, pianta della Chiesa di S. Maria del Pianto, secolo XVIII.



Esterno della chiesa nel XIX secolo.



Vista della prima corte interna del monastero di Canal del Pianto, appartenente al complesso.

Confronto con il luogo come materiale narrativo

1.2 Frammenti del paesaggio urbano: narrazione per immagini

"La forma di Venezia non è data, per così dire una volta per sempre, ma continuamente si discioglie e si ricompone: e a ogni istante, si crea di nuovo entro il nostro tempo: proprio per questo essa non mente". Sergio Bettini in "Forma di Venezia".

Sono state le parole dello storico dell'arte Bettini ad accompagnare l'inizio del nostro studio all'interno dell'antico e attuale tessuto veneziano, che vive di un tempo proprio, passando di forma in forma e facendoci esplorare il fascino e la complessità del luogo di studio, grembo dell'arte.

Si tratta di un luogo che rimane sempre attuale attraverso la forma aperta mantenendo la sovrapposizione di sinopie che costruiscono e definiscono continuamente differenti letture.

Essere a contatto con la Chiesa durante i sopralluoghi ha permesso di raccogliere una ricca raccolta fotografica di avvicinamenti all'oggetto architettonico a partire dall'interno. L'estensione con l'esterno ha permesso di intrecciare una narrazione del paesaggio circostante e rendere possibile un riordino dei frammenti che il paesaggio stesso restituisce.









Confronto con il luogo come materiale narrativo

1.3 Materiali bibliografici

Saggi:

Bassi E., Architettura del Sei e Settecento a Venezia, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1962, p. 71.

Becker F., Costruire Venezia. Cinquecento anni di tecnica edilizia in laguna. Le case a schiera, Argos, Roma, 2002, p. 9-33, 135,136.

Bedon A., G. Beltramini, H. Burns, Questo. Disegni e studi di Manfredo Tafuri per la ricostruzione di edifici e contesti urbani rinascimentali, Centro studi Andrea Palladio, Vicenza, 1995.

Bettini S., Forma di Venezia, Consorzio Venezia Nuova, 2005.

Bettini S., Venezia: nascita di una città, Electa, Milano, 1978.

Branca V., Barocco europeo e barocco veneziano, Sansoni, Firenze, 1962.

Bruno A., La chiesa a pianta centrale: tempio civico del Rinascimento, Electa, Milano, 2002.

Canciani B., L’armonia segreta del Pantheon. Alla scoperta del modulo vitruviano nel Pantheon adrianeo, Gaspari, Udine, 2013.

Corner F., U. Stefanutti, Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia, e di Torcello, Forni, Bologna, 1990. (ripr. facs. dell’ed: Stamperia del Seminario, Padova, 1758), pp. 149-151.

Gaggiato A., Le chiese esistenti a Venezia e nelle isole della Laguna volte ad altro uso o chiuse: catalogo ragionato, Supernova, Venezia, 2019, Vol. 2. pp. 687-691.

Gervasuti B., Ti racconto la mia storia: Istituto Canal al Pianto (1942-1951), Supernova, Venezia, 2011.

Ginzburg C., “Spie. Radici di un paradigma indiziario” pp. 158-209” in Miti, emblemi, spie: morfologia e storia, Einaudi, Torino, 1992.

Maretto S. P., L’edilizia gotica veneziana, Filippi editore, Venezia, 1970.

Marini S., Roversi Monaco M., Monaci E., Guida alle chiese “chiuse” di Venezia, Libria, Melfi, 2020.

Muratori S., Studi per una operante storia urbana di Venezia, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma, 1960.

Pezza V., La forma del sacro: studi e progetti di architettura, Tasselli, Napoli, 2004.

Pierotti P., Tosco C., Zannella C., Le Rotonde Del Santo Sepolcro: un Itinerario Europeo, Edipuglia, Bari, 2005.

Niero A., Una Chiesa votiva della guerra di Candia: Santa Maria del Pianto, in Venezia e la difesa del Levante da Lepanto a Candia 1570-1670, Catalogo della mostra, Arsenale, Venezia, 1986, pp. 164-181.

Roca de Amicis A., Il Seicento. Fotografie di Fulvio Orsenigo e Alessandra Chemollo, Marsilio, Venezia, 2008 pp. 78-81.

Trincanato E. R., Venezia minore, Edizioni del Milione, Milano, 1948.

Vanzan Marchini N. E., La memoria della salute: Venezia e il suo ospedale dal XVI al XX secolo, catalogo della mostra, Arsenale editrice, 1985.

Vanzan Marchini N. E. , L’Ospedale dei veneziani: storia, patrimonio, progetto, Comune di Venezia, 1986.

Periodici:

Carrafiello T., Le chiese a pianta centrale: diffusione del nuovo “tempio cristiano”., in: Il Rinascimento, supplemento al quotidiano “La Repubblica”, fa parte di: “La storia dell’arte”, vol. 9, 2006.

Fava F., Centanni M., Monaci E., Toson C., Editoriale, Vuoto/Pieno una introduzione, Vuoto per pieno, sessione I, in Engramma, la tradizione classica nella memoria occidentale, Venezia, n. 155, aprile 2018.

Sitografia:

Guidarelli G., La storia dell’Ospedale civico di Venezia (1797-2011) alla luce delle sfide culturali e urbane contemporanee - https://www.visualizingvenice.org/visu/wp-content/uploads/2014/06/gianmario_museums1.pdf

Guidarelli G. , Svalduz E. , Il Paesaggio costruito, il paesaggio nell’arte- http://www.padovauniversitypress.it/system/files/attachments_field/9788869381119.pdf

Filipponi E., Città e attrezzature pubbliche nella Venezia di Napoleone e degli Asburgo: Le rappresentazioni cartografiche - <https://edizionicafoscarini.unive.it/media/pdf/article/mdccc-1800/2013/2/art-10.14277-2280-8841-MDCCC-2-13-3.pdf>

Missione tra Origine e Rigenerazione. Convegno internazionale: Venezia, 7-8 giugno 2018. Atti del Convegno - <https://www.scuolagrandesanmarco.it/news.aspx?idC=169>

Puppi L., Rugolo R., Santa Maria della Salute-Santa Maria del Pianto, in “Un’ordinaria forma non alletta. Arte, riflessione sull’arte e società”, 1997.
https://www.treccani.it/enciclopedia/un-ordinaria-forma-non-alletta-arte-riflessione-sull-arte-e-societa_%28Storia-di-Venezia%29/

Puppi L., Rugolo R., Un’ordinaria forma non alletta. Arte, riflessione sull’arte e società, 1997.
https://www.treccani.it/enciclopedia/un-ordinaria-forma-non-alletta-arte-riflessione-sull-arte-e-societa_%28Storia-di-Venezia%29/

Salvarani R., Chiese a pianta circolare, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano- <http://www.renatasalvarani.it/saggi/ROTONDEintroduzione.pdf>

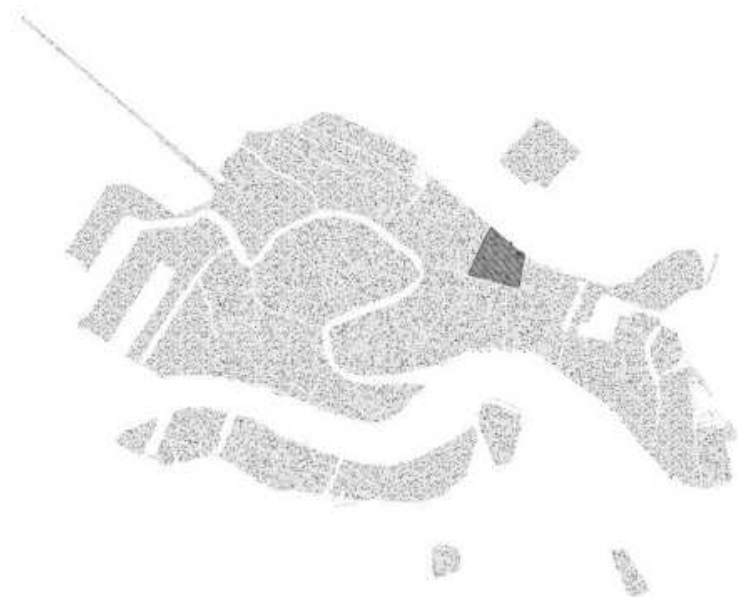
Serlio S., Quinto libro di architettura, Francia, 1547- <https://www.e-rara.ch/zut/content/zoom/109338>

Susini F., Chiese non più chiese: la dismissione e il loro riuso, Aracne Editrice, Canterano, 2018 - <http://www.aracneeditrice.it/pdf/9788825520507.pdf>

Conferenze:

Porro L., Lorusso L., Conferenza “Medicina e assistenza in complessi religiosi, fra riuso e continuità”, in Scuola Grande di San Marco: <https://www.youtube.com/embed/mxApG6GzytU>

Giornate di studio “Arte, fede,memoria dei luoghi storico-religiosi”, Scuola di San Marco, Venezia (7-8 giugno 2018).
- <https://www.scuolagrandesanmarco.it/news.aspx?idC=169>



Rilettura critica del testo architettonico.

2.1 Radicamento al suolo come processo di modificazione a partire dall'interno.

Il piano orizzontale di riferimento: forma e controforma.

Variazione del ritmo di pieni e vuoti nella struttura dell'arcipelago urbano.

"L'architettura si dilata e si comprime a seconda dei casi in un macrocosmo e in un microcosmo morfologico (...) grazie all'utilizzo di controforme (...) che offrono ogni volta soluzioni e declinazioni adattabili ai contesti, agli usi e alla durata che questi oggetti devono garantire."

G. Morpurgo, "Dall'astuccio al bunker. L'interno-sarcofago come controforma della macchina-sottomarino: cosa contiene cosa?"

Engramma La tradizione classica nella memoria occidentale n. 197

L'oggetto di tesi si presenta come un'eccezione dello spazio vuoto ottagonale, che sovverte la regola del pieno della città, rimanendo sistema morfologico da origine al progetto.

La forma della città si costruisce attraverso un atteggiamento duale, che mette in relazione pieno e vuoto, l'interno e l'esterno, acqua terra, tipologia edilizia e vie di comunicazione.

L'insula di San Giovanni e Paolo infatti è caratterizzata dalla regola del ritmo del pieno della maglia gotica. Il pieno viene definito dalle strette calli e dalla distribuzione ripetitiva, lungo la trama longitudinale delle tipologie mercantili, abitative e unifamiliari.

Il disegno della ripetitività modulare assume variazione attraverso il sistema di vuoto, che da forma al complesso di Santa Maria del Pianto e i vuoti delle corti, con le architetture conventuali del complesso di San Giovanni e Paolo nella zona nord-ovest e nella zona nord-ovest dal complesso di Santa Maria del Pianto.

Il complesso della Chiesa studio, nasce dalla regola gotica, che assume forma dal sistema delle arterie di comunicazione della calle delle Moschete e dalla calle delle Cappuccine. All'interno del perimetro definito dalle vie di comunicazione si innestano quattro sistemi di vuoti: il giardino, il corpo ecclesiastico ottagonale, definito la semi-ottagono e le due strutture conventuali costruite attorno al vuoto delle corti centrali.

Per affrontare l'analisi e le rappresentazioni del sito attuale, si è affrontato il rilievo del bordo delle reti di comunicazione dell'insula e lo studio sistematico di Egle Trincanato, Saverio Muratori, Paolo Maretto e Frank Becker. Successivamente lo studio delle tracce interne viene confrontato con le diverse rappresentazioni cartografiche storiche.





Impronta e artificialità del suolo: lettura morfologica del sito come sistema di tracce.

Forza longitudinale come orditura primaria dell'impianto veneziano.

Lo studio del ridisegno dei piani terra attuali nel tessuto urbano permette di riconoscere le collisioni tra i vuoti e i pieni, comprendendo l'origine struttiva-spaziale, dove organismo edilizio-tessuto urbano, identità di interno-esterno, definiscono le forme, i tipi e lo sviluppo del processo storico.

I segni, ritmo e dimensione suggerita dal suolo sono materiale del processo morfologico, di cui trattenere memoria di cui farne memoria e linee guida del progetto.

Si cerca la "memoria dell'impronta", stabilendo un dialogo con i segni antichi sulla base di un linguaggio e senso comune, attraverso interpretazioni, risemantizzazioni e integrazioni.

Le tracce longitudinali sono l'elemento primo per l'analisi della composizione della Chiesa.

Il sistema che determina proporzione, misura e ritmo nasce dalla regola della struttura morfologica dell'impianto urbano gotico.

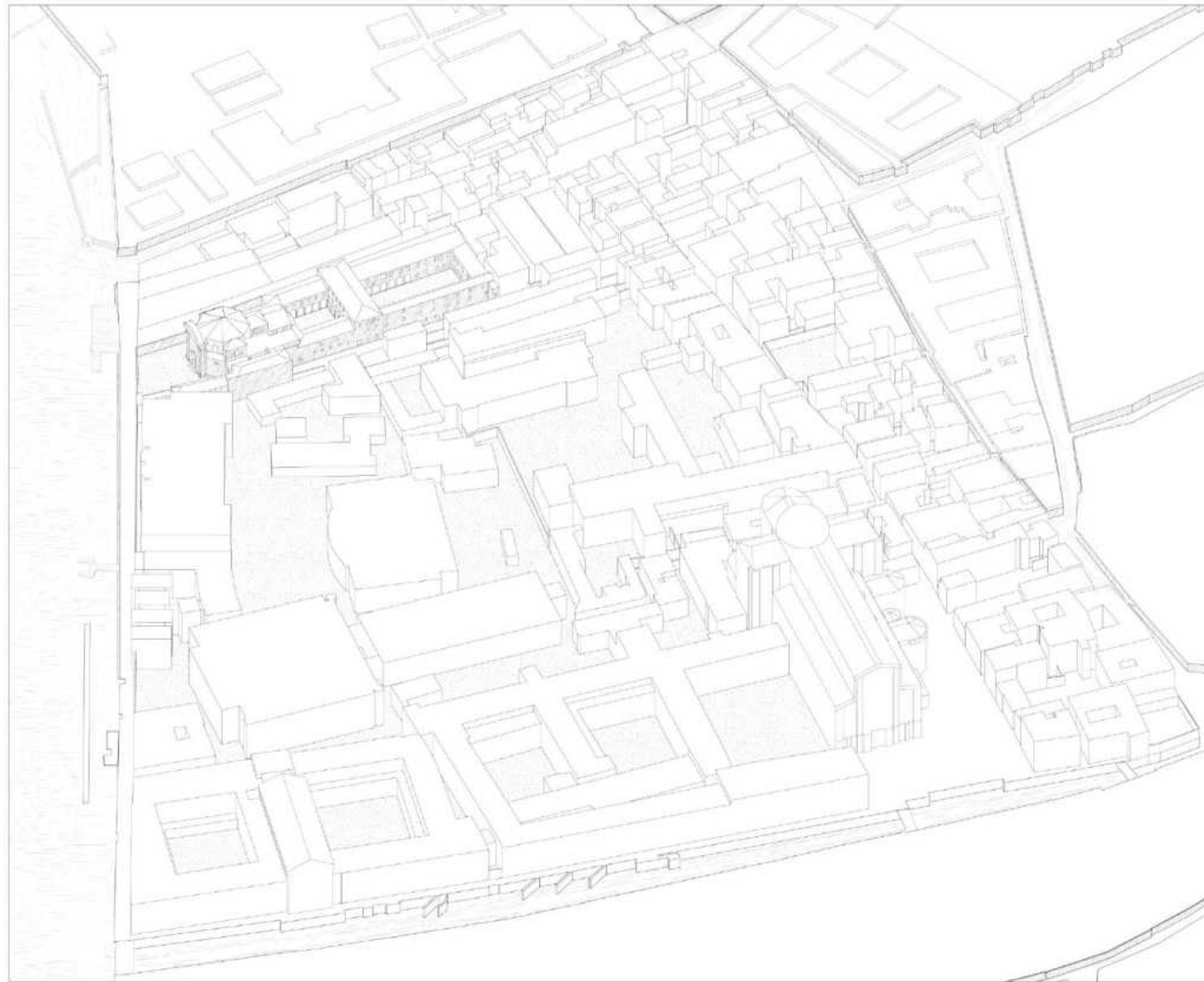
La prima espansione edilizia è definita dalla struttura dei lotti, composti da lunghe file di case parallele e uniformi. La strutturazione modulare del tipo edilizio si organizza attraverso il vuoto della calle, definito dal sistema distributivo della struttura urbana. Il sistema di misura della calle, della singola unità abitativa e dell'interspazio murario, nel corso del tempo viene riletto e adattandolo alle nuove tipologie.

Il tracciato continua. Le tracce delle calli de le Moschete e delle Cappuccine diventano segno del recinto tra il complesso conventuale e la città, e i segni del "sottoportego" si estendono longitudinalmente, attraversando il recinto dei differenti vuoti, definendone i sistemi di ingressi, che si susseguono dalle fondamenta e segnano lo spazio di connessione tra presbiterio e convento.

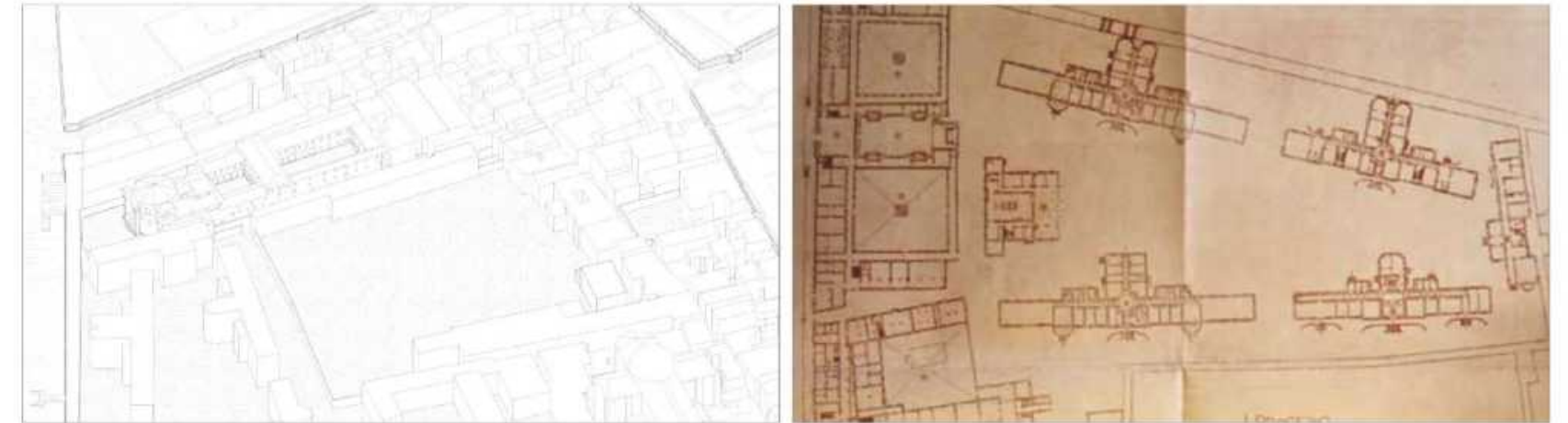
Per affrontare l'analisi e le rappresentazioni del sito attuale, si è affrontato il rilievo del perimetro delle reti di comunicazione dell'isola e lo studio sistematico di Egle Trincanato, Saverio Muratori, Paolo Maretto e Frank Becker.

Successivamente lo studio delle tracce interne viene confrontato con le diverse rappresentazioni cartografiche storiche.

La serie storica-anticronologica delle trasformazioni planimetriche: dallo stato di fatto alle origini.



Stato attuale



1930

Il contesto risente dello sconvolgimento dell'equilibrio secolare dell'arcipelago, trattando il progetto del complesso ospedaliero, dal 1930, come sistema di spazi estranei da ciò che è all'esterno del suo limite, definito dal sistema murario e di camminamento.

1869-1929 L'impianto di circolazione inizia a mutare a nord dell'insula, nel 1911 i collegamenti tra la Calle di Barbaria della Tole e Fondamenta Nove definiscono un nuovo recinto con la Calle delle Cappuccine e le Fondamenta dei mendicanti segnano un nuovo limite tra la città e l'ospedale, che inizia ad essere trattato come una fortezza.



1869-1929 | Catasto austro-italiano

L'impianto di circolazione inizia a mutare a nord dell'insula, nel 1911 i collegamenti tra la Calle di Barbaria della Tole e Fondamenta Nove definiscono un nuovo recinto con la Calle delle Cappuccine e le Fondamenta dei mendicanti segnano un nuovo limite tra la città e l'ospedale, che inizia ad essere trattato come una fortezza



1847 | Combatti

Il sistema conventuale di Santa Maria del Pianto, si sviluppa verso sud, continuando il sistema di variazione della griglia gotica attraverso un'ulteriore corte dal suolo verde. La restante parte dell'isola a nord-est mantiene la griglia longitudinale disegnata dal tipo del magazzino-deposito, riportando poche variazioni rispetto al precedente impianto.

Nella cartografia di Bernardo e Gaetano e Combatti, dove viene mantenuta l'attenzione alla rappresentazione delle strutture conventuali ed ecclesiastiche, che continuano a variare la ripetizione della griglia dei pini dalle città per un fine pubblico, innestando nella città storica una rete organica di funzionalità civili.

La trasformazione della struttura urbana storica, con l'avvento di Napoleone nel 1797, ridimensiona il potere ecclesiastico, passando di proprietà demaniale il complesso Santa Maria del Pianto, San Giovanni e Paolo e la Scuola Grande di San Marco.



1696 | Merlo

La forma variabile tra terra e acqua assume una morfologia più stabile attraverso la cordonatura in pietra di Fondamenta Nove che interra parte della fascia lagunare nel 1589. Il limite pietrificato con la laguna nord collega le differenti insule, dai Gesuiti a San Francesco della Vigna.

Nella rappresentazione di Merlo, si estendono longitudinalmente i pini scavati dai vuoti delle calli, la regola edificatoria del tracciato varia; tra la calle de le Moschete e la calle delle Capucine si edifica un la struttura ecclesiastica delle Suore di Santa Maria del Pianto. Il complesso è definito da un recinto che trattiene il disegno di tre vuoti: la chiesa ottagonale, il giardino e la corte conventuale.



1500 | De' Barbari

Una delle rappresentazioni cartografiche veneziane di maggior spicco risulta opera del De Barbari, risalente al 1500. Viene evidenziato come il confine labile della laguna nord sia definito dalla barena e dalle estensioni delle zattere in legno - rappresentazione del commercio di legname necessario per la palificazione della città.

La terra emersa del fronte nord il terreno è segnata dai sistemi di recinzione in legno, che definiscono il perimetro delle differenti proprietà e sviluppano longitudinalmente il disegno del tracciato, che ha origine con i lotti gotici interni all'isola.



Successivo al 1300

La rappresentazione è caratterizzata da un differente limite tra terra e acqua. Nella rappresentazione di Wladimir Dorigo, alla fine del XII, presenta il limite dell'isola emersa corrispondente all'attuale calle "Barbaria dela Tole". Il confine tra terra e acqua si estende nel 1360, nella zona di Santa Maria del Pianto ove la terra emersa è costituita dagli appezzamenti di terra suddivisi da un tracciato con sviluppo longitudinale.

L'isola nella zona nord-ovest è caratterizzata dalla Chiesa di San Giovanni e Paolo (costruita nel 1234) e da architetture ecclesiastiche, la rappresentazione connota l'isola, già nella rappresentazione di Fra' Paolino, poi ridisegnata da Temanza (nel 1781).

Il basamento e la sua sezione variabile.
Interpretazione del sito come scavo archeologico in negativo.

Il modello di studio utilizzato per studiare analiticamente il basamento, ha il fine di scavare il palinsesto trattenuto nel suolo, interrogandosi sulla sua origine e sul movimento della sua sezione. Il processo di ricerca della origine morfologica, parte dalla materia e utilizza lo smontaggio analitico e la controforma per rileggere i differenti recinti che nascono dal terreno. Si vuole evidenziare come non sia di secondaria importanza la morfologia del territorio persino in un luogo come Venezia.

Lastra 1

Laguna nord e innesto del corpo vuoto della chiesa.

La controforma dell'acqua: punto su cui si fonda il ricco palinsesto artificiale.

Vuoto del giardino che precede lo spazio ottagonale.

A quota 30 cm rispetto alle fondamenta. Il suolo non è più artificiale e si introduce lo spazio del giardino interno.

A quota 0 gli spazi aperti della calle e della corte, di carattere pubblico e privato.

Lastra 2

Quota 1 m dalle Fondamenta.

Il suolo trattiene la controforma degli spazi interni coperti della corte e dagli edifici di carattere di "manica lunga"

Dal vuoto è possibile riconoscere la forma della tipologia della calle e della corte.

Lastra 3

Quota 1,8m da Fondamenta Nove.

La morfologia del suolo definisce lo spazio della Chiesa ottagonale e il coro retrostante, con il sistema di collegamento e il complesso monastico.

La pianta centrale si alza attraverso un marcato basamento composto dai sei gradini dal giardino.

Lastra 4

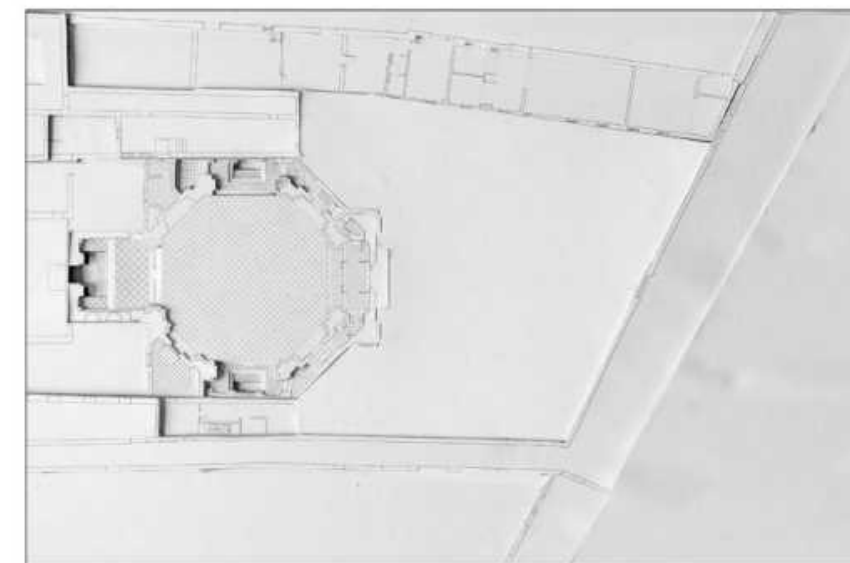
Quota 3,40 m da Fondamenta Nove.

l'interspazio che contiene gli altari e la variazione della morfologia del suolo definendo i fulcri rituali del luogo e l'impianto centrale.

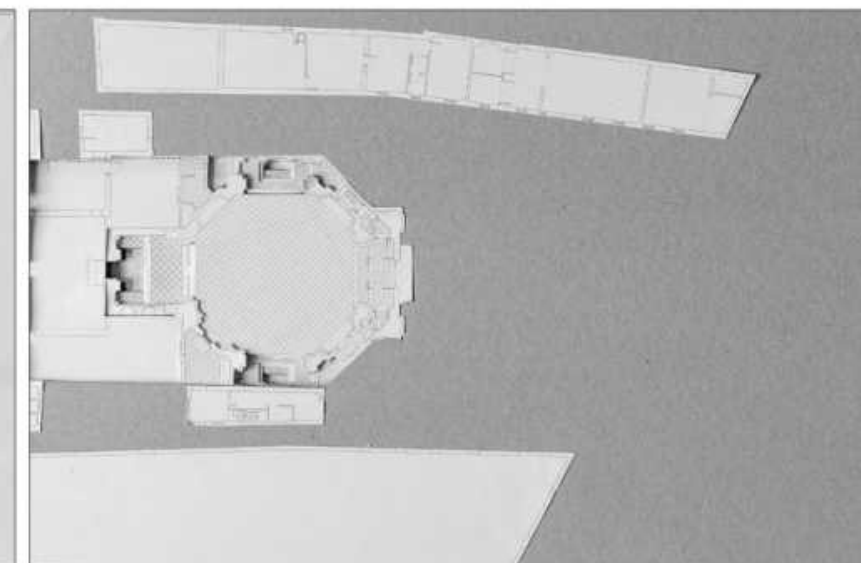
Lastra 5-6

La plasticità del suolo assume la quota di maggiore altezza: 3.80 m dall'impronta dell'altare maggiore rispetto all'altezza delle Fondamenta.

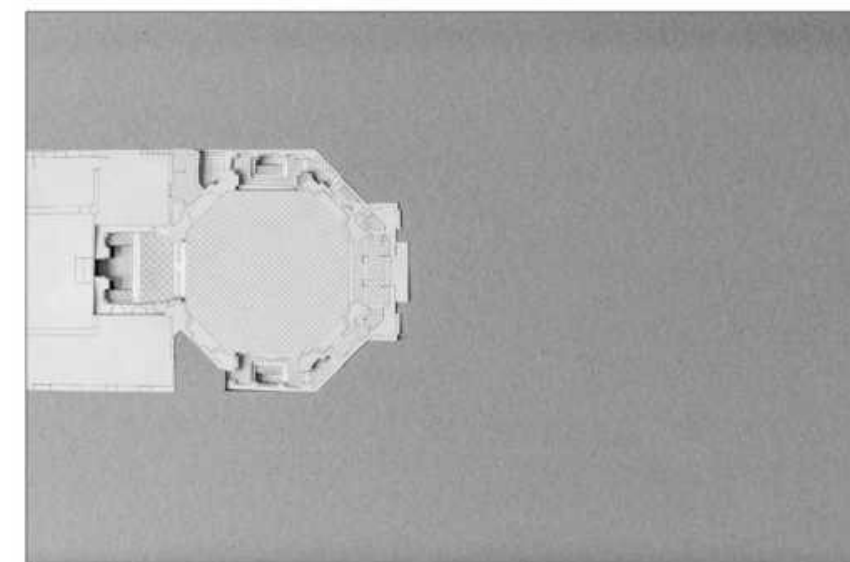
Il segno, che marca il collegamento tra presbiterio e coro, trattiene il senso di origine del luogo sacro, definendo l'area di maggiore importanza per il carattere liturgico cristiano.



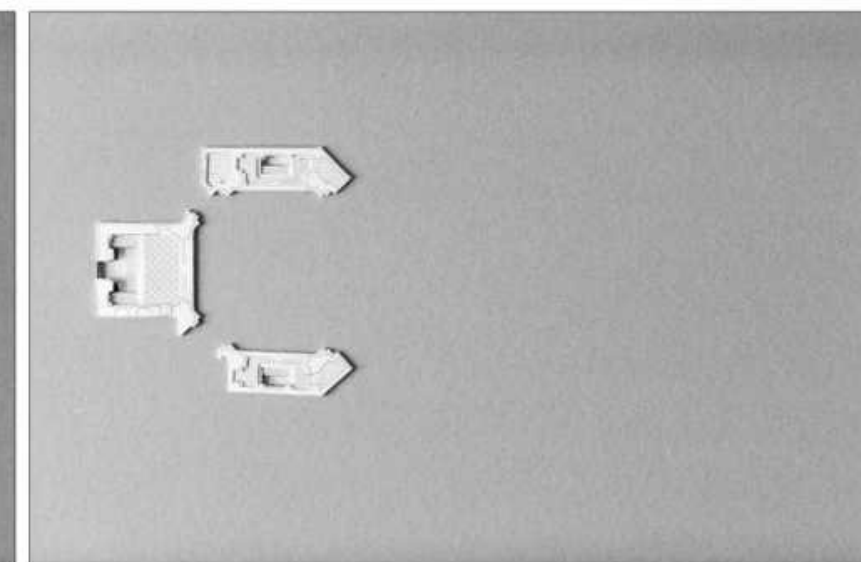
Lastra 1



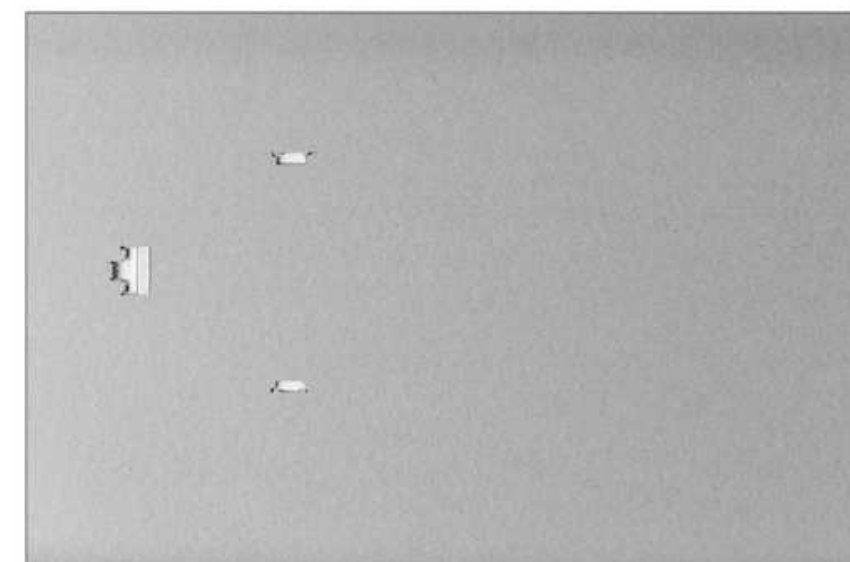
Lastra 2



Lastra 3



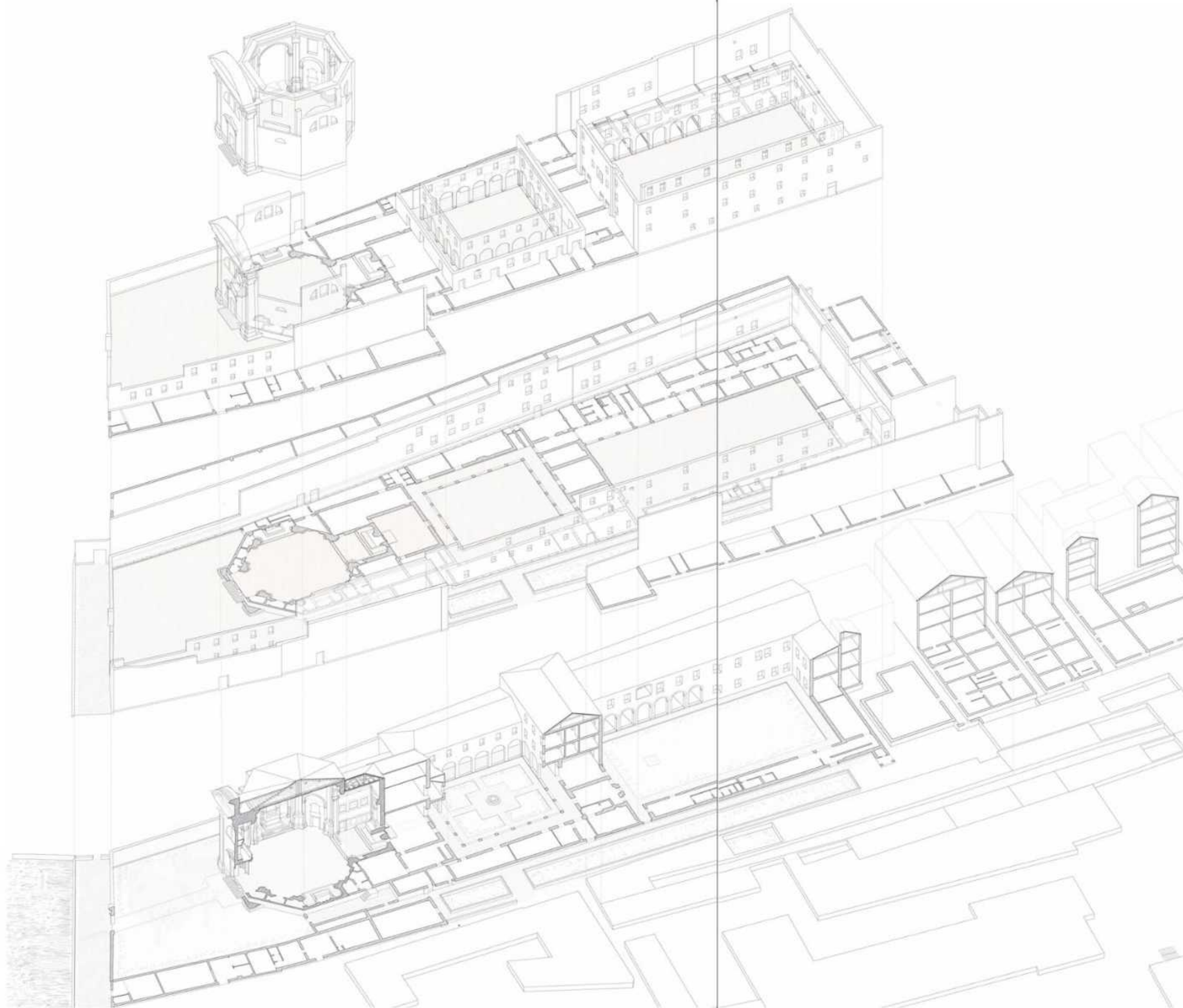
Lastra 4



Lastra 5



Lastra 6



Recinto nel recinto: interspazi esterni ed interni e il sistema di ingresso dalle Fondamenta.

La chiesa di Santa Maria del Pianto costituisce un insieme di interni nell'interno che assumono forma dal principio compositivo del recinto. La forma di Venezia è arcipelago, un insieme di isole disegnate dalla forma dell'interspazio del canale che costituisce un complesso sistema di recinti e allo stesso tempo definisce il confine delle differenti entità che la compongono.

Il Rio dei Mendicanti, di San Giovanni in Laterano, di Santa Giustina e il fronte della laguna nord definiscono i bordi acquei dell'isola. La controforma dell'isola segna il suo perimetro con il bordo acqueo attraverso alti muri abitati e un doppio limite disegnato dalle vie di camminamento e un recinto murario lungo il rio dei mendicanti e il fronte della laguna nord. Un ulteriore "interno nell'interno" è segnato dal perimetro che nasce dalle calli Barbaria della Tole, Calle delle Cappuccine e Fondamenta Nove con Fondamenta degli Incurabili. Si tratta di un sistema di viabilità che diventa un sistema chiuso della città che trattiene al suo interno gli spazi dei servizi ospedalieri.

L'interno della città-ospedale si definisce con un ulteriore interno che traccia il segno dell'ultimo corpo annesso attraverso lo sviluppo longitudinale del sottoportico e Calle Nicolò Massa e Calle de le Moschete.

Il complesso monastico in esame si definisce dall'esterno attraverso il recinto su Fondamenta Nove e i due recinti murari che segnano le calli de le Moschete, de le Cappuccine, Ramo Moschete.

Il suo interno trattiene lo stesso principio compositivo del recinto come muro abitato, attraverso gli elementi compositivi del giardino murato, il semiottagono, composto dalla facciata e lo spazio abitato, il chiostro e l'interspazio murario delle celle del secondo corpo.

Il sistema di doppio recinto definisce la forma dei vuoti e un ulteriore sistema di doppio limite del semiottagono (costituito dagli spazi di compressione della facciata e dai corpi diagonali e laterali) attribuisce una maggiore gerarchia allo spazio centrale ottagonale rispetto allo spazio urbano.

L'architettura processuale di interni trova origine nel corpo a pianta centrale e trattiene al suo interno la necessità della pratica rituale.

Lo spazio sacro viene protetto da muri cavi abitati, attraversati dal forte segno della direttrice longitudinale, che collega linearmente il sottoportico gotico sulla Calle Barbaria de la Tole all'ingresso fisico principale su Fondamenta Nove. Questi rappresentano i due poli opposti della tensione della spinta longitudinale degli ingressi.

Le soglie scandiscono un sistema di accesso ritmato che collega Fondamenta Nove, la chiesa e il sistema conventuale. La stessa architettura trova nel suo significato della forma la sua origine rituale per la quale si susseguono le bucatore degli elementi murari.

Rilettura critica del testo architettonico.

2.1 Scomposizioni del volume architettonico, "Metodi di scomposizione critica".

Avere il coraggio di guardare da vicino.

"Il racconto è uno dei materiali più concreti per l'architettura. La narrazione architettonica è un "procedere dentro" e muoversi attraverso di esso e per mezzo di esso". Queste le parole di Gregotti che introducono il racconto della nostra analisi.

La scarsa documentazione grafica della chiesa ha permesso uno studio dell'edificio a partire dalla lettura delle forme dalle quali è composto al fine di concretizzare lo spazio. La lettura di analisi dell'oggetto architettonico in questione deriva da uno studio a partire dalla lezione del moderno. Una prima parte dello studio si è fatta carico della scientificità della rilettura del luogo attraverso il metodo di scomposizione critica e ricomposizione sintetica al fine di trovare una nuova via progettuale attuale che riuscisse a trasformare architetture del passato in architetture del presente. La consapevolezza di un legame tra la storia dell'architettura e la storia delle costruzioni, evidenziate da Rogers come legame inscindibile, evidenziano come l'esperienza sia un modo fondamentale della conoscenza della realtà.

Per affrontare questa metodologia e analizzare il passato è necessaria una lettura critica a partire dalla scala dell'edificio stesso. Di fondamentale spunto infatti è stata la rielaborazione del testo di Peter Eisenman: "Giuseppe Terragni: trasformazioni, scomposizioni, critiche" edito nel 2004 di cui Massimo Vignelli ha curato la raffinata impaginazione.

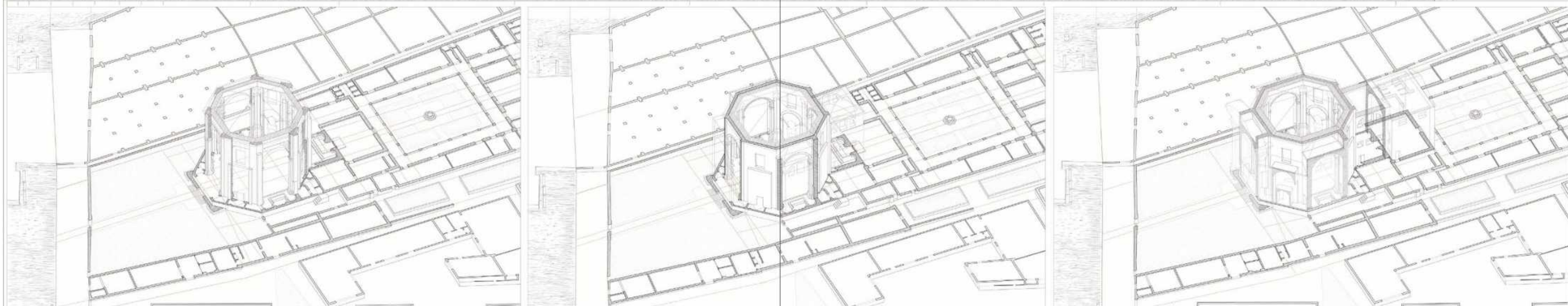
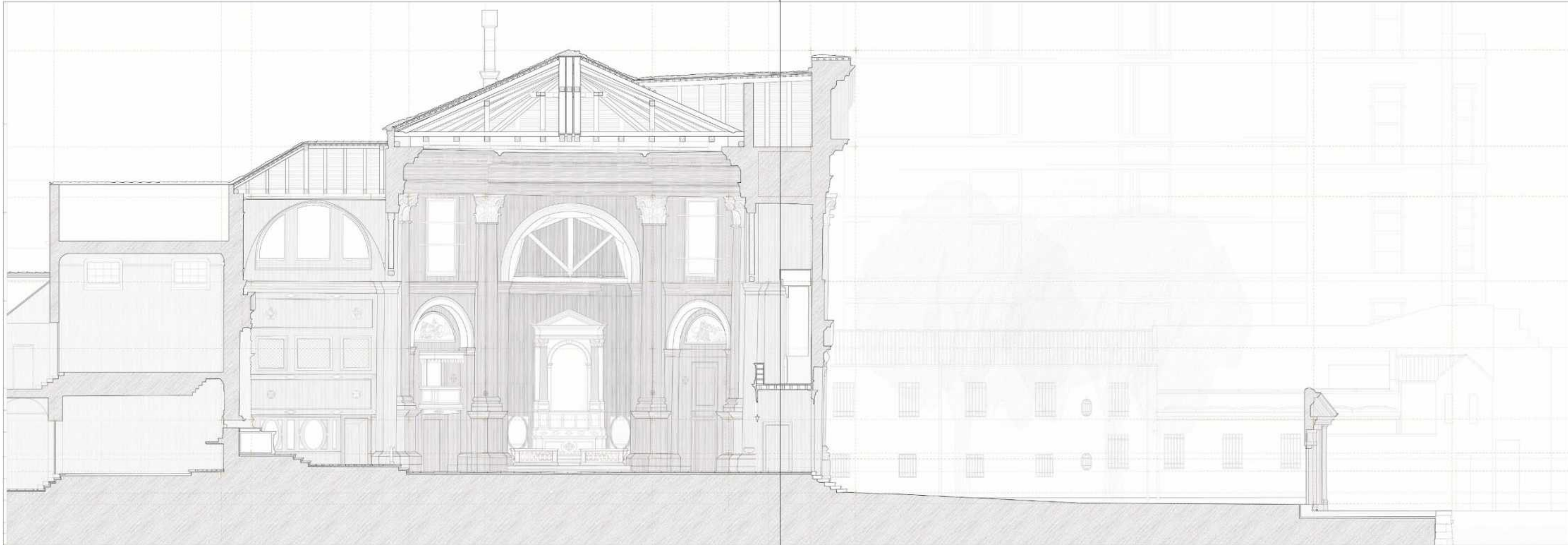
Smembrare un oggetto architettonico al fine di osservarlo a partire dall'interno è stata la chiave per affrontare un successivo progetto di architettura di allestimento di interni. Si intende dunque "procedere dentro" secondo una narrazione architettonica e muoversi nell'analisi dell'edificio attraverso differenti tipologie di scomposizione e ricomposizione, così da poter riuscire a codificare a meglio l'opera architettonica.

La Chiesa di Santa Maria del Pianto, edificata da Francesco Contin, risulta un edificio composto da pieni e vuoti, scavi nel pieno che supera la bidimensionalità per lavorare secondo ideologie di masse plastiche. Guardare le forme dell'edificio secondo un processo additivo e sottrattivo di volumi, estrusioni e rotazioni e secondo una minuziosa scomposizione permette di conoscere la Chiesa nella sua interezza compositiva e strutturale. Si presenta una molteplicità di possibilità spaziali.

Questa descrizione architettonica è al contempo un momento conoscitivo, un dispositivo analitico attraverso la tecnica di rappresentazione. Attraverso la descrizione si determina un processo che presuppone un'unitarietà tra oggetto dell'osservazione e modalità della narrazione. E' stato scelto il linguaggio di rappresentazione dell'assonometria isometrica per studiare i sistemi compositivi e volumetrici dell'architettura. Questo strumento grafico consente di montare e smontare i volumi e di analizzare gli elementi di cui è fondato. Lo strumento della schematizzazione diviene anch'esso un atto di sintesi.

Con questo processo risulta chiaro come l'edificio sacro sia un intreccio di spazi, un'aggregazione complessa di corpi differenti che, a partire dal dinamismo dello spazio centrale, fulcro preponderante al fine progettuale, si presentano come una vera e propria macchina spaziale.





Le sezioni generatrici in rapporto alle fronti interne - stato di fatto.

Sia sul piano orizzontale che su quello verticale esiste un tracciato regolatore che racconta la scansione del ritmo delle facciate interne dell'ottagono e i conseguenti allineamenti in pianta. Diviene indispensabile conoscere le altezze e gli elementi da sottolineare in sezione al fine di considerare l'intersezione dei due tracciati, griglia base per il progetto.

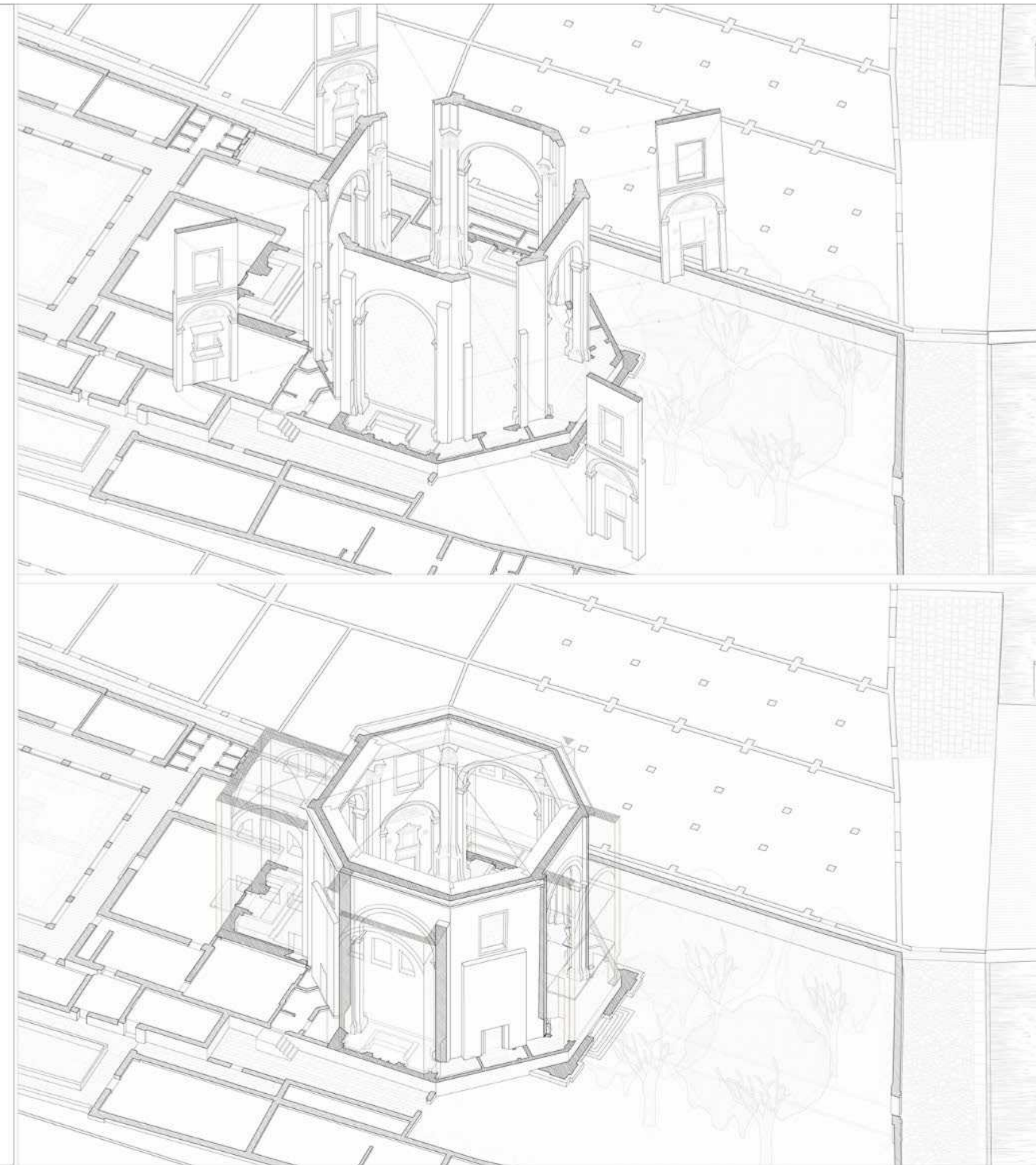
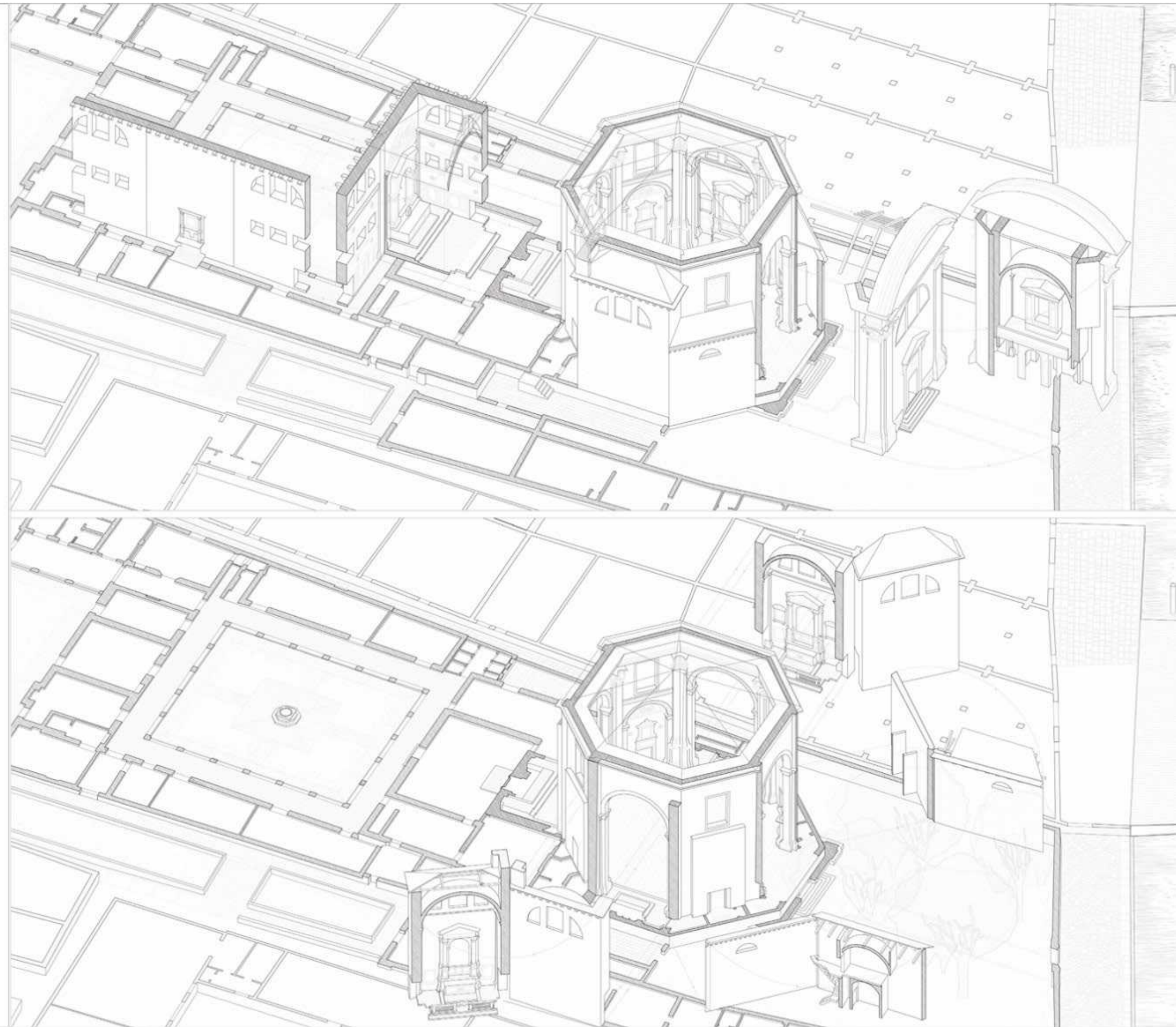
La Chiesa di Santa Maria del Pianto infatti è caratterizzata da un assetto movimentato. Dobbiamo dunque essere capaci di trasportare questo assetto anche sul piano verticale, necessario per comprendere l'ingombro del successivo progetto.

In che modo il progetto può raccontare il luogo in cui si trova? Quali sono le forme che compongono lo spazio? In che modo è possibile restituire la dimensione dell'alzato a livello progettuale?

Queste sono solo alcune domande cardine che hanno accompagnato l'analisi delle due sezioni generatrici della chiesa.

Nella sezione trasversale si evidenzia maggiormente il corpo ottagonale e la preponderante tensione verso l'alto della dimensione del vuoto. Spiccano le dimensioni del vuoto centrale rispetto alla maglia urbana circostante.

La sezione orizzontale invece tiene assieme la spinta longitudinale della chiesa e del contesto, collegando su un asse diretto la presenza delle Fondamenta e della laguna nordce il monastero retrostante. Questo si sviluppa nel senso della sua lunghezza alternando vuoti e volumi di natura differente.



I. | II.

Il volume esterno: assonometrie dell'interno ed esplose.
Dissezione dei corpi autonomi innestati all'ottagono centrale.

Volutamente sono stati divisi in due sezioni gli approfondimenti delle scomposizioni dei corpi esterni all'ottagono. Difatti tra i corpi adiacenti al nucleo centrale (altari laterali e interspazi diagonali) sussiste una sostanziale differenza rispetto al corpo di facciata e al presbiterio. Questi secondi possono essere analizzati come elementi architettonici a sé stanti, se pur fortemente relazionati con la struttura, ma che si presentano sottoforma di masse dai caratteri maggiormente autonomi. Verranno successivamente analizzati singolarmente.

III.

Il volume interno: assonometrie dell'interno ed esplose.
Ottagono: nodo del sistema di ingranaggio della macchina architettonica.

Lo schema rappresentato indica la prima analisi della Chiesa di Santa Maria del Pianto a partire dal vuoto centrale interno per poi estendersi gradualmente con diverse scomposizioni anche verso l'esterno. L'obiettivo è quello di effettuare una minuziosa e attenta "radiografia" dell'edificio per avvicinarsi il più possibile ad un'operazione chirurgica conoscitiva. Le facciate vengono estratte dal volume per osservare l'interno, i passaggi che caratterizzano i vari ambienti, gli interspazi murari, la "cassa toracica" del corpo ecclesiastico.

Di fondamentale importanza risulta la figura di base dell'ottagono, composta da importanti elementi murari alternati da masse di pieni e vuoti che anticipano gli spazi adiacenti. La scansione di questi "scavi" è enfatizzata a sua volta dal ritmo dato dagli archi maggiori e minori che introducono, quasi come un arco di trionfo, la gerarchia degli spazi satelliti dimostrando una grande plasticità della parte centrale.

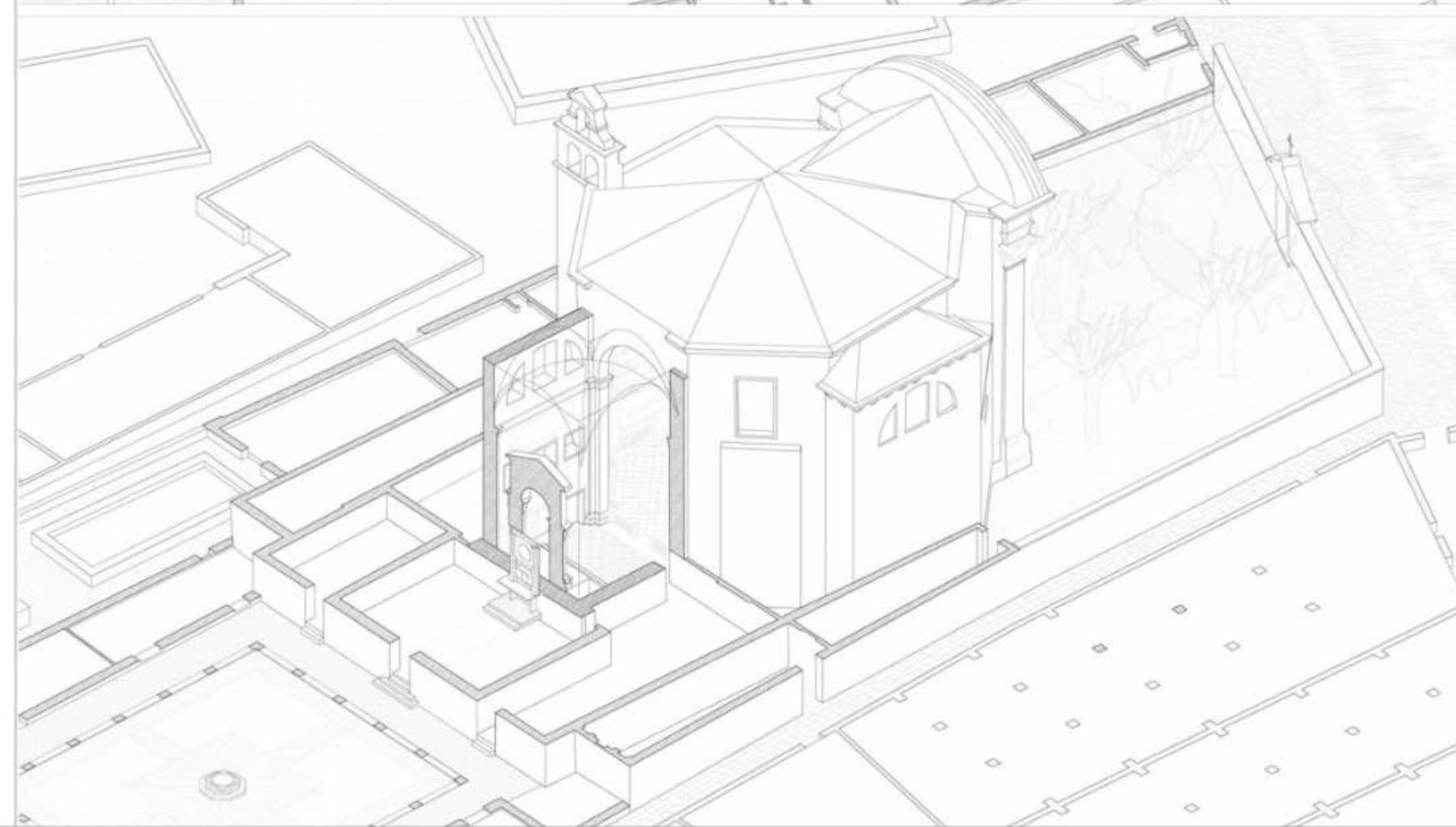
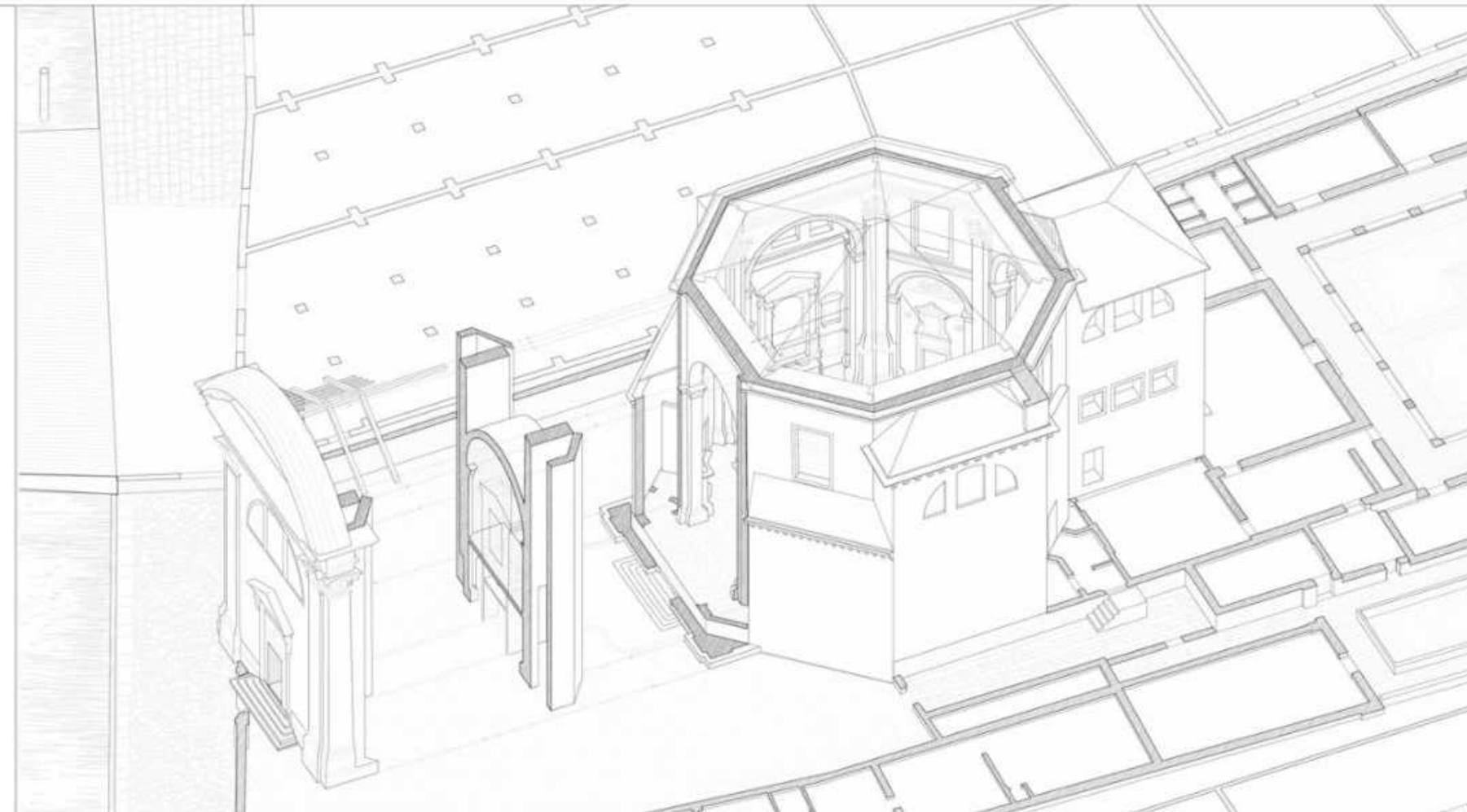
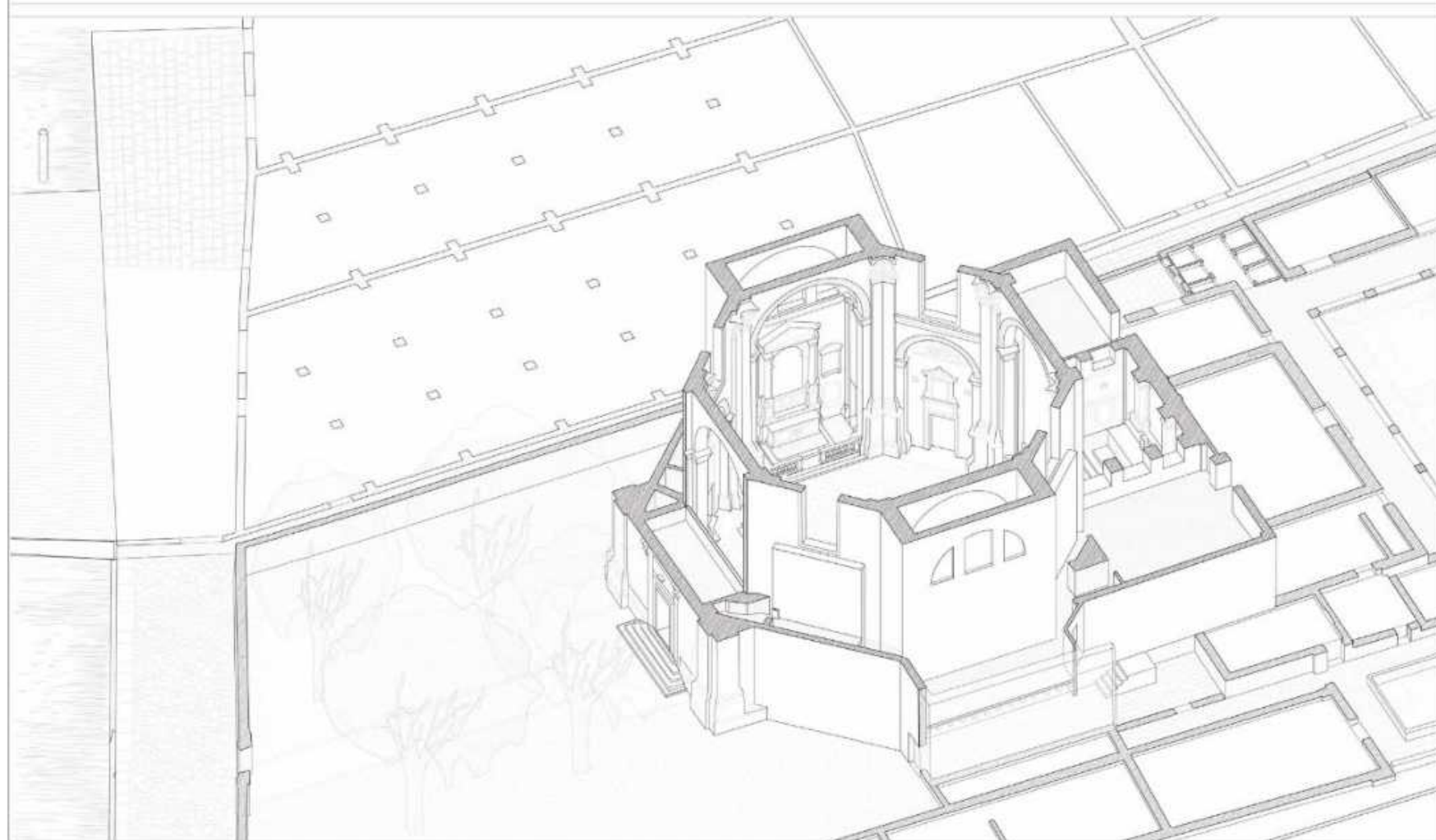
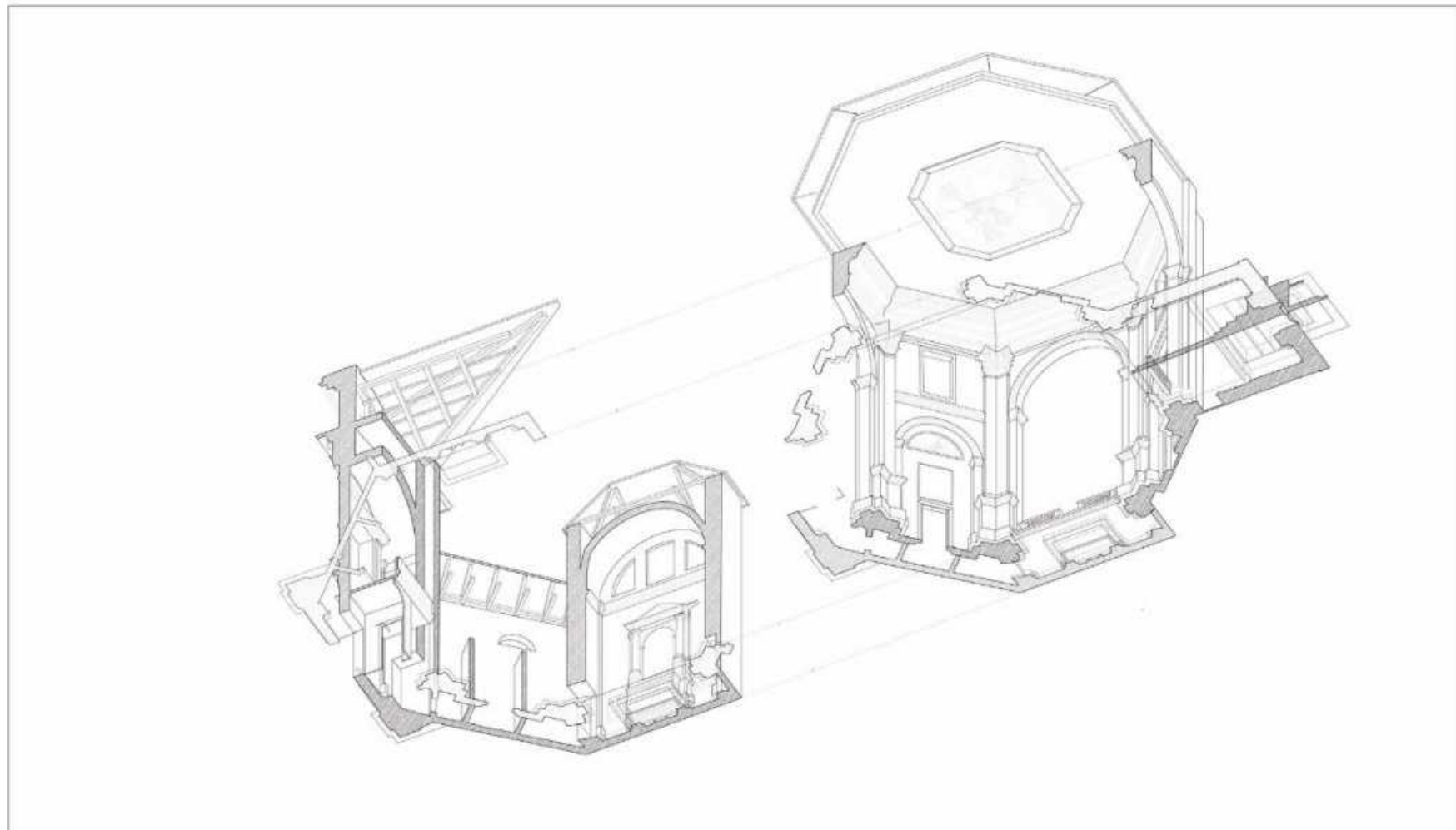
La tecnica di estrusione e rotazione delle facciate interne dell'edificio rimarrà la metodologia con la quale anche le successive scomposizioni verranno affrontate.

IV.

Il tema dell'angolo come snodo e principio di continuità tra piani e volumi.

Il ruolo di perno del pilastro nella macchina architettonica.

L'elemento del pilastro murario(?), si rivela punto di transizione e di contingenza di due direzioni differenti al fine di aprirsi su nuovi spazi adiacenti. L'angolo si rivela l'elemento che unisce e rivela attraverso una gerarchia di elementi



V.
L'ottagono centrale e il semi-ottagono esterno.
Coesistenza di volumi geometrici astratti.

Per osservare al meglio la scatola di montaggio e smontaggio, risulta necessario studiarla anche dal basso.

VI.
L'interspazio ottagonale e il ruolo spaziale degli altari laterali.
Definizione del vuoto dell'impianto urbano sull'asse trasversale.

VII.
La facciata come volume / il volume architettonico in rapporto alla facciata: muro cavo / abitabile.
Scomposizione della soglia scavata nel piano di facciata.

Il corpo di facciata è visto come l'elemento di fisicità dell'ingresso, oggetto che mostra la "fisionomia" insita nell'organismo di collegamento tra esterno e interno.

Si rivela come un volume scavato in un pieno, un muro cavo abitabile con una forte entità tridimensionale manifesta come unità di continuità ma allo stesso di transizione tra la sfera semi-pubblica - "profana" - del giardino e quella privata e sacrale del cuore interno dell'edificio.

Si tratta di una massa plastica ibrida con la funzione di completare e chiudere l'assemblaggio dei corpi che caratterizzano il semiottagono della chiesa mantenendo pur sempre una forte individualità. In questo caso l'angolo a livello basamentale e della trabeazione superiore indica il "risvolto" di giunzione dei corpi.

E' scindibile in volumi e spazi che trattengono caratteristiche diverse: l'elemento soglia al piano terra diviene diretto collegamento con il giardino, dopo aver superato l'alto basamento. La porzione dello spazio dell'organo al piano superiore si rivolge direttamente all'interno, instaurando un forte legame con il centro.

Si dimostra avere una spiccata altezza che mette in evidenza la spinta verticale dell'edificio.

VIII.
Lo spazio dell'altare maggiore voltato a vela come parallelepipedo a se stante.
Chiave di connessione tra il sistema della chiesa e del monastero.

Così come avverrà nello studio della facciata, il corpo del presbiterio che ospita l'altare maggiore merita un'analisi separata rispetto ai restanti corpi satelliti del nucleo centrale.

Si tratta di un volume che affianca l'ottagono, con una sua autonoma copertura.

Rilettura critica del testo architettonico.

2.3 Materiali bibliografici.

Saggi:

Cacciari M., L’arcipelago, Adelphi, Milano, 1997.

Cicognara L., Diedo A., Selva G. A., Le fabbriche e i monumenti cospicui di Venezia, Voll.1,2, Venezia, stabilimento nazionale di G. Antonelli, 1858.

Dal Co F., 10 immagini per Venezia: mostra dei progetti per Cannaregio Ovest, Venezia, Ala Napoleonica, 1 aprile-30 aprile, Officina, Roma, 1980.

Dorigo W., Venezia origini. Fondamenti, ipotesi, metodi, Electa, Milano, 1983.

Dorigo W., Venezia romanica: la formazione della città medioevale fino all’età gotica, Istituto veneto di scienze lettere e arti, Venezia 2003.

Eisenmann P., Giuseppe Terragni, Trasformazioni, scomposizioni, critiche, Quodlibet, Macerata, 2004.

Eisenmann P., Palladio Virtuel, Yale University press, Londra, 2015.

Ferlenga A., Città e memoria come strumenti del progetto, Marinotti, Milano, 2015.

Giedion S., L’eterno presente: le origini dell’architettura. Uno studio sulla costanza e il mutamento, Feltrinelli, Milano, 1969.

Gregotti V., Venezia, città della nuova modernità, Consorzio Venezia Nuova, Venezia, 1998.

Le Corbusier, Verso un’architettura (a cura di Pierluigi Cerri e Pierluigi Nicolin), 12 ed., Longanesi, Milano, 2015.

Rossi A., L’architettura della città, Il Saggiatore, Milano, ed. 2018.

Periodici:

Cohen J. L., Impalpabili europeismi, in “Rassegna”, numero monografico Arcipelago Europa, n. 76, 1998, pp.88-99.

Gregotti V., Il problema dell’identità dell’architettura europea e della sua crisi, in “Rassegna”, numero monografico Arcipelago Europa, n. 76, 1998, pp.16-45.

“Rassegna”, numero monografico Recinti, n. 1, 1979, pp. 5-62, 72-76, 84-89.

“Rassegna”, numero monografico Venezia città del moderno, n. 22, 1985, pp. 4-37, 46-61, 74-83.

Sitografia:

Morpurgo G., “Il caso Rassegna. L’anomalia della regola”, da “Riviste di architettura. Traiettorie.” Engramma, la tradizione classica nella memoria occidentale n 188, gennaio-febbraio 2022 - http://engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=4340

Archivio cartografico CIRCE - <https://www.iuav.it/SISTEMA-DE/Laboratori1/>

Conferenze:

Morpurgo G. - Conferenza per la Giornata della Memoria: “Architetture per la Memoria, icone retoriche o forme significanti?”, Iuav, (25 gennaio 2022).

Ricomposizione sintetica: il Progetto e la necessità di artificio.

3.1 La macchina espositiva e l'idea dello spazio infinito: il pieno nel vuoto

Le analisi precedentemente illustrate hanno anticipato l'ultimo tassello del lavoro di tesi che consiste nella prova concreta del rimontaggio dell'edificio a partire dallo spazio interno. L'obiettivo era quello di giungere a un progetto che potesse dare forza al luogo tramite la sua singolarità del vuoto pregno di significato.

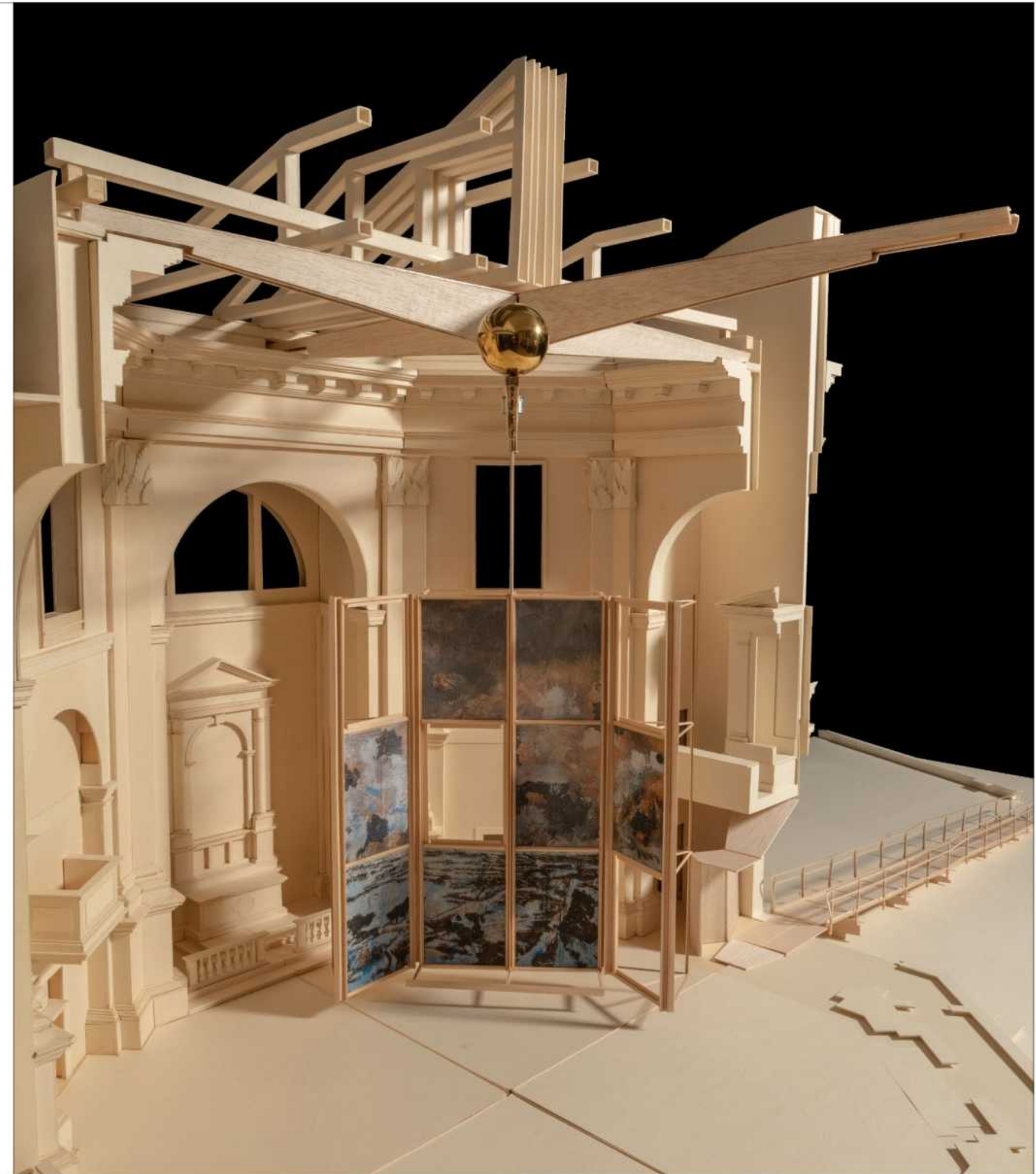
Venezia è un laboratorio di soluzioni e adattamento a cui bisogna dare il merito di avere la capacità di unire in un unico organismo una maggiore diversità di elementi.

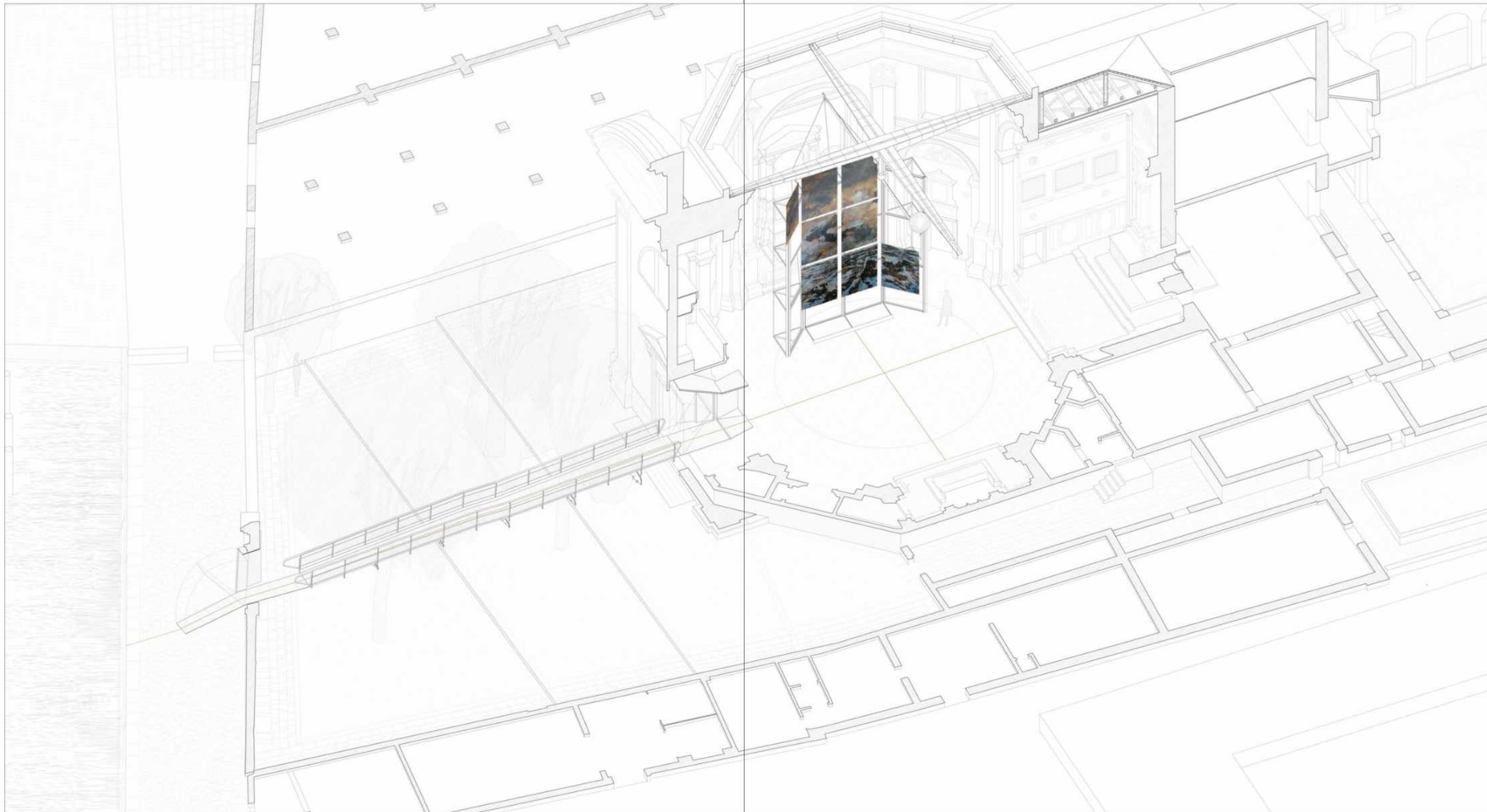
In questo contesto l'edificio analizzato si è dimostrato essere una chiesa-macchina che racchiude i valori dell'architettura sacra e del teatro, messe in scena con il dinamismo dello spazio centrale.

Il progetto vuole risignificare il luogo sacro continuando a trasmettere il carattere rituale.

Si realizza un'architettura espositiva cinematica, per ospitare opere di grande formato nel corso del tempo, e un sistema di ingresso definito dalla rampa con sviluppo longitudinale per collegare esterno e interno.

Ci si propone di interrogarsi sulla dimensione temporale e sulla scala urbana, portando all'interno un frammento del paesaggio della città rappresentato da immagine sospese che si compongono e scompongono nel corso del tempo.





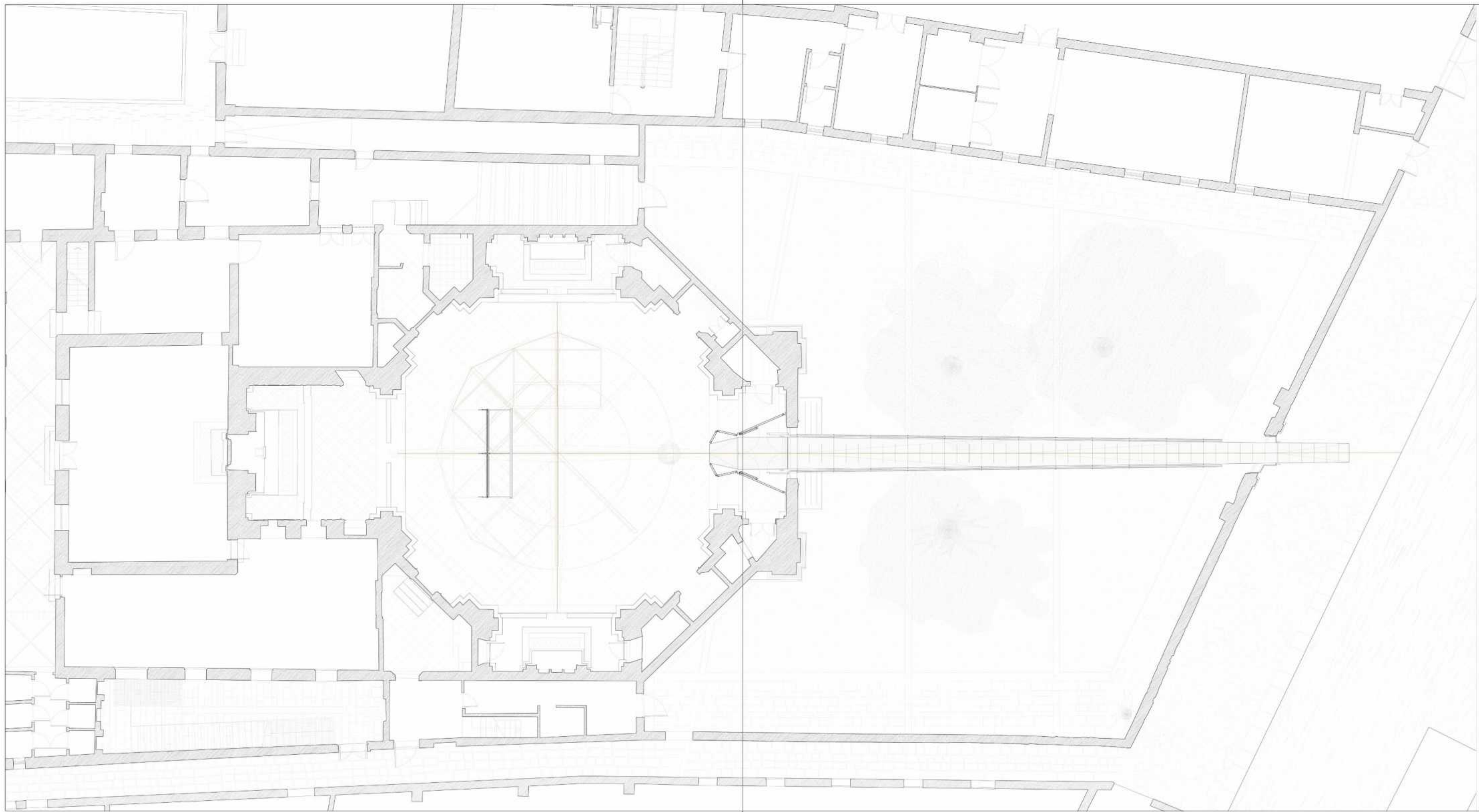
La scala urbana viene messa in relazione al susseguirsi degli spazi interni tramite una rampa di forza longitudinale.

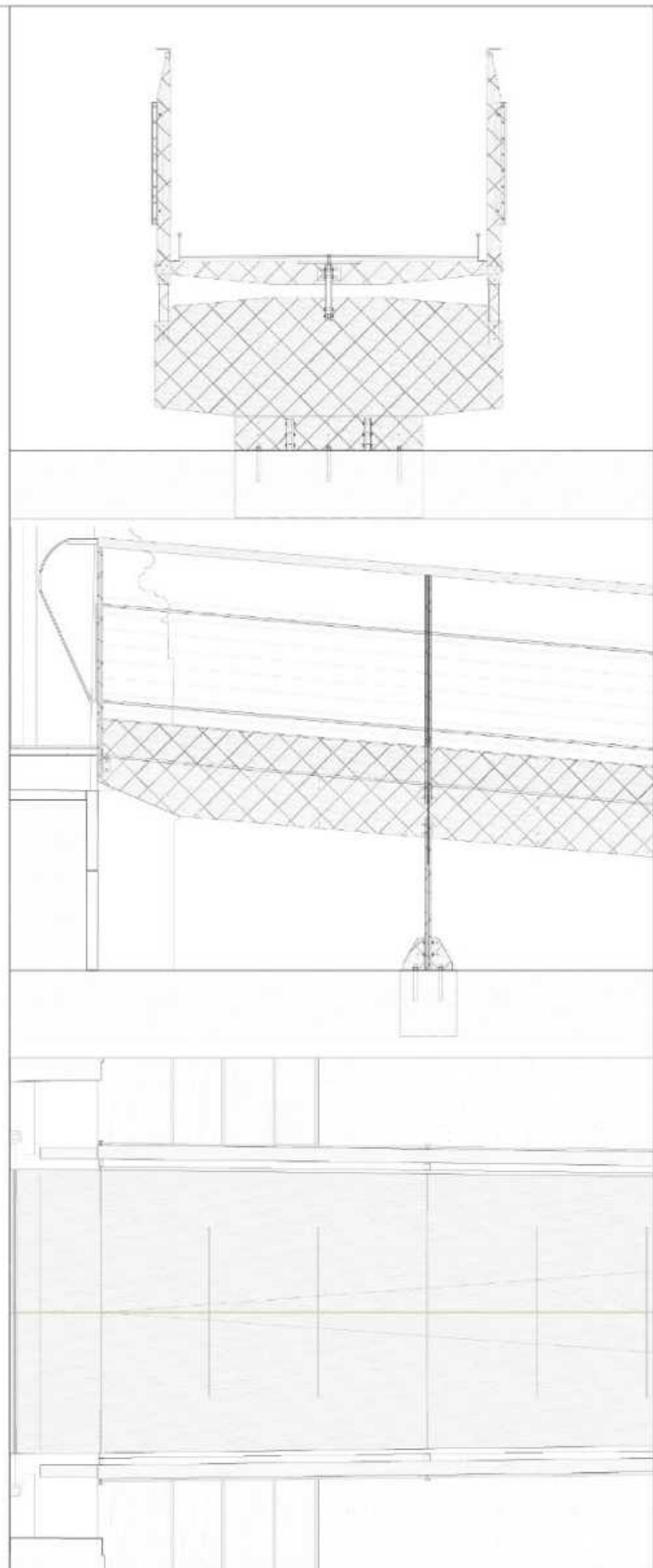
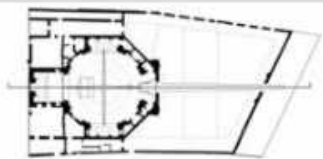
La forza di questo asse permette alla passerella di attraversare i recinti, un susseguirsi di sistemi che portano al cuore dell'edificio, al culmine massimo del sacro, attraverso un percorso rituale e di processione.

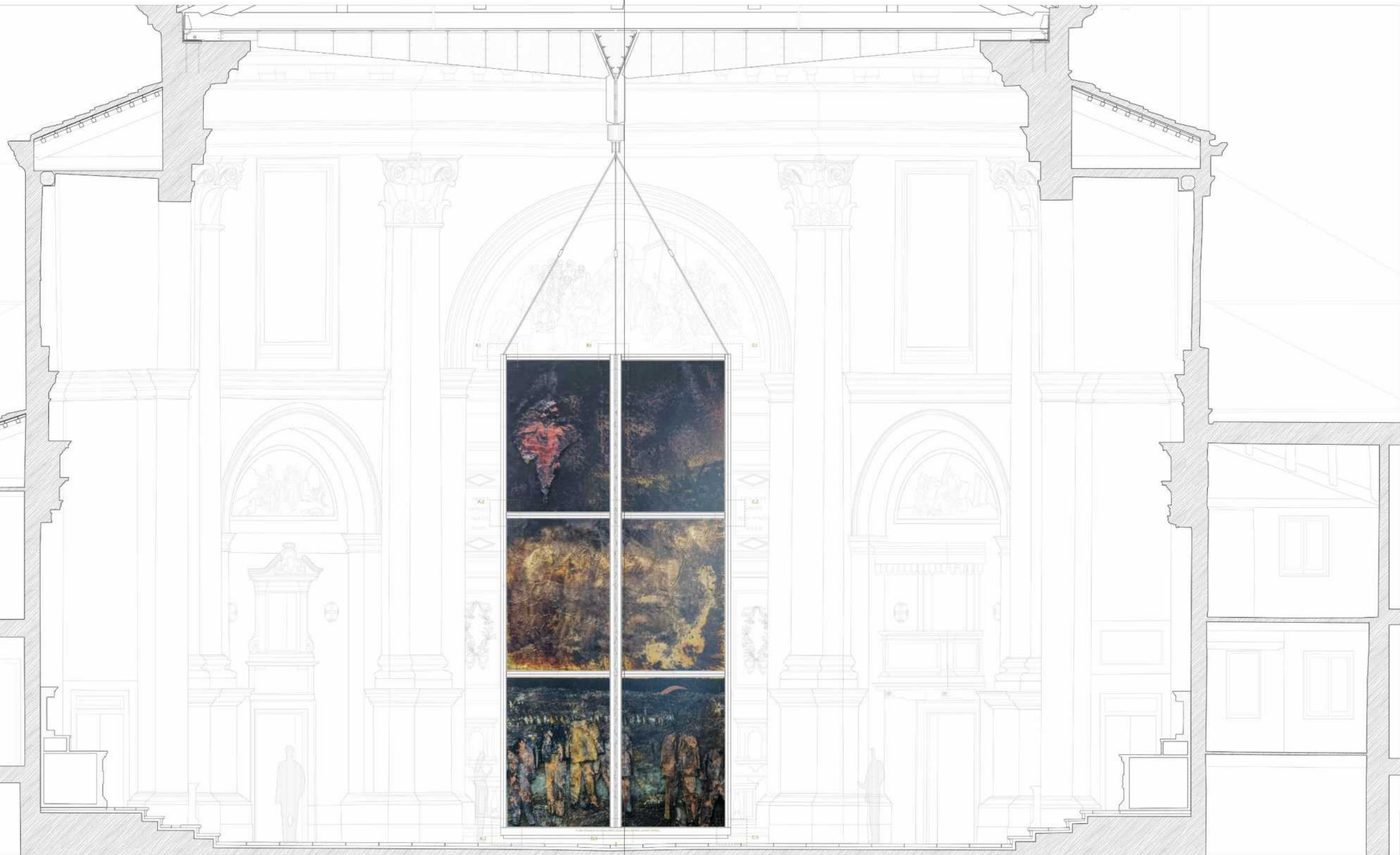
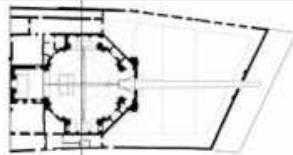
La chiesa, eretta su di un alto basamento di 90 cm e anticipata da un giardino inizialmente in pendenza, fa sì che l'ingresso tramite una rampa diventi sia rilettura dell'asse longitudinale che conduce al presbiterio, sia dello slancio verticale sottolineando la differenza di quota città-edificio. Lo scopo prioritario della rampa diviene quello di far percepire la differenza di quota lasciando così vivere al visitatore un'esperienza di elevazione. Questo rimette la chiesa su un piedistallo, preannunciando una visione inaspettata di quello che si troverà all'interno.

Anche il giardino in pendenza viene rivisitato e ridisegnato al fine di dare una regola. Vengono realizzati dei gradoni che, assieme alla passerella stessa, implementano il basamento e lo slancio verticale dell'edificio dando un'ordine esterno.

Il segno unico della rampa posto sull'asse focale collega l'esterno, su Fondamenta Nove, con l'interno. Le soglie di ingresso poste sulle estremità della passerella, in concomitanza dell'ingresso dalle fondamenta e sul portale d'ingresso della chiesa, sono dotate di un sistema di rotazione che ne permette la chiusura delle soglie.







L'interno del corpo ottagonale disvela il cuore del progetto. Nello spazio centrale si inserisce una macchina spaziale composta da una cornice in acciaio sospesa capace di mutare posizione nel tempo. L'architettura si sposta rispetto al movimento di rotazione, dove il punto centrale della circonferenza segnata coincide con l'asse verticale del corpo ottagonale preesistente.

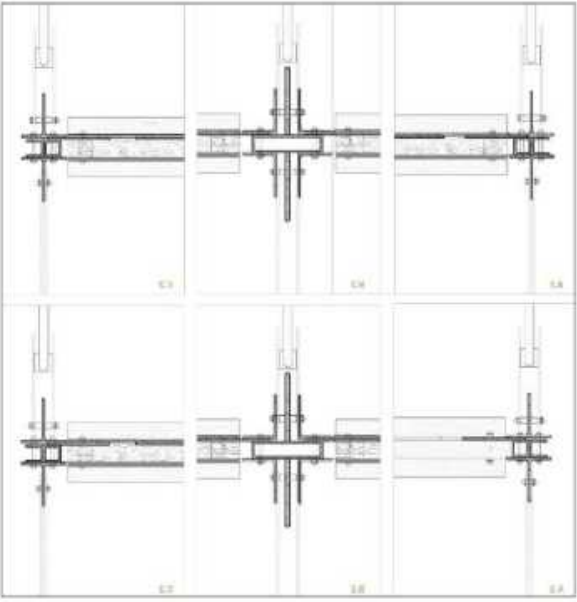
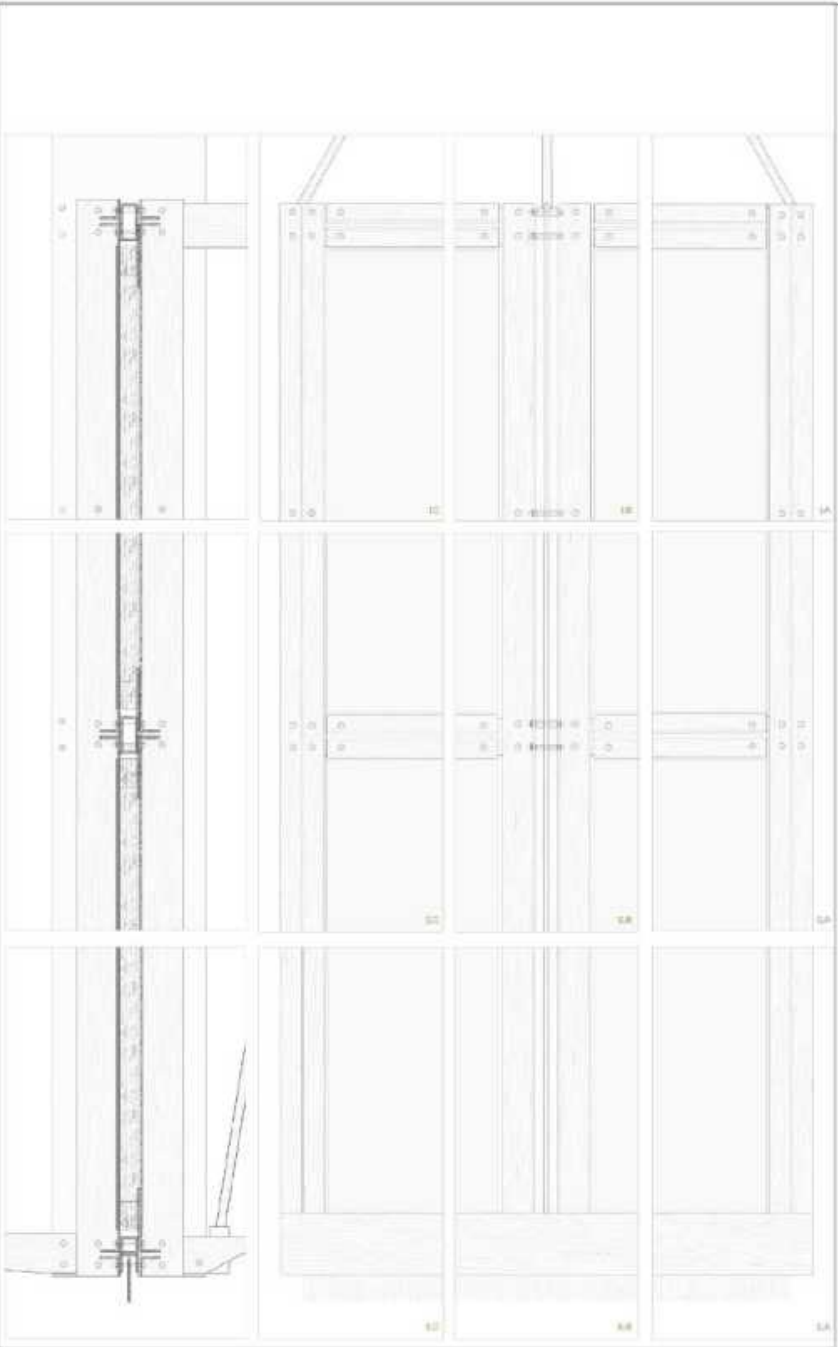
Il dinamismo della macchina architettonica si interroga sulla dimensione temporale, cercando di superarne i limiti. La struttura allestitiva costruisce immagini dinamiche sospese che attraverso il linguaggio astratto dell'architettura e dalla pittura definiscono differenti disegni nel tempo. Il nostro progetto vuole sintetizzare la forma delle fronti interne e la figura dell'ottagono riproponendo una nuova facciata interna, l'ottava facciata a livello del presbiterio, in linea con l'asse focale dell'edificio che è stata "traslata" ad un livello retrostante. Essa si rapporta risignificando il cuore dell'edificio costantemente. Il linguaggio dei singoli elementi architettonici viene astratto attraverso il ritmo del telaio.

La struttura sospesa rispetta gli allineamenti architettonici interni dell'edificio: la trabeazione di altezza 12,6 m, il sistema di archi maggiori e archi minori che introducono agli spazi laterali e i diversi ordini architettonici costituiti dalle paraste con archi e basamenti delle colonne.

Il telaio, un traliccio, una figura pressoché bidimensionale è in costante confronto con le fronti interne della chiesa e sintetizza lo spessore murario. Il traliccio è elemento architettonico che fa vibrare e suonare lo spazio.

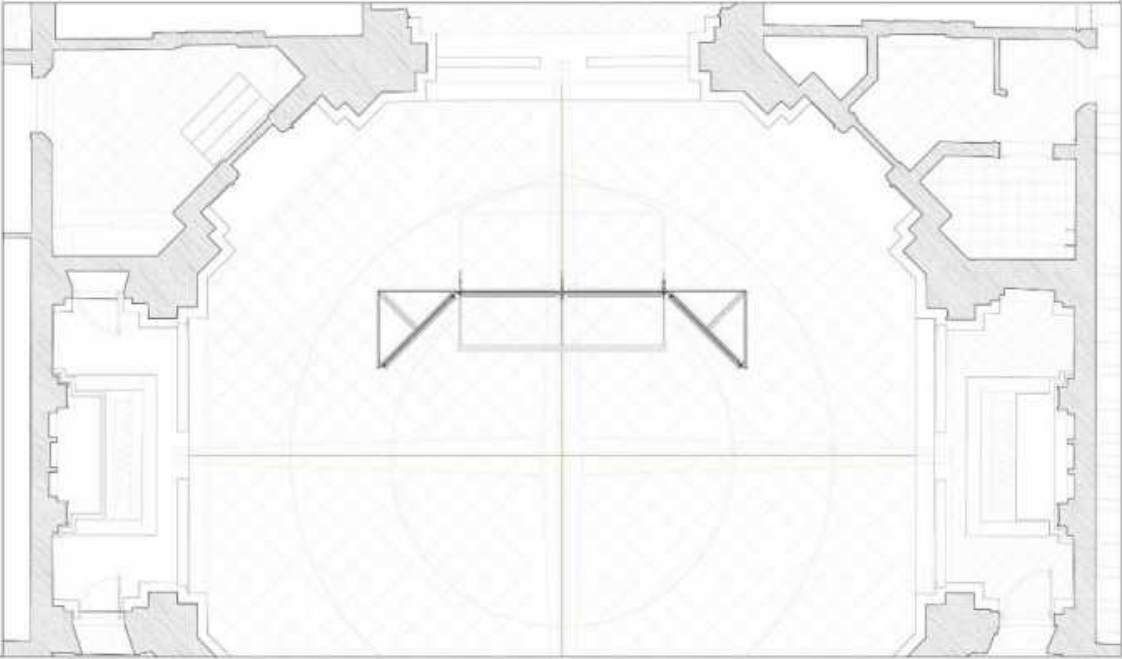
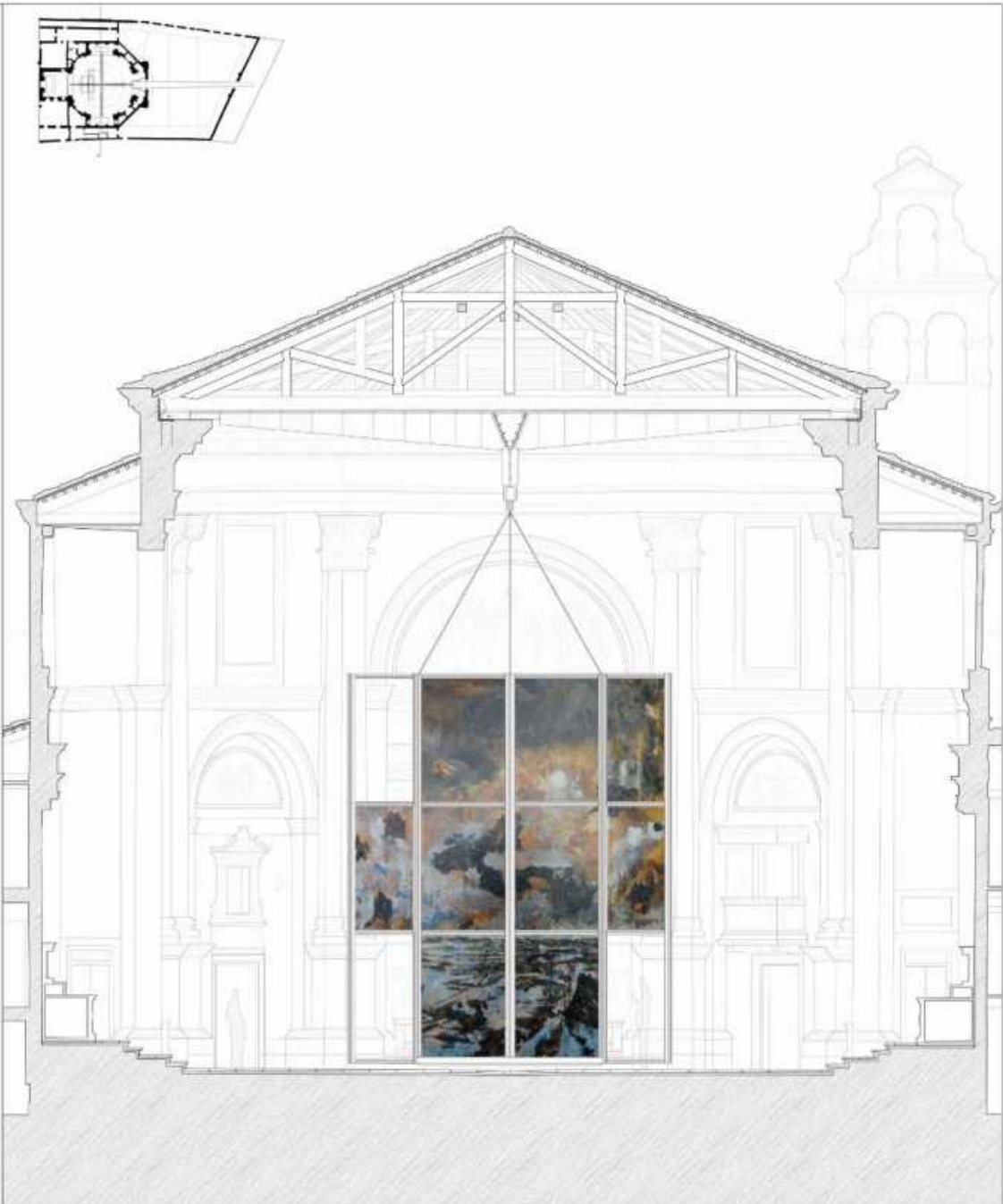
Il telaio, la cui struttura viene bilanciata da un sistema di contrappeso a sfera, compie un movimento circolare impercettibile a 360 gradi all'interno dello spazio ottagonale in 365 giorni.

Il tempo infatti diventa chiave essa stessa progettuale. La rotazione, tramite un motore posto alla sommità dell'aggancio con le travi soprastanti, fa sì che il movimento sia pressoché impercettibile. La distanza percorsa dalla cornice di un giorno è infatti di 5,68 cm, in un mese 1,72 metri.



L'astrazione nel dinamismo delle forme, il disegno del telaio e la sospensione temporale vengono affrontati attingendo dai riferimenti progettuali derivati dalla cultura italiana dell'allestimento.

Le due sezioni generatrici sono segno della direttrice sia delle travi strutturali poste sulla sommità, sia traccia sulla pavimentazione della chiesa. Viene inserita nella pavimentazione uno spessore di ottone che, a partire dall'esterno e dalla passerella, continua all'interno della chiesa, incrociandosi con quella trasversale e segnando il centro dei quattro lati maggiori dell'ottagono.



La proposta ricade su una nuova collocazione, che varia con ciclicità annuale, delle opere dell'artista contemporaneo Anselm Kiefer esposte nella mostra temporanea di Palazzo Ducale a Venezia nella sala dello Scrutinio, "Questi scritti, quando verranno bruciati, daranno finalmente un po' di luce (Andrea Emo)", tra il 20 aprile 2022 e il 6 gennaio 2023, cura di Gabriella Belli e Janne Sirén.

Si tratta di un ciclo pittorico di grandi dimensioni a cui non è stato ancora affidato un luogo permanente.

Il ciclo di dipinti è stato creato appositamente per Palazzo Ducale nel corso del 2020 / 2021 e offre una lettura della storia contemporanea, in particolare della città di Venezia.

Durante la mostra temporanea, il ciclo attuale si colloca nella Sala dello Scrutinio, come una seconda pelle rispetto ai teleri dei grandi maestri Veneziani quali Tintoretto, Palma il Giovane, Andrea Vicentino disposti sugli apparati murari della Sala dello Scrutinio, fin da dopo il devastante incendio del 1577.

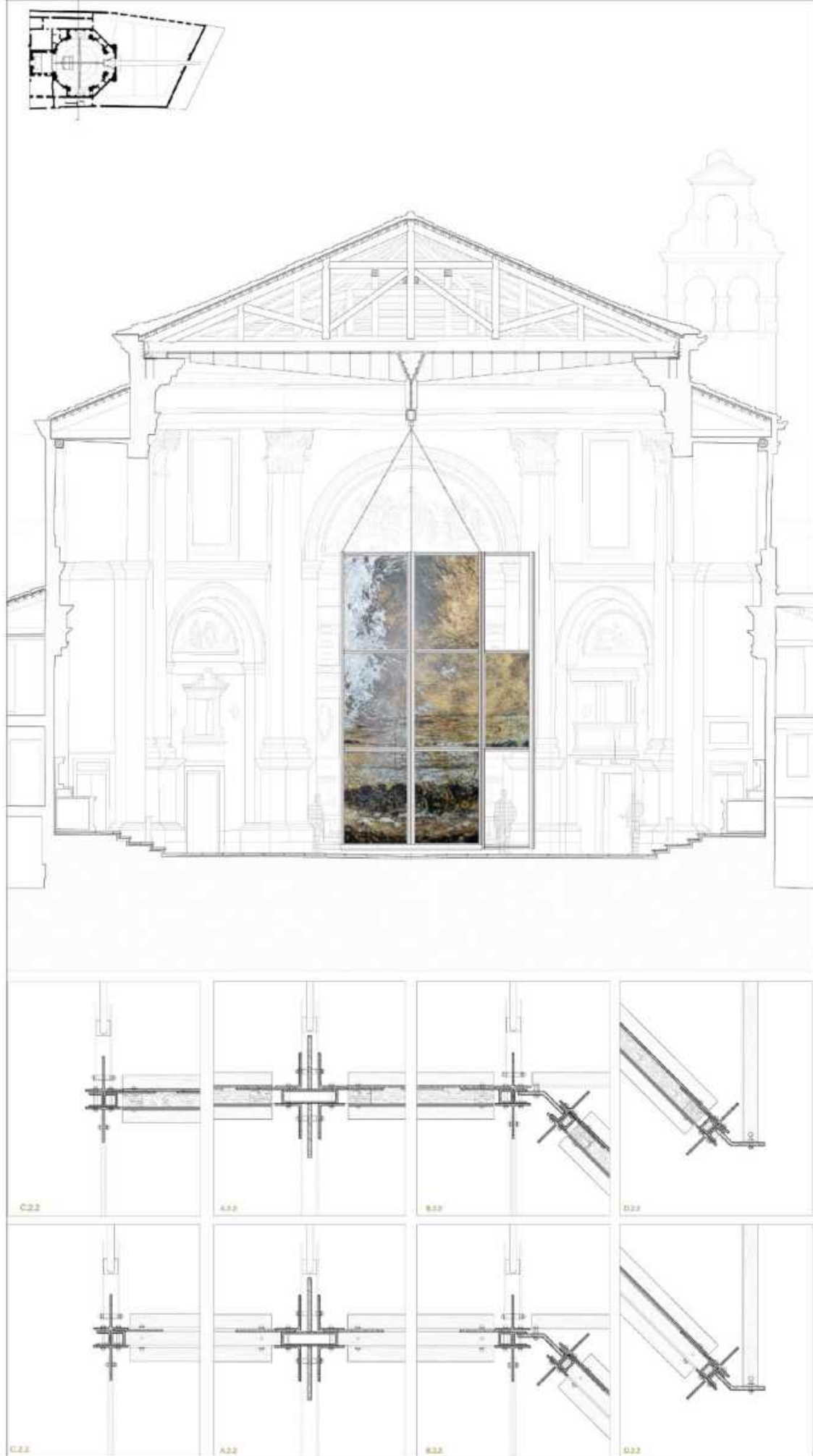
La maggior parte delle opere che compongono il ciclo è stata realizzata su una base di intelaiatura di legno di modulo 1,90 x 2,80 m, permettendo lo smontaggio delle tele in atelier e il rimontaggio nella sala dello Scrutinio. Le opere principali si compongono di tre moduli in altezza, arrivando a misurare 8,4 m, misura che inoltre richiama lo sviluppo in alzato del sistema di modanatura degli archi maggiori e minori della Chiesa in oggetto di Santa Maria del Pianto.

L'altezza delle opere principali rimane complessivamente costante mentre la larghezza si differenzia a seconda della composizione dei moduli. Ci si confronta progettualmente attraverso la tecnica del montaggio, anche con il materiale pittorico, oltre a quello architettonico.

I dipinti vengono realizzati con colate di piombo, gomma lacca, fili metallici, foglia oro, legno, terra etc. La cromia e la matericità delle opere si adatta in modo ottimale sia con l'acciaio, materiale costruttivo della nuova architettura, sia con la chiesa dai colori opachi.

Si compie una operazione di smontaggio e rimontaggio delle differenti arti disegnando una "casa dell'arte" in cui l'architettura e la pittura sono materiale di progetto che risignifica il luogo.

La struttura della cornice astrae gli elementi architettonici della preesistenza e disegna la stessa intelaiatura modulare del ciclo pittorico, ospitando diverse composizioni dei frammenti pittorici modulari, che vengono ricontestualizzate e risignificate rispetto alla esposizione di Palazzo Ducale.

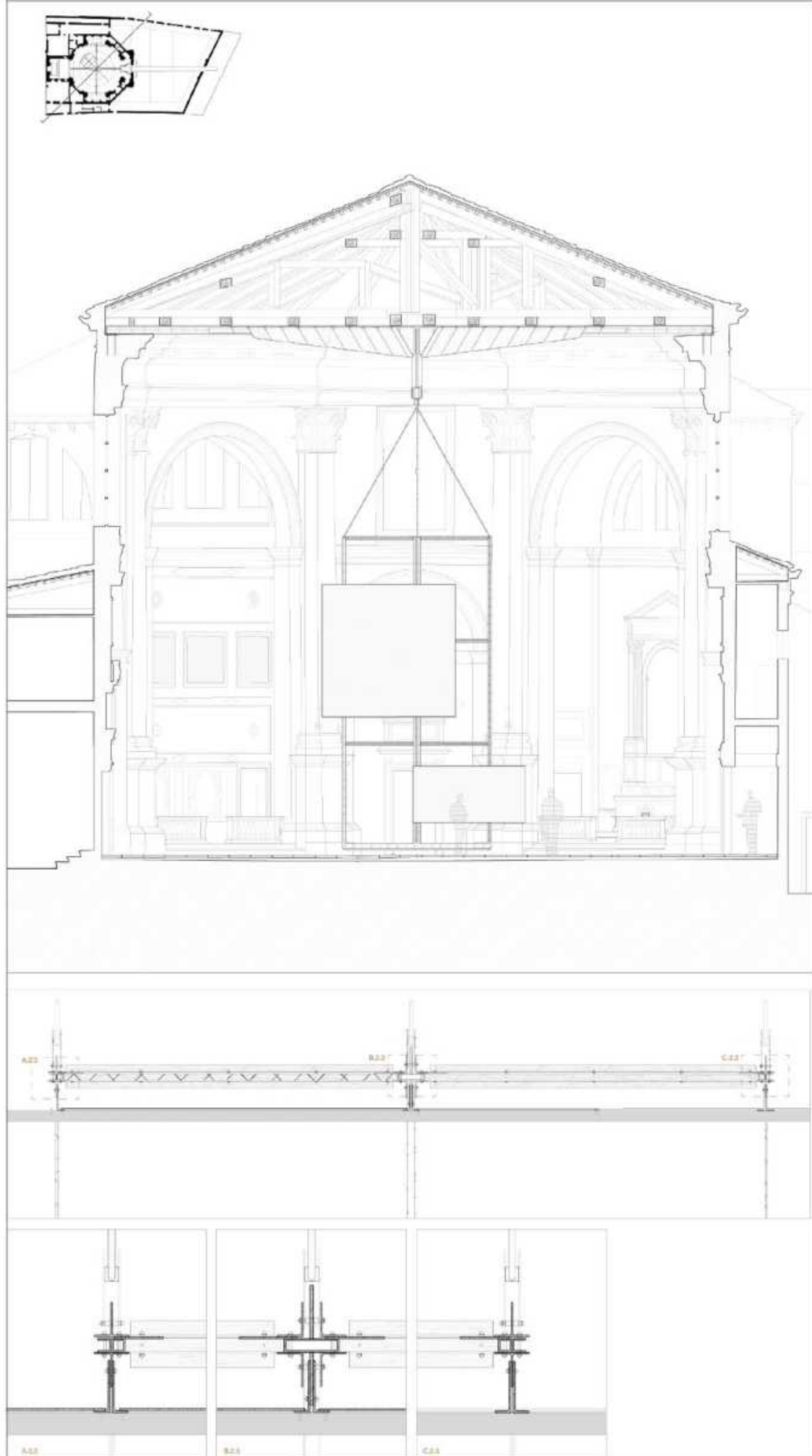


L'intelaiatura diventa soluzione che scompone e ricompone la traduzione di un identico messaggio tra due linguaggi diversi, pittura e architettura, mostrando le scomposizioni analitiche del corpo centrale della chiesa e, dei frammenti che compongono il ciclo pittorico.

La cornice, nella parte centrale, può ospitare 6 telai e può essere estesa esternamente diventando la riproposizione del nuovo sistema di fronti interne, maggiori e inferiori, disegnando un semiottagono interno.

La cornice in acciaio, dal punto di vista del dettaglio, presenta un fronte e un retro composta da profili in acciaio forati e giuntati che trattengono tra loro un interspazio rispetto al quale hanno sede i frammenti dell'opera di A.Kiefer. Inoltre, il telaio può ospitare anche opere di grande formato attraverso l'assemblaggio flessibile dei profili industriali.

Nel sistema di aggancio dei dipinti, è stata progettata una lastra in acciaio da posizionare sul retro al fine di migliorare la fruizione e ridurre al minimo i possibili disturbi dati dalla illuminazione.

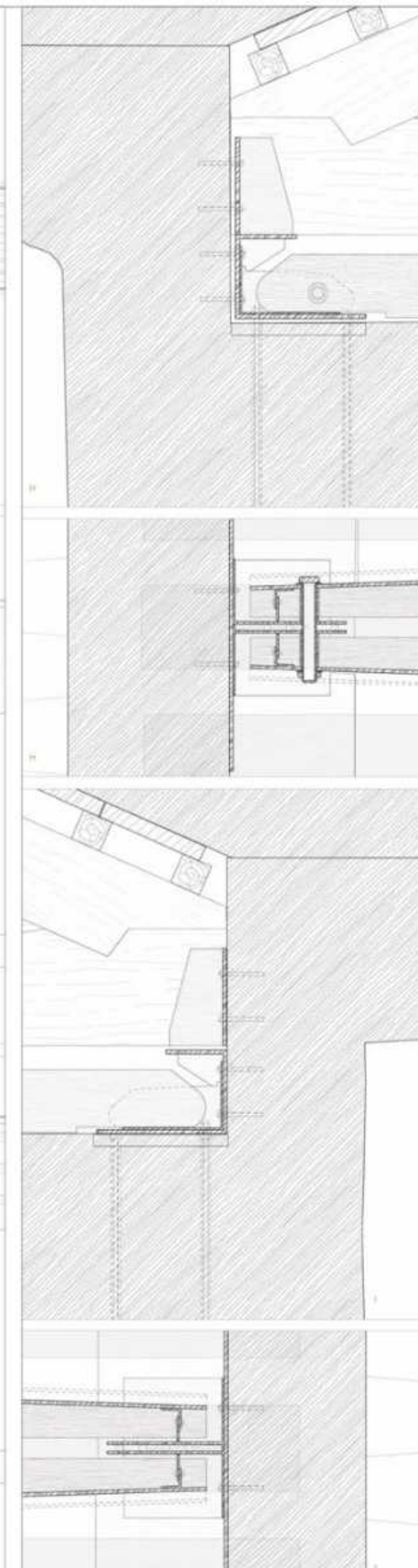
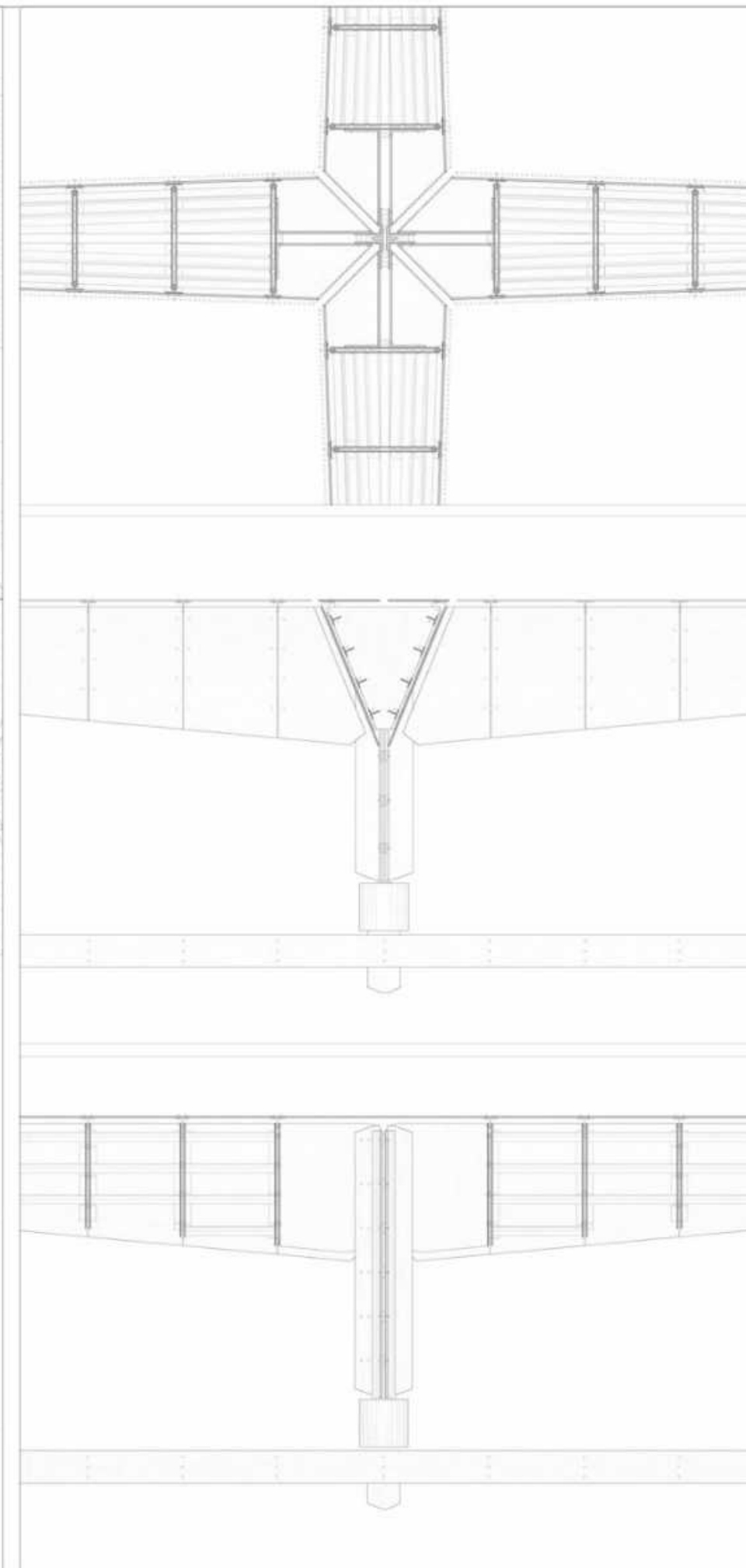
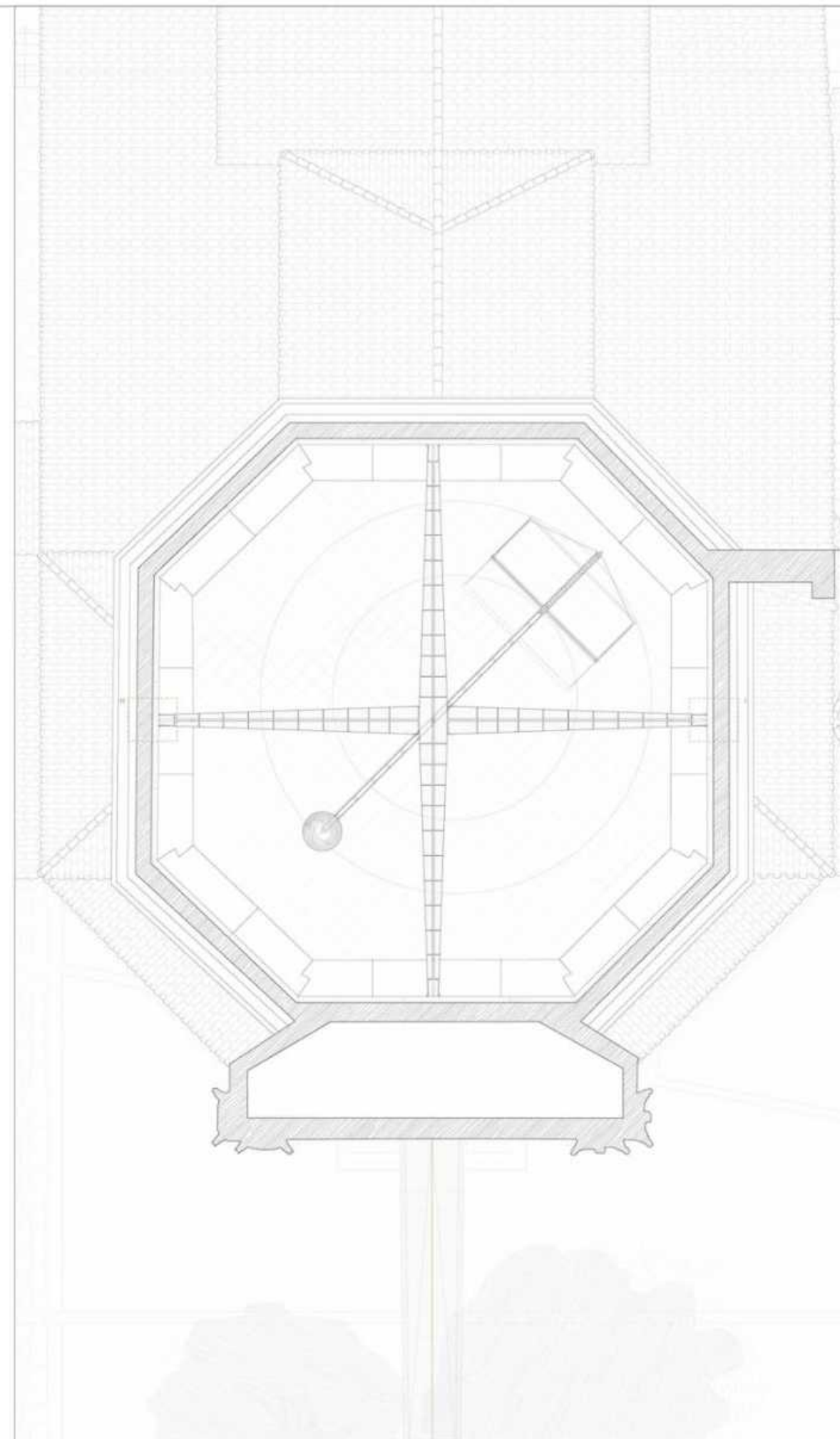
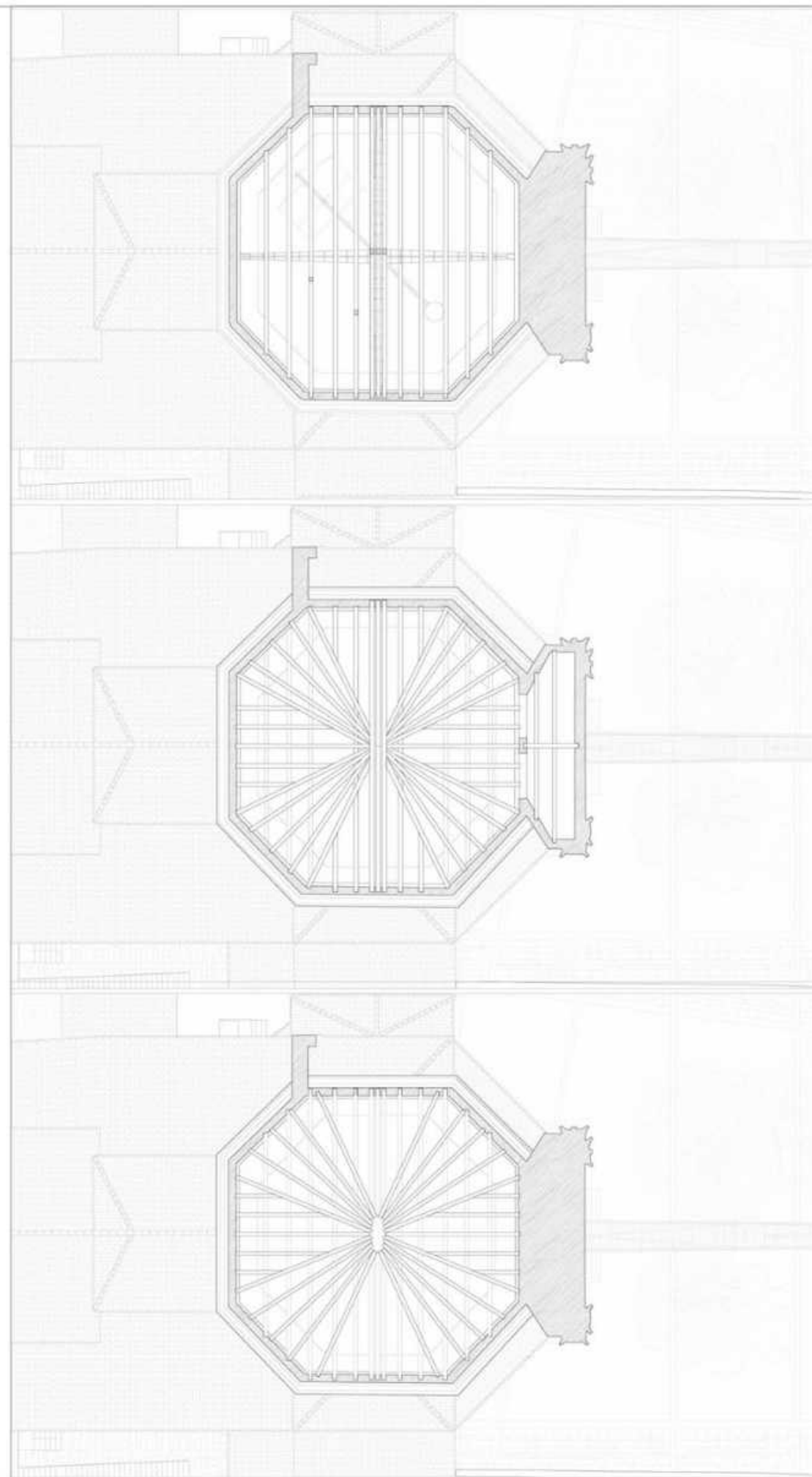


La struttura portante è caratterizzata da una sistema di travi incrociate ortogonalmente composte da piastre sagomate e rastremate che vengono vincolate alla muratura perimetrale della Chiesa, messo in sicurezza dai restauri del 2021. In questo modo la trabeazione in marmo non viene intaccata dal peso della struttura inserita. Gli appoggi delle travi utilizzano le tipologie di vincoli rigido e mobile al fine di non gravare sulla struttura, e permettendo di far oscillare la nuova struttura permanente seguendo i movimenti e gli assestamenti dell'edificio. Il meccanismo di rotazione, attraverso un movimento meccanico, è allineato al termine della trabeazione, punto più basso possibile, così da ridurre notevolmente le possibili oscillazioni.

Il distanziamento, ovvero il fatto di non aderire mai, si applica sia tra contenuto e contenitore, nuovo e pre-esistenza, sia nel disegno degli elementi e giunti realizzati con materiali industriali.

La rotazione del telaio si distacca dalla preesistenza senza intaccarla, lasciando un interspazio tra il movimento circolare e le fronti interne ottagonali, elementi indipendenti.

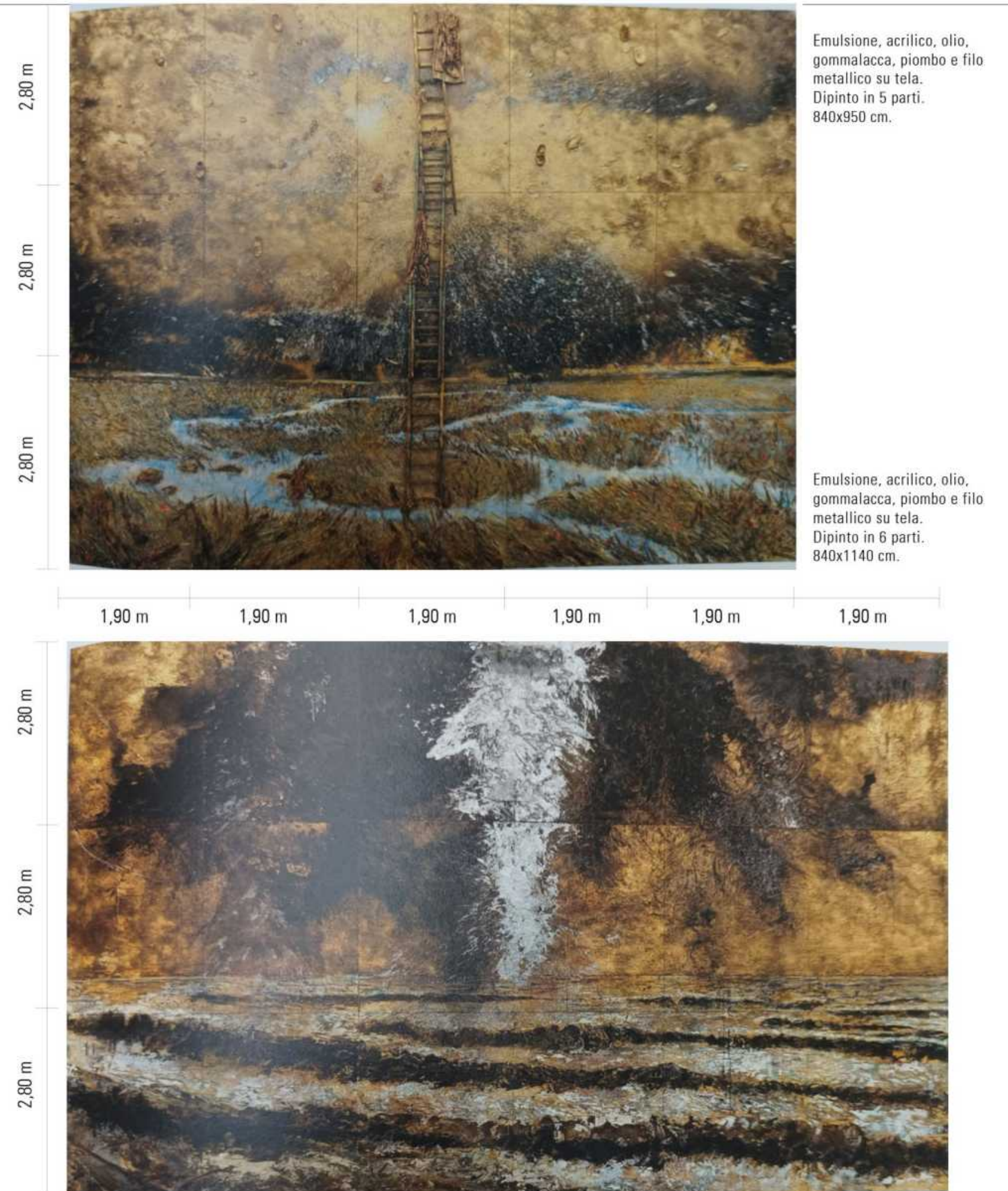
Questo avviene anche nella distanza posta tra trave superiore e trabeazione.



Ricomposizione sintetica: il Progetto e la necessità di artificio.

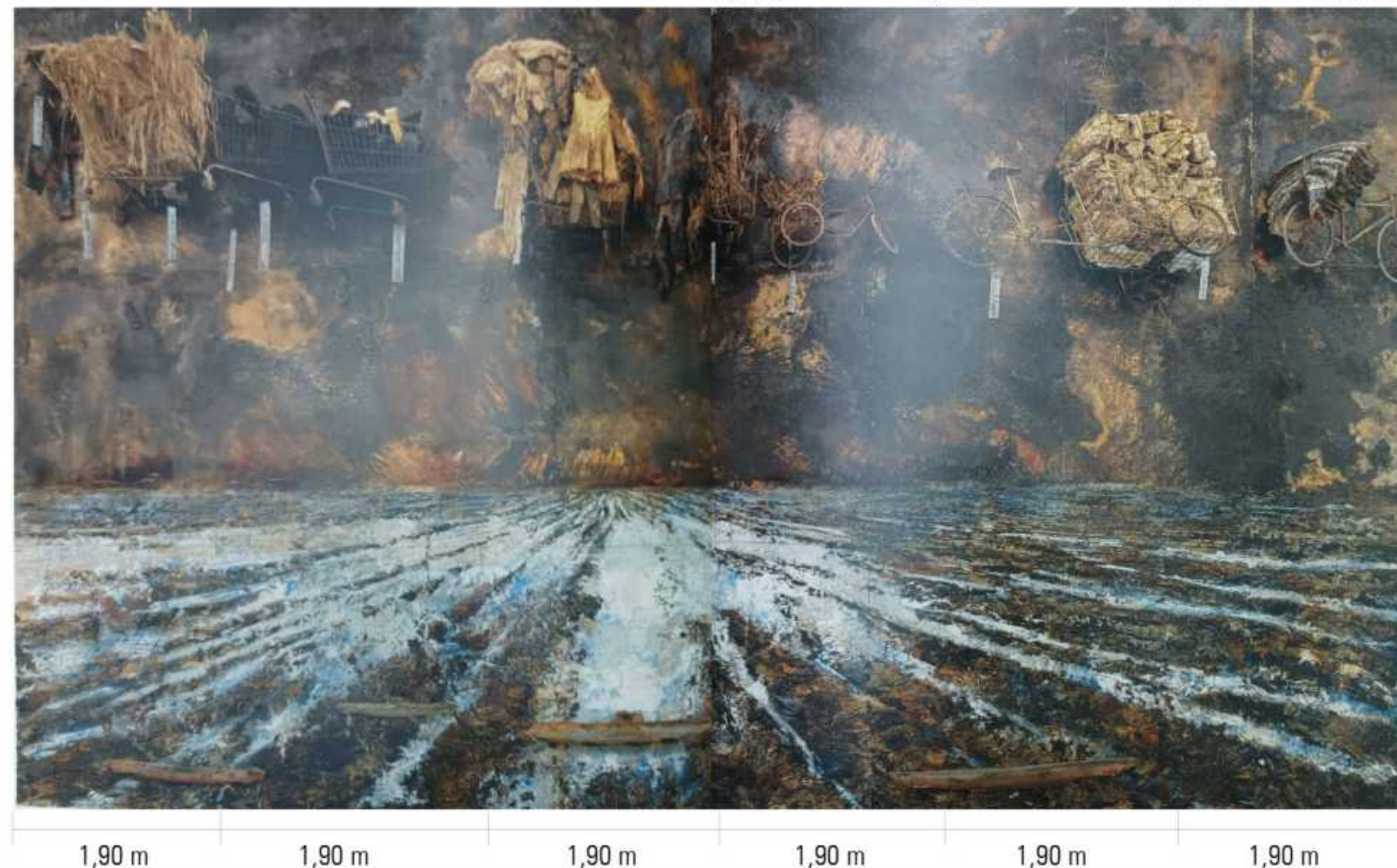
3.3 Ciclo pittorico su Venezia di Anselm Kiefer, 2020-2021

Di seguito vengono esposte le differenti composizioni opere di Anselm Kiefer.



Emulsione, acrilico, olio,
gommalacca, legno caute-
rizzato, tessuto, zinco, ac-
ciaio, filo metallico, resina,
corda, carta cerata, gesso
e carbone su tela.
Dipinto in 3 parti
840x660 cm

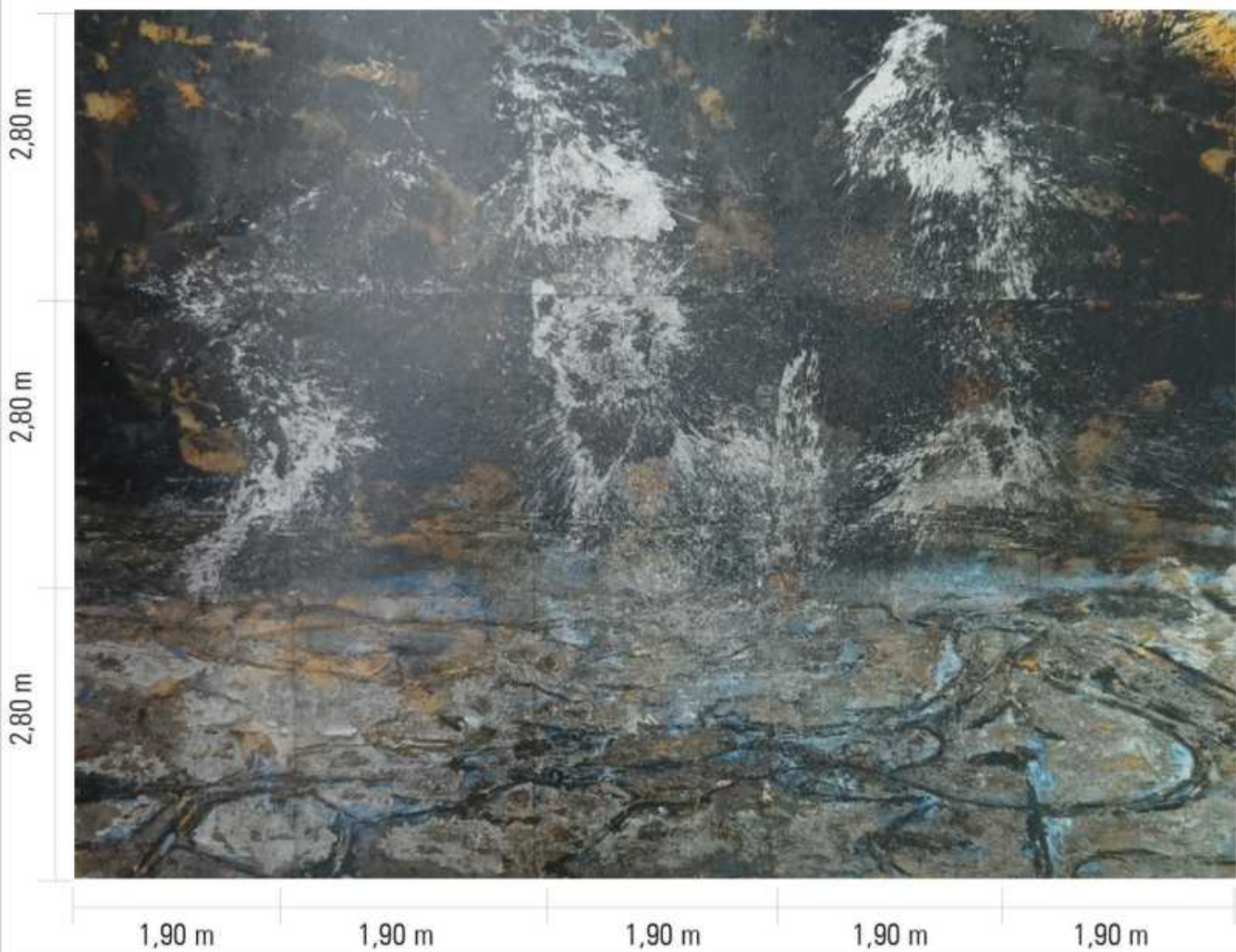
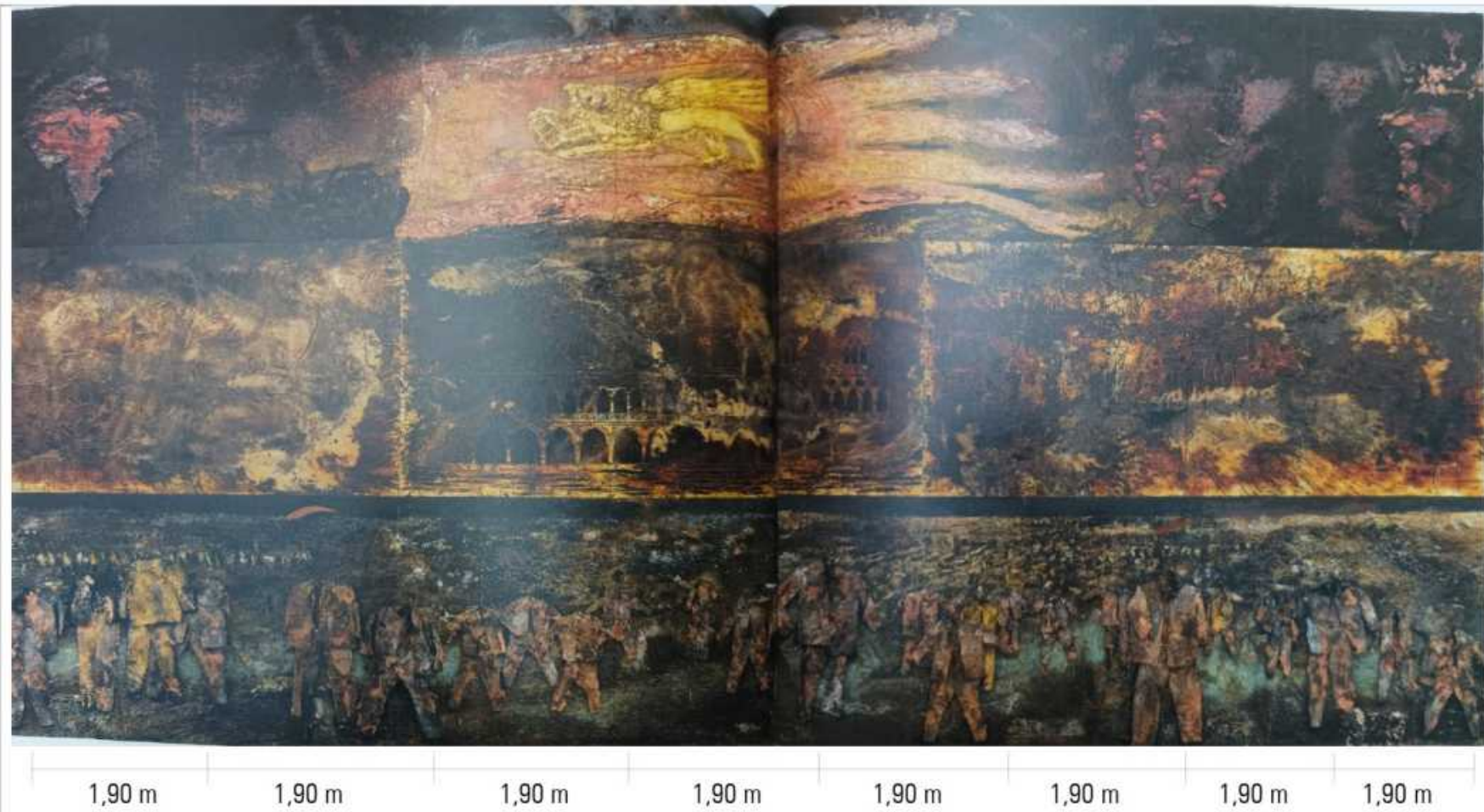
Emulsione, acrilico, olio,
gommalacca, piombo e filo
metallico su tela.
Dipinto in 6 parti.
840x1140 cm.



Emulsione, acrilico, olio,
gommalacca, filo metallico e
carbone su tela.
Diviso in 4 parti
840x760 cm.

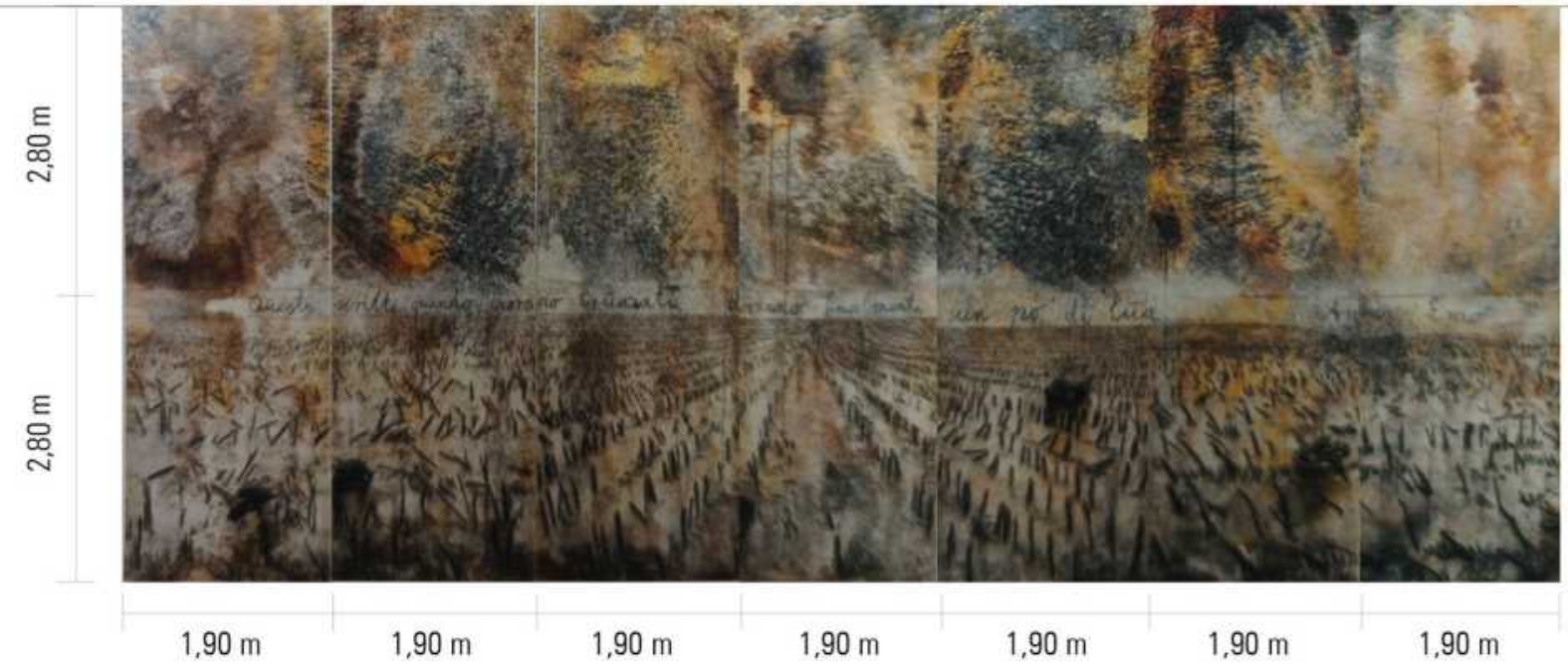
Emulsione, acrilico, olio,
gommalacca, foglia oro,
piombo, filo metallico, tessu-
to, terra e paglia.
Dipinto in 6 parti.
840x1045 cm.





Emulsione, acrilico, olio,
gommalacca, foglia oro,
piombo, filo metallico, legno
cauterizzato, tessuto, terra
su tela.
Diviso in 8 parti.
840 x 1520 cm.

Emulsione, acrilico, olio,
gommalacca, foglia oro,
piombo, filo metallico, legno
cauterizzato, tessuto, terra
su tela.
Diviso in 5 parti.
840 x 950 cm.



Emulsione, acrilico, olio, gommalacca, legno e filo metallico su tela.
Dipinto in 7 parti.
560 x 1330 cm.

Ricomposizione sintetica: il Progetto e la necessità di artificio.

3.3 Materiali bibliografici.

PROGETTO

Saggi:

Albertini B., Bagnoli S., Scarpa: i musei e le esposizioni, Jaca book, Milano, 1992.

Albini M., Helg F., Piva A., a cura di Stephen Leet, Le forme della ragione, Marco Albini, Franca Helg, Antonio Piva: architetture e design 1980-1995, Marsilio, Venezia, 1995.

Albini F., Le mie esperienze di architetto nelle esposizioni in Italia e all'estero, in Bucci F., Irace F. (a cura di), "Zero Gravity. Franco Albini. Costruire le modernità", Triennale-Electa, Milano, 2006, pp. 75-77.

Altea G., Camarda A., Lo showroom Olivetti a New York, Costantino Nivola e la cultura italiana negli Stati Uniti, Edizioni di Comunità, Roma, 2022.

Ambrosi A.C., Statue stele lunigianesi : il museo nel castello del Piagnaro, Sagep, Genova, 1988.

Bertelli G., Ghilotti M., Ludovico Belgiojoso Architetto 1909-2004, La ricerca di un'Italia "altra", Skira, Milano, 2013.

Bonfanti E., Città, museo e architettura : il Gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970, Vallecchi, Firenze, 1973., P. 115-171, pp. 132-141.

Brooker G., Shoah Memorial, in "Adaptation Strategies for Interior Architecture and Design", Bloomsbury Publishing, London, 2017, pp.142-147.

Bucci F., Rossari A., I musei e gli allestimenti di Franco Albini, Electa, Milano 2005.

Bucci F., Bosoni G., Il design e gli interni di Franco Albini, Electa, 2016.

Beltramini G., Foster K. W., Marini P., Carlo Scarpa, Mostre e musei 1944-1976, Case e paesaggi 1972-1978, Electa, Milano, 2000.

Celant G., Vedova/Piano, Venezia, Fondazione Emilio e Annabianca Vedova, 2009.

Catalogo della Biennale di Venezia, a cura di Manlio Brusantin, Venezia e lo spazio scenico : mostra a palazzo Grassi, La Biennale, Venezia, 1979.

Coppa A., Memoriale della Shoah, Milano Italia, in id. (a cura di), "Le sfide dell'architettura 10 – Chiese e luoghi di culto e della memoria", RCS MediaGroup S.p.A., Milano, 2018, pp.32-37.

Cosentino G., Paesaggi interni: BBPR, Albini e Helg: i negozi Olivetti a New York, Parigi e Dusseldorf, Diabasis, Parma, 2022.

de Curtis A., Morpurgo G., Il Memoriale della Shoah nella Stazione Centrale di Milano: struttura-forma-architettura, in La freccia del tempo - Ricerche e progetti di architettura delle infrastrutture, a cura di C. Cozza e I. Valente, Pearson, Milano-Torino 2014.

de Curtis A., Memoria e progetto: tra giustizia e bellezza. L'architettura della restituzione, in Forti G., Mazzuccato C., Provera A., Visconti A., "L'ombra delle colonne infami. La letteratura e l'ingiustizia del capro espiatorio", Vita e Pensiero, Milano 2022, pp. 357-376.

C., Provera A., Visconti A., "L'ombra delle colonne infami. La letteratura e l'ingiustizia del capro espiatorio", Vita e Pensiero, Milano 2022, pp. 357-376.

Di Lieto A., Carlo Scarpa: I disegni di Carlo Scarpa per Castelveccchio, Marsilio, Venezia, Regione del Veneto, 2006.

Dal Co F., Mazzariol G., Carlo Scarpa. opera completa, Electa, Milano 1999.

PROGETTO Saggi: Dal Co F., Pollano S., Carlo Scarpa: la fondazione querini Stampalia a Venezia, Electa, Milano, 2022. Duboy P., Carlo Scarpa: l’arte di esporre, Johan & Levi, Monza, 2016. Eisenman P. (a cura di Forster K.W., Davidson C.), Il giardino dei passi perduti. Un’installazione al museo di Castelveccchio / The Garden of Lost Footsteps. An Intstallation at the Museo di Castelveccchio, Marsilio, Padova 2004. Fantini L., Progettare i luoghi senza barriere. Manuale con schede tecniche di soluzioni inclusive, Maggioli editore, Santarcangelo di Romagna, 2011. Frediani G., Carlo Scarpa: Gipsoteca Canoviana, Possagno, Electa, Milano, 2016. Gubler J., Dall’invisibile al visibile: la trappola sotto la Stazione Centrale di Milano, in id. “Architettura dell’indelebile. Due Memoriali della Shoah. Milano e Drancy”, Christian Marinotti edizioni, Milano, 2018, pp. 31-63. Gubler J., Memoriale della Shoah, in Biraghi M., Granato A, “L’architettura di Milano. La città scritta dagli architetti dal dopo-guerra a oggi / The city written by architects from the post-war to the present”, Hoepli, Milano, 2021, pp. 262-263. Kiefer A., Anselm Kiefer: I sette palazzi celesti, Mousse Publishing, Milano, Pirelli HangarBicocca, 2018. Lanzarini O., Mulazzani M., L’esperienza del porgere: i musei di Franco Albini e Carlo Scarpa, in Bucci F., Irace F. (a cura di), “Zero Gravity. Franco Albini. Costruire la Modernità”, Triennale-Electa, Milano 2006, pp. 149-163. Lanzarini O., C. Scarpa: l’architetto e le arti. Gli anni della Biennale di Venezia, 1948-1972, Marsilio, Venezia, Regione del Veneto, 2003. Leoni F., Danilo Guerri: maestro di spazio, Quodlibet, Macerata, 2017. Mastromattei Y., Ottolini L., Pierluigi Cerri: allestimenti: idee, forme, intenzioni, Skira, Milano, 2022. Mariani M., Particolari costruttivi nel consolidamento e restauro, DEI, Roma, 2014. Murphy R., Carlo Scarpa & Castelveccchio, Arsenale, Venezia, 1991. Pastor B., Polci S., Parliamo un po’ di esposizioni, Le esperienze di Franco Albini, BBPR e di Carlo Scarpa, Università Internazionale dell’Arte, Venezia, 1985. A. Piva, V. Prina, Franco Albini: 1905-1977, Electa, Milano, 1998. S. Polano, Carlo Scarpa: Palazzo Abatellis, la galleria della Sicilia, Palermo 1953-54, Electa, Milano, 1996. M.C. Quagliotti, Parma: complesso monumentale della Pilotta, i capolavori, Silvana, Cinisello Balsamo, 2020. U. Riva, G. Cannella, M. Bottero, Album di disegni, Electa, Milano, 1988. G. Rosa, Dettagli di architettura di Danilo Guerri, Officina, Roma, 1991. M. Mariani, Particolari costruttivi nel consolidamento e restauro, DEI, Roma, 2014.	PROGETTO Saggi: M. Scaparro, Il Teatro del mondo edificio singolare: omaggio a Aldo Rossi: la Biennale di Venezia 1979-80, Venezia, La Biennale, 2010. C. Scarpa, A.Lieto, I disegni di Carlo Scarpa per Castelveccchio, Marsilio, Venezia, 2006. F. Semi, A lezione con Carlo Scarpa, Hoepli, Milano, 2019. Sulzer P., Jean Prouvé: highlights 1917-1944, Birkhauser, Basel, 2002. Tatano V., “Il sistema del gradino agevolato” in Atlante dell’accessibilità urbana a Venezia, pp 67-87, Anteferma, Conegliano, 2018. Tegethoff W., V. Zanchettin, Carlo Scarpa: struttura e forme, Marsilio, Venezia, 2007. Periodici: Bassanelli M., Portare alla luce l’invisibile: il Memoriale della Shoah di Milano, in “op.cit. Selezione della critica d’arte contemporanea”, n.149, gennaio 2014, pp. 69- 72. Canali G., Nuovo allestimento del Museo delle Statue Stele Lunigianesi, in “L’Architetto”, n. 2 settembre/ottobre 2018, pp. 2-18. Canal G., Un grande scrigno senza fine, in “Il Giornale di Santa Maria alla Scala”, 1 marzo 2000. “Rassegna”, numero monografico Carlo Scarpa, frammenti 1926/1978, n 7, 1981, pp. 5-43, 59-86. “Rassegna”, numero monografico Allestimenti/ Exhibit Design, n 10, 1982, pp.5-27, 34-47, 66-88. AA.VV., a cura di Ferlenga A., Umberto Riva. Album di disegni / Album of Drawings, “Quaderni di Lotus” n. 10, 1989. Gregotti V., Due opere di Guido Canali a Sassuolo, in “Abitare” n. 401, 2000, p. 62. Irace F., Il luogo delle Muse. Arte e architettura nello stile museale di Franco Albini e Carlo Scarpa, in “Domus Dossier”, n. 5, aprile 1997, pp. 7-14. Irace F., Memoriale della Shoah / The Shoah Memorial, in “Domus”, n.1041, “Milano.Italia”, dicembre 2019, pp. 5-9. “GA Document”, numero monografico Carlo Scarpa, n.21, 1988, p.125. Morpurgo G., Esporre, in Borrelli M., Garofalo L., Valenti A. (a cura di), “Dichiarazione d’interni. Atlante di parole e immagini”, Thymos Books, Napoli 2022, pp. 42-43. Morpurgo G., Architettura e narrazione nel progetto del Memoriale della Shoah: uno “scavo archeologico” nella Stazione Centrale di Milano, in “ArcHistor, Architettura, Storia, restauro” III n.5, 2016, pp. 149-167. Suriano S., La testimonianza dell’invisibile. Il Memoriale della Shoah di Milano, in “Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale”, n.123 “Architetture per la memoria”, gennaio 2015.
72	73

PROGETTO Periodici: Morpurgo G., Introductory Section on the Theme of Free Time for the Thirteenth Triennale, in “Gregotti & Associates. The Architecture of Urban Design”, Rizzoli New York, New York 2008, pp. 36-39. Pieri E., Guido Canali. Il paziente dialogo con la materia, Santa Maria della Scala a Siena, 1999-2000, in “Costruire in Laterizio”, n.87, 2002. Savi V., Sull’opera di Guido Canali, in “Costruire in Laterizio” n. 87, 2002. Savi V., Parma, la Pilotta, in “Abitare” n. 306, aprile 1982, pp.188-193. Suriano S., La testimonianza dell’invisibile. Il Memoriale della Shoah di Milano, in “Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale”, n.123 “Architetture per la memoria”, gennaio 2015. Sitografia: Musso S.F, Conservare il Moderno: Franco Albini e il Museo del Tesoro di San Lorenzo, il progetto di Albini e l’intervento di adeguamento - https://altralineaedizioni.it/wordpress/wp-content/uploads/2015/05/QUADERNO-ANA-Albini-anteprema.pdf Conferenze: Ciclo di conferenze a cura di G. Morpurgo, con G. Canali, F. Cellini, A. de Curtis, F. De Maio, F. P. Fiore, La necessità dell’artificio. Tre lezioni sugli allestimenti, Venezia, 2022. INTERPRETAZIONE Saggi: Belli G., J.Sirén, Anselm Kiefer: questi scritti, quando verranno bruciati, daranno finalmente un po’ di luce (Andrea Emo) Venezia, Marsilio arte, MUVE Fondazione Musei Civici Venezia, 2022. Biscottini P., de Curtis A., Museo è contemporaneità, Mimesis, Milano 2021. Clark T. J., Addio a un’idea, il modernismo e le arti visive, Einaudi, Milano, 2005. de Curtis A., Figurazione: alla ricerca della forma. Dialoghi con Umberto Riva, Marinotti, Milano, 2015. Fossati P., L’immagine sospesa: pittura e scultura astratta in Italia, 1934-40, Einaudi, Torino, 1971. Gregotti V., Tempo e progetto, Skira, Milano 2020. Gregotti V., “Architettura e antropogeografia” in Guido Canali: architetture per Prada a cura di F. Picchi e I. Lupi, Prada, Milano, 2018, pp. 48-49. Gregotti V., Morpurgo G., I racconti di progetto, Skira, Milano, 2018. Moschini F., Pietropaolo L., “Artificio e natura nell’architettura” in Guido Canali: architetture per Prada a cura di Picchi F. e Lupi I., Prada, Milano, 2018, pp. 160-162. Kiefer A., L’arte sopravvivrà alle sue rovine, Feltrinelli, Milano, 2018.	Polano S., Mostrare: l’allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta, Lybra immagine, Milano, 1988. Rykwert J., Necessità dell’artificio, Comunità, Milano, 1988. Semerani L., Il Circolo Malevi. La Scuola UNIVOS, 1919-1922. Il dipartimento di Ricerca Formale e Teorica del Museo di Cultura Artistica di San Pietroburgo, 1923-1926. In A. Gallo (a cura di), The clinic of dissection of art, pp. 13-32, Marsilio, Venezia, 2012. Periodici: Faber M., Un cantiere nella camera dei ragazzi, p.68-72, in “Rassegna”, numero monografico Grandi Macchine, n. 69, 1997. Morpurgo G., Dall’astuccio al bunker. L’interno sarcofago come controforma della macchina-sottomarino: cosa contiene cosa?, da “Bunker” Engramma, la tradizione classica nella memoria occidentale, n. 185, ottobre 2021. Morpurgo G., Architettura come interpretazione critica del costruito, in Coppa A. (a cura di), “Le sfide dell’architettura. Ristrutturazioni e interventi sul costruito”, RCS, Milano 2018, p. 5. Sitografia: Adams N., Morpurgo de Curtis Architetti Reveals the Past with a Shoah Memorial Tucked Inside a Train Station in “Architectural Record”, 1 marzo 2023 - https://www.architecturalrecord.com/articles/16106-morpurgo-de-curtis-architetti-reveals-the-past-with-a-shoah-memorial-tucked-inside-a-train-station Archivio di disegni di Carlo Scarpa, Comitato paritetico per la conoscenza e la promozione del patrimonio legato a Carlo Scarpa - http://www.archiviocarloscarpa.it/web/opere.php?lingua=i Ciclo di lezioni tenute da Kieger al Collège de France nel 2010 “L’art survivra à ses ruines” pubblicate da Feltrinelli con la traduzione “ L’arte sopravvivrà alle sue rovine”, prefazione di Gabriele Guercio traduzione di Debora Borca - https://www.youtube.com/playlist?list=PLHFU8yWQ83n6r_q-bzHqZSpZGOrlUpCdm. Collezione da ascoltare. Neri Marcorè legge Anselm Kiefer, pubblicato da Museo MAXXI, 2020 - https://www.youtube.com/watch?v=uHzkewsTGyQ. Conferenza di Anselm Kiefer con Germano Celant, Milano, Hangar Bicocca, 24 settembre 2015 - https://www.youtube.com/watch?v=Nf28JlIttEJE. Conversazioni tra Anselm Kiefer, Janne Sirén, Hans Ulrich Obris e Salvatore Settis. Introduzione di Gabriella Belli, Venezia, Musei Civici Veneziani, 22 maggio 2022 - https://www.youtube.com/watch?v=trgm4qyQiP8 Lezione d’arte di Vincenzo Trione “Anselm Kiefer, o dell’arte come epica”, pubblicato da Fondazione Corriere della Sera, 2021 - https://www.youtube.com/watch?v=2cGMnSO2nKl. Pisani D., L’armonia di una civiltà macchinista: un «binario morto, Il convegno De divina Proportione alla IX Triennale di Milano del 1951, Engramma, la tradizione classica nella memoria occidentale n 70, ottobre 2009 - http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=286%CA%BANexus_Network_Journal%CA%BA_2012.
74	75

RIFERIMENTI PROGETTUALI

Franco Albini - Allestimento della Sala dell’aerodinamica alla Mostra dell’Aeronautica italiana, Palazzo dell’arte, Milano (1934).
Franco Albini - Allestimento della “Stanza per un uomo”, VI Triennale di Milano (1936).
Franco Albini e G. Romano - Allestimento della Mostra dell’antica oreficeria italiana, VI Triennale di Milano (1936).
Franco Albini - Allestimento della Pinacoteca di Brera (1941).
Franco Albini - Gallerie comunali di Palazzo Bianco, Genova (1949-1951).
Franco Albini - Galleria di Palazzo Rosso, Genova (1952-1962).
Franco Albini - Museo del Tesoro di San Lorenzo, Genova (1952-1956).
Franco Albini e F. Helg - Allestimento Salone d’onore, X Triennale di Milano (1954).
Franco Albini - Negozio Olivetti, Parigi (1958).
Franco Albini, M. Albini, F. Helg, A. Piva - Museo Civico e pinacoteca del complesso degli Eremitani, Padova (1969-1979).

BBPR - Monumento ai Caduti nei campi di concentramento nazisti presso il cimitero Monumentale di Milano (1945).
BBPR - Restauro dei Musei del Castello Sforzesco, Milano (1948-1963).
BBPR - Negozio Olivetti, 5th Avenue, New York (1952).
BBPR - Allestimento per la Pietà Rondanini (1956).

Guido Canali - Restauro del Complesso Monumentale della Pilotta, Parma (1967-1991).
Guido Canali - Restauro del Complesso museale di Santa Maria della Scala, Siena (1998-2000).
Guido Canali - Nuovo allestimento del Museo delle Statue Stele Lunigianesi, Pontremoli (2010-2015).

Anselm Kiefer - Mostra temporanea “Questi scritti, quando verranno bruciati, daranno finalmente un po’ di luce (Andrea Emo)”, Sala dello Scrutinio a Palazzo Ducale, Venezia (2022-2023).
Anselm Kiefer - Installazione permanente “I sette Palazzi Celesti 2004-2005”, Pirelli HangarBicocca, Milano (2004).

Morpurgo de Curtis Architetti Associati - Memoriale della Shoah, Stazione Centrale di Milano (2009-2019).
Morpurgo de Curtis Architetti Associati - “Ma poi, che cos’è un nome?” Una mostra sul censimento degli ebrei a Milano nel 1938”, Triennale di Milano (2018).
Morpurgo de Curtis Architetti Associati - “Comunità Italia - Architettura, città e paesaggio dal dopoguerra al Duemila”, Triennale di Milano, (2015-2016).
Morpurgo de Curtis Architetti Associati - “Chagall e la bibbia”, Museo Diocesano di Milano (2014-2015).
Morpurgo de Curtis Architetti Associati - Workshop “La memoria del presente. Nuovi usi e nuove funzioni per l’isola di Poveglia, archeologia sottoesposta”, luav, Venezia (W.A.Ve 2015).

Guido Morpurgo - Workshop “L’onda dipinta. Progetti per una mostra nella chiesa di Santa Teresa dei paesaggi d’acque di Ivan Kostantinovi Aivazovsky”, dalla collezione di San Lazzaro degli Armeni, luav, Venezia (W.A.Ve 2021).
Guido Morpurgo - Workshop “Arsenale Tesi Terese: il Contro-Archivio Progetti. Pensare, Fare, Esporre Architettura”, luav, Venezia (W.A.Ve 2022).
Guido Morpurgo, A. Aymonino, A. Iorio, C. Velicogna, M. Isacco, F. Bianchi, K. Magi - Mostra emerografica e documentale “Recto/ Verso: Edilizia Moderna e Rassegna. Metamorfosi di un’idea sperimentale di Rivista d’Architettura”, Tolentini, luav (2022-2023).

Renzo Piano - Allestimento per Fondazione Vedova, Magazzini del Sale, Venezia (1984).

Aldo Rossi - Il Teatro del Mondo, Biennale di Venezia (1980).

Umberto Riva - Allestimento “Carlo Scarpa. Case e paesaggi 1972-1978” Palazzo Barbarano, Vicenza (2000).
Umberto Riva - Allestimento zona ingresso di Palazzo dell’Arte, Triennale di Milano (1994-1995).
Umberto Riva - Allestimento “Frederick Kiesler. Arte Architettura Ambiente”, Palazzo dell’Arte, Triennale di Milano (1996).
Umberto Riva - Allestimento “L’ Italia e Le Corbusier”, MAXXI, Roma (2012).

Carlo Scarpa - Allestimento della Galleria di Palazzo Abatellis, Palermo (1953-1954).
Carlo Scarpa - Gipsoteca Canoviana, Possagno, Treviso (1955-1957).
Carlo Scarpa - Negozio Olivetti, Venezia (1957-1958).
Carlo Scarpa - Museo di Castelvecchio, Verona (1957-1975).
Carlo Scarpa - Tomba Brion, Altivole, Treviso (1970-1978).

RIFERIMENTI PROGETTUALI

Carlo Scarpa - Allestimento Gallerie dell’Accademia, Venezia (1959).
Carlo Scarpa - Restauro Fondazione Querini Stampalia, Venezia (1959-1963).

M.Nizzoli, E.Persico - Esposizione aeronautica italiana, Milano (1934).
M.Nizzoli, E.Persico - Negozio Parker, Milano (1934).

Mostra fotografica “Il teatro del mondo | Aldo Rossi | Venezia 1980” con le immagini di Antonio Martinelli, luav, Tolentini (2022).
Mostra, “Morfologia di una porta Carlo Scarpa Architetto Poeta”, a cura di Sergio Los, luav, Venezia (2021).

Modello di una architettura espositiva.

L'arte del porgere.

Il progetto e lo studio della tematica, sono stati accompagnati dalla realizzazione di un modello della sezione dell'edificio in scala 1.20. L'obiettivo è quello di disvelare il rapporto tra esterno e interno e si tratta esso stesso di un atto critico di rilettura sintetica che rivela l'essenza del manufatto.

Realizzare un modello a questa scala, oltre a rendere il visitatore partecipe dell'allestimento per "guardare da vicino", diviene la prova della tenuta di un progetto nella sua fase costruttiva.

Qualunque sia l'intervento su una preesistenza è necessaria e fondamentale la conoscenza dell'oggetto architettonico e senza questa operazione non saremmo state in grado di dialogare con l'interlocutore - la Chiesa - con gli spessori delle masse murarie e sulle proporzioni del progetto.

Le foto del modello vertono sul rapporto tra architettura, pittura, movimento, frammento, tempo.



