

ISSN 2282-2674

E.JOURNAL

palermo architettura / n. 16.1 / 2013 / suppl.

supplemento libri

CESARE BRANDI, DISEGNO DELL'ARCHITETTURA ITALIANA / RIEDIZIONE

riletture di:

cesare ajroldi

paola barbera

sandro scarrocchia



SOMMARIO

ai lettori

- SUPPLEMENTO LIBRI/ *marcello panzarella* 5

riletture

- LA NUOVA EDIZIONE DEL LIBRO DI CESARE BRANDI. "DISEGNO DELL'ARCHITETTURA ITALIANA" / *cesare ajroldi* 7
- UN VOLUME RIEDITO DI CESARE BRANDI. "DISEGNO DELL'ARCHITETTURA ITALIANA" / *paola barbera* 17
- IL "DISEGNO DELL' ARCHITETTURA ITALIANA" DI CESARE BRANDI/ *sandro scarrocchia* 27

nei prossimi supplementi

- PIOGGIA DI LIBRI/ *corso di laurea magistrale in architettura di palermo* 32

ai lettori ai lettori ai lettori



ai lettori

SUPPLEMENTO LIBRI / *marcello panzarella*

Con l'uscita di questo supplemento diamo il via a una serie che si affiancherà ai numeri di "E.JOURNAL/palermo architettura", ospitando le recensioni dei libri che vengono via via presentati nell'ambito degli studi palermitani di architettura.

In questo caso è oggetto d'attenzione il volume di Cesare Brandi "Disegno dell'architettura italiana", un'opera cruciale della storiografia italiana dell'arte, riedita da Castelvechi di Roma lo scorso mese di maggio; essa è stata presentata lo scorso 2 luglio nell'ambito del Dottorato di Ricerca in Architettura di Palermo, con l'introduzione di Giuseppe Basile e le relazioni di Cesare Ajroldi, Paola Barbera e Sandro Scarrocchia. I prossimi supplementi della serie "Libri" saranno dedicati alla presentazione di volumi prodotti nell'ambito degli studi palermitani di architettura. In particolare, sono in preparazione un secondo supplemento che riprende e amplia la presentazione della collana "Architetti in Sicilia", edita da Flaccovio, già commentata da Andrea Sciascia nel n. 16 di questo *journal*, e un terzo supplemento dedicato ai volumi presentati nell'ambito dell'iniziativa "Pioggia di Libri", ideata e promossa dal prof. Andrea Sciascia e realizzata a cura del prof. Giuseppe Di Benedetto. "Pioggia di libri", nelle tre edizioni che si sono finora succedute, ha accompagnato le sessioni di laurea del Corso di Laurea Magistrale in Architettura di Palermo, come attività culturale ad esse collegata.

Buona lettura!

< *shelves are never enough*



GIOTTO, LEON BATTISTA ALBERTI, FILIPPO BRUNELLESCHI,
GIAN LORENZO BERNINI, ANDREA PALLADIO, GIOVANNI BATTISTA
PIRANESI, MICHELANGELO BUONARROTI, PIETRO DA CORTONA,
LUIGI VANVITELLI... DAL ROMANICO AL BAROCCO, L'IDENTITÀ
DELL'ARCHITETTURA ITALIANA NELLE OPERE DEI SUOI MAESTRI.

«L'esigenza primaria, per me, è di considerare l'opera d'arte
come un assoluto, qualcosa d'insostituibile e irripetibile, al pari
della persona umana. Entrambi si trovano nella stessa condizione
d'unicità. Dal punto di vista teorico, considero un'opera d'arte
come espressione di quello che una volta si chiamava lo spirito»

CESARE BRANDI



Cesare Brandi

DISEGNO DELL'ARCHITETTURA ITALIANA

Prefazione di Cesare de Seta



riletture

LA NUOVA EDIZIONE DEL LIBRO DI CESARE BRANDI "DISEGNO DELL'ARCHITETTURA ITALIANA" / *cesare ajroldi*



La presentazione di questo libro ha causato in me delle preoccupazioni iniziali, in quanto il tema non attiene specificatamente al mio campo di ricerca, rivolto soprattutto all'architettura contemporanea: ma, come si leggerà, la ricchezza del testo mi ha consentito anche di far emergere considerazioni relative alla condizione attuale. Il libro ha l'obiettivo di fornire un quadro di quella che Brandi individua come peculiarità dell'architettura italiana, e va dalla metà dell'VIII secolo, quando ci si distingue dall'architettura tardoantica e bizantina, fino alla fine del Settecento: termine temporale di cui dirò alla fine.

Questa peculiarità consiste, in termini generali che saranno chiariti nel corso della trattazione, soprattutto nell'attenzione allo spazio interno e alla "misura" umana. Il libro è scritto con lo stile eccellente di Brandi, capace di esprimere predilezioni per certi artisti o movimenti e sostanziali rifiuti per altri [uno stile che gli consente di usare giudizi fulminanti, come quando, nella estesa trattazione del barocco siciliano, definisce il grattacielo che deturpa Noto "grattacielo nano"]: ricordo che questo già emergeva in un testo che ho letto molti anni fa e che ho molto amato, *Pellegrino di Puglia*, in cui si poteva notare una forte empatia per il romanico pugliese.



Bisogna premettere la specificità della lettura di Brandi, secondo cui l'architettura non è un linguaggio, non comunica qualcosa, ma *è*: da cui la scelta del termine *astanza*, approfondito nei suoi testi precedenti, *Eliante o dell'architettura* (1956) e *Struttura e architettura* (1967).

Riporta Cesare De Seta nella prefazione alla nuova edizione: «*La casa [dirà anche: il capitello] non comunica di essere una casa [o un capitello]*», è una casa.

Questa discriminante si lega a un'analisi basata sulle caratteristiche dello spazio, e soprattutto sul rapporto tra interno ed esterno: da non intendersi in senso letterale in quanto non coincidono con l'interiorità e l'esteriorità della costruzione, ma nel loro rapporto. Sono due categorie che rischiano di essere in parte legate a una interpretazione personale, come si avrà modo di vedere più avanti.

Naturalmente mi soffermerò, all'interno della vastissima trattazione che abbraccia dieci secoli, su alcuni punti che ritengo significativi in base alle premesse fatte. L'architettura gotica, che apre il capitolo del Trecento, nasce in Francia come continuità con quella romanica; per Brandi, essa non fa parte del suo disegno dell'architettura italiana, perché, attraverso le grandi novità costituite da una struttura basata sull'arco ogivale e i contrafforti, permette una grande trasparenza data dalle immense vetrate, e quindi pone in primo piano il tema dell'esterno. Per l'autore, invece, «*nella continuità del tema dell'interno, venne a identificarsi la linea italiana dell'architettura*»: per questo, si dà grande risalto alle costruzioni romaniche, al buio che le caratterizza. E gli edifici "gotici" italiani non appartengono alla famiglia che dalla Francia si è espansa in gran parte d'Europa, perché in essi non c'è una nuova spazialità, ma si continua a leggere uno spazio romanico, sia pure caratterizzato da nuove figure, come l'arco a sesto acuto.

< *cattedrale romanica di pisa, interno della navata centrale*



Quindi è sempre uno spazio che predilige il tema dell'interno: sarà poi Brunelleschi a «internizzare» l'esterno con l'adozione della prospettiva centrale a fuoco unico. A dimostrazione di questa differenza con l'Europa, il libro porta l'esempio del Palazzo Ducale a Venezia, che, pur usando un codice gotico, è la negazione del gotico, per la struttura «così meravigliosamente baricefala, con tutto il sodo in alto e il vuoto in basso». In questo monumento, è quindi evidente uno degli assunti principali del testo, la differenza tra codice e struttura. A complemento della lettura del secolo, il Duomo di Milano, che rappresenta, alla fine del Trecento, un vero edificio gotico, è visto come appartenere all'architettura francese o tedesca: non è un edificio italiano.

«Col Quattrocento nasce, a Firenze, una nuova architettura, che proseguirà per quattro secoli in tutta Europa»: così inizia il capitolo sul Quattrocento, basato sulla figura di Brunelleschi. La nuova architettura nasce per una proposizione spaziale, legata all'adozione della prospettiva centrale a fuoco unico, a cui la tradizione classica romana fornisce il codice per esprimersi. Brunelleschi opera un capovolgimento del tema spaziale del gotico, l'esterno, ma «integrato da una nuova concezione di tutto lo spazio come interno, nella strutturazione prospettica». In questo modo opera una cancellazione dell'infinito tipico del gotico, e lo spazio si richiude dentro l'uomo.

«Senza tema spaziale non vi è architettura, ma solo tettonica», scrive Brandi, che ancora una volta distingue tra codice e struttura, dicendo che il codice classico è solo accidenza e non sostanza: gli ordini utilizzati da Brunelleschi non coincidono affatto con quelli classici. E qui si dà una ulteriore specificazione del tema centrale: *«mentre significante e significato non sono omogenei, lo sono invece esterno e interno come dimensioni proprie dell'architettura, e il loro elevarsi da bruto dato fenomenico a*



condizione formale si controlla nel fatto che ove vi sia o solo l'esterno fenomenico o il solo interno, non si dà architettura: né architettura è un solido, sia pure geometrico, che non ha interno ma solo un volume, né lo è una grotta o un baratro che sono solo dei vuoti. Il solido potrà essere scultura, che appunto non ha interno, ma per divenire modulo architettonico deve ingranarsi in un interno o articolarsi in un esterno, urbanisticamente, come appunto un obelisco. Questa inscindibilità offre intanto una prima identificazione della spazialità architettonica come rescissa dallo spazio naturale, anche se contenuta in quel medesimo spazio naturale, e che proprio si contrappone allo spazio naturale in questa sua articolazione dell'esterno in interno e dell'interno in esterno».

Brunelleschi, quindi, vuole conservare l'internità: e all'impostazione prospettica dello spazio come interno, corrisponde la ricerca del proporzionamento degli edifici. Egli è per Brandi la figura centrale del Quattrocento, assai più che non Alberti, la cui dimensione teorica non si rapporta evidentemente ai temi che l'autore predilige.

«Quello che per la pittura del Cinquecento è rappresentato dal Tondo Doni di Michelangiolo, per l'architettura è offerto dal Tempietto di San Pietro in Montorio di Bramante [1502]. L'architettura del Cinquecento nasce lì. E non perché tutta ne discenda, ma perché la prima frattura con una continuità di intenti e d'impostazione quattrocentesca, avviene con quella piccola costruzione che doveva stare al centro di uno spazio aggirante circolare, di cui al tempo stesso rappresentava e il nucleo generatore e il punto di confluenza dei raggi del cerchio.

Quel che costituisce il punto fondamentale di questa pietra miliare dell'architettura del Cinquecento, non è tanto il suo accentuato classicismo, assai più letterale di quello del

< *filippo brunelleschi, s. spirito, firenze dal 1434*



Brunelleschi e anche dell'Alberti, ma una struttura spaziale che invece di porsi all'orizzonte della piramide ottica, si collocava al centro, divenendo fulcro. Certo, anche l'architettura del Quattrocento aveva conosciuto ed elaborato strutture centriche che s'irradiavano all'esterno [...]

In realtà, Bramante, che già aveva avanzato, nel presbiterio di Santa Maria delle Grazie, una struttura centrica ancora imperniata sui principi brunelleschiani, con il Tempietto di San Pietro in Montorio porta avanti una proposta diversa, e cioè, il completo aggiramento dell'edificio nello spazio esterno, la permeabilità dell'interno coll'esterno. Si potrà opporre che infinite costruzioni romane [...] sviluppavano questo tema dell'aggiramento spaziale [...] Ma, ponendo il Tempietto di Bramante a scaturigine di un nuovo corso dell'architettura, non si vuole certo negare l'antecedente classico, anzi affermarlo in modo più deciso, ancorché, per Bramante, non rappresenti un moto di risucchio dell'antichità classica, ma proprio un rinnovamento radicale dell'esperienza dell'antichità classica.

Bramante, col Tempietto, sviluppa l'idea di una compenetrazione di interno e di esterno, che avviene, come dire, da fermo, senza attivazione dinamica. Come i vasi comunicanti stabiliscono uno stesso livello del liquido in tutti gli invasi, così si produce fra interno ed esterno una parità di penetrazione: ma non è questo solo. Con la determinazione centrica dell'edificio, il riporto all'orizzonte praticamente si annulla in un riflusso dell'esterno sull'interno. Ed è quello che colpisce maggiormente nel Tempietto: aggirato dalle colonne, che potrebbero individuare altrettanti raggi di espansione all'esterno, questo fatto non si produce: ma dall'anello aggirante del peribolo, chiaramente l'esterno confluisce nell'interno, anche se questo in realtà sia costituito da un circuito chiuso come il mozzo



di una ruota.

Ma si potrà dire che questa è una proiezione indimostrabile e che si potrebbe anche sostenere, con eguale gioco di probabilità anche il contrario, e cioè che il Tempietto emette i raggi all' esterno come il mozzo della ruota divarica i raggi. Ma, se così fosse, il fastidio che dà ora lo spazio rettangolare in cui si trova il Tempietto, non dovrebbe prodursi, perché il Tempietto stesso emanerebbe autonomamente il suo involucro esterno: invece lo spazio esterno, che rifluisce nel Tempietto, è come forzato a passare dal quadrato al cerchio, e la quadratura del cerchio non solo non avviene, ma si produce un senso di assoluta estraneità fra l'involucro esterno e il Tempietto. Nei tanti casi in cui un chiostro quadrato ha al centro un pozzo circolare, questa discordanza non si produce, proprio perché il pozzo, come punto di fuga a volta a volta delle ortogonali dei quattro lati, non funziona come fulcro generatore, ma come punto focale all'orizzonte di ognuno dei quattro lati. Quindi il pozzo, che in realtà si trova al centro, è come se fosse fuori del chiostro: ogni volta è al vertice di una piramide ottica. Quel che conta è il perimetro del chiostro, che, come struttura chiusa in se stessa, come interno, per ogni lato riproduce il pozzo come punto focale all'orizzonte e non come fulcro di raggi che si muovono verso, a volta a volta, i lati del chiostro».

Questa lunga citazione dell'inizio del capitolo sul Cinquecento ha ancora al centro il tema del rapporto tra interno ed esterno. E ritengo che venga confermata l'ipotesi di una certa labilità dello spazio all'interpretazione che queste due categorie di analisi presentano. Brandi poi analizza a fondo la figura di Michelangiolo, e in particolare il tema della cupola di San Pietro, mettendola a confronto con quella di Brunelleschi; e analizza quella di Palladio, di cui affronta come tema centrale quello della luce, che si pone «*come rapporto cromatico al limite, bianco e nero, e mai, o quasi mai, come attinente al*



repertorio plastico». Di qui desume che l'architettura di Palladio è volumetrica ma non plastica.

Michelangiolo e Palladio sono d'altronde per Brandi all'origine dell'architettura barocca, la cui caratteristica è l'interazione di interno ed esterno, non come giustapposizione ma come osmosi. «*L'architettura barocca non nasce da una presa di posizione teorica, né da un intenzionale processo culturale: non nasce tanto meno, come pure si è invano teorizzato, dalla Controriforma. Nella confluenza di correnti varie, dalla politica alla religione, dal probabilismo al lassismo al quietismo, si formò un terreno di cultura favorevole ad uno sviluppo dell'arte come attività volta alla persuasione. L'importanza in questo senso della Retorica di Aristotele, indicata luminosamente da Giulio Carlo Argan, centra l'attitudine fondamentale alla base dell'arte barocca. In questo senso va interpretata anche la funzione dei Gesuiti, che non stanno all'origine né del manierismo né del barocco, ma la cui gravitazione è orientata in tal senso con la predicazione e l'apostolato, come ad una sorta di ginnastica che sviluppa un comportamento sul comportamento, e sostanzialmente una doppia coscienza*».

I due più grandi architetti barocchi, Bernini e Borromini, sono tra quelli più amati e approfonditi da Brandi. Su Bernini ci sono in particolare bellissime pagine su piazza San Pietro, sul modo meraviglioso in cui il colonnato riesce a rimediare al grande errore di Maderno nel modificare la pianta centrale di Bramante e Michelangiolo, restituendo alla cupola il ruolo negato dal prolungamento della chiesa. La piazza è interna ed esterna a se stessa, dando una formulazione straordinaria al tema spaziale del barocco.

E su Borromini scrive che «*nessuno spazio si presenta più ferreamente concluso e più aperto dell'interno di Sant'Ivo, supremo anelito di libertà entro una struttura inflessibile*.

< in alto: andrea palladio, la rotonda, vicenza 1570; in basso, piazza san pietro, col colonnato di gianlorenzo bernini, roma dal 1656



Anche dal punto di vista statico il Borromini produsse un miracolo, per cui temevano che la chiesa non resistesse, e dovette impegnarsi per iscritto, finanziariamente, qualora le audacissime volte avessero ceduto. Per l'esterno, il Borromini ne fa come una dimostrazione che l'esterno è sciolto dall'interno e ha diritto ad una sua piena autonomia. Assume, come se l'avesse pensata lui, l'esedra da cui sorge la cupola – e finché non fu recuperata la stampa del Greuter, anteriore al suo intervento, l'esedra era stata creduta borrominiana. Su questa esedra concava, era quasi spontaneo che dovesse delinearsi un corpo convesso, e tutta la struttura in cui è realizzata la cupola è una vitale antitesi dell'esedra».

A conclusione dell'architettura barocca si determina un ritorno a reazione di classicismo, che, dice Brandi, «*proprio in quanto reazione, si condannò ad un'isterilimento*»: in quanto non si origina, come nel Quattrocento, da una struttura spaziale nuova, in cui si innesta un codice, il quale in questo caso resta svincolato da una struttura.

Brandi scrive in modo raffinemente crudele dell'uso della sfera in due dei più grandi architetti neoclassici, Boullée e Ledoux: la sfera utilizzata per funzioni diverse, per un cenotafio o per una casa di guardia campestre, risulta incongruente in tutti e due i casi. «*Ha scritto Argan: "L'assunzione del classico a modello non rafforza la continuità storica fra l'antico e il moderno, l'annulla. Il barocco è ancora uno sviluppo della cultura classica; il ritorno al puro classico tronca lo sviluppo. L'arte neo classica non è storicistica: si avrà infatti una reazione storicistica al non-storicismo neoclassico". Questo avviene perché il codice classico viene assunto come se recasse implicita la struttura: mentre quando il Brunelleschi lo esuma dalle rovine romane, lo investe, come si è ripetutamente detto, ad una nuova concezione spaziale, quella prospettica, in cui l'esterno diveniva*

< *in alto, roma, piazza del popolo, dal IV al XIX sec.; in basso, francesco borromini, sant'ivo alla sapienza, roma dal 1642.*



interno nella piramide ottica, e, su questa base, come si è visto, procede l'architettura italiana fino al Vanvitelli, compreso il Vanvitelli [1700-73]».

Il testo affronta anche le figure degli architetti neoclassici italiani a Pietroburgo, e definisce la piazza di Rossi davanti al Palazzo d'Inverno [1847] l'ultima piazza italiana: la contrappone al Foro Bonaparte di Antolini, che gli appare come una piazza francese e non italiana.

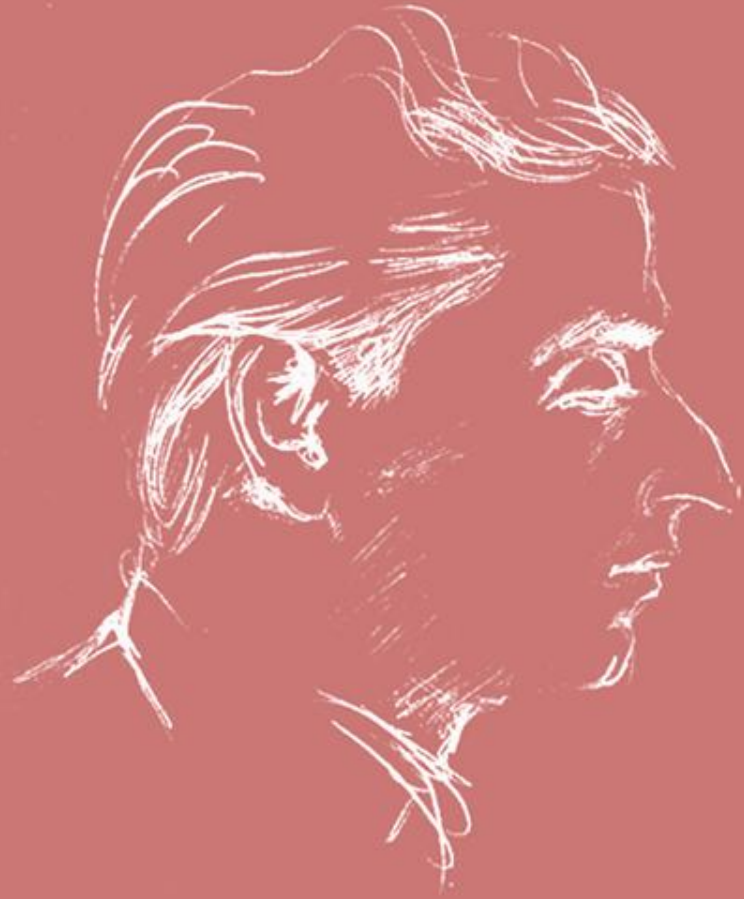
Il libro si conclude con la citazione di piazza del Popolo, ultima grande piazza, con la quale si chiude il disegno dei dieci secoli di peculiarità dell'architettura italiana.

In conclusione, e in relazione alla lettura negativa del neoclassicismo, esprimo un parere che si lega al mio ambito specifico di ricerca. Inoltre questo mi fa mettere in rapporto il testo con uno recente di Franco Purini, *La misura italiana dell'architettura*, che si pone lo stesso obiettivo in relazione alla contemporaneità: questa misura è data da alcune caratteristiche specifiche che posso sintetizzare nel rapporto con la storia (e con la classicità) e con la città (con il luogo). I due grandi capolavori del Novecento secondo Francesco Tentori, la Casa del Fascio di Terragni e il Gallaratese di Rossi, possono certamente essere letti secondo questi parametri.

Il neoclassicismo, specie quello italiano (e il Foro Bonaparte costituisce uno dei casi più citati), è stato uno dei riferimenti principali per l'architettura della "Tendenza", negli anni Sessanta e Settanta: l'architettura che ritengo sia stata l'ultima a rappresentare in un ruolo centrale l'architettura italiana in campo internazionale, legata peraltro a movimenti pittorici come la metafisica, che ebbero analogo ruolo nel settore specifico.

Per cui penso che, rispetto alle ragioni di fondo di questo libro, l'architettura neoclassica si iscrive a buon diritto nel disegno dell'architettura italiana.

riletture riletture riletture



riletture

UN VOLUME RIEDITO DI CESARE BRANDI "DISEGNO DELL'ARCHITETTURA ITALIANA" /

paola barbera

Quando Cesare Brandi scrive *Disegno dell'architettura italiana* (l'edizione Einaudi, Torino 1985) ha quasi ottant'anni, alle sue spalle una vita densa come poche di studi e opere, di riflessioni teoriche e di verifiche sul campo. Ha abbracciato gli studi di storia dell'arte nella loro interezza, ha percorso i sentieri della teoria e della critica, ha combattuto numerose battaglie sul fronte della tutela dei monumenti, ha costruito una teoria del restauro dalla quale nessuno potrà più prescindere.

Disegno dell'architettura italiana è dunque un libro che, per essere compreso, deve essere interpretato come una grande narrazione a conclusione di un percorso: non solo perché è ricco di rimandi ad acquisizioni maturate in una vita di studi [dalle riflessioni su Brunelleschi e Alberti, ai saggi michelangioleschi, al volume *La prima architettura barocca: Pietro da Cortona, Borromini, Bernini*, Laterza, Bari 1970], ma anche perché dà per scontate riflessioni fondative sul senso dell'architettura già svolte altrove, basti qui citare soltanto *Eliante o dell'Architettura* (Einaudi, Torino 1956) e il saggio *Struttura e Architettura* (Einaudi, Torino 1967).

Qui dunque Brandi non spiega, non delimita il campo, non ci offre in un'adeguata premessa le chiavi di interpretazione del suo pensiero; non ci spiega – per esempio – perché ha usato

< *paola barbera durante la sua relazione; pagina a fronte, cesare brandi, immagine dal ritratto eseguito da renato guttuso, 1942*





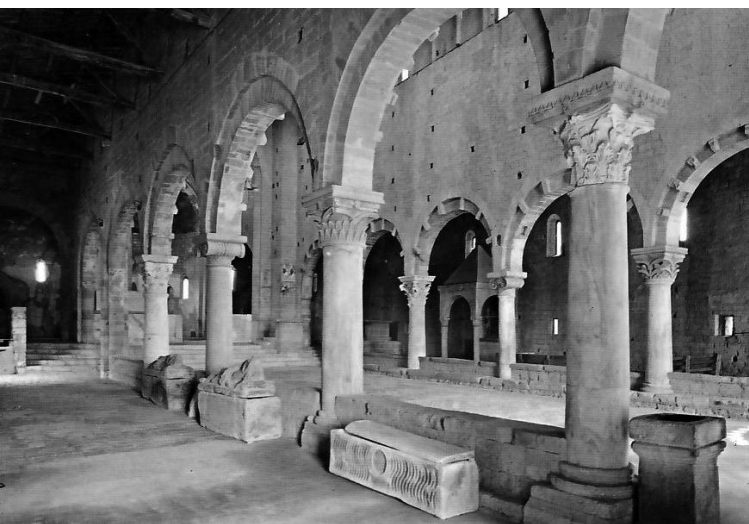
nel titolo del suo libro la parola *Disegno* e non *Storia*. Se ne stupisce nella prefazione alla riedizione Cesare de Seta: «È singolare che l'autore, in pagine memorialistiche o in riflessioni retrospettive, mi pare non faccia mai cenno a questa scelta», proveremo a spiegare perché non ce ne stupiamo noi.

Disegno dell'architettura italiana ha il respiro di un grande romanzo, il romanzo dell'architettura italiana appunto, e in nessun romanzo si spiega, si delimita il campo, si porgono scuse per le omissioni o si giustificano le preferenze; il romanzo cammina da solo sulle gambe della narrazione e così avviene anche in *Disegno dell'architettura italiana*. D'altro canto quale avvertimento più chiaro poteva darci l'autore se non l'utilizzo, nel titolo stesso, della parola *Disegno*, con la quale si mette subito in gioco il tema della realtà e della sua rappresentazione, si esplicita la necessità della scelta di un punto di vista e dell'individuazione di una o più tecniche, che possono essere intrecciate e sovrapposte nel farsi del disegno.

Brandi attinge all'ampio bacino della storia (anche a quello codificato dalle storie dell'architettura che lo avevano preceduto) scegliendo quegli elementi, quelle opere, quegli architetti che gli consentono di costruire il *Disegno* che ha in mente, quello appunto che vuole provare a raffigurare l'identità dell'architettura italiana in quei caratteri capaci di resistere al mutare dei codici.

Come un astronomo che nel firmamento, tra la moltitudine di stelle, cerca il disegno che unendone alcune rende visibile la costellazione, Brandi delinea tracciati che uniscono architetti e architetture in maniera da far apparire il suo *Disegno dell'architettura italiana*, inscindibile dall'autore, dal suo modo di vedere, dalla sua idea di architettura.

Proprio per questo non possiamo essere d'accordo con De Seta quando afferma che «la qualifica di Storia [...] pure sarebbe stata calzante»; si tratta al contrario proprio di un



Disegno e come tale va letto.

Analizziamo ora brevemente qual è l'impalcato del volume nelle sue delimitazioni di tempo e di spazio.

Cesare Brandi adotta una suddivisione cronologica che, in cinque capitoli, segue il passo dei secoli [*Dal secolo VIII al XIII, Il Trecento, Il Quattrocento, Il Cinquecento, Il Seicento, il Settecento*] rifuggendo dall'apporre ai vari capitoli etichette uniformanti e qualificanti. La scelta, sulla orme di quella già in parte compiuta da Adolfo Venturi nella sua monumentale *Storia dell'Arte in Italia* (11 volumi, editi dal 1901 al 1940), prende atto del fatto che non è possibile definire semplicemente con i termini di romanico, gotico, rinascimentale, manierista o barocco la complessità e la molteplicità dei temi contenuti nei diversi capitoli. Il ricorso alla scansione cronologica diviene allora elemento di suddivisione di una materia che poi trova di volta in volta le corrette definizioni, all'interno dei capitoli.

Inutile ribadire l'attualità di questa scelta, confermata anche in buona parte (con l'esclusione dei territori della storia antica) dalla più recente *Storia dell'architettura Italiana*, edita da Electa, in diversi volumi a più mani connotati da una rigorosa scansione per secoli.

I termini *a quo* e *ad quem* scelti da Brandi per il suo disegno sono l'VIII secolo e gli anni di soglia tra Settecento e Ottocento. Anche in questo caso l'arco cronologico individuato potrebbe derivare da Venturi che nella sua *Storia dell'Arte* si ferma al Cinquecento nella versione edita, ma che nel progetto complessivo avrebbe voluto condurre il lettore anche attraverso il periodo barocco; tuttavia mentre in Venturi la cronologia appare connessa alla periodizzazione canonica della storia in Brandi la scelta dei tempi è legata strettamente al *Disegno*.

L'*incipit* è diretto, senza preamboli, interamente focalizzato su un monumento che individua secondo Brandi un possibile punto di origine, una cesura con ciò che lo ha preceduto capace



di segnare la nascita di un'architettura italiana: «Eppure c'è un monumento, di certo databile nella sua parte più antica, fra la metà del secolo VIII e il secolo IX, San Pietro in Tuscania [o Toscanella] che documenta un salto notevole nell'architettura». Dopo una serrata analisi della spazialità interna della chiesa e della sua facciata, con le modifiche e le trasformazioni avvenute dal X al XII secolo Brandi conclude: «Sebbene dunque da scalarsi almeno lungo quattro secoli, questa mai isolata dal contesto mediterraneo, né resecata da quello nordeuropeo; eppure mai succube né dell'uno né dell'altro, innovativa ed autonoma». La narrazione poi continua poi con l'analisi di quattro chiese - Sant'Ambrogio a Milano, San Miniato a Firenze, la cattedrale di Pisa, il duomo di Modena «monumenti, non solo unici, ma che hanno una fortissima autonomia e una fortissima disparità l'uno dall'altro. Si tratta di vedere, se, in questa disparità posseggono un nucleo generatore comune da poter essere considerati italiani non solo perché si trovano in Italia». Il terreno di verifica dell'ipotesi di un carattere italiano dell'architettura è incentrato sul riconoscimento della spazialità interna e sul suo rapporto con l'esterno oltre che sulla preferenza per una misura "umana". Non può essere questa la sede per una disamina dei contenuti del volume, che d'altro canto solo una lettura attenta del testo può illustrare compiutamente, qui signaleremo soltanto che, oltrepassata la soglia del Trecento, il *Disegno* cambia passo e procede nella sua narrazione non più attraverso singole opere ma per autore: a partire da Brunelleschi, amato da Brandi ben più di Alberti, attraverso Bramante, Michelangelo e Palladio, si giunge a Pietro da Cortona, Bernini, Borromini, Guarini, e Juvarra.

Naturalmente molti altri maestri dell'architettura sono oggetto dell'analisi brandiana, ma quelli che abbiamo citato ci sembra che siano il personale "pantheon italiano" di Brandi, che non si occupa affatto di nascondere le proprie preferenze, né di dissimulare le proprie antipatie; al contrario il volume è costellato di icastiche e graffianti notazioni che non



risparmiano né il passato, né il presente.

Il *Disegno* termina sulla soglia tra Settecento e Ottocento, ma non in omaggio alla periodizzazione canonica che colloca nella stessa fascia uno degli inizi della vicenda contemporanea. La scelta è assai più dura, in quello che Brandi definisce, senza appello, «il più disgraziato secolo dell'architettura» si conclude per l'autore la vicenda dell'architettura italiana. La «rescissione del codice dalla struttura spaziale» porta Brandi ad affermare che «il neoclassicismo non rientra nel disegno dell'architettura italiana».

Dall'analisi della cronologia passiamo adesso a esaminare le geografie del libro. Anche in questo caso il modello ci sembra la *Storia dell'arte* di Adolfo Venturi, nella quale la visione storiografica si apriva su panorami regionali, anche periferici, senza temere la perdita di caratteri dominanti.

Basti qui ricordare, e non per campanilismo, le pagine dedicate nel *Disegno dell'architettura italiana* alla Sicilia, per comprendere come l'Italia di Cesare Brandi non si ferma alle capitali (Firenze, Roma, Venezia, Torino) ma si addentra in territori di confine dove la storiografia è meno salda, le date meno certe, i nomi spesso evanescenti. Non è certo il compito di una grande sintesi quello di offrire nuovi contributi documentari, nuove attribuzioni, precise datazioni e non importa quindi rilevare qui piccole o grandi inesattezze, ciò che importa segnalare è l'inclusione di territori cui la tradizione storiografica riservava al più un cenno in una nota a piè di pagina. Le venti pagine dedicate alla Sicilia orientale «il luogo della grande architettura del Settecento» nel capitolo dedicato al Seicento e Settecento appunto, appaiono ancora oggi come una "rarità" nel campo della storiografia.

Il tema della geografia – forse sarebbe più giusto dire delle geografie, ché esse variano nei diversi periodi che Brandi esamina – è certo un tema centrale, perché va ben oltre l'individuazione oggettiva di confini tracciabili su carta per assumere invece un accento



caratterizzante.

L'aggettivo "italiana" del titolo non rimanda – come è stato giustamente sottolineato – a una semplice collocazione geografica ma a una serie riconoscibile di caratteri originari. Non, ovviamente, *Disegno dell'architettura in Italia* dunque, ma *Disegno dell'architettura italiana*. In realtà la questione della riconoscibilità di caratteri italiani prima che l'Italia divenisse una realtà politica è stata un terreno di scontro di visioni diverse in vari ambiti disciplinari. Già Benedetto Croce nel 1936 aveva sostenuto come di una storia d'Italia anteriore al processo unitario del risorgimento non fosse il caso di parlare, consistendo essa piuttosto nelle molteplici e diverse storie delle singole unità politiche in cui l'Italia per secoli era stata divisa. Tuttavia rappresentazioni e interpretazioni unitarie della loro storia erano state fornite agli italiani nell'ambito della letteratura, ma anche in quello della storia dell'arte, in pieno processo risorgimentale e anche dopo.

Nel *Disegno dell'architettura italiana* appare recepita la lezione che anni prima, a proposito di tutt'altro settore disciplinare, aveva dato Carlo Dionisotti che in *Geografia e Storia della letteratura italiana* [in «Italian Studies», vol. VI, Cambridge 1951, poi Einaudi, Torino 1967] aveva condotto «un'acuta revisione del processo unitario che di una letteratura toscana aveva fatto una letteratura linguisticamente e geograficamente italiana».

Allo stesso modo nella visione della storia dell'arte, e nello specifico dell'architettura, appare in Brandi in buona parte maturato il processo di revisione di un disegno storiografico che aveva limitato la storia dell'architettura italiana a una storia di precoci e talentuose avanguardie e di isolate capitali in un territorio costellato poi da province segnate costantemente, pur nell'avvicinarsi dei secoli, dalla categoria del "ritardo stilistico". Brandi è viaggiatore troppo raffinato, come ci dimostra la ricchezza e varietà della sua produzione odepórica, per incorrere in questa grossolana semplificazione e la ricerca



dell'architettura italiana si estende verso sud, in province che usano magari codici diversi, ma strutture spaziali che Brandi inserisce nel suo *Disegno dell'architettura italiana*. Un'ultima notazione va fatta sul termine "architettura". Credo sia una sorta di indispensabile avviso per il lettore, un viatico che mi appare utile per chi intraprenda la lettura di questo libro.

Avvicinarsi al *Disegno dell'architettura italiana*, senza un'idea, almeno sommaria, di ciò che Brandi intende per architettura porta infatti a un travisamento dell'intera opera. In primo luogo è bene sottolineare che Brandi, ed è noto, parla di architettura come opera d'arte e il suo *Disegno* include solo ciò che nella categoria dell'opera d'arte rientra. Il terreno delle definizioni tuttavia è impervio e così è utile rifarsi alle parole dello stesso Brandi in una sua opera fondamentale che precede il *Disegno* che è *Struttura e architettura*. «L'architettura nasce per la soddisfazione di particolari bisogni, ma non nasce di colpo come architettura, nasce come tettonica e cioè come una conformazione che realizza lo schema, una tipologia che l'uomo si è elaborato per la soddisfazione di un determinato bisogno». Può accadere, sostiene Brandi «che poi, successivamente, le caratteristiche meramente *tettoniche*, quali derivano dall'uso di una determinata materia, si accendano nella fantasia figurativa di un'artista e diventino "ornato", ossia trapassino da conformazione a forma». Eppure secondo Brandi né l'uso, né la tettonica, e neanche l'"ornato" ci aiutano a definire l'architettura, ne costituiscono solo le premesse. «La struttura basilare della spazialità architettonica, a cui fa capo qualsiasi codice architettonico, è, nella sua espressione più semplice, l'opposizione di interno e esterno non già intesi fenomenologicamente, ma strutturalmente [...] ove manchi questa articolazione fondamentale della forma architettonica l'astanza dell'opera d'arte non si produrrà. Qualsiasi grande architettura è nata dalla precisa intuizione di questa legge basilare, e non dal



reperimento di una nuova tettonica o tecnica tettonica né di un nuovo ornato»

Scorrendo le pagine del *Disegno* si rivelano infatti con evidenza alcune assenze, comprensibili solo alla luce della delimitazione di campo brandiana: i temi dell'uso e della costruzione, non sono mai i cardini delle analisi di Brandi. Appare dalla lettura del testo ciò che l'architettura non è: non è funzione [*utilitas*, potremmo dire ricorrendo alla categoria vitruviano], l'uso sta a monte dell'architettura ma non la determina; non è tettonica [*firmitas*]: necessario antefatto dell'architettura, il «mezzo non il fine».

«Dove si tratti di opere d'arte l'unico criterio che valga è l'interpretazione in base all'artisticità, all'astanza che le architetture sviluppano»

Solo alla luce di questo modo di intendere l'architettura si spiega uno dei caratteri più singolari del libro con il quale chiudo il mio ragionamento.

La nuova edizione ha come immagine di copertina un disegno: la facciata della chiesa di Santa Maria Novella a Firenze. Sarebbe stato d'accordo Cesare Brandi?

Certo nelle edizione del 1985 l'immagine di copertina era la fotografia, scontornata e resa quasi astratta, del prospetto della chiesa di Santa Maria del Priorato a Roma di Piranesi. In realtà la scelta del disegno in copertina appare singolare, quasi paradossale, perché sfogliando tutte le pagine del libro di disegni, nelle oltre 200 immagini (149 nella prima edizione) che corredano il testo, praticamente non se ne trovano (con l'eccezione di due incisioni che raffigurano opere non più esistenti, e della sezione di Guarino Guarini della cappella della Sindone).

Evidentemente l'essenza dell'architettura per Brandi non è rappresentata, né rappresentabile, attraverso il disegno architettonico.

In realtà già in *Elante* Brandi aveva affrontato la questione e, per esempio, a proposito della definizione della pianta, e del valore fondativo che veniva rivendicato al disegno della pianta

< sovrapposta alla nuova, la copertina della 1ª edizione di: cesare brandi, "disegno dell'architettura italiana", einaudi, torino 1985



per la concezione architettonica dell'intero edificio dagli architetti "razionalisti", aveva così chiuso la questione: «La pianta non può pretendere di giungere oltre la tettonica; la messa a punto della pianta non è che la premessa della conformazione».

Estendendo il ragionamento è come se il disegno di architettura potesse illustrare appunto le premesse dell'architettura ma non giungere alla sua essenza che sta nella forma, nella spazialità interna e nel suo rapporto con la spazialità esterna.

L'essenza della forma, la spazialità dell'architettura, la sua "astanza" possono essere percepite nell'esperienze diretta. L'opera d'arte non può essere riconosciuta come tale attraverso una sua rappresentazione [pianta, sezione, prospetto o prospettiva ...] ma solo attraverso se stessa; la fotografia appare forse quanto di più vicino si possa avere, stampato su carta, rispetto all'esperienza diretta.

Forse in questo piccolo, trascurabile, dettaglio: l'idea che l'architettura come opera d'arte nella sua spazialità possa essere vissuta ed esperita ma non rappresentata attraverso il disegno sta la distanza – non so dire se incolmabile o no – tra il mondo di Cesare Brandi e quello degli architetti che lo studiano.

riletture riletture riletture



riletture

IL "DISEGNO DELL' ARCHITETTURA ITALIANA" DI CESARE BRANDI/ *sandro scarrocchia*



Disegno dell' architettura italiana è l'ultimo libro di Cesare Brandi; risale al 1985 ed egli impiegò alcuni anni a comporlo, anche se contiene idee maturate molti anni prima, come il saggio su Pietro da Cortona, Bernini e Borromini che uscì nei tascabili Laterza nel 1970 col titolo *La prima architettura barocca*. Brandi è stato un grande critico, un uomo istituzionale formidabile -sua è la messa in funzione dell' ICR, l'istituto che rappresenta un primato italiano nel mondo-, un grande scrittore di viaggio, uno storico dell' arte impareggiabile accanto a Longhi e Argan, un critico fondativo: insomma quando diciamo Cesare Brandi diciamo di uno dei grandi intellettuali italiani del Novecento. E questo è il suo ultimo libro. La sua vita si può dividere in almeno tre fasi: l' animatore dell' ICR e il teorico del Restauro, il professore di storia dell'arte a Palermo (tra i suoi allievi Andaloro, Cordaro, Basile) e il rientro a Roma. Cesare De Seta spiega molto bene nella prefazione alla nuova edizione che alla fine del magistero palermitano tutta l'opera brandiana è configurata: *Eliante o dell' architettura* è del 1956 (un decennio circa di composizione), *Teoria del restauro* del 1963 (con un ampio retroterra di preparazione), *Struttura e architettura* del 1967 (andrà ad integrare *Teoria generale della critica* che è del 1974). Allora la prima domanda che dobbiamo porci è perché Brandi insiste su questo libro?

< *sandro scarrocchia durante la sua relazione; nella pagina a fronte, ritratto di cesare brandi*



Eliante si chiude, in un crescendo che comprende la riparazione dei danni di guerra, gli scempi della speculazione, la difesa dei centri storici, la legittimità dell'architettura nuova, i compiti della conservazione e del restauro nel tessuto storico, con l'epigrafe: " *il futuro, contro l'eterno ritorno*". L'idea che mi sono fatto è che Brandi conoscesse bene il suo pubblico, i suoi tanti e vari interlocutori; non a caso Carboni definisce "politica" l'impoliticità di Brandi [riprende questo aspetto De Seta alla fine della sua prefazione]. E allora immagino che qui, nel "Disegno dell'architettura italiana", egli abbia voluto lasciare come un testamento, non suo, ma dell'Italia all'umanità. Il libro, infatti, si dà come profilo dello svolgimento della originalità, singolarità, italianità dell'architettura italiana, dalla koinè tardo bizantina del secolo VIII fino agli albori del neoclassicismo settecentesco: un profilo di valori unici, straordinari, assoluti; personalità artistiche e opere d'arte assolute. Insomma, una linea di demarcazione " *contro l'eterno ritorno*".

Per le opere valgono le 149 tavole in bianco e nero su carta patinata dell'edizione cartonata e cucita Einaudi, ora sciolte in 244 illustrazioni; per gli artisti valgano flash come " *senza il Brunelleschi, l'Alberti non esisterebbe*", " *se con un sol nome si voglia simboleggiare la civiltà del Rinascimento, questo nome è il suo*" cioè Brunelleschi; Matteo Carnilivari a Palermo autore di opere considerate " *fiori di serra, sia pure, ma fiori*"; Michelangelo " *il grande evento dell'architettura del Cinquecento*"; secolo che ebbe in Palladio " *il suo razzo finale*". Il libro illustra in maniera impeccabile la topografia architettonica dell'Italia per lungo e per largo in questi dieci secoli, con il bel capitolo dedicato alla Sicilia in chiusura [" *ma il luogo della grande architettura del Settecento fu la Sicilia orientale, segnatamente Catania e Noto, ma anche Modica e Ragusa*", con rilievi originali su Vaccarini e Isser] e con i debiti riconoscimenti a Vanvitelli e Piranesi rispetto ai teorici massimi dell'architettura dell'illuminismo, canonizzati da Emil Kaufmann.

< *filippo brunelleschi, cappella dei pazzi, firenze dal 1429; sotto, matteo carnilivari, chiesa della catena, palermo, scorcio del XV sec.*

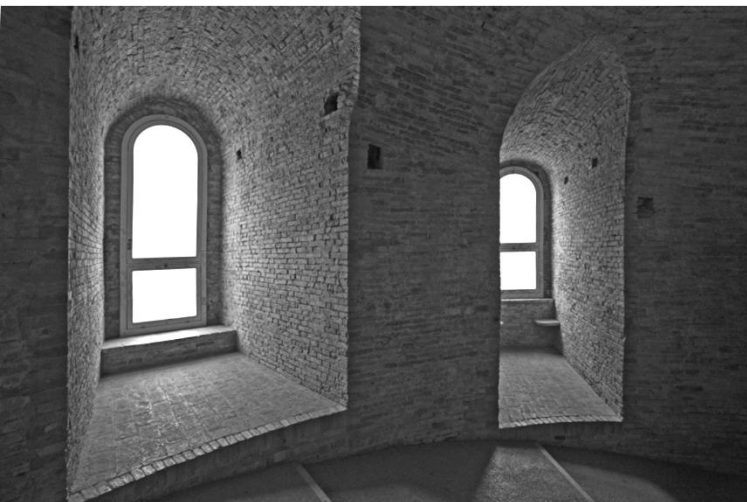


Questa architettura è considerata da Brandi, come la città da Cattaneo: il principio della Nazione. Capitalismo e malaffare potranno anche distruggere la città, sembra dire Brandi – non a caso scriverà di piani regolatori e in difesa dell'ambiente (saggi raccolti ora da Massimiliano Caputo in *Il patrimonio insidiato*, 2001) affiancando la sua denuncia morale a Pasolini (*Pasolini e... la forma della città*), Cederna (*I vandali in casa*), Calvino (*La speculazione edilizia*), Rosi (*Le mani sulla città*) – ma l'architettura italiana e l'idea che sottende di Italia come paesaggio culturale quella no, non si potrà distruggere mai, se non col tempo e/o con i restauri mal impostati. In realtà ora qualche passo in direzione della distruzione dell'idea di architettura si sta compiendo: mi riferisco alle restrizioni del Ministro Profumo, non rimosse da una Ministra già Rettrice di una università privata, che sancisce il principio antidemocratico sciagurato che parifica nella scuola e università pubblica quella privata e quella statale; agli attacchi all'insegnamento della storia dell'arte, denunciati dallo stesso Brandi a partire dall'inizio degli anni Ottanta e poi rinvigoriti dalla ministra Gelmini.

Il fatto di considerare l'Italia come paesaggio culturale scaturisce dalla considerazione di Brandi dell'architettura al pari della lingua di Dante. In questo senso anche Cesare de Seta riconosce l'impegno di Brandi all'*ekfrasis*, alla traduzione in immagini letterarie dei valori architettonici, sulla falsariga del maestro, Roberto Longhi. E da qui anche il continuo andirivieni nel disegno dell'architettura italiana dei rimandi tra valori architettonici e figurativi, sia nei maestri architetti-pittori, come Bramante e Raffaello, sia tra maestri di ambito, come Piero della Francesca e Luciano Laurana.

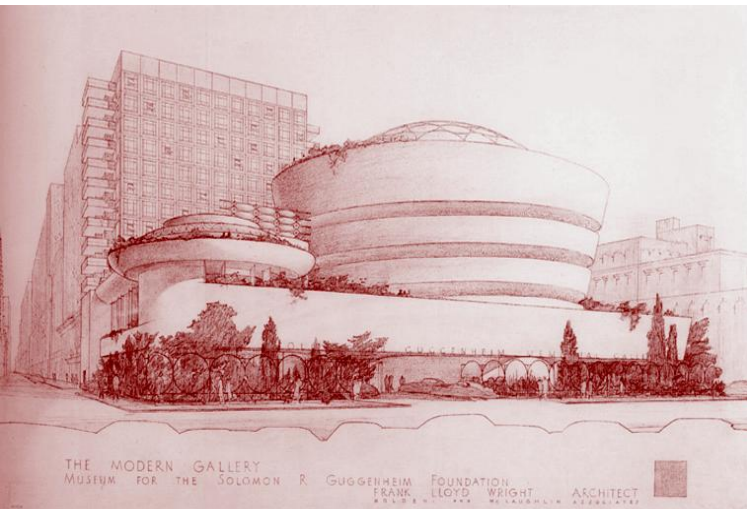
Il libro si chiude con l'immagine di Piazza del Popolo verso il Pincio: la piazza dunque è il simbolo del paradigma, del principio compositivo che guida lo sviluppo dell'architettura italiana e che consiste nella continua rielaborazione originale, italiana appunto,

< *in alto, luigi vanvitelli, reggia borbonica di caserta, dal 1750; in basso, roma, piazza del popolo*



dell'interno come esterno e dell'esterno come interno, in un continuo rimando di esperienze di vita civile plasmata dall'architettura, dallo spazio pubblico e privato del nostro paesaggio, per questo culturale, cioè secondo un tratto per il quale il bene naturalistico diventa ambiente. [Alle *Piazze d'Italia* è dedicato un bel volume del TCI di Franco Mancuso, di cui Brandi scrive la prefazione]. E veniamo a una questione nevralgica: il centro storico e l'architettura contemporanea. A un certo punto del "disegno" Brandi compara Francesco di Giorgio Martini a Wright, cioè postula che l'architetto del Guggenheim abbia avuto presente i bastioni delle fortificazioni montefeltrine di Francesco di Giorgio. Brandi, dunque, amava l'architettura, secondo Gio Ponti e quella contemporanea in modo particolare. Ma postulò la separazione dell'architettura moderna da quella antica e così dal centro storico. Come Sedlmayr. Come Cederna. Contro Zevi. Questa questione non c'entra col profilo? Il profilo si arresta alle soglie dell'Ottocento, il secolo della industrializzazione e dell'inizio dell'architettura contemporanea (secondo Tafuri-Dal Co). L'architettura contemporanea sarebbe incompatibile con la preesistenza, con i valori dell'architettura italiana storica. Si tratta di una posizione drastica, che troverà in Bologna rossa il suo paradigma e la sua concretizzazione. Ma è pur vero che la voce restauro architettonico nell'Enciclopedia Universale dell'Arte fu scritta da Renato Bonelli, il teorico del restauro critico. E che la scuola romana Brandiana e Bonelliana arriva di recente con Carbonara a postulare il restauro come conservazione critica. Queste ultime definizioni, qui solo accennate, hanno dato vita a contese universitarie epocali, anche se è giunto il momento di guardare ad esse con sguardo critico, a partire dalla loro presa culturale, professionale, istituzionale e sociale: di sistema. Con la sfiducia nell'architettura ottocentesca, con la perdita del centro, ha inizio,

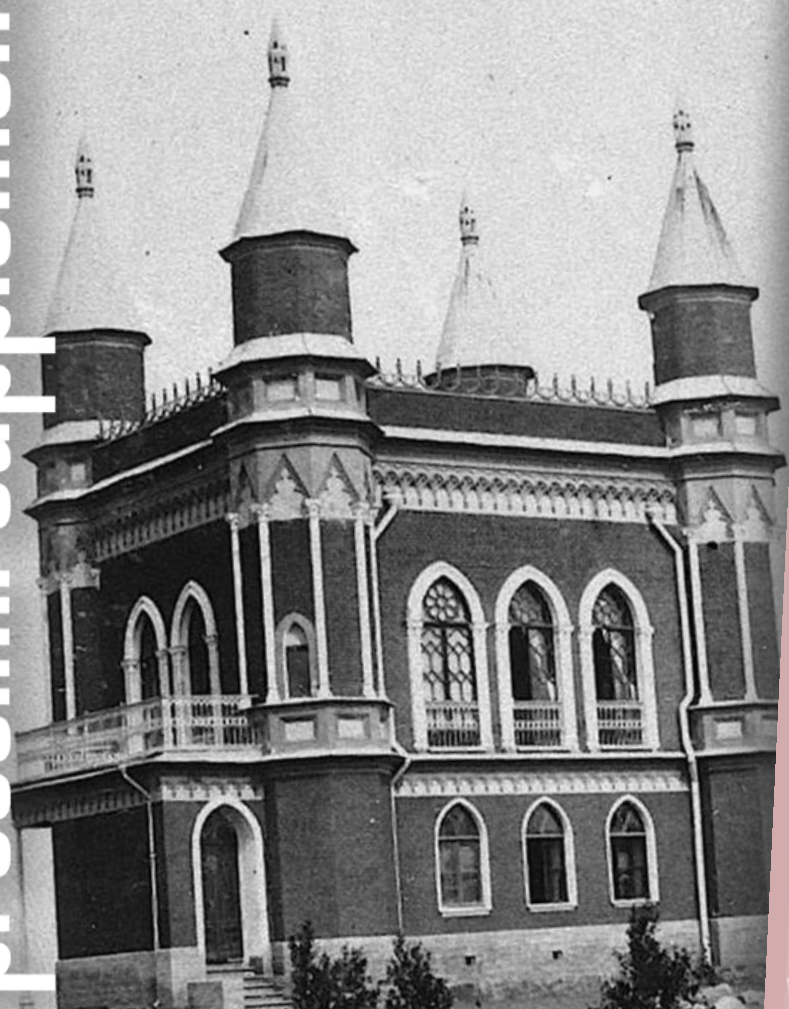
< *urbino, la scala elicoidale all'interno del torrione della data, e la fortezza di sassocorvara, opere di francesco di giorgio martini*



paradossalmente, la sospensione di quella legittimità e fondatezza storica del contemporaneo, che pure a Brandi stava a cuore: di nuovo un contemporaneo giudicato epoca di decadenza. Per tornare al nocciolo della questione allora, e per salvare la legittimità dell'architettura storica nei suoi valori universali, assoluti e incontestabili, il disegno si arresta su questa soglia, contemporanea: ma con ciò si stabilisce una volta per tutte il ruolo della tradizione dell'architettura italiana come equivalente alla lingua per esprimere l'idea di nazione e individuarne l'identità. La lingua, in verità, è stata sfiduciata due volte: dal Governo Prodi, che accettò senza batter ciglio che uscisse dagli uffici della Comunità europea, e dal Rettore del Politecnico di Milano, convinto, nonostante il pronunciamento del Tribunale amministrativo, che questa tradizione vada insegnata in inglese. Certo, l'architettura per Brandi è astanza e non lingua, ma credo che ugualmente si rivolti nella tomba.

< *frank lloyd wright, the solomon guggenheim museum, new york 1943*

nei prossimi supplementi



PIOGGIA DI LIBRI

21 GENNAIO 2013
Dario Russo, *Il design dei nostri tempi*, Lupetti, Milano 2012
PRESENTANO ELISABETTA DI STEFANO, VIVIANA TRAPANI E BENEDETTO INZERILLO

Cesare Sposito, *Sul recupero delle aree industriali dismesse*, Maggioli, Rimini 2012
PRESENTANO GIUSEPPE DE GIOVANNI E VALERIO CANNIZZO

22 GENNAIO 2013
Ignazia Pinzello, *Verso una nuova politica della casa*, Franco Angeli, Milano 2012
PRESENTANO FILIPPO SCHILLECI E LAURA COLONNA ROMANO

Alessandra Badami, *Metamorfosi urbane*, Alinea editrice, Firenze 2012
PRESENTANO DANIELE RONSIVALLE E BARBARA LINO

Filippo Schilleci, *Ambiente ed ecologia*, Franco Angeli, Milano 2012
PRESENTANO GIUSEPPE ABBATE E FRANCESCA LOTTA

23 GENNAIO 2013
Renata Prescia, *Restauro a Palermo*, Kalós, Palermo 2012
PRESENTANO STEFANO PIAZZA E EMANUELA DAVI

Emanuela Garofalo, *Le arti del costruire*, Edizioni Caracol, Palermo 2010
PRESENTANO FULVIA SCADUTO E DOMENICA SUTERA

M. Mercedes Bares, *Il castello Maniace di Siracusa*, Mazzotta Editore, Siracusa 2011
PRESENTANO MARCO NOBILE E ANTONELLA ARMETTA

24 GENNAIO 2013
Emanuele Palazzotto, *Il restauro del moderno in Italia e in Europa*, Franco Angeli, Milano 2011
PRESENTANO FRANCESCO MAGGIO E GIUSEPPINA FARINA

Francesco Maggio, *Triennale 1933*, Itinera Lab, Marsala 2012
PRESENTANO FRANCESCA FATTA E MARCO ALESSI

M. Luisa Scozzola, *Giovanni Pirrone. Disegni inediti di architettura*, Aracne, Roma 2012
PRESENTANO GIUSEPPE DI BENEDETTO E MARZIA CASAMENTO

25 GENNAIO 2013
Andrea Sciascia, *Periferie e città contemporanea*, Edizioni Caracol, Palermo 2012
PRESENTANO MARCELLO PANZARELLA E MONICA GENTILE

Giuseppe Di Benedetto, *Parole e concetti dell'architettura*, Itinera Lab, Marsala 2012
PRESENTANO CESARE AJROLDI E LUCIANA MACALUSO

Giuseppe Marsala, *Diluire Mondello*, Edizioni Caracol, Palermo 2012
PRESENTANO EMANUELE PALAZZOTTO E ISABELLA FERA

FACOLTÀ DI ARCHITETTURA
viale delle Scienze, edificio 14 - Palermo
21-25 GENNAIO 2013 ore 17,00, aula 3.5

LM4 PA



< "architetti in sicilia", collana di Flaccovio editore; iniziativa "pioggia di libri" del corso di laurea magistrale in architettura - palermo

E.JOURNAL / palermo architettura è un prodotto UAM

UAM-PRODUCTIONS è sul web, all'indirizzo:

<http://www.uam-productions.it/>

uamproductions@libero.it

UAM STAFF

marcello panzarella

isabella daidone

cinzia de luca

ivana elmo

santo giunta

francesco leto

antonio minutella

luigi piazza

luigi pintacuda

laura sciortino

fabio sedia

E.JOURNAL / palermo architettura / suppl.16.1 al n.16/2013

USCITE DI E.JOURNAL /palermo architettura:

- n. 00 ago. 2011 /29 luglio 2011
- n. 00 ago. 2011 supplemento 00.1 / 02 agosto 2011
- n. 00 ago. 2011 supplemento 00.2 / 10 settembre 2011
- n. 01 set. 2011 /20 settembre 2011
- n. 01 set. 2011 supplemento 01.1 / 20 settembre 2011
- n. 02 ott. 2011 /05 ottobre 2011 / ribattuta 26 ottobre 2011
- n. 03 nov. 2011 / 28 novembre 2011 / ribattuta 04 dicembre 2011
- n. 04 dic. 2011 / 28 dicembre 2011
- n. 05 gen. 2011/ 31 gennaio 2012
- n. 06 feb. 2012/ 29 febbraio 2012
- n. 07 mar.2012/27 apr. 2012
- n. 08 apr. 2012/ 28 apr. 2012
- n. 09 mag. 2012/27 lug. 2012
- n. 10 giu. 2012/ 11 ago. 2012
- n. 11 lug. 2012/ 06 set. 2012
- n. 12 set. 2012/ 31 ott. 2012
- n. 13 gen. 2013/16 gen. 2013
- n. 14 feb. 2013/18 feb. 2013
- n. 15 mar.apr. 2013 giu.2013
- n. 16 mag.giu. 2013 lug. 2013
- n. 16 mag.giu. 2013/supplemento 16.1 "libri" / 28 luglio 2013

E.JOURNAL /palermo architettura è on-line:

<http://www.uam-productions.it/>

e su facebook:

<http://www.facebook.com/ejournal.palermoarchitettura>

in attesa di registrazione /

tutti i diritti riservati /

grafica: marcellopanzarellagraphicsdesign

in copertina: variazioni sul prospetto di santa maria novella a firenze