



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

FLORE

Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

Fare le cose con/teni ben presente che (Dialogo sul Museo tra Dario Costi e Francesco Collotti)

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

Original Citation:

Fare le cose con/teni ben presente che (Dialogo sul Museo tra Dario Costi e Francesco Collotti) / francesco valerio collotti. - STAMPA. - (2023), pp. 48-61.

Availability:

This version is available at: 2158/1325172 since: 2023-08-27T07:23:37Z

Publisher:

LetteraVentidue Edizioni

Terms of use:

Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

Publisher copyright claim:

Conformità alle politiche dell'editore / Compliance to publisher's policies

Questa versione della pubblicazione è conforme a quanto richiesto dalle politiche dell'editore in materia di copyright.

This version of the publication conforms to the publisher's copyright policies.

(Article begins on next page)

Questo volume è stampato su carte ecologiche:
Burgo Liris Green (interno)
Fedrigoni Costellation Snow Aida (copertina)

ARCHITETTURA DELLE RELAZIONI

Opere e progetti Works and projects

MC2 2001-2021

ISBN 978-88-6242-855-2

Prima edizione settembre 2023

© LetteraVentidue Edizioni
© Dario Costi

È vietata la riproduzione, anche parziale, effettuata con qualsiasi mezzo, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico. Per la legge italiana la fotocopia è lecita solo per uso personale purché non danneggi l'autore. Quindi ogni fotocopia che eviti l'acquisto di un libro è illecita e minaccia la sopravvivenza di un modo di trasmettere la conoscenza. Chi fotocopie un libro, chi mette a disposizione i mezzi per fotocopiare, chi comunque favorisce questa pratica commette un furto e opera ai danni della cultura.

Nel caso in cui fosse stato commesso qualche errore o omissione riguardo ai copyrights delle illustrazioni saremo lieti di correggerlo nella prossima ristampa.

Progetto grafico: Francesco Trovato
Impaginazione: Emanuele Ortolan, Fabio Cairo

LetteraVentidue Edizioni Srl
via Luigi Spagna, 50 P
96100 Siracusa

www.letteraventidue.com

 LetteraVentidue

Contents

16	The value of relationships <i>Essay by Antonello Alici</i>
22	House of Sound
34	Birthplace of Toscanini
40	House of Music
57	Do things with / bear in mind that <i>Dialogue on Museums between Dario Costi and Francesco Collotti</i>
62	University student accommodation in San Pancrazio
72	Extension of the school complex and multipurpose gymnasium in Varano de Melegari
90	Petitot Pole and intelligent systems for the city
96	Four Social Housing projects for Parmabitare
114	City of Science
118	Governor's Palace
133	Architecture as a place for living <i>Dialogue on the City between Dario Costi and Giovanni Leoni</i>
138	Piazza delle Scuole in Barriera Bixio
154	Set-up of the ruins of San Quirino
160	MC2 house, gallery and studio
170	PSH Social Housing
182	Civic rooms and social housing in Borgotaro
200	House in three landscapes in Numana
227	The house as a garment to wear <i>Dialogue on the House between Simona Melli and Daniela Bianchi Muggia</i>
230	Small educational center in Compiano
242	Reclamation of an urban block in Piacenza
248	Lagoon Rooms at the Fondaco dei Tedeschi in Venice
256	Ukrainian Hotel Entryway Moscow
264	Sound Gestalt Budapest
270	Liturgical adaptation for San Lorenzo in Moletolo
276	Interiors for an ice-breaking yacht
284	House in the Apennines in Baiso
299	A leap in mid-air <i>Dialogue on Regeneration between Simona Melli and Giovanna Gregori</i>
304	Eco District. Environmental regeneration of a manufacturing district
308	Panthers club house and service centre in the San Leonardo district
314	Houses and villas side by side and overlapping on the Baganza
337	Searching for the relationship <i>Dialogue on Art between Dario Costi and Didi Bozzini</i>
342	<i>Calce bianca, Fossa verde, Murgia rossa. Installations on the Spinazzola landscapes</i>
350	Urban objects with a poetic reaction
356	Origami / spatial concept

Indice

9	Il valore delle relazioni <i>Saggio di Antonello Alici</i>
22	Casa del Suono
34	Casa Natale Toscanini
40	Casa della Musica
49	Fare le cose con / tieni ben presente che <i>Dialogo sul Museo tra Dario Costi e Francesco Collotti</i>
62	Residenze Universitarie a San Pancrazio
72	Ampliamento scolastico e palestra polifunzionale a Varano de Melegari
90	Palo Petitot e sistemi intelligenti per la città
96	Quattro progetti di housing sociale per Parmabitare
114	Città delle Scienze
118	Palazzo del Governatore
125	Architettura come luogo di vita <i>Dialogo sulla Città tra Dario Costi e Giovanni Leoni</i>
138	Piazza delle scuole a Barriera Bixio
154	Allestimento della rovina di San Quirino
160	Casa galleria e studio MC2
170	Housing sociale PSH
182	Sale civiche e housing sociale per il quartiere San Rocco a Borgotaro
200	Casa nei tre paesaggi a Numana
223	La casa come un abito da indossare <i>Dialogo sulla Casa tra Simona Melli e Daniela Bianchi</i>
230	Piccolo polo didattico a Compiano
242	Recupero di un isolato urbano a Piacenza
248	Sale della laguna nel Fondaco dei tedeschi a Venezia
256	Ukraina Hotel Entryway Moscow
264	Sound Gestalt Budapest
270	Adeguamento liturgico per San Lorenzo a Moletolo
276	Interni per uno yacht rompighiaccio
284	Casa negli appennini a Baiso
291	Fare il salto mentre siamo in volo <i>Dialogo sulla Rigenerazione tra Simona Melli e Giovanna Gregori</i>
304	Ecodistrict. Rigenerazione ambientale di un quartiere produttivo
308	Club house Panthers e centro servizi al quartiere San Leonardo
314	Case affiancate e sovrapposte sul Baganza
329	Alla ricerca della relazione <i>Dialogo sull'Arte tra Dario Costi e Didi Bozzini</i>
342	<i>Calce bianca, Fossa verde, Murgia rossa. Installazioni sui paesaggi di Spinazzola</i>
350	Oggetti urbani a reazione poetica
356	Origami / concetto spaziale

Fare le cose con / tieni ben presente che

Dialogo sul Museo tra Dario Costi e Francesco Collotti

Parma, 11 Settembre 2021



Francesco Collotti, architetto è professore ordinario di Progettazione architettonica e urbana presso l'Università di Firenze dove è anche Coordinatore del Dottorato di Ricerca in *Architettura, Conoscenza e Salvaguardia del Patrimonio Culturale*. Insegna presso l'EMADU/UEMF a Fès e svolge ricerche sul ruolo dell'architettura nella città e sul tema del museo. Ha realizzato edifici pubblici e case per la gente, messo in opera luoghi della memoria, siti archeologici, paesaggi fortificati.

Musèò s. m. [dal lat. Musèum, gr. Μουσείον der. di Μοῦσα «musa» (propr. «luogo sacro alle Muse»), nome di un istituto culturale dell'antica Alessandria d'Egitto]. - Raccolta di opere d'arte, o di oggetti aventi interesse storico-scientifico, etno-antropologico e culturale; anche, l'edificio destinato a ospitarli, a conservarli e a valorizzarli per la fruizione pubblica, spesso dotato di apposito corredo didattico.

Vocabolario Treccani

Aprirei questo ragionamento iniziando dal ruolo del museo nella città europea. Un tema che si è sedimentato nei secoli e che tu conosci molto bene.

C'è una frase di Bruno Toscano che a suo tempo mi aveva colpito: *il museo inizia dove il museo finisce*. A me sembra che questa considerazione sia un passo in avanti fondamentale nel concepire il ruolo del museo nel paesaggio urbano contemporaneo.

Quando scrissi un dossier per il numero di Domus dedicato alla questione del museo, avevamo ancora alcuni enormi *cazioni* che la cultura di allora, persino quella più avanzata e consapevole, chiamava *contenitori*. Erano edifici scuri con le luci mirate sui singoli oggetti e chiusi verso l'esterno. Lì dentro c'erano sicuramente tesori preziosi, erano a loro modo dei *Wunderkammer*, miniere di sapere con scarsa capacità di interagire con un mondo in veloce cambiamento. La relazione riguardava i luoghi, in qualche modo significativi, che venivano riconosciuti come tali ma che volevano essere qualcosa che non erano. Quantomeno, non più e non ancora.

Negli ultimi venti anni molte cose sono cambiate. Io penso che la questione del *museo inizia dove il museo finisce* sia nella natura delle città italiane, che sono esse stesse museo. Tutto ciò che ci circonda è un museo e a volte, come si diceva prima, basta aprire una porta.

Devo dire che dentro questa idea di trasformare il museo in città e la città in museo, si innesta una peculiarità tutta italiana di come l'allestimento dei musei diventi un pezzo di città. Anche in tempi più recenti, c'è il pensiero, che diventa il titolo della monografia dei Bbpr - *Museo, città, architettura* - di Rogers, dove il museo della città di Milano è il centro di un pensiero culturale sul progetto e di un rapporto con la storia. Questo è un riferimento centrale e lo è stato come atteggiamento di ricerca sui temi e sulla conoscenza dei luoghi e delle interpretazioni progettuali che abbiamo sviluppato negli allestimenti dei progetti. Questo riferimento a Rogers al pensiero sulla città è un fatto caratterizzante per la cultura italiana nel 900 ma che arriva vivo fino a noi.

Io penso che sia fondamentale quel libro *Museo, città, architettura*, innanzitutto perché parliamo da architetti, partiamo dalle opere costruite o dalle opere progettate. Quando i Bbpr lavorarono all'allestimento del Castello Sforzesco di Milano apparve uno scritto bellissimo di Samonà su Domus. Parla dell'aria di festa che doveva avere questo luogo connesso con il parco in cui sarebbero andati i visitatori, i cittadini, i soldati con le ragazze, quella che Aldo Rossi avrebbe chiamato *la calda vita*, che entrava dentro nel museo ed era prevista come suo completamento. Nel museo del Castello Sforzesco di Milano ci sono alcuni dispositivi dell'allestimento che sono formidabili come la sala con il Cristo ligneo sorretto da due supporti di acciaio, profili standard che venivano incastrati rispettivamente dal pavimento al soffitto e ai lati delle pareti. Da bambino quando andavo al castello, portato da mia nonna, a stupirmi non erano solo gli allestimenti del piano terra, della sala degli Scarlioni, oppure *la mora* nel suo sostegno di legno a



Un'altra cosa su cui abbiamo sempre ragionato è il tema del ruolo del museo nel rapporto con il territorio, addirittura più ampio della città, cioè la questione dell'identità e dei rimandi con il contesto. Da ragazzo mi aveva molto colpito la riflessione che faceva Guido Canella sul ruolo della *Depositio, Inventio e Translatio*¹, di come il museo è in realtà un veicolo di relazione e collegamento del territorio, di come il museo può interpretare i caratteri, e fare una sorta di sintesi interpretativa delle peculiarità. Almeno nella nostra esperienza, su tutta la vicenda dei musei musicali, si gioca questa scommessa di un rafforzamento dell'identità culturale della città che sta dentro un diagramma che è temporale ma anche territoriale. La scommessa è sempre quella di fare un museo che sia un volano di relazione.

Non a caso nelle nostre ricerche di *Progetto Urbano Strategico* ragioniamo proprio su questo tema, parliamo di *link museale del territorio*², del fatto che non serve un nuovo museo, serve forse un luogo dove si promuovono i musei che ci sono, i sistemi territoriali, i paesaggi e i prodotti della terra. Un luogo dove si fa formazione, si fa promozione turistica, si portano le scolaresche, si portano i professionisti, si discute di città. Un luogo democratico di rimando alle complessità e alle esperienze che possono ritrovarsi. Territorio e comunità sono le questioni del futuro del museo. Come nelle anticipazioni di Rogers forse un museo può essere allora anche un elemento di nuova coagulazione comunitaria e al contempo di attrattività territoriali decisive. Questa è una pratica che sui musei della musica abbiamo avuto la fortuna di sviluppare.

forma troncoconica, o la sorpresa straordinaria della *Pietà Rondanini* di Michelangelo, ma erano anche le sale ai piani superiori, le sale degli arredi della cultura milanese o le sale degli strumenti musicali in cui a volte anche solo un piccolo tappeto segna la differenza tra l'oggetto della collezione e l'oggetto di uso quotidiano. Mi affascinava di essere trasportato in un altro mondo fantastico e immaginario che il museo sapeva far sognare ed evocare. Nella sala con le corazzature dei paladini restavo incantato.

Il senso del museo è anche questa astrazione che si fa compiere all'oggetto che posso porgere. *L'arte del porgere* è secondo me la questione centrale che ritrovo in molte delle cose che ci siamo mostrati in molte delle cose che voi avete progettato e che presentate. *L'arte del porgere* nelle sue varieghe possibilità è proprio questo, una questione che riguarda la teca e la distanza, che riguarda in qualche modo il far proprio un oggetto, ma anche sospenderlo.

Quando Rogers progetta l'allestimento del castello fa il labirinto dei ragazzi, che è un pezzo della triennale ma anche un pezzo del castello dentro il parco. È un progetto intrigante, perché è un tema esoterico, che mette in gioco anche alcune conoscenze tradizionali di Rogers, che chiama Calder a fare uno dei suoi *mobiles* e Saul Steinberg a disegnare la città di Milano.

Nasce un luogo temporaneo che interagisce con il castello ed è fatto per i bambini, e proprio a partire dai bambini rigenera il senso di appartenenza. Io ci ho giocato nel labirinto dei ragazzi. È un atto d'amore straordinario nei confronti della città.

Il termine museo è insomma un termine un po' usurato, una parola che potrebbe evocare la noia, un paradigma pedagogico e didattico che sembra consumato, superato. Solo intendendo in un altro modo *il museo inizia dove il museo finisce* riusciamo ad aggiornare in termini positivi questa straordinaria vicenda.

Secondo me il museo ottocentesco con tutti i suoi difetti, aveva la straordinaria capacità di costruirsi all'interno della città e di essere riconoscibile come *tipo*.

Molti musei che sono venuti dopo, hanno mancato questa corrispondenza. Oggi riscopriamo come la questione del *tipo* e del museo siano strettamente connesse e come da questo rapporto deriva la questione del carattere dell'edificio di cui ci occupiamo. Noi oggi andiamo a collocare delle collezioni all'interno di edifici che non sono necessariamente stati pensati come musei, ma che hanno un rapporto strettissimo con la città. Quando tu vai a interagire con un edificio storico – vediamo nel vostro caso il lavoro fatto con Claudio Parmiggiani al Palazzo del Governatore – ritrovi un'architettura di Petitot, che è un intervento di collegamento nella città, perché è una torre con un portale che evoca il precedente collegamento con la strada. Se pensiamo alla Casa Natale Toscanini, è strettissima questa interazione. La sua storia non è distinguibile da quella della famiglia, una casa in qualche modo normale che diventa un gesto eccezionale. Non siamo più abituati a parlare del rapporto con le cose normali, che sono le più importanti. Perché entri nella casa, sei accolto, hai diverse gradazioni del percorso che ti accompagnano³.

Quando tu ieri stavi presentando la mostra *Parma città d'oro*, ad un certo punto hai raccontato i vari livelli di lettura su cui era organizzata – il visitatore veloce, il visitatore più attento che vuole una risposta più analitica alle domande che si pone e i bambini.

Credo che dobbiamo mantenere i vari gradi di percezione e comprensione che fanno sì che noi riusciamo a progettare dei musei, pur dando una risposta specialistica. Chi aprirà i cassetti vedrà i vari documenti e può essere interessato a leggere (con pazienza o anche in modo distratto) le lettere – sto parlando ovviamente della Casa Toscanini – e poi incontra l'oggetto originale che ha un ruolo assolutamente fondamentale. Tutte queste cose che una volta erano in alternativa l'una all'altra, invece a mio modo di vedere sono la sostanza di quello che noi dobbiamo fare, per consentire a tutti di cogliere qualcosa. Nel momento in cui l'oggetto è virtuale noi facciamo vedere l'oggetto originale. Parlavvi poi della questione dello sguardo.

Io ricordo che qualche anno fa avevo cercato di mettere a punto una comunicazione che tu mi avevi chiesto di fare proprio nello spazio dell'Urban Center. Tu avevi lavorato sulle ville, avevi fatto dei modelli bellissimi, le architetture erano poste di fronte alle fotografie che ricordavano il paesaggio. Questa cosa entra nel museo e ne riesce subito. Credo che sia fondamentale questo ragionamento che facciamo sullo sguardo, che è una cultura tipicamente italiana.

Lo sguardo è lo sguardo mirato, *Villa Bellosguardo* a Firenze è la villa che viene prima di Poggi, cioè prima di quella pur formidabile messa in scena che è l'affaccio da piazzale Michelangelo, il massimo dispositivo fatto per il turista, l'apoteosi della camera con vista. *Villa Bellosguardo* è un taglio basso (si direbbe nel cinema), è ancora un'idea Settecentesca di badare il paesaggio attraverso lo sguardo, perché con gli occhi intenzionalmente orientati noi riusciamo ad avere un'idea, oggi si direbbe sostenibile, di cura del paesaggio, quindi il nostro guardare è al tempo stesso badare, è prendersi cura di, non si spiegherebbe altrimenti perché diamo tanta importanza alle fotografie. Gli sguardi di Ghirri sono un progetto! Ghirri, Chiaramonte e altri hanno fatto dei lavori straordinari sulla questione di indirizzare l'attenzione, badare il paesaggio guardando. Se curo il paesaggio guardandolo, al tempo stesso mi prendo cura di me, come quando si coltivano delle piante e c'è una qualche redenzione, è come prendersi cura del proprio corpo: ecco io credo che questa duplice dimensione è presente nel progetto per Spinazzola in maniera formidabile.

Ci sono alcune parole chiave che intersecano tutto il vostro lavoro: c'è il tema della normalità, il tema della rigenerazione, parole che sui giornali diventano materiale di consumo, ma che in realtà sono la sostanza del nostro lavoro.

Spinazzola in questa chiave è il riaprire lo sguardo, è il muro dentro al quale tu fai una finestra, ma che ritorna anche in altri lavori. Parliamo di museo, ma è un pretesto per riuscire a parlare di affaccio e per riuscire a parlare di badare il paesaggio.

Io credo fermamente che guardare il paesaggio è badare. Lo sguardo non è il panorama perché lo sguardo è intenzionato, lo sguardo implica l'inquadratura e come i veri fotografi fanno, la fotografia si fa nella macchina. Questi sguardi sono dispositivi importanti del rapporto tra il luogo in cui tu progetti gli spazi o esponi le cose e la relazione con ciò che gli sta intorno.

La questione del luogo è una questione rilevante, è parte della nostra cultura progettuale e impronta fondativa della nostra esperienza di lavoro. Tutto dipende dal luogo dove si allestisce. Se lavori in uno spazio a pianta centrale hai dei temi, diversi rispetto a quelli di una casa domestica che deve raccontare l'intimità e l'accoglienza ricollocando gli arredi, i quadri, i documenti personali, come nel caso della Casa Natale Toscanini nell'oltre-torrente popolare dell'Emilia, dove il padre garibaldino rimane qualche giorno con la madre prima di ripartire. Tutto questo apre delle dimensioni di un'interpretazione che deve essere sempre diversa. Lì c'è la questione di come si innesca la partita fondamentale del progetto, nella dialettica tra luogo e contenuto.

Sì, io credo che ci siano due grandi famiglie di approccio al progetto rispetto ai luoghi, ci sono quelli che a tutti i costi cercano un contrasto, ma non parlerò di questo, e ci sono quelli che cercano di *fare le cose con*. Io credo che si tratti sempre di riuscire a *fare le cose con* l'edificio, con il luogo. Come avete fatto nella Casa del Suono, in quella molto convincente pianta centrale.

Che cosa vuol dire lavorare in una pianta centrale a Parma? Significa mettere le mani alle radici, mettere le mani su un tema capace di per sé di generare senso, come un *archetipo* ma anche come *tipo*. È Leonardo che insiste in maniera quasi ossessiva con i suoi disegni che sono poi spesso lo stesso disegno e poi finalmente riesce a fare una pianta centrale a Todi, dopo averla fatta mille volte nei suoi disegni proprio come il Battistero di Parma. La pianta centrale è questa, che sia la riproduzione del Santo Sepolcro piuttosto che una Cosmogonia. È un modo di vedere il mondo. Questa cosa del *lavorare con* e mai *contro* secondo me è molto importante. La pianta centrale viene in qualche modo commentata dall'allestimento. È la prima cosa che mi è venuta da osservare quando ho visto i disegni e le immagini di questo lavoro della Casa del Suono. Le chiese, in cui la parola e il suono hanno un significato determinante per l'architettura, sono architetture in funzione della voce, in funzione del suono. L'elemento musicale è l'edificio, e come nel vostro caso alcuni oggetti architettonici e quasi umani, sono qualcosa di più che non oggetti se noi possiamo abitarli, come la stanza in cui io entro e in cui ho questa esperienza sonora tridimensionale. Credo che questa cosa sia molto importante, una buona corrispondenza tra progetto scientifico e il progetto allestitivo. Oggi si usa molto il termine *esperienziale*, insieme all'abusato *virtuale*, quest'ultimo ti porta ad una esperienza talmente distante che è necessario poi ritornare a toccare i corpi, sentire quanto pesano. Mi dà sempre un po' di fastidio quando qualcuno parla dei musei e riduce tutto a un fatto esperienziale e digitale, perché è vero che c'è un modo preciso per raccontare le cose: abbiamo davanti le immagini di Toscanini in sequenza, le famosissime immagini su fondo nero in cui c'è lui, le mani e la bacchetta. Questo vuol dire raccontare una storia, riprendendone tutti gli aspetti, il suono e le immagini attraverso l'ascolto e la vista. La questione del vedere ritorna sovente in questi lavori, quindi credo che questa cosa sia estremamente interessante.

Devo dire che uno degli aspetti che collega questa lettura dei luoghi attraverso le forme dell'esposizione in una sorta di attesa dell'apparizione lega anche una nostra grande passione (molto progettuale), per tutta la vicenda dell'arte moderna che ruota intorno a Paul Klee. La forma è apparizione che crea condizioni di sospensione ma che fissa in un attimo dinamiche molto più grandi di noi. Abbiamo molto riflettuto su questo tema e l'allestimento del piano primo della Casa della Musica con le teche totalmente trasparenti che si sospendono e fluttuano in aria è forse proprio l'occasione che si inserisce meglio dentro questa idea di un allestimento temporaneo che diventa in realtà una metafora di presenza.

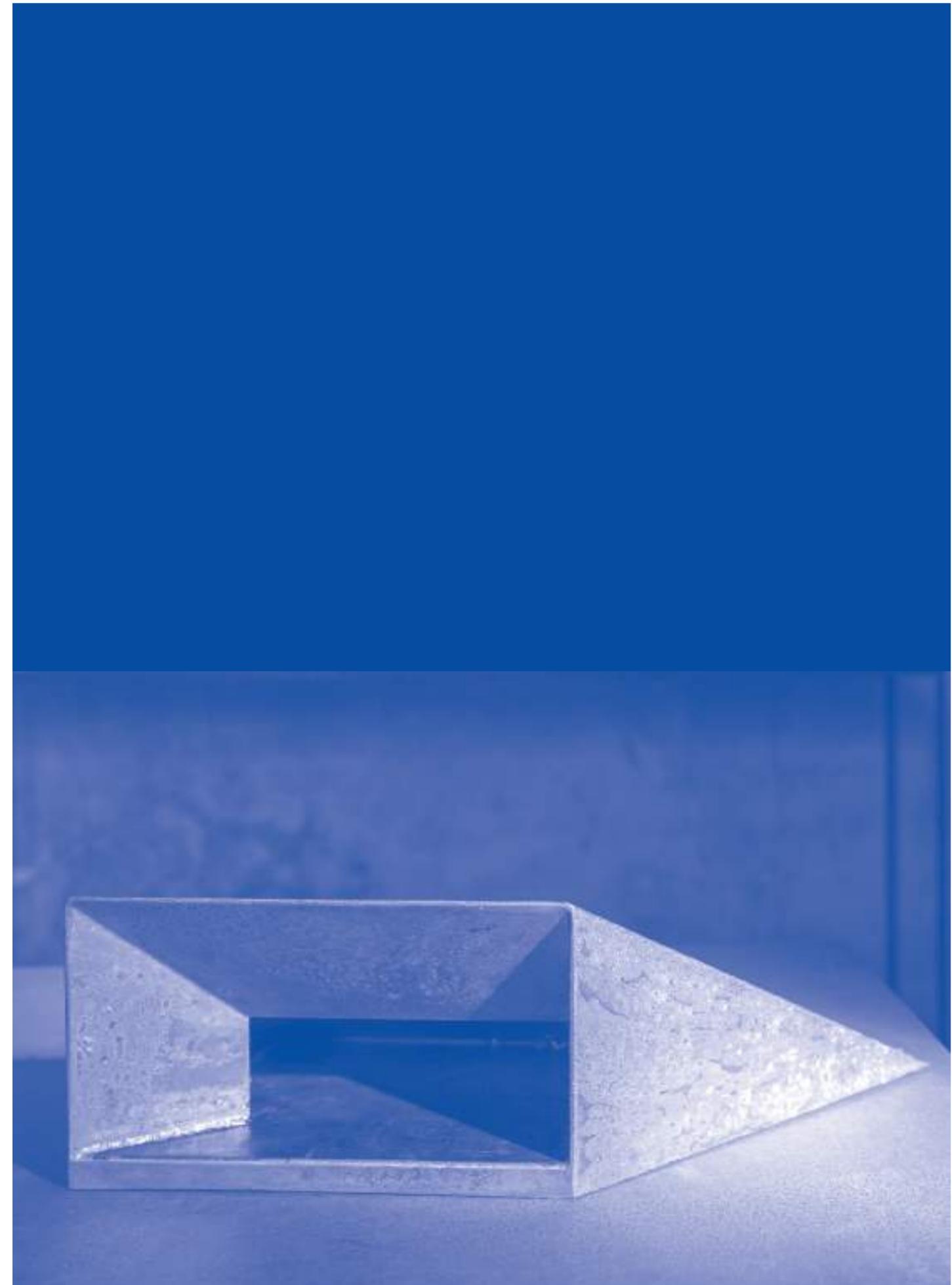
È quel *lavorare con* e mai *contro*, di cui parlavamo. Io trovo che in tutti questi vostri lavori l'allestimento sia sempre un *lavorare con* l'edificio. Dimostrate una generosità che noi come architetti dobbiamo sempre avere rispetto all'oggetto del nostro lavoro. L'architettura è un atto d'amore, un po' come far da mangiare, quello che noi ogni volta con il progetto inventiamo rispetto ad un luogo. È quello che succede quando vedo questo allestimento temporaneo della Casa della Musica con la parete che corre con il massimo rispetto del luogo su due lati della corte, sottolineando la qualità dello spazio architettonico davanti a cui si monterà questo allestimento così delicato e volubile.

Questa è la vicenda dell'architettura italiana che si è occupata dei musei. Penso a Franco Albini, a Carlo Scarpa, Umberto Riva, agli allestimenti di Aldo Rossi per la Triennale, in cui sempre ci si misura con l'edificio che non è solo un contenitore ma che è l'oggetto del nostro dialogo, la scena fissa con la quale ci misuriamo.

Quando io dico *sempre con* l'edificio e *mai contro* significa che c'è una sensibilità architettonica, non ci sono magie, c'è una tecnica precisa, quella di distaccarsi leggermente. Tornando ancora a Rogers significa esporre le tombe in un modo garbato: il pavimento del Castello Sforzesco a Milano si abbassa leggermente per evocare la condizione ipogea. Riesco allora a restituire attraverso una serie di tecniche dell'architettura le emozioni. Il capitello collocato dai Bbpr, è sempre nel posto giusto, è nel posto in cui io lo percepisco. Non è appoggiato per terra, è all'altezza in cui il mio occhio lo percepisce. Questo credo che sia l'interagire con il luogo. Questo è un lavoro molto delicato ed è quello che noi dobbiamo fare. Vedendo l'allestimento per la Casa della Musica, mi convince l'idea del muro che in qualche modo resta con la parete lasciando vedere l'architettura, gli archi, gli affreschi, le decorazioni della casa e poi sotto ospiterà qualcosa che varierà di volta in volta. Qui entra il vostro rapporto con l'arte. In alcuni allestimenti di Max Bill per la triennale, c'erano questi elementi che viaggiavano separatamente dal muro, galleggiavano in maniera indipendente. A quel punto l'attenzione non è per la teca, ma è per l'oggetto che viene offerto. Fare un passo indietro sarebbe necessario per il nostro mestiere, fare un passo indietro rispetto all'edificio preesistente, fare un passo indietro rispetto ai luoghi. Mi sembrerebbe un gesto rispettoso e garbato. Secondo me la vostra ricerca va più avanti anche rispetto ai *cavaletes da Lina* di Lina Bo Bardi per il museo MASP di San Paolo, oltre al cubo con la base di cemento e il cristallo che sorregge i quadri. Nel vostro lavoro la struttura allestitiva scompare e gli oggetti fluttuano nello spazio liberi. A me sembra che sia estremamente interessante questa ricerca. Ho in mente un quadro, mi pare di Francesco Caroto che è nel museo del Castelvecchio a Verona. Carlo Scarpa stacca il quadro dalla parete, lo mette in condizioni di poterlo girare; c'è anche una Madonna che viene messa in questa stessa condizione. Con garbo tu puoi interagire con questi oggetti. Mi piace molto che questo approccio sia alla base del vostro atteggiamento nell'allestimento dei musei. Trovo altrettanto interessante parlare del rapporto con gli artisti.

Sì, uno dei momenti rivelatori di questo rapporto con l'arte, oltre alla mia passione di sempre per Klee, per la ricerca sulla *gestaltung*, è stata l'esperienza di lavoro con Claudio Parmiggiani con cui abbiamo condiviso un lavoro di recupero dell'identità architettonica del Palazzo del Governatore, dove tutta una serie di compromissioni sono state ricomposte con l'idea di trasformare uno spazio storico così importante, un pezzo della città così rilevante, in spazio per l'arte. È stato necessario portare tutto il paesaggio interno su un piano di massima pulizia visiva, che è anche una forma di rispetto, con l'idea che il museo come palazzo sia un luogo con la sua identità figurativa, ma anche uno strumento di rapporto con la città. Il palazzo del Governatore è lì tra la Steccata e Piazza Garibaldi. È una occasione straordinaria di percezione di questo contesto storico monumentale. Devo dire che Claudio Parmiggiani ci ha stimolato una riflessione sulla necessità di creare uno spazio di rispetto dell'identità architettonica dell'edificio ma anche di dialogo con le condizioni dell'intorno.

Io sono convinto che in questo momento molti artisti siano più bravi degli architetti rispetto all'interpretazione dello spazio. Se guardiamo ai lavori di Lucio Fontana, di cui anche tu parli, possiamo restituire l'idea dei concetti spaziali, gesti che consentivano di capire lo spazio. Misurarlo, scandirlo, significarlo, delimitarlo, a volte solo segnarlo. Non sempre gli architetti sono capaci di fare questo. C'è una ricerca necessaria, e invece vedo molta professione. Bisogna potersi permettere la ricerca nel progetto di architettura. Credo che lavorare con gli artisti ci consente di riappropriarci della capacità di cogliere lo spazio. Trovo che la vostra esperienza con Parmiggiani, ma anche le ultimissime esperienze strettamente legate all'arte, dimostrano l'importanza di cercare il luogo adatto per far *risuonare*, (anche qui torna ancora il termine *musicale*) il progetto. *Risuonare* è qualcosa che riguarda l'anima, la musica è capace di colpire direttamente le nostre emozioni. Il termine *banale* va diretto al cuore, in realtà va diritto alla pancia, prende una parte per la quale non c'è bisogno di un ragionamento. Io credo che questa vostra capacità di riuscire a far *risuonare* i luoghi con gli oggetti, sia una cosa che noi dobbiamo sviluppare. Io non credo di esserci ancora riuscito appieno. Solo in parte nel mio lavoro ho inseguito questa cosa, che invece credo sia



estremamente interessante. Penso ancora a questo luogo in cui siamo noi adesso, la casa, galleria e studio MC2. L'asino di Oliviero Toscani è perfetto per questo spazio – un asino nel portico di una stalla – ne costituisce una sorta di chiave concettuale di lettura. Penso che questo rapporto sia davvero interessante e che faccia *cantare* il luogo.

La casa diventa galleria, il tema del museo diventa una sorta di filo rosso che lega il tutto, il lavoro sul progetto e l'esperienza dell'abitare.

Forse è la galleria che diventa casa. Mi piace girarmi e vedere questi grandi sfondi che fanno a loro volta risuonare la casa di luce, che a loro modo rimandano al pensiero progettuale e alle cose che state facendo. Sono interessanti anche per una qualità perduta, per la loro discrezione, nelle misure controllate e nei modi giusti per poterci stare insieme. Non avevo mai osservato questo percorso nel giardino con il desiderio con cui ieri sera sono arrivato fino in fondo per riuscire a vedere l'installazione di Mezzadri, il gioco sospeso sul prato, il sogno leggerissimo delle sue scale interrotte. Da questo dobbiamo imparare, nel senso che questo è un valore aggiunto rispetto al nostro modo di pensare, perché ci trasmette un'intenzione, ci trasmette sospensione e lavora sul carattere.

Chiudiamo questo dialogo parlando degli *oggetti urbani a reazione poetica*, che sono proprio occasione di sperimentazione in sé e di verifica di questo tema: cioè il pensiero sulle forme della città, nelle forme dell'architettura, dialogando con un artista che cerca l'anima dei metalli e che lavora solo nella composizione, nell'uso materico di questa consistenza. L'idea è che questi oggetti possano essere simboli, possano rimandare ai luoghi d'affezione. Queste piccole sculture riflettono una precisa idea di città, i monumenti sono gli specchi dove noi tutti ci riconosciamo, sono il nostro legante mentale e spirituale. Lo sfondo di questo ragionamento, di queste sculture che abbiamo realizzato per la mostra sulla città d'oro è la città stessa che dà forza a tutto. Ma alcuni di questi interpretano i principi della nostra architettura, i temi della soglia, del cuore luminoso delle cose, dell'orientamento dello sguardo per abitare nel paesaggio. I segni del tempo, l'umidità dell'aria, la reazione delle lamiere che arrugginiscono fanno sì che gli oggetti siano pezzi unici di un rispecchiamento collettivo.

Secondo me questa cosa che dici oscilla tra due estremi. Gli *oggetti urbani a reazione poetica* sono a volte degli oggetti normali, sono dei prodotti della natura, che però nel gesto surrealista proprio di Le Corbusier diventano rimandi e forme intelligenti, per il fatto stesso di essere straniati, di essere messi su un tavolo, in una libreria, su un ripiano o associati ad altre cose. Essi stessi producono senso. Questi sono come una sorta di tavola della memoria. Allora gli oggetti evocano la memoria per la loro disposizione, perché la nostra mente ha delle associazioni potenti. Il teatro della memoria è un esercizio intellettuale che veniva fatto da Aldo Rossi, che lavorava con le immagini di oggetti inesorabilmente perduti, non più accessibili che spesso appartengono all'epoca in cui più facilmente la nostra mente viene impressa. Quando siamo piccoli è più facile che resti questa impronta nella nostra mente. Possono essere quelli di Aldo Rossi ma possono essere, anche in maniera più collettiva, le cose che tu ci hai portato, quasi un vero e proprio teatro della memoria rispetto la città. Rispetto la città significa che queste sono alcune delle questioni per le quali se ti misuri con la città *hai a che fare*, un promemoria, un *ti è ben presente che*. La pianta centrale è una di queste *ossessioni*, una ossessione positiva. Penso che il nostro mestiere vada avanti a ossessioni. Penso che l'ossessione (non quella che ti avvia, ma quella che ti fa concentrare) sia una condizione compositiva. Cercare di fissare le forme, farle e rifarle, in ferro come le hai fatte qui, trattate come le abbiamo viste in mostra, continuare a girare intorno alla stessa questione. Leonardo ha fatto centinaia di disegni sulla pianta centrale, poi riesce finalmente a farla a Santa Maria della Consolazione a Todi e insegue questa cosa quando lo chiamano a lavorare per sistemare i contrafforti di San Lorenzo a Milano. Non è un caso che queste cose ritornino.

1. G. Canella, *Inventio Traslatio Depositio*, in «Hinterland», anno I, n. 4, p. 17.

2. D. Costi, *The Manual of Strategic Urban Design*, "The City Project" Series, n. 4, Springer Berlin 2023, in corso di pubblicazione; in Italia *Manuale di Progetto Urbano Strategico*, LetteraVentidue, Siracusa, 2023 in corso di pubblicazione.

3. Per questi e altri passaggi vedi in questa pubblicazione gli allestimenti presentati: *Casa del Suono*, *Casa Natale Toscanini*, *Casa della Musica*, *Palazzo del Governatore*, *Allestimento della rovina di San Quirino*, *Casa, galleria e studio MC2, oggetti urbani a reazione poetica*.

Immagini su fondo blu: l'installazione dell'opera *Libro* nell'atrio della biblioteca di Spinazzola, fotografia di Pierangelo Laterza e *Numana*, *Oggetto urbano a reazione poetica*, fotografia di Carlo Gardini.

Immagini su fondo bianco: *Musei*, *Domus* dossier 1994 a cura di Francesco Collotti. Copertina e pagine interne.

Do things with / bear in mind that

Dialogue on Museums between Dario Costi and Francesco Collotti

Museum n. [from lat. *Musēum*, gr. Μουσείον deriv. Μούσα "mousa" (propr. "place sacred to the Muses"), the name of a cultural institution in ancient Alexandria]. – A collection of works of art, or objects of historical-scientific, ethno-anthropological and cultural interest; also the building intended to house, conserve and enhance them for public display, often equipped with appropriate educational materials.

Treccani Dictionary

DC

I would like to open this discussion starting with the role of the museum in European cities. A concept that has taken root over the centuries and with which you are very familiar.

FC

There is a quote from Bruno Toscano that struck me at the time: *the museum begins where the museum ends*. In my view, this consideration is a fundamental step forward in understanding the role of the museum in the contemporary urban landscape. When I wrote a dossier for the *Domus* issue dedicated to the question of museums, we still had some huge *caissons* that the culture of the time – as advanced and aware as it may have been – referred to as *containers*. They were dark buildings with lights focused on individual objects and closed to the outside. Inside, there were undoubtedly precious treasures, in their own way *Wunderkammer*, mines of knowledge with little capacity to interact with a rapidly changing world. It was about places that were somehow significant, and recognised as such, but which were trying to be something they were not. At least, not anymore. In the last twenty years, many things have changed. I think that the issue of the *museum begins where the museum ends* is rooted in the very nature of Italian cities, which are themselves museums. Everything around us is a museum and sometimes, as we said before, you just need to open a door.

DC

I have to say that within this idea of turning the museum into a city and the city into a museum, there is something specifically Italian about how museum exhibitions become part of the city. More recently, wee Rogers' view – very important in our view, and which became the title of the BBPR monograph, *Museo, città, architettura (Museums, Cities, Architecture)* – where the Milan city museum is the epicentre of a cultural reflection on design and a relationship with history. This is a fundamental reference that has also served as an approach to research into the themes and knowledge of places and the conceptual interpretations that we have developed in the design of projects. This reference to Rogers' reflection on the city was a characteristic fact for Italian culture in the 20th century, but one that is still alive today.

FC

I think that *Museo, città, architettura* is a fundamental book, first of all because we speak as architects, we start from built or designed constructions. When BBPR worked on the design of Milan's Castello Sforzesco, a beautiful piece of writing by Samonà appeared in *Domus*. He speaks of the festive atmosphere that this place was meant to have, linked to the park where visitors, citizens, soldiers with their girlfriends would go, what Aldo Rossi would have called *the warm life*, that flowed into the museum and was intended to complete it. In the museum of the Castello Sforzesco in Milan, there are some outstanding exhibits, such as the room with the wooden Christ supported by two steel supports, standard profiles that were embedded respectively

floor to ceiling and on the sides of the walls. As a child, whenever I visited the castle, with my grandmother, what used to amaze me were not only the displays on the ground floor, the *Sala degli Scarlioni*, or *La Mora* in its truncated cone-shaped wooden stand, or the extraordinary surprise of Michelangelo's *Pietà Rondanini*, but also the rooms on the upper floors. These were the rooms of Milanese cultural furnishings or the rooms of musical instruments where sometimes even a small carpet marks the difference between the object in the collection and the object for everyday use. I was enthralled to be transported to another world of fantasy and imagination that the museum was able to conjure up and evoke. I would remain spellbound in the room displaying knights' armour.

The meaning of the museum is also this abstraction achieved by the object on show. In my opinion, the *art of presenting* is the fundamental issue that I find in many of the things we have shown each other and in many of the things you have designed and are presenting. The *art of presenting* with all its varied possibilities is precisely this. It is a matter of the display case and the distance, of somehow making an object one's own, but also suspending it.

When Rogers designed the layout of the castle, he created the children's maze, which is a part of the *Triennale* but also part of the castle within the park. It is an intriguing project, because it is an esoteric theme, which also brings into play some of Rogers' traditional knowledge, calling on Calder to make one of his *mobiles* and Saul Steinberg to model the city of Milan. A temporary place was created that interacts with the castle and is made for children, and it is precisely from children that it regenerates a sense of belonging. I played there in the children's maze. It is an extraordinary act of love towards the city. In short, the term museum is somewhat worn out, a word capable of evoking boredom, a pedagogical and didactic paradigm that seems old and outmoded. Only by understanding *the museum begins where the museum ends* in a new way can we update this extraordinary institution in positive terms.

DC

Another thing we have always pondered is the theme of the role of the museum in the relationship with its locality, broader than just the city, in other words, the question of identity and references to the context. As a boy, I was very much struck by Guido Canella's reflection on the role of the *Depositio*, *Inventio* and *Translatio*, 'how the museum is actually a vehicle for relationships, for connection with the territory, how the museum can interpret characters, and create a kind of interpretative synthesis of peculiarities. In our experience, at least, with regard to the whole question of music museums, this challenge of strengthening the city's cultural identity is played out within a diagram that is temporal but also territorial. The challenge is always to create a museum that is a driver of relationships. It is no coincidence that in our *Strategic Urban Design* research, we explore this very topic. We talk about the *museal link to the territory*,² about the fact that we do not need a new museum, we perhaps need a place where we promote the museums that already exist, territorial systems, landscapes and products of the land. A place where training is provided, tourism is promoted, schoolchildren are welcomed, professionals are brought in, and the city is discussed. A democratic place where complexities and experiences can be brought together. Territory and community are the questions of the museum's future. As anticipated by Rogers, perhaps a museum can then also be an element of renewed community cohesion and at the same time a factor of decisive territorial attractiveness. This is a practice that we have been lucky enough to develop for music museums.

1. G. CANELLA, *Inventio Traslatio Depositio*, in «Hinterland», year I, no. 4, p. 17.
2. D. COSTI, *The Manual of Strategic Urban Design*, "The City Project" Series, n. 4, Springer Berlin 2023, forthcoming; in Italy *Manuale di Progetto Urbano Strategico*, LetteraVentidue, Syracuse 2023, forthcoming.

FC

In my opinion, the 19th-century museum, for all its flaws, had the extraordinary ability to construct itself within the city and to be recognisable as a type.

Many museums that came later have lacked this correspondence. Today we are rediscovering how the question of type and museum are closely connected and how the question of the character of the building we are dealing with derives from this relationship.

We now place collections inside buildings that were not necessarily conceived as museums, but which have a very close relationship with the city. When you interact with a historical building – in your case, for example, the work carried out with Claudio Parmiggiani at the *Palazzo del Governatore* (Governor's Palace) – you find an architectural piece by Petitot, which is a connecting building in the city, because it is a tower with a portal that evokes the previous connection with the street. If we think of the *Casa Natale Toscanini* (Toscanini's Birthplace), this interaction is very pronounced. Its history is indistinguishable from that of the family, a somewhat normal house that becomes an exceptional gesture. We are no longer used to talking about the relationship with normal things, which are the most important ones. You enter the house, you feel welcome, there are various stages of the route that accompany you.³ When you were presenting the *Parma città d'oro* (Parma, Golden City) exhibition yesterday, at one point you mentioned the various levels for which it was organised – the cursory visitor, the more attentive visitor seeking a more analytical answer to their questions, and children. I think we need to maintain the varying degrees of perception and understanding that make it possible for us to design museums while still providing a specialised response. Anyone opening the drawers will see the various documents and may be interested in carefully examining or merely leafing through the letters – I am of course talking about the Toscanini House – and then encounter the original object that plays an absolutely fundamental role. In my view, all these things that used to be alternatives to one another are instead the substance of what we have to do, to enable everyone to grasp something. At the same moment that the object is virtual, we show the original object.

You then spoke about the question of the “gaze”.

I remember a few years ago trying to develop a communication that you asked me to create in the Urban Center. You had worked on the villas, you had created beautiful models, the architecture was placed in front of photographs that recalled the landscape. This was brought into the museum and was an immediate success. I think it is fundamental that we think in terms of the gaze, which is typical of Italian culture.

The gaze is a focused gaze. *Villa Bellosguardo* in Florence is the villa that came before Poggi, in other words, before the admittedly magnificent *mise-en-scène* that is the view from Piazzale Michelangelo, the ultimate device made for the tourist, the apotheosis of the room with a view. *Villa Bellosguardo* is a low-angle shot (to use a cinematic term). It represents an 18th century idea of taking care of the landscape through the gaze, because with deliberately directed eyes we can have an idea – today one might say a sustainable idea – of caring for the landscape. Therefore our looking at it is simultaneously looking after, it is *taking care of* – otherwise, one cannot explain why we attach so much importance to photographs. Ghirri's gazes constitute a project!

Ghirri, Chiaramonte and others have done extraordinary work on the question of directing attention, caring for the landscape by looking. If I take care of the landscape by looking at it, at the same time I take care of myself, like when one grows plants and there is some kind of redemption, it is like taking care of one's

3. For these and other developments, see the exhibits presented in this publication: *Casa del Suono* (House of Sound), *Casa Natale Toscanini* (Birthplace of Toscanini), *Casa della Musica* (House of Music), *Palazzo del Governatore* (Governor's Palace), *Exhibition of the ruins of San Quirino*, *MC2 house, gallery and studio, urban objects with a poetic reaction*.

own body: I think this dual dimension is present in the project for Spinazzola in a remarkable way.

There are some key words that intersect all your work: there is the theme of normality, the theme of regeneration – words that have become mere consumables in the press, but which in reality are the substance of our work.

From this perspective, Spinazzola is the reopening of the gaze, it is the wall within which you create a window, but which also reappears in other works. We are talking about museums, but it is a pretext to talk about looking out and to talk about looking after the landscape.

I firmly believe that to look at the landscape is to look after it. The gaze is not the scenery because gaze is deliberate, gaze implies framing and, as true photographers know, photography is created in the camera. These gazes are important devices in the relationship between the place where you design spaces or exhibit things and the relationship with its surroundings.

DC

The question of place is a relevant issue, it is part of our design culture and a foundational hallmark of our working experience. It all depends on where you are creating a layout. If you are working in a centrally planned space, you have themes, which are different from those of a domestic home. The home needs to recount intimacy and hospitality by repositioning furniture, paintings, personal documents, as in the case of the *Casa Natale Toscanini* (the house where Toscanini was born) in the Emilian working class district across the river, where his Garibaldian father spent a few days with his mother before heading off again. All this opens up the dimensions of an interpretation that should always be different. Therein lies the question of how the fundamental game of design is initiated, in the dialectic between place and content.

FC

Yes, I believe there are two major families of approaches to design with respect to places. There are those who seek a contrast at all costs, which I will not address, and there are those who try to *do things with* the place. I think it is always about being able to *do things with* the building, with the place. Like you did in the *Casa del Suono* (House of Sound), with that very convincing central plan.

What does it mean to work within a central plan in Parma? It means getting your hands on the roots, getting your hands on a theme that is capable in itself of generating meaning, as an *archetype* but also as a *type*. It was Leonardo who insisted on this almost obsessively with his drawings, which are then often the same drawing, and finally managed to execute a central plan in Todi, after having done it a thousand times in his drawings, just like the Baptistery of Parma. The central plan is this, whether it is a reproduction of the Holy Sepulchre or a Cosmogony. It is a way of seeing the world. This notion of *working with* and *never against* is, in my opinion, very important. The central plan is to some extent commented by the layout. This is the first thing that came to mind when I saw the drawings and images of the work on the *Casa del Suono*. Churches, where speech and sound are determining factors for architecture, represent architecture as a function of voice, as a function of sound. The musical element is the building and, as in your case, some architectural and almost human objects are more than mere objects if we can inhabit them, like the room I enter and where I have a three-dimensional sound experience. I think this is very important, a proper correspondence between the scientific project and the exhibition project.

Nowadays the term *experiential* is used a lot, along with the overused *virtual*. The latter takes you so far away that you have to go back and touch the objects to feel how substantial they are. I always get slightly annoyed when someone talks about museums and reduces everything to an experiential and digital phenomenon, because it is true that there is a precise way of narrating things: we have in front of us the images of Toscanini, the very famous images on a black background, showing him, his

hands and his baton. This means telling a story, capturing all its aspects, the sound and the images through hearing and seeing. The question of seeing often recurs in these works, therefore I think this is extremely interesting.

DC

I have to say that one of the aspects linking this reading of places through the forms of the exhibition in a sort of expectation of apparition also ties in with a great passion of ours (very design-oriented) for everything to do with modern art revolving around Paul Klee. Form is apparition that creates conditions of suspension but which fixes in an instant dynamics much greater than ourselves. We have given a lot of thought to this theme, and the exhibition on the first floor of the *Casa della Musica* with the fully transparent display cases suspended and floating in the air is perhaps the occasion that best fits into this idea of a temporary installation that actually becomes a metaphor for presence.

FC

That is the *working with* and *never against* that we were talking about. I find that in all these works of yours, the set-up is always a *working with* the building. You demonstrate a generosity that we as architects must always possess with regard to the object of our work. Architecture is an act of love, a bit like preparing food. It is what we invent on each occasion through the project in relation to a place. This is what happens when I see the temporary installation at the *Casa della Musica*, where the wall runs with the utmost respect for the place on two sides of the courtyard, emphasising the quality of the architectural space in front of which this delicate and fleeting installation will be mounted.

This is the story of Italian architecture applied to museums. I am thinking of Franco Albini, Carlo Scarpa, Umberto Riva, Aldo Rossi's installations for the Triennale, in which we always measure ourselves with the building, which is not merely a container but is the object of our dialogue, the fixed scene against which we measure ourselves. When I say *always with* and *never against* the building, it means that there is an architectural sensitivity, there is no magic, there is a precise technique, that of detaching ourselves slightly. Going back to Rogers again, it means exposing the tombs gracefully: the floor of the *Castello Sforzesco* in Milan is lowered slightly to evoke its subterranean condition. I can then restore the emotions through a series of architectural techniques. The capital positioned there by BBPR is still in the right place, it is where I perceive it. It is not resting on the ground, it is at the height where my eye perceives it. This is what it means to interact with the place. This is very delicate work and this is what we have to do. When I look at the set-up of the *Casa della Musica*, I am convinced by the idea of a wall that somehow stays with the façade, allowing you to see the architecture, the arches, the frescoes, the decorations of the house, and then underneath there is something that will change from time to time. This is where your relationship with art comes in. In some of Max Bill's installations for the triennial, there were a number of elements travelling separately from the wall, floating independently. At that point, the focus is not on the display case, but on the object being presented. Our profession needs us to move back, to take a step back from the existing building, to take a step back from the places. To me that would seem a respectful and polite gesture.

As I see it, your research also goes further than Lina Bo Bardi's *cavaletes da Lina* for the MASP museum in São Paulo, beyond the cube with the concrete base and the crystal supporting the paintings. In your work, the display structure disappears and the objects float freely in space. I find this research is extremely interesting.

I am reminded of a painting, I think by Francesco Caroto, which is in the Castelvecchio museum in Verona. Carlo Scarpa detaches that painting from the wall and places it so you can walk around it; there is also a Madonna in this same condition. You can interact with these objects respectfully. I love the fact

that this approach forms the basis of your attitude to museum design. I find it equally interesting to talk about the relationship with the artists.

DC

Yes, one of the revealing moments of this relationship with art, in addition to my lifelong passion for Klee, for research into *gestaltung*, was the experience of working with Claudio Parmiggiani, with whom we worked on recovering the architectural identity of the *Palazzo del Governatore*, where a whole series of compromises were resolved with the idea of transforming such an important historical space, such a relevant piece of the city, into a space for art. The entire interior landscape had to be brought to a level of maximum visual cleanness, which is also a form of respect, reflecting the idea that the museum as a building is a place with its own figurative identity, but also a means of relating to the city. The Governor's palace is located between the Steccata and Piazza Garibaldi. It is an extraordinary opportunity to appreciate this monumental historical setting. I have to say that Claudio Parmiggiani inspired us to reflect on the need to create a space that respects the architectural identity of the building but also engages in dialogue with the surrounding conditions.

FC

I am convinced that at the moment, many artists are better at interpreting space than architects. If we look at the works of Lucio Fontana, which you also talk about, we can capture the idea of spatial concepts, gestures that made it possible to understand space. Measuring it, scanning it, meaning it, delimiting it, sometimes just marking it. Architects are not always able to do this. There is a need for research, and instead I see a lot of profession. You have to be able to afford research in architectural design. I believe that working with artists allows us to regain the ability to grasp space.

I find that your experience with Parmiggiani – but also the most recent experiences strictly related to art – demonstrate the importance of looking for the right place to make the project *resonate* (once again a *musical* term crops up). *Resonating* is something that involves the soul. Music is able to strike directly at our emotions. The term *banal* goes straight to the heart, it actually goes straight to the stomach, it occupies a part for which there is no need for reasoning. I believe that this ability of yours to make places *resonate* with objects is something we need to develop. I don't think I have fully succeeded yet. Only partly in my work have I pursued this concept, although I think it is extremely interesting. I still think about this place where we are now, the MC2 house, gallery and studio. Oliviero Toscani's donkey is perfect for this space – a donkey in the porch of a stable – it is a kind of conceptual key to understanding it. I think this relationship is truly interesting and makes the place *sing*.

DC

The house becomes a gallery, the theme of the museum becomes a kind of thread linking it all, the work on the project and the experience of living it.

FC

Perhaps it is the gallery that becomes a home. I like to turn around and see these large backdrops that make the house *resonate* with light, which in their own way echo the design concept and the things you are doing. They are also interesting because of a lost quality, because they are discreet, in their restrained measurements and in how they fit in. I had never observed this path through the garden as eagerly as I did last night to see Mezzadri's installation, the suspended play on the lawn, the weightless dream of his interrupted stairs. We have to learn from this, in the sense that this is an added value to our way of thinking, because it communicates an intention, it conveys suspension and works on character.

DC

Let us close this dialogue by talking about the *urban objects with a poetic reaction*, which are actually an opportunity for experimentation in themselves and for verifying this theme: that is, thinking about the forms of the city, in the forms of architecture, engaging with an artist who searches for the soul of metals and who only works in the composition, in the material use of this consistency. The idea is that these objects can be symbols, they can refer to places of affection. These small sculptures reflect a precise idea of the city. Monuments are the mirrors where we all recognise ourselves, they are our mental and spiritual connection.

The background to this reasoning, to these sculptures that we made for the Città d'oro exhibition, is the city itself, which imbues everything with strength. But some of them interpret the principles of our architecture, the themes of the threshold, the glowing heart of things, the orientation of the gaze to inhabit the landscape. The signs of time, the moisture in the air, the reaction of rusting metal sheets make the objects unique pieces of a collective mirroring.

FC

In my opinion, what you are saying oscillates between two extremes. *Urban objects with a poetic reaction* are sometimes normal objects, they are products of nature, but in Le Corbusier's own surrealist gesture they become references and intelligent forms, by the very fact of being odd, of being placed on a table, in a bookcase, on a shelf or associated with other things. They themselves produce meaning. They are like a kind of

memory table.

Thus objects evoke memory because of their placement, because our minds contain powerful associations. The theatre of memory is an intellectual exercise that Aldo Rossi used to perform, working with images of irretrievably lost, no longer accessible objects that often belong to the era in which our minds are most easily imprinted. When we are young it is easier for this imprint to remain in our minds. They could be the objects of Aldo Rossi, but they could also be, in a more collective way, the things you have brought us, almost a real theatre of memory with respect to the city. With respect to the city means that these are some of the issues *you have to deal with* if you engage with the city, a reminder, a *don't forget that*.

The central plan is one of these *obsessions*, a positive obsession. I think our profession thrives on obsessions. I think obsession (not the kind that drives you mad, but the kind that makes you focus) is a compositional condition. Trying to fix the forms, making and remaking them, in iron as you have made them here, treated as we have seen them in the exhibition, continuing to circle around the same question. Leonardo produced hundreds of drawings based on the central plan, then finally managed to implement it in Santa Maria della Consolazione in Todi. He then pursued this idea when he was asked to work on the buttresses of San Lorenzo in Milan. It is no coincidence that these things return over time.

Parma, 11 September 2021



Dario Costi

(Parma, 1971) he trained as a PhD architect between Milan and Turin, he carries out research and design experimentation both at professional level, with particular attention to the themes of urban design, public space and buildings, and the theme of *living in the landscape*, both in the university context on theoretical reflection on the role of architecture in connection with the relations it interprets, through the Urban Strategic Design methodology on urban regeneration, the re-naturalization of cities and the technological innovation induced by the *Fourth Industrial Revolution*. He is Full Professor of Architectural and Urban Design at the DIA Department of the University of Parma. Since 2018, he has been the Director of the interdisciplinary research laboratory *Smart City 4.0 Sustainable LAB* promoted by the Emilia-Romagna Region, Lepida (a public digital infrastructure company) and the University of Parma in collaboration with the Universities of Ferrara, Bologna, Reggio and Modena, Piacenza, the local authorities and stakeholders. He is a member of the PhD programme at the University of Parma (formerly a professor at the Colleges of Architecture at Palermo and Rome Universities). He develops dissemination activities and promotes participation processes related to urban design starting from the experience of Parma Urban Center, an association of which he has been president since 2007 and co-founder. He carries out editorial activities as Director of the series *Manuali di Architettura e Strumenti per MUP and Bianco architettura | progetto urbano | città* for the publisher LetteraVentidue while he is Series Editor for Springer Berlin of the Series: *The City Project. Strategies for Smart and Wise Sustainable Urban Design*. He is a professor of the *Master Housing* programme at the University of Roma Tre and of other Masters at Universities of Parma, Trani, Lecce and Matera. Since 2018, he has been Scientific Director of the Advanced Training Courses in *Strategic Urban Design* at the LUM School of Management in Bari, with which in 2021 he develops the *Guidelines for the Urban Regeneration of Italian Cities* for SNA, the National School of Administration of the Presidency of the Council of Ministers - Republic of Italy. Since 2021 he is Scientific Director of the Higher Education Programme promoted by the Emilia-Romagna Region *The City School*. Since 2023 he has been Scientific Director of the Master's Degree Course in *Public and Innovation Management Smart City (MASIC)*.

(Parma, 1971) si forma come architetto PhD tra Milano e Torino e svolge ricerca e sperimentazione progettuale su molti piani: su quello professionale con particolare attenzione ai temi del progetto urbano, dello spazio e dell'edificio pubblico, dell'abitare nel paesaggio e in ambito universitario sulla riflessione teorica sul ruolo dell'architettura rispetto alle relazioni che interpreta e attraverso la metodologia del Progetto Urbano Strategico sulla rigenerazione urbana, la ri-naturalizzazione delle città e l'innovazione tecnologica indotta dalla *Quarta rivoluzione industriale*. È ordinario di Progettazione architettonica e urbana presso il DIA dell'Università di Parma. Dal 2018 è Direttore del laboratorio di ricerca interdisciplinare *Smart City 4.0 Sustainable LAB* promosso dalla Regione Emilia Romagna, dalla società pubblica delle infrastrutture digitali Lepida e dell'Università di Parma con le sedi di Ferrara, Bologna, Reggio e Modena, Piacenza, gli Enti e gli Stakeholder del territorio. È membro del programma di Dottorato dell'Università di Parma (già docente dei Collegi di architettura di Palermo e Roma). Svolge attività divulgativa e promuove processi di partecipazione collegati al progetto urbano a partire dall'esperienza di Parma Urban Center, associazione di cui è presidente dal 2007 e co-fondatore. Svolge attività editoriale in qualità di Direttore delle collane *Manuali di Architettura e Strumenti per MUP e Bianco, architettura | progetto urbano | città* per LetteraVentidue mentre è Series Editor per Springer Berlin di *The City Project. Strategies for Smart and Wise Sustainable Urban Design*. È docente per il programma *Master Housing* dell'Università Roma Tre, a Roma, e per altri Master universitari a Parma, Trani, Lecce e Matera. Dal 2018 è direttore scientifico dei Corsi di Alta Formazione in *Progettazione Urbana Strategica* presso la LUM School of Management di Bari, con cui nel 2021 sviluppa le *Linee guida per la Rigenerazione Urbana delle città italiane* per la SNA Scuola Nazionale dell'Amministrazione della Presidenza del Consiglio dei Ministri della Repubblica Italiana. Dal 2021 è Direttore scientifico del *Programma di Alte Competenze* promosso dalla Regione Emilia Romagna *The City School*. Dal 2023 è direttore Scientifico del Master Universitario di II livello in *Public and Innovation Management Smart City (MASIC)*

d.costi@mc2aa.it

Simona Melli

(Reggio Emilia, 1974) she is an architect, Lead Manager and Owner Representative for companies that develop projects with a positive impact on the economy and the community. After receiving her master's degree in 2021, she specialized in *Architectural Design of low energy buildings* at the Katholieke Universiteit at the Post Graduate Centre *Human Settlements* in Leuven, Belgium. Since the same year, she has been working at different levels, with a focus on people and dealing mainly with issues related to public and private interiors, exhibition and work spaces, and domestic and representative spaces. She has designed private villas and community houses, yacht interiors and museum layouts, as well as schools and university residences, gyms and theatres. She has been the designer in charge of some of the most prominent exhibition and museum spaces of the *La Casa della Musica* foundation, as well as the consultant for the lighting project and enhancement of monumental presences in the thematic itineraries of Parma's historical center. Founder and Art Director of an innovative start-up on home interior design through the web and virtual reality, in 2022 she was coordinator of the exhibition *The House of Farmer* by Mike Nelson and curated by Didi Bozzini. She promotes the recovery of architectural heritage and since 2020 she has been Owner Representative and Project Director for urban regeneration projects such as the transformation of a historic modernist building in Parma into a B Corp and WELL certified experimental reality as an interpretation of a new way of offering hospitality, integrating the hotel with workshops, wellness and art spaces, shops and places for neighborhood activities.

(Reggio Emilia, 1974) è architetto progettista, Lead Manager e Owner Representative per società che sviluppano progetti con impatto positivo sull'economia e la comunità. Dopo la laurea magistrale, si specializza nel 2001 in *Progettazione architettonica di edifici a minimo consumo energetico* presso la Katholieke Universiteit al *Post Graduate Centre Human Settlements* di Leuven in Belgio. Dallo stesso anno svolge attività professionale lavorando a diverse scale, curando in particolare quella delle persone e occupandosi prevalentemente dei temi legati agli interni pubblici e privati, agli spazi espositivi e lavorativi, ai luoghi domestici e di rappresentanza. Ha progettato ville private e case collettive, interni per yacht e allestimenti museali, ma anche scuole e residenze universitarie, palestre e teatri. È stata progettista responsabile di alcuni dei più importanti spazi espositivi e museali della fondazione La Casa della Musica, nonché consulente per il progetto di illuminazione e valorizzazione delle presenze monumentali negli itinerari tematici del centro storico di Parma. Fondatrice e Art Director di una Start up innovativa sulla progettazione di interni domestici attraverso il web e la realtà virtuale, nel 2022 è stata coordinatrice della mostra *The house of farmer* di Mike Nelson a cura di Didi Bozzini. Promuove il recupero del patrimonio architettonico, è dal 2020 Owner Representative e Project Director per progetti di rigenerazione urbana quale la trasformazione di uno storico edificio modernista di Parma in una realtà sperimentale certificata B Corp e WELL, come interpretazione di un nuovo modo di offrire ospitalità, integrando all'hotel, laboratori, spazi per il benessere e per l'arte, negozi e luoghi per le attività per il quartiere.

s.melli@mc2aa.it