



ACHILLE MICHELIZZI ARCHITECTS

ARCHITETTURE 1983-2009
Introduzione di Fabio Fabbrizzi

 **ALINEA**
EDITRICE

Itinerari / 4

Monografie su progettisti italiani contemporanei

diretta da Fabio Fabbrizzi

ITINERARI
ITINERARI

© copyright Alinea editrice s.r.l. - Firenze 2010
50144 Firenze, via Pierluigi da Palestrina, 17/19 rosso
Tel. +39 055/333428 - Fax +39 055/6285887

Tutti i diritti sono riservati:
nessuna parte può essere riprodotta in alcun modo
(compresi fotocopie e microfilms)
senza il permesso scritto della Casa Editrice

e-mail: ordini@alinea.it
<http://www.alinea.it>

ISBN 978-88-6055-498-7

A cura di:
Valeria Cantini

Traduzione:
Lee Foust

Progetto grafico e impaginazione:
Valeria Cantini, Paola Schiano

In copertina:
Albergo AC, Firenze, 2007
Fotografia Arrigo Coppitz

Finito di stampare nel febbraio 2010

Stampa: Genesi Gruppo editoriale srl - Città di Castello (Perugia)

ACHILLE MICHELIZZI
ARCHITECTS

ARCHITETTURE 1983-2009

Introduzione di Fabio Fabbrizzi

INDICE

- 7 Progettare per accenti, ovvero una sensibile modernità. Fabio Fabbrizzi

ARCHITETTURE 1983-2009

- | | | | |
|-----|--|-----|------------------------------|
| 19 | PASSATO | 153 | FUTURO |
| 20 | Appartamento Q | 154 | Music and Art Center |
| 26 | Circolo Ufficiali di Presidio | 158 | Gipsoteca |
| 32 | Nuovo Eliporto di Firenze | 162 | N.E.D. Zambonini |
| 36 | Nuovo Parlamento tedesco | 166 | Riqualificazione urbana |
| 40 | Villa G | 172 | Le professioni di Pistoia |
| 46 | Casa Al Rashed | 176 | Ponte alle Mosse |
| 54 | National Diet Library | 180 | Arvo Pärt Concert Hall |
| 59 | PRESENTE | 187 | Testo inglese - english text |
| 60 | Nuovo Municipio di Avellino | 195 | Apparati |
| 64 | National Museum of Scotland | 197 | Regesto |
| 68 | Nara Convention Hall | 217 | Bibliografia |
| 72 | Edificio residenziale "uno" | 221 | Referenze fotografiche |
| 78 | PUE "Leopolda" | | |
| 82 | Tomihiro Museum | | |
| 86 | Edificio scolastico | | |
| 90 | Edificio residenziale "due" | | |
| 96 | AC Hotel | | |
| 104 | Edificio residenziale "tre" | | |
| 110 | Villa Al Shaheen | | |
| 118 | Leonardo Golf Village | | |
| 122 | Villa type A | | |
| 126 | Villa type C | | |
| 130 | Edificio residenziale | | |
| 134 | Ristorante e Fitness Center | | |
| 138 | Complesso multifunzionale | | |
| 142 | Hotel | | |
| 146 | Complesso Parrocchiale
Madonna delle Grazie | | |

PROGETTARE PER ACCENTI, OVVERO UNA SENSIBILE MODERNITA'

Fabio Fabbrizzi

La precisa identità di ogni linguaggio viene solitamente determinata dalla propria prosodia, ovvero da quell'insieme di modalità che ne innescano l'intonazione, il ritmo, la durata e l'accento.

Ogni linguaggio contiene al proprio interno delle prevalenti e distinte unità tonali, atte ad innescare con la loro presenza delle differenze sostanziali. La forma di queste unità, determina lo sviluppo di intonazioni diverse, orientandosi verso un andamento musicale, come nel caso del greco classico, o verso un andamento dinamico, come nel caso del latino. La leva più forte e più intima di questa capacità di differenziazione è sicuramente da ritrovarsi nell'accento, cioè nella realizzazione fonetica delle parole, ovvero nella pronuncia, cioè come viene offerta al mondo la struttura visibile e invisibile dell'essenza dei significati che quella parola incarna.

Quindi musicalità e dinamicità si ottengono dal sapiente confondersi di variazioni e rafforzamenti che operando per modulazione e intensità, generano la struttura della lingua.

Così la pittura, la scultura, la musica, l'architettura possiedono al pari della poesia e della letteratura, un loro fraseggio che trae il proprio specifico sapore dall'uso dell'accento quale dinamica non solo di lettura e comprensione, bensì come dinamica di vera e propria composizione.

Penso agli accenti mancanti di Pavese e alla molteplice interpretazione di certi suoi versi, oppure a quella sorta di accento interiore che è la permanenza della figura umana nella scultura italiana, o ancora alla capacità della pittura di coagulare in particolari minimi, la tensione intera di un'opera: valga a modello fra tutti l'Accento in rosa di Kandinsky.

La cultura della seconda metà del Novecento, ha imposto una lettura linguistica dell'arte che ha introdotto nel proprio spessore, insieme alla dimensione istintuale, anche quella ben più controllabile della ricerca e del metodo. Quindi anche l'architettura e in maniera diversa da come già lo fu grazie alla cultura politecnica prima e razionalista poi, diviene sistema analizzabile, quindi codificabile e riproducibile.

A questa visione di certezza si affianca però l'incertezza che deriva dal fatto che ogni lingua altro non è che una capacità di comunicazione mutevole, dato che ogni sua codificazione è costantemente aggredita e corrosa dalla parola, che ne evolve e arresta principi e strutture.

Quindi anche gli accenti dell'architettura sono mutevoli e formano nel loro variare, l'essenza stessa del processo progettuale, che non dimentichiamolo è un costante interagire tra la regola e la sua dissoluzione. A questa mutevolezza, si somma la perdita di coesione della modernità, da più versanti sentita non più come una unitaria narrazione, ma come una frammentarietà di temi e sensi diversi che hanno lacerato la visione certa di ogni riferimento globale.

Su queste premesse e tra le tante chiavi di interpretazione, mi piacerebbe inseguire questa visione della mutevolezza del codice e dei suoi accenti, come possibile registro entro cui cominciare a inquadrare le rigorose caratteristiche dell'itinerario progettuale di Achille Michelizzi.

Questo perché, parlare di linguaggio, di mutevolezza e di codici, mi consente di andare dritto ad una delle questioni che paiono caratterizzare la parte migliore del progetto contemporaneo, italiano e non solo. In altre parole mi consente di arrivare a sondare quella comune e odierna capacità di modificare il codice senza sovvertirlo, ma semplicemente variandolo di volta in volta in declinazioni diverse, nella messa in pratica di una composizione d'architettura, che altro non è che un divenire, cioè un processo capace di riunificare la molteplicità.

Detto questo, appare quindi innegabile che il codice di riferimento, sia ancora disvelabile dai molti accenti della modernità, solo che verso una modernità sensibile paiono orientarsi alcune posizioni teoriche e progettuali che attualmente spiccano in Italia. Ovvero, verso una modernità all'interno della quale pare mancare sempre più l'ossatura portante e dove le certezze non appaiono più come se fossero semplicemente date ma come riflessivamente trovate.

Tra queste posizioni italiane, spicca per rigore e coerenza, il rettilineo itinerario di Achille Michelizzi, improntato fin dai suoi esordi alle molte voci colte in quello spazio sospeso e intermedio che viene generato dallo stemperarsi della struttura del Moderno.

Se dovessimo tracciarne una sua ideale genealogia non potremmo non riconoscerne in filigrana l'adesione ad una sorta di contemporaneo hegelismo, che passando per Karl Friedrich Schinkel e per Peter Behrens, approda alla lezione purista dei Maestri italiani del Novecento, caratterizzata dal razionalismo di Giuseppe Terragni, dalla logicità di Adalberto Libera, ma soprattutto dalla semplice raffinatezza di Franco Albini. Alla sua costruttività ritmica e leggera, guardano infatti molte opere che Michelizzi ha realizzato o solo disegnato, diventando forse la più intima fra le figure latenti presenti all'interno del suo itinerario compositivo. Evidente è infatti questa sua modalità di lavorare per figure, intendendo per figura quel patrimonio stabile ma transitorio di riferimenti, che per dirla con Franco Rella, divengono movimento stesso di un altro pensiero. Figure estratte dai molti sensi del luogo, del paesaggio, della città e della sua memoria, che riescono -fuse agli altri input di progetto- ad andare incontro ad un futuro necessario e possibile che non è tuttavia rinunciatario della tradizione. A ben guardare infatti, la capacità di figurazione presente nel lavoro di Michelizzi, diviene il suo vero tema sotteso; invisibile ma straordinariamente presente, a rendere "sicura" con la sua subliminale presenza, l'incertezza dilagante, restituendo un'architettura che non solo è disciplinarmente ineccepibile, ma anche filosoficamente possibile.

Questo suo lavorare per figure, induce un senso del tempo la cui fluidità non è necessariamente cronologica, ma rappresa su capisaldi che si mostrano quali paradigma di riferimenti. Non deve stupire quindi che dal passato al presente al futuro, si attua una vera e propria trasmigrazione di temi, di simboli e ricorrenze che abitano questa sua figuratività solida e cangiante, a ricordare che il tempo non è solo quello che viviamo, che abbiamo vissuto o che vivremo, ma anche l'interazione non lineare fra loro. Su questa "continua discontinuità" è stata allora impostata l'ossatura principale della presentazione dei lavori di seguito pubblicati, all'interno dei quali non si può non vedere la costante presenza di una doverosa spinta al futuro, a cui però -come l'angelo di Walter Benjamin- spesso si volgono le spalle.

Quindi la modernità sensibile di Michelizzi parte da lontano, smussandosi e declinandosi strada facendo attraverso i molti caratteri dei luoghi e le permanenze della storia, ponendosi al contempo quale strumento di criticità e di opzione, di continuità e di mutazione.

Alle sue radici ampie si sommano poi anche radici più circoscritte legate alla terra di Toscana e alla sua Scuola. In particolare, mi piace intravedere l'opera di Edoardo Detti a fare da spirito guida a molti dei suoi lavori. I tagli verticali da solaio a solaio, le controllate asimmetrie degli impaginati, lo squillante nitore generale, ritornano nel lavoro di Michelizzi quali accenti variati di una precisa tradizione progettuale che viene interpretata.

In questo fluido processo interpretativo, gli accenti si collocano proprio nel rapporto con le mille sfaccettature dei luoghi. Luoghi le cui figure suggeriscono latentemente le forme, le misure e le materie della sua architettura inducendo a lavorare prioritariamente nel dialogo tra permanenza e modificazione.

A ben guardare, non mi sembra di vedere in tutta la sua opera nessuna invenzione fine a se stessa, quanto piuttosto una sorta di progressivo variare di temi consolidati. Nella variazione non mutano i motivi, i tipi e tanto meno le figure, ma sono gli accenti a dare nuovi valori all'insieme; ad aggiungere significati ulteriori, a traslitterarsi in valenze inaspettate, generando un senso nuovo. Questo non vuole dire che nel suo lavoro non ci sia la sorpresa della novità; anzi molte volte si assiste con innegabile stupore al trillo di note inaspettate, così come all'imprevedibile assonanza o dissonanza di temi diversi, ma queste sue deroghe sono tali da ribadire sempre con certezza, la regola dalle quali sono fuggite.

Per questo non c'è estremismo e per fortuna neanche eccessiva autobiografia nel suo lavoro, ma solo voce fuori campo che raffinatamente commenta l'equilibrio di una sensibile e serena disciplinarietà compositiva. In una condizione contemporanea nella quale pare prevalere il rumore di una formattività senza forma, Michelizzi ribadisce coerentemente la sua strada di sempre, 9
ovvero disegna le tappe di un itinerario che sensibilmente rende intelligibili tutti i passaggi che lo informano e che lo strutturano. In altre parole, alla mancanza di strutturazione risponde offrendo "struttura".

Ci sono molti modi per dare struttura e sostanza agli accenti. Uno di questi si evince visibilmente attraverso la sintassi dell'intera composizione. Nel suo lavoro, tutte le forme infatti appaiono gerarchicamente legate da rapporti di reciprocità e giustapposizione. Ogni suo organismo appare come la sommatoria di elementi autonomi, discreti e altamente riconoscibili e mai come una fusione di forme. La sua formattività non "impasta", ma al contrario scandisce, regola e determina equilibri fra volumi e ritmi fra gli spazi. Per questo grande attenzione si dà alle connessioni, alle giunture, alle cerniere, alle teste, ai coronamenti, agli angoli; ovvero al *come* queste forme si rapportano fra loro, dimostrando come la vera essenza del fare progetto stia nella non comune *magia* dell'invisibile.

Ovvero -ribadendo ancora il concetto- come se la bontà della forma risiedesse principalmente nelle variabili sonorità dei propri accenti.

Questo suo progettare per accenti, in molti casi viene sottolineato da un sapiente uso della materia, che riesce ad evidenziare nei suoi accostamenti, le dinamiche della composizione. Rigorose scatole murarie si cesellano nella sommatoria dei propri volumi e attraverso inedite finiture, in toni umorali e vibratili. Spesso al nitore dell'intonaco si affiancano le calde matericità dei legni e dei colori a sottolineare i punti focali dell'insieme, mentre una sempre rincorsa fluidità, si ottiene dall'antica consuetudine di "rompere" la scatola muraria nei punti più inaspettati, sovvertendo il basamento, aprendo l'angolo, definendo il coronamento e in certi casi straniando la consueta tripartizione del volume.

Anche le piante risentono di un processo di accentuazione attraverso la qualificazione di certi elementi che vengono scelti fra gli altri a diventare polarità necessarie ad agglutinare tensioni ed energie. Una doppia facciata, una scansione d'angolo, un portico, una quinta interna, una scala, un camino, un doppio volume, divengono gli elementi nodali di una concatenazione spaziale, leggibile in planimetria e in altimetria, tale da lasciare intatta la riconoscibilità dei singoli elementi su cui si compone, mentre al contempo l'unitarietà che da essi ne deriva, rappresenta uno degli elementi di maggiore forza del progetto.

Un'unitarietà che sa comunque accogliere visivamente e fisicamente il senso dell'ambiente e del paesaggio nel quale si colloca, rendendosi porosa ad ospitare relazioni e reciprocità. Le sue architetture infatti pur nella loro prevalente murarietà, offrono inattesa la capacità di dialogo con l'intorno. Un dialogo mai letterale ma "deformato" dalle molte variabili della contemporaneità, a suggerirci come l'unica via al progetto oggi possibile, sia quella di una verità che non risiede nell'esattezza, bensì in una "imprecisa" ed evolvibile capacità di relazione. E' quindi un avvicinamento "vero" ma ibridato, quello delle relazioni con i molti temi di natura affrontati dal lavoro di Michelizzi. Spaziando dal rapporto di figura-sfondo alla topografia, si delineano così le coordinate di un operato che partendo dai luoghi per i luoghi, disegna una nuova continuità tra spazio fisico e mentale. Un muro che si apre a sentire una visuale, un patio che si proietta sul paesaggio, un fronte che si piega ad ascoltare una preesistenza, così un volume che accoglie e media la città, divengono non solo il segno di una auspicabile sensibilità, ma l'innesco di un processo di interpretazione che attraverso nuove regole estetiche, contrasti e sovrapposizioni, rimandi e allusioni, accentua il processo compositivo di una circolare paradigmaticità senza inizio né fine.

Stesse dinamiche nel caso del rapporto con la dimensione urbana, nei confronti della quale l'itinerario michelizziano mai si colloca quale produttore di semplici volumi, di facciate principali e di retri, ma casomai come tessitore di ritmi urbani. Anche in questo caso gli accenti non sono solo riscontrabili nell'esaltazione delle parti, degli elementi e della materia, ma sono visibili soprattutto ancora una volta dalla variabilità di una fitta rete di relazioni che permette di innestare profondamente i nuovi interventi nel corpo preesistente della città, pur rimanendo volutamente e visibilmente diversi.

Approccio antimoderno questo, quasi sittiano, fatto di reciproci rapporti visuali fra assialità e scorci, ma fatto anche di concatenazioni di spazi di relazione, di piazze, di passaggi e di slarghi, in modo che la città si prolunghi nei suoi edifici e gli edifici nella città. E le opere e i progetti di Michelizzi sono lì a dimostrarci che un tale approccio –complice sicuro l'antica sua ammirazione per James Sterling sulla cui opera ha pubblicato un denso e interessante saggio giovanile- è egualmente possibile, forse migliore, se compiuto con la razionalità insita nei linguaggi di stampo modernista.

In queste sue navigate tecniche progettuali, emerge anche l'altra tecnica; quella usata cioè come patrimonio di pratiche e conoscenze, che viene usata quale semplice strumento e mai come fine, anche nei casi in cui l'apparato tecnologico allestito è molto complesso. Essa è infatti il mezzo attraverso il quale la forma si compie e non la dimensione visibile della forma.

Sul variare motivato di questi parametri nasce il linguaggio espresso da Michelizzi che, ora musicale ora dinamico, offre nell'interpretazione dei suoi molti e preziosi accenti, il proprio senso più intimo. Un senso che orienta tutto il suo itinerario verso una possibile poetica fatta di frammenti. Se questo da un lato appare come inevitabile, data l'imposizione dello stesso nostro tempo decategorizzato e incerto, la sua presa di coscienza risulta invece fautrice di una sensibilità preziosa. Lavorare quindi nello schema ma anche nella sua deroga, significa pensare per arcipelaghi correlati di concetti, traducendoli in operatività attraverso i loro possibili comuni intermedi capaci di rivolgersi ai sensi reali del mondo.

Fare composizione per Michelizzi significa in fondo "montare" la scrittura in modo da dire le stesse cose in forme nuove e le cose nuove con le stesse forme. Per lui è anche un fondere l'istinto alla pratica, la ragione al sentimento, la disciplina all'ingegno, la testa al cuore, per cui non si può non rimanere affascinati da questo suo operare, che mentre con l'accento dona struttura alle sillabe, non rinuncia all'urgente necessità dell'ispirazione e del registro poetico.

Una poesia –la sua- che si annida nello spazio liminale della dialettica tra l'enunciazione e lo scarto, a suggerirci che il vero codice, la vera modernità, non risiede più nello statuto fondativo e nell'insieme dei suoi riferimenti, ma nella ben più mutevole figuratività data dalle sue molte sensibili e accentate declinazioni.

Every language is determined by its prosody, by the complex modalities that make up the intonations, rhythms, accents and lengths of its phonemes. Inside every language, therefore, there are distinct tonal units which make up and enact by their very presence the different spoken sounds that serve to make up a spoken language. The forms of such tonal units determine the varying tonal developments of different languages, drawing them towards different musical constructions, as in Ancient Greek, or towards other dynamic structures, as in the case of classical Latin. The most powerful and intimate effect of such a capacity towards tonal differentiation surely lies in the discovery of the accent in the phonetic realization of the word—in pronunciation, the means through which the visible and invisible structure of the essence of the signified that a signifier incarnates offers itself to the world. The sophisticated speaker, therefore, arrives at linguistic musicality or dynamism through a mixing of variation and repetition, as well as modulations of tonal intensity, in order to re-generate the very structure of language as he or she makes use of it. By operating in this same manner, that is to say by making use of their own particular phraseologies, which also draw their flavor from the use of dynamic tonal accents, painting, sculpture, music and architecture are able to arrive at the same sophisticated aesthetic level as the finest poetry and literature. Such dynamics are not only necessary for reading and understanding a work of art, but also in order to provide the dynamics of the work's composition. And by this I am reminded of the ambiguity—a willful lack of accent or emphasis—in the poetry of Cesare Pavese and of the multiple interpretations of many of his verses, or of the kind of interior accent of the human form which marks the long history of Italian sculpture, or of the capacity of a painting to coalesce in its smallest particulars the whole tension underlying its composition. One fine example of such a tension can be found in Vassily Kandinsky's painting *Accent in Pink*. The critical advances of the second half of the twentieth Century have introduced the possibility of a semiotic reading of all art works that has entered into the very marrow of our reception and appreciation of art as a whole—alongside of our instinctual aesthetic responses—and added new and valuable avenues for the study of art as well. Architecture, therefore, along with these other art forms—thanks at first to the advent of the polytechnic school and later to the rationalist movement—is now also generally considered to be a legible semiotic system. Considered as such, any single work of architecture becomes analyzable, decipherable, and therefore also a reiterative utterance within its given language. However, the certainty of semiotic legibility must also be placed side by side with the uncertainty contained in the fact that every language is nothing more than a mutable and ever-changing communicative system, with each of its previously established codes continually subverted and corroded by its shifting and evolving signifiers, the spoken words themselves that make up the language, which are continually modifying the principles and structures of any language as they evolve. Therefore, the accents, the uttered emphases, the signifiers of architectural forms are also mutable and create, in their own evolving variations, the essence of the design process. Let us not forget that there is a constant interaction between rules, their transgression, and eventually the dissolution of the rules in favor of new modes of communication. We can therefore safely assign the loss of cohesion in the modernist project to the mutability of the means of expression, the evolution of its semiotic system. For modernity no longer presents itself through a single narrative voice but rather as a fragmentation of themes and meanings that have marred the certainty of its once global vision. Upon these premises, as one among many methods of interpretation, I would like to insert this vision of the mutability of semiotic codes and their signifiers as a possible framework from which to begin to view the characteristics of the designs of Achille Michelizzi. I do so because to speak of language, of evolution, and of semiotic codes, permits me to pass directly to one of the critical frameworks that appears to characterize the very best of contemporary design both in Italy and abroad. In other words, such a critical framework allows me to announce and to explore the shared contemporary desire and ability to modify the semiotic code of architecture without subverting its meaning, but rather by simply varying its signifiers from time in time in different ways; for example, in the putting into practice, the enunciating of an architectural composition

—a design which is nothing other than a sign itself of a concrete building to be—through a process, like speaking, capable of unifying a multiplicity of signs into a newly reconstituted system of meaning. Once having enunciated such a framework, it appears undeniable that the code of reference of which I speak, even if it appears to be undervalued in many modernist works—with the exception of the so-called sensible modernism—leans towards certain theoretical positions and design realities practiced in Italy today. Most contemporary works, however, only manage to be part of the movement towards a modernism that is ever more lacking in a cohesive framework and in which certainties no longer appear to be simple “givens” but rather more like the hard-earned products of intense philosophical reflexion. For its rigor and coherence, the rectilinear route of Achille Michelizzi’s design strategy has detached itself from such contemporary stances in Italy and has been characterized since its very beginning by the many voices gathered in that suspended and intermediate space that has been generated by auto-dissolution of the Modernist vocabulary. If we must trace the genealogy of Michelizzi’s influences we could not but recognize the watermark of his adhesion to a kind of contemporary Hegelian approach that was passed to him, through the purism of the twentieth century Italian masters, from the work of Karl Friedrich Schinkel and Peter Behrens. Such a style is characterized by Giuseppe Terragni’s rationalism, by Adalberto Libera’s logical designs, and above all by the simple elegance of Franco Albini’s best work. Many of the structures that Achille Michelizzi has designed and built lean towards a rhythmic and airy constructivism. Perhaps such an approach is the most intimate of the borrowed features of his compositional progress. It is in fact evident that Michelizzi prefers to work with figures—and by figures I mean both the fixed and mutable patrimony of referents, as Franco Rella has called them, that become “the movement itself of another kind of thought process.” Such figures are extracted in many ways from place, from the present and remembered landscape of the city, and they are able—once fused with the many other inspirations that go into a project—to provide a possible and necessary future utterance which, however does in no way renounce the traditional language of architecture. Achille Michelizzi’s capacity to form figures that both repeat and renew the language of form itself is, in fact, the most important sub-textual theme of his work. By functioning as a subtext, the theme is both invisible and, at the same time, extraordinarily concrete. It is even rendered immutably secure through its subliminal presence in his work. In this way he manages to bring forth a diffused uncertainty to his designs that restores to functional architecture the possibility of a kind of philosophical integrity. This architect’s working with figures also introduces a sense of time to his work, but time above and beyond the merely chronological; rather Michelizzi’s figures are drawn from temporal cornerstones that in themselves betray the paradigm of their referents. We should not be surprised that a true transmigration of themes, symbols and motifs from out of the past, present, as well as the future, inhabit his solid and iridescent figures; they will help to remind us that time is not only that which we are living, have lived, and will live in the future, but can also be experienced in a non-linear fashion, through the interaction of the forms of the past, those of the present, as well as the possible forms of the future. Michelizzi himself has constructed the thematic framework for the presentation of this collection of his works using the concept of a “continual discontinuity.” In these works it will be impossible not to see the constant presence of a necessary push towards the future upon which, however (like Walter Benjamin’s angel), we will often also see him turn his back. His sensible modernism, therefore, begins in the past, moves through the many characteristics that make up a place, through the permanence of a place’s history, adapting itself as it proceeds, contemporary inasmuch as critical and philosophical, but also inasmuch as it becomes part of a continuity as well as in its variation from standard stylistic codes of meaning. To the diverse roots of Achille Michelizzi’s style we can also add those of his Tuscan heritage and the traditions of the Tuscan school. In particular I am pleased to glimpse some of Edoardo Detti’s designs as a guiding influence in his work. Take, for example the vertical lines between the loft spaces, the controlled a-symmetry of the compositions, the general luminosity; each of these elements bring to Michelizzi’s work those variable accents of a studied design tradition that demands to be read. In such a fluid interpretive process the accents arrange themselves within their relationship to the thousand subtleties of a place. Moreover, the figures intrinsic to every locale subtly suggest the form, the size, and the materials of his architecture, inciting as a priority of the work a

dialogue between permanence and modification. Looking over the whole catalog of his works I see nowhere any single invention presented as an end in and of itself, but rather they each become the parts of a sort of progressive variation of several consolidated themes. In such thematic variations it's not the motifs, forms, or the figures that change, rather it's the accents, the emphases that give new values to Michelizzi's various projects. It is the accents that add ulterior meanings to the buildings, transliterating them with unexpected valences generating new meanings within the established language of architecture. This is not to say that in Michelizzi's work there are no novel surprises; on the contrary, frequently one is taken by surprise by the trill of an unexpected note, such as an unpredictable thematic assonance or dissonance, but such variations only serve to confirm rather than betray the grammatical rules that they have transgressed. Fortunately, because of these strategies we find no extremism, nor even excessive self-aggrandizement in the projects, but rather occasional utterances from outside of the tradition that comment in a sophisticated and subtle manner upon the balance of a sensible and serene design sense. Within a contemporary scene dominated by the fad of creating shapes without form, Michelizzi consistently follows his own road, coherently making all of the stops along the way, through the various lessons that inform and structure his theoretical approach. In other words, to the idea of shape without form he replies by offering us structure. There are many ways of producing substance and structure through accentuation. One manner is visibly evident in the syntax of a composition as a whole, as is evident in all of Michelizzi's work. In his designs all forms are hierarchically connected as either compliments or through juxtaposition. Every individual element functions as the summation of the various independent, discreet, and highly recognizable elements of the work as a whole, never as a forced fusion of forms. Michelizzi's formation of a construction is never a mixture, but rather a ruling, an ordering, an arrangement that determines the equilibrium between the forms and the rhythm between the spaces. Here there is great attention given to the connections, the junctures, the meeting-places, the bulwarks, crests, and corners, or rather an attentiveness to how these forms interact one with the other. Such attention demonstrates that the true essence of design resides in the uncommon magic of the invisible. It is as if the beauty of the form itself—to return once again to the semiotic model of speech—resided mainly in the variable tonality of its accents. Michelizzi's designing through accentuation is, in many cases, emphasized by a knowledgeable use of materials that manages to bring out, in their blending, the dynamics of the building's composition. Frequently he chisels square spaces into his surfaces, or uses previously untried finishes of suggestive and vibrating tones. Often he places the neutrality of plaster side-by-side with the warmer consistency of wood or with colors that emphasize the collective focal points of the design. He achieves a continuous fluidity through the time-tested technique of "breaking" the architectural box in the most unexpected places, subverting the basement, opening the angles, defining the crests and, in some cases, skewing the proportions of the commonly used three layers of the building stratification. The floor plans of Michelizzi's projects are influenced by the effects of a process of accentuation through qualifying certain elements that he chooses to become the polarities necessary for the combining of tensions and energies. A double facade, the spacial rhythm of a corner, a portico, a partition, a staircase, a chimney, a double-sized surface, become the key elements of a spacial concatenation, legible in plan or elevation. He works in such a way as to leave recognizably intact the elements of which a project is composed while, at the same time, the whole that he derives from the sum of the various parts becomes the most forceful overall focus of the project. On the outside, Michelizzi's designs display a unifying quality capable both visibly and physically of gathering a sense of the construction's location and the landscape with which it merges, making itself receptive to spacial relationships and visual reciprocity. These designs, in their very solidity, offer an unexpected capacity for entering into a dialogue with their surroundings. However, Michelizzi's is never a literal reflection of a locale but rather a mutation drawn from the many variables offered by contemporary architecture, suggesting that the only possible approach to design today is to discover a truth which lies outside of precision, an imprecise and evolutionary capacity for interaction between a construction and its site. Michelizzi is able therefore to create a true unification of building and site by combining a concern for interaction with many other natural themes treated in his works. Extracting elements from the interaction of a figure, its background, and the surrounding topography, one is able

to draw up the coordinates of a method that, starting with place qua place, is able to construct a new continuity between physical and mental space. We can see such interaction in a wall that opens to reveal a view, a patio that emerges upon a landscape, in a building that welcomes and acts as a gateway to a city like a head leaning forward to better hear the murmur of the past. Such openings become not only the sign of an acute sensibility, but the mark of an interpretive process that, by using new aesthetic rules, contrasts, combinations, citations, and allusions, emphasizes a circular compositional method which has neither an end nor a beginning. The same dynamic described above applies to the relationship between a project and the urban landscape inasmuch as Michelizzi's designs never present themselves as simple collections of facades, walls, and backsides, but rather as strands woven into the urban fabric. However, in his urban constructions the accents are not only to be found in the exultation of a building's parts, its motifs and materials, but they are visible above all, as always, as variables within a tightly woven web of relations that permit new interventions to rise naturally within the body of a city while still remaining willfully and visibly different from its fellows. Such a method might appear at first to be an anti-modern, nearly Sittean, approach, made up as it is of the visual interaction between openness and closure as well as the concatenations of related sites, public squares, narrow streets, and open spaces such that the city extends itself in its buildings and the buildings open themselves into the cityscape. Michelizzi's designs and constructions also act as a testament to this approach and they have as their twin—as is testified by Michelizzi's long-standing admiration and the dense and interesting essay he published on him in his youth—the British architect James Stirling, and it is equally possible, and perhaps better, that Michelizzi's urban designs are enacted with the inborn rationality that is the earmark of the modernist vocabulary. From out of such design methods there emerges another technique, and one that is more common as well, that is to say the patrimony of knowledge and practical experience that is used as an instrument rather than an end in itself, even in the cases in which the necessary technological apparatuses are terribly complex. This technique is, in fact, the means by which shapes are allowed to form themselves—and by "form" I do not mean only its visible dimension. Achille Michelizzi's expressive language, sometimes musical, sometimes dynamic, is born from the variations that he constructs from out of the language of architecture from within the parameters of the method described above. Moreover, it is in the interpretation of his many accents, particulars and emphases, that we find the most intimate essence of his work. The accent, the emphasis reveals the essence that orients all of his designs towards a poetics made up of fragments. If, from one point of view, such a definition of his work appears inevitable given the imposition of our as yet un-named and uncertain historical moment, his conscientious choices prove to be the builders of an acute sensibility. To work within the rules—and sometimes in the exceptions to the rule—means to think obliquely, in terms of the satellites surrounding concepts, translating them into operations through their common intermediaries and making them capable also of addressing the real world. In the end, to design, for Michelizzi, is to actualize a kind of writing in order to say the same things with new forms and to say new things with the same forms. For him it is also a blending of instinct with practice, reason with feeling, discipline with invention, the head with the heart, and it is for this reason that one cannot remain indifferent to his methods. For, just as the accentuation gives structure to the spoken syllables of a word, they do not renounce the urgent needs of inspiration nor of an elevated, poetic register. Therefore poetry—Michelizzi's—that hones in on the liminal spaces of dialectic, between the enunciation and the deviation, suggests that the true code, and a true modernity, no longer resides in its already established linguistic system nor in the multiplicity of its references, but in the far more mutable figural possibilities provided by its accentuated enunciations.

€ 22,00

