



FLUXFORM / COLLECTIONS 2012

FLUXFORM / COLLECTIONS 2012



## FRANCESCO MOSCHINI / GABRIELE BASILICO E IL COLOSSEO: PARTITURA FOTOGRAFICA COME SCRITTURA

*Nel 1990, Gabriele Basilico ritrae il Colosseo sullo sfondo del rione Campitelli, al quale, insieme al rione Colonna, il fotografo dedica alcuni scatti esposti nella mostra “Roma, i Rioni Storici nelle immagini di sette fotografi”. In quell’occasione ebbi modo di rilevare come il rapporto di G.Basilico con il Colosseo fosse spinto dalla tendenza a coniugare la figura della grande architettura alla dimensione del quotidiano, della realtà dei gesti ripetuti, dei riti ininterrotti, quasi a farla diventare lo sfondo di una rappresentazione urbana incessante, riletta nella stratificazione di tracce silenziose. Questo unitario ciclo fotografico di immagini dedicate al Colosseo sembra invece ricercare un più diretto contatto con l’oggetto, quasi ad elaborare una sua inedita analitica della “decostruzione”, in cui la parte ed il tutto vivono irrisolti dilemmi identitari. Per questo l’immagine del Colosseo diviene forse per G.Basilico il luogo di una ridiscussione metodologica nel tempo, che lo porta a dover puntualmente calibrare la distanze tra gli strumenti espressivi della rappresentazione autoriale e la specifica natura dell’oggetto fotografato. In effetti il rapporto tra il fotografo milanese e il Colosseo sembra trovare il proprio significato nel continuo confronto nel tempo. Gli scatti che hanno come oggetto l’anfiteatro Flavio segnano infatti la misura della straordinaria capacità di G. Basilico di definire la realtà nei suoi aspetti più profondi, nelle sue permanenze e nelle sue mutazioni, a partire da un’opera ripetutamente indagata nel corso degli anni. Come un testo capace di rigenerare e reinterpretare l’insieme dei propri significati ad ogni successiva lettura, ad ogni nuova occasione d’incontro, il Colosseo rappresenta il filo conduttore di una narrazione sempre mutevole nei dettagli, nell’umore, nella chiarezza dei ricordi. In questo senso l’imponente rovina, objet trouvé “traslocato” dal passato nel presente, appare come il campo sul quale insistono successive stratificazioni del pensiero, proiettate e sedimentate nell’immagine fotografica, per rendere atto di un processo di riconoscimento e di scoperta dell’architettura e delle sue modalità di osservazione. Un oggetto misterioso, il Colosseo, la cui figura a volte emerge in lontananza tra le rovine della Via Sacra, in una sorta di visione teatrale, introdotta nel suo moto centripeto da frammenti murari, filari di cipressi e dalla ritmica compatta del colonnato del tempio di Venere e Roma; altre, in cui la sua presenza compare come massa smisurata, gigantesca, capace, da sola, di provocare la saturazione del campo visivo, annullando il circostante e ogni possibilità di relazione con l’esterno. Gli scatti compiuti all’interno dell’antica cavea evidenziano l’annullamento dell’idea di paesaggio, che si esprime nell’esclusione dell’esterno, fatta eccezione per misurati momenti in cui esso viene intercettato come immagine distante nella memoria. Un annientamento però solo apparente, poiché l’articolazione della grande rovina, con i suoi brani di architettura modellati dal tempo nella loro attuale incompiutezza, diviene il luogo di infiniti scenari, in cui l’indeterminato e il frammento lasciano affiorare la vocazione generativa che il monumento ripone nella propria ambiguità figurale.*

*Un paesaggio, quello costruito attorno ai resti dell’originaria arena, che con la sua geometria deforma la percezione fotografica, conferendo all’opera di G. Basilico un nuovo nucleo di indagine. Le distorsioni plastiche dello spazio, derivanti dall’asimmetrico andamento della linea curva che traccia la pianta ellittica, impediscono la realizzazione della sospensione in cui G. Basilico raccoglie solitamente i suoi scatti, indirizzando lo studio verso un diverso rapporto nei confronti della forma architettonica. L’algido distacco e l’iconica fissità della simmetria attraverso cui egli è solito osservare e ritrarre la realtà, lasciano spazio ad un calibrato coinvolgimento dei sensi, inevitabilmente dettato dal continuo avanzamento dei diaframmi murari e degli spalti, che senza soluzione di continuità invadono lo spazio delimitato dall’inquadratura. Una lotta, quella tra G. Basilico e il Colosseo, che spinge il primo a sperimentare l’efficacia comunicativa della visione diagonale, piuttosto che l’invasione totale dell’immagine attraverso visioni parziali dell’oggetto fotografato, verso il delineamento di una nuova natura espressiva. Ma nelle inquadrature di dettaglio, quelle concentrate sui possenti diaframmi murari, riemerge con inattesa fermezza la forza iconica dell’immagine a cui Basilico ci ha da sempre abituati, quasi a congelare la massa dinamica del Colosseo, in un dilatato istante carpito dall’incessante movimento centripeto. Così la parte, il frammento, i singoli elementi, che nella loro visione d’insieme risultano trascinati in una “dinamica coreografica”, nella loro “solitudine” vengono colti da G. Basilico come fossero oggetti architettonici autonomamente collocati nello spazio, presenze in grado di costruire un rapporto tra figura e fondo utile all’identificazione della individualità di tali elementi, formalmente e semanticamente distinti. Come grandi sculture architettoniche, le singole lastre murarie divengono il soggetto di una raffigurazione in cui la parte sopravvive al tutto, o in grado comunque di strutturare una tensione drammatica tra il voler essere, di quegli elementi artificialmente isolati, monadi autarchiche o anonimi elementi seriali, il cui senso è afferrabile solo nella distanza della visione d’insieme. In effetti il lavoro di G. Basilico sul Colosseo vive di questa profonda scissione tra parte e tutto, tra completezza ideale della forma e inquietudine “piranesiana” della perduta unità. Alcuni scatti, in particolare quelli d’insieme, lasciano intravedere il miraggio della totalità cosmica, invera-*



|                                            |                    |      |
|--------------------------------------------|--------------------|------|
| PORTFOLIO FOTOGRAFICO DI GABRIELE BASILICO | ROMA / IL COLOSSEO | 2000 |
|--------------------------------------------|--------------------|------|

ta nella forma architettonica conchiusa, nel compiacimento conciliato della simmetria d'impianto e nel controllo dell'inquadratura. Ma più frequenti sono i momenti in cui la grande massa dell'anfiteatro rivela le proprie tensioni interiori, nel dramma della rovina e dell'incommensurabile. Una tensione espressa nell'incessante e ossessiva successione delle ombre, esaltate dal bianco e nero fotografico, che nel loro erodere la primaria geometria dell'invaso evocano le forme di un paesaggio roccioso, inasprito dall'azione del vento e dallo scorrere estenuante delle acque. È il ruolo dell'ombra appare ancor più determinante nel momento in cui il suo frammentarsi, dovuto ai successivi interstizi dell'architettura "in rovina", si addensa in un'unica area compatta, geometricamente definita, a segnalare la presenza di un ordine superiore che conclude e organizza il sistema. Nelle immagini di G. Basilico la grande ombra che incide sull'edificio a causa della stessa massa che grava sulla medesima figura, sembra ricordare la sublime incombenza di un peso insostenibile e il presagio della progressiva cancellazione di quella architettura ad opera dello scorrere del tempo. Ma è forse a causa dell'essere umano, troppo minuto, troppo esile e troppo coinvolto nella sua ricercata solitudine per riuscire ad abitare quella grande architettura, che l'immagine del monumento rivela la sua preannunciata distruzione. Stranamente infatti la figura umana, da sempre assente dal mondo espressivo di G. Basilico, appare in questo caso come sistematica presenza, la cui piccola grana si trasforma in un leggero movimento del bianco e nero fotografico, e mette in vibrazione la materia muraria del Colosseo. La folla invade le porosità archeologiche, gli interstizi un tempo celati alla vista; ma senza riuscire a stabilirne una misura, un ordine, una qualsiasi possibilità di controllo. Al contrario il popolamento dell'anfiteatro esalta la distanza dalla dimensione propria dell'uomo, da cui deriva la "solitudine" che da sempre accompagna il lavoro di G. Basilico. Questo annullamento della presenza, a partire dall'incomunicabilità di due o più entità, sembra il tema principale della ricognizione fotografica operata da G. Basilico sul Colosseo. Il singolo elemento architettonico, come il setto un tempo portante o le porzioni di gradinate sopravvissute ai crolli, ricerca la propria solitudine archeologica per emergere da una condizione spaziale fagocitante, così come l'invaso dell'anfiteatro afferma l'inviolabilità della propria permanenza, schiacciando la presenza umana, riducendola a pura polvere residuale. La folla umana, anch'essa ritratta come "rovina" invade i resti della sua passata civiltà, li popola senza comprenderne a fondo i sensi, gli usi, le vocazioni di quegli spazi. In questo stato di smarrimento G. Basilico trova un filtro attraverso il quale raggelare l'immagine del grande oggetto, per distaccarsi dall'intenso coinvolgimento espressivo stabilito dal suo farsi paesaggio avvolgente. In alcuni scatti egli arriva ad allontanarsi a tal punto da negare la tridimensionalità prospettica dell'architettura, riducendo la sua immagine ad astrazione di soli tracciati orizzontali, verticali e obliqui. Un processo che, prendendo origine dall'andamento lineare e radiale dei setti murari in successione, trasforma la spazialità prospettica in pura tessitura grafica, in visione diagrammatica in grado di trascrivere la fenomenologia del reale attraverso una notazione calligrafica essenziale. Ma è proprio l'esasperazione iconica di questa serie di immagini ad accentuare, paradossalmente, quel continuo ricorso a sequenze di "avvicinamento" al monumento, che, anziché porsi come graduale comprensione dello stesso, ne accentuano il carattere di totale rimozione dell'inevitabile consumo turistico. Non c'è alcuna ironia sull'idea di massificazione di quell'impietoso sfruttamento della storia, come potrebbe accadere nelle fotografie di Martin Parr, quanto piuttosto, come controcanto alla retorica che vuole ormai il Colosseo ridotto a puro spartitraffico, devastato e compromesso dai traffici del quotidiano mercimonio che si consuma eternamente attorno, una rivendicazione del suo radicamento al contesto archeologico con assoluta continuità. Da qui nasce la straordinaria scelta, dei tagli fotografici più ravvicinati, di accentuare lo sprofondamento dell'invaso del monumento sempre più in una sorta di condizione ipogea, dove ciò che si erge si manifesta quasi per una concrezione eruttiva. Ecco allora le sostruzioni porsi come solchi, come lamine scheletriche di una improbabile nave arenata cui si affianca la memoria di ancestrali e arcaiche presenze, quasi fossimo in presenza di un sito colto nella sua indecifrabilità, cui non sanno restituire senso né gli spettrali setti sopravvissuti che si danno come quinte teatrali, né la più fluida distesa della magmaticità coprente delle gradinate. Ma la corrosione dei materiali esibiti non può non rimandare alle alchemiche trasmutazioni del corpo e dell'architettura così straordinariamente restituite da Peter Greenaway in "the belly of an architect" del 1987 (il ventre dell'architetto), dove allo stesso modo venivano fatti reagire la classicità apollinea del segno e la tragedia del suo essere destinato ad un inesorabile consumo. Eppure basta che lo sguardo di G. Basilico si stacchi dalla sontuosità della materia, per tralasciare in lontananza e subito il monumento recuperare la distensione lineare di una memoria degli acquedotti tesi a segnare e a misurare solennemente il paesaggio e la campagna romana. Ancora una volta G. Basilico fa propria la lezione piranesiana della restituzione per frammenti, dove l'atmosfera è confusa da un brulichio, che più che darsi come pulviscolo atmosferico tende a porsi come slancio animistico e vitalistico per restituire alle immagini selezionate la grandiosità della totalità.

## ■ PAGE 4-5 / INTRODUCTION

FLEXFORM'S OWN HISTORY COINCIDES - NOT ONLY CHRONOLOGICALLY - WITH THE MOST SIGNIFICANT EXPRESSIONS OF THE ERA OF ITALIAN DESIGN. THE COMPANY WAS BORN IN THE 1970S FROM A CREATIVE CONVERSATION WITH SOME OF THE DESIGNERS WHO HAVE LEFT THEIR MARK THROUGH THE COURSE OF TIME, INCLUDING JOE COLOMBO, CINI BOERI, SERGIO ASTI AND RODOLFO BONETTO. THESE ARE INTENSELY CREATIVE YEARS DURING WHICH THIS COMPLEX, FAMILY-RUN BUSINESS ESTABLISHES ITS DISTINCTIVE FEATURES. MOST IMPORTANTLY, ITS NEED TO EMBRACE MODERNITY THROUGH A VARIETY OF PRODUCTS AIMED AT EXPLORING THE THEME OF COMFORT IN ALL ITS ASPECTS AND VARIATIONS. THE SUBJECT OF CHAIRS IS EXPLORED IN A WIDE-RANGING INTERPRETATIVE STUDY CARRIED OUT BY THE ARCHITECT ANTONIO CITTERIO, WHO ALSO ACTS AS AN INVALUABLE PARTNER IN DEFINING PRODUCT STRATEGIES. A COLLECTION OF SOFAS AS WELL AS LARGE AND SMALL ARMCHAIRS IS THUS BORN ALONG WITH AN EXTENSIVE ARRAY OF FURNISHINGS.

IN CONJUNCTION WITH THE PLAN FOR THE NEW COLLECTIONS, THE MOKA COLLECTION HAS BEEN GIVEN A PLACE OF ITS OWN FEATURING FURNITURE DESIGNED IN THE 1930S BY MARIO ASNAGO AND CLAUDIO VENDER, THE GREAT MASTERS OF ITALIAN RATIONALISM. THUS, BOTH CONTEMPORARY AND VINTAGE DESIGNS HAVE CONTRIBUTED TOWARD AN EXTREMELY RICH CATALOGUE, FLEXFORM'S VERY OWN HALLMARK. FLEXFORM'S INTERNATIONAL SUCCESS LIES FIRST AND FOREMOST IN ITS PRODUCTS AND IN ITS COMMUNICATION STRATEGY SUPERVISED BY NATALIA CORBETTA, WHO HAS CONSISTENTLY PLACED SPECIAL EMPHASIS ON BUILDING A STRONG ICONOGRAPHIC IDENTITY AND BRAND IMAGE OVER THE YEARS.

FLEXFORM HAS BEEN INTERPRETING LIFESTYLE CHANGES THROUGH COLLECTIONS WHOSE NAMES HAVE SINCE BECOME HOUSEHOLD NAMES: GROUNDPIECE, LONG ISLAND, STATUS AND SOFT DREAM. SOFA COLLECTIONS: SOFT ISLANDS DEVELOPING INTO A LARGE SELECTION OF MODULAR ELEMENTS AVAILABLE IN VARIOUS SIZES. SPACIOUSLY LAVISH, THEY WELCOME US AND EMBRACE US. OVERSIZED, THEY TAKE UP THE DOMESTIC SPACE WE LIVE IN WHILE AFFORDING US NEW OPPORTUNITIES TO INHABIT IT. SOFAS ARE MADE TO SIT ON, STRETCH OUT ON AND FINALLY SLEEP ON. WHILE SITTING ON A SOFA, WE THINK AND REST. WE WATCH TELEVISION OR WE LET OURSELVES BE DRAWN INTO THE ATMOSPHERE OF A MOVIE. WHETHER LYING ON IT OR NOT, WE SPEND ENDLESS HOURS TALKING ON THE PHONE. TODAY'S WORLD HAS TURNED THE SOFA INTO A WORK STATION. THAT'S WHY, SECTIONAL SOFAS ARE NOW EQUIPPED WITH END TABLES TO PAY HOMAGE TO THE 'FLEXIBLE OFFICE', WHILE TURNING OUR HOME'S MOST COMFORTABLE CORNER INTO OUR OFFICE. FITTED WITH DETACHABLE CHAISES, JUTTING CHAISE LONGUES AND SEATS THAT MEANDER ON BOTH SIDES, THE NEW SECTIONAL SOFA HAS CREATED A WHOLLY NEW MAP OF COMFORT. BACKRESTS, ARMRESTS AND CUSHIONS ARE KEY IN THIS CONTEMPORARY VISION OF RELAXATION.

THESE OVERSIZED SOFAS INVITE US TO ENJOY CONVIVIAL GATHERINGS WITH MANY FRIENDS IN FRONT OF A LARGE TV SCREEN OR SHARE COZY FAMILY REUNIONS AND GROUP CHATS WITH BOTH GROWNUPS AND CHILDREN.

WHEN ASKED WHAT LUXURY IS TODAY, MOST WOULD RESPOND 'TIME'. WHAT SLIPS US BY SEEMS MORE PRECIOUS THAN WHAT WE HAVE. WHAT IS IMMATERIAL BECOMES MORE COVETED THAN ANYTHING MATERIAL. FLEXFORM INVITES US TO AFFORD THE LUXURY TO GIVE OUR DAILY LIFE A RICHER DIMENSION TO BE SHARED WITH OTHERS.

## ■ PAGE 9-11 / FRANCESCO MOSCHINI / GABRIELE BASILICO AND IL COLOSSEO: PHOTOGRAPHIC PARTITION AS WRITING

IN 1990 GABRIELE BASILICO SHOT THE COLOSSEUM AGAINST THE BACKDROP OF THE CAMPITELLI

DISTRICT, TO WHICH THE PHOTOGRAPHER DEDICATED SOME PHOTOGRAPHS - ALONG WITH SOME OF THE COLONNA DISTRICT - AS PART OF THE EXHIBIT CALLED 'ROMA - I RIONI STORICI NELLE IMMAGINI DI SETTE FOTOGRAFI (ROME - HISTORICAL DISTRICTS THROUGH THE LENS OF SEVEN PHOTOGRAPHERS). ON THAT OCCASION I WAS ABLE TO REALIZE HOW BASILICO'S RELATIONSHIP WITH THE COLOSSEUM WAS FOSTERED BY HIS INCLINATION TO COMBINE SYMBOLS OF GREAT ARCHITECTURE WITH THE MEANING OF EVERYDAY LIFE, THE REPEITION OF ITS GESTURES, ITS UNINTERRUPTED RITUALS, ALMOST AS THOUGH HE WANTED TO TURN IT INTO THE BACKGROUND OF A CEASELESS URBAN REPRESENTATION, WHICH CAN BE GLEANED THROUGH THE LAYERS OF SILENT TRACES. THIS COHERENT PHOTOGRAPHIC SERIES OF IMAGES DEDICATED TO THE COLOSSEUM, HOWEVER, SEEMS TO BE STRIVING FOR A MORE DIRECT CONTACT WITH ITS SUBJECT, AS THOUGH IT AIMED TO PUT FORWARD AN UNPRECEDENTED APPROACH TO 'DECONSTRUCTIVE' ANALYTICS, WHERE THE PART AND THE WHOLE ARE BESET WITH UNRESOLVED IDENTITY ISSUES. THUS THE IMAGE OF THE COLOSSEUM BECOMES PERHAPS, IN BASILICO'S VIEW, THE PLACE WHERE THE METHODOLOGICAL DEBATE CAN BE INFORMED OVER TIME. WHICH LEADS HIM TO INVARIABLY CALIBRATE THE DISTANCE BETWEEN THE EXPRESSIVE INSTRUMENTS OF THE AUTHOR'S REPRESENTATION AND THE SPECIFIC NATURE OF THE SUBJECT BEING PHOTOGRAPHED. INDEED, THE RELATIONSHIP BETWEEN THE MILANESE PHOTOGRAPHER AND THE COLOSSEUM SEEMS TO FIND ITS MEANING IN ITS CONSTANT COMPARISON OVER TIME. THOSE PHOTOGRAPHS WITH THE FLAVIAN AMPHITHEATER AS THEIR SUBJECT TESTIFY TO GABRIELE BASILICO'S EXTRAORDINARY ABILITY TO DEFINE REALITY IN ITS MOST PROFOUND ASPECTS, IN ITS PERMANENCE AND ITS MUTATION, STARTING FROM A WORK OF ARCHITECTURE THAT HAS BEEN INVESTIGATED TIME AND AGAIN OVER THE YEARS. LIKE A TEXT THAT CAN REGENERATE AND RE-INTERPRET ALL ITS MEANINGS WITH EACH SUBSEQUENT READING AND WITH EACH NEW ENCOUNTER, THE COLOSSEUM IS THE RECURRING THEME IN A NARRATIVE WHERE DETAILS, THE MOOD AND THE SHARPNESS OF A MEMORY ARE FOREVER CHANGING. IN THIS SENSE, THIS IMPOSING RUIN, AN OBJET TROUVÉ 'RELOCATED' FROM THE PAST INTO THE PRESENT, APPEARS TO BE A FIELD WHERE SUBSEQUENT LAYERS OF THOUGHT HAVE TAKEN ROOT, AND WHICH HAVE BEEN PROJECTED AND SETTLED IN THE PHOTOGRAPHIC IMAGE, TO ACKNOWLEDGE THE PROCESS OF RECOGNIZING AND DISCOVERING ARCHITECTURE AS WELL AS THE WAY IT OUGHT TO BE OBSERVED. A MYSTERIOUS OBJECT, THE COLOSSEUM, WHOSE OUTLINE OFTEN LOOMS LARGE IN THE DISTANCE AMONG THE RUINS OF THE VIA SACRA, IN A SORT OF THEATRICAL VISION, INTRODUCED IN ITS CENTRIPETAL MOVEMENT BY WALL FRAGMENTS, BY A ROW OF CYPRESS TREES AND BY THE COMPACT RHYTHMICITY OF THE COLONNADE SURROUNDING THE TEMPLE OF VENUS AND ROMA; IN OTHERS, WHERE ITS PRESENCE APPEARS AS AN EXTRAVAGANTLY HUGE MASS WHICH, ALONE, CAN SATURATE THE ENTIRE VISUAL FIELD, THUS VANQUISHING ITS SURROUNDINGS AND ANY ATTEMPT TO RELATE TO THE OUTSIDE. THE SHOTS TAKEN INSIDE THE ANCIENT CAVEA EMPHASIZE THE ABOLITION OF THE IDEA OF LANDSCAPE, WHICH FINDS ITS EXPRESSION IN THE EXCLUSION OF THE EXTERIOR, EXCEPT FEW INSTANCES WHERE IT IS INTERCEPTED AS A REMOTE IMAGE IN ONE'S MEMORY. HOWEVER, THIS IS ONLY APPARENT ANNIHILATION AS THE ARTICULATION OF THIS GRAND RUIN, WITH ITS SHREDS OF ARCHITECTURE FASHIONED BY TIME INTO THEIR PRESENT UNFINISHEDNESS, BECOMES THE SETTING FOR INFINITE SCENES, WHERE THE INDETERMINATE AND THE FRAGMENTARY ALLOW THEIR GENERATI-

VE TALENT TO SURFACE AMID THE COLOSSEUM'S OWN FIGURAL AMBIGUITY.

A LANDSCAPE - BUILT AROUND THE REMNANTS OF WHAT USED TO BE AN ARENA - WHOSE GEOMETRY DISTORTS THE PHOTOGRAPHIC PERCEPTION, THUS GIVING BASILICO'S WORK A NEW CENTER FOR INQUIRY. THE SPATIAL PLASTIC DISTORTIONS, WHICH STEM FROM THE ASYMMETRICAL COURSE OF THE CURVE IN ITS ELLIPTICAL OUTLINE, PREVENT THE OCCURRENCE OF THE SUSPENSION IN WHICH GABRIELE BASILICO HABITUALLY GATHERS HIS SHOTS, THUS DIRECTING HIS ATTENTION TO A DIFFERENT APPROACH TOWARD ARCHITECTURAL FORM. THE ALOOFNESS AND ICONIC FIXITY OF THE SYMMETRY THROUGH WHICH HE USUALLY OBSERVES AND CAPTURES REALITY GIVE WAY TO A CAREFUL PARTICIPATION OF THE SENSES, INEVITABLY DICTATED BY THE CONSTANT ADVANCEMENT OF THE WALL PARTITIONS AND TERRACES, WHICH ENCROACH JAGGEDLY ON THE SPACE HEMMED IN BY THE FRAME. A STRUGGLE BETWEEN BASILICO AND THE COLOSSEUM, WHERE THE FORMER IS SPURRED TO EXPERIMENT WITH THE COMMUNICATIVE EFFICACY OF A DIAGONAL ANGLE OF VIEW, RATHER THAN THE TOTAL INVASION OF THE IMAGE THROUGH PARTIAL VISIONS OF THE OBJECT BEING PHOTOGRAPHED, TOWARD THE MAKING OF A NEW EXPRESSIVE NATURE. BUT IN THE DETAIL SHOTS, THOSE THAT CONCENTRATE ON THE MASSIVE WALL PARTITIONS, THE ICONIC POWER OF THE IMAGE, SO CHARACTERISTIC OF BASILICO, SURFACES ONCE AGAIN, AS IF TO FREEZE THE COLOSSEUM'S DYNAMIC VOLUME, IN A DILATED INSTANT SEIZED BY THE UNRELENTING CENTRIPETAL MOVEMENT. THUS THE FRAGMENT, THE INDIVIDUAL ELEMENTS, WHICH APPEAR TO BE DRAGGED INTO A 'CHOREOGRAPHIC DYNAMIC' WHEN TAKEN TOGETHER, ARE INSTEAD CAPTURED BY BASILICO IN THEIR 'ALONENESS', AS THOUGH THEY WERE SPATIALLY INDEPENDENT ARCHITECTURAL OBJECTS. PRESENCES THAT CAN BUILD A RELATIONSHIP BETWEEN FIGURE AND BACKGROUND SO AS TO HELP IDENTIFY THE INDIVIDUALITY OF SUCH ELEMENTS, WHICH ARE FORMALLY AND SEMANTICALLY DISTINCT. LIKE GREAT ARCHITECTURAL SCULPTURES, THE INDIVIDUAL WALL SLABS BECOME THE SUBJECT OF A PORTRAYAL IN WHICH THE PART OUTLIVES THE WHOLE, OR AT LEAST IS ABLE TO CREATE A DRAMATIC TENSION OVER WHETHER TO ALLOW THESE ARTIFICIALLY ISOLATED ELEMENTS TO BE AUTARCHIC MONADS OR WHETHER TO LET THEM BE MERELY NON-DESCRIPT SERIAL ELEMENTS, WHOSE MEANING CAN BE GRASPED THROUGH AN OVERALL VIEW AFFORDED ONLY BY A MORE DISTANT STANCE. INDEED, BASILICO'S WORK ON THE COLOSSEUM REVOLVES AROUND THE DICHOTOMY BETWEEN THE PART AND THE WHOLE, BETWEEN IDEAL COMPLETION OF THE FORM AND THE 'PIRANESIAN' ANXIETY OVER THE LOST UNITY. A NUMBER OF SHOTS - ESPECIALLY THE OVERVIEW SHOTS - ALLOW A GLIMPSE INTO THE MIRAGE OF COSMIC TOTALITY, EMBODIED BY THE SELF-ENCLOSING ARCHITECTURAL DESIGN, BY THE CONCILIATING COMPLACENCY OF THE FRAMEWORK SYMMETRY AND BY THE CONTROL OVER THE SHOT. MORE OFTEN, THOUGH, THE AMPHITHEATER'S IMPOSING MASS REVEALS ITS INNER ANXIETY THROUGH THE UNFOLDING DRAMA OF THE DECAYING AND THE UNFATHOMABLE. A FORM OF ANXIETY CONVEYED BY THE COMPULSIVE AND UNRELENTING SUCCESSION OF SHADOWS, ENHANCED BY THE PHOTOGRAPHIC BLACK- AND-WHITE EFFECT, WHICH, BY ERODING THE PRIMARY GEOMETRY OF ITS VOLUME, EVOKES THE SHAPES OF A ROCKY LANDSCAPE, MADE EVEN HARsher BY THE ABRASION OF THE WIND AND THE EXHAUSTING FLOWING OF WATER. THE ROLE PLAYED BY THE SHADOWS SEEM EVEN MORE PIVOTAL AS THE FRAGMENTATION, CAUSED BY THE ENSUING CRACKS IN THE STRUCTURE 'IN RUINS', IS CONCENTRATED IN ONE COMPACT, GEOMETRICALLY BOUNDED AREA, SO AS TO DETECT THE PRESENCE

OF A HIGHER ORDER OF ALL THINGS WHICH ENCLOSES AND ORGANIZES THE SYSTEM. IN GABRIELE BASILICO'S PICTURES, THE GREAT SHADOW CAST ON THE BUILDING - OWING TO THE VERY MASS WEIGHING DOWN ON THE FIGURE ITSELF - SEEMS REMINISCENT OF THE SUBLIME DUTY OF AN UNBEARABLE BURDEN AND OF THE SOMBER PRESAGE OF THE PROGRESSIVE ANNIHILATION OF THE STRUCTURE THROUGH THE EFFECTS OF TIME. IT IS, HOWEVER, ON ACCOUNT OF HUMAN BEINGS, THEIR BEING TOO MINUTE AND FRAIL AND OVERLY INVOLVED IN THEIR COVETED SOLITUDE TO BE ABLE TO INHABIT THAT GRAND STRUCTURE, THAT THE IMAGE OF THE MONUMENT REVEALS ITS FORETOLD DESTRUCTION. ODDLY ENOUGH, IN THIS INSTANCE THE HUMAN FIGURE - WHICH IS INVARIABLY CONSPICUOUS BY ITS ABSENCE IN BASILICO'S EXPRESSIVE WORLD - APPEARS AS A SYSTEMATIC PRESENCE, WHOSE FEWER GRAINS TURN INTO A LIGHT MOVEMENT IN THE BLACK-AND-WHITE PHOTOGRAPHY, THUS SETTING THE COLOSSEUM'S WALLS INTO VIBRATION. THE CROWDS INVADÉ THE ARCHEOLOGICAL POROSITY, THE CRACKS FORMERLY UNEXPOSED, BUT WITHOUT SUCCEEDING IN ASSESSING ITS SIZE OR ORDER AND WITHOUT BEING ABLE TO CONTROL IT. BY CONTRAST, THE CROWDING OF THE AMPHITHEATER EMPHASIZES THE DISTANCE FROM THE HUMAN DIMENSION, HENCE THE 'SOLITUDE' THAT HAS ALWAYS CHARACTERIZED GABRIELE BASILICO'S WORK. THE OBLITERATED PRESENCE, BROUGHT ON BY THE INABILITY OF TWO OR MORE BEINGS TO COMMUNICATE, SEEMS TO BE THE LEITMOTIF IN BASILICO'S PHOTOGRAPHIC RECONNAISSANCE OF THE COLOSSEUM. THE SINGLE ARCHITECTURAL ELEMENT, LIKE THE FORMERLY LOAD-BEARING DIAPHRAGM OR THOSE BLEACHERS THAT SURVIVED THE COLLAPSE, SEEKS ITS ARCHEOLOGICAL SOLITUDE IN AN EFFORT TO EMERGE FROM AN ENGULFING SPATIAL CONDITION, JUST AS THE AMPHITHEATER'S VOLUME AFFIRMS THE INVIOABILITY OF ITS BEING BY STAMPING OUT ANY HUMAN PRESENCE, REDUCING IT TO MERE RESIDUAL DUST. THE HUMAN CROWD, EQUALLY PORTRAYED AS 'RUINS' ENCROACHES ON THE REMNANTS OF ITS ANCIENT CIVILIZATION, INHABITS IT WITHOUT FULLY COMPREHENDING THE MEANING AND USE OF THOSE SPACES. IN THIS STATE OF LOSS, GABRIELE BASILICO FREEZES THE IMAGE OF THIS GRAND OBJECT THROUGH A FILTER, IN A BID TO DETACH HIMSELF FROM THE OVERWHELMING EXPRESSIVE INVOLVEMENT COMMANDED BY THE OBJECT'S ENSHROUDING LANDSCAPE, IN SOME OF HIS SHOTS BASILICO SUCCEEDS IN DISTANCING HIMSELF TO SUCH AN EXTENT AS TO DENY ARCHITECTURE ITS THREE-DIMENSIONAL PERSPECTIVE, WHILE REDUCING ITS IMAGE TO HORIZONTAL, VERTICAL AND OBLIQUE ABSTRACTION. A PROCESS WHICH ORIGINATES FROM THE LINEAR AND RADIAL COURSE OF THE SUCCEEDING WALL PARTITIONS AND WHICH TRANSFORMS PERSPECTIVAL SPATIALITY INTO PURE GRAPHIC COMPOSITION, INTO A DIAGRAMMATIC VIEW THAT CAN TRANSCRIBE THE PHENOMENOLOGY OF WHAT IS REAL INTO BASIC CALLIGRAPHIC NOTATION. NOTWITHSTANDING, IT IS INDEED THE ICONIC EXASPERATION OF THIS SERIES OF IMAGES WHICH INTENSIFIES, QUITE PARADOXICALLY, THE CONTINUAL RESORTING TO SEQUENCES MEANT TO 'DRAW NEARER' TO THE MONUMENT, WHICH, RATHER THAN ACTING AS A GRADUAL MEANS OF UNDERSTANDING IT, HIGHLIGHTS ITS COMPLETE REMOVAL FROM THE INEVITABLE TOURISM CONSUMPTION. THERE IS NO IRONY IN THE IDEA OF STANDARDIZATION OF THE MERCILESS EXPLOITATION OF HISTORY, AS WOULD BE THE CASE WITH MARTIN PARR'S PHOTOGRAPHS. RATHER, IT SEEMS TO PROVIDE A COUNTERPOINT TO THE RHETORIC WHEREBY THE COLOSSEUM OUGHT TO BE REDUCED TO A MERE TRAFFIC ISLAND, TARNISHED AND DEPREDATED BY THE PERENNIAL DAILY TRAFFICKING THAT TAKES PLACE AROUND IT. AN ASSERTION OF ITS SEAMLESS ROO-

TING TO ITS ARCHEOLOGICAL CONTEXT. HENCE THE EXTRAORDINARY DECISION – THROUGH PHOTO PARTITION CLOSE-UPS – TO ACCENTUATE THE SINKING VOLUME OF THE STRUCTURE IN A SORT OF HYPOGEUM, WHERE THE EMERGED PARTS APPEAR AS THE RESULT OF ERUPTIVE CONCRETIONS. HERE THE SUBSTRUCTURES APPEAR AS CREVICES, AS THE SKELETAL SHEETS OF THE HULL OF AN UNLIKELY SHIP WHICH HAS RUN AGROUND AND WHICH IS FILLED WITH ANCESTRAL MEMORIES OF ARCHAIC PRESENCES, AS THOUGH WE WERE PRESENTED WITH A SITE STUCK IN ITS INDECIPHERABILITY, WHOSE MEANING CANNOT BE EXPLAINED BY THE SURVIVING SPECTRAL WALLS OR BY THE FLUID COVERING EXPANSE OF ITS MAGMATIC BLEACHERS. THE CORROSION OF THE MATERIALS DISPLAYED, HOWEVER, CANNOT BUT BE REDOLENT OF THE ALCHEMICAL TRANSMUTATIONS OF THE BODY AND OF THE STRUCTURE SO SPLENDIDLY PORTRAYED BY PETER GREENWAY IN HIS 1987 'THE BELLY OF AN ARCHITECT', IN WHICH THE APOLLONIAN CLASSICAL NATURE OF THE SIGN AND THE TRAGEDY OF ITS BEING DOOMED TO INELUCTABLE CONSUMERISM WERE MADE TO REACT MUCH IN THE SAME WAY. YET, ALL IT TAKES IS FOR BASILICO'S GAZE TO LOOK AWAY FROM THE LUXURIOUS MATTER AND INTO THE DISTANCE, AND THE MONUMENT IMMEDIATELY REGAINS THE LINEAR EXTENSION OF A MEMORY OF AQUEDUCTS STRETCHING OUT AS SOLEMN SIGNPOSTS ACROSS THE LANDSCAPE AND THE ROMAN COUNTRYSIDE. ONCE AGAIN, GABRIELE BASILICO TAKES A LEAF OUT OF PIRANESI AND GIVES BACK FRAGMENTS, WHERE THE ATMOSPHERE IS BATHED IN A TEEMING MASS WHICH, RATHER THAN COMING ACROSS AS ATMOSPHERIC DUST, TENDS TO ACT AS AN ANIMISTIC AND VITALISTIC SURGE TO RESTORE THE MAJESTY OF TOTALITY IN SELECTED IMAGES.

■ PAGE 220 / UGO VOLLI

HABITATION ALWAYS HAS ITS AESTHETIC SIDE: THAT IS TO SAY AN ELEMENT ASSOCIATED WITH THE PERCEPTION OF TASTE, WITH THE PLEASURE OF SENSATION, AND NATURALLY, WHENEVER THERE IS A CHOICE, IT EXPRESSES THE PERCEPTION OF PLEASURE, WITH THE ADOPTION OF A CERTAIN TASTE. FOR THIS REASON THE OBJECTS INVOLVED IN HABITATION ARE ALL SOMEWHAT AKIN TO MIRRORS FOR THOSE WHO CHOSE THEM, OR IF YOU LIKE, THEY INEVITABLY COMPOSE SELF-PORTRAITS: THEIR SELECTION DEFINES AN AESTHETIC AND, THROUGH IT, AN IDENTITY. THE AESTHETIC ELEMENT OF FURNISHING IS JUST AS NATURALLY LINGUISTIC AS IT CANNOT STIMULATE US THROUGH OUR EXPERIENCE OF PLEASURE IT IF DOES NOT SPEAK ABOUT US TO OTHERS (AND ABOUT US TO OURSELVES), ENUNCIATING THIS PLEASURE. FURNITURE IS CONVERSATION IN WHICH SYNTAX IS MORE IMPORTANT THAN USE. FOLLOWING THE GREAT AND REGULAR SWELLS OF STYLE OF THE PAST, DURING THE TWENTIETH CENTURY THE IDIOMS OF FURNISHING HAVE CEASED TO SUCCEED ONE ANOTHER, EVEN THOUGH THEY ARE ALWAYS PLACED IN THE SHADOW OF A CERTAIN PERIOD: THEY CONFRONT AND CONTRAST WITH ONE ANOTHER. THE PRINCIPAL OPPOSITION, GOING BEYOND THE FASHIONABLE NAMES, IS THAT BETWEEN EXCESS AND SUBTRACTION. OR, AS THE ART THEORISTS WOULD HAVE IT, BETWEEN THE BAROQUE AND THE CLASSICAL. SUBTRACTION WORKS BY MEANS OF ISOLATING FUNCTIONS AS WELL AS ELIMINATING THE SUPERFLUOUS. IT NEEDS LARGE SPACES: THE SURROUNDING VOID IS A GUARANTEE OF CONCENTRATION ON THE OBJECT, OF AN EXTREME SEMANTIC TENSION. THE ISOLATED PIECE OF FURNITURE IS LIKE THE PURE COLOUR OF EXPRESSIONISM OR THE CHORDLESS SOUND OF CONTEMPORARY MUSIC: PURE OBJECTIVITY, PERFECTLY DELINEATED FORM AND, AGAIN, IDENTITY. HAVING ACHIEVED SPATIAL PURITY AND AVOIDED THE CROWDING THAT IS FREQUENTLY AN UNINTENTIONAL CONDITION OF EVERY EXAMPLE OF THE BAROQUE, SUB-

TRACTION IS FACED WITH A CHOICE: TWO PATHS, TWO METAPHORS, TWO DEFINITIONS THAT AGAIN COME UP AGAINST ONE ANOTHER WITHOUT EITHER GAINING THE UPPER HAND. SUBTRACTION MAY TAKE THE ROUTE OF TRYING TO BE A "MACHINE" OR MAY AIM TO EVOKE THE IMMEDIACY OF CRAFTSMANSHIP THAT BORDERS ON THE ESSENCE OF FAMILIARITY, ONE THAT WE COULD CONVENTIONALLY CALL "SIMPLICITY". THE SYMBOLS OF THE MACHINE AESTHETIC – IN THE HOME AS IN THE FACTORY – DERIVE FROM AN IDEA OF SIMPLE AND MECHANICAL FUNCTIONALITY AND THEREFORE LOVE TO EXHIBIT THEIR TECHNOLOGY, THEIR MATERIALS, THE LAWS OF PHYSICS THAT SUPPORT THEM, THE PLAY OF ELEMENTS AND FORCES. FOR THIS REASON THEY ARE FREQUENTLY SHARP, CHROMED, PIERCED WITH VOIDS, COLOURED, ASYMMETRIC AND SURPRISING (IN THIS ELEMENT OF SURPRISE INHERENT TO RATIONALIST FURNITURE IS THERE NOT PERHAPS A NOSTALGIA FOR THE BAROQUE, DISGUISED AS FORM / FUNCTION?). SIMPLICITY DOES NOT PRESUME TO PRODUCE EFFECTS EQUALLY FREE OF AMBIGUITY. IT KNOWS THAT IN THE PROCESS OF LIVING MEMORY, SENTIMENT AND THE NEED FOR SECURITY IMPLICIT IN THE TERM "HOME" ALL COME INTO PLAY ALONG WITH THE CONCEPT OF USE. HOWEVER, IT ATTEMPTS TO SATISFY THESE NEEDS IN THE PUREST AND MOST IMMEDIATE OF WAYS. SIMPLICITY CONCEALS ITS TECHNOLOGY BECAUSE IT DETESTS ALL FORMS OF EXHIBITIONISM. SIMPLICITY USES KNOWN AND UNDERSTOOD FORMS AND MATERIAL, AN APPEARANCE OF FAMILIARITY. IT IS INSPIRED BY THAT WHICH IS MOST STABLE IN INDIVIDUAL MEMORY – WITH NO DELUSIONS OF ETERNITY. SIMPLICITY REFINES ITS FORMS, IT SIMPLIFIES THEM EVEN FURTHER, DISTILLS THEM; BUT CONSIDERS THE RECOGNIZABILITY OF TYPES AS A RESOURCE RATHER THAN AN OBSTACLE. SIMPLICITY INHABITS THE MEMORY WITH THE STRENGTH OF AN ARCHETYPE, WHERE EXCESS PREFERS TO STUN AND ENTERTAIN, WHERE THE MACHINE PREFERS TO EXHIBIT ITS OWN EXTREME RATIONALITY, SIMPLICITY PREFERS ABOVE ALL TO SEE ITSELF AS AN ESSENCE, AS SOMETHING THAT HAS ALREADY BEEN INHABITED AND HAS TAKEN ON THE FORM OF HABITATION AS A GLOVE TAKES ON THE FORM OF A HAND. RATHER THAN EXPERIMENTATION OR SURPRISE, ITS GUIDING PRINCIPAL IS ESSENTIALLY TIMELESS ELEGANCE, AS EXPLAINED BY THE ETYMOLOGY OF THE WORD ELEGANT, THAT WHICH IS CHOSEN, EXTRACTED FROM THE CROWD. ELEGANCE IS THUS THE FRUIT OF A PERIOD OF SELECTION THAT ALLOWS IT TO BE DEPOSITED IN THE MEMORY. INHABITING ELEGANCE MEANS REDISCOVERING THE FAMILIAR FURNITURE OF OUR MEMORIES.

■ PAGES 236 - 238 / FULVIO IRACE  
KNOWN AS THE REFINED "PRIMITIVES" OF NEW ARCHITECTURE, ASNAGO & VENDER WERE, IN THE 20TH CENTURY'S CRITICAL IMAGERY, THE TRUEST EMBODIMENT OF THE KIND OF RATIONALIST "INNOCENCE" THAT STIMULATED ALBERTO SARTORIS IN 1932 TO SEEK "HELLENISM" IN "THE GEOMETRIC AND NUMERICAL SPLENDOR" OF NEW "ARCHITECTURAL DISPLAY". THEY WERE "PRIMITIVES WITH A PAST", TO CITE MASSIMO BONTEMPELLI'S FAMOUSLY FITTING FORMULATION. THIS POSSIBLY REMAINS, IN SPITE OF EVERYTHING, THE BEST DEFINITION OF THE KIND OF ANXIOUS METAPHYSICAL DRIVE FOR PURITY THAT UNEQUIVOCALLY CHARACTERIZED THE LANGUAGES AND DIALECTS OF EARLY ITALIAN RATIONALISM. BY TRANSFORMING A HORIZON OF TABULA RASA INTO A DESIGN METHOD THAT IS QUITE SIMILAR TO THE FREUDIAN TECHNIQUE OF DECIPHERING DREAMS, IT PRODUCED EXTRAORDINARY CREATIVE PERFORMANCE, SUGGESTING THAT FROM THE WHITENESS OF A PAGE OF DRAWING PAPER, SIGNS OF AN ABSTRACT NEW ORDER COULD EMERGE – LIKE FLEETING SINOPIA AND IMPERCEP-

TIBLE OUTLINES OF PROPORTION. IT WOULD BE A NEW ORDER TEEMING WITH A MOODY CONSTELLATION OF MYTHS AND SYMBOLS, OFTEN HAVING SOMEWHAT AMBIGUOUS INTERPRETATIONS. DELIBERATELY BORN FROM A RIB OF THE HEAVY-HANDED TRADITION WEIGHING LIKE FATE UPON THE DESTINY OF OUR ARCHITECTURE, THIS ARCHITECTURAL PRIMITIVISM WAS THUS BOTH AN ACT OF FAITH AND AN ACT OF WILL, NOURISHED BY PURE SENTIMENT AND IDEOLOGICAL REASON – A PROCESS OF ALCHEMISTIC DISTILLATION AIMED AT SEPARATING MATTER IN ORDER TO INSURE ITS TRANSMIGRATION INTO THE PLATONIC REALM OF IDEAS, CLOSE TO THE NUMINOUS WORLD OF NUMERALS AND PROPORTION, WHERE, ACCORDING TO PERESSUTTI, GEOMETRY SPEAKS AND ARCHITECTURE "EXUDES LIFE FROM ITS WALLS". APPARENTLY FAR FROM ALL FORMS OF INTRANSIGENT ARTISTIC TITANISM, MARIO ASNAGO AND CLAUDIO VENDER, IN THEIR MILANESE OFFICE AT 11, VIA CAPPUCCIO, WERE COMMITTED TO BEING THE "ENGINEERS" OF DESIGN – MORE LIKE LABORERS THAN LIKE HEROES, THEY DEDICATED THEMSELVES WITH CONSTANCY TO THE SPIRITUAL PRACTICING OF "METAPHYSICS OF DAILY LIFE". THEY TRAINED, PROJECT AFTER PROJECT, FOR THE PROGRESSIVE STEP GOING FROM THE PROFILE OF CLASSIC FORMS TO THE RELIEF OF ABSTRACT FORMS. FAR FROM THE POLITICAL DIN GOING ON IN THE DEBATE ON THE FUNCTION OF ARCHITECTURE AS STATE ART, THEY PREFERRED TO WRAP THEMSELVES IN A SILENCE THAT CAME CLOSE TO APHASIA. FROM THAT RETREAT, WHICH ONLY SEEMINGLY CONTRASTED WITH THE FORTUNES OF A SATISFYING PROFESSIONAL CAREER – IN A WORLD, ACCORDING TO GIOLLI, "OF COLD LIGHTS AND LUNAR IMPRESSIONS" – THEY SUCCEEDED, BY THE MIDDLE OF THE THIRTIES, IN DETERMINING THE TRAITS OF A "STYLE" THAT RENATO AIROLDI DESCRIBED AS "TIMELESS", GIVEN ITS SELF-REFERENTIAL NATURE.

HAVING COMMENCED THEIR PROFESSIONAL CAREER PRACTICALLY BEFORE TAKING THEIR ARCHITECTURAL DEGREE IN 1922, BY 1927 THEY WERE READY TO TAKE ON THE ROLE OF RELIABLE INTERLOCUTORS WITH THE CULTIVATED ENTREPRENEURIAL BOURGEOISIE OF LOMBARDY THAT WAS TO BECOME THEIR MOST IMPORTANT COMMISSIONER, BUILDING THEIR PROJECTS UNTIL THE 1970'S. ASNAGO AND VENDER WERE ABLE TO DELIVER THE DRY AUSTERITY OF IMPECCABLE FORMAL DÉCOR ALONG WITH THE SECURITY OF TECHNICAL AND STRUCTURAL MANUFACTURING WITHOUT ADVENTURE, ALL UNDERPINNED BY THE "LESS IS MORE" PHILOSOPHY: A PERFECT MATCH FOR THE RESTRAINED CUSTOMS OF A SOCIAL CLASS THAT WAS VIVIDLY TEMPTED BY MODERNITY. THIS LAST ASPECT WAS WELL UNDERSTOOD BY GIO PONTI, WHO, FROM THE OBSERVATORY OF HIS NEW MAGAZINE "STILE", DISCOVERED ITS CONSTITUENT PRINCIPLES "IN THE BOLD AND CRISP PROCEDURES, IN THE MATERIALS, THE ATMOSPHERE, THE STRUCTURAL MANIPULATION (...) WITH WHICH THIS ARCHITECTURE ADHERES TO ITS FUNCTION AND USES IT TO ITS ADVANTAGE IN REVEALING ITSELF." IT IS FROM THIS INTENTION THAT ASNAGO AND VENDER STARTED TO FOCUS ON THE FURNITURE THEME, TURNING IT INTO FIGURES OF FUNCTION: FURNITURE REPRESENTED RECEPTIVE GROUNDS UPON WHICH TO AMPLIFY AND MAKE PERVASIVE THE GENERAL IDEA OF THE ARCHITECTURE'S WEAVE. IN A CERTAIN SENSE, EACH SINGLE PIECE WAS USED AS A METAPHOR AND A METONYM AT THE SAME TIME. EXQUISITE EXERCISES OF MICRO-SCALE: THE TABLES, CHAIRS, SHOP WINDOWS AND SALES COUNTERS THAT APPEAR IN THEIR DRAFTS FOR PUBLIC BUILDINGS AND PRIVATE HOMES ARE TO BE CONSIDERED AS TRUE AND ACTUAL MINIATURIZED ARCHITECTURE. THEY REFER TO THE SAME INTENTIONS OF GEOMETRIC COGNITION THAT IS SEEN IN THE TWO-DIMENSIONAL PLANE OF THE FAÇADE OR STOREFRONT. LIKE AMANUESEN'S TIED UP WITH THE DIFFICULT TASK OF SAVING FROM DESTRUCTION WHAT HAD SURVIVED FROM PAST CIVILIZATIONS,

ASNAGO & VENDER PORED OVER 20TH CENTURY AND RATIONALIST URBAN MANUSCRIPTS, UNDERLINING THE POINTS THEY HAD IN COMMON AND PUTTING THEM IN A PLACE TO SAVE THEM FROM AN ALL TOO RAPID DECLINE INTO MANNERIST DEGENERATION. AND SO, IN THE NEO-CLASSICIST TASTE OF THEIR FIRST PROJECTS (THE RESIDENCE IN VIA EURIPIDE AND THE ONE IN VIA MANIN), MONOCHROME CALLIGRAPHY WAS USED TO TRANSLATE THE VOLUMETRIC AND DECORATIVE SWELLING OF MUZIO'S EARLY WORK. IN THE BAS-RELIEF THAT WAS SOFTENED BY A SLIGHTLY CURVING FAÇADE, A DEMATERIALIZED VERSION OF THE MORE EXPRESSIVE CA' BRUTTA WAS TRACED. BY THE TIME THE APARTMENT AND OFFICE BUILDING OF VIALE TUNISIA WAS DESIGNED, THEY WERE STUDYING THE ALTERNATION BETWEEN ARCH PARTITION AND ARCHITRAVE PARTITION BEFORE RESOLVING IT IN THE RHYTHMIC SUCCESSION OF ALTERNATING WINDOWS AND BALCONIES (WITH DEVIATIONS).

TRANSPARENCY, TWO-DIMENSIONALITY AND PATTERN ARE THE BASIC GUIDELINES THAT THEY ENJOY CONTRADICTING WITH A WELL-CALCULATED LAPSE CONSISTING IN MARGINAL VARIANTS: UNUSUAL PUNCTUATION ABLE TO CONFUSE THE FIRST PERCEPTION OF A NORMATIVE KIND, RIPPLING THE SURFACE OF THE PAGE/WALL WITH LIGHT TRACES OF INTERROGATIONS. THE DIFFERENT RESIDENCES IN VIA EURIPIDE, VIA COL MOSCHINO AND THE ZANOLETTI RESIDENCE IN VIA ALBRICCI, FUNCTION AS A DIDACTIC GUIDE ILLUSTRATING THE DEVELOPMENT PATH OF A MONOPHONIC LEXICON FOCUSING ON COMPOSITIONAL THEMES – THE SUCCESSION, AS SAID, OF WINDOWS AND BALCONIES, THE DEFINITION OF THE CORNER EDGES OF VOLUMES, THE DIFFERENTIATED DESIGN OF THE BASE, THE RHYTHMIC ORDERING OF OPENINGS, THE SUCCESSION OF CLADDING MATERIALS. THIS LEXICON WAS CONSCIOUSLY FORMULATED RIGHT AFTER THE RECONSTRUCTION, LENDING CONSTANT NOURISHMENT TO A DESIGN ELABORATION THAT WAS QUITE INTENSE IN THE CENTRAL INTERSTICES OF THE BOOMING METROPOLIS. IT WAS CONVENIENT FOR THE METROPOLIS TO HAVE THE SUPPORT OF THE PERCEPTION OF THE WALL/CONTAINER AS THE PROJECTION PLANE OF AN IDEAL CITY ORDER THAT DID NOT NECESSARILY COINCIDE WITH THE RANDOM PLAN OF THE REAL CITY. THIS IS HOW IT WAS POSSIBLE FOR ASNAGO AND VENDER TO CONVERT THE PURITY OF A PARTICULAR ARTISTIC LINE INTO A HANDS-ON PRODUCTION SCHEME THAT ALMOST NEVER WAS IN CONFLICT WITH THE STREET-ALIGNMENT OF THE EXISTING BUILDINGS, BUT RATHER SUGGESTED THE PRESENCE OF LAYERS OF SCREENS FUNCTIONING AS LEVELS OF PERCEPTION OF JUST AS MANY IDEAS OF CITY PLANNING. TURNING PRAISE OF THE BANAL INTO THE SNOBBISM OF A RARIFIED CONCEPT OF A SECOND MODERN AGE, ASNAGO & VENDER FOUND NEW MATERIALS AND NEW CONSTRUCTION TECHNIQUES IN THE BUILDING REPERTORY, WHICH WERE PRECIOUS RESOURCES FOR THEIR CONVERSION TO THE AESTHETICS OF THE IMMATERIAL. THEY REDUCED THICKNESSES AND SURFACES TO THE MAXIMUM LIMIT, REIFYING IN POST-BELLUM FACTORIES PONTI'S PROPHECY OF AN "EXACT STYLE", THAT WOULD TAKE DEAD WEIGHT OFF THE OLD CITY BY INTRODUCING WHITE TABLEAUX VIVANTS FOR THE COMMUTING OFFICE-WORKERS OF THE METROPOLIS. THEY WERE THE ULTRA-FLAT SCREENS OF COMPUTER ART /MONITORS BEFORE THE TERM EXISTED, WHERE THE WEFT OF THE LINEAR PUNCTURING OF THE WALLS WAS A COPLANAR BUT NOT ALWAYS CONVERGING OPTICAL PATTERN. "FOR US," THEY WROTE IN 1956 IN THE MARGIN OF A MEMORANDUM FOR THE AUTHORITIES OF MILAN'S BUILDING COMMISSION, "A LITTLE ASYMMETRY IS A SPONTANEOUSLY FELT MEANS OF ANIMATING ARCHITECTURE, WHICH OTHERWISE WOULD REMAIN ARID AND INEXPRESSIVE. WHAT'S MORE, IT IS THE ESSENTIAL ELEMENT UPON WHICH WE BASE OUR HOPE TO DEVELOP AN ARCHITECTURE THAT IS ALIVE AND EXPRESSES OUR PERSONAL SENSIBILITY."



## ■ SEITE 4-5 / EINFÜHRUNG

DIE GESCHICHTE VON FLEXFORM STIMMT NICHT NUR ZEITLICH MIT DEN WICHTIGSTEN AUSDRUCKSFORMEN DER GESCHICHTE DES ITALIENISCHEN DESIGNS ÜBEREIN. WIR BEFINDEN UNS IN DEN 70ER JAHREN UND DAS UNTERNEHMEN ENTSTEHT AUS DEM ANREGENDEN DIALOG MIT VERSCHIEDENEN VERTRETERN DES DESIGNS, DIE IM LAUFE DER ZEIT BEDEUTENDE WERKE GESCHAFFEN HABEN: VON JOE COLOMBO ÜBER CINI BOERI UND SERGIO ASTI BIS HIN ZU RODOLFO BONETTO. ES SIND JAHRE INTENSIVER KREATIVER ARBEIT, IN DENEN DIE STRUKTURIERTE FAMILIENGRUPPE, DIE IM UNTERNEHMEN ARBEITET, DESSEN PRÄGENDE EIGENSCHAFTEN HERAUS KRISTALLISIERT. INSBESONDERE ALS FÜRSPRECHER EINES LEBHAFTEN BEDÜRFNISSES NACH MODERNE, MIT PRODUKTEN, DIE DIE VERSCHIEDENEN ASPEKTE DES KOMFORTS ZU ERFORSCHEN WISSEN UND DIESEN IN ALL SEINEN MÖGLICHEN VARIANTEN DEFINIEREN. DAS THEMA DER SITZMÖBEL FINDET IN DEM ARCHITEKTEN ANTONIO CITTERIO EINEN MAßGEBLICHEN AKTEUR UND EINEN WERTVOLLEN ALLIIERTEN BEI DER DEFINITION DER PRODUKTSTRATEGIE.

ES ENTSTEHEN SOFAS, SESSEL, ARMLEHNSTÜHLE, IN BEGLEITUNG EINER UMFASSENDEN SERIE AN ZUBEHÖR. PARALLEL ZU DEM PROJEKT NEUER KOLLEKTIONEN FINDET DIE KOLLEKTION MOKA IHREN RAUM, BESTEHEND AUS MÖBELN, DIE IN DEN 30ER JAHREN VON MARIO ASNAGO UND CLAUDIO VENDER ENTWORFEN WURDEN. WAHRE MEISTER DES ITALIENISCHEN RATIONALISMUS.

GEMEINSAM RUFEIN DIE MODERNEN UND HISTORISCHEN EINRICHTUNGEN EINEN SEHR UMFASSENDEN KATALOG INS LEBEN, DER DIE BESONDERHEIT VON FLEXFORM AUSMACHT. DER ERFOLG VON FLEXFORM AUF DEN INTERNATIONALEN MÄRKTEN ERGIBT SICH SPEZIELL AUS SEINEN PRODUKTEN, ABER AUCH AUS DER KOMMUNIKATIONSSTRATEGIE VON NATALIA CORBETTA, DIE IM LAUFE DER JAHRE AUF DEN AUFBAU EINER STARKEN SYMBOLHAFTEN IDENTITÄT DER MARKE GESETZT HAT.

FLEXFORM INTERPRETIERT DIE VERÄNDERUNGEN DER LEBENSSTILARTEN DURCH KOLLEKTIONEN, DEREN NAMEN INZWISCHEN TEIL DES KOLLEKTIVEN GEDÄCHTNISSES SIND: GROUNDPIECE, LONG ISLAND, STATUS UND SOFT DREAM, POLSTERMÖBELKOLLEKTIONEN, WEICHE INSELN MIT EINER UMFASSENDEN SERIE AN ELEMENTEN VERSCHIEDENER ABMESSUNGEN, DIE MITEINANDER KOMBI NIERT WERDEN.

AUSLADEND UND GROßZÜGIG, NEHMEN SIE UNS AUF UND EMPFANGEN UNS. MIT IHREN GROßZÜGIGEN ABMESSUNGEN BELEGEN SIE RAUM UND BIETEN NEUE UND VERSCHIEDENE MÖGLICHKEITEN, DAS HÄUSLICHE AMBIENTE ZU BEWOHNEN.

AUF DEM SOFA LASSEN WIR UNS NIEDER, MACHEN UNS LANG UND SCHLAFEN SCHLIEßLICH. WIR DENKEN NACH UND ENTSPANNEN. WIR SCHAUEN FERN ODER WIR WIDMEN UNS DER ÜBERTRAGUNG EINES FILMS. IM LIEGEN ODER AUCH NICHT, FÜHREN WIR LANGE TELEFONGESPRÄCHE, DIE ZEITEN ERFORDERN, DASS DAS SOFA AUCH ZUM ARBEITSPLATZ WIRD; AUS DIESEM GRUND UND UNTER BERÜCKSICHTIGUNG DES NEUEN FLEXIBLE OFFICE, WIRD ES MIT ABLAGEN AUSGESTATTET, SO DASS DIE GEMÜTLICHSTE ECKE UNSERES HAUSES ZUM BÜRO UMGESTALTET WIRD.

BESTÜCKT MIT ABSTREBENDEN INSELN UND HALBINSELN, CHAISERLONGUES, SOWIE SITZGELEGENHEITEN, DIE SICH AUF ZWEI GEGENÜBER LIEGENDEN FRONTEN ANORDNEN, GESTALTET DAS SOFA EINE VOLLSTÄNDIG NEUE KOMFORTLANDSCHAFT. RÜCKENLEHNEN, KISSEN UND ARMLEHNEN SIND DREH- UND ANGELPUNKTE EINER MODERNEN AUFFASSUNG VON ENTSPANNUNG.

DIE SOFAS MIT IHREN AUSLADENDEN ABMESSUNGEN, SUGGERIEREN UNS DIE MÖGLICHKEIT KOLLEKTIVER RITEN MIT VIELEN FREUNDEN VOR EINEM GROßEN BILDSCHIRM, FAMILIENTREFFEN MIT GROß UND KLEIN UND MEHRSTIMMIGEN KONVERSATIONEN.

AUF DIE FRAGE, WAS HEUTE LUXUS BEDEUTET, ANTWORTEN VIELE MIT "ZEIT". DAS, WAS UNS ENTGEHT, SCHEINT WERTVOLLER ALS DAS, WAS WIR BESITZEN,

DAS IMMATERIELLE ERSTREBENSWERTER ALS DAS MATERIELLE. DIE BOTSCHAFT VON FLEXFORM IST EINE AUFFORDERUNG SICH DEN LUXUS ZU GÖNNEN, DEN STUNDEN UND TAGEN EINE DIMENSION ZU VERLEIHEN, DIE DURCH ZAHLREICHE MOMENTE DES ZUSAMMENSEINS UND DES MITEINANDERS GEPRÄGT IST.

## ■ PAGE 9-11 / FRANCESCO MOSCHINI / GABRIELE BASILICO UND DAS KOLOSSEUM: FOTOGRAFISCHE PARTITUR ALS SCHRIFT

IM JAHR 1990 ZEIGT GABRIELE BASILICO DAS KOLOSSEUM VOR DEM HINTERGRUND DES STADTVIERTELS CAMPITELLI, DEM DER FOTOGRAF GENAUSO WIE DEM VIERTEL COLONNA EINIGE AUFNAHMEN WIDMET, DIE IN DER AUSSTELLUNG "ROMA, I RIONI STORICI NELLE IMMAGINI DI SETTE FOTOGRAFI" ("ROM, DIE HISTORISCHEN STADTVIERTEL IN DEN BILDERN VON SIEBEN FOTOGRAFEN" A.D.U.) AUSGESTELLT WERDEN. BEI DIESER GELEGENHEIT KONNTE ICH FESTSTELLEN, WIE DIE BEZIEHUNG VON G. BASILICO ZUM KOLOSSEUM VON DER TENDENZ GEPRÄGT WAR, DIE GESTALT DES GROßEN BAUWERKS MIT DER DIMENSION DES ALLTÄGLICHEN ZU VERBINDEN, DER REALITÄT WIEDERHOLER GESTEN, UNUNTERBROCHENER RITEN, FAST SO ALS WOLLE ER SIE ZUM HINTERGRUND EINER FORTLAUFENDEN URBANEN DARSTELLUNG MACHEN, NEU INTERPRETIERT IN DER SCHICHTUNG LAUTLOSER SPUREN. DIESER DEM KOLOSSEUM GEWIDMETE EINZIGARTIGE FOTOGRAFISCHE BILDERZYKLUS SCHEINT DAGEGEN EINEN DIREKTEREN KONTAKT ZU DEM OBJEKT ZU SUCHEN, FAST SO ALS STREBE MAN DESSEN NEUARTIGE „DEKONSTRUKTIONSANALYSE" AN, BEI DER TEIL UND GANZES OPFER EINES UNGELÖSTEN IDENTITÄTSDILEMMAS SIND. AUS DIESEM GRUND WIRD DAS BILD DES KOLOSSEUMS FÜR G. BASILICO VIELLEICHT ZUM ORT EINER METHODOLOGISCHEN NEUTHEMATISIERUNG IM LAUFE DER ZEIT, DIE IHN DAZU FÜHRT, DIE DISTANZ ZWISCHEN DEN AUSDRUCKSMITTELN DER AUTORENHAFTEN DARSTELLUNG UND DER SPEZIELLEN ART DES FOTOGRAFIERTEN OBJEKTS PRÄZISE AUSZUGLEICHEN. DIE BEZIEHUNG ZWISCHEN DEM MAILÄNDER FOTOGRAFEN UND DEM KOLOSSEUM SCHEINT IHRE TATSÄCHLICHE BEDEUTUNG IN EINER STÄNDIGEN KONFRONTATION IM LAUFE DER ZEIT ZU FINDEN. DIE AUFNAHMEN MIT DEM AMPHITHEATER DES FLAVIO ALS GEGENSTAND ZEIGEN NÄMLICH DAS AUSMAß DER AUßERORDENTLICHEN FÄHIGKEIT VON G. BASILICO, DIE WIRKLICHKEIT, IN IHREN TIEFGRÜNDIGSTEN ASPEKTEN ZU DEFINIEREN, IN IHRR FORTDAUER UND IN IHREN VERÄNDERUNGEN, UND ZWAR AUSGEHEND VON EINEM WERK, DAS IM LAUFE DER JAHRE WIEDERHOLT ERFORSCHT WURDE. WIE EIN TEXT, DEM ES GELINGT, BEI WIEDERHOLTER LEKTÜRE SEINEN BEDEUTUNGSGEHALT NEU ZU GENERIEREN UND NEUEN INTERPRETATIONEN ZU ÖFFNEN, SO STELLT DAS KOLOSSEUM BEI JEDEM ERNEUTEN ZUSAMMENTREFFEN DEN LEITFADEN EINER ERZÄHLUNG DAR, DEREN DETAILS, DEREN STIMMUNG, DEREN KLARE ERINNERUNGEN SICH STÄNDIG VERÄNDERN. IN DIESEM SINNE SCHEINT DIE GROßE RUINE, DAS VON DER VERGANGENHEIT IN DIE GEGENWART "TRANSFERIERTE" OBJET TROUVÉ, DAS FELD ZU SEIN, AUF DEM SPÄTERE SCHICHTUNGEN DER GEDANKEN INSISTIEREN, DIE IN DIE FOTOGRAFIE PROJIZIERT UND DORT ABGELAGERT SIND, UM EINEM PROZESS DER ERKENNUNG UND ARCHITEKTONISCHEN ERFORSCHUNG SOWIE DESSEN BETRACHTUNGSWEISEN RECHNUNG ZU TRAGEN. DAS KOLOSSEUM, EIN MYSTERIÖSES OBJEKT, DESSEN GESTALT ZUWEILEN IN DER FERNE ZWISCHEN DEN RUINEN VON VIA SACRA IN EINER ART THEATRALISCHEN VISION HERVOR STICHT, EINGEFÜHRT DURCH SEINE ZENTRIPETALE BEWEGUNG VON MAUERFRAGMENTEN, ZYPRESSENREIHEN UND DER KOMPAKTEN RHYTHMIK DER SÄULEN DES TEMPELS VON VENUS UND ROMA; ANDERERSEITS MUTET SEINE PRÄSENZ ALS ÜBERTRIEBENE, GIGANTISCHE MASSE AN, DIE AN UND FÜR SICH BEREITS DIE SÄTTIGJUNG DES SICHTFELDES BEDINGT UND DAS UMLIEGENDE SOWIE JEDE MÖGLICHKEIT DER BEZIEHUNG ZUR AUßENWELT

ERSTICKT. DIE AUFNAHMEN IM INNERN DES ALTEN ZUSCHAUERRAUMS UNTERSTREICHEN DIE VERGÄNGLICHE VORSTELLUNG VON LANDSCHAFT, DIE IN DEM AUSSCHLUSS DER AUßENWELT ZUM AUSDRUCK KOMMT, MIT AUSNAHME GEWICHTETER MOMENTE, IN DENEN SIE KURZ WIE EIN DER ERINNERUNG ENTSCHEWBTES BILD WAHRGENOMMEN WIRD. DIESE ENTSAGUNG ERFOLGT JEDOCH NUR ZUM SCHEIN, DEN DIE STRUKTURIERUNG DER GROßEN RUINE, MIT IHREN IM LAUFE DER ZEIT MODELLIERTEN ARCHITEKTONISCHEN ZÜGEN UND IN IHRR JETZIGEN UNVOLLKOMMENHEIT, WIRD ZUM ORT UNZÄHLIGER SZENARIEN, IN DENEN DAS UNDEFINIERT UND DIE BRUCHSTÜCKE DIE GENERIERENDE BERUFUNG AUFBLÜHEN LASSEN, DIE DEM MONUMENT IN SEINER GESTALTERISCHEN ZWEIFELDEUTIGKEIT INNE HAFTET.

EINE UM DIE RESTE DER URSPRÜNGLICHEN ARENA AUFGEBAUTE LANDSCHAFT, DIE MIT IHRR GEOMETRIE DIE FOTOGRAFISCHE WAHRNEHMUNG VERFORMT UND DEM WERK VON G. BASILICO EINEN NEUEN UNTERSUCHUNGSKERN VERLEIHT. DIE PLASTISCHEN VERZERRUNGEN DES RAUMS, DIE SICH AUS DEM ASYMMETRISCHEN VERLAUF DER RUNDEN LINIE IN DER DARSTELLUNG DES ELLIPTISCHEN GRUNDRISSSES ERGEBEN, VERHINDERN DIE UMSETZUNG DES SCHWEBEZUSTANDS, IN DEM G. BASILICO NORMALERWEISE SEINE AUFNAHMEN SAMMELT, UND LEITET DIE STUDIE IN EINE ANDERE BEZIEHUNG ZUR ARCHITEKTONISCHEN FORM ÜBER. DIE UNTERKÜHLTE DISTANZ UND IKONISCHE STARRE DER SYMMETRIE, DURCH DIE ER ÜBLICHERWEISE DIE REALITÄT BEOBACHTET UND AUFNIMMT, LASSEN EINER AUSGEWOGENEN INVOLVIERUNG DER SINNE RAUM; UNWEIGERLICH BEDINGT DURCH DAS BESTÄNDIGE VORDRINGEN DER MAUERWÄNDE UND RÄNGE, DIE ENDLOS DEN VON DEM BILDAUSSCHNITT BEGRENZTEN RAUM EROBERN. EIN KAMPF ZWISCHEN G. BASILICO UND DEM KOLOSSEUM, DER ERSTEREN DAZU FÜHRT, DIE KOMMUNIKATIVE WIRKSAMKEIT DER DIAGONALEN ANSICHT AUSZUPROBIEREN, SOWIE DIE TOTALE VEREINNNAHMUNG DES BILDES MITTELS TEILANSICHTEN DES FOTOGRAFIERTEN OBJEKTS IN RICHTUNG DARSTELLUNG EINER NEUEN AUSDRUCKSART. DOCH IN DEN GROßAUFNAHMEN, DIE SICH AUF DIE WUCHTIGEN MAUERTRENNWÄNDE BEZIEHEN, TRITT ERNEUT MIT UNERWARTETEM NACHDRUCK DIE IKONISCHE STÄRKE DES BILDES HERVOR, AN DAS UNS BASILICO SEIT EH UND JE GEWÖHNT HAT. FAST SO ALS SOLLE DIE DYNAMISCHE MASSE DES KOLOSSEUMS IN EINEM DER ANHALTENDEN ZENTRIPETALEN BEWEGUNG ENTRISSENEN ERWEITERTEM MOMENT EINGEFROREN WERDEN. SO WIRD DER TEIL, DAS BRUCHSTÜCK, DIE EINZELELEMENTE, DIE IN IHRR GESAMTANSICHT IN EINE "DYNAMISCHE CHOREOGRAFIE" MIT EINBEZOGEN WERDEN, VON G. BASILICO IN IHRR "EINSAKKEIT" EINGEFANGEN, SO ALS HANDLE ES SICH UM EIGENSTÄNDIGE ARCHITEKTONISCHE IM RAUM PLATZIERTE OBJEKTE. PRÄSENZEN, DIE IN DER LAGE SIND, EINE BEZIEHUNG ZWISCHEN DER GESTALT UND DEM FÜR DIE ERKENNUNG DER INDIVIDUALITÄT DIESER FÖRMILICH UND SEMANTISCH DIFFERENZIIERTEN ELEMENTE NÜTZLICHEN HINTERGRUND AUFZUBAUEN. DIE EINZELNEN MAUERBLÖCKE WERDEN WIE GROßE ARCHITEKTONISCHE SKULPTUREN ZUM SUBJEKT EINER DARSTELLUNG, IN DER DAS TEILELEMENT ALLES ÜBERLEBT ODER ZUMINDEST IN DER LAGE IST, EINE DRAMATISCHE SPANNUNG ZU STRUKTURIEREN ZWISCHEN DEM BESTREBEN DIESER KÜNSTLICH ISOLIERTEN ELEMENTE, AUTARKE MONADEN ODER ANONYME SERIENELEMENTE ZU SEIN, DEREN SINN NUR IM ABSTAND VON DER GESAMTANSICHT GREIFBAR IST. DIE ARBEIT VON G. BASILICO ÜBER DAS KOLOSSEUM LEBT IN DER TAT VON DIESER TIEFEN SPALTUNG DER TEILE UND DES GANZEN, ZWISCHEN IDEALER VOLLSTÄNDIGKEIT DER FORMEN UND DER „PIRANESISCHEN" UNRUHE DER VERLORENEN EINHEIT. EINIGE AUFNAHMEN, INSBESONDERE DIE GESAMTANSICHTEN, SPIEGELN

DAS TRUGBILD DER KOSMISCHEN GANZHEIT WIDER, EINGEFANGEN IN DER ABGESCHLOSSENEN ARCHITEKTONISCHEN FORM, IN DER MIT DER SYMMETRIE DER ANLAGE UND DER KONTROLLE DES BILDAUSSCHNITTS IN EINKLANG GEBRACHTEN GENUGTUUNG. DOCH HÄUFIGER SIND DIE MOMENTE, IN DENEN DIE GROßE MASSE DES AMPHITHEATERS SEINE INNEREN SPANNUNGEN ENTHÜLLT, IN DEM DRAMA DER RUINE UND DER UERMESSLICHKEIT. EINE SPANNUNG, DIE IN DER ENDLOSEN UND ZWANGHAFTEN ABFOLGE DER SCHATTEN ZUM AUSDRUCK KOMMT, BETONT VON DEM SCHWARZ UND WEIß DER FOTOGRAFIEIN, DIE IN IHRR ABTRAGUNG DER PRIMÄREN GEOMETRIE DES ÜBERMANNTEN, FORMEN EINER FELSIGEN LANDSCHAFT HERVOR RUFEIN, ZERKLÜFTET VON WIND UND DEM UNABLÄSSIGEN FLIEßEN VON WASSER. UND DIE ROLLE DES SCHATTENS ERSCHEINT NOCH ENTSCHEIDENDER IN EINEM MOMENT, IN DEM DESSEN AUFSPALTUNG AUFGRUND NACHFOLGENDER LÜCKEN DES BAUWERKS "AM RANDE DES RUINS", SICH IN EINEM EINZIGEN KOMPAKTEN, GEOMETRISCH DEFINIERTEN BEREICH VERDICHTET UND DIE PRÄSENZ EINER HÖHEREN ORDNUNG ANZEIGT, DIE DAS SYSTEM ABSCHLIEßT UND ORGANISIERT. DER GROßE SCHATTEN IN DEN BILDERN VON G. BASILICO, DER AUFGRUND DER GLEICHEN MASSE AUF DAS GEBÄUDE FÄLLT, WELCHE AUF DERSELBEN FIGUR LASTET, SCHEINT AN DIE ERHABENE WUCHT EINER UNTRAGBAREN LAST ZU ERINNERN UND AN DEN VORGESCHMACK DER FORTSCHREITENDEN VERNICHTUNG DIESES BAUWERKS DURCH DAS VORANSCHREITEN DER ZEIT. VIELLEICHT IST ES AUFGRUND DES ZU WINZIGEN, FEINGLIEDRIGEN MENSCHEN, DER ZU SEHR MIT SEINER ERSTREBTEN EINSAMKEIT BESCHÄFTIGT IST, UM DIESES GROßE BAUWERK BEWOHNEN ZU KÖNNEN, DASS DAS ABBILD DES MONUMENTS SEINE VORANGEKÜNDIGTE ZERSTÖRUNG ENTHÜLLT. DIE MENSCHLICHE FIGUR, DIE SEIT EH UND JE IN DEN EXPRESSIONEN VON G. BASILICO FEHLT, IST IN DIESEM FALL SELTSAMERWEISE SYSTEMATISCH PRÄSENT, UND IHRE FEINE AUFLÖSUNG VERWandelt SICH IN EINE LEICHTE BEWEGUNG DES FOTOGRAFISCHEN SCHWARZ-WEIß UND LÄSST DIE MAUERMATERIE DES KOLOSSEUMS VIBRIEREN. DIE MENSCHENMASSE FÄLLT IN DIE ARCHÄOLOGISCHEN POROSITÄTEN EIN, IN DIE SPALTEN, DIE EINST VOR BLICKEN VERBORGEN WAREN, OHNE JEDOCH EIN MAß, EINE ORDNUNG ZU DEFINIEREN UND OHNE JEGliche MÖGLICHKEIT DER KONTROLLE. IM GEGENTEIL, DIE BEVÖLKERUNG DES AMPHITHEATERS UNTERSTREICHT DIE DISTANZ VON DER DEM MENSCHEN EIGENEN DIMENSION, AUS DER SICH DIE „EINSAMKEIT" ERGIBT, DIE DIE ARBEITEN VON G. BASILICO SCHON IMMER BEGLEITETE. DIESE AUSLÖSCHUNG DER PRÄSENZ, AUSGEHEND VON DER MANGELNDEN KOMMUNIKATION ZWISCHEN ZWEI ODER MEHREREN GRÖßEN, SCHEINT DAS HAUPTTHEMA DES FOTOGRAFISCHEN WERKES VON G. BASILICO ÜBER DAS KOLOSSEUM ZU SEIN. DAS EINZELNE ARCHITEKTONISCHE ELEMENT, WIE DIE EINST TRAGENDE SCHEIDEWAND ODER DIE DEN ZERFALL ÜBERLEBENDEN TREPPENSTUFEN, SUCHEN IHRE ARCHÄOLOGISCHE EINSAMKEIT, UM SICH VON EINER ALLGEGENWÄRTIGEN RÄUMLICHEN KONDITION ZU BEFREIEN, SO WIE DAS HEIMGESUCHTE AMPHITHEATER, DIE UNVERLETZLICHKEIT SEINER PERMANENZ BEHAUPTET UND DIE MENSCHLICHE PRÄSENZ ERDRÜCKT UND AUF REINEN RESTSTAUB REDUZIERT. DIE MENSCHENMASSE, EBENFALLS ALS "RUINE" PORTRÄTIERT, SUCHT DIE RESTE SEINER VERGANGENEN ZIVILISATION HEIM, BEVÖLKERT SIE, OHNE EIGENTLICH DEN SINN, DIE BRÄUCHE, DIE BERUFUNG DIESER PLÄTZE ZU VERSTEHEN. IN DIESEM ZUSTAND DER VERIRRUNG FINDET G. BASILICO EINEN FILTER, DURCH DEN ER DAS BILD DES GROßEN OBJEKTS EINFRIERT, UM SICH VON DESSEN INTENSIVER EXPRESSIVEN INVOLVIERUNG AUFGRUND SEINER ALLUMFASSENDEN LANDSCHAFT ZU LÖSEN. BEI EINIGEN AUFNAHMEN ENTFERNT ER SICH SO WEIT, DASS ER DIE DREIDIMENSIONALE TIEFENWIRKUNG DES



BAUWERKS VERLEUGNET UND SEINE AUFNAHME AUF DIE ABSTRAKTION VON HORIZONTALTEN, VERTIKALEN UND SCHRÄGEN LINIEN REDUZIERT. EIN PROZESS, DER IN SEINEM URSPRUNG AUS DEM LINEAREN UND RADIALEN VERLAUF DER AUF EINANDER FOLGENDEN MAUERWÄNDE, DIE PERSPEKTIVISCHE RÄUMLICHKEIT IN EINE REIN GRAFISCHE TEXTUR VERWANDELT, IN EINE DIAGRAMMHAFTE VISION, DIE IN DER LAGE IST, DIE ERSCHEINUNGSWELT DES WIRKLICHEN MITTELS EINER WESENTLICHEN KALLIGRAFISCHEN ZEICHENSPRACHE UMZUSETZEN. DOCH ES IST EIGENTLICH DIE IKONISCHE BEHARRLICHKEIT DIESER BILDERREIHE, DIE DIESEN STÄNDIGEN RÜCKGRIFF AUF SEQUENZEN DER "ANNÄHERUNG" AN DAS MONUMENT PARADOXERWEISE HERVORHEBT, UND DIE ANSTATT EINEM ALLMÄHLICHEN BEGREIFEN DESSELBEN ZU WEICHEN, DEN CHARAKTER DER TOTALEN VERDRÄNGUNG DES UNAUSSWEICHLICHEN TOURISTISCHEN KONSUMS UNTERSTREICHT. ES GIBT KEINERLEI IRONIE HINSICHTLICH DER VORSTELLUNG DER VERMASSUNG DIESER ERBARMUNGSLOSEN KONSUMS DER GESCHICHTE, SO WIE ES IN DEN AUFNAHMEN VON MARTIN PARR VORKOMMT, ODER EINE ART GEGENSTIMME ZU DER RHETORIK, DIE DAS KOLOSSEUM AUF EINE REINE VERKEHRINSSEL REDUZIERT, VERWÜSTET UND BEEINTRÄCHTIGT DURCH DIE VERKEHRSSTRÖME DER TAGTÄGLICHEN SCHACHERIEIEN, DIE DORT SEIT EWIGEN ZEITEN STATTFINDEN. HIERAUS ERGIBT SICH DIE AUßERORDENTLICHE ENTSCHEIDUNG, IN DEN NAHAUFNAHMEN DAS VERSINKEN DES HEIMGESUCHTEN MONUMENTS IN EINER UNTERIRDISCHEN DIMENSION ZU UNTERSTREICHEN, IN DER SICH DIE ERHEBUNGEN IN EINER QUASI ERUPTIVEN KONKRETION MANIFESTIEREN. DA ZEIGEN SICH DIE GRUNDBAUTEN WIE FURCHEN, WIE SKELETTARTIGE PLATTEN EINES GESTRANDETEN SCHIFFES NEBEN DER ERINNERUNG ATAVISTISCHER UND ARCHAISCHER PRÄSENZEN, FAST SO ALS BEFÄNDEN WIR UNS VOR EINER UN DURCHDRINGLICHEN STÄTTE, DER WEDER DIE ÜBERLEBENDEN SPEKTRALEN UND WIE BÜHNENBILDER ANMUTENDEN WÄNDE EINEN SINN VERLEIHEN, NOCH DIE FLIEßENDE DECKENDE MAGMATISCHE MASSE DER TRIBÜNSTUFEN. DOCH DIE KORROSION DES AUSGESTELLTEN MATERIALS VERWEIST UNWEIGERLICH AUF DIE ALCHIMISTISCHEN VERWANDLUNGEN DES KÖRPERS UND DER ARCHITEKTUR, DIE SO AUßERGEWÖHNLICH VON PETER GREENAWAY IN "THE BELLY OF AN ARCHITECT" VON 1987 (DER BAUCH DES ARCHITEKTEN) WIEDER GEGEBENEN WURDEN, WO DIE APOLLINISCHE KLASSIK DES ZEICHENS UND DIE TRAGÖDIE DES DEM UNAUFHALTBAREN KONSUM VERFALLEN SEINS GLEICHERMAßEN ZUM REAGIEREN GEBRACHT WURDEN. ES REICHT JEDOCH, DASS DER BLICK VON G. BASILICO SICH VON DER PRÄCHTIGEN MATERIE LÖST UND IN DIE FERNE SCHWEIFT, UND SOFORT GEWINNT DAS MONUMENT SEINE LINEARE AUSPRÄGUNG ZURÜCK, DIE AN DIE AUSGESTRECKTEN AQUÄDUKTE ERINNERT, WELCHE DIE RÖMISCHE LANDSCHAFT UND DAS LAND MAJESTÄTISCH BEGRENZEN. WIEDER EINMAL NIMMT SICH G. BASILICO DIE PIRANESISCHE LEHRE ZU HERZEN ÜBER DIE BRUCHSTÜCKHAFT WIEDERGABE, IN DER DIE ATMOSPHERE VON EINEM GETÜMMEL GEPRÄGT IST, DAS SICH WENIGER ALS ATMOSPHERISCHER STAUB, SONDERN ALS BELEBENDER VITALER SCHWUNG ERWEIST, UM DEN AUSGEWÄHLTEN BILDERN DAS GRANDIOSE IHRER TOTALITÄT WIEDER ZU GEBEN.

■ SEITE 220 / UGO VOLLI  
WOHNEN IST IMMER EIN ÄSTHETISCHER GESTUS, HAT IMMER MIT DER FREUDE AM WAHRNEHMEN UND EMPFINDEN ZU TUN. UND UMGEKEHRT – DAS VERSTEHT SICH VON SELBST – MIT DEM WAHRNEHMEN VON FREUDE, SOBALD MAN EINEN BESTIMMTEN STIL WÄHLEN KANN. AUS DIESEM GRUND SIND WOHNOBJEKTE EIN SPIEGEL FÜR DIEJENIGEN, DIE SIE AUSWÄHLEN, ODER BESSER – EINE ART SELBSTBILDNIS.

IHRE WAHL DEFINIERT EINE ÄSTHETIK, UND DAMIT EINE IDENTITÄT. DER ÄSTHETISCHE GEHALT IST GLEICHZEITIG IMMER AUCH EIN LINGUISTISCHER, ER KANN UNS NACH GUTDÜNKEN NUR ANREGEN, INDEM ER ANDEREN, UND AUCH UNS SELBST, ETWAS VON UNS ERZÄHLT UND DIESE FREUDE AUSDRÜCKT. MÖBEL GLEICHEN UNTERHALTUNGEN, DIE SYNTAX ZÄHLT MEHR ALS DER GEBRAUCH. DAS GLEICHMÄSSIGE AUF EINANDERFOLGEN GROSSER STILWELLEN WIRD IM LAUFE DES 20. JAHRHUNDERTS UNTERBROCHEN, AUCH WENN DIE VERSCHIEDENEN EINRICHTUNGSSTILE IMMER IM ZEICHEN IHRER ZEIT STEHEN: SIE KONFRONTIEREN UND KONTRASTIEREN SICH. LÄSST MAN TENDENZBEZEICHNUNGEN EINMAL BEISEITE, BESTEHT DER HAUPTSÄCHLICHE GEGENSATZ ZWISCHEN ÜBERTREIBUNG UND NÜCHTERNHEIT, ODER, WIE DIE KUNSTTHEORETIKER SAGEN, ZWISCHEN BAROCK UND KLASSIK. DER SCHLICHTE STIL ISOLIERT DIE FUNKTIONEN UND BESEITIGT DAS ÜBERFLÜSSIGE. ER WILL VON VIEL LEEREM RAUM UMGEBEN SEIN. DIE LEERE ERMÖGLICHT KONZENTRATION AUF DAS OBJEKT, EXTREME SEMANTISCHE SPANNUNG. DAS ISOLIERTE MÖBEL GLEICHT DER FARBE DES EXPRESSIONISMUS ODER DEM AKKORDLOSEN TON DER ZEITGENÖSSISCHEN MUSIK: REINE OBJEKTIVITÄT, PERFEKT GEZEICHNETE FORM UND DANN WIEDER IDENTITÄT. NACH ERREICHEN DER RÄUMLICHEN KLARHEIT UND VERMEIDEN DER ÜBERHÄUFUNG – OFT UNBEWUSST BEDINGUNG FÜR ALLES BAROCKE – STEHT DER SCHLICHTE STIL VOR EINER WAHL: ZWEI WEGE, ZWEI METAPHERN, ZWEI DEFINITIONEN, DIE SICH WIEDER KONFRONTIEREN, OHNE EINANDER ÜBERWINDEN ZU KÖNNEN. DER SCHLICHTE STIL KÖNNTE VERSUCHEN WOLLEN, "MASCHINE" ZU SEIN ODER DEN EINDRUCK HANDWERKLICHER UNMITTELBARKEIT ZU ERWECKEN, DIE DEM WESEN DES FAMILIÄREN NAHEKOMMT UND DIE MAN KONVENTIONELL ALS EINFACHHEIT BEZEICHNEN KÖNNTE. DIE KENNZEICHEN DES MASCHINELLEN – IM WOHNBEREICH WIE IN DER FABRIK – BESTEHEN IN DER EINFACHEN MECHANISCHEN FUNKTIONALITÄT: TECHNOLOGIE UND MATERIALIEN, DIE PHYSIKALISCHEN GESETZE UND DAS SPIEL DER KRÄFTE UND ELEMENTE WERDEN ZUR SCHAU GESTELLT. RATIONALISTISCHE MÖBEL SIND DESWEGEN OFT SPITZ, VERCHROMT, MIT HOHLRÄUMEN PERFORIERT, FARBIG, ASYMMETRISCH UND ÜBERRASCHEND. (BIRGT ABER NICHT GERADE DIESES ÜBERRASCHUNGSELEMENT EINE GEWISSE SEHNSUCHT NACH ALS FORM/FUNKTION VERKLEIDETEM BAROCK IN SICH?) DER EINFACHE STIL GIBT SICH NICHT DER ILLUSION HIN, AUCH IN DER WIRKUNG UNZWEIDEUTIG ZU SEIN – WOHNEN IST SCHLIESSLICH NICHT NUR "ZWECK", SONDERN ERINNERUNG, GEFÜHL, SICHERHEITSBEDÜRFNIS. ALL DIES GEHÖRT ZUM WORT "HAUS". ABER DIESE BEDÜRFNISSE SOLLEN AUF DIE KLARSTE ART UND WEISE BEFRIEDIGT WERDEN. DER EINFACHE STIL VERSTECKT SEINE TECHNOLOGIE, DENN ER HASST JEGLICHE ZURSCHAUSTELLUNG. ER VERWENDET BEKANNTE MATERIALIEN UND VERTRAUTE FORMEN – EIN FAMILIÄRES ERSCHEINUNGSBILD. ER INSPIRIERT SICH AN ALL DEM, WAS IN DER ERINNERUNG JEDES EINZELNEN AM FESTESTEN VERANKERT IST – ABER OHNE SICH DER ILLUSION DER UNVERGÄNGLICHKEIT HINZUGEBEN. DER EINFACHE STIL VERFEINERT SEINE FORMEN, ER VEREINFACHT SIE NOCH MEHR, DESTILLIERT SIE SOZUSAGEN. DIE VERSCHIEDENEN TYPOLOGIEN SIND LEICHT ZU ERKENNEN – WAS ALS REICHTUM, UND NICHT ALS NACHTEIL BETRACHTET WIRD. DIE EINFACHE STIL LEBT IN DER ERINNERUNG MIT DER KRAFT EINES ARCHETYPUS. WENN DAS ÜBERTRIEBENE VERWUNDERN UND VERGNÜGEN WILL, WENN DIE MASCHINE DIE EIGENE, INS EXTREME GETRIEBENE RATIONALITÄT ZUR SCHAU STELLEN WILL, SO WILL SICH DAS EINFACHE ALS DAS WESENTLICHE BETRACHTEN, ALS ETWAS, DAS SCHON BEWOHNT WURDE UND – SO WIE DER HANDSCHUH DIE FORM DER HAND ANNIMMT – DIE FORM DES WOHNENS ANGENOMMEN HAT. WEDER EXPERIMENT NOCH ÜBERRASCHUNG SIND HIER REGEL, SONDERN VOR ALLEM DIE ELEGANZ. ELEGANT IST – WIE UNS

DIE ETYMOLOGIE BELEHRT – DAS, WAS AUSGEWÄHLT UND DER MENGE ENTNOMMEN WURDE. ELEGANZ ENTSTEHT ERST IM LAUFE LÄNGERER ZEIT, IN DER DAS GEDÄCHTNIS ZUERST ANSAMMELT UND DANN HERAUSFILTERT. ELEGANT WOHNEN BEDEUTET, DASS IM GEDÄCHTNIS DIE ERINNERUNG AN DAS MOBILIAR VORANGEGANGENER GENERATIONEN ANKLINGT.

■ SEITE 236 – 238 / FULVIO IRACE  
ASNAGO & VENDER – STILBEWUSSTE "PRIMITIVE" DER NEUEN ARCHITEKTUR – VERKÖRPERN FÜR DIE KRITIK DES LETZTEN JAHRHUNDERTS AM EINDEUTIGSTEN JENE RATIONALISTISCHE "UNSCHULD", DIE 1932 ALBERTO SARTORIS VERANLASSTE, IM "GEOMETRISCHEN UND NUMERISCHEN GLANZ" DES NEUEN "ARCHITEKTONISCHEN SCHAUSPIELS" NACH EINEM "HELLENISMUS" ZU FORSCHEN. "PRIMITIVE MIT VERGANGENHEIT" – DIESER BEKANNTE SATZ VON MASSIMO BONTEMPELLI IST IMMER NOCH UND TROTZ ALLEM DIE TREFFENDSTE DEFINITION JENES METAPHYSISCHEN STREBENS NACH REINHEIT, DAS UNMISSEVERSTÄNDLICH SPRACHEN UND DIALEKTE DES ERSTEN ITALIENISCHEN RATIONALISMUS KENNZEICHNETE: IN MANCHEM DER FREUDSCHEN TRAUMDEUTUNG ÄHNLICH, GELANGTE DER RATIONALISMUS ZU EINER AUßERGEWÖHNLICHEN KREATIVITÄT, INDEM ER AUS DER TABULA RASA EINE METHODE DES PROJEKTIERENS MACHTE. AUF DEM PAPIER KAMEN DIE ZEICHEN EINER NEUEN UND ABSTRAKTEN ORDNUNG ZUM VORSCHWELLEN, IN DER ES ABER VON NICHT EINDEUTIG ENTZIFFERBAREN MYTHEN UND SYMBOLEN WIMMELTE. DIESER ARCHITEKTONISCHE PRIMITIVISMUS STAMMT BEWUSST AUS JENER TRADITION, DIE DAS SCHICKSAL UNSERER ARCHITEKTUR GEWICHTIG MITENTSCHEIDET. ER WAR GLEICHZEITIG EIN GLAUBENSBEKENNTNIS UND EIN WILLENSAKT, REINES GEFÜHL UND IDEOLOGISCHE VERNUNFT: EIN ALCHEMISCHES DESTILLIEREN, DESSEN ZIEL DIE TEILUNG DER MATERIE WAR UND DURCH DIE ARCHITEKTUR "DAS LEBEN SCHEINT". MARIO ASNAGO UND CLAUDIO VENDER – UNERBITTLICHEM KÜNSTLERISCHEN TITANISMUS OFFENSICHTLICH NICHT ZUGETAN – ERFANDEN FÜR SICH IN IHREM MAILÄNDER BÜRO IN DER VIA CAPPUCCIO EINE ROLLE ALS "INGENIEURE" DES PROJEKTS: EHER ARBEITER ALS HELDEN WIDMETEN SIE SICH MIT AUSDAUER DEM GEISTIGEN EXERZITIUM EINER "METAPHYSIK DES ALLTÄGLICHEN", INDEM SIE SICH, VON WERK ZU WERK, AUF DEN SPRUNG VOM PROFIL DER KLASSISCHEN FORMEN ZUM RELIEF DER ABSTRAKTEN FORMEN VORBEREITETEN. DEM POLITISCHEN GETÖSE UM DIE ARCHITEKTUR ALS STAATLICHE KUNST ZOGEN SIE EIN SCHWEIGEN AM RANDE DER APHASIE VOR: AUS DIESER ZUFLUCHT – DIE IM ÜBRIGEN KEINESWEGS IM WIDERSPRUCH ZU EINER REICHEN BERUFLICHEN LAUFBAHN STAND – IN EINE "ÄTHERISCHE WELT DES KALTEN LICHTS", ENTSTAND IM LAUFE DER DREISSIGER JAHRE EIN STIL, DEN RENATO AIROLDI ALS "ZEITLOS" BEZEICHNETE. 1922, SOFORT NACH ABSCHLUSS DES ARCHITEKTURSTUDIUMS, BEGANNEN ASNAGO UND VENDER MIT DER AUSÜBUNG DES BERUFS. SCHON 1927 KONNTEN SIE DIE ROLLE VON VERTRAUENSWÜRDIGEN GESPRÄCHSPARTNERN JENES KULTIVierten LOMBARDISCHEN UNTERNEHMERTUMS ÜBERNEHMEN, DAS IHNEN BIS IN DIE SIEBZIGER JAHRE DIE WICHTIGSTEN AUFTRÄGE ZUSICHERTE. DIE STRENGE EINES TADELLOSEN FORMALEN DEKORS UND EINE SOLIDE TECHNISCHE UND KONSTRUKTIVE VERARBEITUNG, HABEN IN DER PHILOSOFIE DES "LESS IS MORE" IHRE WURZELN UND SIND DEN MAßVOLLEN GEWOHNHEITEN EINER SOZIALEN KLASSE, DIE SICH STARK VON DER MODERNE ANGEZOGEN FÜHLT, WIE AUF DEN LEIB GESCHRIEBEN. DIESEN ASPEKT HATTE SCHON GIÒ PONTI SEHR GUT ERFASST. IN DER VON IHM NEU GEGRÜNDETEN ZEITSCHRIFT "STILE" BEOBSACHTETE ER, DASS SICH JENE ARCHITEKTUR AUS "DEN MATERIALIEN, DER ATMOSPHERE, DEM EINDEUTIGEN UND ENTSCHEDE-

NEN VORGEHEN" HERLEITET. "SIE ERFÜLLT DADURCH IHRE FUNKTION, GLEICHZEITIG OFFENBART SIE SICH EBEN GERADE DURCH DIESE FUNKTION". AUS DER GLEICHEN ABSICHT ENTSTEHEN DIE BEMÜHUNGEN ZUM THEMA MÖBEL ALS VERKÖRPERUNG VON FUNKTION – THEMA, DAS FOLGLICH DIE GRUNDIDEE VOM ARCHITEKTONISCHEN GERÜST, WO JEDES EINZELNE STÜCK GLEICHZEITIG METAPHER UND METONYM IST, ERWEITERT. TISCHE STÜHLE, SCHAUFENSTER, LADENTISCHE SIND ERLESENE ÜBUNGEN IN VERKLEINERTEM MAßSTAB UND MÜSSEN DESHALB ALS MINIATURARCHITEKTUR BETRACHTET WERDEN. IHNEN LIEGT GENAU DIE GLEICHE ABSICHT DES GEOMETRISCHEN VERTIEFENS ZU GRUNDE, DIE AUCH DIE ZWEIDIMENSIONALE FLÄCHE DER FASSADE PRÄGT. ASNAGO & VENDER HATTEN SICH DIE SCHWIERIGE AUFGABE AUFERLEGT, DIE KULTUR DER VERGANGENHEIT VOR DER ZERSTÖRUNG ZU BEWAHREN. NACHDEM SIE SÄMTLICHES SCHRIFTTUM ZUR URBANISTIK DES "NOVECENTO" UND DES RATIONALISMUS KONSULTIERT HATTEN, KONNTEN SIE AUF GEMEINSAMKEITEN AUFMERKSAM MACHEN UND DIESE VOR DEM MANIERISTISCHEN VERFALL RETTEN. DER NEOKLASSIZISMUS IHRER ERSTEN WERKE (HÄUSER IN DER VIA EURIPIDE UND DER VIA MANIN) VERWANDELTE DIE VOLUMETRISCH-DEKORATIVE GESCHWOLLENHEIT DES ERSTEN MUZIO IN MONOCHROMEN KALLIGRAFISMUS: IM FLACHRELIEF DER LEICHT GEKRÜMMTEN FASSADE VERWIRKLICHTEN SIE EINE ENTMATERIALISIERTE VERSION DER CÀ BRÜTTA: SCHON IM WOHN- UND BÜROHAUS IN VIALE TUNISIA HINGEGEN ENTWICKELTEN SIE EIN WECHSELSPIEL VON BOGEN UND ARCHITRAV, DAS SICH IN DER RHYTHMISIERTEN TRAVÉE VON FENSTER UND BALKON AUFLÖST. TRANSPARENZ UND ZWEIDIMENSIONALITÄT SIND GRUNDPRINZIPIEN, DIE ASNAGO & VENDER ABER GERNE DURCH GUT KALKULIERTE, WENN AUCH MARGINALE VARIANTEN WIEDER IN FRAGE STELLEN. DIE VERSCHIEDENEN WOHNHÄUSER IN DER VIA EURIPIDE UND DER VIA COL MOSCHIN BIS ZUR CASA ZANOLETTI IN VIA ALBRICCI ZEIGEN EXEMPLARISCH DIE ENTSTEHUNG EINES EINTÖNIGEN VOKABULARS UND VERDEUTLICHEN GLEICHZEITIG DIE WICHTIGSTEN THEMEN DER KOMPOSITION: DIE AUF EINANDERFOLGE FENSTER – BALKON, DIE GENAUE BESTIMMUNG DER GEBÄUDEDECKEN, DIE UNTERSCHIEDLICHE BEHANDLUNG DER GRUNDMAUERN, DIE RHYTHMISCHE ANORDNUNG DER ÖFFNUNGEN, DER WECHSEL DER BEKLEIDUNG. JENES VOKABULAR HATTE SICH IN DER ZEIT UNMITTELBAR NACH DEM WIEDERAUFBAU VERVOLLKOMMEN UND LIEFERTE IN DER FOLGE – WÄHREND DES WIRTSCHAFTSBOOMS IN DER METROPOLE – KONTINUIERLICH ANREGUNGEN BEI DER INTENSIVEN PROJEKTAUSARBEITUNG. HIERBEI GELANG ES IHNEN, AUS DER REINHEIT IHRES BESONDEREN STILS EIN PRODUKTIVES SCHEMA FÜR DEN EINGRIFF IN DEN URBANEN KONTEXT ZU GEWINNEN, DAS NIE DIE GESCHLOSSENE BAUWEISE IN FRAGE STELLTE. DIE LOBREDE AUF S BANALE VERBARG EINE SUBTILE AUFFASSUNG DER ZWEITEN MODERNE. DIE NEUEN BAUMATERIALIEN UND DIE NEUEN KONSTRUKTIONSTECHNIKEN WAREN WICHTIGE HILFE BEI DER BEKEHRUNG ANDERER ZU EINER ÄSTHETIK DES IMMATERIELLEN. DURCH DIE AUSDÜNNUNG DER OBERFLÄCHEN VERDINGLICHTEN ASNAGO & VENDER IN IHREN BAUWERKEN DER NACHKRIEGSZEIT GIÒ PONTIS PROPHETIE EINES "EXAKTEN STILS", DER DER HISTORISCHEN STADT ETWAS VON IHRER SCHWERE NAHM UND WEISSE TABLEAUX VIVANTS FÜR DEN FORTGESCHRITTENEN DIENSTLEISTUNGSSEKTOR DER COMPUTER-METROPOLE EINFÜHRTE: FLACHBILDSCHIRME, MONITOREN EINER COMPUTER ART ANTE LITTERAM ÄHNLICH, WO DAS NETZ DER ÖFFNUNGEN PARALLELE, ABER NICHT IMMER ZUSAMMENLAUFENDE PATTERNS DIKTIERTE. "FÜR UNS", SO ASNAGO & VENDER 1956 IN EINEM SCHRIFTSTÜCK AN DIE STÄDTISCHE BAUBEHÖRDE, "SIND LEICHTE ASYMMETRIEN EIN SPONTAN EMPFUNDENES MITTEL, DIE ARCHITEKTUR ZU ANIM. MEHR NOCH, ES IST ZU HOFFEN, DASS AUF DIESE WEISE EINE LEBENDIGE ARCHITEKTUR ENTSTEHT UND PERSÖNLICHE SENSIBILITÄT ZUM AUSDRUCK KOMMT."