



Inter- *vista*

Paolo Di Nardo intervista/interviews Paolo Zermani

Inter-view | Paolo Di Nardo Getting carried away by the descriptive capacity of Michelangelo Antonioni who, in the notes entitled 'Per un film sul fiume Po' [For a film on the Po river] (1939), is able to measure the *exterior landscape* of a territory through the *interior landscape* where the psychological meaning of a civilisation, like the one along the Po river, is seen as «an absent-minded and ecstatic aura (...) that seems to evaporate from that great mass of water», it comes naturally to ask you how this trace, this approach regarding a location that is strongly defined and complex may manifest itself also in the architecture following the concepts of your works.

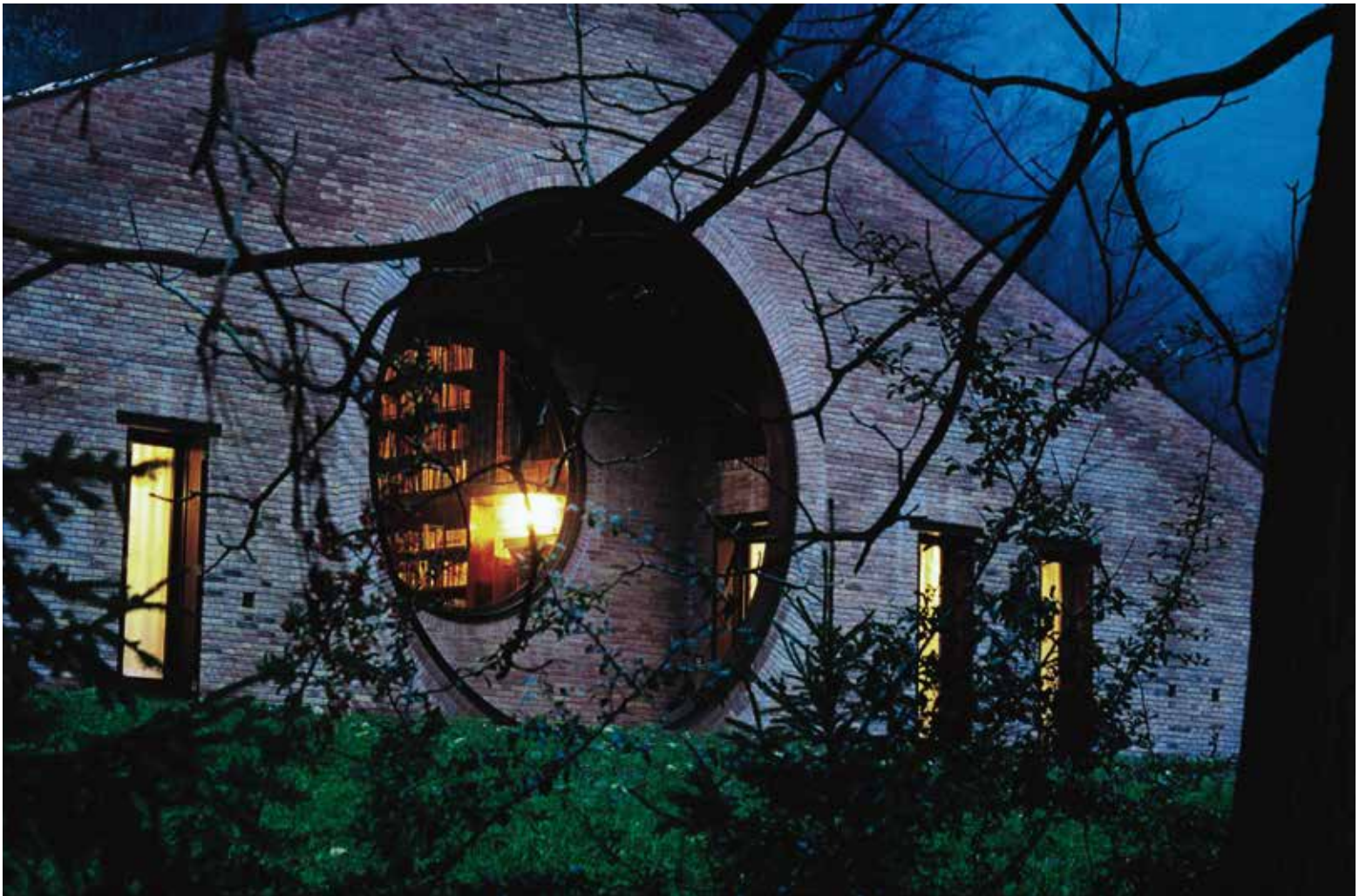
Paolo Zermani During the mid Nineteenth century, David Caspar Friedrich got the notion that the relationships between the distance of things begin to change. Men and women, always with their backs to the viewer, observe the landscape as if the painting were a room and you are inside this room, viewing the image and changing the perception of it. Two paintings made in 1808 show *The Right Window* and *The Left Window* of the artist's studio and the landscape is filtered through the cross-window where the studio is the room. The window, completely distorted by the cross, shows you four panels of sky. That sky, distorted into four sections, is the Infinite, or rather the Divine. Based on the relationship with this Infinite, pursued in the landscape but created through inward notions, Friedrich begins to destroy all useless things in order to create the problem of the scale of things. He feels that something is changing. The problem of distance is central, his figures are not part of the land-

Paolo Di Nardo Facendosi trasportare dalla capacità descrittiva di Michelangelo Antonioni, che negli appunti 'Per un film sul fiume Po' (1939) riesce a misurare il *paesaggio esteriore* di un territorio attraverso il *paesaggio interiore* in cui il significato psicologico di una civiltà, come quella lungo il fiume Po, si manifesta come «un'aura smemorata ed estatica (...) che sembra evaporare dalla gran massa d'acqua», viene spontaneo chiederti come questa traccia, questo approccio dinanzi ad un luogo fortemente caratterizzato e complesso possa manifestarsi anche nell'architettura seguendo il percorso ideativo delle tue opere.

Paolo Zermani Alla metà dell'Ottocento David Caspar Friedrich ha un presentimento del fatto che i rapporti tra le distanze delle cose comincino a mutare. Uomini e donne, quasi sempre di spalle, osservano la vicenda del paesaggio come se il quadro fosse una camera dentro la quale si fissa l'immagine, potendone variare la scala di percezione. Già due quadri del 1808 ritraggono *La finestra destra* e *La finestra sinistra* dello studio dell'artista e il paesaggio filtrato dal serramento a croce dove lo studio è camera. La finestra, rigorosamente scomposta dalla croce, offre alla vista quattro riquadri di cielo. Quel cielo, scomposto in quattro settori, è l'Infinito, cioè il Divino. Secondo la relazione con questo Infinito, perseguito nel paesaggio ma costruito attraverso l'interiorità, Friedrich comincia la distruzione di tutto quanto è inutile per porsi il problema della scala delle cose. Sente che qualcosa sta mutando. Il problema della distanza è centrale: le sue figure non sono parte del paesaggio, ma semplicemente lo osservano. Spesso le figure di spalle coprono addirittura il punto di fuga della prospettiva, e comunque l'artificio prospettico viene trasgredito. La nebulosità delle zone che dovrebbero risultare più nitide dà luogo a una sfuocatura, data comunque dall'azione di un artificio, di una interferenza, di un processo esterno. Il punto di fuga potrebbe dirsi ribaltato. Noi viviamo dentro questo dramma, che il Novecento ci ha consegnato. Possiamo solo mirare a ricomporre, attraverso la nuova complessità dei luoghi, una nuova unità tra interno ed esterno, pena l'estinzione. Ogni mio progetto contiene questa ricerca. Il Tempio di Cremazione di Parma, appena ultimato, riassume tale sostanza sviluppando un percorso tra struttura interiore e struttura esteriore che determina, letteralmente, lo spazio architettonico.

PDN L'architettura padana, con le sue nebbie avvolgenti come sfondo di un pensiero fatto di misure scritte e struttura mentale, quanto ha inciso nella tua formazione e nella tua ricerca?

PZ Sono nato a pochi metri da un castello imperiale del IX secolo, le sue rovine sono state il luogo di gioco della mia infanzia, la sua pianta allungata e dispersa su un crinale appenninico un quesito mai risolto. Così ho cominciato a conoscere l'architettura. In tal senso i miei maestri sono Giovan Battista Aleotti – ingegnere e architetto degli Estensi, dei Bentivoglio, dei Farnese, autore del Teatro Farnese di Parma – e Giacomo Vignola, autore del Palazzo Farnese di Piacenza. Aleotti porta l'acqua dei canali e dei fiumi padani, in forma di mare teatrale, dentro il corpo duro della Pilotta parmigiana. Vignola porta il paesaggio, ancora attraverso il teatro, nel cortile del Palazzo Ducale. Entrambi lavorano attraverso la 'scala' e la sua riformulazione dimensionale.



sopra e nella pagina seguente: esterno, vista della facciata di Casa Zermani, Varano (PR), 1997
above and next page: exterior, view of the façade of Zermani's Home, Varano (PR), 1997

pagina precedente: interno, particolare della biblioteca, Casa Zermani
previous page: interior, detail of the library, Zermani's Home

scape, they simply observe it. Often the back figures cover the vanishing point and the prospective device is violated. The nebulosity of the areas that should be clear creates a sort of blurriness, due to the action of a device, of an interference, of an external process. You could say that the vanishing point is turned upside down. We live inside this drama, which the Twentieth century has given to us. We can only gaze and recompose, through this new complexity of places, a new unit between the interior and the exterior, otherwise it will vanish. Each and every one of my projects contains this research. The Tempio di Cremazione di Parma [The Cremation Temple of Parma], just completed, summarises this essence developing a course between interior structure and exterior structure that literally determines the entire architectural area.

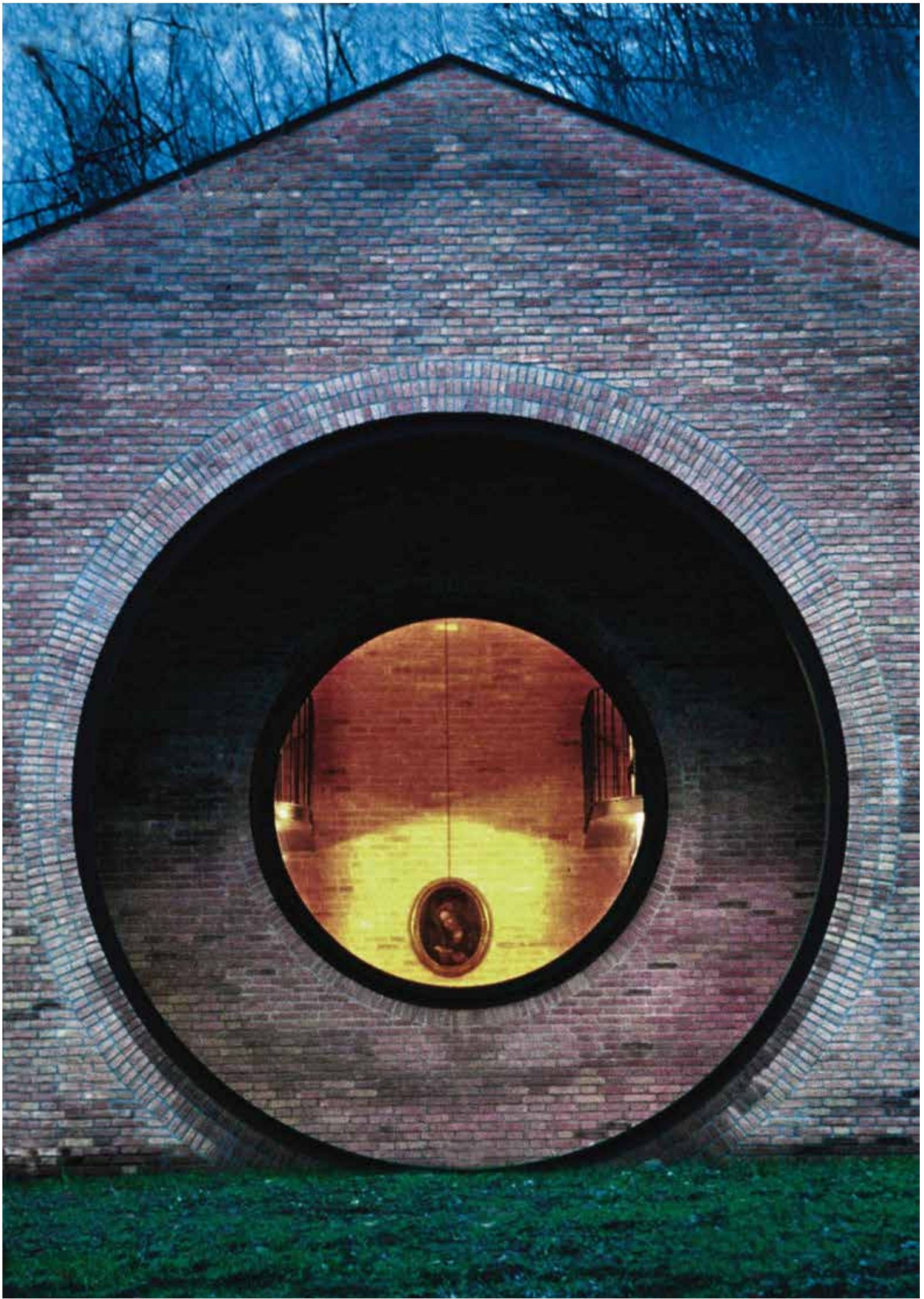
PDN How much has the Po Valley architecture with its enshrouding fogs as a backdrop of thoughts made of set dimensions and mental structures, affected your education and research?

PZ I was born near an imperial castle of the IX century. Its ruins were my playground and its entire layout spread out on a mountain ridge an unresolved mystery to me. That is how I became familiar with architecture. In this sense my masters are Giovan Battista Aleotti, engineer and architect to the Estensi, Bentivoglio and Farnese families, creator of the Teatro Farnese in Parma and Giacomo Vignola, creator of Palazzo Farnese in Piacenza. Aleotti brings the water of the canals and of the Po valley rivers, in the form of a theatrical sea, inside the hard body of the Pilotta Palace in Parma. Vignola brings the landscape, always

through the use of the theatre, in the courtyard of Palazzo Ducale. Both work through the use of 'scale' and its dimensional reformulation.

PDN In many of your works we see a precise willingness to merge landscape with architecture and vice versa. Which rules do you use in order to create this interchanging relationship?

PZ I was deeply involved with Vignola's works, applied to the Po Valley where architecture and landscape come together in different works. His designs for the construction of the Teatro Farnese in Piacenza, in different versions, place the reclaimed farm lands between the city and the Po river as the central element for the conception of the building's feature, closed off towards the city and with an internal courtyard, where a classic theatre was obtained by digging the back area of the building. The terrace is divided by a vomitory that seems to be in direct spatial continuity with the back façade, where five loggias facing the landscape are located. The water canal that reaches the Po begins there and then goes straight towards the sea. The Palace is none other than a fragment, closely related to the landscape. The classic figures, the semicircle of the theatre, the square shape of the palace's layout, the rectangle of the loggia are all arranged in order to represent this fundamental relationship and to develop it. Vignola, core figure behind this reasoning, chooses the semicircle, based on a random course: Piacenza had one of the biggest Roman theatres ever. Therefore, with the theatre dug within the palace, architecture and landscape structure come together. The same reasoning is used even today, for





in questa pagina e a fianco: particolare della grande apertura circolare della facciata, Casa Zermani/on this page and to the side: detail of the large circular opening of the façade, Zermani's Home

changing distances. Basically, you work on the 'scale' of architecture, like putting a camera into focus, adjusting it to the conditions and distance of the subject until you get a clear sense and picture.

PDN Scale seems to go beyond architectural function in order to take on a more territorial value. In which of your works can you see this concept and how?

PZ In the Municipal building of Noceto, in a plot of land outside of the inhabited area, between the historic centre and the landscape in front of Via Emilia, the grand staircase represents the continuity of the relationship, now partially landlocked, between the city and the farmland, or what remains of it. The flight of stairs that lead to the town hall located on the last floor clearly shows, since the first step, the prospective focus made up of a central window in the hall. But only when you take the last step leading to the upper landing do you see the lingering view towards Via Emilia, a fragment of a surviving farmland, made up of a farmstead with a portico, a prototype of the traditional Po Valley settlements and cornerstone of a repeated and precise landscape order. The staircase, empty and animated body in the full and hard body of the building, as if it were dug out inside of it, leads you inside the building, which is now chronologically misplaced, whereby the city was created in time, almost preserving its roots, as if waiting to transmit it. In my home in Varano, the library, which takes over the interior of the house, is turned towards the town and the landscape: it is eight metres high, just like the house, while the other rooms are only three metres high. It is covered with bricks just like the outside of the house, while the other rooms are normally painted. Thus two types of landscapes are created, one inside and the other outside. Who walks into the library changes the scale of things. The huge circular opening turned towards the outside is interpreted as a gigantic eye by some and by others as Munch's 'The Scream' with respect to the drama of the landscape. Others see a more peaceful interpretation, such as a warm Po Valley rosette, inserted in the gable. All the books inside the library are quite interesting because they all contribute to the idea of one element that keeps the scale of landscapes and thoughts together. In the heart of historical Florence, inside its ancient walls, in Piazza Tasso, about one hundred metres way from the Bellosguardo hill, the place where painters have always painted the city, I completed the age-old convent of San Salvatore with the 'Casa della Finestra' [The House of the Window]. The house's soul is the staircase. You reach this staircase by passing through an opening obtained by withdrawing the facade line with respect to the sidewalk: starting from the square you reach the grand hall of the attic. Visitors going up the stairs discover Florence, the churches, the walls, the Duomo and the Cupola, until they reach the huge window where they can see the road that



PDN In molte tue opere si assiste ad una precisa volontà di far confluire il paesaggio nell'architettura e viceversa. Attraverso quali regole tesse questo scambievole rapporto?

PZ La vicenda del Vignola mi ha coinvolto profondamente, applicata alla Pianura Padana, per quel tanto che ha unito, in diverse opere, architettura e struttura del paesaggio. I suoi progetti per la costruzione del Teatro Farnese a Piacenza, nelle diverse versioni, pongono la struttura bonificata del territorio agrario tra la città e il Po come elemento centrale per concepire il carattere dell'edificio, chiuso verso la città e dotato di un cortile interno, nel quale un teatro classico viene ottenuto scavando il corpo di fabbrica posteriore. La gradonata è divisa da un vomitorio che risulta in diretta continuità spaziale con la facciata posteriore, questa forata da cinque logge rivolte verso il paesaggio. Da lì parte il canale d'acqua che raggiunge il Po; dal Po si può raggiungere il mare. Il Palazzo non è che un frammento, strettamente relazionato al paesaggio. Le figure classiche, il semicerchio del teatro, il quadrato della pianta del palazzo, il rettangolo delle logge, si organizzano per rappresentare questo rapporto fondamentale e per consentirne lo svolgimento. Vignola, quale fuoco di questo ragionamento, sceglie il semicerchio, secondo un percorso tutt'altro che casuale: Piacenza aveva posseduto il più grande dei teatri romani del nord Italia. E così, attraverso il teatro scavato nel palazzo, architettura e struttura sostanziale del paesaggio coincidono. Il ragionamento vale anche oggi, nelle distanze mutate. Si tratta di lavorare sulla 'scala' dell'architettura, come ad azionare la messa a fuoco di un apparecchio fotografico, adeguandola alle condizioni e alla distanza dal soggetto, fino a percepirne il senso in modo nitido.

PDN La scala sembra andare oltre la propria funzione architettonica per assumere una valenza quasi territoriale. In quali tue opere questo concetto si esprime e come?

PZ Nel Municipio di Noceto, in un lotto di margine rispetto all'edificato, tra il centro storico e il paesaggio che precede la Via Emilia, lo scalone rappresenta la continuità del rapporto, ora parzialmente intercluso, tra la città antica e lo stesso paesaggio agrario, o quel che ne resta. La salita che conduce alla sala civica dell'ultimo piano annuncia, fin dal primo gradino, il fuoco prospettico costituito da una finestra centrale della sala. Ma solo quando della scala si percorre l'ultimo gradino di accesso al pianerottolo superiore, allora e solo allora, si inquadra il permanere, verso la Via Emilia, di un frammento di paesaggio agrario superstite, costituito da una tenuta agricola porticata, prototipo dell'insediamento padano tradizionale e cardine di un ordine paesaggistico ripetuto e preciso. La scala, corpo vuoto e animato nel corpo pieno e duro dell'edificio, come scavata al suo interno, porta dentro l'edificio l'ordine, ormai anacronistico, attraverso il quale la città si è formata nel tempo, quasi a conservarne la matrice, nell'attesa di poterla trasmettere.

Nella mia casa a Varano, la biblioteca, che governa lo spazio interno, è rivolta verso il paese e il paesaggio: è alta otto metri, come la casa, mentre gli altri ambienti sono alti tre metri. È rivestita in mattoni come



leads to Siena and the villa of Bellosguardo. Here the way is sublime: the city, the architecture admires Bellosguardo, where it has always been admired.

PDN Sacred architecture, in its multiple expressions, plays an important role in your architectural world. How and with what means does your architecture take this spiritual journey?

PZ The notion of spirituality, escaping the liturgical boundaries, has climbed over the walls of the buildings in order to travel and free itself of the needs of a regulated place. Once the standard terms of reference to the Western condition of cult have fallen, and once the guidelines of a more open and diffuse evangelization were established by the Vatican Council II, it seemed possible, constructing sacred buildings, to abandon the logical consequence of a practice already written in the history of architecture and liturgical forms, in the rules of orders. On this line of reasoning the main principle behind my projects remains, just like it has always been for architects of Western Christianity, that of revealing, in the buildings, the cross. Showing the cross, gradually acquired as a typological element, is the eye of the needle where the sacred space continues to show its true colours. The fusion between the cross, layout of the building, and the human figure, as a reference of an element of re-birth, continues to gain value. The figure is still the figure of Christ. In its human form it introduces excellence and fragility to the typological figure, revealing the necessary, reiterated sacrifice. With regards to my work this reflection begins with the sea of Malta, where I designed the Chapel at Marsascala, in 1989: a descent from the earth to the sea and vice versa, through the cross.

PDN What role does technology have in your works? And how do you combine the use of age-old materials such as bricks with contemporary language?

PZ The Twentieth century has favoured the use of new technologies as a solution to problems tied with discipline, making more functional and engineering devices, which are certainly comforting, to a society that is constantly searching for unnecessary, not essential and expensive technological elements. This has caused construction activities, apparently more sophisticated, to be enslaved and dependent of ever-growing technological and energetic demands. And now we are trapped in this vicious cycle and we're going through a great deal of trouble trying to find sustainable development through the use of further technological complications. The great process pertaining to building materials, which in history has always been particularly characterised and resolved in the continuity between the material structure of the ground and the internal structure of the building itself (stone that becomes quoin, tuff that becomes a block, clay that becomes brick) has been brutally interrupted in its process. Today it is mainly new technologies, which are not self-sufficient and often times not compatible, that create the grounds for more needs and demands. The abuse of materials and the block in the transmission chain of techniques, connected to the specificity of each place of origin, has consequently stimulated ingenuous adherences to more commercial proposals. With regards to my work brick is simply the material that is used the most. For over two thousand years

a fianco: esterno, Casa Zermani avvolta
nelle nebbie delle campagne parmensi
to the side: exterior, Zermani's Home
wrapped in the mists of the Parma
countryside

it is the material used in places where I have built and constructed, it is an extraordinary and very lasting material and, basically, the promo type of pre-fabrication. I don't use bricks where they have never been used before. In other places I have used stone. In the 'Casa della Finestra', for example, I used the strong stone from the Chianti area and, for the flooring of the access area to the grand hall, I used stones taken from the streets of Florence, stones that the Municipality had abandoned and thrown away in a dump.

PDN AND has often engaged itself with 'sustainable' development because there is the knowledge that this word has been demagogically abused and its meaning not fully understood. A word that is usually screamed out loud in the name of modern sustainability, able to produce technically efficient construction machinery which is highly incompatible with the environmental peculiarities. What are your thoughts on this?

PZ The architecture-technology relationship today has a new scenario, but in our country it is still very superficial. The need to use energy retaining techniques in modern living spaces is a blatant example. These techniques are proposed through generic supplies of bulky equipment, not imported on time, with unsatisfactory efficiency or painted with a bizarre ecological disguise causing the definite amnesia of the building's typical features and characteristics. In the name of energy saving and of a sought-after environmental compatibility improbable buildings are constructed that gain consensus and cover up the poor conscience of public buyers. These false experiments, that corrupt the natural vocation of the materials, disguising, with the use of prosthetic elements, the technological truth, permanently destroy the meaning of the technologies and typology, which we gained through experience and with which we need to transform without disguises, through the use of other experiences. This misunderstanding distracts us from the true research of materials, of techniques, of the energetic values, intrinsic for any place, but always delegated, in architecture, to the specificity of the environmental means, untouched or transformed and changing in a non neutral and generalised way.

l'esterno della casa, mentre gli altri ambienti sono intonacati. Conformo così due tipi di paesaggio, l'uno interno, l'altro esterno. Chi entra nella biblioteca cambia la scala delle cose. La grande apertura circolare rivolta verso l'esterno è stata letta, da alcuni, come un grande occhio, da altri come l'urlo di Munch rispetto al dramma del paesaggio, da altri ancora, più quietamente, come un caldo rosone padano, innestato nel timpano. Tutte le letture sono interessanti, perchè concorrono all'idea di un elemento che tiene insieme le scale del paesaggio e del pensiero.

Nel cuore della Firenze storica, sulle antiche mura della città, in Piazza Tasso, a 100m dalla collina di Bellosguardo, il luogo dal quale i pittori hanno sempre ritratto la città, ho completato l'antico convento di San Salvatore con la 'Casa della Finestra'. L'anima dell'edificio è la scala, cui si giunge attraverso un varco ottenuto arretrando la linea di facciata rispetto al marciapiede. Chi sale, per gradi, scopre Firenze, le chiese, le mura, il Duomo, la Cupola, fino alla grande finestra dove si vedono la strada per Siena e la villa di Bellosguardo. Qui il percorso si sublima: la città, l'architettura guardano Bellosguardo, da cui sono sempre state guardate.

PDN L'architettura sacra nelle sue molteplici manifestazioni occupa uno spazio rilevante nel tuo mondo architettonico. Come e con quali mezzi la tua architettura percorre questo cammino spirituale?

PZ La nozione di spiritualità, sfuggendo ai confini della liturgia, ha oltrepassato i limiti del perimetro murario degli edifici per rendersi itinerante e affrancarsi dalla necessità di un luogo deputato. Caduti i termini canonici di riferimento propri alla occidentale condizione del culto, e stabilite dal Concilio Vaticano II le linee di una più aperta e diffusa evangelizzazione, è sembrato possibile, costruendo gli edifici sacri, abbandonare la logica consequenziale di una pratica già scritta nella storia delle architetture e delle forme liturgiche, nelle regole degli ordini. Su questo orizzonte il principio di fondo dei miei progetti rimane, come è sempre stato per gli architetti della cristianità occidentale, quello di rivelare, nell'edificio, la croce. La manifestazione della croce, gradualmente acquisita come elemento tipologico, è la cruna entro cui lo spazio sacro continua ad aversi. La fusione fra la croce, pianta di edificio, e la figura umana, posta a riferimento dalla trattativa rinascimentale, continua ad assumere valore. La figura è ancora la figura del Cristo. In sembianza umana essa introduce eccellenza e fragilità alla figura tipologica, svelandone il necessario, reiterato sacrificio.

Per quanto riguarda il mio lavoro questa riflessione inizia sul mare di Malta, ove ho progettato la Cappella a Marsascala, nel 1989: una discesa dalla terra al mare e viceversa, attraverso la croce.

PDN Che ruolo ha la tecnologia nella progettazione delle tue opere? E in che modo riesci a coniugare l'uso di un materiale antico quale il mattone con il linguaggio contemporaneo?

PZ Il Novecento ha favorito una rincorsa a delegare a supposte nuove tecnologie la soluzione dei problemi della disciplina, caricando la costruzione di dotazioni funzionali e impiantistiche certamente consolatorie per una società protesa verso il voluttuario, ma non indispensabili e costose. Ciò ha reso la costruzione, apparentemente più sofisticata, sempre più schiava e dipendente da un fabbisogno tecnologico ed energetico crescente, del quale ora, con un discorso che si morde la coda, ci si affanna a cercare la sostenibilità, attraverso un'ulteriore complicazione tecnologica. Il grande processo connaturato al materiale costruttivo, che nella storia è sempre stato segnatamente caratterizzato e risolto nella continuità tra la struttura materica del suolo e la struttura interna propria della costruzione (la pietra che diventa concio, il tufo che diventa blocco, l'argilla che diventa mattone) ha trovato brusca interruzione nel proprio svolgimento. Sono ora in gran parte le nuove tecnologie, non autosufficienti e spesso non compatibili, a creare il presupposto per ulteriori esigenze. L'abuso materico e il blocco nella catena di trasmissione delle tecniche, connesse alle specificità di ciascun luogo di provenienza, ha stimolato per conseguenza ingenua adesioni alle proposte più commerciali. Per quanto riguarda la mia opera il mattone è semplicemente il materiale più usato, da duemila anni, nei luoghi dove mi sono trovato a costruire, un materiale straordinario e durevole e, in fondo, il primo tipo di prefabbricazione. Non uso mattoni in luoghi ove non ne sono mai stati usati. In altri contesti ho usato la pietra. Nella Casa della Finestra a Firenze, per esempio, ho usato la pietra forte del Chianti e, per il pavimento della zona di accesso alla grande scala, ho addirittura usato le pietre delle strade di Firenze, che il Comune aveva abbandonato in una discarica.

PDN AND si è spesso occupata di 'sostenibilità' proprio perché c'è la consapevolezza che questo termine sia demagogicamente abusato e non compreso nel suo significato. Una parola spesso gridata in nome di una modernità sostenibile capace di produrre macchine edilizie tecnicamente efficienti, ma drammaticamente incompatibili con le peculiarità ambientali. A questo proposito qual è il tuo pensiero?

PZ Il rapporto architettura-tecnica vive oggi una nuova attualità, ma il suo manifestarsi, nel nostro Paese, è soltanto apparente. La risposta alla necessità di dotare i tipi dell'abitare contemporaneo delle tecniche di contenimento energetico ne è l'esempio più lampante. Essa viene proposta attraverso un generico approvvigionamento di attrezzature ingombranti, importate in ritardo, di scarsa efficacia reale, o colorata di un bizzarro travestimento ecologico, con cui si consegue la definitiva amnesia del carattere tipologico dell'edificio. Nel nome dell'urgenza risparmiatrice e di una ambita compatibilità ambientale si concepiscono edifici arborati di essenze improbabili che raccolgono il consenso e coprono la cattiva coscienza dei committenti pubblici e degli speculatori.

Queste false sperimentazioni, che traviano le naturali vocazioni dei materiali, travestendone, attraverso protesi, la verità tecnologica, distruggono definitivamente il significato delle tecnologie e delle tipologie, quali ci sono state consegnate dall'esperienza e quali dovremmo trasformarle senza mascheramenti, attraverso altra esperienza. L'equivoco messo in scena distrae dalla vera ricerca sui materiali, sulle tecniche, sui valori dell'energia, intrinseca a ogni luogo, ma delegata da sempre, nell'architettura, alle specificità delle proprie misure d'ambiente, intonse o trasformate, al loro darsi e mutare non neutrale e generalizzabile.