Gae Aulenti, Antonio Foscari **Palazzo Grassi Ve**

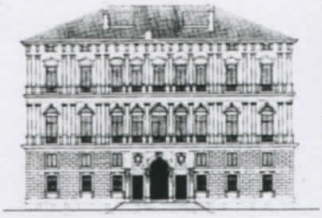
Con un intervento di ristrutturazione pacato e armonico, assolutamente «veneziano», un palazzo sul Canal Grande ci viene restituito trasformato in contenitore per l'arte. • Thanks to a harmonious, highly «Venetian» project a palazzo overlooking Canal Grande has been given back to us, refurbished and transformed into a place for art.

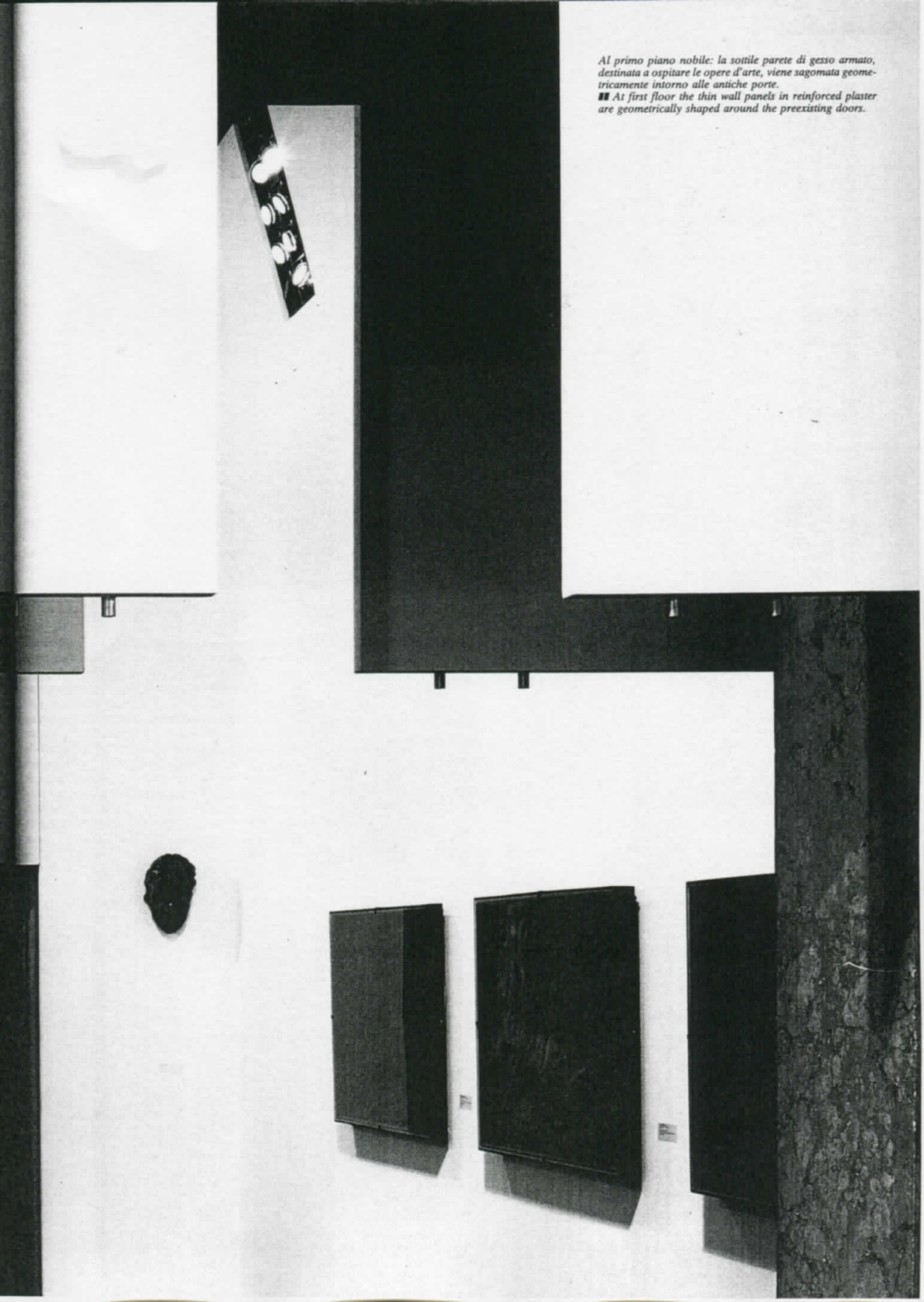
di Marco Romanelli Futurismo e Futurismi, radice comune è ovviamente «futuro». Quel Futuro che i Futuristi volevano negare a Venezia: «... Affrettiamoci a colmare i piccoli canali puzzolenti con le macerie dei vecchi palazzi crollati e lebbrosi.» (27 aprile 1910). In senso diametralmente opposto opera quest'intervento di Gae Aulenti e Antonio Foscari che, per curiosa occasione, destinato a salvaguardare a lungo un palazzo veneziano, ospita una delle più grandi mostre dei «denigratori» di Venezia. A causa di tale discrepanza e per gli assunti stessi del progetto di recupero si è scelto di trascurare l'occasione contingente dell'esposizione e dell'allestimento specifico, per concentrarsi sull'opera definitiva: la ristrutturazione del palazzo. D'altronde «oserei dire che l'allestimento non c'è stato; o comunque è stato il più semplice che si possa immaginare. Abbiamo preparato il palazzo a ricevere tutte le mostre che vi saranno ospitate».
In realtà un'idea forte e precisa sottende e guida la trasformazione dell'oggetto architettonico in un morbido e armonico oggetto espositivo: le superfici d'appoggio delle opere d'arte dovevano essere bianche, ma non potevano coincidere con l'involucro architettonico antico «anche perché, altrimenti, l'allestimento di una mostra sarebbe potuto apparire come un improprio arredamento delle sale». Ecco allora una esile, ma robusta superficie di gesso, «armato» con rete metallica, appoggiata al muro antico, ma da esso cromaticamente e persino geometricamente distinta. Non raggiunge il pavimento o il soffitto; sormonta le cornici marmoree delle porte, segnalando, in quell'occasione, la delicatezza, il rispetto e contemporaneamente la forza dell'intervento con un esiguo spessore di parete, geometricamente ritagliato a contornare il vuoto. «Questa superficie bianca... ad una certa altezza – quasi ad accentuare la sua autonomia – si inflette» per ospitare il sistema di illuminazione appositamente disegnato per Palazzo Grassi con la consulenza di Piero Castiglioni, e nello stesso tempo per rifiutare il rapporto, percettivamente compromettente a livello «statico», che si sarebbe creato con una prosecuzione «a pilastro» o «a tramezzo».
Come si può intuire da quest'esempio, tra i tanti risolti con grande maestria, «la progettazione degli impianti è... elemento rilevante del programma di restauro». Sono state infatti rigorosamente rispettate le condizioni termoigronometriche previste dall'Unesco per le gallerie d'arte con temperature massime tra 23° (estate) e 20°C (inverno); umidità relativa 55% ±5%; e abbiamo poi un impianto elettrico con 30.000 ml di canalizzazioni per la protezione dei circuiti, e poi ancora un impianto antiincendio con 164 rilevatori automatici di fumo; controllo centralizzato per un totale di 1200 punti controllati. Perché elencare tutte queste cifre? Perché ciò a cui corrispondono non è in alcun modo esibito all'interno dell'edificio. Non esiste infatti, nella ristrutturazione del palazzo, alcuna forzatura a livello tecnologico o pseudo-tecnologico. Una sottile lamiera verniciata in verde «veneziano» contiene, nel vuoto residuo tra parete antica e parete

Ristrutturazione, architettura e direzione lavori
Gae Aulenti e Antonio Foscari
con Francesca Fenaroli e Piero Russi
Coordinamento generale, progettazione impianti e direzione tecnica delle opere: Fiat Engineering
Consulenza per l'illuminotecnica: Piero Castiglioni

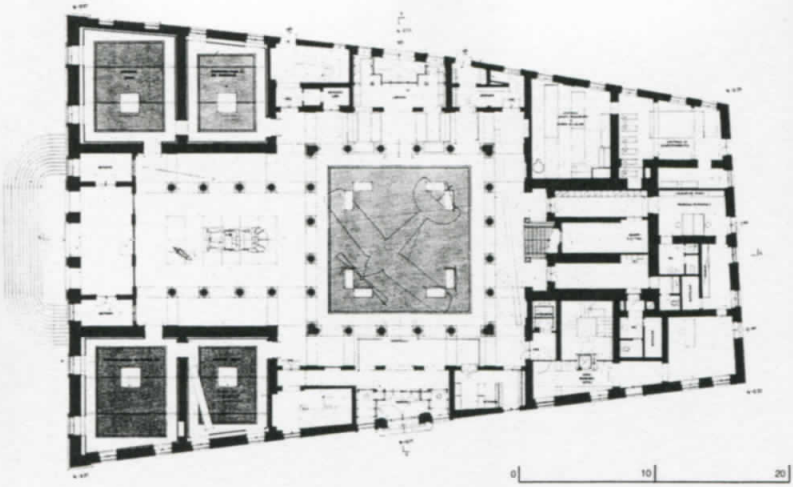
Allestimento della mostra «Futurismo e Futurismi»
Gae Aulenti con
Francesca Fenaroli, Piero Russi, Elena Cumani, Takashi Shimura
Coordinamento: Fiat Engineering
Grafica e segnaletica: Pierluigi Cerri

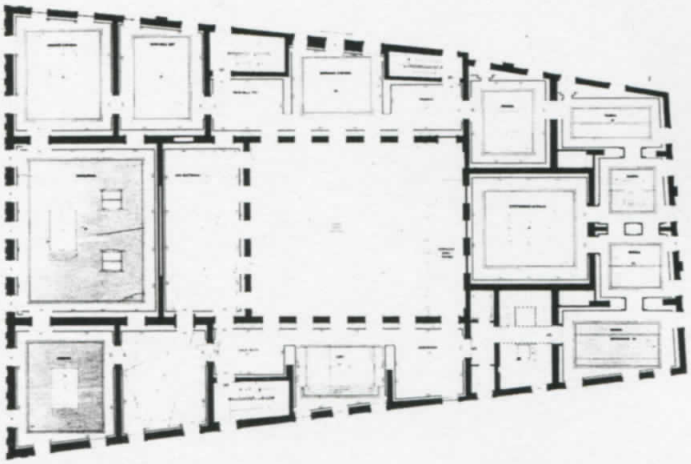
Servizio fotografico: Gabriele Basilico



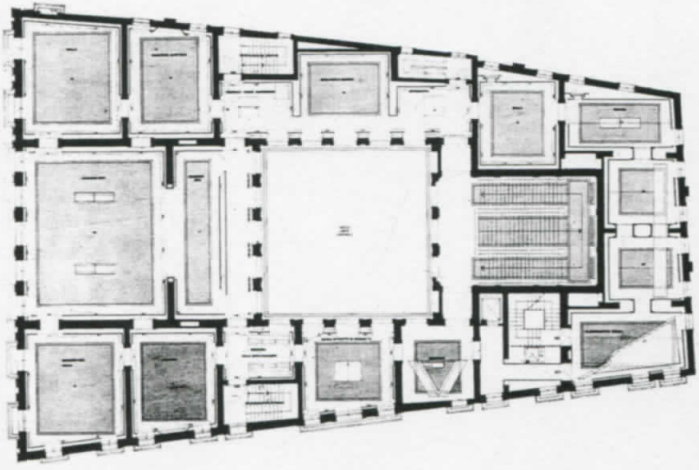


Al primo piano nobile: la sottile parete di gesso armato, destinata a ospitare le opere d'arte, viene sagomata geometricamente intorno alle antiche porte.
At first floor the thin wall panels in reinforced plaster are geometrically shaped around the preexisting doors.



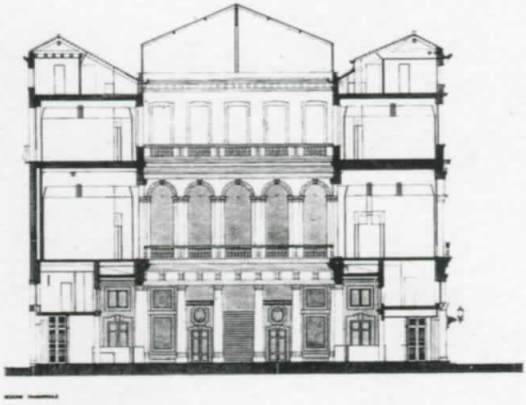


nuova, questa enorme e perfetta macchina. Non si danno impianti inseriti all'interno delle murature originarie, non esistono impianti ostentati all'esterno di esse. L'immagine complessivamente rimandata è calma e rilassata, *armonica*, assolutamente «veneziana». Interpretabile quindi in chiave a) musicale, b) cromatica, c) luminosa. Musicalmente il composto, maturo andamento dei Movimenti Larghi nelle Sonate di Vivaldi, che ad altro non rimandano se non alle «barcarole notturne veneziane», chissà quante volte ripetutesi lungo il Canal Grande, di fronte a Palazzo Grassi, a partire dal 1748 quando l'architetto Massari ne iniziò l'edificazione. Cromaticamente poi l'intervento si qualifica come «veneziano» in una duplice chiave: relativa agli interni ed allo spazio esterno. Internamente due colori predominanti vengono abbinati al bianco – piano astratto ideale per l'arte, spesso facciata dei monumenti in laguna – colori propri della tradizione: rosa intenso per gli stucchi lucidi variegati e verde rame per le parti in lamiera. Colori coraggiosamente riproposti in quanto da lungo tempo abbinati, in chiave kitsch, al «veneziano settecentesco». Esternamente «la facciata sul Canal Grande – lavata con acqua – rivela nuovamente i colori di quella pietra bianca che veniva portata a Venezia, per mare, dal-



Nella pagina a sinistra, dall'alto: piano terra, primo piano nobile, secondo piano nobile e, nelle fotografie, l'ingresso di Palazzo su Campo San Samuele e uno dei lati sulla calle. In questa pagina, dall'alto, sezione trasversale; il cortile d'onore verso l'ingresso dal Canal Grande, e la sezione longitudinale.

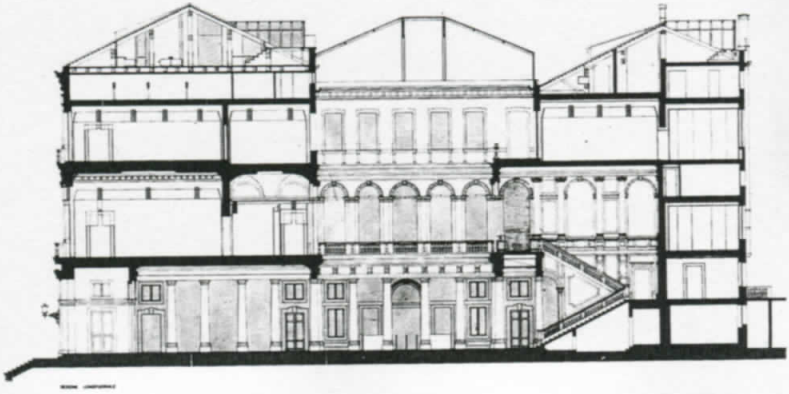
Facing page, from top: ground floor, first floor, second floor; entrance from Campo San Samuele, and side elevation. This page, cross section, courtyard of honour toward Canal Grande and longitudinal section.

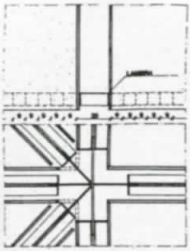


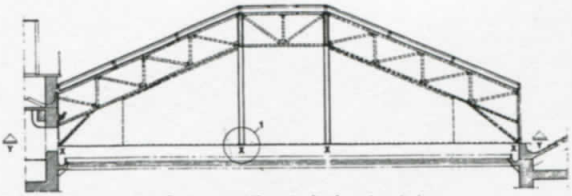
l'Istria. E il lato sul campo – perso il grigiore dell'intonaco di cemento – espone una superficie chiara di marmorino.» Ricordiamo che il problema dell'«affaccio urbano» dell'architettura è, a Venezia, oltremodo complesso. Pur trattandosi di un restauro, appare anche qui evidente il continuo riferimento che Gae Aulenti instaura tra oggetto e spazio, in ultimo, urbano che lo circonda: «Qualunque oggetto dell'uomo, monumento o tana, non può eludere il suo rapporto con la città, luogo di rappresentazione della condizione umana...» (Gae Aulenti, 1972). Qui un rapporto duplice con una città reale e con una città virtuale, che si riflette nelle acque dei canali – letteralmente – e nella memoria di ognuno di noi, che vi sia stato o meno – metaforicamente.

Chissà se Gae, quando riprese nel 1972 una famosa frase di Borges: «Tutto si costruisce sulla sabbia, niente si costruisce sulla pietra, ma dobbiamo costruire sulla sabbia come se fosse pietra», per farne titolo del suo intervento alla mostra «Italy: the new domestic landscape», poteva immaginare che avrebbe ben presto costruito, o meglio lavorato, davvero sulla sabbia, o meglio sull'acqua. L'acqua di Venezia, uno dei piani di riferimento e relazione architettonica più difficili e mutevoli che possano toccare in sorte ad un architetto. Un piano di luce; ecco la luce veneziana è tutta nuovamente dentro questo palazzo. La stessa luce che permea gli interni di Ca' Rezzonico, una luce quindi un po' sbagliata (per l'arte), sofisticatamente e appositamente sbagliata nella compenetrazione di artificiale e naturale, per consentire a tutti di continuare a percepire il chiarore del canale, sotto le finestre. Una luce e uno spazio che non ci permettono, neanche per un istante, il pensiero di essere altrove. C'è sempre Venezia e l'acqua, fuori, dietro le belle tende bianche: tre teli posti su due distinti piani. Tende così tradizionali che sai di poterne sollevare, in qualsiasi momento, il lembo inferiore per spiare fuori.

Dettagli forse minimi, ma che confermano la tesi secondo la quale: «architetto, designer, scenografa, Gae Aulenti è riuscita... a stringere in un'unità linguistica e di significato queste tre attività, come attività di regolazione dell'interno in quanto scena della vita contemporanea.» (V. Gregotti, 1979)[1]. In Palazzo Grassi infatti a un felice intervento architettonico, a una sapiente orchestrazione scenografica si abbina la presenza di mobili ed oggetti che nascono non estrapolati, ma come «esigenza di precisazione dell'architettura degli interni» (E. Battisti, 1979)[2], «parti del discorso che passano poi





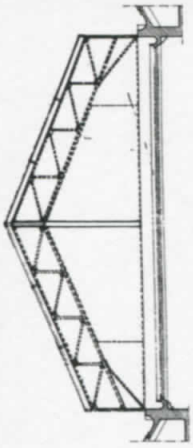


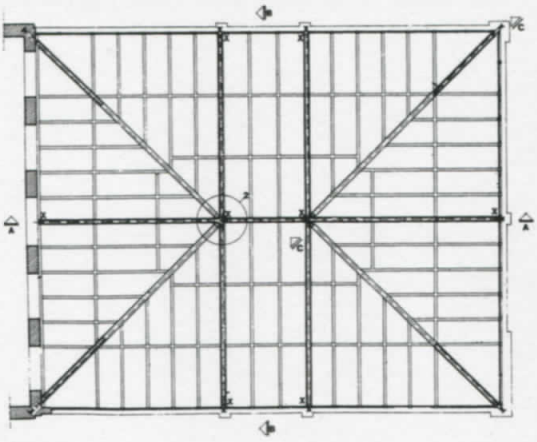
Sezione A-A/Longitudinal section A-A.

Il cortile d'onore con l'affaccio del primo piano nobile e, nella pagina a destra, il secondo piano nobile e il lucernario ripristinati. I disegni di questa pagina si riferiscono al progetto di ripristino del lucernario: sono state sostituite con vetri di particolare trasparenza, le antiche vetrate della copertura dell'atrio: le strutture di sostegno in traliccio metallico sono state ricoperte e rinforzate con carenature di avvolgimento.

The courtyard of honour at first floor level and, facing page, higher up, at second floor level and the rebuilt glass roof. In the drawings, sections, plan and details of the new glass roof: the existing glass had been replaced by a special one; the bearing structure is metal.

nel linguaggio comune a comporre altri discorsi» (V. Gregotti, 1979)[1]. Qui i divanetti per B&B Italia e di essi, in particolare, il grigliato che costituisce la spalliera: invariante formale nell'opera di Gae Aulenti. Motivo ripreso, su modulo quadrato, nella stessa parete d'ingresso e che, a Venezia, mi è apparso in una chiave del tutto nuova: legato alla realtà del luogo, a questa necessità continua di libero passaggio della vista, cioè della luce, attraverso le bianche balconate a trine marmoree, lungo i saloni passanti da canale a calle. Insomma una frantumazione della forma qui particolarmente «giusta». Un sistema di misurazione dello spazio morbido ed asciutto nello stesso tempo, come è stato sempre, a partire dal 1961 con il traliccio pergola della casa in Brianza, e poi con i graticci per i serramenti esterni della casa unifamiliare a Parma nel 1972, con librerie e partizioni interne innumerevoli varianti. Ma soprattutto con la grande rete per il terzo quadro de «La Torre» di Hofmannsthal, allestita nel 1978 per il Laboratorio di progettazione teatrale di Prato, «la rete dice l'impossibilità del passaggio, ma permette la visibilità delle due parti, il mattone esclude una delle due parti, la rete la discute» (G. Aulenti, 1978). E con ciò siamo arrivati a riconoscere in Palazzo Grassi una sobria, armonica «macchina teatrale». Forse è così sempre nella architettura degli interni, in particolare di Gae Aulenti; era così senz'altro per l'architetto di allora, Giorgio Massari. Rimangono, di allora, i personaggi immobilizzati, sulla scalone, negli affreschi di Michelangelo Morlaiter, a osservare, con ironia, le migliaia di persone, così diverse da loro, che giungono al primo piano nobile. Spettatori di un luogo in cui si riesce nuovamente a fare del teatro, dell'architettura degli interni. A mettere cioè in relazione lo spazio con il tempo. Un esempio elementare: lo spazio dei percorsi e delle soste e il tempo della fruizione artistica sono segnalati semplicemente da un tappeto: «una linea più scura (lo) delimita sul perimetro; essa dovrebbe aiutare il visitatore a tenere naturalmente una corretta distanza dalla parete, dall'opera d'arte che su di essa è esposta.»





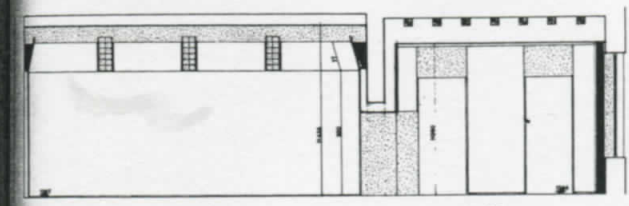
Sezione B-B e pianta del lucernario/Cross section B-B and plan of glass roof.

Una tavola di progetto – quasi un abaco d'architettura – illustrante l'intera sequenza delle proposte per i prospetti interni. In evidenza il rapporto tra l'antica parete, trattata, nel corso della ristrutturazione, a stucco lucido variegato (qui puntinata), e la nuova controparete espositiva, in gesso tinteggiato di bianco. Lateralmente è individuabile, sezionata (vedi per esempio, il prospetto 30), la contrapposizione delle due pareti in questione.

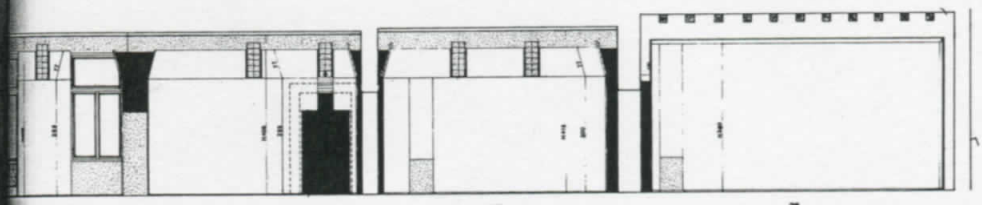
The entire series of internal «fronts». Clearly visible the relationship between the original wall (now finished with glossy stucco) and the new superimposed wall in white plaster.

PALAZZO GRASSI

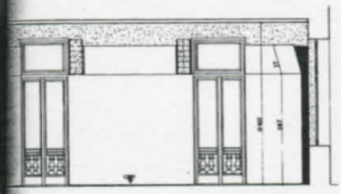
SECONDO PIANO NOBILE: PROSPETTI CONTROPARETI IN GESSO



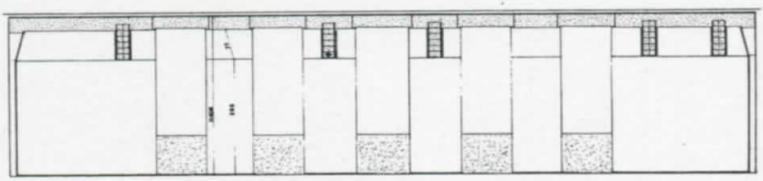
34 23



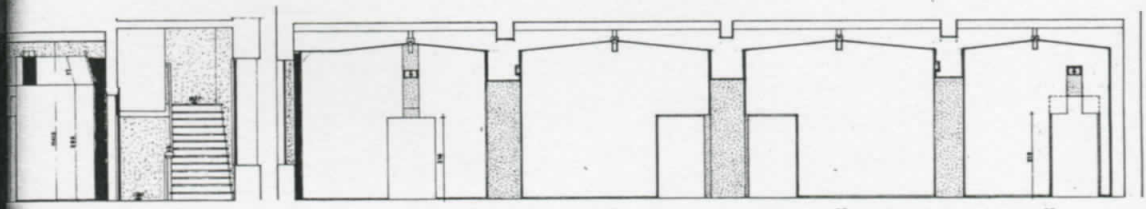
26 27 28



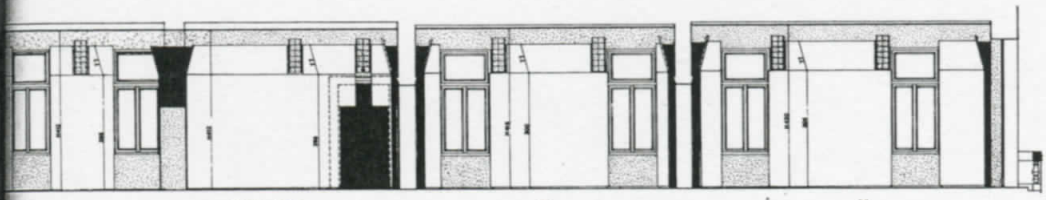
32



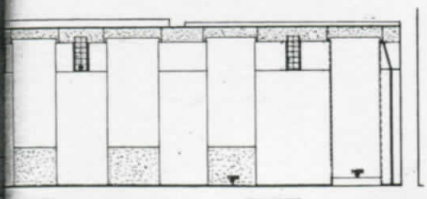
28 29 30



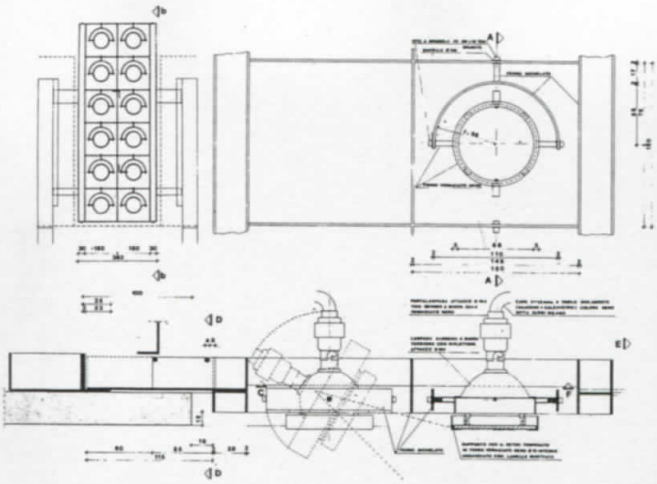
37 SALA USCITA 22 23 25 26

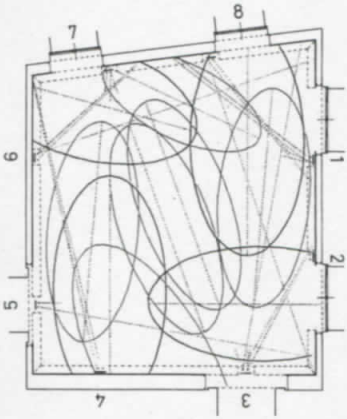


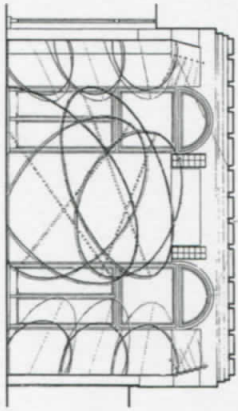
37 SALA USCITA 35 34



39 ZONA RIPOSO







Accensioni

Pareti

A —	50÷70 lux
A — + B —	180÷200 lux

Soffitto

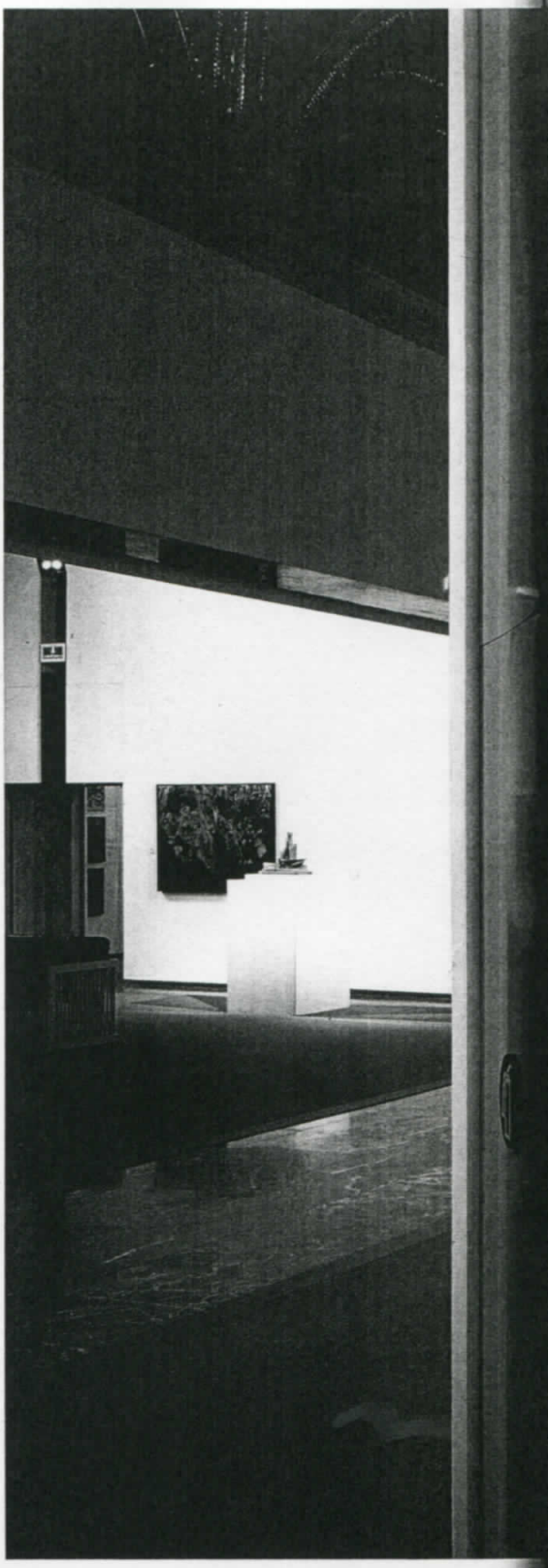
C —	70 lux

Sicurezza

E —	10 lux

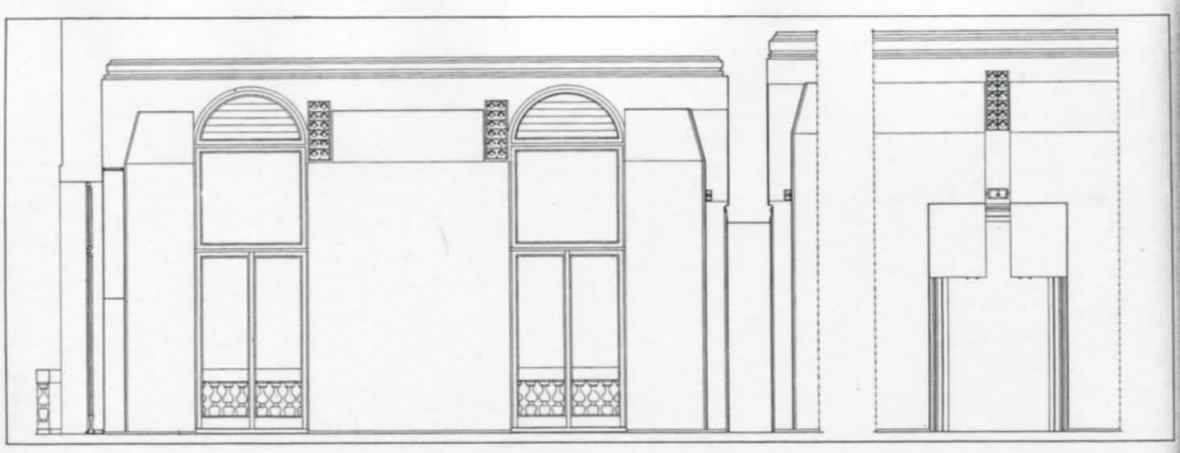
Diagrammi illuminotecnici e disegni di progetto per gli apparecchi di illuminazione tipo «cestello» (prod. Stilnovo), sviluppati con la consulenza di Piero Castiglioni. L'apparecchio tipo – vedi la grande immagine nella pagina a destra – è vincolato alla controparete in gesso e contiene 12 lampade montate con un sistema a snodo, libere di basculare sul piano orizzontale e verticale.

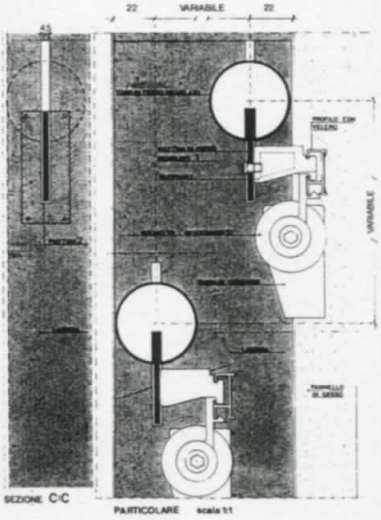
Light fixtures devised and designed with Piero Castiglioni. Installed at first and second floor, the fixture is built into the false plaster wall; made up of 12 lights set into special joints which allow bending in all directions.

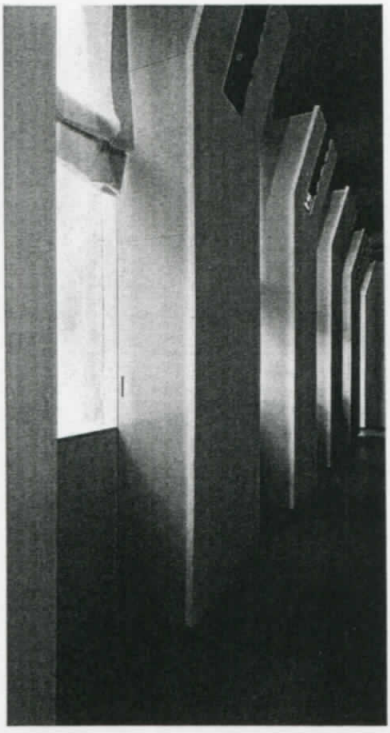


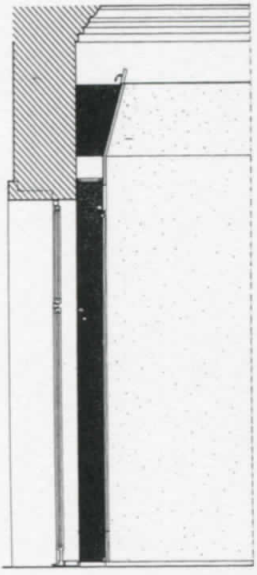
Futurism and futurisms, their common root obviously is «future». That future the futurists wanted to deny to Venice: «... We are in a hurry to fill the small stinking canals with the rubble of the ruinous and leprous palaces.» (April 27th, 1910).

In a sense diametrically opposite to this statement acts this intervention of Gae Aulenti and Antonio Foscari. Destined to safeguard a Venetian palace for a long time, it now shelters, by a curious twist of fate, one of the greatest expositions of the denigrators of Venice. Because of this discrepancy, and because of the assumptions of the restoration program, we have chosen to disregard the contingent occasion of the exposition and its specific ordering, to concentrate on the definitive project: the restructuration of the palace. Besides, «I'd dare to say that there hasn't been any interior decoration; or anyhow, it has been the most simple









one can imagine. We have prepared the palace to receive all the future expositions it will shelter.»

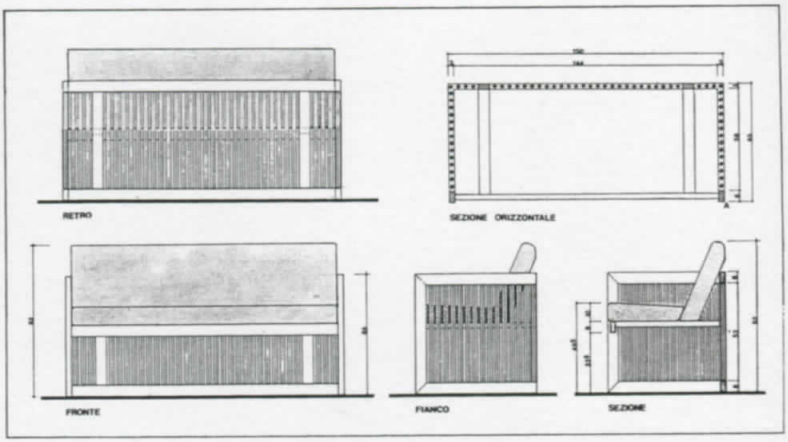
In reality, a strong and precise idea subtends and guides the transformation of the architectonic object into a fluent and harmonious object for exposition: the surfaces supporting the works of art had to be white, but could not coincide with the old architectonic frame, «also because otherwise the interior decoration of an exposition could appear as an improper furnishing of the rooms.» The solution? A slender, but robust, surface of plaster reinforced, with a wire netting, leaning against the old wall, wherefrom it is differentiated, chromatically as well as geometrically. It doesn't touch floor not ceiling; it curls over the marble corniches of the doors, thus indicating the delicacy, the respect and at the same time the power of the architect's intervention by means of the exiguous thickness of the wall, which is geometrically carved to surround the void it creates.

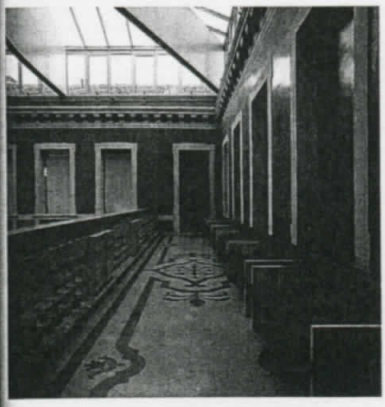
«This white surface... inflects at a certain height, as if to stress its autonomy», in order to shelter the system of illumination specially designed with Piero Castiglioni. At the same time, it openly wants to refuse the relation – perceptually compromising a «static» level – that would have been created by a continuation with pillars or intervals.

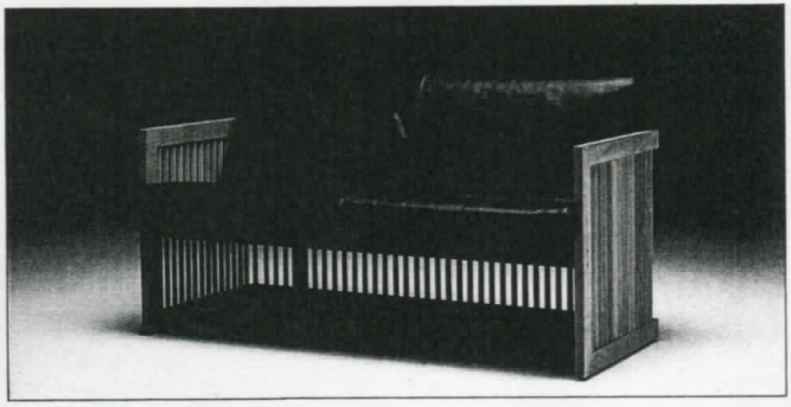
From this example one can understand that, among the many problems resolved with great mastery, «the layout of the installation is... an important element of the restoration program.» In fact, the thermohygrometric conditions of art-galleries, prescribed by Unesco, are rigorously respected, with a maximum temperature between 23°C (in the summer) and 20°C (in the winter); a relative humidity of 55±5%; and also an electric installation of 30,000 m. of canalisations for the protection of the circuits, a fire-protection system with 164 smoke-doctors, and a centralised control with a total of 1200 points controlled. Why list all these figures? Because what they correspond to is in no way visible at the interior of the building. I therefore considered it right to instance these data, as the visitor would notice nothing. In fact, there exists no forcing whatsoever, be it on a technological or pseudotechnological level, in the restructuration program of the building. A thin steel plate painted in «venetian green» contains this huge and perfect machinery within the empty space between the old wall and the new wall. There are no installations built in into the old masonry, there are none visible at the exterior of the wall. The overall image projected is calm and relaxed, *harmonious*, absolutely «venetian».

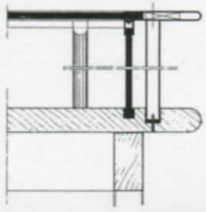
As such, it can be interpreted musically, chromatically as well as luminously. Musically, the

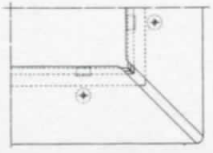
Nella pagina a sinistra prospetti della sala 9 al primo piano nobile; in basso a sinistra, il disegno tecnico illustra il sistema appositamente studiato per le tende (Silent Gliss): tre teli posti su due distinti piani.
In questa pagina, il divanetto disegnato da Gae Aulenti per B&B Italia: struttura in faggio con verniciatura sbiancante grigia, sedile e schienale con struttura metallica schiumata a freddo imbottita in Dacron e rivestita in pelle.
In basso, particolare di una delle vetrine per esposizione realizzate su disegno sempre da B&B Italia: si noti il dettaglio dell'attacco cristallo blindato-legno di faggio. Le parti metalliche sono in acciaio trattato con fosfatizzazione.
■ Facing page, walls of room 9 at first floor; bottom left, the system devised for operation of curtains: three panels run along two rails. This page, sofa and show-case, both designed by Gae Aulenti for B&B Italia.

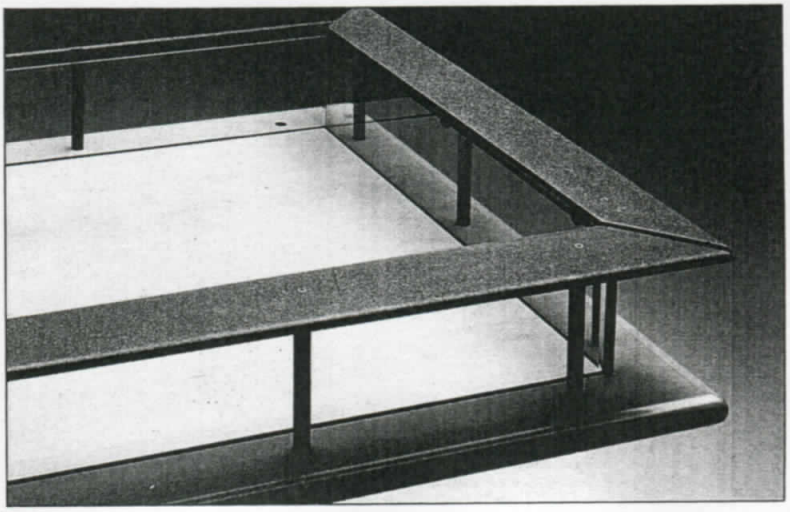












compound reflects the mature motion of the Larghi of the Vivaldi sonatas, which refer, if to anything, to the nocturnal venetian Barcarolle repeated so many times at the Canal Grande, in front of Palazzo Grassi, from 1748 on when the architect Massari began the construction. Chromatically, the building qualifies as «venetian» for a double reason: for its interior as well as exterior spaces. Within, to the white – the ideal abstract plane for art,- often used for the façades of the monuments of the Canal Grande – are subjoined two predominant colours: intense pink for the bright variegated stucco work and copper-green for the steelplates. These colours are re-proposed in a courageous manner, in so far as the tradition has associated them as typical for the kitsch of the Venetian seventeenth century. At the outisde, «the façade on the Canal

(continued on page XVII)

1) Vittorio Gregotti, «Introduzione», in Gae Aulenti, Milano 1979
2) Emilio Battisti, «Architettura è donna», in Idem
3) Conversazione di Gae Aulenti con Franco Quadri, in Il patalogo uno, Milano , 1979
N.B.: i restanti brani riportati fra virgolette sono stati estratti dalla relazione di progetto.

Opere di restauro e di adeguamento funzionale:
Opere edili: Impresa Sacaim, Venezia.
Impianti: Lumineon, Verona (elettrici); Thimco, Verona (climatizzazione); Pias, Torino (sicurezza); Ericsson, Torino (antincendio).
Opere di falegnameria: Zago, Venezia. Pavimenti in legno Alpi: Ghianda, Bovisio Masciago. Ascensori: Stigler Otis.
Forniture per l'allestimento e l'arredamento: coordinamento: B&B Contract Furniture Division (forniture di B&B Italia, Zanotta, Tecno, Knoll International, Elam); Pino Meroni, Cantù; Fontana Arte, Milano; Stilnovo, Lainate; Paracchi, Torino; Silent Gliss, Milano; Zanussi Grandi Impianti, Pordenone.

PALAZZO GRASSI

(continued from page 59)

Grande – washed by the water – reveals once again the colour of that white stone that was brought to Venice from Istria, via the sea. And the side overlooking the square – having lost the grey of the concrete plaster that covered it – shows a clear marble surface.»

Let us remember that the problem of the «urban dimension» of architecture is extremely complex in Venice. Even if only a restoration, the continuous references Gae Aulenti established between the object (architectonically, but also the designer object) and space (ultimately, the urban space that surrounds the object) come clearly to the foreground: «No man-made object, as everyday monument, can shun its relationship with the city, that place of representation of the human condition... The existence of the object is defined by the positive conditions of its relationship with the city.»

Here, we find a double relationship: with a real city and with a virtual city. The latter is reflected – literary – in the water of the canals and – metaphorically – in the memory of all of us, whether we have visited Venice or not. In 1972, in New York, Gae adopted of famous frase of Borges: «All is constructed on sand, nothing is constructed on stone, but we have to construct on sand as if it were stone», to use it as a title for her participation to the exhibition «Italy: the new domestic landscape». Who knows if then she could imagine that soon she really would be constructing, no, working, on sand, or rather, on water. And that the water would be the water of Venice, a frame of reference and an architectonic relationship that are among the most difficult and changeable an architect can be entrusted with. A platform of light – look at the Venetian light, newly restored within the palace. The same light that permeates the interaction of Ca' Rezzonico, thus, a light that is a little bit wrong for art, sofisticatedly and justly wrong in its penetration of the artificial and the natural, but it consents everybody to go on perceiving the light of the canal, from under the windows. A light and a space that do not permit us, not even for a moment, the thought of being somewhere else. There always is Venice, there always is the water of Venice, outside, behind the beautiful white curtains: three cloths put on two distinct levels. These curtains are so traditional that you know you can raise the edges to peer out, at every moment. (Do it, you will discover a very beautiful detail: the juncture of the three walls and three types of material that concur in the construction of the building: the old wall, the steel plate, the reinforced plaster).

Minimal as these details might be, they confirm the thesis that «architect, designer, scenographer, Gae Aulenti has succeeded... in compressing these three activities into one, highly significant linguistic unit, wherein the activity of regulating the interior becomes a scene of contemporary life.» (V. Gregotti, 1979). In fact, the presence of furniture and objects is linked with a fortunate architectural intervention, with a judicious scenographic orchestration. In Palazzo Grassi, they arise not as extrapolations of the interior decoration, but as «(its) demand of specification» (E. Battisti, 1979). Or as «parts of the discourse that pass into the language to form other discourses» (V. Gregotti, 1979). Here, we notice the little sofas for B&B Italia, and from these in particular the grid that constitutes the back, a formal constant of Gae Aulenti's. The same motive is repeated, on a square module, on the wall of the entrance hall. To me, this has appeared as an entirely new clue (of Gae Aulenti's formal language): linked with the reality of the place, with this continuous need of a free passage of the sight, that is of the light, passing through the white balconies with the marble lace work, along the halls that touch the «canale a calle».

In short, the shattering of the form is particularly «right». It is the same delimitation of space, at the same time fluent and lean, which Gae Aulenti has ever used. But above all we think of the great grid for the third scene of Hoffmannsthal's «The Tower», staged for the *Laboratorio di Progettazione Teatrale* of Prato in 1978. «The grid voices the impossibility of passage, but permits visibility from both sides; the brick excludes one of the sides, the grid puts it in discussion.» (Gae Aulenti, 1978).

And with this statements, we have arrived at recognising in Palazzo Grassi a sober, harmonious theatrical machine. Maybe this is always the case with interior design; it surely was so for that one time architect, Giorgio Massari. From his time remain the figure of Michelangelo Morlaiter's frescoes, forever fixed on the staircase. They observe, with mild irony, the thousands of persons, so different from them, who arrive at the platform. Spectators of a place wherein once again it has become possible to perform theatre and create interior design. That is to say, to create a relationship between time and space. A last, elementary example: the space of the route through the exposition, with its halting places and its time for artistic enjoyment, are indicated by a simple carpet: «A darker form delimits (it) on the perimeter; it should help the visitor to keep a correct distance from the wall, from the work of art, exposed above his head.»

M.R.

MIES VAN DER ROHE, BARCELLONA 1929-1986

(continued from page 80)

■■ **by Ignasi de Solà-Morales** In the moment in which Marcel Duchamp placed his signature and the words *pour copie, conforme* on the border of the copy of *Grand Verre* created by Ulf Linde for the Museum of Modern Art in Stockholm, he ratified the end of the romantic conception of the work of art. Marcel Duchamp himself had already carried out various operations for which the only tie existing between the object and its being seen as a work of art was the deliberate intention of who performed this act. *Grand Verre*, *Glisière* and the *ready mades* were also the object of reproductions on different occasions, with the explicit approval of Duchamp.

Besides, we know that over the centuries reproductions constantly nourished the world of the imagination. Emperor Hadrian, in his villa in Tivoli, ordered the reconstruction of the works which had most deeply stirred him in the course of his trips; and in the same way Lord Burlington reproduced the buildings by Palladio in the gardens of Chiswick; or the inhabitants of Venice who reconstructed the bell tower of St. Mark's («as it was and where it was») only a short while after it had collapsed, at the beginning of this century.

Notwithstanding so many illustrious precedents, however, a vague doubt has lightly touched all of us who are now finishing the reconstruction of the pavilion built by the architect from Berlin, Mies van der Rohe, in 1929 for the German representation on the slopes of Mont Juich, near Barcelona. This building, which we have seen reproduced an infinity of times in the manuals of history of art and architecture, the simple plan of which we have looked at on so many occasions without managing to comprehend the distance between the clear order which it seem to show us and the intellectualized tension of the irregularly arranged elements, is an icon which has for more than fifty years emanated an intense energy – if only from the pages of books and reviews.

In this sense the reconstruction of the pavilion is a traumatic operation. On the one hand it presupposes sharing a perspective dear to Duchamp for which one accepts – alas – a certain futility of our aesthetic operation. It is difficult to maintain the almost religious convinction that art is the «generatrix» of unique events, unrepeatable and transcendent, when its reproducibility invades all the channels of diffusion or when we sense the conventionality of its values. If, however, we try to concretely regain – and with the tridimensionality of its spaces – what until today has fundamentally remained an iconographic reference point, then we propose ourselves with an at least imprudent act. The realization of a project which Mies van der Rohe had hastily planned at the end of 1928, with the inevitable pilgrimage to Italy, Greece and North Africa in search of the suitable materials, and the repeated visits to the site which he had chosen, to once again install – in its dimension, its consistence and in its original colours – that image which we all have in mind is, without doubt, dangerous. My colleagues, Fernando Ramos and Cristian Cirici, myself, together with all those who have taken part in this work, are aware of the insuperable distance which is interposed between the original and the copy. Not because the quality of the realization is inferior, which it is not, or because it is not possible to know exactly how all the details of the building were resolved, but rather for the fact that every copy is nothing but a reinterpretation.

In the same way we are not permitted to listen to The Passion according to St. Matthew as it was directed by Bach in the Church of St. Thomas in Leipzig, notwithstanding that it is always possible to enjoy brilliant, sensitive and new interpretations, also for this masterpiece of modern architecture – «perhaps the most important building of this century» as Peter Behrens wrote – what we intended to finish is an interpretation. An interpretation faithful to the place in which one builds, even though it is actually defaced by a building with the appearance of a «bunker», to be demolished as soon as possible; an interpretation which is as exact as possible in the solution of the details – «God is in the detail» Mies said on more than one occasion; excellent for the choice of the materials and the dimensional organization for which no saving has been made of studies and consultation with the major experts and authorities of the work by Mies. Yet despite this, we know, it remains a second version, different with respect to that pavilion built too quickly with the alibi of only having to last a few months, carried out with the technological poverty of the Barcelona of 1929, leaving conceptual problems unresolved which Mies, on more than one occasion, tried to resolve in his buildings. Although the reason which mainly sustains us, the most decisive one, cannot be explained by way of the printed page, at least if not once again to fall into the vicious circle of paper architecture. It is necessary to go there, to stroll and see the glaring contrast between the building and its surroundings, to lose sight within the calligraphic designs of the marbles put together to form kaleidoscopic figures, to feel oneself enveloped by a system of surfaces of stone, glass and water which receive us and entangle us by way of the space, to contemplate the curt, cutting, rigorously geometrical play of sunlight which traces chiaroscuri that, like a knife, seem to cut the light body of the bronze ballerina by Georg Kolbe, poised over the water: this is what we are now able to offer.

Domus: Responsabile Giovanna Mazzocchi Bordone - Proprietà Editoriale Domus SpA - Milano - Stampa: Ripalta SpA Cassina de' Pecchi (Milano) - N. 125 - Canc. Trib. Milano del 14-8-1948. Finito di stampare il 30.6.1986. È vietata la riproduzione totale o parziale del contenuto della rivista senza l'autorizzazione dell'Editore.

SISTER PARISH'S NEW ROOMS

22

HOUSE & GARDEN

THE MAGAZINE OF CREATIVE LIVING

OCTOBER 1986 $4.00

Gae Aulenti and Antonio Foscari renovate Venice's Palazzo Grassi as a world center for modern art

BY DORIS SAATCHI

Outshone by its dazzling sister palaces on Venice's Grand Canal, the Palazzo Grassi has served for two hundred years as a fittingly sober monument to the industry and shrewdness of the brothers Grassi, the merchant princes for whom it was built. Though protected from irreversible changes by the city's ironclad preservation laws, it was subjected through the years to several unsympathetic "facelifts" and in less than a century had eight changes of ownership, no doubt accounting for the down-at-the-heels look it has had in recent years.

But in just under eight months, new owner Giovanni Agnelli of the Fiat group of companies, new director Pontus Hulten—formerly of the Centre Pompidou and the Los Angeles Museum of Contemporary Art—and a work force headed by architects Gae Aulenti of Milan and Antonio Foscari of Venice have given this dowager palace a new lease on life as one of Italy's most up-to-date exhibition spaces.

Aulenti has chosen pink and green for the Grassi's new garb: tawny pink to reflect the terra-cotta tile roofs, peculiar chimney pots, and russet marble floors that are characteristic of the city, and, in homage to Venice's avenues of water, a turquoise green that fifty years ago was often seen in public swimming pools, sanatoria, and travel posters for exotic destinations, a shade of green almost as daring as the pea green stockings she wore on opening day.

"I wanted to bring the canal outside up to every floor," says Hulten, who is from *(Text continued on page 269)*

The wide-ranging program of the Futurists sought to embrace all art forms. *Opposite left:* Detail of Antonio Sant'Elia's *New City,* published in his 1914 *Manifesto of Futurist Architecture.* *Opposite right:* Detail of Giacomo Balla's *Screen with Speed Lines* (1917). *Above:* The huge black letters at the entrance to the Futurism show in Venice are based on a 1914 stage design by Balla. *Right:* The Grand Canal façade of the Palazzo Grassi, halfway between San Marco and the Rialto, built to the designs of Giorgio Massari from 1745 to 1760.

(Continued from page 205) Stockholm, another city of canals. "So we had a big discussion about the green of the carpets. I talked about *vert Nil,* and some time later Gae phoned and said that they had searched and researched and there was no such color." Call it *vert Nil, eau de Nil,* or, like a few less-impressed critics, *eau de clinique,* it has transformed a dowdy old palace into a bright new house for art, and if for some the building now has the air of an aging beauty wearing a touch too much makeup, sunlight and time will soften the hard edges.

In any case, colors change and can be changed easily. The prime consideration for Aulenti and her colleague Foscari was the organization of the space. In the beginning, to see exactly what they had, they completely cleared the building, an operation that filled fifty rubbish barges and revealed a structure in reasonably good order. Where repairs to the external walls were needed, bricks from an eighteenth-century building under demolition were used. Then solutions to the special problems of Venice were found, such as an ingenious method of protection from the *aque alte,* or high waters, which periodically swamp the city.

Once they had solved the conservation problems, pointing the way, says Foscari, to "hope for the future of all of Venice," their goal was to provide an exhibition space with all the services and equipment that curators and collectors now require before they will lend works: air conditioning against summer heat and winter humidity, a multilayered system of window blinds to screen damaging ultraviolet rays, sophisticated security installations.

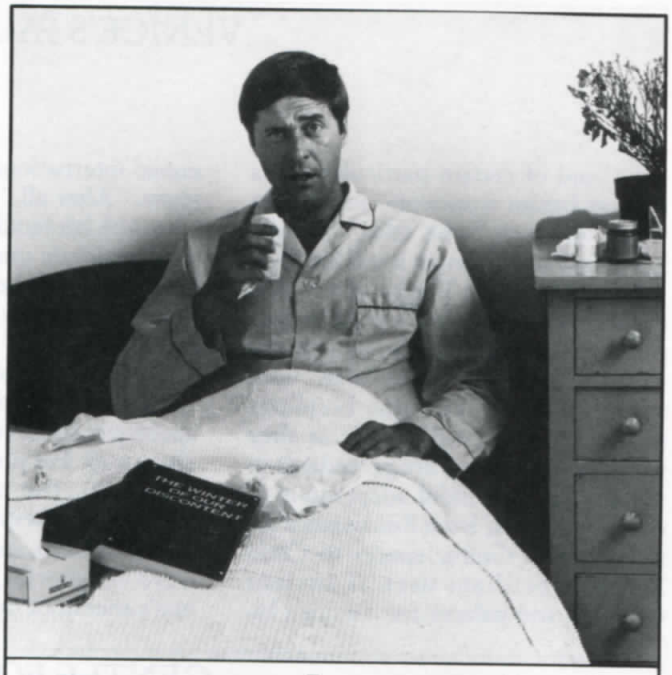
"But," explains Foscari, "we did not want a conflict between the innovations and the parts of the building that had been conserved: the decorated ceilings, the frescoes, the marble and Venetian terrazzo floors, all the original walls." The solution was an arrangement of inner walls that stop short of the ceilings and are in places articulated into flaring "columns." Aulenti expresses the inevitability of this "skin" of inner walls, as it came to be called early in the project, in terms of its function vis-à-vis the building as well as the art for which it will be the background.

"We had to hide everything," she says, "because we didn't want the equipment to intrude on the existing building or to affect the works of art." From her commissions in Paris to reorganize the exhibition spaces in the Centre Pompidou and to renovate the Gare d'Orsay for use as a museum, Aulenti has learned what she calls a "rapport" with works of art.

"It is very important," she maintains, "that the works of art determine the space and its use and the way of visiting it. It must be a little like a voyage in search of treasures. Works of art are a marvel, a fantastic heritage, so they must have spaces that are very harmonious for the viewer's confrontation with them."

The lessons of the Palazzo Grassi project extend beyond technical innovations and theories of design. "Our clarity of conception," claims Foscari, "permitted us to develop our work in a very reduced time so there were not heavy interest payments on money being spent. It would have cost thirty percent more for a normal restoration. We didn't have to cut corners but we also never deviated from our plan. We followed both the work program and budget exactly."

They also had the support of a unique work force. "There is a certain tradition of fine craftsmanship here," says Aul-



Home...desert dry?

Dry air causes dry itchy skin, a dry nose, a scratchy throat, static electricity and other irritations.

An Aprilaire® humidifier puts needed moisture back into your home. It helps you maintain a comfortable humidity level, reducing the discomforts of parched air. A humidistat senses the relative humidity in your home and activates the humidifier only when it's needed.

Aprilaire® humidifiers work with all types of heating systems including hydronic. There are models available for homes regardless of the type of heating system!

Don't suffer the discomforts of desert dry air this winter. Send for our free booklet on humidification or have your local heating and air conditioning contractor install an Aprilaire® humidifier today.

Aprilaire® HUMIDIFIER

Research Products Corporation
Dept. HG106
P.O. Box 1467
Madison, WI 53701
or call toll free
1-800-356-9652
(In WI 608-257-8801)

Send me:
☐ Humidification Fact Booklet
☐ Name of nearest dealer

I live in a:
☐ Single family home
☐ Condo, town house or duplex

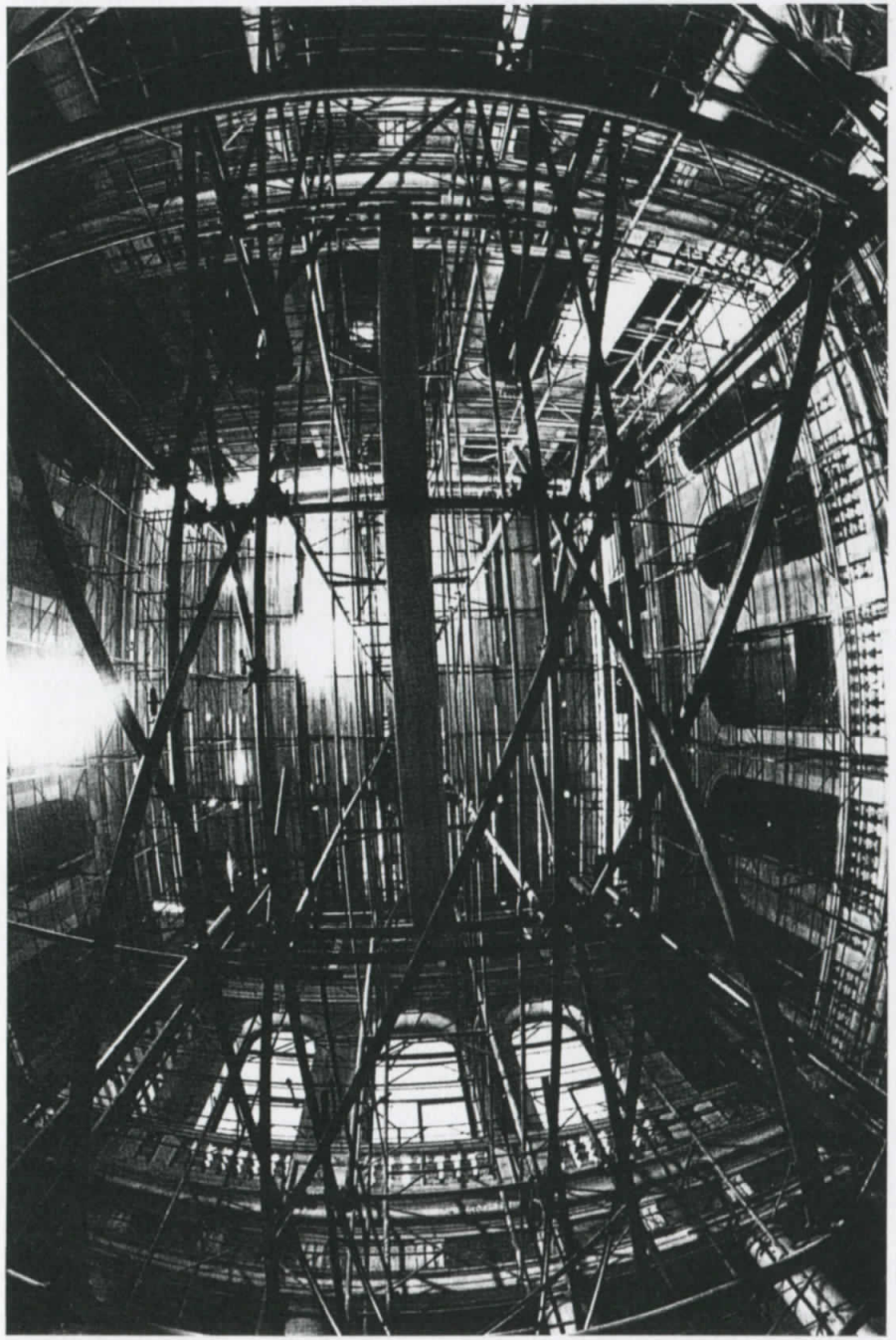
Name _____
Address _____
City _____ State _____ Zip _____
Phone _____

GIANDOMENICO ROMANELLI · GIUSEPPE PAVANELLO

PALAZZO GRASSI

STORIA ARCHITETTURA DECORAZIONI DELL' ULTIMO PALAZZO VENEZIANO

ALBRIZZI EDITORE



1. Una veduta del cortile interno con le impalcature

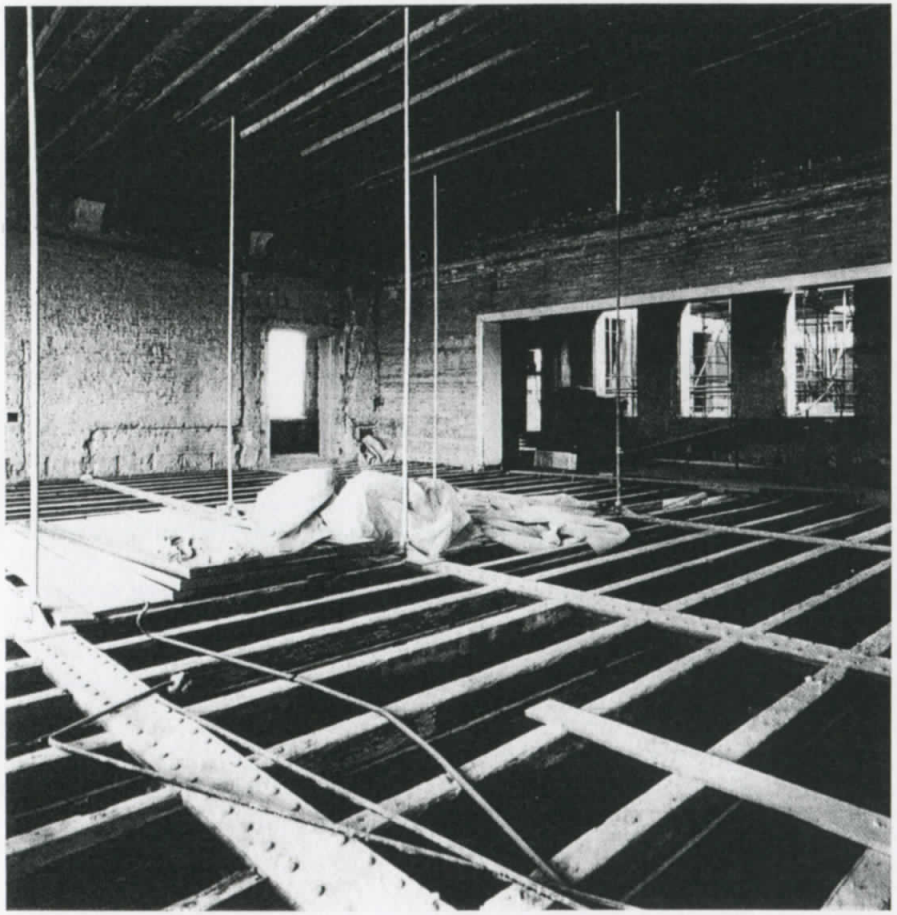
2. La copertura prima della coibentazione e del riordino del manto di tegole

3. Operazioni di restauro delle parti lapidee della facciata sul Canal Grande

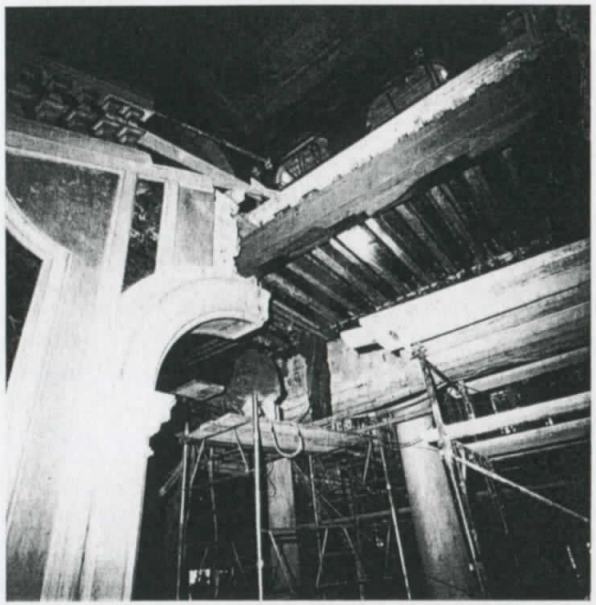
PALAZZO GRASSI
LAVORI DI STRAORDINARIA MANUTENZIONE E ADEGUAMENTO FUNZIONALE
SCHEDA TECNICA

Progettazione e impresa generale
FIAT Engineering s.p.a. Torino
Progettazione e direzione dei lavori
Architetti Gae Aulenti e Antonio Foscari
Inizio lavori
11 marzo 1985
Ultimazione lavori
15 aprile 1986
Contropareti
3.260 mq. di contropareti e controsoffitti costituiti da pannellature in gesso funzionanti come manufatti di allestimento; tutti i locali aperti al pubblico sono a stucco lucido variegato, colore rosa chiaro
Controllo climatico degli ambienti
Valore massimo garantito in estate 23°C, valore minimo garantito in inverno 20°C, tolleranza 1°C; umidità relativa 55°C, tolleranza 5°C; filtrazione delle particelle solide dell'aria 99,95%
Condizionamento
Ad aria con 11 condizionatori centrali e 108 condizionatori locali
Utenze elettriche
Cabina di trasformazione autonoma con 2 trasformatori da 630 Kva
Illuminazione
980 impianti illuminanti con 3.200 lampade alogene
Diffusione sonora
3 postazioni microfoniche, 80 diffusori acustici
Comunicazioni
Centrale telefonica di tipo elettronico e rete telefonica idonea per collegamenti esterni fino a 200 coppie e collegamenti interni fino a 1.000 coppie; predisposizione per collegamenti con fibre ottiche fino a 1.200 collegamenti esterni
Impianti di sicurezza attiva
Antintrusione e antifurto con centrale a microprocessore programmabile videografico e alfanumerico con stampante; raccoglie 900 sensori attivi
Impianto antincendio
164 rilevatori automatici di fumo; vasca di riserva della capacità di 27 mc. cui sono collegati 22 idranti antincendio

4. Il solaio del secondo piano (prima del restauro) sostenuto da tiranti ancorati al piano superiore



Chi ricordi (o riveda nelle fotografie disponibili) l'assetto assegnato al palazzo Grassi nel corso del restauro condotto negli anni cinquanta sa che esso era stato progettato con un gusto che presumeva – a volte con una curiosa ingenuità, a volte con qualche malizia – di rievocare mode settecentesche e, più in generale, di creare un'atmosfera aulica. Una scelta del genere, allora, pareva giustificata dalla decisione di adibire il palazzo a sede di un Centro internazionale delle arti e del costume. Ciononostante si era trattato di un'operazione discutibile; e non solo perché essa ignorava quegli aspetti della cultura moderna che anche in Venezia, allora, avrebbero suggerito un atteggiamento diverso. Ma anche perché questo «falso antico» entrava in un conflitto insolubile con il restauro ottocentesco del palazzo che – con le sue inflessioni austro-ungariche – aveva già stabilito un rapporto problematico fra l'antica struttura architettonica e l'apparato decorativo interno.
Peraltro la debolezza della concezione adottata negli anni cinquanta si poteva rilevare – fino a pochi mesi fa – anche dal deperimento di quei decori; anche dalla circostanza che essi fossero stati, per così dire, travolti, assorbiti, annullati parzialmente da quella serie di trasformazioni e di allestimenti che erano stati, in ripetute occasioni, concepiti per adattare il palazzo a diverse esigenze.
Il palazzo, che ha un impianto arioso e ordinato, era diventato un luogo confuso e anche oscuro. Un visitatore non poteva distinguere – senza almeno un certo impegno di attenzione – quanto vi era di originale nell'antica dimora (fosse esso l'impianto edilizio del settecento o il decoro ottocentesco), e quanto era invece attribuibile alle vicende degli ultimi decenni.
Il periodo di gestione del palazzo curato dal Centro di cultura, subentrato al Centro internazionale delle arti e del costume, non è stato meno intenso del precedente. Con una caratteristica: che a fianco delle grandi esposizioni si sono succeduti, con ritmo sostenuto, convegni e manifestazioni anche di carattere molto diverso.
Ma anche per altri motivi – al di là di quelli connessi al gusto e all'usura – si rendeva indispensabile progettare un intervento radicale. In palazzo Grassi mancava il rispetto di un insieme di norme (ad esempio quelle inerenti gli impianti elettrici; o le dispersioni termiche; o la depurazione degli scarichi). Ma mancava, soprattutto, il rispetto delle normative che regolamentano i luoghi aperti al pubblico e quelli – in particolare – adibiti a funzioni espositive.
Non è il caso, qui, di ricordare come è stato studiato e come si è cercato di risolvere l'insieme complesso di questi problemi, anche se potrebbe essere divertente spiegare alcune delle soluzioni adottate: come – ad esempio – si è provveduto all'irrobustimento dei solai (conservando, al primo piano nobile, sia i pavimenti preesistenti, sia i singolari soffitti del secolo scorso) per assicurare ovunque una portata di 600 kg. al metro quadrato; oppure come si è provveduto al taglio

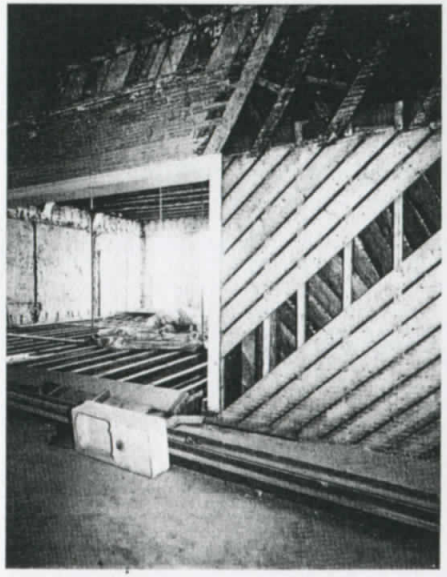


5. L'installazione degli impianti in aderenza alle murature

6. Interventi di restauro sullo scalone, per l'apprestamento dei cunicoli tecnici

7. Una veduta del secondo piano nobile prima dei restauri

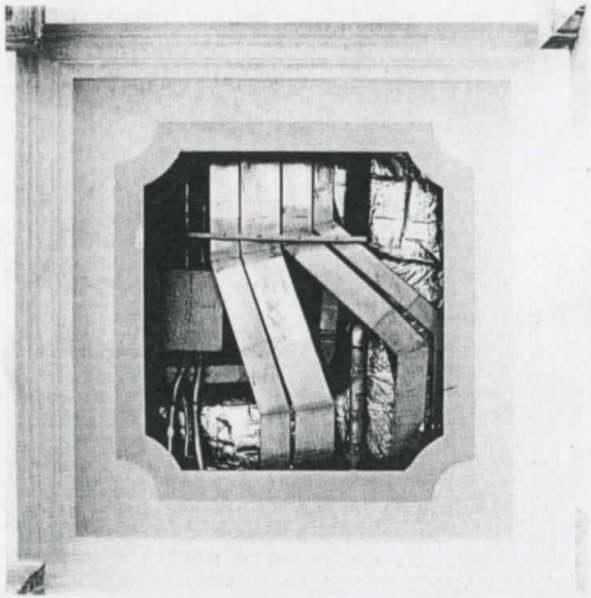
8. Operazioni di restauro agli affreschi



delle murature, al piano terreno, per evitare che l'introduzione del condizionamento dell'aria accentuasse – e rendesse insostenibile per le murature – il fenomeno dell'imbibimento di acqua salata assorbita dal suolo; oppure – ancora – come si è concepito il sistema di chiusura dei nuovi serramenti (dotati di molte avvertenze per segnalare l'effrazione, l'intrusione o anche – semplicemente – l'apertura) riutilizzando le vecchie pompose maniglie in ghisa dorata.
Sarebbe troppo lungo descrivere ciascuno di questi interventi. Per cui ci limitiamo a ricordare un solo principio – ma d'ordine generale – che ha guidato la progettazione. Un intervento che investa in modo globale un antico edificio per adattarlo a un uso collettivo – e quindi all'insieme complesso ed esteso delle normative e delle prescrizioni vigenti per edifici aperti al pubblico – deve cercare, anch'esso, di rispettare nel modo più rigoroso la tipologia originaria dell'edificio. Non soltanto in termini, per così dire, formali. Anche questo si è fatto in palazzo Grassi: tant'è che si è provveduto ad aprire quelle finestre che nel corso degli anni erano state occluse e, per lo stesso motivo, si sono chiuse alcune aperture che erano state ottenute anche a prezzo di gravi lacerazioni dell'antica muratura. Questo rispetto è stato adottato – come principio – anche in termini più strettamente edilizi. Per questo si è provveduto, preliminarmente, a compiere un accurato restauro delle murature, per ricostituire l'integrità strutturale della costruzione eretta dalla famiglia Grassi nel XVIII secolo. Si è provveduto, dunque, a rimediare alla trama incredibile di lesioni e di scassi praticati nelle strutture a causa dell'abitudine in voga negli anni cinquanta (ma vivissima anche oggi) di occultare le reti impiantistiche nel corpo stesso delle murature. (Si sono impiegati i mattoni di ricupero di un grande fabbricato ottocentesco, in demolizione, per medicare pazientemente tutte queste ferite).
Dalla logica che ha ispirato questa operazione è discesa una importante decisione progettuale: quella di evitare di intaccare nuovamente le murature antiche, appena restaurate, per inserire la rete impiantistica nuova che si andava, contemporaneamente, progettando. Decisione tanto più necessaria in quanto la rete impiantistica nuova è molto più complessa e più estesa di quella preesistente, e comporta – soprattutto per l'introduzione di un impianto di climatizzazione – l'uso di condotti di dimensioni tali che nessun muro antico potrebbe accoglierli nel proprio spessore senza subire una manomissione catastrofica.
Con questo presupposto la progettazione degli impianti è diventata un elemento rilevante del programma di restauro.
Il sistema di distribuzione orizzontale dei condotti è stato concepito in due circuiti: uno inserito nell'intercapedine formata dai lacunari del portico, attorno al cortile centrale, e uno piazzato all'ultimo piano entro il volume del tetto. Questo modo di procedere alla loro installazione ha consentito la conservazione sia dei pavimenti sia dei soffitti

9. Impianti entro l'intercapedine dei lacunari del portico

10. La predisposizione dei montanti per l'ancoraggio della controparete



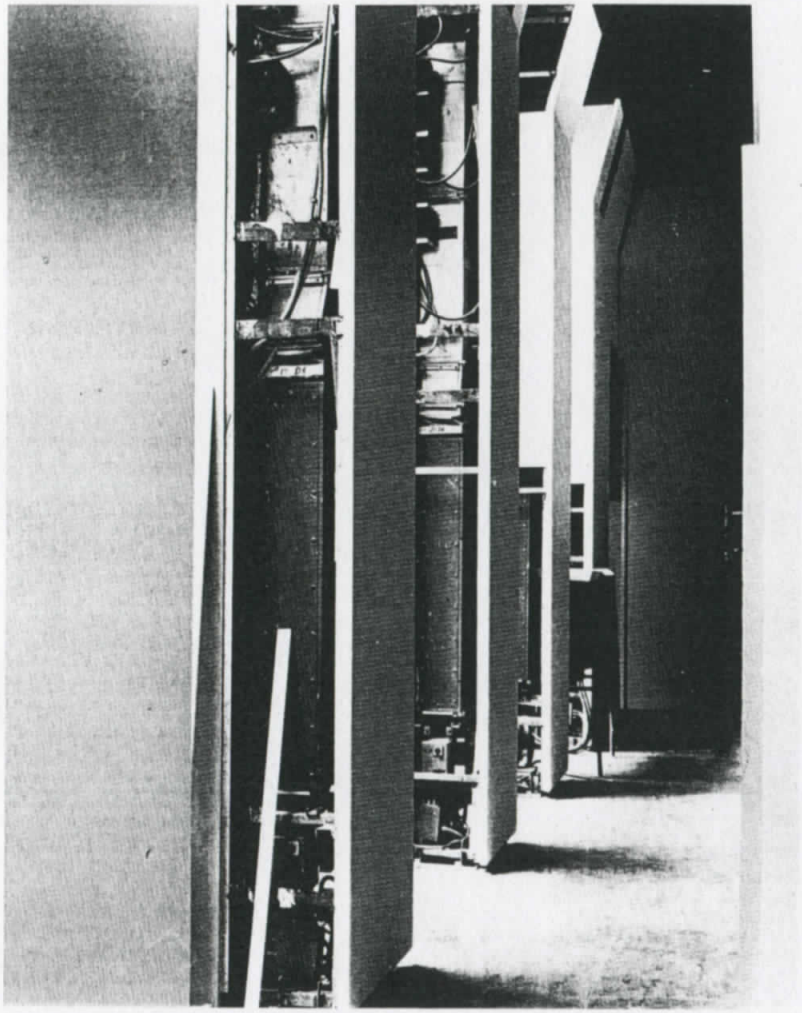
decorati del primo piano nobile; e tuttavia i condotti non sono visibili. Neppure il sistema di distribuzione verticale è lasciato in vista, benché esso si fondi sul presupposto che i condotti siano esterni alle murature, per non intaccare l'integrità delle strutture originarie. Un risultato del genere non sarebbe stato possibile se la progettazione degli impianti non si fosse accompagnata e integrata con la progettazione architettonica delle sale.
Fra le diverse possibili funzioni delle sale quella che certamente è stata oggetto di maggiori riflessioni è stata quella espositiva.
Pontus Hulten ha suggerito che la superficie espositiva fosse bianca, come sono bianchi gli studi dei pittori; effettivamente il bianco è una soluzione essenziale, elegante e compatibile – anche – con la materia e il colore dell'architettura del Massari e delle decorazioni antiche. Su tale superficie i quadri (per citare l'oggetto più tipico d'esposizione) sarebbero stati appesi a un chiodo; con un gesto consueto. Il buco del chiodo sarebbe stato stuccato e ridipinto alla fine di ogni esposizione; così sulla superficie espositiva si sarebbe accumulata, in un certo senso, una memoria della successione di eventi che su di essa si sono provvisoriamente dispiegati.
Questa superficie però non è quella del muro antico del palazzo, anche perché altrimenti l'allestimento di una mostra avrebbe potuto apparire come un improprio arredamento delle sale. Essa è staccata dal muro antico – questo è il punto di integrazione fra progettazione architettonica e progettazione impiantistica – su cui corrono, in aderenza, i vari condotti impiantistici.
Questa superficie è robusta, benché esile (è di gesso «armato» con una rete metallica). Anche per questo essa non pretende di assumere, il ruolo di un nuovo muro; anzi, rivela subito, volutamente, la sua «sovrastrutturalità». È staccata dal suolo (anche se di pochi centimetri); là dove sono ritagliate le porte e le finestre mostra l'esiguo spessore che ha, e manifesta con un ombra la distanza che la separa dal muro. Questa superficie bianca – staccata dal pavimento, ritagliata in corrispondenza delle aperture – resta indipendente anche dal soffitto. Ad una certa altezza – quasi ad accentuare la sua autonomia – essa si inflette. Questa conformazione nasce da una esigenza del sistema di illuminazione, ma serve per accentuare la estraneità fra muro antico e superficie espositiva. Il muro antico, ove esso si congiunge al soffitto, si mostra dunque sulla sua continuità. Questa continuità non è interrotta in corrispondenza degli antichi portali (in marmo), sopra i quali un «taglio» del rivestimento, a tutta altezza, permette la visione del muro, dall'architrave all'imposta del soffitto. In questo modo si percepiscono e si possono intendere le misure dello spazio architettonico originario; e forse può dare piacere la cognizione del fatto che i muri antichi che delimitano questo spazio – dietro il lieve strato di stucco di color rosa che li ricopre – siano sostanzialmente integri.
L'illuminazione delle sale è assicurata da una serie di fonti luminose

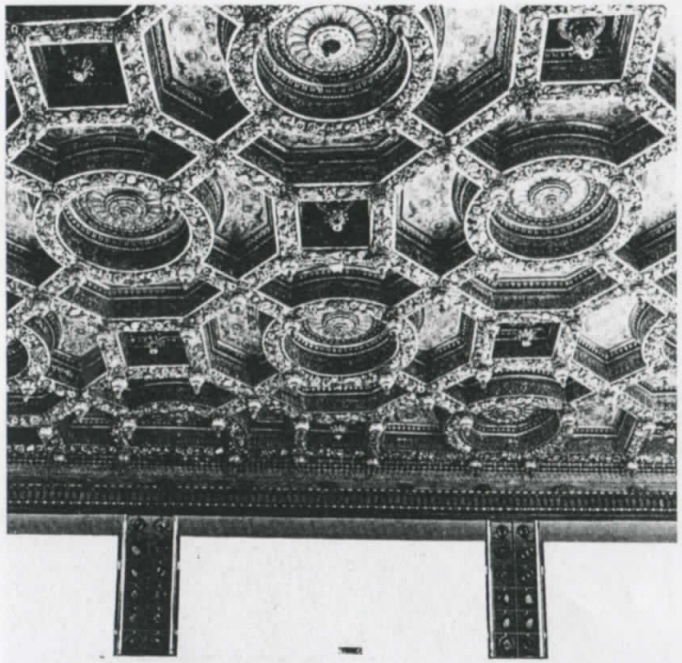
organizzate in gruppi, geometricamente composti, posti all'altezza della banda in cui la superficie espositiva si inflette, entro «tagli» che cadono a predeterminate distanze. Secondo il progetto di Pietro Castiglioni, una parte di queste fonti rischiarano il soffitto, altre sono orientate sulle pareti, altre possono essere puntate direttamente su un determinato punto che sia rilevante ai fini espositivi. Le stesse pareti – riflettendo una parte della luce che su di esse si riversa – diventano a loro volta elementi illuminanti. La diffusione della luce naturale durante il giorno – e la riduzione della sua potenza durante i periodi di insolazione – è assicurata dalle tende che sono poste su ciascuna finestra. Per poter calibrare la funzione delle tende, esse sono state poste su due distinti piani; l'effetto in controluce dei tre teli che chiudono ciascuna finestra, quando sono tutti e tre abbassati, varia durante le diverse ore del giorno.
Un tappeto copre i pavimenti posti in opera trent'anni fa. Esso ha una funzione acustica, in quanto assorbe parte delle onde sonore che sarebbero riflesse dal marmo del pavimento e dal gesso delle pareti; ma – con la sua morbidezza – forse accresce la percezione di una originaria essenza domestica di questa dimora settecentesca. Una fascia più scura delimita questo tappeto sul perimetro; essa dovrebbe aiutare il visitatore a tenere naturalmente una corretta distanza dalla parete, dall'opera d'arte che su di essa è esposta.
Al secondo piano (ove vi era un parquet incollato, che si è rimosso per procedere all'irrobustimento del solaio) il pavimento è grigio, di un legno che – in virtù della lavorazione adottata – ha assorbito lo stesso colore anche nelle sue vene interne. Quindi conserverà questa sua tenue tonalità anche quando il passaggio dei visitatori ne avrà asportato per usura la superficie che si vede oggi.
I due piani del palazzo verranno percorsi uno in senso orario, l'altro in senso antiorario: infatti al primo piano – superato lo scalone settecentesco – viene spontaneo dirigersi verso la luce, verso il «campo» prima e verso il canale poi. Al secondo piano il giro si inverte, in modo che la luce si accresce mano a mano che ci si avvia alla conclusione del percorso espositivo.
Il palazzo Grassi trova così – con questa serie di interventi – un nuovo ordine e una nuova luminosità: una luminosità che è accresciuta dal flusso di luce che entra dalla copertura in vetro del cortile, ove le strutture metalliche (le travi reticolari poste nel restauro precedente) sono state rivestite per assumere parzialmente una funzione di lame brise-soleil.
Ma una nuova limpidezza il palazzo l'ha ritrovata anche all'esterno. La facciata sul Canal Grande – lavata con acqua – rivela nuovamente i colori di quella pietra bianca che veniva portata a Venezia, per mare, dall'Istria. E il lato sul campo – perso il grigiore dell'intonaco di cemento che lo ricopriva – espone una superficie chiara di «marmorino», un impasto di calce e di polvere di marmo.

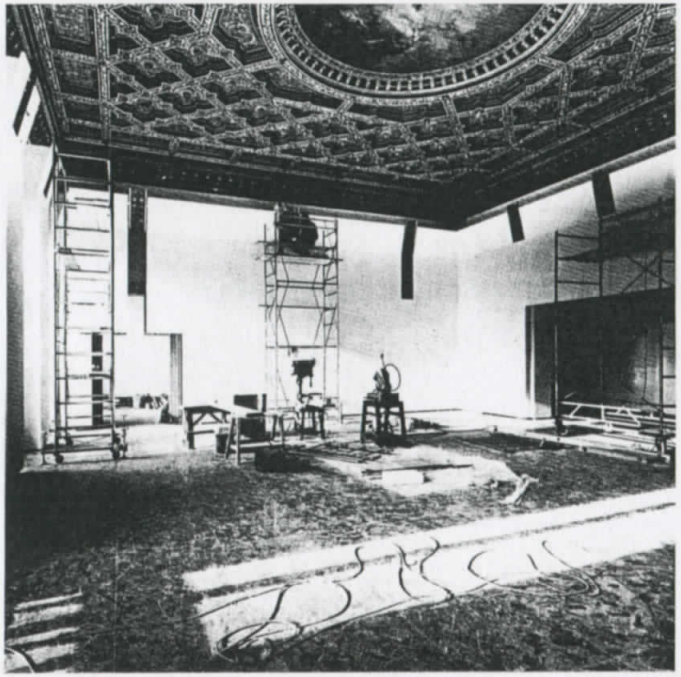
11. Impianti tecnici dietro la controparete

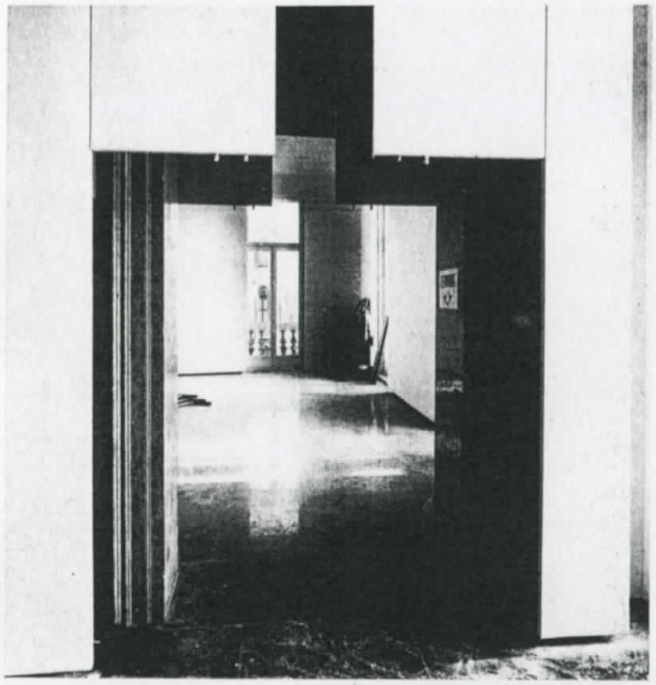
12. Particolare del sistema di illuminazione

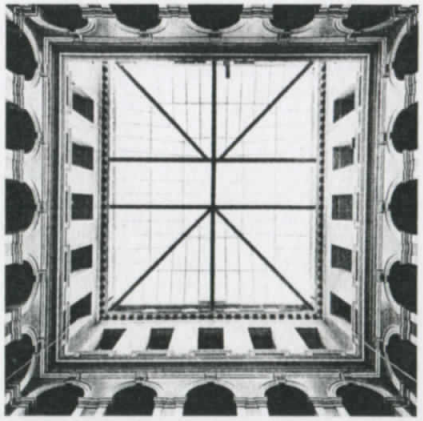
13. Lavori di finitura nella sala maggiore







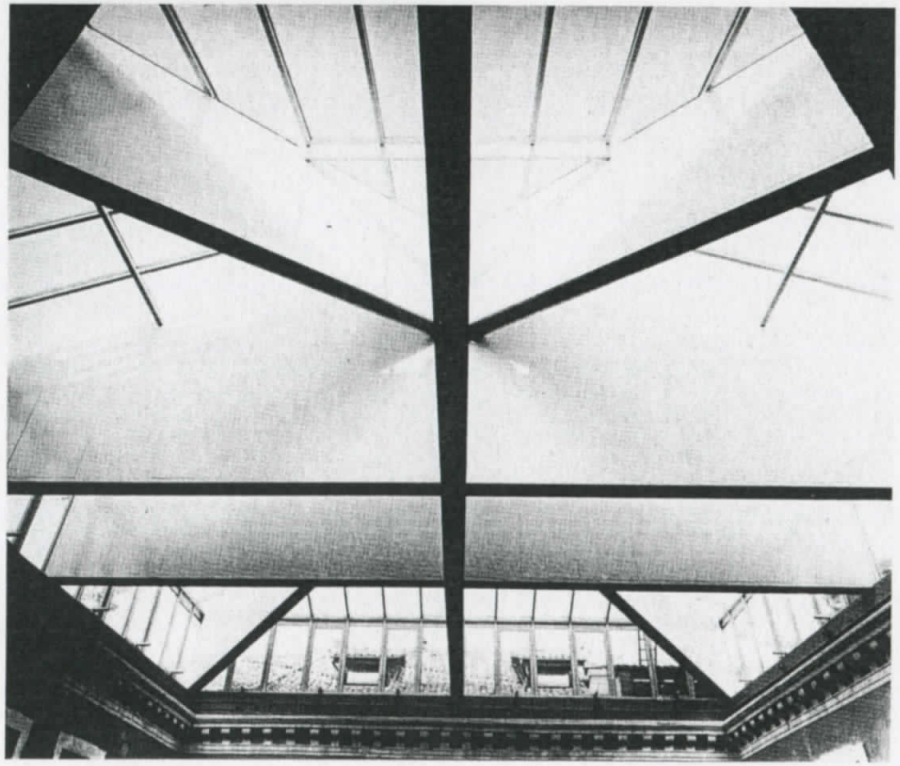




14. Particolare dei pannelli di rivestimento

15. Lavori di finitura in una sala

16.17. Il nuovo lucernario



Non siamo scettici, crediamo in Venezia!, di Stefano Del Re
in "La Nuova Venezia", 14 novembre 1884

La primavera dell'Actv, di Bruno Tagliapietra
in "Il Gazzettino", 17 novembre 1984

Venezia non è un deserto, di Bruno Visentini
in "La Repubblica", 7 febbraio 1985

Art by FIAT, di Gini Alhadeff
in "Vogue", giugno 1985

Quella patina del tempo, di Mario D'Elia, Riccardo Rabagliati, Giulio Zorzanello
in "Il Gazzettino", 4 agosto 1985

I merletti di Desdemona, di Paolo Barbaro
in "La Stampa", 30 ottobre 1985

La Sirma in casa Fiat
4 dicembre 1985

Primi bilanci (in rosa) a Palazzo Grassi, di Antonio Piva
in "Il Sole 24 Ore", 16 marzo 1986

L'esperienza di Palazzo Grassi, a colloquio con Antonio Foscari, di Luciana Premoli
in "Le dimore storiche", n. 1, Aprile 1986, pp. 9-11

Arriva la nave degli Agnelli, di Gianluigi Cortese
in "La Nuova", 18 aprile 1986

Fiat Venezia nostra, di Maria Luisa Agnese
in "Panorama", 20 aprile 1986, pp. 110-115 e 119

Lezione (privata) di metodo e di efficienza, di Antonio Piva
in "Il Sole 24 Ore", 5 maggio 1986

Le Palais du Futurisme
in "Libération", n. 1544, 7 maggio 1986, pp.32-35

Il Palazzo ha cambiato pelle, di Maristella Bodino
in "Epoca", n. 1859, 23 maggio 1986, pp. 88-90

Art: Back to the Future, di Manuela Hoelterhoff
in "The Wall Street Journal", 4 giugno 1986

A Venetian Museum Stores. New Wine in a Vintage Bottle, di Olivier Bernier
in "The New York Times, 29 giugno 1986, p. 24

Restauro difficile: «C'è la burocrazia», di Gianluca Comin
in "Il Gazzettino", 22 novembre 1986