

STORIE DI ARTISTI  
STORIE DI LIBRI

L'Editore che inseguiva la Bellezza  
Scritti in onore di Franco Cosimo Panini

DONZELLI EDITORE

## Indice

- p. IX Introduzione
- 3 Mosaici pavimentali come immagine del mondo.  
L'ideologia della Riforma a Cremona, Pavia e Reggio Emilia  
Arturo Carlo Quintavalle
- 33 *L'Assunzione della Vergine* di Cimabue  
e il significato del matrimonio nel tardo XIII secolo  
Marilyn Aronberg Lavin
- 45 Due note a proposito del fregio di Berta e Milone  
e del capitello degli Evangelisti nella cattedrale di Fidenza  
Chiara Frugoni
- 51 *Il Pallio di San Lorenzo* per il Duomo di Genova:  
strategie narrative e ipotesi di destinazione  
Anna Rosa Calderoni Masetti
- 69 Il Duomo di Pisa. Arte e città nel XII secolo  
Antonio Milone
- 85 Il Dodicesimo Apostolo.  
Una nota sulla ricomposizione della tomba di Arrigo VII  
Roberto Paolo Novello
- 95 Se ad Assisi, tra il buio e la speranza  
Giuseppe Basile
- 101 Per un atlante storico della Basilica di San Francesco ad Assisi:  
le campagne fotografiche Alinari  
Marco Mozzo

Traduzioni: Francesca Bussi

© 2008 Franco Cosimo Panini Editore, Modena

© 2008 Donzelli editore, Roma

via Mentana 2b

INTERNET [www.donzelli.it](http://www.donzelli.it)

E-MAIL [editore@donzelli.it](mailto:editore@donzelli.it)

ISBN 978-88-6036-297-1

- 115 Scheda per una possibile presenza di Guariento agli Scrovegni  
Davide Banzato
- 119 Un modello di Francesco del Cossa da Ferrara a Bologna  
Daniele Benati
- 127 Una *Venere* di Francesco Francia  
Andrea Bacchi
- 133 Brunelleschi, una curiosità in margine al *Sacrificio d'Isacco*  
Cristina Acidini
- 141 Il cartone preparatorio dell'*Epifania* di Michelangelo  
Diane Finiello Zervas, Michael Hirst
- 147 I camini nell'arte di Giulio Romano  
Amedeo Belluzzi
- 157 Un inedito *San Girolamo penitente*  
di Marcello Venusti su disegno di Michelangelo  
Massimo Firpo
- 167 Un taccuino con disegni di antichità appartenuto a Fortunio Liceti  
Claudio Franzoni
- 177 Esercizio di lettura su una tela di Giovanni Serodine  
Ottavio Besomi
- 185 Gioie e «galanterie» di pietre dure  
nella manifattura granducale di Firenze  
Annamaria Giusti
- 195 Il tempo in trappola. Le arti dello spazio alle prese  
con la dimensione temporale della narrazione  
Antonio Pinelli, M. Letizia Gualandi
- 213 Il museo antiquario, il collezionista e la memoria  
Alain Schnapp
- 241 «Dobbiamo lasciare la città ai nostri figli esattamente come  
l'abbiamo trovata»  
Irving Lavin
- 249 Il codice di Tacito da Corvey alla Biblioteca dei Medici  
Franca Arduini

- 265 Figurine di città: raccolta Sercambi, Lucca  
Massimo Ferretti
- 293 Un nuovo foglio miniato della bottega Orimina,  
un *Graduale* smembrato e la figura di un anonimo  
miniaturista napoletano del Trecento  
Francesca Manzari
- 313 *Il Libro d'ore Visconti*: qualche suggerimento per una rilettura  
Milvia Bollati
- 319 Modello, copia e committente: l'*Annunciazione* del *Breviario*  
di Barbara di Brandeburgo rivisitata  
François Avril
- 327 *Le Ore* di Cecilia Gonzaga  
Giuseppa Z. Zanichelli
- 345 Bibliofilia nel Rinascimento a Padova: Iacopo Zeno,  
la sua biblioteca e il miniaturista Giovanni Vendramin  
Giordana Mariani Canova
- 363 Miniatori veneti, lombardi, fiorentini e ferraresi negli  
incunaboli della Biblioteca del Seminario Vescovile di Padova  
Federica Toniolo
- 377 D'oro, d'argento e di porpora.  
Codici miniati del Rinascimento padovano  
Gennaro Toscano
- 397 Su alcuni incunaboli della *Summa theologiae* di sant'Antonio  
alla Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna  
Fabrizio Lollini
- 409 Due nuove opere datate di Giovanni Battista Cavalletto  
Massimo Medica
- 421 Per Lorenzo d'Alessandro, miniaturista occasionale  
Andrea De Marchi
- 431 I «Capitoli per la promozione dell'arte  
della miniatura in Napoli» e la «fortuna»  
della miniatura nella seconda metà dell'Ottocento  
Alessandra Perriccioli Saggese



Quando il grande rabbi Israël Baal Shem-Tov vedeva che si annunciava una sventura per il popolo ebreo, aveva l'abitudine di andare a raccogliersi in un certo luogo nella foresta; là accendeva un fuoco, recitava una certa preghiera e il miracolo si compiva scongiurando la sventura.

Più tardi, quando il suo discepolo, il celebre Maguid de Mezeritch, doveva intercedere in cielo per le stesse ragioni, si recava nello stesso luogo nella foresta e diceva: «Padrone dell'universo, presta orecchio. Io non so come accendere il fuoco, ma sono ancora capace di recitare la preghiera». E il miracolo si compiva.

Più tardi, il rabbi Moshe-Leib de Sassov, per salvare il suo popolo, andava anch'egli nella foresta e diceva: «Io non so come accendere il fuoco, ma so dov'è il luogo e questo dovrebbe bastare». E ciò bastava: il miracolo si compiva ancora.

Poi fu la volta del rabbi Israël de Rizhin di scongiurare la minaccia. Seduto sulla sua poltrona si prendeva la testa tra le mani e parlava a Dio: «Io sono incapace di accendere il fuoco, non conosco la preghiera, non so neppure ritrovare quel luogo nella foresta. Tutto ciò che so fare è raccontare questa storia. Ciò dovrebbe bastare»<sup>41</sup>. E ciò bastava.

Le parole non resistono più delle cose all'usura del tempo e al succedersi delle generazioni, ma lo sforzo di memorizzare di coloro che si incaricano della raccolta delle versioni garantisce, se non la materialità, almeno la continuità di ciò che è accaduto. Di fronte al tempo, le parole e le cose cominciano a guarire con la stessa terapia, la collezione.

<sup>41</sup> Citato da G. Scholem, *Major trends in Jewish Mysticism*, New York, 1954, pp. 349-50.

«Dobbiamo lasciare la città ai nostri figli  
esattamente come l'abbiamo trovata»

*Irving Lavin*

Ho incontrato una delle persone più influenti sulla mia vita di storico dell'arte nel 1961 quando, giovane borsista Fulbright a Roma, ricevetti una telefonata dall'American Academy di Roma: l'illustre professore di storia dell'arte dell'Università di Roma Giulio Carlo Argan (1909-1992) aveva chiesto che gli fosse consigliato il nome di un giovane storico dell'arte con cui intrattenere conversazioni per migliorare il suo inglese. Fui ovviamente felice di accettare, ed egli venne nel nostro appartamento sul Gianicolo per la prima sessione dei nostri colloqui. Quasi immediatamente, scoprimmo di avere una comune passione per l'arte di Caravaggio, sul quale stava preparando un saggio. Aveva letto e ammirato la monografia su Caravaggio appena pubblicata dal mio professore Walther Friedlaender, ebreo tedesco rifugiatosi a New York, a cui avevo fatto da assistente ricercatore. Era una concatenazione di eventi notevole e il nostro scambio quel giorno fu indimenticabile, anche perché ben presto si scoprì che l'inglese di Argan era ancora più zoppicante del mio italiano nascente. Il resto di quel primo colloquio procedette in maniera elettrizzata, in una sorta di lingua franca della storia dell'arte, e fu l'inizio di una serie di incontri, poi sempre in italiano, che continuarono per molti anni, fino alla morte di Argan. Ogni volta che visitavo Roma, facevo una telefonata ad Argan per sentirmi ristorato da quella straordinaria fonte di immaginazione, arguzia, intelligenza, acume. Amava le idee nuove, sia sue che di altri, e ascoltarlo era una fonte costante di sorpresa e rivelazioni.

Le mie conversazioni con Argan rivelavano due aspetti apparentemente diversi, ma, come sono arrivato a capire, strettamente interdipendenti della sua mente e del suo carattere. Il primo era il fatto che egli percepiva le opere d'arte non semplicemente come estetiche o anche come pure espressioni emotive, bensì come esposizioni chiare e sicure di idee – filosofiche, teologiche, politiche, scientifiche, sociologiche – equiva-



lenti in tutto tranne che nella forma a quelle di filosofi, teologi, politici, scienziati e sociologi. Le sue intuizioni nel mettere in conclusione le opere d'arte, soprattutto la pittura e l'architettura, con i regni più vasti del pensiero e dell'esperienza erano davvero brillanti. Argan, infatti, fu un pioniere nel portare in Italia il metodo di analisi intellettuale, rigoroso e interdisciplinare sviluppatosi in Germania prima della Seconda guerra mondiale e associato al famoso Warburg Institute, esiliato a Londra dai nazisti per la sua radice ebraica. Mi è capitato di studiare a New York con alcuni dei più importanti rifugiati esponenti di quella scuola. Era un nuovo esaltante modo di pensare l'arte e di apprezzarla. La primissima discussione su Caravaggio ne fu un perfetto esempio, poiché Argan fu tra i primi, oltre a Walter Friedlaender, a sostenere che il realismo da bassifondi di Caravaggio non fosse fine a se stesso, ma fosse in realtà un artificio altamente strutturato che incorporava concetti religiosi e sociali profondi, sofisticati e spesso provocatori. Come sono certo che molti di voi sapranno meglio di me, l'influenza di Argan sulla disciplina della storia dell'arte fu enorme. Attraverso il suo sapere e il suo insegnamento, egli offrì a generazioni di giovani italiani una nuova visione dell'arte, anzi della cultura in generale, e del suo ruolo nel mondo.

Questo mi porta al secondo aspetto del carattere e della vita professionale di Argan che mi sembrò, e mi sembra ancora, straordinario, ovvero il suo impegno politico e il suo coinvolgimento diretto, per tutta la vita, negli affari pubblici. Questo è virtualmente inaudito nel mio paese, dove il protocollo professionale rende inappropriato, persino non etico, mischiare politica e mondo accademico, così come lo è mischiare Chiesa e Stato. Per contrasto, Argan, come il suo famoso amico e collega d'università Ranuccio Bianchi Bandinelli (1900-1975), fu un faro culturale del Partito Comunista, il partito per eccellenza del ceto intellettuale, sotto la cui bandiera venne eletto sindaco della città di Roma, dal 1976 al 1979, e dal 1983 Senatore della Repubblica per due sessioni della legislatura. Mi ricordo che era particolarmente orgoglioso nel pretendere che il Vaticano assumesse la sua parte di responsabilità nel pulire le strade di fronte a San Pietro!

Questo attivo interesse e impegno nel mondo contemporaneo, non insoliti nella cultura accademica italiana, nel caso di Argan avevano una controparte 'professionale', la quale era, anche nella mia esperienza, rara e ispiratrice, l'attenzione cioè di tutta la sua vita e il supporto fornito all'arte moderna e contemporanea. Egli era un interprete insuperato dell'arte medievale, rinascimentale e barocca, ma dedicò quasi lo stesso tempo e lo stesso impegno all'arte moderna, non solo come storico – la sua

bibliografia in quel campo è sterminata – ma anche come critico e sostenitore di giovani artisti, con i quali stabili stretti legami e amicizie affettuose. E, *rara avis*, non mi risulta che si sia mai approfittato personalmente di queste relazioni. Forse, più importante di tutti fu la sua diretta influenza sul successo internazionale della generazione postbellica degli artisti italiani, grazie al suo rapporto con la grande Palma Bucarelli (1910-1998), «donna terribile», direttrice della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma dal 1941 al 1975. In virtù soprattutto dello stretto rapporto che aveva stabilito con la direzione del Museum of Modern Art di New York, con scambi costanti, spesso con la partecipazione e senza dubbio con il suggerimento di Argan, essa organizzò mostre pionieristiche e acquisti di opere di Picasso, Mondrian, Modigliani, Moore e Jackson Pollock; e creò la reputazione di grandi nomi del modernismo italiano, come Burri, Capogrossi, Fontana e tanti altri.

Devo qui ammettere un debito personale nei confronti di Argan, che è parte del motivo per cui ho parlato così a lungo di lui in questa occasione. Nel 1986 fui sorpreso, come lo sono oggi nel ricevere questo premio, nello scoprire di essere stato eletto Socio straniero dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Appresi solo dopo molto tempo, e da altri, che era stato Argan ad aver promosso la mia nomina presso quella augusta istituzione. Ma è stato l'impegno appassionato e coraggioso di Argan nella vita del suo tempo, intellettuale e professionale allo stesso tempo, che mi incoraggia, nei restanti minuti del mio intervento, a intromettermi in un aspetto della vostra sorprendente cultura, da me amata e studiata per tutta la vita, che mi ha turbato con preoccupazione crescente nel corso degli anni. Quello che sto per dire può suonare aggressivo, ineducato e indiscreto; ma è il modo migliore che io conosca per riconoscere il mio debito verso l'Italia e ringraziare per l'importante premio che ho appena ricevuto. Ciò che ha scatenato la mia invettiva – il culmine, lo ripeto, di anni di preoccupazione – è stato il recente rifiuto del progetto del grande *designer* giapponese Arata Isozaki, uno dei maestri dell'architettura contemporanea riconosciuto a livello mondiale, per una nuova uscita dagli Uffizi. Tutti sanno che la preoccupante invasione del turismo di massa ha reso praticamente impossibile visitare gli Uffizi; tutti sanno che la proposta di creare un nuovo percorso di circolazione, più moderno e più scorrevole, fu avanzata molto tempo fa; tutti sanno che il progetto di Isozaki, vincitore di un concorso internazionale, è stato oggetto di numerosi dibattiti per un decennio prima di essere finalmente approvato, solo per essere poi messo da parte l'estate scorsa prima ancora che la costruzione comin-



ciasse. Tutti sanno, inoltre, che la motivazione fornita, la presenza di resti medievali sotto il sito proposto, era fondamentalmente un pretesto che nascondeva l'obiezione reale, ovvero l'inammissibilità di qualsiasi significativo intervento moderno nel cuore di Firenze.

Non intendo discutere i meriti o demeriti del progetto di Isozaki, ma mi rammarico profondamente della triste ironia che sta alla base del cambio di opinione, esageratamente storicistico e conservatore, che ha fatto presa in tempi moderni – tra tutti i luoghi possibili! – a Firenze e che soffoca lo spirito di avventura e innovazione che ha reso Firenze la città che tutti amiamo e ammiriamo: Firenze è infatti la città in cui la nozione stessa di modernità è stata inventata! Sul Duomo, e soprattutto sulla cupola di Brunelleschi, verrebbe sicuramente posto oggi un veto: esso nascose, anzi distrusse, rovine molto più estese e importanti delle scarse tracce medievali (di cui peraltro Firenze ha ampia memoria!) sottostanti l'area degli Uffizi; e per la sua epoca, il Duomo era certamente un colossale intervento modernista nella città vecchia. La verità è che, nel grande periodo di rinnovamento seguito alla devastazione della Seconda guerra mondiale, Firenze ebbe innumerevoli opportunità di recuperare quella favolosa eredità di modernità e innovazione; ciò che è stato invece fatto fu ricreare l'aspetto della città medievale, organizzando le strade con facciate completamente false e artificialmente 'appropriate', che non hanno alcun significato eccetto quello di evocare il passato. Firenze è diventata una specie di Disneyland di pietra. Certo, bisogna dire che nel momento in cui Firenze ha inventato la Modernità, ha inventato anche la Storia, e temo che noi storici siamo in gran parte responsabili di questo triste stato di cose: noi storici (e noi storici dell'arte, soprattutto) abbiamo fatto semplicemente il nostro lavoro troppo bene. Col nostro amore e con la nostra ammirazione per le grandi conquiste del passato abbiamo creato una sorta di mostro – una coda che scodinzola un cane, come diciamo in inglese. Le ultime opere di architettura di Firenze che compaiono nei manuali mondiali di storia dell'architettura moderna sono state prodotte durante il Fascismo. Mi riferisco allo Stadio Municipale di Pier Luigi Nervi (1930-1932) e alla stazione ferroviaria di Giovanni Michelucci (1932-1935), la quale fu, infatti, il primo edificio moderno che vidi durante il mio primo soggiorno a Firenze nel 1948. Fui così toccato e sbigottito dalle sue linee eleganti e dalla sua limpida semplicità che, me ne rendo conto ora, essa è stata l'ispirazione decisiva per l'incursione non autorizzata nel vostro territorio culturale oggi. Parte della disperazione del mio appello nasce dal fatto che l'ultimo grande periodo di sperimentazione e innovazione architettonica in Italia fu sotto il Fascismo. La Casa del Fascio di Giu-

seppe Terragni a Como (1936), una delle opere più acclamate nell'intera storia dell'architettura italiana, ne è forse il simbolo; ed è particolarmente ironico che la squisita razionalità del disegno dell'edificio, l'uso abbondante del vetro e gli spazi aperti inondati di luce, servissero come metafora per gli ideali politici dei benefici programmi pubblici e della trasparenza di governo che resero il Fascismo così allettante per così tante persone. Non posso fare a meno di aggiungere, per inciso, che Michelucci è stato uno dei pochi architetti, per quanto ne so, ad avere avuto il coraggio di lamentarsi e di protestare contro il triste stato della situazione fiorentina.

Ma la piaga dell'eccessivo storicismo non è assolutamente confinata a Firenze. Ci si potrebbe scrivere un libro, e infatti un libro è stato scritto, sui possibili capolavori dell'architettura moderna che non hanno ricevuto l'approvazione – Capolavori Bocciati! – a Venezia. Nel 1952 Frank Lloyd Wright progettò una casa per uno dei suoi giovani ammiratori e assistenti italiani, Angelo Masieri. Nel 1964-1965, a Le Corbusier fu commissionato il progetto di un nuovo grande ospedale, la cui radicale originalità, sia architettonica che sociale, è indicata anche dal fatto che egli lo chiamò ospedale «umanista». Entrambi questi edifici erano pensati per il Canal Grande e furono rifiutati perché non si «addicevano» – ancora un'altra ironia tragicomica, poiché uno dei pregi di un giro lungo il Canal Grande è l'impressionante processione della storia dell'architettura in continua evoluzione: non ci sono due facciate simili e per lo storico attento esse sono una storia continua del modernismo attraverso almeno tre secoli, fino a che, all'improvviso, si ferma. La Biennale oggi non attirerebbe il mondo solo per le esibizioni temporanee che offre, ma anche come grande opera d'arte in se stessa, se fosse stato realizzato il progetto di Louis Kahn del 1968-1974 per il Palazzo dei Congressi. Lo stesso tipo di disputa sta prendendo piede ora riguardo al progetto di Gehry per un nuovo aeroporto per Venezia, questa volta lontano dal cuore della città. Modena avrebbe avuto l'opportunità di diventare tanto famosa per un primato architettonico quanto per quello automobilistico, se fosse stato approvato il progetto di Frank Gehry per una porta celebrativa dalla via Emilia verso la città. Questo accadde prima che il Guggenheim Museum di Gehry a Bilbao desse a quella città la sua brillante immagine culturale conosciuta in tutto il mondo.

Certamente ci sono notevoli eccezioni al triste quadro che ho cercato di dipingere, soprattutto a Roma. Roma stessa ora ha avuto una nuova infusione di idee architettoniche inedite. L'Ara Pacis avrà almeno una copertura ampia e trasparente sulla riva del Tevere, progettata da



Richard Meier, il quale è stato anche il responsabile della vivace e profondamente spirituale chiesa del Giubileo a Tor Tre Teste; almeno ci sarà un nuovo museo d'arte contemporanea di Zaha Hadid, ora in costruzione. Il grandioso Parco della Musica di Renzo Piano, recentemente completato, ha già dato un nuovo volto alla vita musicale della *Caput Mundi*. Ma questi punti luminosi sono, a mio parere, eccezioni che confermano la regola. Dubito che il progetto di Meier sarebbe anche solo stato preso in considerazione se non fosse già stata data all'Ara Pacis una installazione moderna sotto il Fascismo, realizzata da Vittorio Morpurgo nel 1937. La chiesa di Meier a Roma è stata commissionata dal Vaticano. Quella chiesa, il Museo di Hadid e il centro musicale di Piano sono in periferia, non nel cuore della città, dove sicuramente non sarebbero stati permessi, anche se si fosse trovato lo spazio.

È di notevole interesse, penso, che una componente politica abbia accompagnato quasi tutte le opere moderne, veramente innovative, che ho menzionato, sia realizzate che non realizzate. Furono promosse sotto il Fascismo o sotto partiti politici nel dopoguerra di sinistra o tendenti a sinistra. Tutte quante. Sebbene il Fascismo e la sinistra postbellica formino una strana alleanza, non penso che questa inconsueta analogia sia una coincidenza. Ma mi pare che un'altra ironia sottostia alla strana storia che ho raccontato. Nella mia esperienza, e ne ho un po', molte delle opposizioni ai progetti modernisti sono venute da una direzione che di solito si assocerebbe alla sinistra liberale, ovvero dai Verdi e da «Italia Nostra». Alcuni anni fa, in un dibattito pubblico al quale ho partecipato sul progetto di Gehry per Modena con l'allora presidente di «Italia Nostra» di quella città, un uomo di grande intelligenza, colto e simpatico, egli pronunciò esattamente queste parole: «Dobbiamo lasciare la città ai nostri figli esattamente come l'abbiamo trovata». Posso solo dire che questa oppressione radicale sul presente e sul futuro da parte dell'enorme peso del passato, da qualsiasi direzione provenga, non è Italia Mia! Né, io credo, l'Italia di Giulio Carlo Argan.

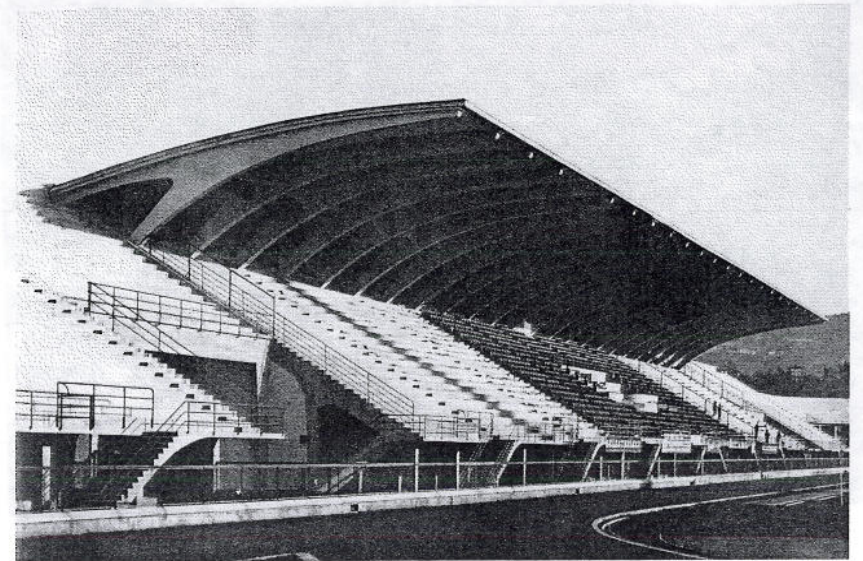
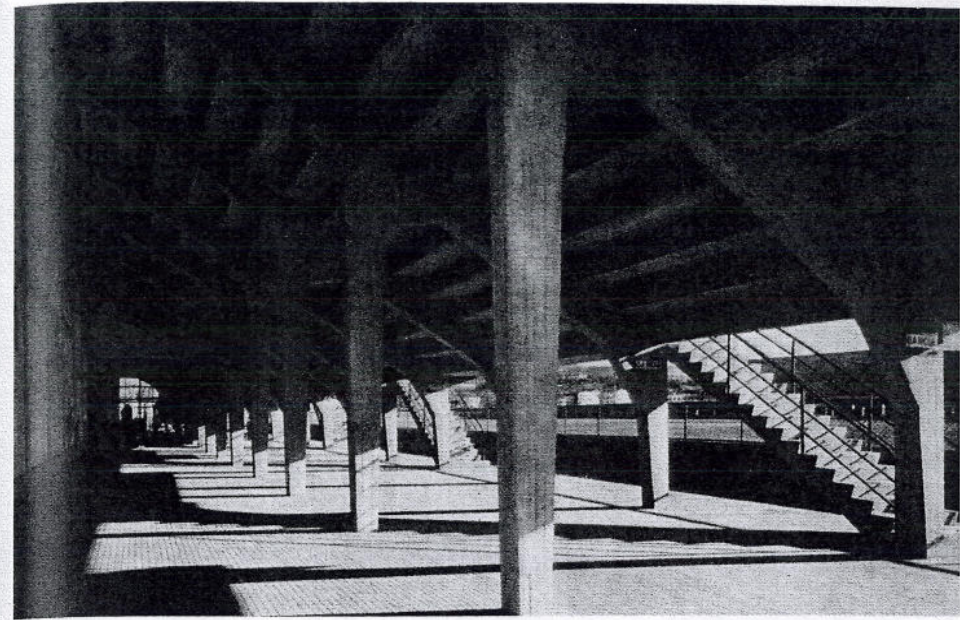
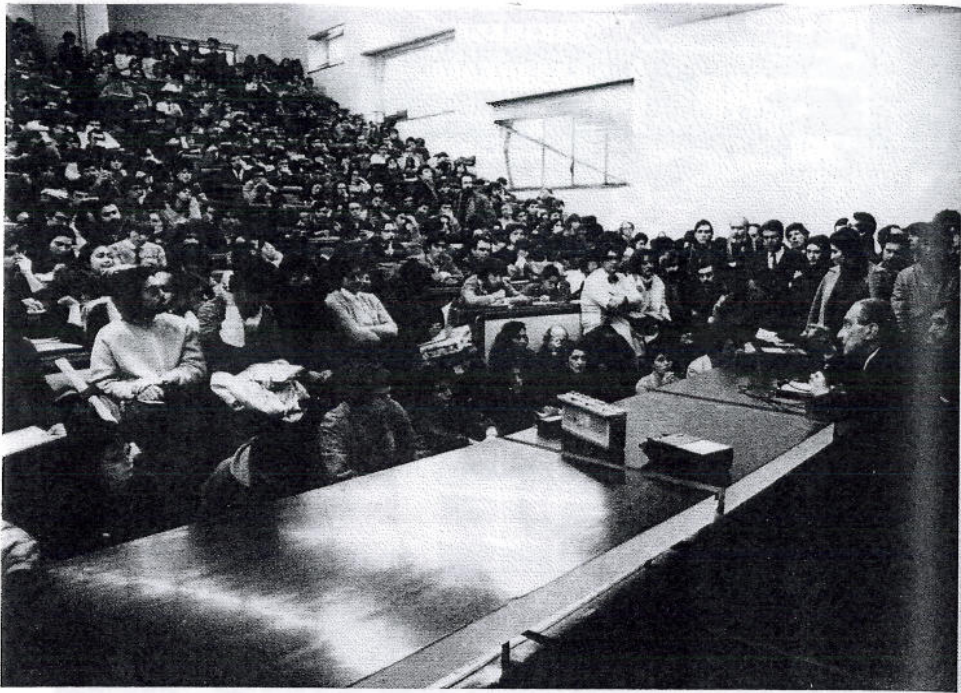
Concludo citando una lettera indignata pubblicata sul «Corriere della Sera» il 7 settembre 1995 e firmata da non meno di 35 architetti italiani in reazione al progetto di Isozaki per gli Uffizi.

«L'architettura italiana attraversa una situazione drammatica. Mentre in altre nazioni europee, in particolare in Francia, in Germania, in Spagna, negli ultimi decenni sono state realizzate grandi opere di interesse sociale che hanno trasformato sensibilmente l'ambiente urbano mettendo a disposizione dei cittadini nuovi servizi che esprimono lo spirito del nostro tempo, in Italia iniziative del genere si contano sulle dita...

Il rischio di questa situazione è che si interrompa la continuità di una ricerca che ebbe inizio negli anni trenta del Novecento per opera di un gruppo di architetti di cui oggi si celebra in ambito internazionale la capitale importanza per lo sviluppo della modernità in architettura; uomini come Terragni, Gardella, Albini, Scarpa, Samonà, Libera, Moretti, Ridolfi. Il naturale sviluppo della linea di ricerca iniziata da questi architetti è portata avanti con spirito innovativo da molti degli eponemi delle generazioni successive».

La loro disperata valutazione della situazione era, a mio giudizio, più che giustificata. È un peccato, tuttavia, a mio parere, che il bersaglio della loro protesta non fosse il progetto di Isozaki in sé, del quale non dicono nulla, ma il fatto che Isozaki non sia italiano. Forse sarò perdonato se dico che, a mio avviso, il premio meraviglioso che ho ricevuto oggi, specificamente indicato per «stranieri», rappresenta davvero Italia Mia.

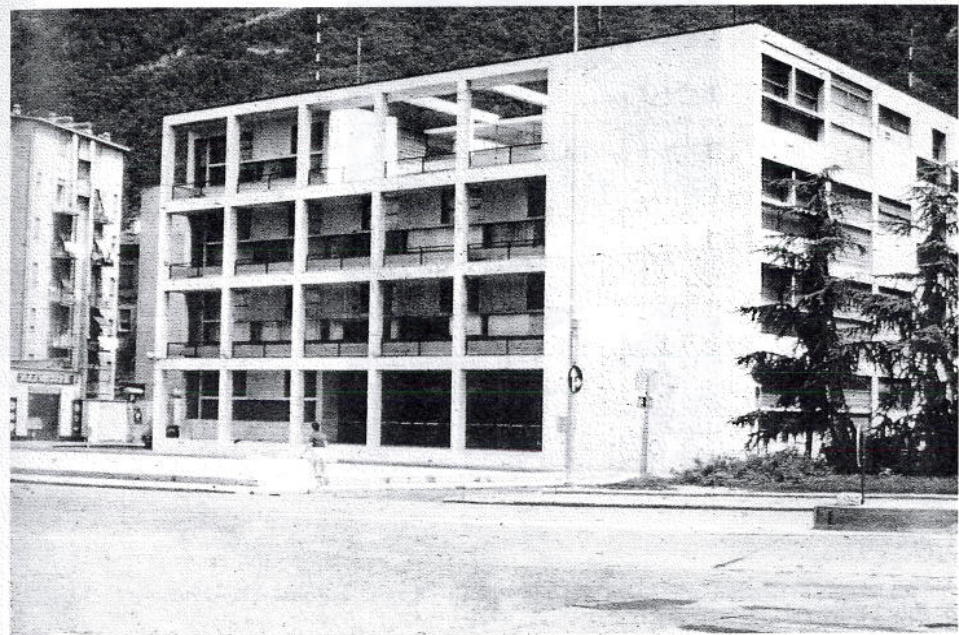
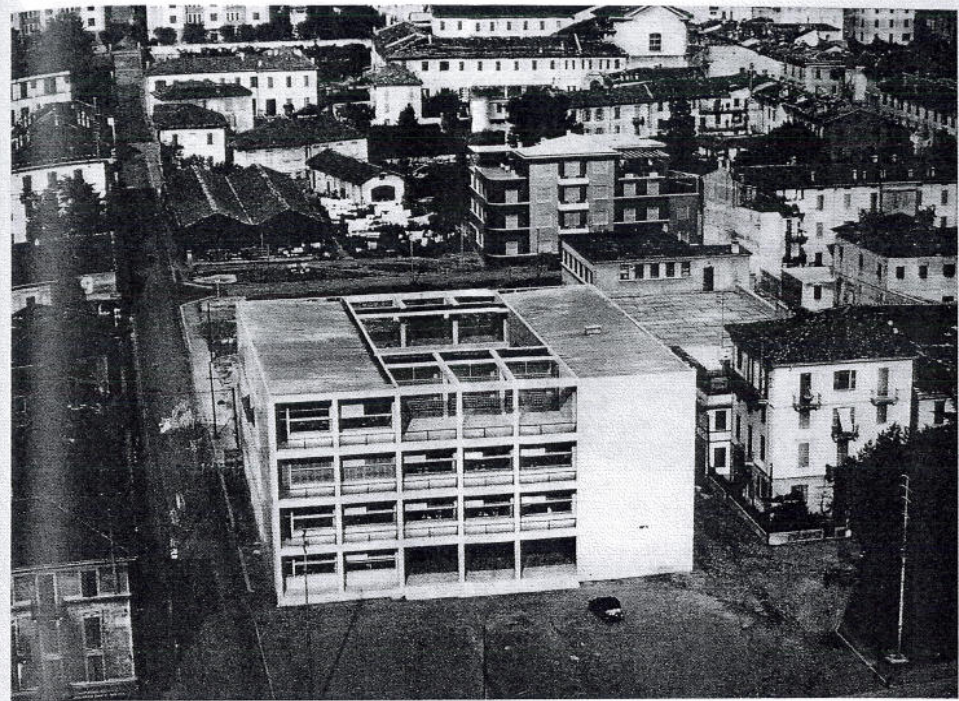




214. Una lezione di Giulio Carlo Argan all'Università La Sapienza di Roma, 1964-1965.  
215. Palma Bucarelli (1910-1998).

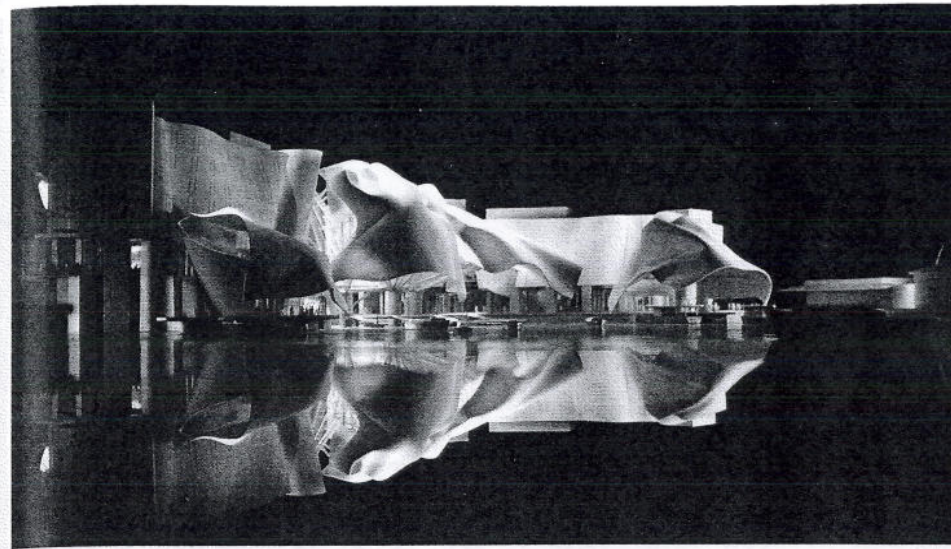
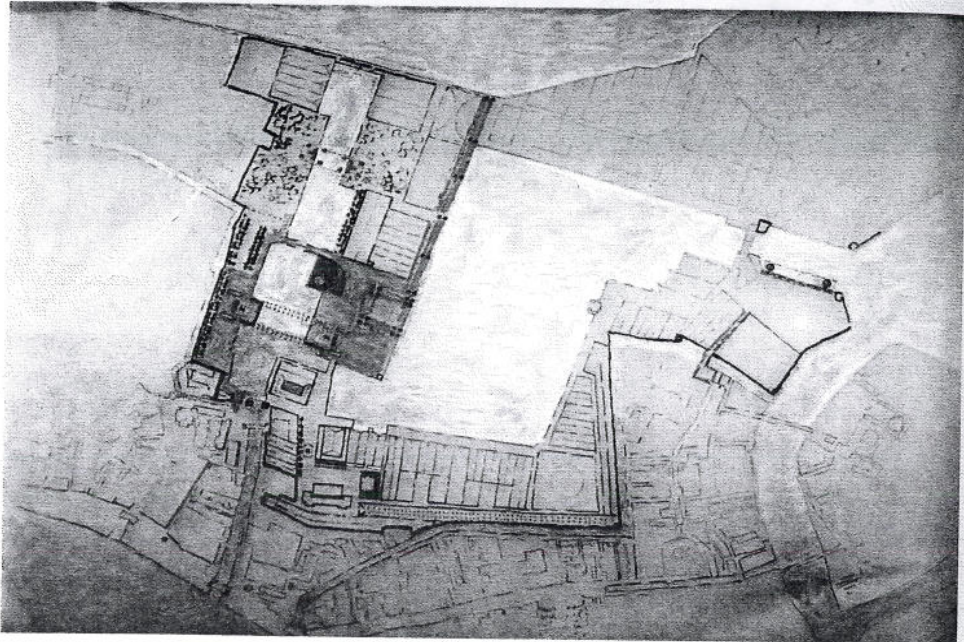
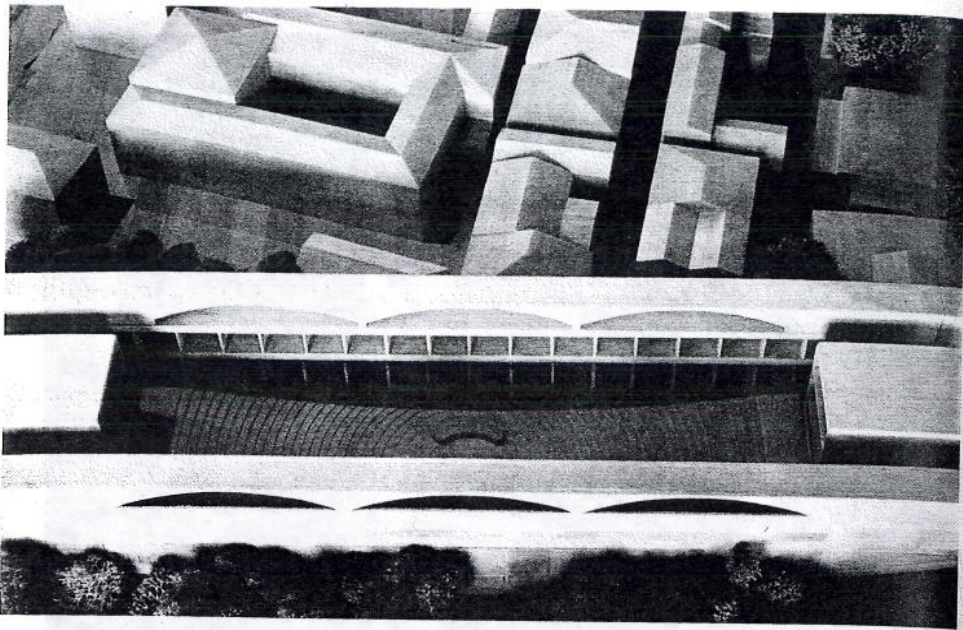
216, 217. Pier Luigi Nervi (1891-1979), lo Stadio Comunale di Firenze (1930-1932).





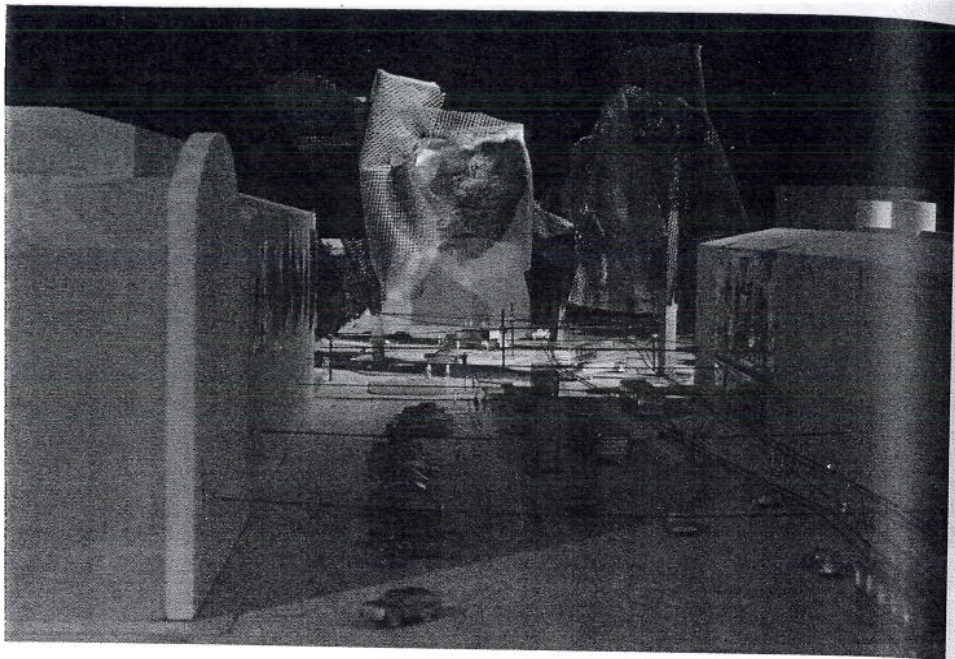
218. Giovanni Michelucci (1891-1990), la Stazione ferroviaria di Santa Maria Novella a Firenze (1932-1935).  
219, 220. Giuseppe Terragni (1904-1943), Como, Casa del Fascio (1932-1936).



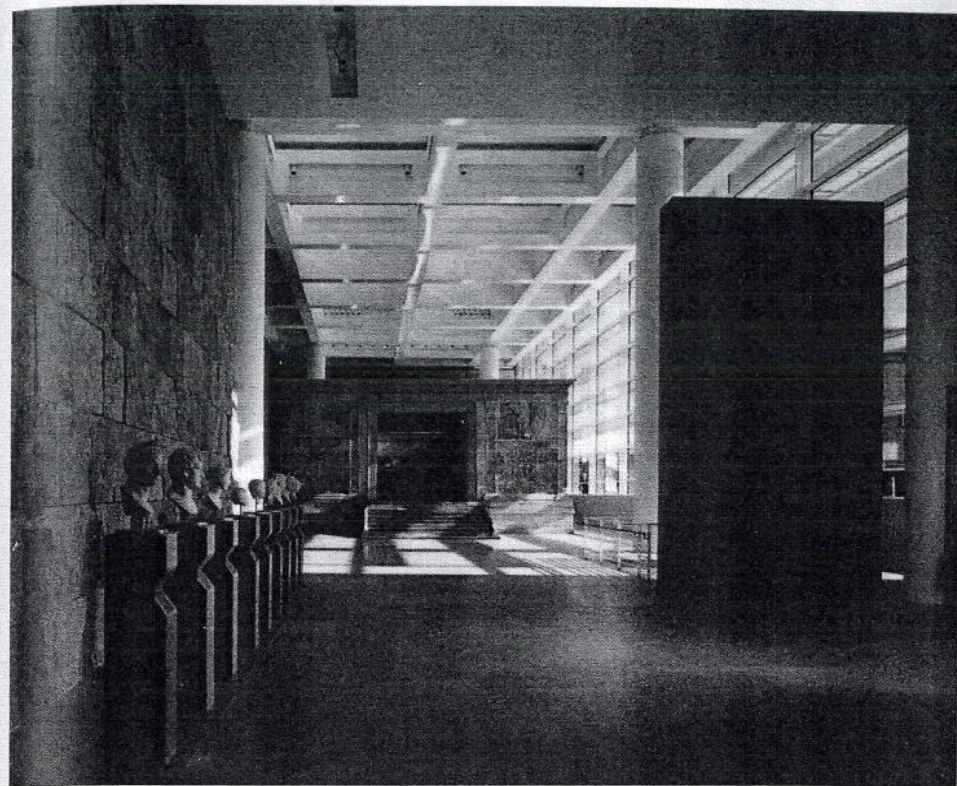


221. Le Corbusier (1887-1965), progetto per l'ospedale di Venezia.  
222. Louis Kahn, progetto per il Palazzo dei Congressi a Venezia.  
223. Frank O. Gehry, progetto per l'aeroporto di Venezia.



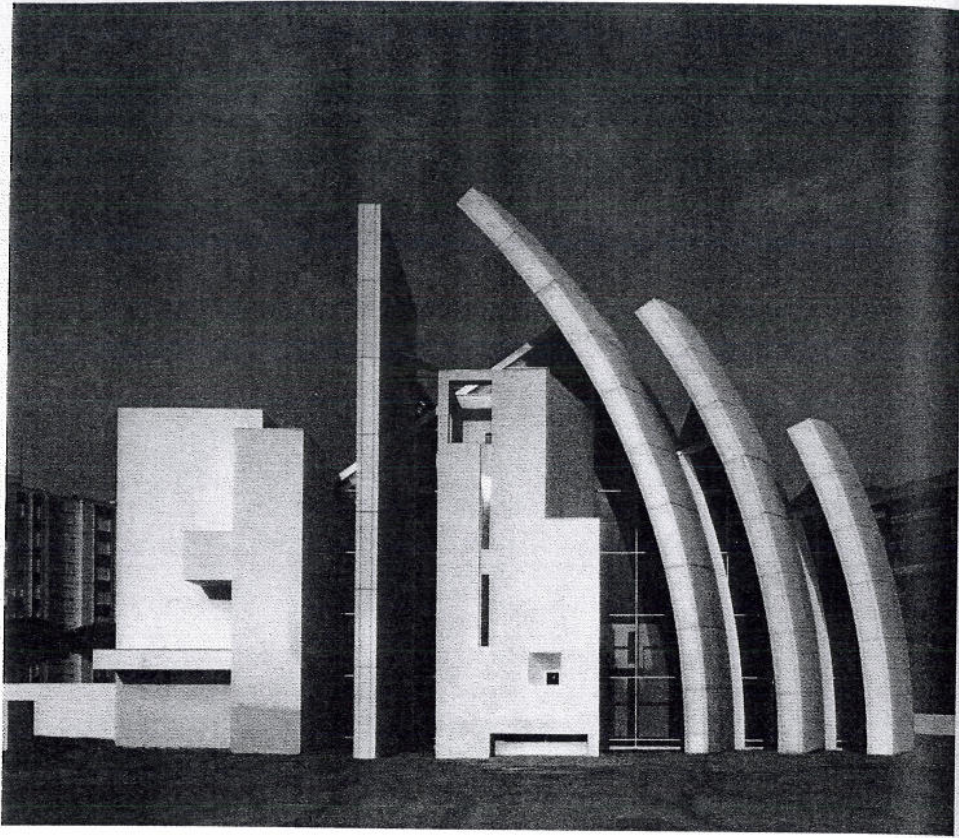


224. Frank O. Gehry, progetto per una porta sulla via Emilia in Piazza Aldo Moro a Modena.

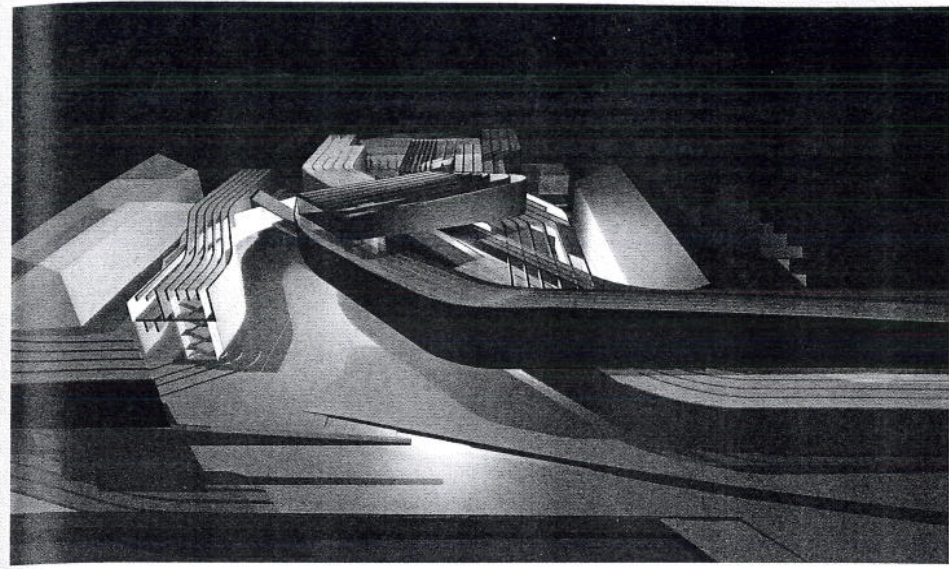


225. Richard Meyer, la sistemazione dell'Ara Pacis a Roma.





226. Richard Meier, la chiesa del Giubileo a Roma.



227. Zaha Hadid, progetto per il Museo di Arte Contemporanea a Roma.