

NIGGLI

# THESEN/THESIS

STAUFER & HASLER ARCHITEKTEN/ARCHITECTS

ASTRID STAUFER

## JENSEITS DER DEBATTE

Zur Rezeption des Werks von Luigi Caccia Dominioni

Dieser Text basiert auf der Wahlfacharbeit *Untersuchungen zum Werk des Mailänder Architekten Luigi Caccia Dominioni*, welche die Autorin im Fach Spezialfragen der Kunstgeschichte am Lehrstuhl Prof. Werner Oechslin an der ETH Zürich in den Jahren 1988/89 – unter intensiver Begleitung von Marcel Meili, damals Entwurfsassistent am Lehrstuhl Prof. Mario Campi – erarbeitet hat. Seine engagierte Unterstützung und seine ebenso aussergewöhnlichen wie nachhaltigen Beiträge zur studentischen Forschungsarbeit seien an dieser Stelle ganz herzlich verdankt.

Die damaligen Einzelrecherchen wurden für diesen Textbeitrag verdichtet und – aus heutiger Sicht einen rückblickenden Einordnungsversuch wagend – in einen neuen Kontext gebracht.

## BEYOND THE DEBATE

On the critical reception of the work of Luigi Caccia Dominioni

This text is based on the paper *Untersuchungen zum Werk des Mailänder Architekten Luigi Caccia Dominioni* written for the elective seminar Special Aspects of Art History under Prof. Werner Oechslin at ETH Zurich in 1988–1989, with the intensive assistance of Marcel Meili, at the time design assistant associated with Prof. Mario Campi.

The author would like to take this opportunity to thank Marcel Meili for his commitment and support, as well as for his exceptional and sustained contributions to student research.

In an attempt to classify Caccia Dominioni's work from a current perspective, the research carried out at the time has been consolidated and considered in a new context.

Aus heutiger Sicht erscheinen die Bauten des Mailänder Architekten Luigi Caccia Dominioni als geradezu exemplarische Verdichtungen dessen, was seit Aldo Rossis Einwirkung auf die schweizerische Architekturszene<sup>1</sup> unter den Begriffen «kontextuelles Bauen» und «Thematisierung der Bedingungen» zusammengefasst wird. Jedes seiner Resultate ist – bereits ab den späten 1940er Jahren – auf den Ort und den programmatischen Teil der Bauaufgabe massgeschneidert und liefert umgekehrt für jede Bauaufgabe ein prägnant aufgeladenes Bild, das den Betrachter mit überraschender Direktheit auf dessen Quellen zurückführt.

Die Selbstverständlichkeit, mit der uns die breite Ausdrucks- und Sprachpalette seines immensen Werks heute entgegentritt, verdeckt einen dahinterliegenden Komplex von Inkompatibilitäten mit den gesellschaftlich-kulturellen Vorgaben seiner Epoche: Selbst in der Zeit seiner beruflichen Hochblüte dürfen Caccia Dominionis Bauten nur sporadisch in den architektonischen Hochglanzzeitschriften aufblitzen.<sup>2</sup> Eine augenzwinkernde, fast zynisch anmutende Skepsis gegenüber der intellektuellen Kritikerschar kommt denn in der Selbstäusserung des Architekten auch regelmässig lakonisch zum Ausdruck. Die Begründung von Entwurfsentscheiden mit ausserintellektuellen Begriffen wie «Geschmack» und «Gefallen» oder die Weigerung, auf konkrete Wirkungsoperationen analytisch und nicht nur pragmatisch einzugehen, deuten als Abwehrhaltungen auf die für den Architekten wohl eher unerfreuliche Position in der Warteschlange des geschichtlichen Wertewandels hin.<sup>3</sup> Mehr als vierzig Jahre musste Caccia ausharren, bis in den 1980er Jahren – gleichsam im Schweife der postmodernen Bewegung – ein Beitrag in der Zeitschrift *Ottagono* mit von den bisherigen Vorbehalten mindestens teilweise befreitem Blick ein neues Kapitel in der Rezeption seines Werks einleitete. Wo liegen die Gründe dafür, dass Caccia bis ins hohe Alter warten musste, bis 2002 die erste breit angelegte Monografie – gleichzeitig der Ausstellungskatalog zu einer umfassenden Werkschau in Verona<sup>4</sup> – sein immenses Lebenswerk<sup>5</sup> zusammenführte?

In den Kommentaren zur Ausstellung wird nun endlich sein «sensibles Oszillieren zwischen Tradition und Moderne»<sup>6</sup> als eigentliche Qualität erkannt und bewertet. Das, was Caccia im Fall etwa der Chase Manhattan Bank an der Piazza Meda unterschwellig vorgeworfen worden war, nämlich das anbiedernde und vor allem undidaktische

From today's point of view the buildings by the Milanese architect Luigi Caccia Dominioni appear to be near-exemplary works of what has been referred to as "contextual building" and "thematisation of conditions" since Aldo Rossi began exercising his influence on the Swiss architectural scene.<sup>1</sup> Already from the late 1940s onwards, each of Caccia Dominioni's results is tailored to the location and brief of the construction project. Conversely, each result projects a striking, highly charged image that, quite surprisingly, leads the observer straight back to its origins.

The ease with which the broad range of expressions and idioms in his immense œuvre manifests itself to us today conceals a complex of incompatibilities with the societal and cultural conditions of his time: even at the peak of his professional success, Caccia Dominioni's buildings were only sporadically featured in glossy architectural magazines.<sup>2</sup> As a result, his writings laconically express an ironic and almost cynical scepticism in regards to the hordes of intellectual critics. He justified design decisions with such emphatically unintellectual concepts as "taste" and "pleasure", and refused to discuss the creation of specific effects analytically rather than pragmatically, thereby betraying some defensiveness in what must have been a long, joyless wait for a historical change in values.<sup>3</sup> Caccia had to persevere for over forty years – in the wake, as it were, of the post-modern movement. It took a 1980s article in *Ottagono* to initiate a new chapter in the critical reception of his work, which was free, at least to some extent, of previous negative preconceptions. Why did Caccia Dominioni have to reach an advanced age before the first comprehensive monograph – i.e. the exhibition catalogue to his large 2002 Verona retrospective<sup>4</sup> – would celebrate his immense life work?<sup>5</sup>

In the notes to the exhibition, Caccia Dominioni's "sensitive oscillating between tradition and modernity"<sup>6</sup> was at last recognised and assessed as a positive quality. As in the Chase Manhattan Bank on Piazza Meda, for example, Caccia had often been subtly criticised for his ingratiating, and above all "unpedagogical", combination of buildings from various eras. It wasn't until the onset of the new millennium that his approach began to be appreciated as a positive contribution – which in the current architectural culture of Switzerland is referred to as "Weiterbauen", i.e. "building on", and considered an almost general pre-requisite. With pride Caccia described in an interview

Zusammenführen von Bauten aus unterschiedlichsten Epochen (in der heutigen und hiesigen Architekturkultur unter dem Begriff «Weiterbauen» eine schon fast allgemeinverbindliche Vorgabe), wird erst im neuen Jahrtausend als genereller und in diesem Sinne auch weiterführender Beitrag deklariert. Mit Stolz schildert Caccia in einem Gespräch, wie er 1968 von der Architektengruppe BBPR<sup>7</sup> um Hilfe angegangen wurde, um eine Lösung für den Übergang von der neuen Chase Manhattan Bank zur alten Kirche von San Fedele zu finden. Absorbiert durch ihre Suche nach einem eigenständigen Stilbeitrag, der in einen stark strukturalistischen Ausdruck für den zylindrischen Kopfbau mündete, übergaben die Kollegen die Frage der Anbindung des Bauwerks an die sogenannten *preesistenza*<sup>8</sup> gerne dem Spezialisten für architektonische Massarbeit. Als Not-helfer in letzter Minute<sup>9</sup> thematisierte Caccia raffiniert den intermediären Charakter eines Baus, der als nachgeliefertes Bindeglied zwischen zwei sehr prägnanten und in jederlei Hinsicht vollkommen unterschiedlichen Bauwerken vermitteln muss. Die ausgedrehte Stellung mit der trotzig vorspringenden Gebäudeecke liefert denn auch ein wirksames architektonisches Bild für die fast physische Beklemmung zwischen zwei Ikonen. Indem sich der Bau ausdrucks-mässig nicht zurücknimmt, sondern die beiden vorgefundenen Sprachen in interpretativen Verweisen auf beide Seiten hin gleichsam zu einer neuen Formensprache zusammenkocht, erobert er sich auf selbstverständliche Weise seinen Platz.

«Als seine eigentlichen Meisterwerke indes sind die grossen Appartementbauten anzusehen, mit denen Caccia Dominioni Musterbeispiele für eine metropolitane Architektur schuf», konstatiert Hubertus



BBPR, Chase Manhattan Bank, Mailand 1968

how, in 1968, the architects of Studio BBPR<sup>7</sup> called him in to find a solution for the transition from their newly-constructed Chase Manhattan Bank building to the 16th-century Jesuit San Fedele church. Absorbed by their quest for an independent stylistic contribution – their solution was a highly structuralist expression in the cylindrical front section – his colleagues gladly handed the dilemma of how to connect the newbuild to the so-called *preesistenza*<sup>8</sup> over to Caccia, a specialist in architectural precision work. As a kind of last-minute emergency worker,<sup>9</sup> Caccia found an elegant expression for the new structure's intermediary character between two most striking structures that were worlds apart in virtually every sense. The defiantly outward-jutting corner building constitutes an effective architectural expression of the almost physical tension between the two icons. Occupying its position with utter self-assurance, it shows no inhibition in its expression but rather blends together the two pre-existing idioms in interpretive references to both elements that constitute the concoction of a new style.

“The large apartment buildings must be seen as his true achievement. With these Caccia Dominioni created exemplary models for metropolitan architecture,” declared Hubertus Adam in his review of the Verona exhibition.<sup>10</sup> As regards the house on Piazza Carbonari, Adam remarked that the “cladding with narrow ceramic tiles, alternating window formats and the block-like shape of the structure” anticipate structural designs “that are similar to architecture now found in the Netherlands or Switzerland.” A look at contemporary – though perhaps no longer most recent – competitions and residential architecture confirms Adam's classification, and reveals the incomprehensible fact that Caccia Dominioni's approach and method were marginalised for decades. Why this is so may become clearer if we examine a body of contemporary source material to produce a condensed history of the reception of Caccia's œuvre.

## THE REPROACH OF PROFESSIONALISM

In 1941 Gio Ponti opened the intermittent debate on Caccia Dominioni's work in the magazine *Stile*. In the course of subsequent decades, sporadic attempts would be made to make the designer's work serve a wide variety of ulterior interests. In a series of publications, Ponti examined the architect's early works of interior design in what are primarily descriptive comments. In his quest for the “home as an expres-

Adam in seiner Rezension zur Ausstellung in Verona.<sup>10</sup> Bezogen auf das Haus an der Piazza Carbonari stellt er fest, dass «die Verkleidung mit schmalen Keramikfliesen, die wechselnden Fensterformate und die Blockhaftigkeit des Volumens» Gestaltungen aufweisen, «die sich ähnlich auch in der heutigen Architektur der Niederlande oder der Schweiz finden lassen». Ein Blick auf die aktuelle – wenn auch schon nicht mehr jüngste – Wettbewerbs- und Wohnbauszene bestätigt diese Einordnung und lässt die heute schwer nachvollziehbare, jahrzehntelange Marginalisierung einer Auseinandersetzung zutage treten, deren Gründen anhand der zeitgenössischen Quellenlage in einer Art Rezeptionskonsensat nachgespürt werden soll.

## PROFESSIONALISMUS ALS VORWURF

1941 eröffnet Gio Ponti in *Stile* die unkontinuierliche Debatte um Caccia Dominionis Werk, das im Laufe der Jahrzehnte sporadischen Versuchen ausgesetzt sein wird, in den Dienst von unterschiedlichsten Interessen gestellt zu werden. In einer Serie von Publikationen setzt sich Ponti in vorwiegend beschreibenden Kommentaren mit den frühen innenarchitektonischen Resultaten des Architekten auseinander. Auf seiner Suche nach dem «Haus als Ausdruck des Geschmacks und der laufenden Vervollständigung der Technik, der Konstruktion und der Einrichtung» stellt Ponti unter dem Titel «Stile di Caccia» ein in epochenverbindender Collagetechnik arrangiertes Interieur vor.<sup>11</sup> Im Zentrum stehen die Qualität des Produkts und die erkannten Möglichkeiten der Einrichtung zur sozialen Identifikation. Wenn Ponti in seinem Artikel ein Zitat Caccias anführt, das die Ausgangslage eines jeden Entwurfs darin sieht, «den Bauherren, seine Arbeit, seine Bedürfnisse, seine Vergnügen und seine Leidenschaften» kennenzulernen, um diese Inhalte schliesslich auch zur Thematik des Entwurfs machen zu können, so sieht er in Caccias Arbeit ein illustratives Beispiel für die zeitgemässe Einrichtung, die vor allem auf die Erlangung einer «grösseren subjektiven Repräsentativität» ausgerichtet ist.

Auf die Initiative Pontis folgt eine mehr als zehnjährige Kritikerpause, die einzig durch zwei Doppelpublikationen in *Spazio* unterbrochen wird.<sup>12</sup> 1954 nimmt Ponti sein früh gezeigtes Interesse an Caccias Spracharbeit in *Domus* wieder auf. In periodischen Abständen veröffentlicht er bis 1967 weitere Bildbeiträge, die auf den «evokativen Charakter» des Einrichters Caccia Dominioni verweisen, sich im Fehlen einer ver-



Luigi Caccia Dominioni, Verbindungsbau zwischen Chase Manhattan Bank und San Fedele, Mailand 1968

sion of taste and continual enhancement of technology, construction and furnishings”, Ponti wrote an article entitled “Stile di Caccia”, in which he presented an interior completed in an epoch-blending collage technique.<sup>11</sup> Ponti focused on the quality of the product and the furnishings’ potential for social identification. Citing Caccia’s statement that every design embodies the architect’s desire to know and incorporate “the client, his work, his needs, his pleasures and his passions”, he presents Caccia’s work as a vivid example of contemporary furnishing concerned above all with achieving “greater subjective representativeness.”

A critical silence of over ten years was to follow Ponti’s initiative, broken only by two double publications in *Spazio*.<sup>12</sup> In 1954 Ponti revived his early interest in Caccia’s linguistic work in *Domus*. Until 1967 he would periodically publish photo reportages that refer to the “evocative character” of Caccia Dominioni as an interior designer. Yet, as Ponti failed to analyse his subject in greater depth, Ponti’s reportages were little more than descriptive comments that always appealed to “good taste”.<sup>13</sup>

This is in contrast to the magazine *Casabella*, where articles on Caccia’s buildings were published from 1955 to 1961. Various commentators believed to see in them answers to the great question of 1950s Italy: how to deal with the above mentioned “pre-existences”. In an article on the Istituto Beata Vergine Addolorata, Giancarlo de Carlo remarks on Caccia’s insistence on



Luigi Caccia Dominioni, Radio Phonola, 1939 – 1940



Luigi Caccia Dominioni, Intérieur, Mailand 1940er Jahre



Luigi Caccia Dominioni, Besteck, 1938 – 1940  
(Neuaufgabe «Caccia» von Alessi)



Luigi Caccia Dominioni, Bürohaus für Loro e Parsini,  
Mailand 1951 – 1957



Luigi Caccia Dominioni, Bibliothek Vanoni, Morbegno 1966



Luigi Caccia Dominioni,  
*Condominio azzurro*,  
Via Nievo, Mailand  
1955 – 1957



Luigi Caccia Dominioni,  
Wohnhaus, Via Massena,  
Mailand 1959 – 1963

tieften Auseinandersetzung mit dessen Figur aber auf rein beschreibende, stets an den «guten Geschmack» appellierende Kommentare beschränken.<sup>13</sup>

Anders in *Casabella*, wo von 1955 bis 1961 verschiedene Kommentatoren in den veröffentlichten Bauten von Caccia Antworten auf die grosse Frage der italienischen 1950er Jahre vermuten: jene nach dem Umgang mit den erwähnten «Präexistenzen». Das Beharren auf der *continuità* kommt bezogen auf sein Werk exemplarisch im Artikel von Giancarlo de Carlo über das Institut Beata Vergine Addolorata zum Ausdruck: «Seine Bauten, seine Möbel und seine Objekte sind charakterisiert durch ein aussergewöhnliches Geschmacksniveau, welches das aufmerksame Studium der Einzelheiten, die Artikulation der Komposition, die Einfügung in die Umgebung führt und kontrolliert.»<sup>14</sup> Mit der Erwähnung der Kategorie eines ganz direkten Ortsbezuges – und nicht wie etwa im Falle der Torre Velasca von BBPR einer Einbettung, die primär einem kulturpolitischen oder intellektuellen Komplex eingeschrieben ist – trifft de Carlo einen charakteristischen Punkt, bevor er sich auch hier wiederum auf die «Komponenten des Geschmacks» zurückzieht.

1959 lobt Ernesto Nathan Rogers in seinem Artikel mit dem Titel «Der Geschmack im Dienste der Technik» die klare Ordnung und den «lebendigen Experimentalismus», mit denen die beiden Bauten am Corso Europa in das urbane Chaos des Mailänder Zentrums eingeführt werden: «Der Sinn für das Moderne wird nicht durch die Tatsache erreicht, dass neuste technische Mittel eingesetzt werden, sondern vor allem, weil deren Gebrauch dazu dient, auf poetische Weise die Inhalte unserer Epoche zu ergründen und umfassend zu interpretieren.»<sup>15</sup> Er erkennt damit bereits früh die vielschichtige Bedeutung und Verwendung der gewählten Bilder in Caccias Entwurf, die im Rahmen der entwurfsmethodologischen Untersuchungen noch vertieft werden.<sup>16</sup>

Im Jahre 1967 publiziert Pier Carlo Santini in *Ottagono* einen Artikel, der die veränderten Interessen in der italienischen Architekturlandschaft zum Ausdruck bringt.<sup>17</sup> Im Vordergrund stehen nun humanistisch-soziologische und psychologisierende Aspekte: «Auf die Phase, die wir heute getrost als die archaische der Nachkriegszeit bezeichnen können [...], folgt eine andere, die sich durch reifere Suchen, durch aufmerksamere Betrachtung der psychologischen und geistigen Erfordernisse des Menschen auszeichnet.» Santini scheint der erste Kommentator zu sein, der die Komple-

*continuità*: “His buildings, his furniture and his objects are characterised by an extraordinary level of taste which guides and controls his attentive study of details, the compositional articulation, and their integration into the environment.”<sup>14</sup> In mentioning the category of the deliberate and direct relation of a building to its location – rather than its more or less unconscious embedding in a cultural, political or intellectual complex as, for example, in BBPR’s Torre Velasca – de Carlo identifies an important point before he again reverts to the “component of taste”.

In his 1959 article entitled “Taste in the Service of Technology”, Ernesto Nathan Rogers praises the clear order and the “lively experimentalism” with which Caccia Dominioni integrated the two buildings on Corso Europa into Milan’s urban chaos. “[Caccia] does not create a sense of modernity by using the latest technological tools; rather they serve him to poetically penetrate and comprehensively interpret the nature of our era.”<sup>15</sup> Rogers has thus recognised quite early on the complex significance and utilisation of the images that Caccia chooses for his designs. – This issue will be considered in greater detail in the context of the following article discussing design-methodological analyses.<sup>16</sup>

In 1967 Pier Carlo Santini published an article in *Ottagono*, in which he expressed the new kinds of interests of Italian architecture.<sup>17</sup> Humanistic, sociological and psychological aspects had come to the forefront: “Following a phase that we can now safely refer to as the archaic period of the post-war era [...] comes another one that is characterised by more mature searches and a more attentive consideration of man’s psychological, spiritual and intellectual needs.” Although his article occasionally carries critical undertones, Santini would appear to be the first critic who attempted to decipher Caccia Dominioni’s complexity on multiple levels. He is the first to actually point to the coherence of Caccia’s designs: as an element of continuity, he describes a “flowing, uninhibited eclecticism that relies on exquisite craftsmanship and unusual adaptability”, implying that Caccia’s pronounced ability to approach the most diverse elements and subjects is related to his “failure to achieve identifiable structural ‘exploits’”. Of major interest, however, is Santini’s reference to the importance of the issue of application: he supposes that Caccia’s method allows him to “reassess the appropriateness of even the most fixed functions, and single out from every reinterpretation precise guiding points in order to redefine the form.” Finally, the critic also per-

xität der Figur Caccia Dominioni auf mehreren Ebenen – allerdings mit bisweilen eher kritischem Unterton – synchron zu entschlüsseln sucht. Erstmals weist er damit konkret auf eine zusammenhängende Haltung in Caccias Entwurf hin: Als solches Kontinuum beschreibt er einen «fliessenden, unbefangenen Eklektizismus, dem ein vorzügliches Handwerk und eine ungewöhnliche Anpassungsfähigkeit die Hand reichen». Caccias ausgeprägte Fähigkeit für die Annäherung an Inhalte und Themen unterschiedlichster Natur stehe denn auch mit dem «Fehlen von erkennbaren strukturellen Höchstleistungen (‘exploits’)) in Verbindung. Interessant ist aber vor allem ein Hinweis auf die Wichtigkeit der Frage nach dem Gebrauch: Santini vermutet hier ein Vorgehen, das «die Richtigkeit der Funktionen, auch der am meisten fixierten, stets von Neuem abzuwägen und aus jeder Neuinterpretation präzise Anhaltspunkte herauszugreifen vermag, um damit die Form neu zu qualifizieren». Schliesslich erkennt er auch die Bedeutung des Bildes in Caccias Entwurf als etwas, das vielmehr einer jeweils subjektiven Kategorie zugehörig ist, als dass es nach der Anbindung an die sogenannte «kollektive Erinnerung» streben würde. Das Bild sei Bestandteil eines «gesamtheitlichen Wahrnehmungsprozesses», durch welchen die kulturell eingebundenen Aspekte der Perzeption auf andere Weise gestärkt würden.

Santinis Analyse bildet den Abschluss einer längeren Periode erhöhter Kritikeraufmerksamkeit. Caccias Beitrag wird fortan gänzlich aus der Debatte verbannt und erst 1984 in einem retrospektiven Artikel in *Casabella* aus der Vergessenheit geholt. Darin verweist Giacomo Polin auch gleich zu Beginn auf diese jahrzehntelange Verbannung, deren Gründe er in einer «ideologischen Voreingenommenheit» innerhalb der Disziplin vermutet.<sup>18</sup> Mit dem Hinweis auf die grosse Breite von Entwurfsthemen unterscheidet Polin «verschiedene Gruppen von Experimenten», indem er Caccias Bauten den unterschiedlichen Gattungen zuweist und innerhalb dieser beschreibt: grosse vorstädtische und ausserstädtische Bauten, isolierte Keramikbauten, innerstädtische Bauten und schliesslich Hightech- und Curtain-Wall-Bauten. Wenn Polin aufgrund der «erkennbaren Abwesenheit einer Methode», die sich im Fehlen einer geschriebenen oder gelehrten Theorie bestätige, eine solche Aufgliederung in «Projekttrauben» vorschlägt und am Ende seines Artikels, wenn auch liebevoll gemeint, noch auf Caccias «bastelnden Geist» verweist, reiht er sich in jene Tradition von Kom-



Luigi Caccia Dominioni, Istituto Beata Vergine Addolorata, Kloster und Waisenhaus, Mailand 1948–1954

ceives the significance of the image in Caccia's concept as something that is more intrinsic to a subjective category, and less intended to create a connection to so-called "collective memory". According to Santini, the image is a component of an "all-inclusive process of perception", which can evoke culturally determined perceptual aspects in a different manner.

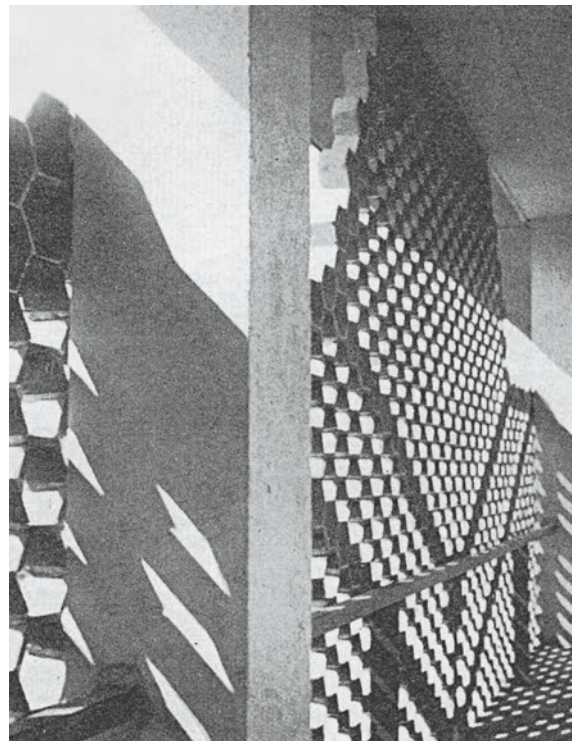
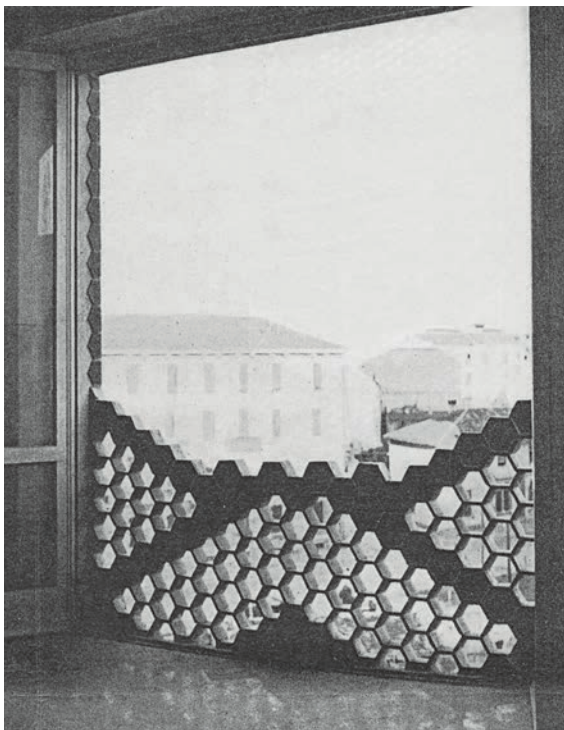
Santini's analysis comes at the end of a longer period of critical attention. From this point onwards, no mention is made of Caccia's contributions to Italian architecture, until a retrospective article in *Casabella* in 1984 rescues him from oblivion. At the very beginning of this piece, Giacomo Polin mentions the decades-long banishment, which he imputes to the discipline's "ideological prejudice".<sup>18</sup> Referring to the remarkable range of Caccia's design themes, Polin distinguishes between "different groups of experiments", categorising Caccia's buildings under different genres, with the sub-categories of large suburban and peri-urban buildings, isolated ceramic structures, inner-city buildings and, finally, high-tech and curtain-wall constructions. Polin suggests the above-mentioned distinction of "project clusters" because he suspects that Caccia's work lacks a clearly discernible "method", which would also explain the lack of theoretical writings or scholarship in Caccia's oeuvre. At the end of his article, Polin makes a – kindly intended – reference to Caccia's "tinkering spirit", joining rank with commentators who have described the architect with such non-architectural terms as "interior designer" or "emergency assistant" even as they dissect his work in divergent categories. The same can be said for De Seta, whose history of archi-

mentatoren ein, die den Architekten mit ausserarchitektonischen Begriffen etwa als «Einrichter» oder «Nothelfer» klassieren, während sie sein architektonisches Werk in divergierende Kategorien zerlegen. So auch bei De Seta, in dessen Architekturgeschichte Caccia nur als Möbeldesigner Erwähnung findet; in dieser Disziplin wird er als Teil jener neuen Generation bezeichnet, die in einer «raffinierten Suche auf die Bedürfnisse des Grossbürgertums eine Antwort» zu formulieren versuche.<sup>19</sup>

Die Abwesenheit einer sofort erkennbaren methodologischen Einheit verwehrt Caccia auch die Aufnahme in Benevolos berühmtes Opus zur Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts,<sup>20</sup> und der ebenso brillante wie messerscharfe Kritiker Manfredo Tafuri, der sich in seiner akribischen Auswertung der italienischen Nachkriegsgeschichte auch marginalen Figuren mit wachem Auge widmet, hat für Caccia nur gerade die Bemerkung übrig, «dass die Wiedererlangung des repräsentativen Wertes des Bildes als konstante Versuchung der italienischen Architektur der 1950er Jahre in dessen Werk – im Gegensatz zu Magistretti und Vigano – mit mehr Oberflächlichkeit» einflüsse.<sup>21</sup> Dieser Behauptung wird im nachfolgenden Beitrag «Hierarchische Konkurrenz» nachgegangen. Allerdings ist die Ignoranz gegenüber der Figur Caccia

tecture only mentions Caccia as a furniture designer. In this discipline he is described as part of a new generation that “in a sophisticated search” tried to formulate “an answer to the demands of the upper classes”.<sup>19</sup>

The absence of an immediately recognisable methodological unity also denies Caccia his place in Benevolo's famous work on the history of 19th and 20th-century architecture.<sup>20</sup> The brilliant and scathing critic Manfredo Tafuri, who in his meticulous evaluation of Italian post-war history also casts a watchful eye on more marginal figures, only has this to say about Caccia: “...in contrast to Magistretti and Vigano, the re-acquisition of the representative value of the image as a constant temptation of 1950s Italian architecture” seems to enter Caccia's work “with greater superficiality”.<sup>21</sup> – This claim is explored in greater depth in my article, “Hierarchic Competition”, also in this volume. – Tafuri's ignorance in relation to a figure like Caccia Dominioni is, however, understandable. As a Marxist analyst, Tafuri considers Caccia's “carnevalising” and overly bourgeois, commercial attitude as too immoral for him to be worthy of real consideration. At any rate, the recurring introduction of subjective and non-architectural categories is a clear indication that various critics up until the mid 1980s had serious difficulties to classify Caccia Dominioni.



Luigi Caccia Dominioni, Istituto Beata Vergine Addolorata, Brüstungen und Loggien aus hohlen Steinzeugelementen



Luigi Caccia Dominioni, Bürohaus am Corso Europa, Mailand 1953–1959, Oberlichtkuppel in der Ergeschosspassage

Dominioni aus der Sicht eines Analytikers wie Tafuri durchaus verständlich: Als Marxist erscheint ihm dessen «karnevalisierende» und allzu grossbürgerlich angelegte Dienstleistungshaltung wohl zu amoralisch, um einer Behandlung würdig zu sein. Die wiederkehrende Einführung subjektiver und ausserarchitektonischer Kategorien ist jedenfalls ein deutlicher Indikator für ein akutes Klassierungsproblem, das sich in den unterschiedlichen Annäherungen der Kommentatoren bis in die Mitte der 1980er Jahre hinein zeigt.

#### CACCIA'S "SUBMISSION" RE-ASSESSED

In 1988 Fulvio Irace's eloquent attempt at classification at last endeavours to liberate Caccia from the pejorative label of a "professionalist" who satisfies his customers' needs with a charlatan's temerity: "In view of the failure of so many desperate attempts on the part of those architects who regularly exchange the designer's pencil for the polemicist's pen, it seems both ridiculous and overly reductionist to accuse the very figure of cunning professionalism who still makes the

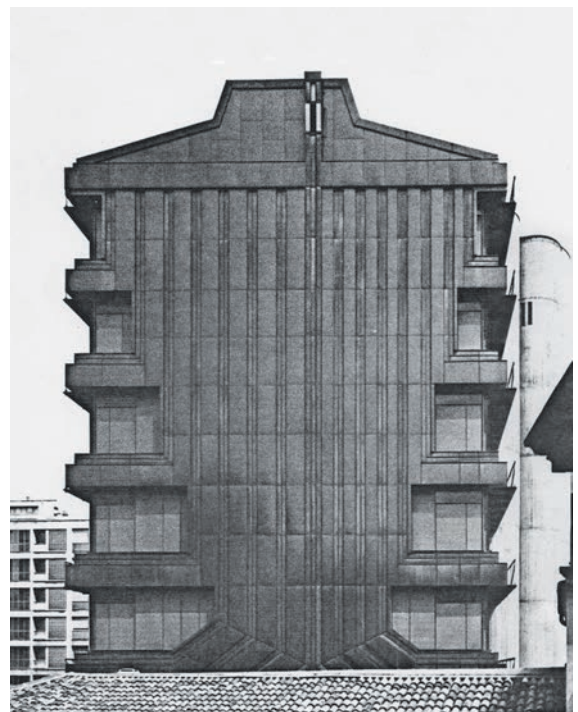
## NEUBEWERTUNG DER «AUSLIEFERUNG»

1988 ist Fulvio Irace in einem wortreichen Einordnungsversuch endlich bemüht, Caccia vom Vorwurf des Professionalisten, der mit der Kühnheit eines Scharlatans Bedürfnisse befriedigt, zu befreien: «Gegenüber dem Scheitern so vieler erbitterter Versuche seitens jener Architekten, die regelmässig den Bleistift des Entwerfers mit dem Füller des Polemikers auswechseln, scheint es doch lächerlich und reduktiv, ausgerechnet jene Figur eines verschlagenen Professionalismus zu bezichtigen, die den Sinn dieses Berufes überhaupt noch akzeptabel macht.»<sup>22</sup> Diesen Sinn glaubt er vor allem im Bestreben nach der «Auflösung des Entwurfsthemas in die Spezifität seiner einmaligen Beziehung zu den Materialien, der Technik und dem Ort» zu erkennen. Hier sieht er Caccia interessanterweise in der Rolle des «scharfsinnigen Kommentators», der stets nach dem suche, was die Vorstellungen einer «idealisierten sozialen Klasse mit dem Bewusstsein seiner eigenen, ambiguen Idealvorstellung koexistieren» lasse. Gleichzeitig verweist er auf die von Caccia angestrebte Überwindung der «Antinomie, des Widerspruchs zwischen Architektur und Bauen»<sup>23</sup>, indem er nichts unversucht lasse, um «die Utopie der Qualität in einer Praxis der Quantität wiederherzustellen».<sup>24</sup>

Mit der Auslieferung an die vielfältigen Bedingungen, die mit der Thematisierung der psychologischen Dispositionen des Bauherrn und der gesellschaftlich-ökonomischen des Marktes über die üblichen Regeln der Disziplin hinausweisen, wird Caccia zum frühen Vorläufer einer Art «Dirty Realism». Von den 1980er Jahren an führt diese Bewegung durch unterschiedliche Einflüsse vielerorts und besonders in der schweizerischen Architekturlandschaft ganz generell zu einer neuen, stärker interpretativen und schliesslich subjektiveren, das heisst von den dogmatischen Banden der Moderne befreiten Auseinandersetzung mit Architektur, die den Beitrag von Caccia in ein unerkannt und vielleicht auch unbewusst paradigmatisches Licht zu setzen vermag.

sense of this profession acceptable.”<sup>22</sup> Irace believes to find this sense above all in Caccia’s ceaseless striving for design solutions that are direct results of his explorations of “materials, technology and location”. Interestingly, Irace sees the architect in the role of an “astute commentator”, who always searches for that which allows his idea of an “idealised social class to coexist with his awareness of his own ambiguous ideals”. At the same time, the critic points to the “antinomy, the contradiction between architecture and construction”,<sup>23</sup> which Caccia tries to overcome by leaving no stone unturned in the attempt “to restore the utopia of quality in a practice of quantity”.<sup>24</sup>

By submitting to the diverse conditions that – by addressing the client’s psychological disposition and the market’s societal and economic conditions – go beyond the standard rules of the discipline, Caccia is a very early predecessor of a kind of “Dirty Realism”. From the 1980s onwards, various influences – both internationally and in Swiss architecture – have led to a new approach to architecture, a more interpretative and ultimately more subjective one that has emancipated itself from the fetters of modernity. It is this development that, thirty years later, may at last throw a new and perhaps unconsciously paradigmatic light on Caccia Dominioni’s contribution.



Luigi Caccia Dominioni, Bürohaus Cartiere Binda, Mailand 1966, Fassadenverkleidung aus Lüftungskanälen

1 Aldo Rossi unterrichtete von 1972 bis 1974 an der ETH in Zürich und hat durch diese Tätigkeit die Entstehung der sogenannten «neueren Architektur in der Deutschen Schweiz» massgeblich mitgeprägt. Vgl. auch den Textbeitrag «Synchrone Strukturen» von Gian-Marco Jenatsch im Band «Bauten» dieser Publikation.

2 In den 1950er und 1960er Jahren wurden Resultate seiner Arbeit in gewissen Abständen vor allem in den Zeitschriften *Casabella* und *Domus* publiziert.

3 Im Rahmen der Wahlfacharbeit an der ETH Zürich führte die Autorin 1988 im Mailänder Studio an der Piazza St. Ambrogio zwei Gespräche mit Luigi Caccia Dominioni.

4 Fulvio Irace/Paola Marini (Hrsg.), *Stile di Caccia. Luigi Caccia Dominioni – case e cose da abitare* (Catalogo della mostra tenuta a Verona, Museo di Castelvecchio), Venedig 2002.

5 Luigi Caccia Dominioni wurde 1913 in Mailand als Nachkomme einer alteingesessenen Mailänder Familie geboren. Sein Architekturstudium absolvierte er am Politecnico in Mailand. Nach intensiver Tätigkeit auf den Feldern des Designs (z.B. 1939–1940: Radio Phonola, oder 1938–1940: Besteck) erreichte er seine Hochblüte als Architekt in den Nachkriegsjahren, insbesondere zwischen 1946 (Istituto Beata Vergine Addolorata) und 1965 (Condominio II Via Nieveo). Bis ins hohe Alter führt er sein Studio an der Piazza St. Ambrogio in Mailand – wenn auch mit weniger schlagenden Beiträgen – weiter.

6 Hubertus Adam, «Metropolitane Bauen für Mailand. Der Architekt Luigi Caccia Dominioni in Verona», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 22. Februar 2003.

7 Die Mailänder Architektengruppe BBPR wurde 1932 von Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti und Ernesto Nathan Rogers gegründet. Banfi verstarb kurz vor Kriegsende im Konzentrationslager Gusen, wohin er aufgrund seiner Tätigkeit in der *Resistenza* zusammen mit di Belgiojoso deportiert worden war. Als bedeutendster Beitrag an die italienische Nachkriegszeit ist die Torre Velasca in Mailand (1954) zu verzeichnen.

8 Der adäquate Umgang mit den *preesistenza ambientali* (mit dem, was in der überlieferten Stadt bereits vorhanden ist) und die Anbindung der Architektur an die «kollektive Erinnerung» waren die Hauptinteressenfelder der Zeitschrift *Casabella – continuità*, als deren Chefredaktor Ernesto Nathan Rogers von 1953 bis 1965 amtierte und der auch Aldo Rossi von 1955 bis 1964 regelmässig Beiträge lieferte, in denen er das modernistische Dogma kritisierte und die Anpassungsfähigkeit des «Monumentes» an vielfältige Nutzungen proklamierte.

9 Es ist nicht verwunderlich, dass Caccia Dominioni sich in verschiedenen Gesprächen als «Chirurg» und seine architektonischen Operationen als «medizinische Eingriffe» bezeichnet hat. So scheute er denn auch nicht davor zurück, begonnene oder verfehlt Projekte von Kollegen zu «retten» und zu Ende zu führen – eine Bereitschaft, die ihm den Mythos eingetragen hat, «weniger zu zeichnen als vielmehr auf der Baustelle zu entwerfen». Giacomo Polin, «Un archi-

1 From 1972 until 1974, Aldo Rossi was a professor at ETH in Zurich, an activity that had a major impact on the rise of so-called “recent architecture in northern Switzerland”; see also “Synchronous Structures” by Gian-Marco Jenatsch in volume “Buildings” of this publication.

2 In the 1950s and 1960s, the magazines *Casabella* and *Domus* published the results of his works with moderate regularity.

3 In 1988, the author was able to interview Luigi Caccia Dominioni on two occasions in the context of elective seminar work for ETH Zurich, at his studio on Piazza St. Ambrogio in Milan.

4 Fulvio Irace/Paola Marini (eds.), *Stile di Caccia. Luigi Caccia Dominioni – case e cose da abitare* (Catalogo della mostra tenuta a Verona, Museo di Castelvecchio), Venice 2002.

5 Luigi Caccia Dominioni was born in Milan in 1913, the son of a well-established Milanese family. He studied architecture at the Milan Politecnico. After an intense period as a designer (e.g. 1939–1940: the Phonola radio; 1938–1940: cutlery), he reached the apex of his fame as a post-war architect in the years from 1946 (Istituto Beata Vergine Addolorata) to 1965 (Condominio II Via Nieveo). He continues to practice at his studio on Piazza St. Ambrogio in Milan, although his late contributions have been less noteworthy.

6 Hubertus Adam, “Metropolitane Bauen für Mailand. Der Architekt Luigi Caccia Dominioni in Verona” in: *Neue Zürcher Zeitung*, February 22, 2003.

7 The Milanese architect studio BBPR was established in 1932 by Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti and Ernesto Nathan Rogers. Banfi died at the Gusen concentration camp shortly before the end of WWII; he had been deported with di Belgiojoso for his activities in the Italian *Resistenza*. BBPR’s most significant contribution to Italian post-war architecture is Torre Velasca in Milan (1954).

8 Appropriate treatment of the *preesistenza ambientali* (or the structures already present in the city) and the connection of architecture to the “collective memory” were the main field of interest of the journal *Casabella – continuità*. Ernesto Nathan Rogers was the editor-in-chief of this publication from 1953 to 1965. From 1955 until 1964 it included regular articles by Aldo Rossi, in which he criticised modernist dogma and declared the great variety of uses to which “monument” could be made to conform.

9 It is no surprise that in many conversations Caccia Dominioni referred to himself as a “surgeon” and to many of his architectural operations as “surgical interventions”. He also did not shy away from “saving” projects begun or mishandled by colleagues and bringing them to completion. The willingness to do so led to the myth that he “didn’t so much draw as make designs on the construction site itself.” Giacomo Polin, “Un architetto milanese tra regionalismo e sperimentazione. Luigi Caccia Dominioni” in: *Casabella*, no. 508, 1984, pp. 40–51.

10 Adam, “Metropolitane Bauen für Mailand”, op.cit.

tetto milanese tra regionalismo e sperimentazione. Luigi Caccia Dominioni», in: *Casabella*, Nr. 508, 1984, S. 40–51.

10 Adam, «Metropolitane Bauen für Mailand», a.a.O.

11 Gio Ponti, «Stile di Caccia», in: *Stile*, Nr. 3, 1941, S. 28–30.

12 Vier Beiträge in: *Spazio*, Nr. 4 und 5, 1951.

13 Gio Ponti, verschiedene Beiträge in: *Domus*, Nr. 293 und 295, 1954, Nr. 334, 1957, Nr. 380, 1961, Nr. 390, 1962, Nr. 403, 1963, Nr. 434, 1967.

14 Giancarlo De Carlo, «Orfanotrofio e convento a Milano», in: *Casabella*, Nr. 207, 1955, S. 38–50, Zitat S. 39.

15 Ernesto Nathan Rogers, «Due palazzi per uffici e abitazioni in Corso Europa», in: *Casabella*, Nr. 230, 1959, S. 31–39, Zitat S. 31.

Vgl. dazu die Anmerkungen von Manfredo Tafuri zu den in der Torre Velasca aufgezeigten Bestrebungen der BBPR in: Ders., *Storia dell'architettura italiana 1944–1985*, Turin 1986 (Piccola Biblioteca Einaudi, 470), S. 69. Wie das Museum des Castello Sforzesca beabsichtigt nämlich die Torre Velasca «das Sehen zu lehren» (*insegnare a vedere*).

16 Vgl. den Beitrag der Autorin «Hierarchische Konkurrenz. Methodologische Untersuchungen zum Werk des Mailänder Architekten Luigi Caccia Dominioni» in diesem Band.

17 Pier Carlo Santini, «L'architettura 'milanese' di Caccia Dominioni», in: *Ottagono*, Nr. 6, 1967, S. 91–94.

18 Giacomo Polin, «Un architetto milanese tra regionalismo e sperimentazione. Luigi Caccia Dominioni», in: *Casabella* Nr. 508, 1984, S. 40–51.

19 Cesare De Seta, *L'architettura del Novecento*, Turin 1981, S. 231.

20 Leonardo Benevolo, *Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts* (2 Bände), München 1978; Übersetzung von: *Storia dell'architettura moderna* (6. Aufl.), Bari 1975.

21 Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944–1985*, a.a.O., S. 87.

22 Fulvio Irace, «Il fascino discreto dell'architettura», in: *Ottagono*, Nr. 91, 1988, S. 53–63, Zitat S. 62.

23 Ebd., S. 55.

24 Ebd., S. 56.

11 Gio Ponti, «Stile di Caccia» in: *Stile*, no. 3, 1941, pp. 28–30.

12 Four contributions in: *Spazio*, nos. 4 and 5, 1951.

13 Gio Ponti, various contributions in: *Domus*, nos. 293 and 295, 1954, no. 334, 1957, no. 380, 1961, no. 390, 1962, no. 403, 1963, no. 434, 1967.

14 Giancarlo De Carlo, «Orfanotrofio e convento a Milano», in: *Casabella*, no. 207, 1955, pp. 38–50, quotation p. 39.

15 Ernesto Nathan Rogers, «Due palazzi per uffici e abitazioni in Corso Europa» in: *Casabella*, no. 230, 1959, pp. 31–39, quotation p. 31. See Manfredo Tafuri's notes on related endeavours by BBPR in Torre Velasca, in: same author, *Storia dell'architettura italiana 1944–1985*, Torino 1986 (Piccola Biblioteca Einaudi, 470), p. 69. As the museum of Castello Sforzesca, Torre Velasca intends to “teach visual perception” (“*insegnare a vedere*”).

16 See the author's essay, “Hierarchic Competition. Methodological analyses of the work of the Milanese architect Luigi Caccia Dominioni” in this volume.

17 Pier Carlo Santini, «L'architettura 'milanese' di Caccia Dominioni» in: *Ottagono*, no. 6, 1967, pp. 91–94.

18 Polin, «Un architetto milanese tra regionalismo e sperimentazione. Luigi Caccia Dominioni», op.cit., pp. 40–51.

19 Cesare De Seta, *L'architettura del Novecento*, Torino 1981, p. 231.

20 Leonardo Benevolo, *Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts* (2 vols), München 1978; German translation of: *Storia dell'architettura moderna* (6th ed.), Bari 1975.

21 Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944–1985*, op.cit., p. 87.

22 Fulvio Irace, «Il fascino discreto dell'architettura» in: *Ottagono*, no. 91, 1988, pp. 53–63; quotation p. 62.

23 Ibid., p. 55.

24 Ibid., p. 56.