

NIGGLI

THESEN/THESIS

STAUFER & HASLER ARCHITEKTEN/ARCHITECTS

ASTRID STAUFER

VOM FILMISCHEN *NEOREALISMO* ZUM ARCHITEKTONISCHEN *REALISMO NEOCLASSICO*

Thesen zu den Hintergründen einer Methodenbildung im Umfeld von Luigi Caccia Dominioni

Dieser Text entwickelt auf der Basis der bisherigen Arbeiten und Veröffentlichungen
der Autorin zu Luigi Caccia Dominioni eine neue These zu den Hintergründen,
die zum beschriebenen entwurfsmethodologischen Ansatz beigetragen haben mögen.

FROM CINEMATIC *NEOREALISMO* TO ARCHITECTURAL *REALISMO NEOCLASSICO*

Theories on the background of the development of Luigi Caccia Dominioni's methodology

This text puts forward a new thesis regarding background factors that may have contributed
to the methodology and design approach of Luigi Caccia Dominioni.
It is based on the previous work and publications by the author on this important figure.

Nach der Beschäftigung mit Caccia Dominionis Sonderstellung im Italien der Nachkriegszeit stellt sich unweigerlich die Frage nach den Hintergründen einer Formation und Erfahrung, die eine so eigenständige Position eröffnen und dann auch produktiv entfalten kann. Zu Hilfe kommt diesmal die Selbsterklärung des Architekten, die bisher als eher verschleiernnd geschildert wurde. In einem der Gespräche von 1988¹ führt Caccia seine beruflichen Koordinaten auf zwei Persönlichkeiten am Politecnico di Milano zurück: auf den neoklassizistischen Eklektizisten Gaetano Moretti² und auf Piero Portaluppi³, dessen Didaktik er grösste Bewunderung entgegenbringt. Portaluppi soll den Studenten Luigi dank Einräumung grösster Freiheiten in der «Erforschung persönlicher Interessen» maximal gefördert haben.

Portaluppi selbst tat sich bereits in jungen Jahren als virtuoser Experimentator hervor. Während seines Studiums soll er – trotz grosser stilistischer Differenzen zu seinem für architektonische Nüchternheit bekannten Lehrer – zum Lieblingsschüler des damals noch jungen Professors Gaetano Moretti avanciert sein. Mit seiner charismatischen Persönlichkeit, die ein zurückhaltendes Auftreten mit einem ungestümen zeichnerischen Talent und einer «unbekümmerten Launenhaftigkeit» verband, verführte er schon seine Lehrer, wie Guido Canella in seinem Porträt mit dem Titel «Ein Held unserer Zeit» erzählt. 1943 wird Portaluppi von Raffaello Giolli in *Casabella* für seine didaktischen Verdienste an der Architekturfakultät am Politecnico gelobt: «Als Dozierende in architektonischer Komposition wirken Mancini im dritten Jahr und Portaluppi im vierten und fünften [...]. Aber die Meister, die sich die Schüler selbst gewählt haben, sind Corbusier oder Wright.» Gerade im Umgang mit diesen divergierenden Interessenlagen sei «bei diesen Dozierenden eine grosse Intelligenz erkennbar, die wir uns für jede Schule wünschen: eine Intelligenz, welche die notwendige Freiheit zulässt und damit die einzige Voraussetzung für eine wie auch immer geartete kreative Tätigkeit schafft.»⁴

Die biografischen Parallelen zwischen Portaluppi und seinem Schüler Caccia sind beeindruckend: Auch Portaluppi wird aufgrund seiner pluralistischen Recherchen und seiner collagierenden Techniken sporadisch von den Kommentatoren verhöhnt, sicher auch aufgrund seines oft augenzwinkernd ironischen, oder wie Canella meint, parodistischen Blicks auf die Architektur. In einem Artikel zur Fiera di Milano von 1934 wählt der Kritiker Edoardo

After examining Caccia Dominioni's special position in post-war Italy, the question inevitably arises as to the background factors and experiences that enabled him to find and develop such an independent position. The architect's own statements, which until now have been portrayed as intentionally obscure, may here prove helpful. In a conversation in 1988,¹ Caccia traces his professional orientation back to two figures at the Politecnico di Milano: the neo-classicist eclecticist Gaetano Moretti² and Piero Portaluppi³, for whose teaching methods Caccia had great admiration. Portaluppi is said to have greatly encouraged Caccia as a student by providing him utmost freedom in the "pursuit of personal research interests".

Portaluppi excelled as a virtuoso experimenter even while quite young. During his studies he is said – despite great stylistic differences with his teacher, who was known for his architectural sobriety – to have risen to the status of the young Professor Gaetano Moretti's favourite student. With his charismatic personality that combined a self-possessed manner with a brash talent for drawing and "easy-going volatility", he won his teacher over, as Guido Canella relates in his portrait "A Hero of Our Time". In 1943 Portaluppi was praised by Raffaello Giolli in *Casabella* for his instruction at the Politecnico's Faculty of Architecture: "As lecturers in Architectural Composition, Mancini taught in the third and Portaluppi in the fourth and fifth years [...]. Yet the masters chosen by the students themselves were Corbusier and Wright." It is precisely in their engagement with completely diverse interests that "in these lecturers the kind of great intelligence [is] recognizable that we would wish for every school: an intelligence that allows for great freedom, the only prerequisite for creative activity of any kind."⁴

The biographic parallels between Portaluppi and his student Caccia are remarkable. As a result of his pluralistic research and collage-like techniques, Portaluppi too was condemned again and again by critics, though this condemnation was surely due to his often underhandedly ironic, or as Canella calls it, "parodistic" view of architecture. In an article for the 1934 Fiera di Milano, the critic Edoardo Persico – who tended to be fond of the rationalistic line – chose the pavilion realized by Portaluppi as an example of "the great extent to which the taste of modern architecture can be misunderstood by a façade designer".⁵ Like Caccia, Portaluppi would stubbornly seek new forms and be

Persico – eher den rationalistischen Linien zugetan – einen von Portaluppi realisierten Pavillon als Beispiel dafür, «wie sehr der Geschmack der modernen Architektur von einem Fassadendesigner missverstanden werden kann».⁵ Wie Caccia wird auch dem beharrlich nach Formen suchenden Portaluppi von den Kritikern seiner Zeit ein unentschiedener Umgang mit der architektonischen Sprache vorgeworfen. Seine Unfähigkeit, den definitiven Schritt in Richtung «wirklicher Modernität» zu tun, mag aber gerade das gewesen sein, was Caccia im Studium an seinem Meister so verehrt und was ihn in seiner eigenen Arbeit so nachhaltig geprägt hat.

In diesem offenen und passionierten Klima entwickelt nicht nur Caccia Dominioni seine unvoreingenommene Sensibilität für die Neubetrachtung fixierter Zusammenhänge. Unter den damaligen Studienkollegen im selben Jahrgang, der die Zahl von zehn Teilnehmern nicht übersteigt, sind gemäss Caccia Figuren anzutreffen, deren Beiträge die italienische Nachkriegskultur nicht unbedeutend mitprägen sollten: der bekannte Designer Livio Castiglioni, der Architekt Gian Antonio Bernasconi und der Filmregisseur Renato Castellani. Im Jahrgang darauf folgen – Ersteren in nichts nachstehend – der Designer Pier Giacomo Castiglioni sowie die Regisseure Alberto Lattuada und Luigi Comencini.

Die Konzentration von späteren Designern und vor allem Filmregisseuren, die ihre formativen Ursprünge mit Caccia Dominioni teilen, ist frappant und in weiteren Zusammenhängen verfolgenswert. Der Beitrag «Hierarchische Konkurrenz» hat sich dem

condemned by the critics of his age for an indecisive use of the architectural idiom. Yet it may have been his inability to make the definitive step towards a “real modernity” that Caccia admired most in his master and that would have the most sustained impact on Caccia’s own work.

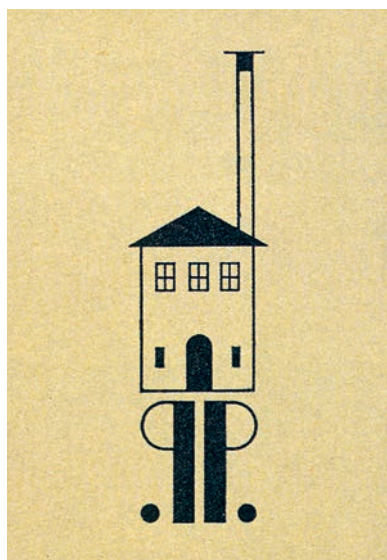
In this open and passionate climate, Caccia Dominioni would not be the only one to develop his unrestrained sensibility for the new observation of fixed relations. Among his fellow students in the same class (who numbered no more than ten) were other figures who, according to Caccia, would go on to make quite considerable contributions to Italian post-war culture: the well-known designer Livio Castiglioni, the architect Gian Antonio Bernasconi and the film director Renato Castellani. The following class – not to be outdone by its predecessors – included the designer Pier Giacomo Castiglioni as well as the directors Alberto Lattuada and Luigi Comencini.

The number of later designers and above all film directors who share the same origins as Caccia Dominioni is striking and worthy of being examined in relation to other factors. The article “Hierarchic Competition” – by the same author, also published in this volume – attempted to arrive at a methodological classification of Caccia’s work. It is fascinating to look back at Caccia Dominioni’s educational background and examine the methods that resulted from his education, paying attention to potential parallels in cinematic history in order to learn more about these artists’ cultural and psychological characters.

BIANCO E NERO AND SHADES OF GREY

After completing their studies, Caccia and his colleagues became involved primarily in other disciplines related to architecture, presumably due to the post-war recession. During this period of stagnation in the construction industry, Caccia was active, along with the brothers Livio and Pier Giacomo Castiglioni, in furniture, appliance and interior design, until in 1946 he was awarded his first large contract for the new construction of the Beata Vergine Addolorata convent and orphanage.

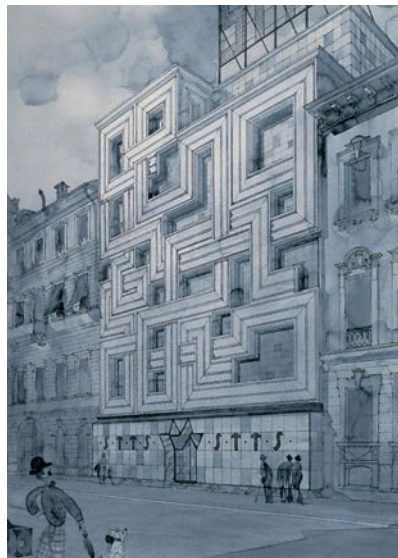
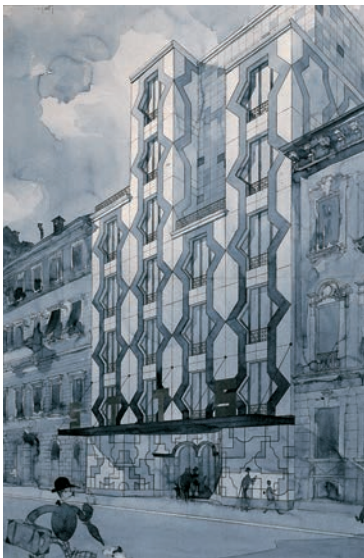
After completing his architectural studies, Renato Castellani⁶ began a career in film by working at Cineguf and moving to Rome, where he directed various neorealistic films – to mixed reactions. He was not really successful until the onset of the second phase of his work, when he became the embodiment of *Neoreal-*



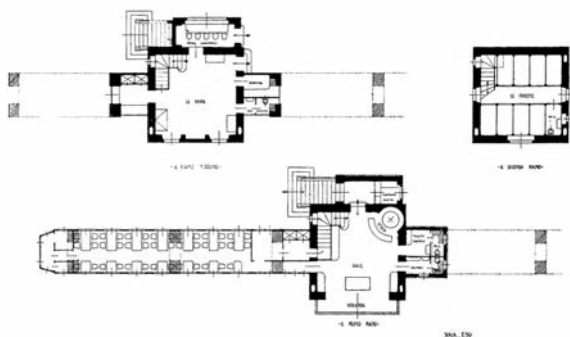
Piero Portaluppi, Emblem



Piero Portaluppi, Elektrizitätswerk, Cadarese, 1925 – 1929, Gesamtansicht und Fassadenausschnitt;
Palazzo Buonarroti-Carpaccio-Giotto, Mailand 1926; Gebäude RAS, Mailand 1944 – 1947



Piero Portaluppi, Projektskizzen zum Gebäude S.T.T.S., Mailand 1930



Piero Portaluppi, Hotelprojekt «Wagristoratore»,
Fomazza 1929–1930

Versuch einer methodologischen Einordnung gewidmet. Die Rückführung auf deren Ursprünge in der Ausbildung und ein daraus hervorgehender Methodenvergleich hinsichtlich möglicher Parallelen zur Filmgeschichte ist verlockend, um mehr über die kulturell-psychologische Disposition der Autoren zu erfahren.

BIANCO E NERO UND GRAUTÖNE

Wohl rezessionsbedingt betätigten sich Caccia und seine Kollegen nach Abschluss des Studiums vorwiegend auf anderen, der Architektur verwandten Gebieten. Er selbst wendet sich in einer Zeit stagnierender Bauwirtschaft gemeinsam mit den Gebrüdern Livio und Pier Giacomo Castiglioni vorerst dem Design von Möbeln und Apparaten sowie der Inneneinrichtung zu, bis er 1946 seinen ersten grossen Auftrag für den Neubau des Klosters und Waisenhauses Beata Vergine Addolorata erhält.

ismo rosa, with which he would remain associated for decades. Castellani was considered a master of image-based story-telling until he made his departure from the cinematic world with the production of more commercial television films.

After receiving his degree in architecture, Luigi Comencini⁷ became a critic for the socialist papers *L'Avanti!* and *Il Tempo*. Together with Alberto Lattuada and Mario Ferrari, he established the Cineteca italiana and the Mostra del cinema at the Triennale Design Museum of Milan. In 1943 he turned to film as a screenplay writer and director's assistant, where he made important – though not always equally respected – contributions to neorealist film. With an extensive body of work, he later became a successful figure of the phenomenon of pink neorealism that we will examine in greater detail below.

Alberto Lattuada⁸ became involved in film as early as 1933, when he designed the set for a short film by Alberto Mondadori. Passionately interested in literature and especially poetry, he wrote and published articles and short stories. He was also active as a film critic, co-founded several journals and worked as a photographer and film-maker. Even during his studies he showed a strong anti-bourgeois attitude, which in his later works as a director would find expression in his complex examination of societal taboos. Like Caccia and Portaluppi, his stylistic pluralism would cause him, too, to often be dismissed as “eclectic”.⁹

As film directors, these three fellow students of Caccia's would make essential contributions to the

Renato Castellani⁶ gelangt nach Abschluss seines Architekturstudiums über die Mitarbeit beim Cineguf zum Film und siedelt nach Rom über, wo er bald – mit unterschiedlicher Akzeptanz – bei diversen neorealistischen Filmen Regie führt. Richtig erfolgreich wird er erst in einer zweiten Phase, als eigentliches Aushängeschild des *Neorealismo rosa*, dem er jahrzehntelang verhaftet bleibt. Castellani gilt als ein Meister der bildhaften Erzählung, bis er sich schliesslich mit der Produktion von eher kommerziell orientierten Fernsehfilmen aus der Welt des Kinos verabschiedet.

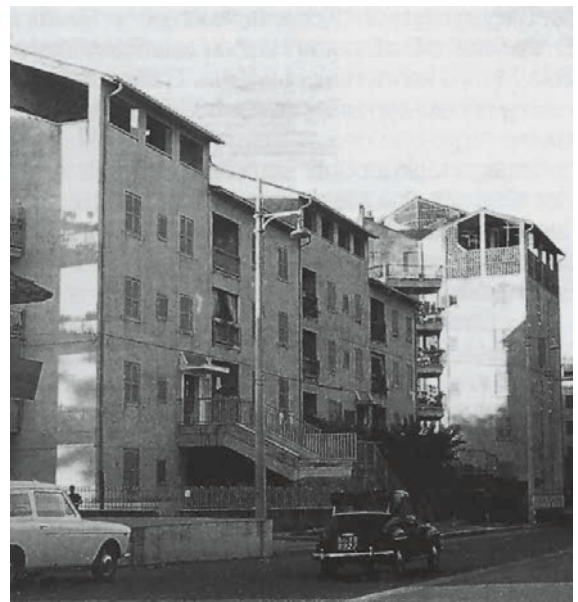
Luigi Comencini⁷ wird nach dem Architekturdiplom Kritiker in *L'Avanti!* und *Il Tempo* und gründet zusammen mit Lattuada und Ferrari die Cineteca italiana und die Mostra del cinema an der Triennale von Mailand. 1943 gelangt er als Drehbuchautor und Regieassistent zum Film, wo er wichtige, nicht immer gleich beachtete Beiträge zum neorealistischen Kino liefert, um schliesslich – mit einem sehr umfassenden Opus – erfolgreicher Protagonist des gleichen rosafarbenen Neorealismus zu werden, mit dem wir uns noch beschäftigen werden.

Alberto Lattuada⁸ stösst bereits 1933 zum Kinobetrieb, indem er Bühnenbilder für einen Kurzfilm von Alberto Mondadori entwirft. Leidenschaftlich mit der Literatur und der Poesie verbunden, schreibt und publiziert er Artikel und Erzählungen. Er betätigt sich als Filmkritiker und Mitbegründer von Zeitschriften und arbeitet als Fotograf und Filmemacher. Bereits während des Studiums zeigt er eine stark antibürgerliche Haltung, die sich in seinen späteren Arbeiten als Regisseur auch in der vielschichtigen Verdichtung von gesellschaftlichen Tabuthemen niederschlägt. Genau wie Caccia und Portaluppi wird er aufgrund seines Stilpluralismus immer wieder als «Eklektiker» abqualifiziert.⁹

Als Filmregisseure sind die drei Studienkollegen Caccias also massgeblich involviert in die neorealistische Bewegung, die in den frühen 1940er Jahren die kulturellen Sparten Film, Literatur, Malerei und partiell auch das Feld der Architektur Italiens in Beschlag nimmt. Entstanden noch während Mussolinis Diktatur, versteht sich die Bewegung als zwar vom poetischen Realismus in Frankreich beeinflusste, aber vor allem politisch durch den Marxismus motivierte Antwort auf den Faschismus. In der Filmzeitschrift *Bianco e Nero* formulierte Umberto Barbaro bereits 1943 die vier Forderungen für das neue Kino. Der neue Film, so Lorenz Engell in seiner Filmgeschichte¹⁰, sollte nicht den Konventionen gehorchen, nichts künstlich verfertigen,

neorealistic movement, which in the early 1940s would take hold of Italy in the fields of film, literature, painting and also, to some extent, in the discipline of architecture. Emerging under Mussolini's dictatorship, the movement defined itself above all as a political answer to fascism based on Marxism, although it was also influenced by French poetic realism. In the film journal *Bianco e Nero*, Umberto Barbaro formulated, as early as 1943, the four requirements of this new kind of cinema. New films, writes Lorenz Engell in his history of cinema¹⁰, should not conform to conventions, should produce nothing artificially, should not be reconstructions, and should be free of all rhetoric. "On the contrary, film had to 'really' and 'truly' engage in inner-societal dynamics." Original settings and (even) lay actors were to be used.

The "common man" with an agricultural background who had actively fought in the *Resistenza* was not only made a protagonist of movies, he was also paid homage by the neorealistic architects of the post-war period – for example in the agricultural constructions of the new worker settlements in the Tiburtino neighbourhood of Rome.¹¹ Roman architects saw the impoverished population of post-war Italy as the ideal subject for their designs. They were interested in a direct examination of the simple worker by exploring popular and democratic culture, which "is instinctive, elementary and certainly not educated, but with a great potential for human values".¹² The goal of the neorealistic move-



Mario Ridolfi, Ludovico Quaroni u.a., Quartiere Tiburtino, Rom 1950–1954

sollte keine Rekonstruktion sein und ohne Rhetorik auskommen. «Dagegen musste er ‹wahr› sein und ‹wirklich› an den innergesellschaftlichen Auseinandersetzungen Anteil nehmen.» Gedreht wird an Originalschauplätzen und (auch) mit Laien.

Der «kleine Mann» mit bauerlichem Hintergrund, der als Widerstandskämpfer in der *Resistenza* aktiv war, wird nicht nur im Film zum Protagonisten, sondern findet auch in den Hommagen der neorealistischen Architekten der Nachkriegszeit, etwa in den bauerlichen Architekturen der neuen Arbeitersiedlungen in Tiburtino¹¹, seinen Niederschlag. Die römischen Architekten sehen als ideales Subjekt ihres Entwurfs die mittellose Bevölkerung des Nachkriegsitalien. Ihr Interesse liegt in der direkten Begegnung mit dem einfachen Arbeiter durch die Thematisierung einer volkstümlichen und demokratischen Kultur, welche «instinktiv, elementar und sicher ungebildet ist, dafür aber ein Potential an menschlichen Werten vereint».¹² Ziel ist für die neorealistische Strömung stets die Aufhebung des Gegensatzes zwischen Intellektuellen und Volk, indem man für Letzteres verständliche Wirkungen inszeniert.

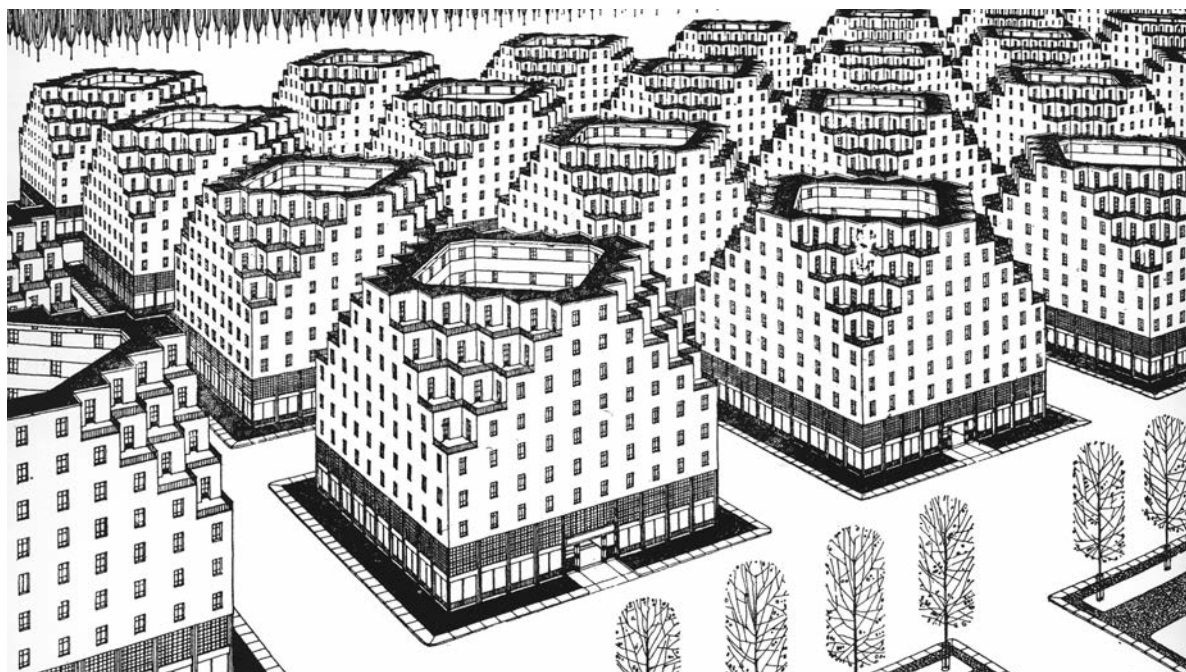
Anders im Mailand der frühen 1950er Jahre: Hier sehen sich die Architekten im Bestreben um die Aufrechterhaltung einer Kontinuität der Geschichte als Intellektuelle in eine Vermittlerrolle zum Volk gedrängt, welche die «kommunikative Sehnsucht zum eigentlichen Protagonisten erhebt. Ihr Subjekt ist die

ment was always the dissolution of the antithesis between intellectuals and the common people by creating effects that would be understood by the latter.

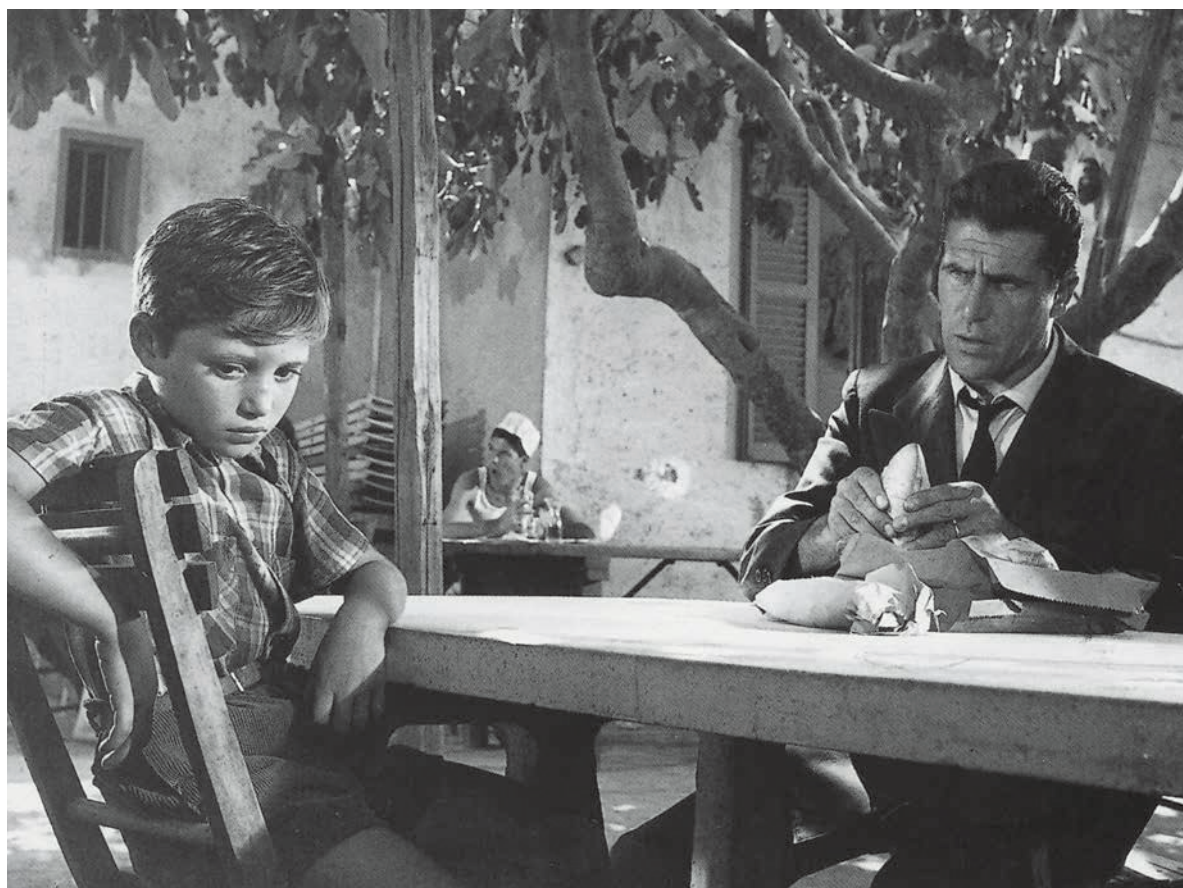
This was different from the Milan of the early 1950s. Here architects saw themselves as intellectuals who, in their quest to maintain historical continuity, were forced to play a kind of intermediary role for common people, which “turns communicative longing into the real protagonist. Their subject is the relation between the individual and collective memory”.¹³ What signals Caccia’s distance to the Milanese and his proximity to the Roman school of that period is his lack of interest in a self-defined moralistic goal. For him too – like the Roman neorealists – the design intent lies in the thematisation of the subject itself. Yet in his case, this subject is quite different: it is not the poor working force of the South that needed a new orientation, but the educated upper class that was still bound to Milanese traditions and to the neoclassicism of Manzoni¹⁴ and Stendhal.¹⁵ He felt just as obligated to this stratum of society – presumably through Portaluppi and his “Novecentistes” – as the Marxist neorealists felt to their humble heroes.

REJECTING THE INTERMEDIARY ROLE

The previous texts on Caccia Dominioni in this volume have brought to light the architect’s marked self-defined isolation: in architectural circles, he is consider-



Piero Portaluppi, Studie zum *piano regolatore* von Allabanel, Mailand 1920



Luigi Comencini, Szene aus *La finestra sul Luna Park*, 1957

Beziehung zwischen privater und kollektiver Erinnerung».¹³ Was Caccias Distanz zur Mailänder und seine Nähe zur Römer Schule jener Zeit ausmacht, ist die Absenz eines Interesses an einer moralistischen Selbstbeauftragung. Auch für ihn liegt – wie für die römischen Neorealisten – die entwerferische Absicht in der Thematisierung des Subjektes selbst. Nur, es handelt sich um ein ganz anderes Subjekt: nicht um die arme, neu zu orientierende Arbeiterschaft des Südens, sondern um die gebildete und immer noch der Mailänder Tradition, dem Neoklassizismus von Manzoni¹⁴ und Stendhal¹⁵ verbundene Oberschicht, der er sich – wohl über Portaluppi und dessen Novecentisten – ebenso verpflichtet fühlt wie die marxistischen Neorealisten ihren bescheidenen Helden.

VERWEIGERTE VERMITTLERROLLE

Die vorangegangenen Textbeiträge haben die explizite Selbstisolation des Architekten zutage gefördert: Caccia Dominioni gilt in Architektenkreisen als Aussenseiter, verkehrt nur selten mit Berufskollegen und zeigt sich an der laufenden Debatte kaum interes-

ed an outsider, as he rarely associates with colleagues and shows little interest in the current debates. His mistrust of any kind of ideology, programme or social promise is also quite evident. Knowledge of the increasing rigidity of modernity and the potential for parallel insights to be gained in a society transformed by the post-war economic miracle generated a mind-set that made of the architect a selective critic of the present – the circumstances, the age, history, society, a society that is both more uniform (that is, levelled out in terms of class) and yet more disperse (that is, more heterogeneously structured within the various social strata).

A central aspect to neorealism is the fact that one is always held captive by the contexts and events of the day. In his analysis of the 1946 neorealist film *Paisà* by Roberto Rossellini, the French film theorist André Bazin examines the great potential of this aspect of time: *Paisà* does not tell a self-enclosed, coherent story but delivers fragments of reality in images that are only ordered in terms of the time that they contain within themselves. "Rossellini's technique contains a certain intelligibility in the sequence of facts, but these



Luigi Comencini, *Infanzia, vocazione e prime esperienze del Giacomo Casanova veneziano*, 1969



Luigi Comencini, *Buon Natale – Buon Anno*, 1989

siert. Zudem ist sein Misstrauen gegenüber jeder Ideologie, jedem Programm und jeder sozialen Verheissung offensichtlich. Das Wissen um die Erstarrung der Moderne und die Möglichkeit einer Parallelität von Erkenntnissen in einer durch das Wirtschaftswunder veränderten Gesellschaft, die gleichzeitig einheitlicher, das heisst klassenmässig nivelliert, und andererseits disperser, das heisst innerhalb der Schichten heterogener strukturiert ist, generieren eine Haltung, bei der sich der Architekt mehr und mehr als selektiver Kommentator der Gegenwart ausliefert: den Umständen, der Zeit, der Geschichte, der Gesellschaft.

Zentral ist auch im Neorealismus die stete Verhaftung im Kontext- und Zeitgeschehen. In seiner Analyse des neorealistischen Filmes *Paisà* von Roberto Rossellini aus dem Jahre 1946 arbeitet der französische Filmtheoretiker André Bazin das grosse Potenzial der Zeitaspekte heraus: *Paisà* erzähle keine in sich geschlossene, zusammenhängende Geschichte, sondern liefere Wirklichkeitsfragmente in Bildern, nur chronologisch geordnet durch die ihnen innewohnende Zeit: «Rossellinis Technik bewahrt sicher eine gewisse Verständlichkeit in der Abfolge der Tatsachen, doch diese greifen nicht ineinander wie eine Kette auf einem Zahnrad. Der Verstand muss von einer Tatsache zur anderen springen, wie man von Stein zu Stein hüpf, um einen Bach zu überqueren. [...] Die erzählerische Einheit in *Paisà* ist nicht die «Einstellung», ein abstrakter Blickwinkel auf die zu analysierenden Wirklichkeit, sondern die «Tatsache». Ein Bruchstück der unbearbeiteten Wirklichkeit, für sich genommen vielfältig und mehrdeutig, dessen Sinn sich erst im Nachhinein ergibt, dank anderer «Tatsachen», zwischen denen der Verstand Beziehungen

do not take hold one after another like a chain on a gear wheel. One's mind has to jump from one fact to the next the way one might jump from stone to stone in order to cross a stream. [...] Narrative unity in *Paisà* is not to be found in the 'camera view', which offers an abstract perspective on the reality to be analysed, but in the 'fact'. A fragment of raw reality, in itself complex and ambiguous, which only yields meaning later on together with the other 'facts', between which one's reason creates relationships."¹⁶ The director's achievement within neorealism consists in the meticulous and intelligent selection of "facts". The integrity of the individual facts must exist, but only as a whole does it all contain meaning.

In this way the parallels – conscious or unconscious – might be defined in the following manner: when in regards to Caccia's method we speak of a "dramaturgical rule system for the arrangement of images" and realize that in their partially internal contradictions these images have been coordinated from the perspective of the user as "enjoying subject", the similarity to the neorealist method becomes striking. Here it is clearly the "arrangement of facts", which are held together by the movement, or finally – according to the theory of the French philosopher and neorealist specialist Gilles Deleuze – by the "image of time". According to the film scholar Lorenz Engell, construction and reconstruction, narration, dramaturgy and movement are all irrelevant to neorealism. He cites Deleuze: "Immediately after the end of the war, Rossellini's *Paisà* shows [...] a dispersive, incomplete reality, a series of fragmentary, dismembered confrontations."¹⁷ And this dismantling of plot and space



Luigi Comencini, *L'ingorgo, una storia impossibile*, 1979

herstellt.»¹⁶ Die Leistung des Regisseurs bestünde im Neorealismus darin, die «Tatsachen» sorgfältig und klug auszuwählen. Die Integrität der einzelnen Tatsache bleibe so bestehen, als Ganzes jedoch bekomme alles einen übergeordneten Sinn.

Dieser Art könnten die – bewussten oder unbewussten – Parallelen sein: Wenn wir bei Caccia methodologisch von einem «dramaturgischen Regelsystem für das Arrangement der Bilder» gesprochen und festgestellt haben, dass diese in ihrer teilweisen inneren Widersprüchlichkeit über die Benutzerperspektive eines «geniessenden Subjektes» koordiniert werden, so ist die Nähe zur neorealistischen Methode überraschend. Hier ist es offenbar das «Arrangement der Tatsachen», die über die Bewegung zusammengehalten werden oder schliesslich – der Theorie des französischen Philosophen und Neorealismus-Spezialisten Gilles Deleuze gemäss – über das «Zeitbild». Dem Neorealismus würden, so der Filmwissenschaftler Lorenz Engell, Konstruktion und Rekonstruktion, Erzählung, Dramaturgie und Bewegung unwichtig. Er zitiert Deleuze: «Unmittelbar nach Kriegsende zeigt Rossellini [...] in *Paisà* eine dispersive, lückenhafte Realität, eine Folge bruchstückhafter, zerstückelter Begegnungen.»¹⁷ Und dieser Zerlegung der Handlungs- und der Raumstrukturen, so nochmals Engell, entspreche eine Zerlegung der Zeitstruktur: «Die Filmzeit wird von der Handlung und der Bewegung im Raum, der sie bislang immer unabdingbar zugehört hatte, losgelöst und tritt gleichsam als reine Zeit auf, von Raum und Handlung befreit.»¹⁸ Das Fragmentarische, Bruchstückhafte tritt so an die Stelle eines linear zusammenhängenden Konstrukts.

structures, according again to Engell, corresponds to a dismantling of the structure of time: "Time in the film is separated by the action and movement in space, to which until then they had always inalienably belonged, and appears at the same time as pure time, liberated from space and action."¹⁸ The fragmentary, disconnected takes the place of the binding construct.

In 1988 Fulvio Irace wrote in relation to Caccia of the "architect's awareness of the profession's necessarily fragmentary nature in terms of concept and design arrived at from the impossibility of providing an answer to the various identity-related questions that arose during Italy's post-war economic miracle." In the face of the "nature of such a complex question" these can "never be homogenous in terms of their typology."¹⁹ In this way – exactly like neorealist film makers – Caccia distances himself from the role of the all-knowing, all-mastering architect, as was the custom in the decades of the modern conquest of not just Italian cultural representatives. In confronting the "contradictions of the world", he defines a contemporary relation to reality that is based on the deliberate avoidance of clarity and, indeed, on the recognition of these contradictions as themes in themselves.



Luigi Comencini, *Votati Eugenio*, 1980

Fulvio Irace schreibt 1988 in Bezug auf Caccia von einem «Wissen des Architekten um eine notwendige konzeptionelle und entwerferische Fragmentarität des Berufes durch die Unmöglichkeit, auf die verschiedenen Fragestellungen nach der Identität, die während des Wirtschaftswunders in Italien aufgeworfen werden, eine Antwort zu liefern». Diese könne gegenüber der «Konsistenz einer so komplexen Frage typologisch niemals homogen sein».¹⁹ Damit distanziert sich Caccia – genau wie die neorealistischen Filmer – von der Rolle des allwissenden und alles beherrschenden Architekten, wie sie nicht nur die italienischen Kulturexponenten in den Jahrzehnten der modernen Eroberung praktiziert hatten. Im Umgang mit dem «Widersprüchlichen der Welt» definiert er im Grunde ein zeitgemässes Realitätsverhältnis, das auf der bewussten Vermeidung von Eindeutigkeit, ja auf der Erkennung der Thematisierbarkeit von Widersprüchen beruht.

Frappant ist eine weitere Parallele zwischen den neorealistischen Regisseurkollegen und Caccias Architektenbiografie: Bei Castellani, Comencini und Lattuada führt der Weg über die nicht sehr lange andauernde und stark politisch motivierte, neorealistische «Basis» in den 1950er und 1960er Jahren zu einer erfolgreichen Tätigkeit auf dem Feld des rosafarbenen Neorealismus, einem Genre im Übergang zur *Commedia all'italiana*: Diese Arbeiten übernehmen die neorealistischen Aspekte hinsichtlich originalen Schauplätzen und dem Beizug von Laienschauspielern, weisen aber einen ungezwungenen und fast heiteren Grundton auf. Der rosafarbene Neorealismus verschiebt den Fokus des populären Kinos vom Aufzeigen der dramatischen Kontraste einer Nachkriegsgesellschaft auf die subjektiveren Sphären einer inneren Gefühlswelt. Auf oft ironische Weise beschäftigt er sich mit den privateren Aspekten und Widersprüchen der Gesellschaft. Diese erfolgreiche professionelle Phase mündet ab den 1970er Jahren bei allen dreien in eine immer stärker kompromittierte Haltung, bis schliesslich der Dienstleistungsaspekt ihrer Arbeiten so sehr in den Vordergrund rückt, dass diese deutlich an kulturellem und künstlerischem Wert verlieren. Die zunehmende Operabilität und Kompromissbereitschaft gegenüber seiner sozial definierten Kundschaft führt in den 1970er Jahren auch Caccia – über eine Art rosafarbenen, neoklassizistischen Realismus – auf einen Weg, auf dem er sich als «Produzent» von luxuriösen Villen, Ferienresidenzen und -siedlungen, als verschlagener Erfolgsarchitekt für eine ganz bestimmte Klientel immer mehr in Verruf bringt. Mit

A further parallel between these neorealistic film makers and Caccia's career as an architect is also remarkable: Castellani's, Comencini's and Lattuada's artistic paths led them through the not very long-lasting but intensely political neorealistic "foundations" of the 1950s and 1960s, to successful engagements in pink neorealism, a transitional phenomenon that paved the way for the *Commedia all'italiana*. These artists' works assumed neorealistic qualities in their settings and utilisation of lay actors, but they feature an unforced, even alacritous ground colour. Pink neorealism pushes the focus of popular cinema from the portrayal of the dramatic contrasts of post-war society to the more subjective realm of the inner emotional world. In an often ironic manner, the movement is concerned with the private aspects and contradictions of society. Beginning in the 1970s, this successful professional phase was followed, in the case of all three, by an increasingly compromised approach, until the servile aspects of their works became so dominant that they clearly lost cultural and artistic value. In the 1970s, the greater operability and willingness to compromise for his socially defined client base also led Caccia – via a kind of pink, neo-classicist realism – down a path that would bring him into disrepute as a "producer" of luxurious mansions, holiday homes and estates, as a money-grubbing architect for exclusive clients. With his creative submission to societal preconditions, Caccia actually anticipated this development in his early work, which enriches our current architectural culture by means of a broad range of "more subjective excavations" and open image-collage techniques, even if contemporary critics have already – and yet again – begun to label this liberation from dogmatism as a loss.²⁰



Luigi Comencini bei den Dreharbeiten zu *La Bohème*, 1987

seiner kreativen Auslieferung an die gesellschaftlichen Gegebenheiten hat Caccia in seinen früheren Arbeiten aber jene Entwicklung vorweggenommen, die unsere aktuelle Architekturskultur durch eine breite Palette von «subjektiveren Grabungen» und offenen Bild-Montage-techniken bereichert, auch wenn die zeitgenössische Kritik diese Befreiung von jeglicher Dogmatik bereits wieder als Verlust bezeichnet.²⁰

Gemäss Deleuze verwandelt sich nach Pasolini «durch die Montage die Gegenwart in Vergangenheit, doch aufgrund der Natur des Bildes erscheint diese Vergangenheit stets als Gegenwart». Und eben weil die Montage die «bedeutsamen Momente» selektionierte und koordinierte, habe sie die Eigenschaft, «die Gegenwart in die Vergangenheit zu versetzen», unsere flüchtige und ungewisse Gegenwart in eine «klare, beständige und beschreibbare Vergangenheit» zu verwandeln, kurz: «die Zeit zur Vollendung zu bringen».²¹

Mit dem Leitsatz der Kampagne für eine von ihm geplante Siedlung in Milano San Felice (1967–1970) bringt Caccia die vielschichtige Herausforderung unseres Berufes mit seiner – wenn auch intellektuell verweigernden – Nonchalance zum Ausdruck: «Vivere oggi, con il gusto di ieri, la vita di domani» – heute mit dem Geschmack von gestern das Leben von morgen leben: Gibt es eine elegantere Art, die widersprüchlichsten Anforderungen zu einem vollendeten Anspruch zusammenzuführen?

According to Deleuze, after Pasolini “the present” was transformed “into the past through montage, and yet, due to the nature of the image, this past continues to appear at all times like the present”. And precisely because the montage selects and coordinates the “meaningful moments”, it has the capacity to “shift the present into the past”, to transform our fleeting and uncertain present into a “clear, enduring and recordable past” – in short, “to bring time to completion.”²¹

With the motto of the campaign for a residential estate that he designed in Milano San Felice (1967–1970), Caccia gives expression to the complex challenges of our profession with characteristically unintellectual nonchalance: “Vivere oggi, con il gusto di ieri, la vita di domani”, or literally: “Living tomorrow’s life today with yesterday’s taste.” Is there a more elegant way of perfectly summarising all these contradictory demands?

1 1988 führte die Autorin zwei Gespräche mit Luigi Caccia Dominioni.

2 Gaetano Moretti (1860–1938), Schüler von Camillo Boito und Exponent des Eklektizismus. Von 1934 bis 1938 Rektor der Architekturabteilung des Politecnico di Milano. Umfangreiche Tätigkeit als Architekt, Restaurator und Designer in Italien und Südamerika.

3 Piero Portaluppi (1899–1967) studierte als Schüler von Camillo Boito und Gaetano Moretti in Mailand und diplomierte 1910. Zusammen mit Aldo Andreani einer der sensibelsten Interpreten des expressionistischen Eklektizismus im Mailänder Klima, war er Mitglied der Novecento-Gruppe und von 1938 bis 1963 fast ununterbrochen Rektor der Architekturfakultät am Politecnico.

4 Guido Canella in seiner Einführung «Un eroe del nostro tempo», in: Luca Molinari (Hrsg.), *Piero Portaluppi. Linea errante nell'architettura del Novecento*, Mailand 2003, S. 8.

5 Ebd., S. 10.

6 Renato Castellani (1913–1985), Diplom als Architekt am Politecnico di Milano, später einer der bedeutendsten Filmregisseure des *Neorealismo*. Filmauswahl: *Un colpo di pistola* (1941), *Zazà* (1942), *La donna della montagna* (1943), *Mio figlio*

1 In 1988 the author conducted two interviews with Luigi Caccia Dominioni.

2 Gaetano Moretti (1860–1938), student of Camillo Boito's and proponent of eclecticism. From 1934 to 1938 he was dean of the department of architecture at the Politecnico di Milano. Extensive work as architect, conservator and designer in Italy and South America.

3 Piero Portaluppi (1899–1967) was a student of Camillo Boito's and Gaetano Moretti's in Milan, graduating in 1910. Together with Aldo Andreani, one of the most sensitive interpreters of expressionistic eclecticism in the Milan circle, he was a member of the Novecento group and from 1938 to 1963 was the dean of the faculty of architecture at the Politecnico almost without interruption.

4 Guido Canella in his introduction “Un eroe del nostro tempo” in: Luca Molinari (ed.), *Piero Portaluppi. Linea errante nell'architettura del Novecento*, Milan 2003, p. 8.

5 Ibid., p. 10.

6 Renato Castellani (1913–1985), a graduate in architecture from the Politecnico di Milano, became one of the most important film directors of *Neorealismo*. Selected films: *Un colpo di pistola* (1941), *Zazà* (1942), *La donna della montagna*

professore (1946), *Sotto il sole di Roma* (1948), *E' primavera!* (1949), *Due soldi di speranza* (1951), *Giulietta e Romeo* (1954), *I sogni nel cassetto* (1957), *Mare matto* (1963), *Tre notti d'amore* (1964), *Questi fantasmi* (1967), *Una breve stagione* (1969). (Quelle dieser und der nachfolgenden Regisseurbiografien: Roberto Poppi, *Dizionario del Cinema italiano. I registi*, Rom 2002).

7 Luigi Comencini (1916–2007), Diplom als Architekt am Politecnico di Milano, dann neorealistischer Filmregisseur, der mit einigen der bekanntesten italienischen Schauspieler wie Gina Lollobrigida, Sophia Loren, Marcello Mastroianni u.v.a. zusammenarbeitete. Vater von Cristina Comencini. Filmauswahl: *Bambini in città* (1946), *Proibito rubare* (1948), *Persiane chiuse* (1951), *Heidi* (1952), *Pane, amore e fantasia* (1953), *Pane, amore e gelosia* (1954), *La finestra sul Luna Park* (1957), *Tutti a casa* (1960), *La ragazza di Bube* (1964), *Il compagno Don Camillo* (1965), *Infanzia, vocazione e prime esperienze di Giacomo Casanova Veneziano* (1970), *Il delitto d'amore* (1974), *Le avventure di Pinocchio* (1975), *La donna della domenica* (1975), *L'amore in Italia* (1978), *L'ingorgo, una storia impossibile* (1979), *Buon Natale – buon anno* (1989).

8 Alberto Lattuada (1914–2005), Sohn des Komponisten Felice Lattuada, Diplom als Architekt am Politecnico di Milano, dann als Fotograf, Journalist, Autor und neorealistischer Filmregisseur mit grossem Opus tätig. Filmauswahl: *Giacomo l'Idealista* (1942), *Il bandito* (1946), *Il delitto di Giovanni Episcopo* (1947), *Senza pietà* (1948), *Il mulino del Po* (1949), *Luci del Varietà* mit Federico Fellini (1950), *Anna* (1951), *La lupa* (1953), *La spiaggia* (1954), *Scuola elementare* (1955), *Venga a prendere il caffè... da noi* (1970).

9 Vgl. z.B. Gian Piero Brunetta in: *Il cinema italiano contemporaneo*, wo er auf Lattuada's «professionelle Verfügbarkeit» aufgrund kontinuierlicher stilistischer Wandlungen («mutamenti») verweist. Mailand 2007, S. 306.

10 Lorenz Engell, *Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte*, Frankfurt a. M. 1992, S. 162.

11 Mario Ridolfi, Ludovico Quarioni u.a.: *Quartiere Tiburtino*, Rom 1950–1954.

12 Ulrike Jehle-Schulte-Strathaus/Bruno Reichlin (Hrsg.), «Das Monumento ai caduti nei campi di Germania – Ein interpretiertes Denkmal», in: *Das architektonische Urteil – Annäherungen und Interpretationen von Architektur und Kunst*, Basel 1988, S. 53.

13 Manfredo Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944–1985*, Turin 1986 (Piccola Biblioteca Einaudi, 470), S. 67 f.

14 Alessandro Francesco Tommaso Manzoni (1785–1873) war einer der bedeutendsten italienischen Dichter und Schriftsteller. Sein berühmtestes Werk ist der 1827 erschienene Roman *I Promessi Sposi*.

15 Stendhal (1783–1842), ursprünglich Marie-Henri Beyle, französischer Schriftsteller. Wie viele hohe napoleonische Beamte fand er 1814 keinen Platz in der naturgemäss stark verkleinerten Beamtenschaft des «Restaurationsregimes» von König Ludwig XVIII. und wurde daraufhin Napoleon-Anhänger und liberaler Oppositioneller. Er flüchtete nach Mailand und avancierte dort endgültig zum angesehenen Literaten.

(1943), *Mio figlio professore* (1946), *Sotto il sole di Roma* (1948), *E' primavera!* (1949), *Due soldi di speranza* (1951), *Giulietta e Romeo* (1954), *I sogni nel cassetto* (1957), *Mare matto* (1963), *Tre notti d'amore* (1964), *Questi fantasmi* (1967), *Una breve stagione* (1969). (The source of this and the following directors' biographies: Roberto Poppi, *Dizionario del Cinema italiano. I registi*, Rome 2002).

7 Luigi Comencini (1916–2007), a graduate in architecture from the Politecnico di Milano, became a neorealistic film director who worked with some of the best-known Italian actors, including Gina Lollobrigida, Sophia Loren, Marcello Mastroianni and many others. Father of Cristina Comencini. Selected films: *Bambini in città* (1946), *Proibito rubare* (1948), *Persiane chiuse* (1951), *Heidi* (1952), *Pane, amore e fantasia* (1953), *Pane, amore e gelosia* (1954), *La finestra sul Luna Park* (1957), *Tutti a casa* (1960), *La ragazza di Bube* (1964), *Il compagno Don Camillo* (1965), *Infanzia, vocazione e prime esperienze di Giacomo Casanova Veneziano* (1970), *Il delitto d'amore* (1974), *Le avventure di Pinocchio* (1975), *La donna della domenica* (1975), *L'amore in Italia* (1978), *L'ingorgo, una storia impossibile* (1979), *Buon Natale – buon anno* (1989).

8 Alberto Lattuada (1914–2005), son of composer Felice Lattuada, a graduate in architecture from the Politecnico di Milano, later worked as a photographer, journalist, author and neorealistic film director with extensive works. Selected films: *Giacomo l'Idealista* (1942), *Il bandito* (1946), *Il delitto di Giovanni Episcopo* (1947), *Senza pietà* (1948), *Il mulino del Po* (1949), *Luci del Varietà* with Federico Fellini (1950), *Anna* (1951), *La lupa* (1953), *La spiaggia* (1954), *Scuola elementare* (1955), *Venga a prendere il caffè... da noi* (1970).

9 See, for example, Gian Piero Brunetta in: *Il cinema italiano contemporaneo*, where he refers to Lattuada's «professional flexibility» due to his constant stylistic «mutations» («mutamenti»); Milan 2007, p. 306.

10 Lorenz Engell, *Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte*, Frankfurt/M. 1992, p. 162.

11 Mario Ridolfi, Ludovico Quarioni et. al.: *Quartiere Tiburtino*, Rome 1950–1954.

12 Ulrike Jehle-Schulte-Strathaus und Bruno Reichlin (eds.), «Das Monumento ai caduti nei campi di Germania – Ein interpretiertes Denkmal», in *Das architektonische Urteil – Annäherungen und Interpretationen von Architektur und Kunst*. Basel 1988, p. 53.

13 Manfredo Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944–1985*, Torino 1986 (Piccola Biblioteca Einaudi, 470), pp. 67 f.

14 Alessandro Francesco Tommaso Manzoni (1785–1873) was a very important Italian poet and writer. His best-known work is the novel *I Promessi Sposi* (The Betrothed), published in 1827 (first of numerous English translations published in 1828).

15 Born Marie-Henri Beyle, Stendhal (1783–1842) was a French writer. Like many high-ranking Napoleonic officials, in 1814 he could not find a position under the sharply downsized «Restoration regime» of King Louis XVIII and thus became a follower of Napoleon and liberal opposition leader.

- 16 André Bazin, *Was ist Film?*, Berlin 2004, S. 319 und 321; Übersetzung von *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris 1975.
- 17 Engell, *Sinn und Industrie*, a.a.O., S. 178f. Engell zitiert hier aus: Gilles Deleuze, *Kino*, Band 1: *Das Bewegungsbild*, Frankfurt a.M. 1989; Übersetzung von: *Cinéma*, vol. 1, *L'image-mouvement*, Paris 1983.
- 18 Ebd., S. 179.
- 19 Fulvio Irace, «Il fascino discreto dell'architettura», in: *Ottagono*, Nr. 91, 1988, S. 53–63, Zitat S. 56.
- 20 Vgl. z. B. den bereits anderweitig erwähnten Vortrag von Helmut Federle anlässlich der Verleihung des Architekturpreises Beton 01 an der ETHZ, publiziert in *tec21*, Nr. 5, 2002: «Von Kunst, Architektur und Öffentlichkeit», S. 7–12.
- 21 Gilles Deleuze, *Kino*, Band 2: *Das Zeit-Bild*, Frankfurt a.M. 1991, S. 53f.; Übersetzung von: *Cinéma*, vol. 2, *L'image-temps*, Paris 1985.

He fled to Milan, where he became a well-respected literary figure.

- 16 André Bazin, *Was ist Film?*, Berlin 2004, pp. 319, 321; translation of *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris 1975.
- 17 Engell, *Sinn und Industrie*, op.cit., pp. 178/179. Engell cites from: Gilles Deleuze, *Kino*, vol. 1: *Das Bewegungsbild*, Frankfurt/M. 1989; translation of: *Cinéma*, vol. 1, *L'image-mouvement*, Paris 1983.
- 18 Ibid., p. 179.
- 19 Fulvio Irace, «Il fascino discreto dell'architettura» in: *Ottagono*, no. 91, 1988, pp. 53–63, quotation p. 56.
- 20 See, for example, the above-mentioned lecture by Helmut Federle on the occasion of the Beton Architecture Award 01 at the ETH Zurich, published in: *tec21*, no. 5, 2002: «Von Kunst, Architektur und Öffentlichkeit», pp. 7–12.
- 21 Gilles Deleuze, *Kino*, Band 2: *Das Zeit-Bild*, Frankfurt/M. 1991, pp. 53/54; translation of: *Cinéma*, vol. 2, *L'image-temps*, Paris 1985.