

**GIOVANNI BATTISTA DALLA GOSTENA**

**GENUS CROMATICUM  
ORGAN WORKS, 1599**

**IRENE DE RUVO**

**TRACKLIST P. 2**

**GIOVANNI BATTISTA DALLA GOSTENA** ITA P. 4

**GIOVANNI BATTISTA DALLA GOSTENA** ENG P. 9

**Giovanni Battista Dalla Gostena** (1558?-1593)

AD 102

**Genus Cromaticum**

Organ Works, 1599

01 Fantasia XII	5'59
02 Fantasia VII	4'01
03 Fantasia XXIII	2'23
04 Susane un jour (Orlando di Lasso)	6'07
05 Fantasia XXV	2'05
06 Fantasia IV	3'38
07 Fantasia IX	3'28
08 Mais que sert la richesse a l'homme (Guillaume Costeley)	3'37
09 Fantasia XXIV	3'04
10 Fantasia XIX	3'30
11 Fantasia VIII	4'50
12 Fantasia I	4'12
13 Fantasia XVI	2'25
14 Fantasia XIII	2'22
15 Fantasia V	3'43
16 Fantasia XVII	4'36
17 Pis ne me peult venir (Thomas Crecquillon)	3'46
18 Fantasia III	3'15
19 Fantasia XV	4'17
20 Fantasia XIV	3'13
21 Fantasia XXII	3'05

**Total time****77'47**

**Irene De Ruvo**

[www.irenederuvo.com](http://www.irenederuvo.com)

Graziadio Antegnati Organ, 1565 (Mantova, Basilica di Santa Barbara)

**Stoplist / Disposizione fonica**

Principale	16'
Fiffaro	16' da fa2
Ottava	8'
Decima quinta	4'
Decima nona	2' 2/3
Vigesima seconda	2'
Vigesima sesta	1 1/3
Vigesima nona	1'
Trigesima terza	2/3'
Trigesima sesta	1/2'
Flauto in XIX	2' 2/3
Flauto in VIII	8'

Source:

*Intavolatura di liuto di Simone Molinaro Genovese, Libro Primo, Venezia 1599*

Biblioteca Nazionale di Firenze (S.P.E.S. edizioni, 1995)

Recorded in Mantova (Italy), Basilica di Santa Barbara, 8-10 July 2015

Recording engineer & digital editing, Andrea Dandolo

Produced by Irene De Ruvo

©2016 Irene De Ruvo, under exclusive licence to Outhere Music France / ©2016 Outhere Music France

## GIOVANNI BATTISTA DALLA GOSTENA GENUS CROMATICUM – ORGAN WORKS

Giovanni Battista Dalla Gostena is considered one of the most important composers of Genoa and has a key role in the Italian music history between the XVI and XVII century. He was born around 1558 in Genoa and began his studies at the musical chapel of San Lorenzo Cathedral in Genoa, and from 1570 to 1575 in Vienna (A) with the Flemish composer Filippo de Monte (Philippe Van den Berg, 1521-1603), one of the most significant composers of the last period of the French-Flemish school, who was a master of the polyphonic technique, as Dalla Gostena himself wrote in the frontispiece of his first published work in 1582: *Primo libro di madrigali a quattro voci di Gio. Battista Dalla Gostena Genovese discepolo di Filippo di Monte*. In 1584 he was ordained priest and kapellmeister at San Lorenzo Cathedral in Genoa where he worked until 1589, when he was dismissed and replaced by Giacomo Lugaro. Later, he was at the service of the Prince of Piombino. He was killed in Genoa in 1593 under unclear circumstances.

He had many and talented students, including his nephew, Simone Molinaro (kapellmeister at Genoa Cathedral from 1598 to 1617) and, very likely, he was also a friend of Marco Antonio Ingegneri's, appointed kapellmeister at Sant'Ambrogio church in Genoa in 1584-1585.

His musical output is really huge considered the short time of his activity (from 1582 to 1593) and includes instrumental works (28 pieces), canzonettas, several madrigals and 3 magnificats, printed after his death by his nephew Simone Molinaro. In 1612 two of his motets were included in the *Promptuarium musicum*, one of the most important musical collections in Europe, to emphasize the fame Dalla Gostena music still enjoyed. The 25 fantasias and the 3 French chansons by Giovanni Battista Dalla Gostena were published in 1599 by Simone Molinaro in his collection *Intavolatura di liuto*, printed six years after Dalla Gostena's death. The book includes several compositions for the lute: dances, fantasias and French chansons by Simone Molinaro and 28 pieces by Giovanni Battista Dalla Gostena prefaced by the following sentence: 'Seguono vinticinque Fantasie di Gio: Battista Dalla Gostena zio e maestro del Molinaro'. [Here follow twenty-five fantasias of Giovanni Battista Dalla Gostena, Molinaro's uncle and teacher].

These 28 works were always thought to be composed by Dalla Gostena for the lute and that the involvement of his nephew was limited to the publication. However, the study and analysis of

## 5 English

these pieces reveal a conduct of the voices in a quite strict polyphonic style, rather different from the lute compositions of that time characterized by a freer and more lively polyphony. Furthermore, the particular sonority of the lute, short and feeble, doesn't help to appreciate all the polyphonic lines, the dissonances and suspensions because the long notes stop very quickly. On the contrary, the performance on the organ gives light and clarity to the counterpoint, making intelligible the weaving of the parties and leaving out a refined and mature writing like the greatest contemporary authors. The peculiar refinement of these compositions is close to vocal works and resemble church music (himns or motets), 'intavolate per sonare organi' [transcribed for organ]. It is important to point out that well-known lute virtuosos consider Dalla Gostena's lute music extremely difficult to play due to the kind of polyphony.

Finally, the presence of three French chansons in the collection intavolated by Dalla Gostena, highlights such a strong connection with the common practice in the keyboard collections, include them into this kind of compositions. It is likely that Molinaro transcribed Dalla Gostena's pieces from an original tablature for keyboard just to include them into his own book, maybe to pay tribute to his uncle. Indeed, in the preface of his work, he wrote that he wanted to honour God first and then his uncle: 'Come potrò io honorar a pieno Dio prima causa di tutto, se

non con un gran cuore e a mio zio secondario instrumento come potrò essere grato, se non con grata memoria?' [How can I fully honor God first, Creator of everything, if not with a big heart and second my uncle, my mentor; how will I be grateful, if not with a great tribute?].

The transcription from the original lute tablature to the new organ tablature immediately run into two different problems: the first was to the strict polyphonic writing and the second, the particular sound of the lute, extremely different from the organ.

The Italian lute tablature is noted on six horizontal lines. Each line corresponds to one of the main strings of the lute, with the more high pitched string on the bottom line. The keys are numbered by semitone from the nut which is marked with zero (open note). The numbers on the lines show the player the exact point where to stop the string with the left hand. Zero indicates the open note, 1 the first fret (semitone), 2 the second (tone) and so on, until X which is 10. The signs of duration of the notes and silences (graphically equal) are put above the hexagram, to line up with the figures they refer to. Once established, the rhythmic value is not repeated until there is a change, even after the bar. The writing is quite clear and simple, but it gets complicated when the tablature takes a polyphonic character. In these case, it is impossible to clearly indicate the exact values of the different voices, but a good player can understand them when playing the



instrument reading the polyphonic lines 'horizontally'.

The particular sonority of the lute, short and feeble, so that long notes and suspensions stop almost immediately, is antithetical to the sounds of the organ. The intensity of the sound does not drop, but rather lives on overlapping of polyphonic voices and harmonies; long notes are not a problem and the collision generated by the hard dissonances makes you appreciate consonances even more. The performance with the lute often needs playing the strings again to hear the polyphonic texture. Molinaro was certainly aware of this particular feature of the lute when he worked on the transcription of his uncle's music and the organ writing had to be adapted to the lute one (loose ligatures, retyped suspensions etc). The reverse path required quite a long study of the conduction of the parts and of contrapuntal writing.

Dalla Gostena's three French chansons tablatures belong to three well-known musicians of the time whose compositions were so popular to be transcribed several times for many different instruments: *Susane un jour* by Orlando di Lasso (1532-1594), maybe the most famous French chanson of the second half of the sixteen century, *Mais que sert la richesse a l'homme* by Guillaume Costeley (1531-1606) and *Pis ne me peult venir* by Thomas Crecquillon (1505-1557). The tablature technique of the chanson follows the common practice of the time, accurately respecting the parts with only some grace-notes.

However, in Molinaro's book transcription of Costeley's chanson, the tablature is in F minor, a key far away from the possibility of the temperament of the time, even more surprising because the original key of Costeley's chanson is G minor. Why was the tune transcribed in F minor when the original G minor key was common and easy to play? Playing this piece on the lute in the original G minor key is awkward because the left hand is often forced to reach the very last high notes, but if you played it just one tone lower the performance of the tune would be much more simple. Nevertheless, as a general rule of the time, transposition should be done by fourths or fifths and not by one single note. Dalla Gostena's transcription for keyboard, from the original vocal piece, must have been in G minor and Molinaro must have adapted it for the lute, transcribing it in F minor for a more simple performance. It is impossible to perform the same piece on the pipe organ in a F minor key because of the meantone temperament of the keyboards of the time. For these reasons and to include the chanson in this recording, I performed it in the original G minor key.

### **GRAZIADIO ANTEGNATI'S ORGAN 1565**

The organ of San Lorenzo Cathedral in Genoa, known and played by Giovanni Battista Dalla Gostena, no longer exists; coeval instruments that survived, almost never preserve the original tuning. Therefore the organ for this recording has been chosen carefully and

attentively – a unique instrument, dating back to the Dalla Gostena's time, to give the right emphasis to his compositions. The organ was built by Graziadio Antegnati (1525-after 1590), the best known organ builder of his age, member of the most important family of organ builders of the Italian Renaissance. In 1565 it was built in the Palatine church of Santa Barbara in Mantua, the private chapel of Guglielmo Gonzaga, duke of the city. The instrument is located in cornu epistulae, in an artistic and decorated case. It is one of the few old organs that conserved the original meantone temperament and one keyboard with 7 broken keys for the Re<sup>#</sup>/Mi<sup>b</sup> and Sol<sup>#</sup>/La<sup>b</sup>. This organ was selected for its historical significance, but also to give greater importance to one of the fundamental components of the Dalla Gostena's musical language: the use of chromatic melodic movements. His works contain surprising and inventive chromatic passages and often melodies move out of the Renaissance counterpoint rules. The expressive use of chromatic writing is particularly evident in the Fantasia XXV, one of the greatest masterpieces of Ligurian instrumental music, but it is widely used in many other compositions. Finally, the unusual presence of broken keys in the old organ of Santa Barbara, allows you to play the hard notes (La<sup>b</sup>, Re<sup>b</sup>) even in the presence of a meantone temperament.



## GIOVANNI BATTISTA DALLA GOSTENA GENUS CROMATICUM – ORGAN WORKS

Giovanni Battista Dalla Gostena è considerato uno dei più importanti compositori della sua epoca, figura centrale per la storia della musica genovese nel passaggio dal XVI al XVII secolo. Nato a Genova intorno all'anno 1558, svolse il suo apprendistato musicale presso la cappella musicale di San Lorenzo, il Duomo di Genova e, tra il 1570 e il 1575 a Vienna sotto la guida del compositore fiammingo Filippo de Monte (Philippe Van den Berg, 1521-1603), uno degli esponenti più significativi dell'ultimo periodo della scuola franco-fiamminga, maestro di finissima tecnica polifonica. È lo stesso Dalla Gostena a darne notizia nel frontespizio della sua prima opera a stampa, datata 1582: *Libro di madrigali a quattro voci di Gio. Battista Dalla Gostena Genovese discepolo di Filippo di Monte*. Tornato in Italia, il 26 Aprile del 1584 ricevette l'incarico di maestro di cappella in San Lorenzo a Genova e alcuni mesi dopo, come prescriveva il regolamento della Cappella, ricevette gli Ordini Minori. Mantenne l'incarico sino all'11 Dicembre del 1589 quando venne licenziato e sostituito da Giacomo Lugaro. Successivamente fu al servizio del principe di Piombino. Venne ucciso a Genova nell'Agosto del 1593, in circostanze di cui non fu mai fatta chiarezza.

Fu con buona probabilità in rapporto di amicizia con Marco Antonio Ingegneri che nel 1584-1585, sempre a Genova, fu incaricato maestro di cappella in Sant'Ambrogio. Fra i suoi numerosi e valenti allievi, si ricorda il nipote Simone Molinaro (Genova, 1565 ca-1615), a sua volta maestro di cappella del Duomo di Genova dal 1598 al 1617.

La produzione musicale di Dalla Gostena è davvero prolifica se si pensa che abbraccia un arco temporale di soli 11 anni, dal 1582 al 1593, e comprende brani strumentali, canzonette, madrigali, mottetti e 3 magnificat, opere in parte pubblicate postume ad opera del nipote Simone Molinaro. Nel 1612 due suoi mottetti vennero inclusi nel *Promptuarium musicum*, una delle raccolte musicali europee più importanti, a sottolineare la fama di cui le opere di Dalla Gostena ancora godevano.

Le composizioni strumentali si compongono di 25 fantasie e 3 chanson francesi e vennero pubblicate nel 1599 a cura del nipote Molinaro nella sua raccolta *Intavolatura di liuto*, data alle stampe sei anni dopo la morte dello zio. Il volume comprende una serie di composizioni per liuto di vario genere, danze, fantasie e chanson francesi di Simone Molinaro e 28 brani di Giovanni Battista Dalla Gostena preceduti da questa

indicazione: 'Seguono venticinque Fantasie di Gio: Battista Dalla Gostena zio e maestro del Molinaro'.

Si è sempre ritenuto che questi 28 brani fossero stati composti da Dalla Gostena per liuto e che l'intervento del nipote fosse limitato alla sola pubblicazione. Tuttavia, lo studio e l'analisi di queste composizioni rivela una condotta delle parti secondo uno stile polifonico piuttosto severo, per nulla affine alla consueta scrittura liutistica dell'epoca caratterizzata da 'passaggi' e 'diminuzioni' alternati a movimenti accordali e da un tessuto polifonico più libero e agile. Inoltre, la particolare sonorità del liuto, piuttosto flebile e di breve durata, per cui le note lunghe scemano quasi subito, non consente di godere appieno di una scrittura così ricca e densa di dissonanze e ritardi. Al contrario, l'esecuzione all'organo dona luce e chiarezza al contrappunto, rendendo intelligibile la tessitura delle parti, le imitazioni e l'ordito polifonico, che lasciano emergere una scrittura raffinata e matura al pari di quella dei maggiori autori contemporanei. La finezza dello stile compositivo dei brani, il cui tessuto polifonico è tanto vicino a quello dei componimenti vocali coevi, fa pensare addirittura che alcuni di essi possano essere composizioni sacre (inni o mottetti) secondo l'uso dell'epoca 'intavolate per sonare organi'. Inoltre è importante sottolineare che i brani di Dalla Gostena contenuti nella *Intavolatura di liuto* sono considerati dai maggiori virtuosi dello strumento come composizioni estremamente ardue e faticose, la cui impervia esecuzione è resa al limite del possibile a

causa del rigoroso rispetto della scrittura polifonica. Infine, la presenza nella raccolta di 3 chanson francesi intavolate da Dalla Gostena sottolinea un forte legame con la prassi comune, nelle raccolte dedicate alla tastiera, di inserire questo genere di composizioni. Non pare dunque senza fondamento l'ipotesi che Simone Molinaro abbia trascritto le composizioni di Giovanni Battista Dalla Gostena da un'originaria intavolatura per tastiera all'intavolatura per liuto con la finalità di inserirle all'interno della sua pubblicazione quale omaggio all'amato e stimato zio. Così infatti Molinaro si esprime nella prefazione alla sua *Intavolatura*: 'Come potrò io honorar a pieno Dio prima causa di tutto, se non con un gran cuore, e a mio Zio secondario instrumento, come potrò essere grato, se non con grata memoria?'.

Durante il lavoro di trascrizione dall'originale intavolatura per liuto all'attuale per organo sono emerse da subito due diverse difficoltà, in parte correlate: la prima, legata alla scrittura contrappuntistica dei brani; la seconda dovuta alle caratteristiche foniche di due strumenti molto diversi tra loro, quali sono l'organo e il liuto.

L'intavolatura italiana per liuto è un sistema di notazione su sei linee orizzontali che rappresentano le sei corde dello strumento in proiezione, con la corda più acuta sulla linea inferiore. I tasti sono numerati in ordine di semitono a partire dal capotasto che è segnato con lo zero (corda vuota). I numeri indicano all'esecutore il punto esatto dove premere la corda con la mano sinistra. Lo

zero indica la corda vuota, l'1 il primo tasto (semi-  
tono), il 2 il secondo tasto (tono) e così via, sino ad  
arrivare ad X per il tasto 10. I valori che indicano la  
durata delle note e dei silenzi, graficamente uguali,  
vengono posti sopra l'esagramma, perpendicolar-  
mente alle cifre cui si riferiscono. Il valore ritmico  
una volta stabilito non viene ripetuto finché non ci  
sia un cambiamento, anche al termine di battuta.  
La grafia risulta piuttosto chiara e semplice, ma  
si complica quando la pagina intavolata assume  
un carattere polifonico perché non è più possibile  
indicare con chiarezza i valori esatti delle diver-  
se voci. La lettura 'orizzontale' del contrappunto  
permette all'esecutore di comprendere e chiarire i  
dubbi dell'andamento delle parti e la corretta ese-  
cuzione dei movimenti melodici.

La particolare sonorità del liuto, piuttosto fle-  
bile e di breve durata, per cui le note lunghe e i  
ritardi scemano quasi subito, si trova in posizio-  
ne antitetica rispetto alla sonorità dell'organo,  
sul quale l'intensità dei suoni non diminuisce  
e l'esecuzione di note lunghe non crea alcun  
problema, ma al contrario vive della sovrappo-  
sizione polifonica delle voci e delle consonanze  
che lo scontro generato dalle dissonanze spinge  
a desiderare. L'esecuzione al liuto necessita di  
risuonare spesso le corde perché la tessitura  
polifonica sia udibile con chiarezza. Questo fat-  
tore ha certamente vincolato Molinaro durante il  
suo lavoro di trascrizione delle opere dello zio e  
imposto l'adattamento della scrittura organistica  
a quella liutistica (legature sciolte, ritardi ribattuti

ecc...). Per questo, il percorso inverso ha richie-  
sto uno studio assai lungo della condotta delle  
parti e della scrittura contrappuntistica.

Le tre chanson francesi intavolate da Dalla  
Gostena appartengono a tre diversi e famosi  
autori dell'epoca, le cui composizioni divenne-  
ro tanto popolari da essere trascritte per diversi  
strumenti innumerevoli volte: *Susane un jour* di  
Orlando di Lasso (1532-1594), forse la più nota  
fra le chanson francesi della seconda metà del  
'500, *Mais que sert la richesse a l'homme* di  
Guillaume Costeley (1531-1606) e *Pis ne me  
peult venir* di Thomas Crecquillon (1505-1557).  
La tecnica d'intavolatura delle chanson utilizzata  
da Dalla Gostena è la trascrizione fedele delle  
parti con la sola aggiunta di diminuzioni e pas-  
saggi, secondo la prassi dell'epoca. Il caso par-  
ticolare della chanson di Costeley merita però  
alcune considerazioni in quanto si tratta di un  
brano notato in fa minore, tonalità decisamente  
lontana dalle possibilità offerte dai temperamenti  
dell'epoca, elemento ancora più sorprendente  
se lo si confronta con l'originale chanson, scrit-  
ta in Sol minore. Viene da chiedersi per quale  
motivo intavolare in fa minore un brano scritto  
originariamente in sol minore. Se si sceglie di  
eseguire la composizione sul liuto nella tonalità  
originale, i passaggi risulteranno davvero impervi  
perché spesso le posizioni della mano sinistra  
sono davvero molto alte sulla tastiera, arrivan-  
do spesse volte a toccare gli ultimi tasti verso

l'acuto; l'esecuzione in fa minore invece, risulta assai più agevole. Il fatto è comunque singolare perché la prassi dell'epoca non prevedeva la trasposizione per tono (sopra o sotto), ma per quarte o per quinte. È probabile che Dalla Gostena abbia intavolato il brano vocale in sol minore per l'esecuzione alla tastiera e che Molinaro l'abbia successivamente trascritto in fa minore adattandolo ad una più comoda esecuzione sul liuto e rendendolo però assolutamente impraticabile all'organo a causa del temperamento mesotonico tipico degli strumenti a tastiera dell'epoca. Per non rinunciare all'inclusione del brano, durante la registrazione si è deciso di eseguire la versione in sol minore, ovvero nella tonalità originale.

### **L'ORGANO DI GRAZIADIO ANTEGNATI, 1565**

L'organo del Duomo di Genova, conosciuto e suonato da Dalla Gostena non esiste più; gli strumenti coevi, a Genova e in altre città d'Italia che sono giunti a noi, quasi mai hanno conservato le caratteristiche foniche originali. La scelta dell'organo sul quale effettuare la registrazione ha dunque richiesto molta cura e molto tempo ed è caduta su un manufatto assolutamente unico, coevo al periodo di Dalla Gostena e capace di dare il giusto rilievo alle caratteristiche tecniche ed espressive delle sue composizioni. Lo strumento è opera di Graziadio Antegnati (1525-post 1590), il maggiore costruttore di organi della sua epoca e rappresentante della più autorevole dinastia di organari del Rinascimento italiano. Esso viene posato nel 1565

nella Basilica Palatina di Santa Barbara a Mantova, chiesa privata dei Gonzaga, duchi della città e nobili rinascimentali fra i più sensibili in campo artistico. Lo strumento si trova nella cantoria in cornu epistulae, racchiuso in una cassa monumentale ed è fra i pochi organi antichi che ancora conservino l'originale temperamento mesotonico a 1/4 di comma e una tastiera con 7 tasti spezzati per le note di Re#/Mi $\flat$  e Sol#/La $\flat$ . Quest'organo è stato scelto non solamente per la sua importanza storica, ma anche per dare maggiore rilievo ad una delle componenti fondamentali del linguaggio musicale di Giovanni Battista Dalla Gostena: il cromatismo; le sue opere infatti presentano passaggi melodici e arditezze cromatiche sorprendenti. Sovente il compositore si muove in ambiti 'proibiti' dalle regole del contrappunto rinascimentale arrivando a proporre passaggi cromatici assai repentini o false relazioni e intervalli armonici davvero audaci. L'impiego a fini espressivi della scrittura cromatica è particolarmente evidente nella Fantasia XXV, uno dei maggiori capolavori della musica strumentale ligure. La presenza dei tasti spezzati nello strumento di Graziadio Antegnati, piuttosto rara negli organi antichi, permette di suonare le note più dure (La $\flat$ , Re $\flat$ ) in presenza di un temperamento ineguale.

**Irene De Ruvo**  
Brugherio, 2 giugno 2016



## Behind the Cover



The graphic design of this album was conceived in collaboration with 5+1AA Architecture Agency. The cover is the projection in scale of different design elements which allow the identification of some of their major projects such as the Marseilles Docks (2015) where the words and the choice of the texts transform the north façade of the building in a work of art dedicated to the city and the identity of the location.

### Alfonso Femia

Architect and co-founder of 5+1AA Architecture Agency (Genoa, Milan and Paris). In parallel to his design activity which begins in 1995 with the foundation of the studio, he begins an intense research activity related to the theme of dialogue and matter that accompanies him and daily contaminates his architectural works. The research for dialogue takes shape when 500x100 is founded in 2014, a place for dialogue through physical encounter, a research of glances and words that meets generate reflections, connections and thoughts about cities. He has been a visiting professor in numerous international seminars and a professor at KSU Kent State University of Florence and at the university of Ferrara. He has won numerous international prizes, among these, the Silver Lion at the Venice Biennale for the New Cinema Palace of Venice project, "The Chicago Athenaeum" for the best 2011 global project with the "Horizontal Tower", and more recently, the Award for «the best retail building in the world» with the Marseilles Docks at the 2016 MIPIM awards in Cannes.



La veste grafica di questo disco nasce dalla collaborazione di Arcana con 5+1AA Agenzia di Architettura. La copertina è la proiezione in scala di alcuni elementi strutturali che permettono l'identificazione di alcuni dei suoi progetti principali come i Docks di Marsiglia (2015) dove le parole e la scelta dei testi trasformano la facciata Nord dell'edificio in un'opera d'arte dedicata alla città e all'identità del luogo.

### Alfonso Femia

Architetto e socio fondatore di 5+1AA Agenzia di Architettura (Genova Milano Parigi) affianca alla progettazione – che inizia nel 1995 con la fondazione dello studio – un'intensa attività di ricerca legata al tema del dialogo e della materia che diviene la cifra stilistica delle sue opere. La ricerca del dialogo prende forma quando nel 2014 fonda "500x100", uno spazio per il dialogo attraverso l'incontro fisico: sguardi e parole che incontrandosi generano riflessioni, connessioni, pensieri sulle città. È stato visiting professor in numerosi seminari internazionali e professore presso la KSU Kent State University di Firenze e presso l'università di Ferrara. Vince numerosi premi internazionali tra cui il Leone d'argento alla Biennale di Venezia con il progetto del Nuovo Palazzo del Cinema; The Chicago Athenaeum per il miglior progetto globale 2011 con la "Torre Orizzontale"; al MIPIM di Cannes 2016 i "Docks" di Marsiglia si aggiudicano il premio come miglior edificio commerciale al mondo.

**Iconography booklet**

Pages 6, 8, 13: Irene De Ruvo, Mantova  
(April 2016). ©Maria Chiara Demagistri

**Translation**

Italian-English: Angelo Pilli Palmiero

**Graphic design:** Mirco Milani

**Cover design:** 5+1AA

Special thanks are due to monsignor Giancarlo Manzoli,  
Licia Mari, Giancarlo Castelli and Umberto Forni.

---

**ARCANA** is a label of OUTHERE MUSIC FRANCE  
31, rue du Faubourg Poissonnière  
75009 Paris  
[www.outhere-music.com](http://www.outhere-music.com) [www.facebook.com/OutthereMusic](http://www.facebook.com/OutthereMusic)

**Artistic Director: Giovanni Sgaria**

outhere  
MUSIC



outhere  
MUSIC

Listen to samples from the new Outhere releases on:  
Ecoutez les extraits des nouveautés d'Outhere sur :  
Hören Sie Auszüge aus den Neuerscheinungen von Outhere auf:  
[www.outhere-music.com](http://www.outhere-music.com)

