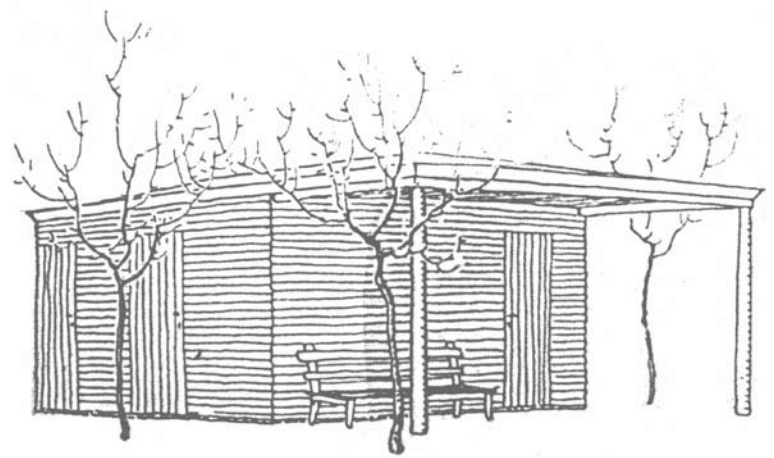


FIRENZE architettura

2.2016



più con meno



FIRENZE
UNIVERSITY
PRESS

Periodico semestrale

Anno XX n.2

€ 14,00

Spedizione in abbonamento postale 70% Firenze

In copertina:
Heinrich Tessenow
Capanna abitabile presso la Kriegersiedlung Rähnitz/Dresden, 1912
Veduta prospettica
© Faßhauer-Archiv a Dresden/Hellerau



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DIDA
DIPARTIMENTO DI
ARCHITETTURA

FIRENZE architettura

via della Mattonaia, 14 - 50121 Firenze - tel. 055/2755433 fax 055/2755355

Periodico semestrale*

Anno XX n. 2 - 2016

ISSN 1826-0772 (print) - ISSN 2035-4444 (online)

Autorizzazione del Tribunale di Firenze n. 4725 del 25.09.1997

Direttore responsabile - Saverio Mecca

Direttore - Maria Grazia Eccheli

Comitato scientifico - Alberto Campo Baeza, Maria Teresa Bartoli, Fabio Capanni, João Luís Carrilho da Graça, Francesco Cellini, Maria Grazia Eccheli, Adolfo Natalini, Ulisse Tramonti, Chris Younes, Paolo Zermani

Redazione - Fabrizio Arrigoni, Valerio Barberis, Riccardo Butini, Francesco Collotti, Fabio Fabbrizzi, Francesca Mugnai, Alberto Pireddu, Michelangelo Pivetta, Andrea Volpe, Claudio Zanirato

Collaboratori - Simone Barbi, Gabriele Bartocci, Caterina Lisini, Francesca Privitera

Collaboratori esterni - Gundula Rakowitz, Adelina Picone

Info-Grafica e Dtp - Massimo Battista - Laboratorio Comunicazione e Immagine

Segretaria di redazione e amministrazione - Donatella Cingottini e-mail: firenzearchitettura@gmail.com

Copyright: © The Author(s) 2016

This is an open access journal distributed under the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License
(CC BY-SA 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>)

published by

Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze

Firenze University Press

via Cittadella, 7, 50144 Firenze Italy

www.fupress.com

Printed in Italy

Firenze Architettura on-line: www.fupress.com/fa

Gli scritti sono sottoposti alla valutazione del Comitato Scientifico e a lettori esterni con il criterio del DOUBLE BLIND-REVIEW

L'Editore è a disposizione di tutti gli eventuali proprietari di diritti sulle immagini riprodotte nel caso non si fosse riusciti a recuperarli per chiedere debita autorizzazione

The Publisher is available to all owners of any images reproduced rights in case had not been able to recover it to ask for proper authorization

chiuso in redazione dicembre 2016 - stampa Bandecchi & Vivaldi s.r.l., Pontedera (PI)

*consultabile su Internet <http://www.dida.unifi.it/vp-308-firenze-architettura.html>

FIRENZE architettura

2.2016

	SISIFO <i>Alberto Campo Baeza</i>	4
lo spazio dello spirito	Lo spazio della cerimonia del tè <i>Francesco Montagnana</i>	10
	Renzo Piano_Alessandro Traldi - Un proscenio per l'universo di Emilio Vedova <i>Maria Grazia Eccheli</i>	22
microcosmi	Francesco Venezia - Un fuoco alchemico su uno sfondo cosmico <i>Alberto Pireddu</i>	32
	Renato Rizzi - Il cosmo della Bildung <i>Renato Rizzi</i>	42
	Il Classico in una stanza. Il Salone della Vittoria alla VI Triennale di Milano <i>Francesca Mugnai</i>	50
il piccolo e l'immenso	Werner Tscholl - Architetture topografiche <i>Marco Mulazzani</i>	58
	Stefano Torrione - Bianche topografie <i>Michelangelo Pivetta</i>	70
petites maison	Zao/standardarchitecture - Pensare i fondamenti <i>Fabrizio Arrigoni</i>	80
	Yoshifumi Nakamura - Di case, cabanes ed eremi <i>Andrea Volpe</i>	90
	Casa per artista e capanno per reduci <i>Francesco Collotti</i>	98
ricerche	La casa come microcosmo. <i>La maison ou le monde renversé</i> e lo spazio domestico arabo-musulmano nell'interpretazione di Roberto Berardi <i>Francesca Privitera</i>	104
	Matrice sacra dell'eremo tra interiore e infinito <i>Sandro Parrinello</i>	110
	Antonio da Sangallo il Giovane e la cappella Serra a San Giacomo degli Spagnoli a Roma <i>Maria Beltramini</i>	118
	Dall'abito all'abitato. La definizione dello spazio dell'abitare <i>Stefano Follesa</i>	126
	Le città di ceramica di Ettore Sottsass <i>Debora Giorgi</i>	134
percorsi	Nel luogo del sogno. Progetto per l'apparato scenografico dell' <i>Amoroso e guerriero</i> di Claudio Monteverdi a Siena, 1987 <i>Riccardo Butini</i>	140
	<i>Divanhane</i> , la stanza dell'accoglienza <i>Serena Acciai</i>	146
eventi	Roma, MAXXI Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo, 21 aprile - 4 settembre 2016 Superstudio 50 <i>Fabrizio Arrigoni</i>	152
	Venezia, 28 maggio - 27 novembre 2016 Biennale Architettura <i>Michelangelo Pivetta</i>	156
	Lago D'iseo 18 giugno - 3 luglio 2016 Christo e Jeanne Claude - The Floating Piers <i>Stefano Buonavoglia</i>	160
letture a cura di:	<i>Fabrizio Arrigoni, Alberto Pireddu, Francesco Collotti, Serena Acciai, Carlo Gandolfi, Lorenza Gasparella, Armando Dal Fabbro, Marco Falsetti</i>	164

più con meno *more with less*

Basta una pietra a definire uno spazio: una pietra che, nel caso di Sisifo, è ormai tutt'uno col corpo, come sottende il progetto di Campo Baeza in apertura del numero.

Con il tema "più con meno", dedicato agli spazi di piccole dimensioni ma di grande intensità, la rivista declina quel "costruire con poco" già affrontato in precedenza, volendo additare quell'aspetto trascendentale del tema nel quale il meramente dimensionale s'avvia all'intrinseco valore poetico della misura.

La stanza giapponese del tè e/o l'intero universo artistico di Vedova – nella sua messa in scena nell'opera di Renzo Piano ai Magazzini del Sale – sono entrambi assunti a paradigmi laici di quello che può essere considerato lo spazio per antonomasia: quello "spazio dello spirito" in cui il significato si condensa.

Ma anche le architetture/microcosmo – rappresentate sia dall'allestimento pompeiano di Francesco Venezia, sia dall'aula ideale di Renato Rizzi, arrampicata sulla Cupola del Brunelleschi, e dalla stanza "classica" di Persico alla Triennale del '36 – sono qui presentate per la loro forza evocativa.

Quando poi gli opposti si incontrano il risultato è perturbante: le vette alpine sono sfondo sublime al *museo diffuso* di Tscholl come ai *lacerti bellici* fotografati da Torrione.

Abitazioni minime sono quelle di Zao, Nakamura e Tessenow seppur distanti tra loro per concezione e geografia.

Tra le ricerche: la casa islamica nella lettura fatta da Roberto Berardi, le celle degli eremi come soglia verso l'infinito, la relazione stretta tra abitazione e abito, le città di ceramica disegnate da Sottsass.

Chiudono il numero alcuni studi di architetture e progetti meno conosciuti: la romana Cappella Serra di Antonio da Sangallo il Giovane; una scenografia in forma di albero ideata da Michelucci per la piazza del Duomo di Siena; la reinterpretazione del *Divanhane* ad opera di Eldem. (ndr)

A stone is enough to define a space: a stone which, as in the case of Sisyphus, has become one with the body, as the Campo Baeza project which opens the number subtends.

With the theme of "more with less", devoted to small spaces of great intensity, the journal returns to that "building with little" it had previously addressed, attempting to point to the transcendental aspect of the theme, in which the merely dimensional is directed toward the intrinsically poetic value of measure.

The Japanese tea-room and/or the entire artistic universe of Vedova – in its *mise-en-scène* by Renzo Piano at the Magazzini del Sale – are both secular paradigms of what could be considered the quintessential space: that "space of the spirit" in which meaning is condensed.

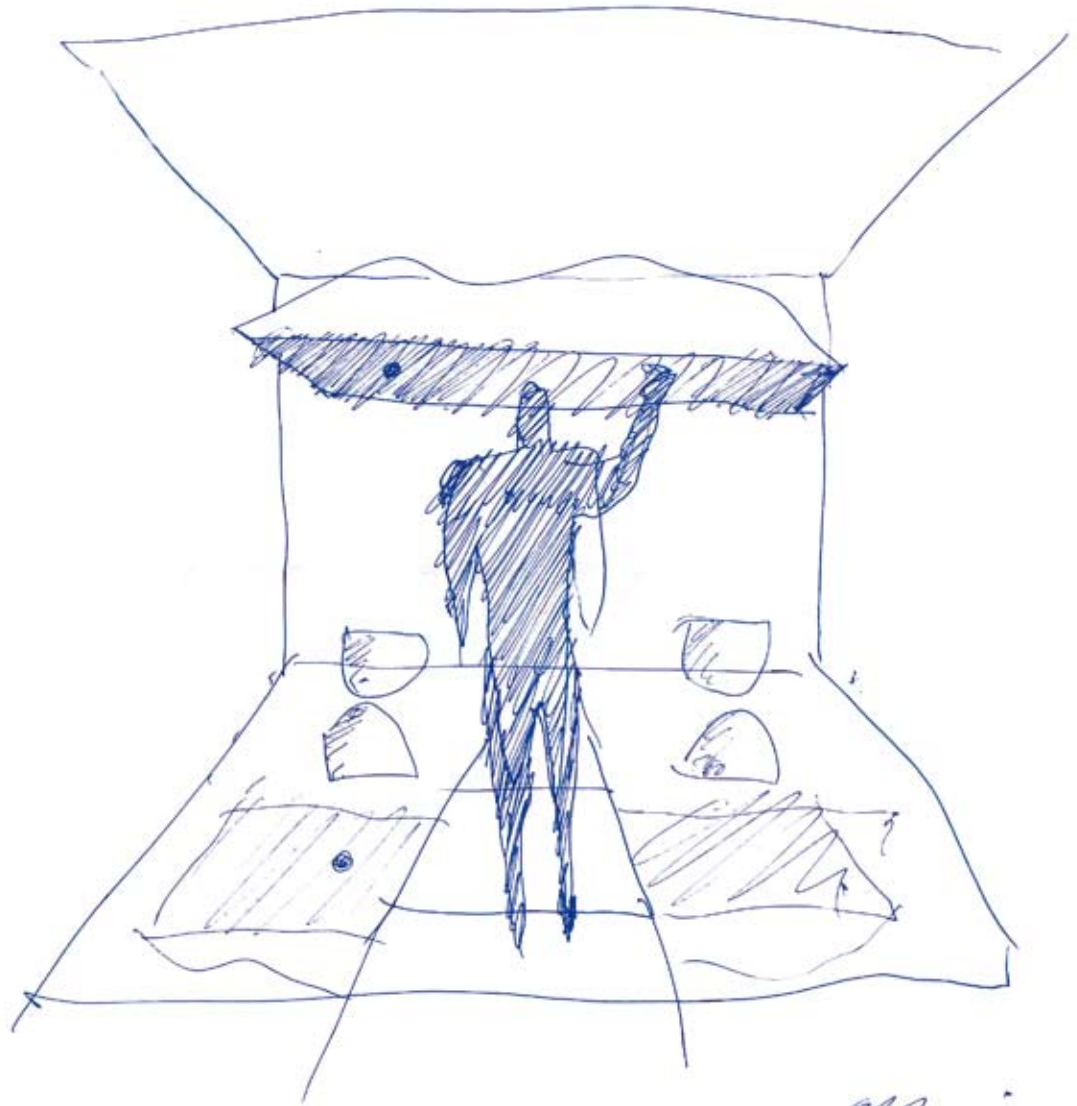
But also the architectures/microcosms – represented by Francesco Venezia's Pompeii exhibition, and Renato Rizzi's ideal classroom, high up in Brunelleschi's Cupola, as well as by Persico's "classical" room in the 1936 Triennale – are included here due to their evocative force.

When opposites meet the result is disquieting: Alpine peaks are the sublime backdrop to Tscholl's *diffused museum* and to the *lacerti bellici* photographed by Torrione.

Those by Zao, Nakamura and Tessenow, instead, are minimal dwellings, however distant in concept and geography.

Among the research projects: the Islamic house in the interpretation by Roberto Berardi, the cells of the hermits as threshold of infinity, the close relationship between dwelling and dress, and the ceramic cities designed by Sottsass.

Some studies of lesser-known architectures and projects complete the number: the Cappella Serra in Rome, by Antonio da Sangallo the Younger; a stage set in the shape of a tree designed by Michelucci for the piazza del Duomo in Siena; and Eldem's re-interpretation of the *Divanhane*. (Translation by Luis Gatt)



M
Pitacurui

SISIFO *SISYPHUS*

Alberto Campo Baeza

La pesante piedra sobre la cabeza de Sísifo es una buena imagen para materializar el concepto de gravedad.

Construir con la piedra es construir con la gravedad, como lo ha hecho siempre la Arquitectura. Por eso cuando los arquitectos descubrieron que también se podía construir con la luz, que podían dominarla, comenzaron a disfrutar con la arquitectura, porque acontecía entonces el milagro de que la luz vencía a la gravedad. La gravedad y la luz, los dos temas centrales de la Arquitectura.

En este pabellón para PIBAMARMI queremos resaltar el valor de la gravedad, del peso de la piedra colocada sobre la cabeza del hombre: el mito de Sísifo.

Colocamos una piedra muy grande suspendida en el aire a poca altura bajo la que necesariamente pasarán los visitantes del pabellón. Una piedra enorme de 4x4x1 m flotando misteriosa y provocativamente en el aire.

La cercamos con luz por medio de un velo de seda blanca tensado formando una figura semicúbica de 8x8x4 m de manera que al reflejarse en el suelo, que es de espejo, se reconstituye la forma completa del cubo de 8x8x8 m. Para cruzar sobre el espejo, tras recortar sendos huecos de 2x2 en la seda, se construye una pasarela con un suelo de duelas de mármol blanco de Carrara o Tazos de 2 m de anchura.

Tras pasar comprimidos bajo la gran piedra suspendida, los visitantes verán en el suelo, sobre el espejo, las bañeras y lavabos y piezas de Pibamarmi que aparecerán simétricas en vertical y en horizontal. Al final una estancia transversal, con el mismo pavimento de piedra blanca de la pasarela y un gran contenedor para Pibamarmi. Y nada más.

The weighty boulder above the head of Sisyphus provides us with an image that materializes the concept of gravity.

Building with stone is building with gravity, as Architecture has always done. So when architects discovered they could also build with light, that they could dominate it, they began to derive enjoyment from architecture, because it was then that the miracle occurred of light conquering gravity. Gravity and light, the two central themes of Architecture.

In this pavilion for PIBAMARMI we want to highlight the value of gravity, of the weight of the boulder over a man's head: the myth of Sisyphus.

We placed a very large low-hanging stone suspended in the air under which the visitors to the pavilion must pass. An enormous stone measuring 4x4x1 m floating mysteriously and provocatively in the air.

We surround it with light with a veil of taut white silk forming a semi-cubic figure measuring 8x8x4 m which, when mirrored by the reflective floor, reconstitutes the form of a perfect 8x8x8 m cube. Crossing the mirrored floor, cutting spaces of 2x2 into the silk, is a pathway of white Carrara and Thassos marble staves 2 m wide.

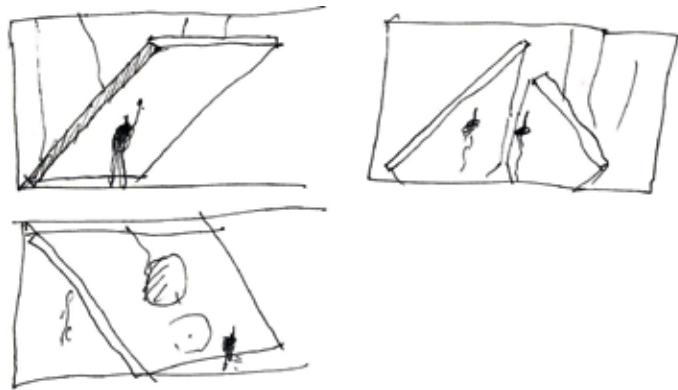
Compressed as they pass below the enormous hanging stone, visitors will encounter on the reflective floor various baths, wash-basins and other Pibamarmi elements that appear horizontally and vertically symmetrical.

At the end a transversal room, with the same white stone paving as the pathway and a great container for Pibamarmi.

And nothing more.

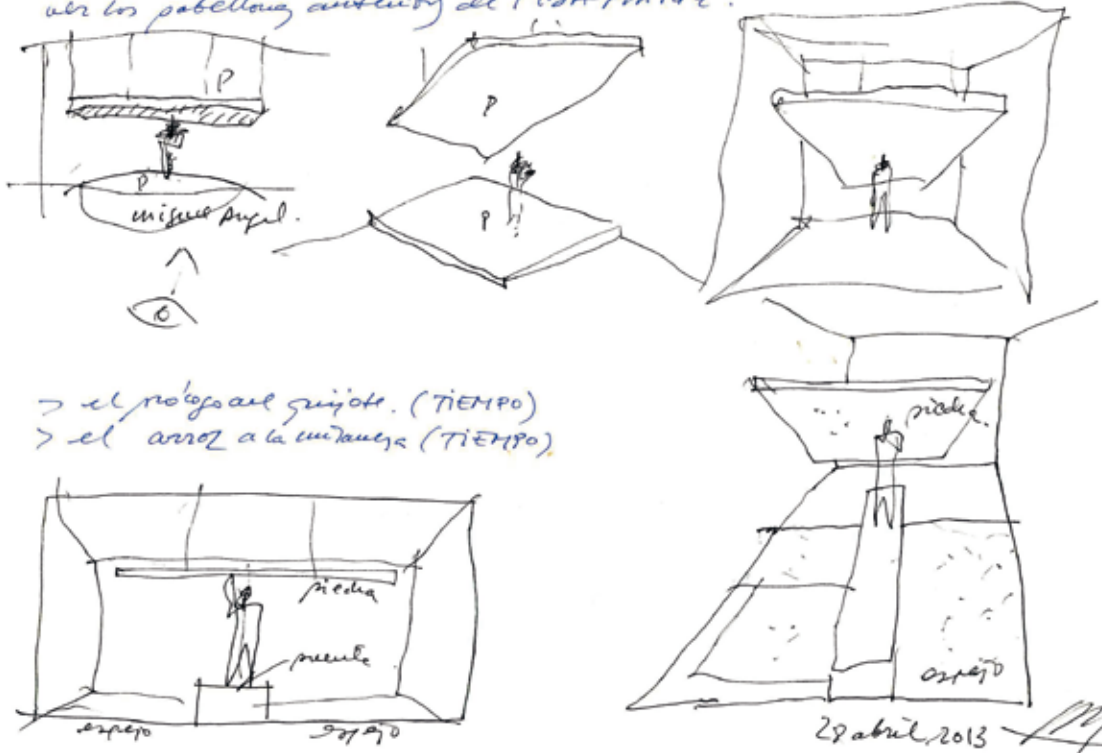


Alberto Campo Baeza
Pabellón para PIBAMARMI, Verona 2013



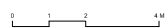
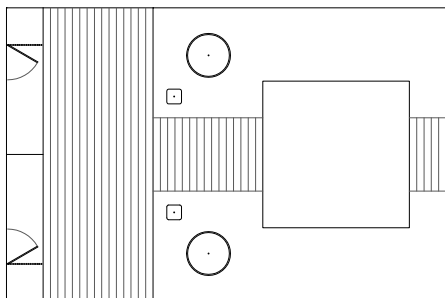
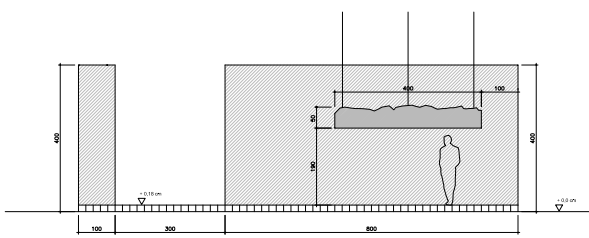
PiBA-MANMI

als les pabellons anteriors del PiBA-MANMI.



> el rotoplast guillot. (TIEMPO)
 > el arroz a la catalana (TIEMPO)





Teahouses (*chashitsu*), extraordinary places for meditation, are some of the most important sources for medieval and modern Japanese aesthetics. The essay provides an introduction to concepts and images that are deeply rooted in Japanese culture, by illustrating the specific and unusual nature of the place conceived for the tea ceremony. The actual tea ceremony (*chanoyu*) towards the end of the 16th century, when what was just a pleasant custom introduced from China, became an art and a ceremony of great fascination in the dimension of Zen and of the tea masters such as Sen no Rikyū (1522-1591). He conceived small teahouses which best embodied the principles of humility and silent respectfulness. It was his philosophy that gave rise to the architectural style known as *sukiya*. Builders and tea masters took the raw materials directly from the forests, combining timber, bamboo, reeds, clay and a variety of building materials, all of which maintained their original colors, forms and textures. The imperfections of nature provided a source of aesthetic inspiration.

Lo spazio della cerimonia del tè *The space for the tea ceremony*

Francesco Montagnana

La stanza del tè o *chashitsu* o *sukiya* come forma distintiva d'architettura si è sviluppata in Giappone verso la fine del XVI secolo quando la stanza del tè, caratterizzata comunemente come un eremo o capanna "rustica" nella forma pressoché definitiva di *roji-soan* di cerimonia del tè, viene concepita dal maestro del tè Sen no Rikyū (1522-91). Il *chashitsu* chiamato Tai-an, che si trova attualmente all'interno del tempio Myōki-an a Yamazaki, poco distante dall'antica capitale Kyōto è stata attribuita sin dal periodo Edo (1600-1687) a Sen no Rikyū ed è l'unica delle sue opere rimasta relativamente integra. Questo perché Sen no Rikyū possedeva in effetti una villa in questa zona e da lì era stata successivamente smontata e trasferita. La sua realizzazione si colloca verosimilmente attorno al 1583, anno undicesimo dell'era Tenshō. Proprio in questo periodo Sen no Rikyū conferisce espressione allo stile *sōan* attribuendo alla stanza la dimensione di solo di 2 *tatami* (circa 180x180 centimetri) e indirizzando ogni accorgimento, scelta dei materiali, luce e di qualsiasi oggetto d'uso nel rituale della cerimonia verso un'unica chiara direzione: lasciare immergere il sé nello spazio assoluto. Lo spazio della *chashitsu* e del *rōji* non è lo spazio che si contrappone al sé, bensì lo spazio in cui il sé si trova, il luogo della non-mente.

Da allora in poi il *chashitsu* o *sukiya* è riconosciuto essere l'ispirazione per uno stile dell'architettura residenziale che in gran parte è rimasto il dominio di una élite, come occasione rara per un'espressione molto individualistica nella cornice dell'architettura giapponese. Il significato e l'interpretazione della stanza del tè è complessa e involuta. Possiamo quindi, tra le numerose figure di spicco distinguere un periodo prima di Rikyū e delle innova-

The tea room, *chashitsu* or *sukiya*, as a distinctive architectural form was developed in Japan towards the end of the 16th century, when Sen no Rikyū (1522-91), Master of the way of tea, conceived the tea room in its almost definitive form of *roji-soan*, a hermitage or "rustic" hut in the garden. The Tai-an *chashitsu*, which is located today inside the Myōki-an temple in Yamazaki, not far from the ancient capital of Kyōto, was attributed since the Edo period (1600-1687) to Sen no Rikyū, and it is the only one of his architectural works which is still relatively intact. This is so because Sen no Rikyū in fact owned a house in this area and the tea-room was later disassembled and transferred to its new location. Its construction is dated around the year 1583, eleventh year of the Tenshō era. Precisely in this period Sen no Rikyū confers expression to the *sōan* style, giving the room the size of only 2 *tatamis* (approximately 180x180 centimetres) and aiming each solution, choice of materials, lighting and any artefact used in the ritual of the tea ceremony towards one single objective: letting the self be immersed in absolute space. The space of the *chashitsu* and of the *rōji* is not the space in opposition to the self, but rather the space in which the self finds itself, the place of the non-mind.

From then on the *chashitsu* or *sukiya* is recognised as the inspiration for a style of a mostly élite residential architecture, which presents a rare opportunity for a very individualistic expression within Japanese architecture. The meaning and interpretation of the tea room is complex and convoluted. We may thus distinguish a period including several important masters before Rikyū and the innovations he introduced, a late period in Rikyū's life, from the time he was sixty to the moment of his death by *seppuku* or ritual suicide, and finally a period after him.



*Shōkō-ken,
casa da tè del tempio Koto-in (Kita-ku, Kyōto-shi) nel complesso dei
templi Daitoku-ji (Kita-ku, Kyōto-shi), 1601, autore Maestro Hosokawa
Sansai (1563-1645)
Veduta interna dalla posizione del maestro ("temaeza"), verso l'angusta
apertura d'ingresso degli ospiti ("nijiriguchi"), © Tadahiko Hayashi*

Jo-an,
 casa da tè nel parco Uraku-en (Inuyama-shi, Aichi-ken), 1618, autore
 Maestro Oda Uraku (1547-1621) La casa da tè era stata realizzata
 inizialmente nel tempio Shoden-in, parte del più ampio complesso di
 Kennin-ji, una delle culle del buddismo zen. Ricollocata ben tre volte, la
 penultima nella villa della famiglia Mitsui nella prefettura Kanagawa, si
 trova ora nel parco Uraku-en, vicino a Nagoya.
 Modello (okoshi-e-zu) di Jo-an aperto (333x224x157 mm), © Marco Covi
 Finestra denominata uraku, realizzata con piccole strisce verticali di
 bambù, © Tadahiko Hayashi



zioni che introdusse, un periodo tardo della sua vita, quando era già sessantenne, sino alla morte per *seppuku* o suicidio rituale, e infine un periodo dopo di lui.

Il *chanoyu* è un'arte che investe la ricerca estetica e funzionale sugli utensili del tè, la disposizione dei fiori, l'arte del giardino, la preparazione delle vivande *kaiseki*, la calligrafia, la ceramica e inoltre coinvolge i modi di comportamento – è una performance, è una pratica insieme mondana e rituale. Infine è filosofia stessa nella meditazione zen.

“L'arte del tè, lo si sappia, non è altro che bollire l'acqua, versare il tè e berlo”, sono le parole di Sen no Rikyū e la cerimonia del tè chiamata *sado*, *chado* (“Via del tè”), o anche *chanoyu* letteralmente “acqua calda del tè” deriva dalla tradizione del tè assimilata dalla Cina, considerata la fonte primaria di civiltà. Era un'abitudine diffusa tra i monaci che risaliva almeno all'inizio del IX secolo quando il monaco Kukai (774-835) introdusse il metodo per lavorare le foglie di tè. Nel tardo XII secolo il monaco Myōan Eisai (1141-1215) si reca in Cina dove studia il *chan*, precursore cinese del buddismo *zen* e, tornato in Giappone nel 1191, oltre ad esercitare una grande influenza nell'introduzione proprio dello *zen*, inizia a diffondere la coltivazione delle piante e la pratica di bere il tè. Nel 1211 scrive il trattato intitolato *Kissa Yōjōki* (Conservare la salute bevendo il tè) in cui, esaltando le virtù medicinali della bevanda, gli attribuiva l'efficacia di un farmaco. L'uso del tè, corroborante per la meditazione, si estende ben presto dai monasteri *zen* all'élite militare, che deteneva il potere nel periodo Kamakura (1185-1333).

Nel XIV secolo il teismo si è ormai diffuso dalle classi nobiliari ai samurai, al clero buddista oltre che tra alcuni mercanti. La stanza del tè è ancora caratterizzata da spazi denominati *kakoi* (letteralmente recinto) all'interno del tipo convenzionale di costruzioni in stile *shoin* dove la cerimonia del tè, basata sul modello cinese tradizionale del *daisu* (vassoio per gli utensili del tè), si teneva nello stesso spazio che avremmo definito uno studio o una stanza per il ricevimento degli ospiti, generalmente almeno delle dimensioni di 4 tatami e ½ (circa 270x270 centimetri). Uno degli esempi meglio conservati, opera di Ashikaga Yoshimasa (1435-90), è Dōjinsai,

Chanoyu is an art that is based on the aesthetic and functional research on the utensils used for preparing tea, flower arrangement, the art of gardening, the preparation of food for *kaiseki*, calligraphy, ceramics, and involves as well the ways of behaviour – it is a performance, it is a practice that is both mundane and ritual. Ultimately, it is philosophy itself through zen meditation.

“Tea is nought but this: first you heat the water, then you make the tea. Then you drink it properly. That is all you need to know”, said Sen no Rikyū. The tea ceremony, called *sado*, *chado* (“the Way of Tea”), or also *chanoyu*, which literally means “hot water for tea” derives from China, considered as the primary source of civilisation. It was a widespread custom among monks ever since the beginning of the 9th century at least, when the monk Kukai (774-835) introduced the method for preparing the tea leaves. In the late 12th century the monk Myōan Eisai (1141-1215) travelled to China where he studied *chan*, the Chinese predecessor of Japanese *zen*, and upon his return initiated the cultivation of plants and the practice of drinking tea in Japan. In 1211 he wrote the treaty called *Kissa Yōjōki* (How to Stay Healthy by Drinking Tea), in which he exalted the medicinal virtues of the drink. The use of tea, reinvigorating for meditation, soon became widespread in both zen monasteries and among the military élite in power during the Kamakura period (1185-1333).

In the 14th century the culture of tea expanded from the noble classes to the Samurai, the Buddhist clergy and some merchants. The tea room was still characterised by spaces known as *kakoi* (literally enclosure) within conventional constructions in *shoin* style where the tea ceremony, based upon the traditional Chinese model of the *daisu* (tray for holding the utensils used for preparing tea), took place in a space we would have defined as a study or living-room, generally with a dimension of at least 4 and a half tatami (approximately 270x270 centimetres). One of the best preserved examples is the Dōjinsai, designed by Ashikaga Yoshimasa 1435-90, a tea room in the Tōgudō of the Jishō-ji temple, better known as the Ginkaku-ji (Temple of the Silver Pavilion).

If the *sōan* style tea room owes its relative perfection mainly to Rikyū, it strongly influenced both its contemporaries and those who fol-



Ryōkaku-tei,
casa da tè del tempio Ninna-ji (Ukyo-ku, Kyōto-shi), inizi del XVIII secolo,
autore Maestro Ogata Kōrin (1658-1716)
Stanza di preparazione (mizuya) per gli utensili e sullo sfondo il giardino,
© Tadahiko Hayashi

una stanza del tè nel padiglione Tōgudō del tempio Jishō-ji meglio noto come Ginkaku-ji (Tempio del padiglione d'argento).

Se la stanza del tè nello stile *sōan*, che deve la relativa perfezione principalmente a Rikyū, ha esercitato un'influenza nei suoi contemporanei e in seguito. Ciò, tuttavia, non ha originato semplicemente delle imitazioni. Come in Furuta Oribe (1545-1615), in Kobori Enshū (1579-1647) oppure Oda Uraku (1547-1621), fratello minore del *daimyō* Oda Nobunaga. Quest'ultimo è stato, insieme a Toyotomi Hideyoshi e Tokugawa Ieyasu, uno dei tre leader politico-militari artefici dell'unificazione del paese. I maestri del tè in quest'epoca erano consiglieri politici, monaci, mercanti, guerrieri o una combinazione di queste categorie e il *chanoyu* diventava un momento di rifugio mentale nelle pause di una battaglia, prima della ripresa delle ostilità. Lo spazio del tè continuava ad essere anche per i maestri del tè-*samurai* uno spazio dell'utopia o della fuga dalla realtà quotidiana e uno spazio sociale all'interno di alcuni circoli di potere.

Rikyū seppe dare una forma ideale e insieme sintetica alle tendenze artistico filosofiche della sua epoca con uno spazio fuori dall'ordinario, microcosmo per lo spirito, con l'invenzione del *roji* (letteralmente: "sentiero di rugiada") come metafora del percorso di montagna che conduce al rifugio dell'eremita, e investendo campi artistici come la pittura, la calligrafia, l'arte della ceramica e della presentazione dei cibi. Mentre l'Occidente ha privilegiato la vista, da cui è partito per la sua geometrizzazione dell'esperienza, e ha così svalutato le altre sensazioni (uditive, tattili, olfattive eccetera) lo spazio del *wabi-cha* (lo stile *wabi* del tè) è per la mente e il corpo in senso non duale, è quando ci addentriamo nella sua conoscenza scopriamo qualcosa di assolutamente fuori dall'ordinario che può essere compreso appieno solo attraverso l'esperienza dei cinque sensi, come microcosmo fenomenico a parte. *Wabi-cha* è un ideale del teismo in cui il semplice atto di bere il tè costituisce una filosofia e sviluppa il nostro senso estetico.

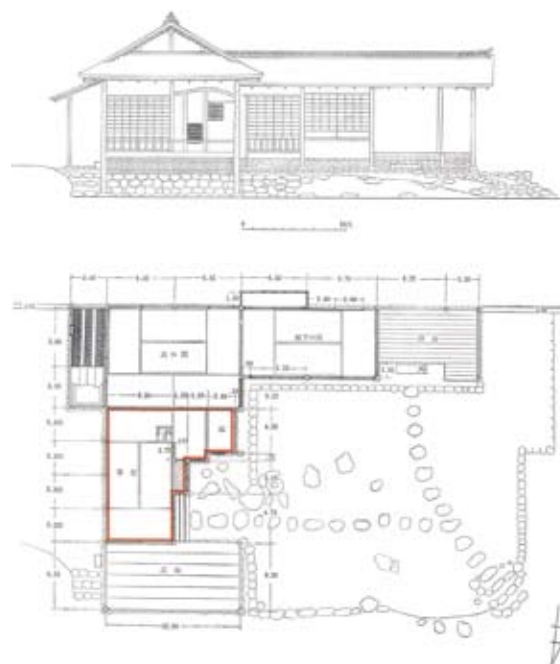
lowed, without, however, originating simple imitations. As in Furuta Oribe (1545-1615), Kobori Enshū (1579-1647) or Oda Uraku (1547-1621), younger brother of the *daimyō* Oda Nobunaga. This latter was, together with Toyotomi Hideyoshi and Tokugawa Ieyasu, one of the three political and military leaders who brought about unity in the country. The tea masters of this era were political counsellors, monks, merchants, warriors, or a combination of these categories, and the *chanoyu* had become a moment of mental refuge in the pauses during battle, before resuming hostilities. The space for tea was also for the *samurai* tea masters a space for Utopia or for escape from everyday reality, as well as a space for social interaction within some circles of power.

Rikyū knew how to give an ideal and synthetic form to the artistic and philosophical tendencies of his time with a space outside the ordinary, a microcosm for the spirit, through the invention of the *roji* (literally: "path of dew") as metaphor for the mountain path which leads to the hermitage, and the use of art forms such as painting, calligraphy, ceramics and the presentation of foodstuff. Whereas the West privileged vision, which it placed at the foundation of its geometric interpretation of experience, thus underestimating the other senses (hearing, taste, smell, etc.), the space of the *wabi-cha* (*wabi* style of tea) is for both body and mind in a non-dual sense, and when we get to know it we discover something that is absolutely extraordinary and which can only be fully understood through the experience of all five senses, as a separate phenomenal microcosm.

Wabi-cha is an ideal for the tea culture in which the simple act of drinking constitutes a philosophical experience and develops our aesthetic sense. In a space smaller than four square metres – a tea room such as the Tai-an – surrounded by a *roji*, a tea garden which expresses in a stylized way a mountain path, the host invites one or more guests and serves tea to them in a ritual form, in an environment in which a careful arrangement of calligraphy, painting



Shōnan-tei,
 casa da tè nel tempio Saiho-ji (Nishikyo-ku, Kyōto-shi), inizi del XVII
 secolo, autore Maestro Sen Shōan (1546-1614)
 Prospetto Nord
 Planimetria generale
 L'interno affacciato sulla veranda e il giardino
 Veduta nord con le ampie falde che coprono la veranda
 © Tadahiko Hayashi



In uno spazio ridotto sino a meno di quattro metri quadri – una stanza del tè come Tai-an – circondata da un *roji*, giardino del tè che esprime stilizzato un sentiero di montagna, il padrone di casa invita uno o più ospiti, ai quali serve il tè con una cerimonia, in un ambiente in cui una calligrafia, pittura e oggetti del tè circondano i partecipanti, in un arrangiamento voluto. Si tratta in definitiva di un modo semplice di bere il tè, realizzando un senso estetico profondo e creando un tempo e uno spazio unici e fuori dall'ordinario, che danno spunto a pensieri filosofici e religiosi insieme.

Il principale concetto che soggiace all'estetica dell'arte del tè prende il nome di *wabi*, espressione che ricopre un ampio ventaglio di significati e che fu largamente applicata dai poeti e, più tardi, dagli esteti della cerimonia del tè, i quali propugnavano l'isolamento dal mondo e l'uso di cose semplici, rustiche, come le uniche rappresentanti la pura bellezza. Nel pensiero di Sen no Rikyū, alla nozione di *wabi* si accosta quella di *sabi*, consistente nel dare più importanza alla sobrietà e alla semplicità che a un'apparenza brillante. La natura interiore delle cose veniva privilegiata a discapito dell'aspetto esteriore. Inoltre *sabi* indicava la patina che il tempo lascia sugli oggetti, un evidente riferimento al concetto buddista di impermanenza (*mujō*).

I materiali e gli elementi selezionati con attenzione erano lasciati nella loro condizione naturale, imperfetta o impoverita e diventano altamente apprezzati con il loro invecchiare. I processi della transizione, appassire e perfino decadere, si trasmettono ai sensi umani e sono soggetto importante del pensiero estetico-filosofico giapponese, ciò che viene spesso definito poeticamente come *mono no aware*, l'esperienza con cui si scopre la natura transeunte dell'universo. Il *sabi* ha acquisito il significato di patina del tempo, dell'invecchiare, della solitudine, della rassegnazione, mentre il *wabi* ha raffinato il concetto di povertà, di bellezza nella semplicità. Il rituale e la regolamentazione della cerimonia del tè si sono trasformati in un tentativo di sperimentare mentalmente e fisicamente i principi chiave del buddismo *zen*.

and objects related to the tea ceremony surround the participants. It is a simple way of drinking tea, in fact, while developing a deep aesthetic sense and creating a time and a space that are unique and out of the ordinary and which foster both philosophical and religious thoughts.

The main concept underlying the aesthetics of the art of tea takes its name from *wabi*, an expression which has a wide spectrum of meanings and which was largely applied by poets, and later to the aesthetes of the tea ceremony, who advocated isolation from the world and the use of simple, rustic things, as the only ones that truly represented pure beauty. In the thought of Sen no Rikyū, the notion of *wabi* is accompanied by that of *sabi*, which consists in giving more importance to sobriety and simplicity than to shiny appearance. The interior nature of things was privileged in detriment of the exterior aspect. In addition, *sabi* indicated the patina that time left on objects, an evident reference to the Buddhist concept of impermanence (*mujō*).

The carefully chosen materials and elements were left in their natural condition, and are well appreciated as they age despite their imperfect or impoverished aspect. Processes of transition, wilting or even decay are transmitted to human senses and are an important subject of Japanese aesthetic-philosophical thought, which is often poetically defined as *mono no aware*, that is the experience through which the transient nature of the universe is discovered. While *sabi* has acquired the meaning of the mark left by time, by ageing, solitude, acceptance, *wabi* has refined the concept of poverty, of beauty in simplicity. The ritual and rules of the tea ceremony have been transformed into an attempt to physically and mentally experience the key principles of *zen* Buddhism.

This has stimulated, as with the *chashitsu* itself, a sort of symbolic space in which nothing is symbolised, or, more precisely, where emptiness, absence and non-existence (*mu*) are expressed. In fact, the history of the house and of architecture in Japan, is permeated by a spatial logic with a hidden system, with a capacity to make non-





Ciò ha stimolato, come nel caso del *chashitsu* in sé, un genere di spazio simbolico in cui niente è simbolizzato, o, più precisamente, dove sono il vuoto, l'assenza o la non-esistenza (*mu*) a essere espressi. In effetti, la storia della casa e dell'architettura giapponese è pervasa da una logica spaziale con un sistema nascosto, una capacità di rendere apparente la non-esistenza. Questa architettura ci ricorda dell'amarezza delle cose sull'orlo della loro scomparsa o, per contro, al momento del loro apparire.

L'atmosfera raccolta di padiglioni del tè come Shōnan-tei è così descritta da Okakura Kakuzō (1872-1913), teorico dell'arte del tè, nel suo *The Book Of Tea* (1906), non una traduzione dal giapponese bensì scritto direttamente in inglese: "Nella stanza, la luce è smorzata anche durante il giorno, perché i bassi spioventi del tetto inclinato lasciano filtrare solo pochi raggi di sole. Tutto è di colore discreto, gli stessi invitati hanno scelto con cura gli abiti a tinte sobrie". È il cosiddetto concetto di *shibumi* (letteralmente "sapore amaro"), che indica un atteggiamento riservato e il distacco del maestro e un gusto per i colori sobri che contrastava con l'acceso decorativismo apprezzato dalla corte shogunale del periodo Momoyama (XVI secolo).

Legno naturale grezzo per le strutture, intonaco di terra non colorato per le pareti e grate di bambù alle finestre, la stanza del tè situata all'interno del tempio Saihoji risponde al gusto sobrio e austero delle *sukiya* più antiche. Costruito in materiali poveri, questo padiglione del tè è suddiviso in due piccoli ambienti di due tatami ciascuno (circa 180 x 180 centimetri): la *sukiya* vera e propria, in cui veniva preparato il tè dal maestro, e un attiguo ripostiglio in cui alcuni ripiani permettono di riparare gli utensili (*mizuya*).

I maggiori maestri del tè sono ben noti per determinare le misure e le proporzioni delle loro produzioni riferite fino all'ultimo più preciso dettaglio. Ciò era un modo comune di esprimere la propria poetica e di mantenere un controllo sul risultato percettivo dello spazio. I trattati più antichi sul tè, per esempio, sono carichi di riferimenti alle misure relative alla posizione e all'aspetto mate-

existence apparent. This architecture reminds us of the bitterness of things on the edge of oblivion, or, on the contrary, at the moment in which they are about to appear.

The atmosphere that pervades the tea pavilions such as Shōnan-tei is described thus by Okakura Kakuzō (1872-1913), theoretician of the art of tea, in his *The Book Of Tea* (1906), which is not a translation from the Japanese but rather written directly in English: "Even in the daytime the light in the room is subdued, for the low eaves of the slanting roof admit but few of the sun's rays. Everything is sober in tint from the ceiling to the floor; the guests themselves have carefully chosen garments of unobtrusive colours". It is the concept of *shibumi* (literally: "bitter taste"), which indicates an attitude of reserved detachment in the master and a taste for sober colours that contrast with the bright decorative style of the Shogun court during the Momoyama era (XVI century).

Rough, unpolished wood for the structures, uncoloured earthen plaster for the walls and bamboo grating for the windows, the tea room in the temple of Saihoji reflects the sober and austere taste of the most ancient *sukiya*. Built in humble materials, this tea pavilion is divided into two small sections of two tatamis each (approximately 180 x 180 centimetres): the *sukiya* itself, where tea was prepared by the master, is an old storage room with a few shelves useful for repairing utensils (*mizuya*).

The greatest tea masters are well known for determining with extreme precision the measures and proportions of their production. This is a common way of expressing their poetics and of maintaining control of the space in terms of the resulting perception. The most ancient treatises on tea, for example, are full of references to the measurements regarding the position and the material aspect of every element and of every gesture, specified in relation to the use of the utensils for preparing the tea.

Behind all of this apparent simplicity of the structural features – not only of the *chashitsu* but also of the constructions devoted to tea, the poetics of the proportions and of the tactile and visual features of



Bösen,
 casa da tè del tempio Kohō-an nel complesso dei templi Daitoku-ji
 (Kita-ku, Kyōto-shi), 1612, autore Maestro Kobori Enshū (1579-1647).
 Realizzata nel 1612 la casa è stata ricollocata nella posizione attuale nel 1637,
 distrutta da un incendio nel 1793 è stata poi fedelmente ricostruita.
 Veranda esterna su due livelli e, in primo piano, il bacino in pietra con
 appoggiato il mestolo in bambù ("hishaku") per raccogliere e versare l'acqua
 La veranda esterna attraverso la parte inferiore mobile a saliscendi e
 superiore fissa (yukimi shoji)
 La stanza in stile shoin con pilastri squadri e porte scorrevoli (fusuma) sui lati
 © Tadahiko Hayashi



riale di ogni elemento e di ogni gesto, fino a specificare in merito all'uso degli stessi utensili del tè.

Dietro tutta questa apparente semplicità delle caratteristiche strutturali - non solo dei *chashitsu* ma anche nelle costruzioni dedicate al tè, la poetica delle proporzioni e delle caratteristiche tattili e visive dell'effetto dei materiali è sempre attentamente calibrata. A questo si aggiunga l'influenza del tatami come modulo architettonico, analogo a quella cellula vivente che misura il posto per il relativo scopo tanto spirituale che materiale. Infatti la scelta delle dimensioni e la classificazione che ne deriva sono uno degli aspetti più sviscerati.

Una caratteristica distintiva dell'architettura della cerimonia del tè è che l'architetto, il cliente, il maestro del tè, e a volte persino il costruttore, sono lo stesso individuo ed è proprio questa natura molto "personalizzata" dell'architettura del *chashitsu* a rivestire un ruolo decisivo. Si diffonde dal periodo Edo (1600-1867) in avanti, l'*okoshi-e-zu*, così è detto il modello di cartone ripiegabile che è servito da oggetto standard per la trasmissione e la rappresentazione delle stanze del tè considerate esemplari. L'unico per i mezzi dell'epoca che consentisse di rendere la complessità dell'articolazione spaziale, della scelta dei materiali e delle misure del *chashitsu*. Questi erano prodotti spesso sotto forma di un certo numero di modelli delle opere famose, e forniti in un kit diligentemente fascicolato. Il modello ripiegabile in sé era una precisa versione in scala della casa del tè con dimensioni, materiali e rivestimenti annotati. Allo stesso modo era usato dal maestro del tè come mezzo per verificare lo spazio costruito dal *sukiya-daiku* (carpentiere di una *sukiya*).

the materials is always carefully calculated. To this is added the influence of the tatami as an architectural module, analogous to that living cell which measures the place for a purpose that is both spiritual and material. In fact, the choice of dimensions and the classification which derives from it are some of its most passionate aspects.

A distinctive feature of the architecture of the tea ceremony is the fact that the architect, the client, the tea master, and sometimes the builder too, are the same individual, and it is precisely this extremely "personal" nature of the architecture of the *chashitsu* that plays a decisive role. From the Edo period (1600-1867) the use of the *okoshi-e-zu* became widespread. This is how the foldable cardboard model is called, which is used as a standard for the transmission and representation of tea rooms considered exemplary. The only method at the time that allowed to render the complexity of the spatial articulation, of the choice of materials and of the measures of the *chashitsu*. These were products often models of famous tea rooms made in numbered editions presented in a carefully folded kit. The foldable model was a precise small-scale version of the room with notes regarding dimensions, materials and cladding. It was also used by the tea master in order to verify the space built by the *sukiya-daiku* (the carpenter who builds a *sukiya*).

Translation by Luis Gatt



p. 20
Shikan-tei,
casa da tè della famiglia Yamada (Kamakura-shi, Kanagawa-ken), XVII
secolo, autore Maestro Yamada So (1627-1708). La casa da tè venne
ricollocata dove si trova attualmente nel 1959.
Porta scorrevole dipinta (fusuma) in una stanza accessoria
 © Tadahiko Hayashi

p. 21
Seikō-ken,
casa del tè del complesso Seison-kaku (Kanazawa-shi, Ishikawa-ken),
1863, autore Maestro Maeda Nariyasu (1811-1884)
L'ampia zona d'ingresso coperta dalle falde del tetto (doma-bisashi),
all'angolo l'entrata dell'ospite d'onore (kiniguchi), © Tadahiko Hayashi

Selezione d'immagini tratte dal volume
 Francesco Montagnana, Tadahiko Hayashi, Yoshikatsu Hayashi,
Le case del tè. Gli spazi del vuoto e dell'inatteso, Electa, 2009
 Le immagini possono essere utilizzate solo ed esclusivamente in riferimento
 al volume *Le case del tè*, edito da Electa, nell'ambito di recensioni e
 segnalazioni giornalistiche. È necessario indicare sempre i crediti fotografici

茶室

Francesco Montagnana
 Tadahiko Hayashi
 Yoshikatsu Hayashi
Le case del tè
 Gli spazi del vuoto
 e dell'inatteso

Electaarchitettura

Piano's choice is that of confirming the emotional emptiness of the Magazzino del Sale. He introduces very few themes into the metaphysical space, only those necessary... then a *coup de théâtre*: a "Leonardian" machine moves the canvases which, like actors, dialogue with the spectators. The timeless work of the Venetian master enters the stage...

Renzo Piano_Alessandro Traldi

Un proscenio per l'universo di Emilio Vedova *A proscenium for Emilio Vedova's universe*

Maria Grazia Eccheli

Non è che un ascolto silente dei virtuali mondi intravisti dall'amico Vedova che Renzo Piano scorge negli spazi eloquenti di una trecentesca navata abbandonata dalla stanca – e forse ormai improbabile – storicità di Venezia. È Massimo Cacciari ad annotare come *"lo spazio di Piano ascolta l'idea di continuum di Vedova. Nessun oggetto da "contemplare" separatamente. Ogni opera è elemento imprescindibile dell'insieme e deve essere compresa "percorrendo" con la mente e col corpo lo spazio che l'architettura crea..."*

Lo spazio destinato all'artista veneziano è il primo dei nove magazzini che – contigui tra loro e perpendicolari alle fondamenta delle Zattere – Venezia aveva destinato alla conservazione del sale: un fondaco, con un'insolita declinazione monumentale della sua facies architettonica posta in fregio al canale della Giudecca. Il rigoroso muro, analogamente a quello della vicinissima Punta della Dogana, trasforma in unità il ripetersi dei magazzini lungo il bordo dell'acqua, col solo succedersi dei 9 portoni, sovrastati da finestre palladiane.

Nella diafana e trasparente Venezia, muri in mattone smisurati per spessore, s'armano di contrafforti a sorreggere le sgembe capriate in legno dei leggeri e aerei tetti in coppi. Sono proprio questi gli spazi – non lontani dall'Accademia, luogo del lungo magistero di Vedova – per i quali l'artista si è speso e consumato in lunghe battaglie tese al riconoscimento del loro valore storico-monumentale, così da evitarne la già programmata demolizione. Nel 1999, Vedova compie 80 anni. Nell'occasione, Venezia dona al maestro – uno dei suoi grandi e forse ultimo interprete – la disponibilità museale di una navata dell'edificio del Sale, quasi a

It is nothing but a silent listening to the virtual worlds glimpsed by his friend Vedova that Renzo Piano discerns in the eloquent spaces of a 14th century nave, abandoned by the tired – and perhaps by now improbable – historicity of Venice. Massimo Cacciari pointed out how *"Piano's space listens to the idea of a continuum in Vedova. No object is there to be 'contemplated' separately. Every work is an essential element of the whole and must be understood 'following' with mind and body the space that the architecture creates..."*

The space destined to the Venetian artist is the first of nine warehouses which, situated next to each other and perpendicular to the foundations of the Zattere, Venice had used for the conservation of salt: a storehouse with an unusually monumental facade overlooking the Giudecca Canal. The rigorous wall, similar to that, very close by, at Punta della Dogana, transforms into unity the repetition of the warehouses on the waterfront with only a sequence of 9 gates and a series of high Palladian windows.

In the diaphanous and translucent Venice, unnecessarily thick but-tressed brick walls support the crooked wooden trusses of the light and aerial tile roofs. These are precisely the spaces – not far from the Accademia, where Vedova taught for many years – for which the artist often undertook long battles in order to obtain the recognition of their historical and monumental value, so as to protect them from their intended demolition.

In 1999 Vedova turned 80 years old: for the occasion, Venice offered the master – one of its greatest, and perhaps the last, interpreters – the possibility to use one of the naves of the Salt building, almost as if generating a dialogue between the city and its own difficult contemporaneity. A dialogue which takes place today within



Spazio espositivo
Fondazione Emilio e Annabianca Vedova,
Magazzini del Sale, Venezia
2000-2009

Progetto e architettura:
Renzo Piano (Renzo Piano Building Workshop)
con: Alessandro Traldi (Atelier Traldi, Milano)

Collaboratori: Andrea Amighetti, Paolo Di Vara,
Giuseppe Guglielmino, Giulia Mogno
Coordinamento generale e ingegneria:
Maurizio Milan (Favero & Milan Ingegneria, Venezia)
Consulenza artistica:
Germano Celant

Progetto e realizzazione tecnologica:
Fabio Roncati (Metalsistem, Rovereto)

Immagine grafica:
Studio Camuffo, Venezia

Realizzazione video:
Immedia, Milano

Fotografie:
© Paolo Mussat Sartor, © Aurelio Amendola, © Attilio Maranzano
© Fondazione Emilio e Annabianca Vedova, Venezia

*Emilio Vedova nello studio al lavoro all'opera "Oltre-9"
(Ciclo II, Rosso '85), Venezia 1985
foto © Paolo Mussat Sartor, Torino per gentile concessione
© Fondazione Emilio e Annabianca Vedova, Venezia*

compimento di un possibile dialogo tra la città e la difficile propria contemporaneità. Un dialogo declinato oggi dentro gli splendidi edifici di Palazzo Grassi, del Guggenheim, e, appunto, gli antichi magazzini del sale fino a coinvolgere la punta della Dogana. Edifici tutti che, segnando le vie d'acque che si incontrano nel bacino di San Marco, additano quella "punta da màr" dominata dalla sfera dorata su cui la Fortuna, ruotando, ha da sempre indicato alla città ben altro che la sola direzione dei venti...

"La strettissima relazione – narra Alessandro TRALDI – tra l'opera di Vedova e lo spazio dei Magazzini investe certamente i suoi lavori, ma potrebbe anche portare a sovrapporre i caratteri fisici dell'uno e degli altri fino a confonderli: entrambi longilinei, asimmetrici e "irregolari". Lo spazio, robusto e ruvido, è un antro oscuro che è lì in attesa di divorarti, esattamente come Vedova raccontava essere il suo rapporto con le grandi tele delle sue opere, una sorta di "divoramento", come se lui fosse divorato dal suo fare pittura. E poi ancora quella sorta di disequilibrio spaziale che si avverte all'interno dei Magazzini, con i possenti contrafforti che adesso non devono più opporsi alla spinta laterale del sale, e che rimanda alla spinta da cui scaturiva il senso creativo di Vedova: "le mie non sono creazioni – diceva – ma terremoti, i miei non sono quadri ma respiri..."

A interpretare lo spazio interno dei Magazzini, nel modo con cui EMILIO e ANNABIANCA avrebbero voluto – "...nessun spreco, solo l'inevitabile e grande rispetto per l'edificio..." – sarà Renzo Piano, l'amico architetto con cui Vedova aveva già collaborato a quegli effetti di luci ed ombre che inseguivano gli attori costantemente in moto sui tre livelli dell'ARCA di PROMETEO: lo spazio

splendid buildings such as Palazzo Grassi, the Guggenheim, and, precisely, the ancient salt storehouses and the Punta della Dogana. Buildings which mark that place where the waterways, meeting at the San Marco basin, point to that "punta da màr" which, dominated by the golden sphere on which Fortune, rotating, has always indicated much more than only the direction of the winds...

"The very close relationship – narrates Alessandro TRALDI – between the work of Vedova and the space of the Magazzini certainly characterises his pieces, but could also bring about a superposition of the physical features of one and of the others until they become mixed up: both long-limbed, asymmetrical and "irregular". The space, robust and coarse, is a dark hole that is ready to devour you, exactly as Vedova said his relationship was with the large canvases of his works, a sort of "devouring", as if he were devoured by his painting. And then there is also that sort of spatial unbalance that is apparent inside the Magazzini, with the powerful buttresses which no longer need to oppose the lateral push of the salt, which recalls the "push" which originated Vedova's creative sense: "my works are not creations – he would say – but earthquakes, not paintings, but breaths of air..."

The person chosen to interpret the interior space of the Magazzini, in the way that EMILIO and ANNABIANCA would have wanted – "...no wastage, only the inevitable great respect for the building..." – would be Renzo Piano, the architect and friend with whom Vedova had already collaborated in those effects of lights and shadows that followed the constantly moving actors on the three levels of the ARCA di PROMETEO: the stage created in the interior of the church of San Lorenzo (1984) for hosting, in that fragment of a wooden nave, the



scenico creato all'interno della chiesa di San Lorenzo (1984) per accogliere, in quel frammento di nave lignea, la magia di una irripetibile stagione veneziana cantata da voci che declamavano testi di Massimo Cacciari su musiche di Luigi Nono dirette da Claudio Abbado. Un'opera che pare anticipare l'espressivo movimento delle tele dentro il magazzino delle Zattere. L'idea di Piano, infatti, sarà di non intaccare gli smisurati muri in mattoni ritmati dal succedersi delle capriate, di non modificare la bellezza di un fondaco – 7 metri di larghezza per 9 di altezza e 60 di profondità – ma di usarlo, invece, per **PORTARE IN SCENA L'ARTE**.

Sin dai primi schizzi, discussi pare con Vedova, lo spazio è abitato solamente da **DISCHI** o **TONDI**... che si muovono come personaggi di teatro, spostandosi lungo l'asse centrale del Magazzino – quasi una riscoperta delle scene dei drammi medioevali – dove attori e spettatori si “parlano” portando all'estremo quella **IDEA DI MOVIMENTO**, cifra dell'opera dell'artista veneziano.

LA MACCHINA di movimentazione dei quadri – macchina quasi leonardesca ma in realtà applicazione di sofisticate tecnologie Metalsistem – viene così descritta dal geniale ingegnere Maurizio Milan: “... 9 carrelli con gru, scorrendo lungo la navata, vanno a prendere i quadri in un apposito contenitore, lentamente li sollevano, piano piano viaggiano verso il punto in cui i quadri saranno ammirati, quindi con delicatezza li abbassano all'altezza visiva dello spettatore...”. In tal modo le tele chiedono allo spettatore di partecipare al proprio gioco, al proprio movimento... rigorosamente controllato dalla macchina per loro inventata.

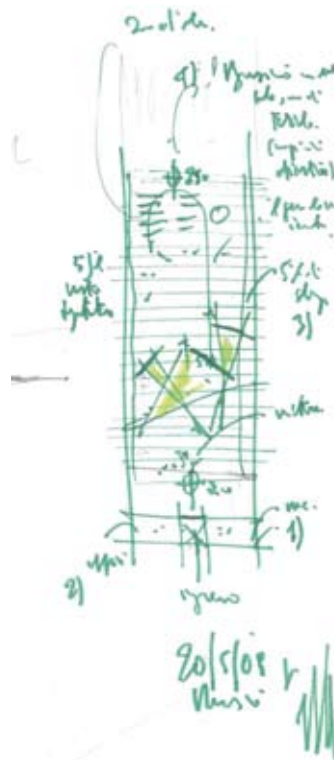
L'artificio sembra svanire quando la macchina non accompagna le nervose pennellate bianche e nere dei dipinti di Vedova: il bi-

magic of a Venetian season sung by voices that recited texts by Massimo Cacciari set to music by Luigi Nono, conducted by Claudio Abbado. A piece which seems to anticipate the expressive movement of the canvases in the warehouse on the Zattere. Piano's idea, in fact, will be that of not damaging the inordinately large brick walls, marked by the rhythmic sequence of the trusses, of not modifying the beauty of a storeroom – 7 metres wide, 9 metres high and 60 metres long – but to use it, instead, for **STAGING ART**.

From the very first drafts, apparently discussed together with Vedova, the space is inhabited exclusively by **ROUND SHAPES** or **DISKS**... which move about as characters from a play, shifting along the central axis of the Magazzino – almost a re-discovery of scenes from Mediaeval plays – where actors and spectators “talk” to each other, taking the **IDEA OF MOVEMENT** to the extreme, which is the stylistic signature of the Venetian artist.

THE MACHINE for moving the canvases – an almost “Leonardian” machine, but actually the result of the application of sophisticated Metalsistem technologies – was described thus by the brilliant engineer Maurizio Milan: “... 9 carts with cranes moving along the nave pick up the canvases from a container expressly designed for that purpose, slowly lift them up and they slowly travel toward the point at which they will be admired, and finally delicately lowered to the eye-level of the spectator...”. In this way the canvases ask the spectator to participate in their play, to join their movement... albeit rigorously controlled by the machine invented for them.

The artifice seems to vanish when the machine is not carrying the nervous brushstrokes of Vedova's black and white paintings: the burnished steel rail, on which the extensible arms move, hangs



nario di metallo brunito, su cui si muovono le braccia estensibili, è appeso a 9 metri di altezza al centro delle capriate, per tutta la lunghezza della navata, e si mimetizza nell'oscurità dello scheletro del soffitto tempestato di luci (il cui controllo è computerizzato).

Piano – oltre alla sofisticatissima macchina che preleva e muove i quadri [dentro l'edificio volutamente spoglio] – usa solamente un numero limitatissimo di temi, di elementi formali, e un materiale solo: il legno di una essenza comune nelle costruzioni della Serenissima. Dentro il VUOTO di evocative ed emozionanti misure, viene solamente inclinato e staccato dai muri il pavimento di legno di LARICE: certamente uno stacco dal vecchio pavimento in pietra per creare lo spazio delle macchine per l'aerazione; ma soprattutto, dal punto di vista compositivo, un mezzo per accentuare all'estremo la fuga prospettica della già lunghissima navata, così da inquadrare, nella penombra della parte terminale del magazzino, quel parallelepipedo di metallo svuotato che – quasi laica ARA – contiene le tele rigorosamente allineate e pronte per essere prelevate. Sono in legno di larice anche le due pareti oblique poste all'ingresso della navata, necessarie per tutti i servizi e gli spazi tecnici.

L'atmosfera percepibile sembra restituire l'aura di un rito orientale, quasi un percorso iniziatico: il riverbero dell'acqua e il suo cadenzato sciacquio contro il molo delle Zattere; la luce del sole; la soglia di una antico portale; uno stretto percorso-pertugio che, aprendosi, introduce nell'antro scuro e METAFISICO, dominato da lunghe ombre nere proiettate sul rosso dei mattoni, "... dove (racconta Renzo Piano) l'opera esce dal tempo che scorre ed entra in una dimensione che è fuori dal tempo. Esce dal contesto ed entra in una dimensione senza fine...".

Le citazioni sono state estrapolate da saggi presenti nella esaustiva pubblicazione a cura di Germano Celant: *Vedova/Piano*, Fondazione Emilio e Annabianca Vedova, Venezia, 2009.

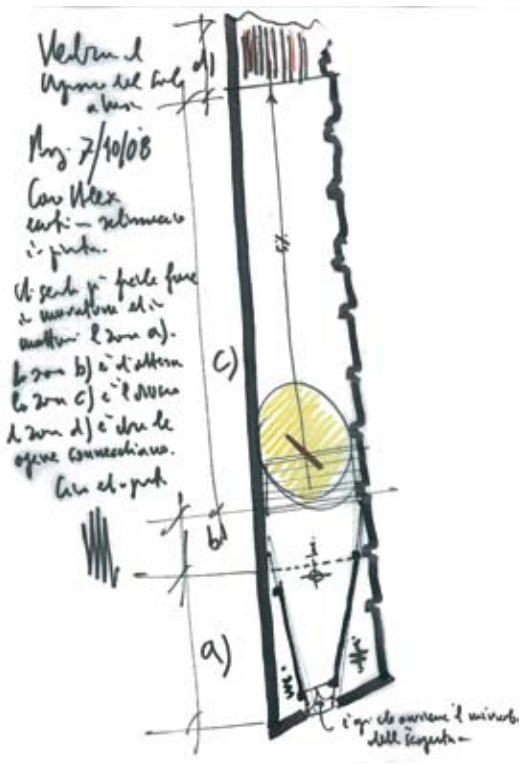
at a height of 9 metres at the very centre of the buttresses, for the entire length of the nave, and is concealed in the darkness of the skeleton of the light-filled ceiling (the control of the lights is operated by a computer).

Piano – in addition to the extremely sophisticated machine that picks up and move the canvases [in a purposely empty building] – uses a very limited number of themes and of formal elements, as well as a single material: the wood common to the buildings of the Serenissima. Within the EMPTINESS of evocative and exciting dimensions, only LARCH wood decks detach themselves at an angle from the walls: surely parts detached from the old stone pavement in order to create space for the aeration machines; but mostly, from the point of view of the composition, a means for highlighting to the extreme the vanishing point of the already very long nave, so as to frame, in the darkness of the rear of the warehouse, the empty metal parallelepipedon which – almost as a secular ALTAR – contains the rigorously aligned canvases, ready to be picked up. Also the two slanting walls at the entrance to the nave, used for technical spaces and services, are made of larch wood.

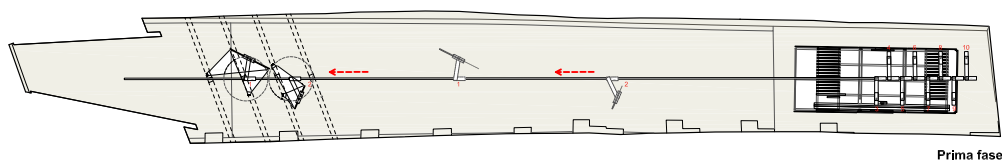
The atmosphere is that of an Oriental ritual, almost an initiatory journey: the reverberation of the water and its rhythmic swashing against the pier of the Zattere; the light of the sun; the threshold of an ancient portal; a narrow passage-aperture which, opening, introduces into the dark and METAPHYSICAL cave, dominated by long black shadows projected onto the red of the bricks, "... where (says Renzo Piano) the work exists the time that flows and enters into a dimension that is outside time. It leaves the context and enters an endless dimension...".

Translation by Luis Gatt

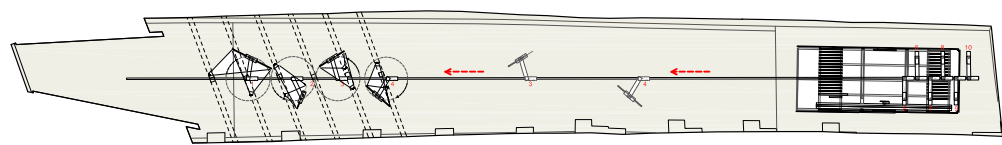
The quotations were taken from essays included in the comprehensive volume edited by Germano Celant: *Vedova/Piano*, Fondazione Emilio e Annabianca Vedova, Venezia, 2009.



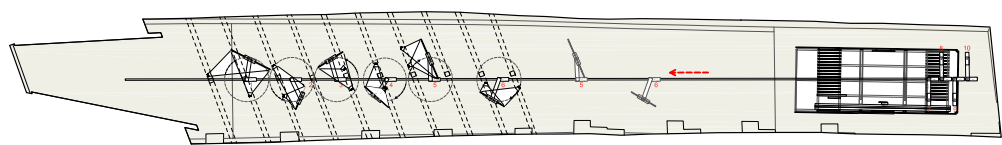
Pianta della sequenza di ingresso delle opere;
 Area di ingresso, sezione I-I;
 Pianta dell'ingresso;
 Sezione trasversale G-G;
 Sezione trasversale H-H;
 Disegno esecutivo della navetta con il binario di movimentazione appeso alla capriata;
 © Atelier Traldi, Via Meda, Milano
 La macchina di movimentazione dei quadri (gabbia di stoccaggio opere)
 ai Magazzini del Sale, Venezia, 2009
 foto © Attilio Maranzano, Berlino
 © Fondazione Emilio e Annabianca Vedova, Venezia



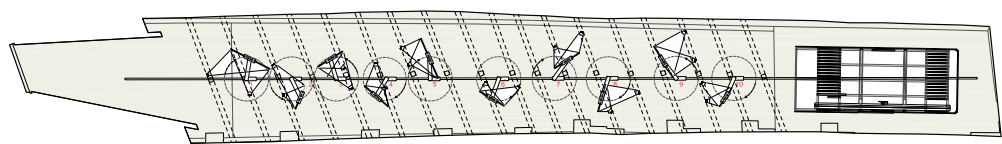
Prima fase



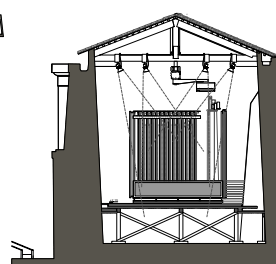
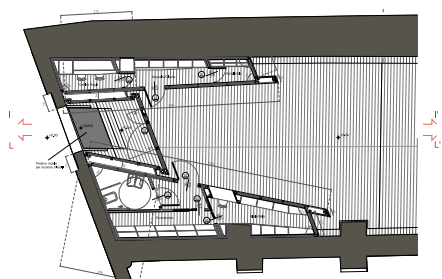
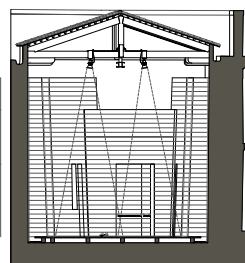
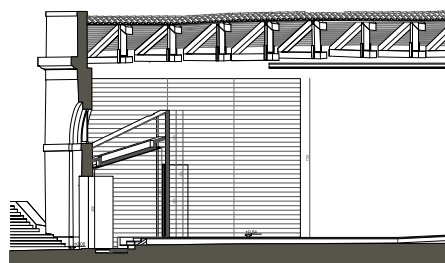
Seconda fase

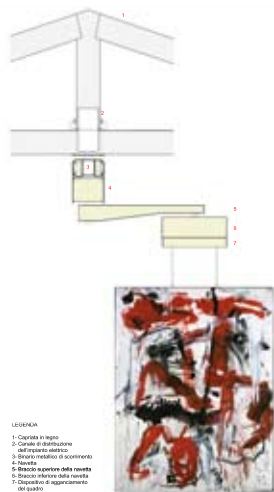
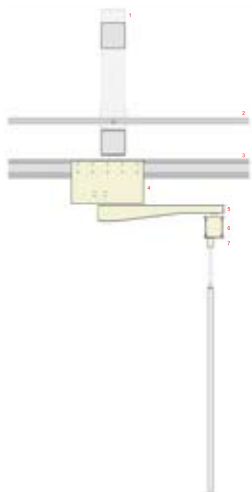


Terza fase



Quarta fase





LEGENDA

- 1- Colonna in ferro
- 2- Slabba di calcestruzzo
- 3- Pannello metallico
- 4- Griglia metallica di sovrapposizione
- 5- Braccio superiore della ruota
- 6- Braccio inferiore della ruota
- 7- Direzione di appoggamento del pannello





*Opere in movimento alla mostra "Emilio Vedova/Renzo Piano",
Magazzino del Sale, Venezia, 2009
foto © Attilio Maranzano, Berlino
© Fondazione Emilio e Annabianca Vedova, Venezia*

The time of the Sun, the time that returns, is one of the fundamental themes in the thought of Francesco Venezia's architecture. This essay analyses in depth the project for the exhibition *Rapiti alla morte. I calchi – le fotografie*, mounted in Pompeii in the Summer of 2015: a wooden pyramid, in the hollow interior of which a ray of light reverberates on the contorted figures of the moulds, gathered in a dark, black pit, as in a common cenotaph

Francesco Venezia

Un fuoco alchemico su uno sfondo cosmico *An alchemical fire on a cosmic background*

Alberto Pireddu

In *Das Sanduhrbuch*¹, 1954, Ernst Jünger indaga, con precisione e sistematico rigore, l'antico problema filosofico del tempo, approfondendo le sue differenti nature: il tempo ciclico e il tempo lineare, propri dei cosiddetti «orologi elementari», il tempo astratto dei più recenti orologi meccanici.

Il sorgere e il tramontare delle costellazioni, l'eterno ritorno del Sole, ispirarono la realizzazione del primo gnomone, un semplice oggetto verticale atto a misurare il corso delle ombre. Si tratta di un movimento indipendente dall'uomo, testimone di orbite e rivoluzioni che certamente non lo presuppongono:

*La terra – scrive Jünger – trasforma in misura del tempo ciò che, se noi ce ne staccassimo, altro non sarebbe che spazio e rifrazione inalterabile, luce mortale. Come un grande mulino cosmico essa macina per noi la ricchezza dell'universo. È questo che la rende ai nostri occhi terra natia: ciascuno di noi trova la propria vera legge entro il suo ordinamento*².

Perfezionatisi nei secoli attraverso l'evoluzione della teoria della gnomonica³, gli orologi solari misurano un tempo come forza ciclica, un tempo che ritorna e pertanto «dona e restituisce»⁴; ci sono in esso «albe e tramonti, basse e alte maree, costellazioni e culminazioni»⁵.

La materia che fluisce in senso lineare è il principio fisico che sottende, invece, gli orologi ad acqua e a polvere, strumenti tellurici per definizione, cui corrisponde l'idea di un tempo lineare che scorre e fugge e può essere misurato solo su una scala graduata. Tra tutti, il più celebre e diffuso fu certamente la clessidra, il cui «piccolo monte, formato da tutti gli attimi perduti che cadevano gli uni sugli altri, lo si poteva intendere come un segno consolante del fatto che il tempo dilagua ma non svanisce. Cresce in profondità»⁶.

Per quanto molto differenti, per principio e funzionamento, gli «oro-

In *Das Sanduhrbuch*¹, 1954, Ernst Jünger investigates with precision and systematic rigour the ancient philosophical question of time, analysing in depth its different natures: the cyclical and linear time of the so-called «elementary clocks», and the abstract time of more recent mechanical clocks.

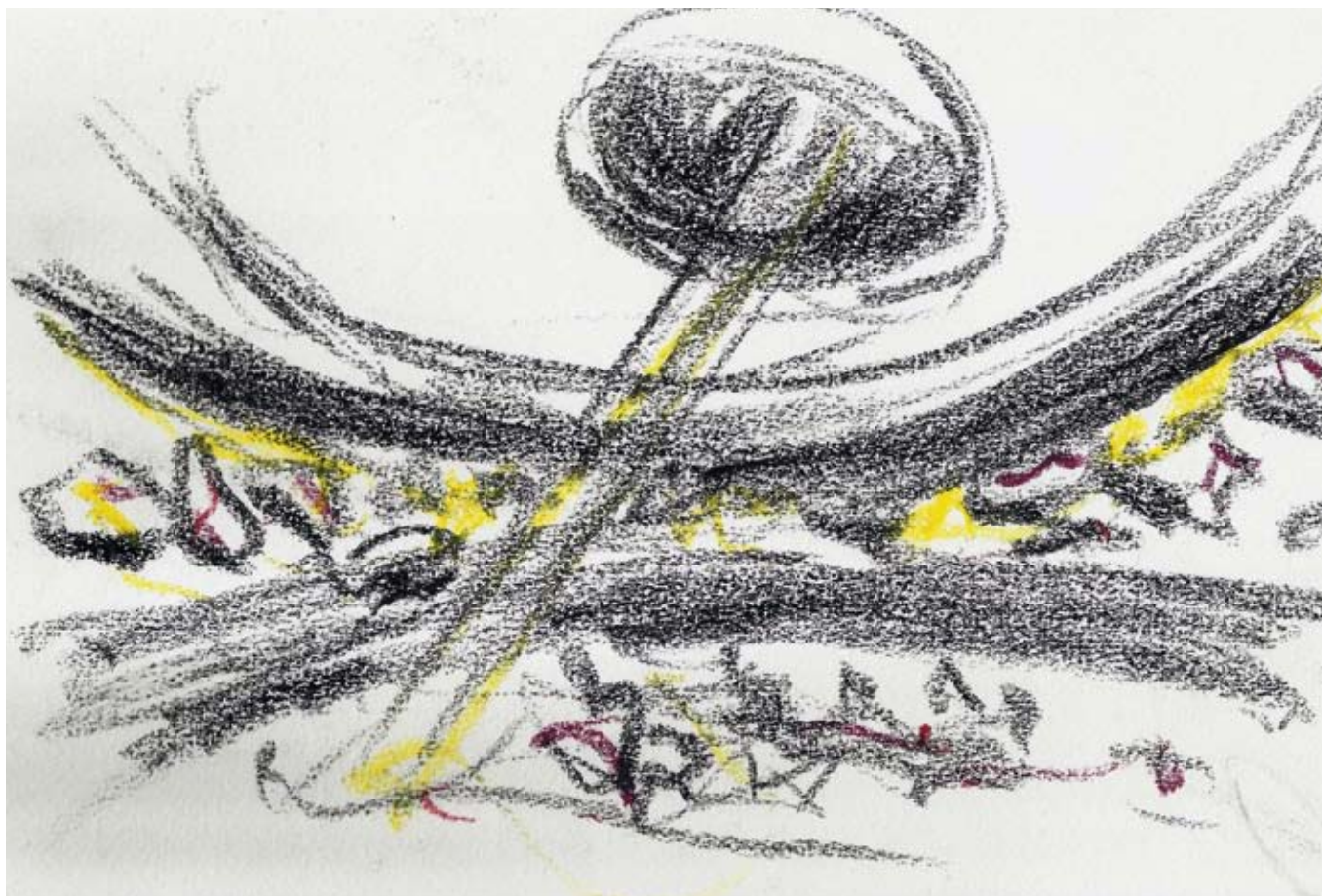
The rising and setting of constellations, the eternal return of the Sun, inspired the realisation of the first gnomon, a simple vertical object for measuring the passage of the shadows. It is a movement that is independent from man, a testimony of orbits and revolutions that certainly do not depend on his presence:

*The earth – writes Jünger – transforms into the measure of time that which, if we were to distance ourselves, would be nothing other than space and unchanging refraction, mortal light. Like a great cosmic mill it grinds for us the richness of the universe. This is what makes it to our eyes our native land: each of us finds within its order our own true law*².

Perfected throughout the centuries with the evolution of the theory of gnomonics³, sundials measure time as a cyclical force, a time that returns and therefore «gives and restitutes»⁴; there are in it «dawns and sunsets, low and high tides, constellations and culminations»⁵.

Matter that flows in a linear manner, on the other hand, is the physical principle which underlies water and sand clocks, telluric instruments by definition, to which corresponds the idea of a linear time that passes and escapes, a time that can only be measured on a graduated scale. The most famous and widespread of these is the hourglass, whose «small hill, formed by all the lost instants which fall upon each other, could be interpreted as a consoling sign that time is dispersed but does not vanish. It grows in depth»⁶.

Although very different in terms of their underlying principles and



logi elementari» – nella celebre definizione di Domenico Martinelli – sono accomunati dal fatto che essi misurano il «tempo ‘vero’ tanto nella sua rotazione completa quanto nelle sue piccole unità»⁷. Diverso è il caso degli orologi meccanici, nei cui ingranaggi la forza di gravità è sospesa, temporaneamente annullata:

*Quello che ci viene dispensato è (pertanto) tempo astratto, tempo intellettuale. Non è un tempo che ci venga offerto in dono, come la luce del sole o gli elementi naturali, ma un tempo che l'uomo elargisce a se stesso e di cui dispone*⁸.

L'orologio meccanico è, per Jünger, assimilabile alla prima macchina, è il primo sintomo di una percezione dinamica del mondo che è possibile riscontrare, anche e soprattutto, nell'architettura⁹.

*Ciò che realmente temiamo al fondo del nostro cuore – afferma – è che essa [...] si spalanchi in alto come un fiore, come una corona di fuoco. Non ci separa dagli spazi infiniti; tende anzi a penetrarvi. Mai prima di allora l'uomo aveva concepito simili templi*¹⁰.

Di qui l'atavico timore di un tempo tiranno e divoratore, comune nemico dell'uomo – tra i grandi temi dell'arte e del mito¹¹: il temutissimo Chronos, di cui l'orologio a polvere è rappresentazione e simbolo distintivo.

Al più lugubre degli dèi Jünger dedica un'ultima, illuminante riflessione, ricordando come gli antichi non conoscessero un dio-tempo con tali caratteristiche e come esso sia, piuttosto, un prodotto della cultura medievale che lo creò riallacciandosi alla figura del greco Crono, già Saturno per il mondo romano¹².

Emblematica la descrizione della con-fusione di Crono con Chronos, il tempo personificato cui solo l'inizio di una considerazione del mito dal punto di vista allegorico e filosofico poteva dare origine:

functioning, «elementary clocks» – in the famous definition by Domenico Martinelli – have in common the fact that they measure «real time, both in its complete rotation and in its smaller units»⁷.

The case of mechanical clocks is different, since in their inner workings the force of gravity is suspended, temporarily annulled:

*What results is (therefore) an abstract, intellectual time. Not a time that is offered as a gift, such as the light of the sun or the natural elements, but a time that man bestows upon himself and which he has at his disposal*⁸.

The mechanical clock is, for Jünger, comparable to the first machine, it is the first symptom of a dynamic perception of the world that can also, and especially, be found in architecture⁹.

What we truly fear from the bottom of our hearts – he affirms – is that it [...] thrusts open like a flower, like a crown of fire. It doesn't separate us from infinite spaces; it tends on the contrary to penetrate them.

*Never before had man conceived of such temples*¹⁰.

From here derives the ancient fear of a tyrannical time that devours everything, an enemy of man – one of the great themes of art and mythology¹¹: the fearsome Chronos, whose hourglass is his representation and distinctive symbol.

To the darkest of the gods Jünger devotes a last, illuminating reflection, recalling how the ancients did not in fact have a god-time with those characteristics and how he is a product of Mediaeval culture, which created it based upon the figure of the Greek Cronus, known as Saturn in the Roman world¹². The description of the con-fusion of Cronus and Chronos is emblematic, time personified, which only an allegorical and philosophical interpretation of the myth could originate:

Independently of this – writes Jünger – even in the great Titan Cronus temporal traits are manifested in an extreme synthetic form. In his father



Nella Piramide dell'Anfiteatro
Rapiti alla morte. I calchi - le fotografie
Pompei, maggio 2015 - gennaio 2016

Progetto di allestimento:
Francesco Venezia
Collaboratore: Andrea Faraguna

Progetto strutturale:
Salvatore Petriccione
Realizzazione:
Tecnocoperture srl
Handle srl
Fotografie: © Nunzio Del Piano



p. 33
*Francesco Venezia, Schizzo della sistemazione interna con il raggio
proveniente dal "foro gnomonico"*
pp. 34-35
La Piramide in legno costruita all'interno dell'Anfiteatro di Pompei
foto © Nunzio Del Piano

Indipendentemente da ciò – scrive Jünger – anche nel gran titano Crono si manifestano nella loro estrema sintesi tratti temporali. In suo padre Urano, che succede al Caos, predominano le forze immote dello spazio, l'azzurro inalterabile del cielo che avvolge Gea in una eternità senza tempo. Quando Crono con la falce priva il padre della forza virile, la versa anche sulla terra, dando così origine a una portentosa, mitica fertilità.

Ne deriva che anche il tempo comincia a scorrere più rapidamente [...] Ma come è possibile che, ora, Crono-Saturno, il vincitore del padre, più crudele del padre stesso, divori i suoi propri figli¹³?

Una domanda cui l'uomo cerca da sempre, invano, di rispondere. Il tempo che ritorna, il tempo del Sole, è uno dei temi cardine del pensiero e dell'architettura di Francesco Venezia, sin dal saggio del 1978 *La Torre d'Ombre o l'architettura delle apparenze reali*, in cui egli approfondisce lo studio del singolare edificio per il Campidoglio di Chandigarh, sullo sfondo di un virtuale dialogo tra Le Corbusier e Paul Valéry. Al centro del discorso, la luce e le ombre mutevoli dell'architettura, colte tra realtà di un «effetto teoricamente prevedibile, matematicamente calcolabile»¹⁴ e l'apparenza di un fenomeno legato «all'imprevedibile verificarsi di altre circostanze – la battaglia del sole con le nuvole – che ne rendono precaria l'esistenza e l'intensità»¹⁵. In questa perenne condizione di soglia vive e si consuma la drammaticità dell'architettura.

La convergenza con Valéry non può che manifestarsi sul piano della pura poesia, ricercata con mezzi differenti in letteratura come in architettura; del resto «ciò che non è collegato nella creazione può essere [...] assimilato nell'ideale, nello specchio di una eterna perfezione»¹⁶. In architettura tendere allo stato di poesia significa considerare, «tra le regole che segnano il passaggio dall'arbitrio alla necessità [...] l'appartenenza della costruzione all'aria, al dominio del sole e delle stagioni»¹⁷, in una parola, alle leggi della Natura; tramutarla in uno strumento che le enfatizzi.

Con Valéry e Le Corbusier, Francesco Venezia affida alla luce (del sole) la definizione di un presente proprio dell'architettura, in relazione alla sua aspirazione all'eternità, la tensione del gioco tra istante e durata.

Il tempo che ritorna è la forza che modella e dona nuova vita ai ruderi e alle rovine dei tormentati progetti siciliani, dove il sole finalmente riscalda le pietre di una facciata ri-costruita, le metafisiche colonne incastonate nella rampa di un teatro, i concetti degli archi liminari a segreti e piccoli giardini.

Il piccolo giardino – ebbe a scrivere Venezia – ha muri e finestre. Come una casa scoperciata [...]

Una situazione concreta nell'esistenza degli abitanti: un edificio compiuto o parzialmente rovinato si trasforma in giardino, per il gioco diverso della luce e delle ombre determinato dall'assenza del tetto. La compresenza di case appena compiute e di ciò che di altre case resta – muri con occhieie di porte e finestre che si aprono nel vuoto – determina un sentimento del tempo di ciclica ineluttabilità, di un tempo in forma elicoidale¹⁸.

Ma non solo: è il rinnovato respiro delle «architetture nella roccia»¹⁹, antri e grotte marine su cui sorgono le dimore degli uomini, di affioranti basamenti, fondazioni reali e simboliche.

Gli occhi di Francesco Venezia – annotava Álvaro Siza – consumano rapidamente foglie, rami, fusti. Cercano le radici delle cose.

Per questo le sue costruzioni non pesano, ma piuttosto emergono dalla Terra: dalle rocce e dalla polvere, dai metalli e dai conglomerati. Materia trasferita e trasfigurata, complemento di vuoti sotterranei. [...] È come se nella sfera della Terra – dall'atmosfera al fuoco interno – fossero ugualmente manifesti, e anche autonomi, i movimenti degli strati successivi. Così, in questo stesso modo, si muovono lentamente il paesaggio e l'Architettura. Tutto ciò che appare sous la lumière si fa e si disfa come figure di nub²⁰.

Uranus, who followed Chaos, the unmovable forces of space predominate, the unalterable blue of the sky which surrounds Gea in a timeless eternity. When Cronus took his father's virile force with his sickle he spilled it on the earth, giving way to an extraordinary, mythical fertility. As a consequence of this, time began to flow faster [...]

But how is it that now, Cronus-Saturn, who defeated his father, becomes more cruel than his father before him and devours his own children¹³?

A question that man has been trying to answer, forever and in vain.

The time that returns, the time of the Sun, is one of the fundamental themes in the thought and the architecture of Francesco Venezia, ever since his 1978 essay, *La Torre d'Ombre o l'architettura delle apparenze reali*, in which he studies in depth the remarkable building for Chandigarh's Capitol, with the backdrop of a virtual dialogue between Le Corbusier and Paul Valéry. At the centre of the discourse, the changing light and shadows of the architecture, caught between the reality of «technically foreseeable and mathematically calculable effect»¹⁴ and the appearance of a phenomenon linked to «the unforeseeable happening of circumstances – the battle of the sun with the clouds – which give it its fleeting and intense existence»¹⁵. In this permanent condition as threshold the dramatic nature of the architecture lives and is completed.

The convergence with Valéry is manifested on the plane of pure poetry, obtained with different means in literature and in architecture; after all, «what is not connected to creation can be [...] assimilated to the ideal, in the mirror of an eternal perfection»¹⁶. In architecture, tending toward the state of poetry means considering «among the rules that mark the passage from the arbitrary to the necessary [...] the belonging of castles in the air to the realm of the sun and of the seasons»¹⁷, in a word, to the laws of Nature; transmuted into an instrument that emphasizes them.

With Valéry and Le Corbusier, Francesco Venezia entrusts to the light (of the sun) the definition of a present belonging to architecture, in relation to its aspiration to eternity, the tension of the play between instant and duration.

The time that returns is the force that models and gives new life to the ruins of the tormented Sicilian projects, where the sun finally warms the stones of a re-built facade, the metaphysical columns mounted on the ramp of a theatre, the ashlar blocks of the limiting arches or small secret gardens.

The small garden – wrote Venezia – has walls and windows. Like an uncovered house [...]

A concrete situation in the existence of the inhabitants: a complete or partially ruined building becomes a garden, thanks to the different play of light and shadow that results from the absence of a roof. The presence at the same time of houses that have just been finished and of the remains of other houses – walls with doors and windows that open to the void like eye sockets – determines a feeling of time as an inescapable cycle, of time shaped as a helix¹⁸.

But not only that: it is the renewed breath of «architectures in the rock»¹⁹, marine caves and caverns from which the dwellings of man developed, emerging platforms, real and symbolic foundations.

Francesco Venezia's eyes – Álvaro Siza wrote – rapidly consume leaves, branches, tree-trunks. They search for the roots of things.

This is why his constructions are weightless and emerge from the Earth: from the rocks and the dust, from metals and conglomerates. Transferred and transfigured matter, complements to underground voids. [...] It is as though in the Earth's sphere – from the atmosphere to the inner fire – the movements of the successive strata were equally apparent and autonomous. Thus, in this same way, do Architecture and the landscape slowly move. Everything which appears sous la lumière is done and undone as the shapes of the clouds²⁰.

A well can therefore be rebuilt in the atrium of the Palazzo Grassi in Venice, as a staged introduction to the exhibition *Gli Etruschi*: here, at

Un pozzo può essere, pertanto, ricostruito – quale scenografica introduzione alla mostra *Gli Etruschi* – nell'atrio del veneziano Palazzo Grassi, dove, al centro di uno spazio che già possiede le caratteristiche di un Lichthof, la purezza di un prisma racchiude «una calotta infranta che si apre verso la luce del cielo»²¹. Al suo interno, la *Figura spezzata* di Henry Moore, metafora di antiche e nuove ri-composizioni, è adagiata su un velo d'acqua che riflette la grande emisfera rivestita di rame ossidato, verde come la pietra, il tufo, ricoperta di muschi e licheni.

Il pozzo è frutto di quel procedimento classico caro a Venezia consistente in un «trasferimento di relazioni strutturali e funzionali a qualcosa di puramente formale»²²: sulle sponde del Canal Grande l'atrio della casa etrusca e romana è come evocato nell'*impluvium* popolato di sculture, posto al centro di uno spazio che di quell'atrium rappresenta la naturale evoluzione tipologica.

Napoli - Pompeii, 2015

Nel suo studio sulla *Torre d'ombre*, al fine di rilevare la straordinaria coerenza e unità del pensiero lecorbuseriano, Venezia ritiene significativo comparare alcuni appunti di viaggio ad Atene e Pompeii, risalenti al mitico *Voyage d'Orient*, con i primi schizzi per Chandigarh:

*Tra lo schizzo dei ruderi del Foro di Pompeii, con il colonnato del Tempio di Giove che si affaccia sul profilo dei monti Lattari – scrive –, e lo schizzo di emplacements del Palazzo di Giustizia disteso contro la catena dell'Himalaya non c'è soluzione di continuità. Sono due momenti di un'unica ricerca, tesa ad indagare le ragioni iniziali del costruire, al di là dei bisogni pratici ed utilitaristi*²³.

Pompeii – universale simbolo di rinascita «dopo l'antica oblivion»²⁴ – e Napoli sono da sempre il suo 'paesaggio dell'anima', la ragione segreta della (ormai) rara e cristallina coerenza della sua architettura. Fra Pompeii e Napoli si ricompongono le due metà di una splendida mostra allestita nell'estate del 2015²⁵.

La sezione napoletana, *Pompeii e l'Europa. 1748-1943*, è significativamente ospitata all'interno del Gran Salone della Meridiana, al primo piano del Museo Archeologico, dove il listello d'ottone di una meridiana irrompe nel pavimento marmoreo abitato dalle figure dei dodici segni zodiacali per consentire al sole di segnare nelle differenti stagioni «l'ora antica del mezzodi»²⁶. Qui l'inganno prospettico di una scatola espositiva trapezoidale, appena infranta dal «celesti raggio»²⁷, narra al visitatore di archeologia e contaminazioni, di rimozioni e ricordi, ispirazioni di generazioni di artisti e architetti, storici e scrittori, fotografi e collezionisti²⁸. Così, nella profondità delle teche, che richiamano la dimensione domestica e il tempo privato dei *lararia*²⁹, e sulla preziosità dei supporti, i reperti più eterogenei possono convivere, oltre che ovviamente con gli schizzi di Le Corbusier, con moderne opere d'arte: le *Danzatrici* di Antonio Canova, *Il monte Vesuvio in eruzione. L'ultimo giorno di Pompeii* di Jacob More, *Une trouvaille à Pompéi* di Hippolyte Moulin, *La sete* di Arturo Martini, *Nudo* di Achille Virgilio Socrate Funi, *Composizione di figure* di Mario Sironi, *La corsa* di Pablo Picasso, *Urnenbild* di Paul Klee tra le altre.

La più drammatica seconda parte della mostra, *Rapiti alla morte. I calchi – le fotografie*, è ospitata nel «cratere dell'Anfiteatro»³⁰ di Pompeii, limite settentrionale degli scavi. Una piramide tronca proietta la propria ombra sul ruvido suolo dell'arena, collocandosi in prossimità di uno dei fuochi dell'ellisse che ne sottende la perfetta geometria: inevitabile il confronto con la più cupa ombra del vulcano, «la cui imponderabile corsa ci trasmette un senso di forza spirituale»³¹, passando su di noi rapida come un'ala. Monstruosa nel senso che Galileo volle dare alla parola³², essa disvela soltanto in sezione il suo segreto, componendosi di «una parte esterna che è egizia [...] e di una parte interna che è romana»³³, uno spazio centrale sormontato da una grande cupola. La calotta

the centre of a space that already has the features of a Lichthof, the purity of a prism encloses «a broken spherical cap that opens toward the light of the sky»²¹. Inside it the broken *Figure* by Henry Moore, a metaphor of ancient and new re-compositions, lies on a veil of water that reflects the large semi-sphere clad in oxidised copper, green as the rock, tuft, covered in moss and lichen.

The well is the result of the classic procedure that Venezia favours and which consists in a «transfer of structural and functional relationships into something that is purely formal»²²: on the banks of the Grand Canal the atrium of the Etruscan and Roman house is evoked in the *impluvium* which is inhabited by sculptures, and placed at the centre of a space that represents the natural typological evolution of that same atrium.

Naples - Pompeii, 2015

In his study of the *Torre d'ombre*, with the purpose of showing the extraordinary coherence and unity of Le Corbusier's thought, Venezia considers significant to compare some travel notes on Athens and Pompeii, taken from the mythical *Voyage d'Orient*, with the first sketches for Chandigarh:

*Between the sketch of the ruins of the Forum at Pompeii, the colonnade of the Temple of Jupiter that faces the Lattari mountains – he writes –, and the sketch of the emplacement for the Palace of Justice set against the Himalaya range there is no interruption in continuity. They are two moments of a single research, aimed at investigating the initial reasons for constructing, beyond practical and utilitarian needs*²³.

Pompeii – universal symbol of rebirth «after ancient oblivion»²⁴ – and Naples have always been his 'landscape of the soul', the secret reason for the (already) rare and crystalline coherence of his architecture. Between Pompeii and Naples the two halves of a splendid exhibition mounted in the Summer of 2015 are recomposed²⁵.

The Neapolitan section, *Pompeii e l'Europa. 1748-1943*, significantly, is hosted inside the Great Room of the Sundial, on the first floor of the Archaeology Museum, where the brass listel of a sundial invades the marble pavement decorated with the figures of the twelve zodiacal signs in order to let the sun mark during the different seasons «the ancient hour of midday»²⁶. Here the perspectival deceit of a trapezoidal exhibition box, barely touched by the «celestial ray»²⁷, narrates to the visitor a story of archaeology and contamination, suppression and remembrances, inspirations of generations of artists and architects, historians and writers, photographers and collectors²⁸. Thus, in the depths of the display cases, which refer to the domestic dimension and the private time of the *lararia*²⁹, and on the precious nature of the mountings, the most heterogeneous exhibits can co-exist with Le Corbusier's sketches, obviously, as well as with other modern pieces: Antonio Canova's *Le Danzatrici*, *Mount Vesuvius in Eruption: The last Days of Pompeii* by Jacob More, *Une trouvaille à Pompéi* by Hippolyte Moulin, *La sete* by Arturo Martini, *Nudo* by Achille Virgilio Socrate Funi, *Composizione di figure* by Mario Sironi, *La course* by Pablo Picasso, and *Urnenbild* by Paul Klee, among others.

The more dramatic second part of the exhibition, *Rapiti alla morte. I calchi - le fotografie*, (Stolen from Death. The moulds – the photographs) is housed in the «crater of the Amphitheatre»³⁰ of Pompeii, at the northern limits of the excavations. A truncated pyramid projects its own shadow on the rough ground of the arena, in proximity of one of the focuses of the ellipse which underlies the perfect geometry: the comparison is inevitable with the darker shade of the volcano, «whose imponderable motion transmits to us a sense of spiritual force»³¹, passing above us fast as a wing. Monstrous in the sense that Galileo gave to the word³², it reveals only a section of its secret, which is comprised of «an external part which is Egyptian [...] and an internal part which is Roman»³³, a central space surmounted by a large cupola. The spherical cap of this cupola is cut following an inclined plane that

di quest'ultima è tagliata secondo un piano inclinato che definisce un occhio di forma approssimativamente circolare oltre il quale si staglia l'intradosso della piramide lignea. Su questo è praticato un foro gnomonico e, come nella *Melancholia* di Albrecht Dürer, «un fuoco alchemico arde sullo sfondo cosmico»³⁴. La sua luce riverbera non più sui celesti segni dello Zodiaco – impressi sulla superficie di un algido pavimento marmoreo – ma sulle contorte forme dei restaurati calchi, raccolti in una oscura, nera, fossa, come in un cenotafio comune. Ognuno di essi restituisce la postura di un corpo nell'istante estremo in cui veniva abbandonato dalla vita: del corpo ormai dissolto restano solo la forma e la tensione dell'ultimo trapasso, fissati per sempre dalla terra e dalla geniale intuizione di un archeologo. Intorno alla grande fossa un camminamento leggermente rialzato – accessibile dall'esterno mediante una leggera rampa inclinata – distribuisce un percorso attraverso le fotografie degli scavi e un *pastiche* di ritagli d'immagini simili a frammenti di affreschi³⁵. Il visitatore non può sottrarsi al gioco di rimandi tra le «nude verità dei calchi»³⁶ e la scientificità dei documenti iconografici, che solo la tecnica del *collage* poteva dissolvere in un flashback di drammatici istanti.

Per chi giunga nell'arena dell'anfiteatro attraverso la penombra del vomitorio meridionale, la piramide di Francesco Venezia si presenta, a un tempo, come architettura, segno e simbolo: essa vive nella luce del tempo presente, fissa con la propria misura la condizione astratta e incompleta delle rovine circostanti, richiama quell'universo egizio che Pompei contribuì a far conoscere. Il tempio di Iside è poco lontano, tangente alla cavea del teatro, e come l'antica divinità (che ricompose i resti del fratello Osiride, riportandolo in vita), Francesco Venezia restituisce, nel breve volgere di una mostra, il sole e la luce trasparenti non solo ai calchi 'sottratti' alla morte, ma anche a quei mondi lontani e per molti perduti.

creates an approximately circular oculus beyond which the intrados of the wooden pyramid stands out. A gnomonic opening is made and, as in Albrecht Dürer's *Melancholia*, «an alchemical fire burns on a cosmic backdrop»³⁴. Its light reverberates no longer on the signs of the zodiac – imprinted on the cold marble surface – but on the contorted forms of the restored moulds, gathered in a dark, black pit, as in a common cenotaph. Each of them restitutes the posture of a body at the moment in which life abandoned it: of the dissolved body only the form and the tension of the last threshold remain, forever fixed by the earth and the brilliant intuition of an archaeologist. Surrounding the great pit there is a slightly raised pathway – accessible from the outside by an inclined ramp – leading to the photographs of the excavations and a *pastiche* of images that resemble fragments of frescoes³⁵. The visitor cannot avoid the play of references between the «naked truths of the moulds»³⁶ and the scientific nature of the iconographic documents, which only the technique of collage could dissolve into a flashback of dramatic instants.

Whoever reaches the arena of the amphitheatre through the half-light of the southern vomitorium sees Francesco Venezia's pyramid as architecture, sign and symbol: it lives in the light of the present time, fixating with its own measure the abstract and incomplete condition of the surrounding ruins, recalling that Egyptian universe which Pompeii contributed to make known. The temple of Isis is not far, on a tangent of the cavea of the theatre, and as the ancient divinity (who recomposed the remains of her brother Osiris, bringing him back to life), Francesco Venezia restores, for the brief duration of an exhibition, the sun and the light, not only to the moulds 'stolen' from death, but also to those far away and, for many, lost worlds.

Translation by Luis Gatt

¹ E. Jünger, *Das Sanduhrbuch*, Stuttgart, Klett-Cotta Verlag, 1954. Trad. a cura di A. La Rocca, G. Russo, *Il libro dell'orologio a polvere*, Milano, Adelphi Edizioni, 1994.

² E. Jünger, *Il libro dell'orologio a polvere*, cit., pp. 57-58.

³ Cfr. Ivi, pp. 31-32.

⁴ Ivi, p. 64.

⁵ Ibid.

⁶ Ivi, p. 12.

⁷ Ivi, p. 73.

⁸ Ivi, pp. 74-75.

⁹ Ivi, p. 74.

¹⁰ Ivi, p. 122.

¹¹ Cfr. Ivi, p. 127.

¹² Cfr. Ivi, pp. 213-215.

¹³ Ivi, pp. 214-215.

¹⁴ F. Venezia, *La Torre d'ombre o l'architettura delle apparenze reali*, Napoli, Fiorentino editrice, 1978, p. 18.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ E. Jünger, *Il libro dell'orologio a polvere*, cit., p. 50.

¹⁷ F. Venezia, *La Torre d'ombre o l'architettura delle apparenze reali*, cit., p. 94.

¹⁸ F. Venezia, *Un piccolo giardino a Gibellina 1984-1987*, in *Francesco Venezia. Le idee e le occasioni*, Milano, Electa 2006, p. 87.

¹⁹ Cfr. *Francesco Venezia. Le idee etc.*, cit., p. 9.

²⁰ A. Siza, *La trasformazione attenta*, in *Francesco Venezia. Le idee etc.*, cit., p. 298.

²¹ F. Venezia, *Allestimento della mostra Gli Etruschi a Palazzo Grassi a Venezia 2000*, in *Francesco Venezia. Le idee etc.*, cit., p. 234.

²² F. Venezia, *Usque ad infera usque ad coelum*, in *Francesco Venezia. Le idee etc.*, cit., p. 260.

²³ F. Venezia, *La Torre d'ombre o l'architettura delle apparenze reali*, cit., p. 67.

²⁴ G. Leopardi, *La ginestra o il fiore del deserto*, 1836.

²⁵ Per un approfondimento della Mostra *Pompei e l'Europa. 1748-1943* cfr. F. Dal Co, *Francesco Venezia mette in mostra Pompei*, «Casabella» 851-852, 2015, pp. 4-41.

²⁶ F. Venezia, in F. Dal Co, *Francesco Venezia mette in mostra Pompei*, cit., p. 5.

²⁷ Ibid.

²⁸ Cfr. F. Dal Co, *Francesco Venezia e l'arte del porgere*, in *Francesco Venezia mette in mostra Pompei*, cit., p. 11.

²⁹ Ibid.

³⁰ F. Venezia, in F. Dal Co, *Francesco Venezia mette in mostra Pompei*, cit., p. 31.

³¹ E. Jünger, *Il libro dell'orologio a polvere*, cit., p. 38.

³² Cfr. F. Venezia, in F. Dal Co, *Francesco Venezia mette in mostra Pompei*, cit., p. 31.

³³ Ibid.

³⁴ E. Jünger, *Il libro dell'orologio a polvere*, cit., p. 12.

³⁵ Cfr. F. Dal Co, *La mostra a Pompei*, in *Francesco Venezia mette in mostra Pompei*, cit., p. 37.

³⁶ Ibid.

¹ E. Jünger, *Das Sanduhrbuch*, Stuttgart, Klett-Cotta Verlag, 1954. Italian translation by A. La Rocca, G. Russo, *Il libro dell'orologio a polvere*, Milano, Adelphi Edizioni, 1994.

² E. Jünger, *Il libro dell'orologio a polvere*, Op. cit., pp. 57-58.

³ Ibid., pp. 31-32.

⁴ Ibid., p. 64.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid., p. 12.

⁷ Ibid., p. 73.

⁸ Ibid., pp. 74-75.

⁹ Ibid., p. 74.

¹⁰ Ibid., p. 122.

¹¹ See Ibid., p. 127.

¹² See Ibid., pp. 213-215.

¹³ Ibid., pp. 214-215.

¹⁴ F. Venezia, *La Torre d'ombre o l'architettura delle apparenze reali*, Napoli, Fiorentino editrice, 1978, p. 18.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ E. Jünger, *Il libro dell'orologio a polvere*, Op. cit., p. 50.

¹⁷ F. Venezia, *La Torre d'ombre o l'architettura delle apparenze reali*, Op. cit., p. 94.

¹⁸ F. Venezia, *Un piccolo giardino a Gibellina 1984-1987*, in *Francesco Venezia. Le idee e le occasioni*, Milano, Electa 2006, p. 87.

¹⁹ See *Francesco Venezia. Le idee e le occasioni*, Op. cit., p. 9.

²⁰ A. Siza, *La trasformazione attenta*, in *Francesco Venezia. Le idee etc.*, Op. cit., p. 298.

²¹ F. Venezia, *Allestimento della mostra Gli Etruschi a Palazzo Grassi a Venezia 2000*, in *Francesco Venezia. Le idee etc.*, Op. cit., p. 234.

²² F. Venezia, *Usque ad infera usque ad coelum*, in *Francesco Venezia. Le idee etc.*, Op. cit., p. 260.

²³ F. Venezia, *La Torre d'ombre o l'architettura delle apparenze reali*, Op. cit., p. 67.

²⁴ G. Leopardi, *La ginestra o il fiore del deserto*, 1836.

²⁵ For an in depth analysis of the Exhibition *Pompei e l'Europa. 1748-1943*, see F. Dal Co, *Francesco Venezia mette in mostra Pompei*, «Casabella» 851-852, 2015, pp. 4-41.

²⁶ F. Venezia, in F. Dal Co, *Francesco Venezia mette in mostra Pompei*, Op. cit., p. 5.

²⁷ Ibid.

²⁸ See F. Dal Co, *Francesco Venezia e l'arte del porgere*, in *Francesco Venezia mette in mostra Pompei*, Op. cit., p. 11.

²⁹ Ibid.

³⁰ F. Venezia, in F. Dal Co, *Francesco Venezia mette in mostra Pompei*, Op. cit., p. 31.

³¹ E. Jünger, *Il libro dell'orologio a polvere*, Op. cit., p. 38.

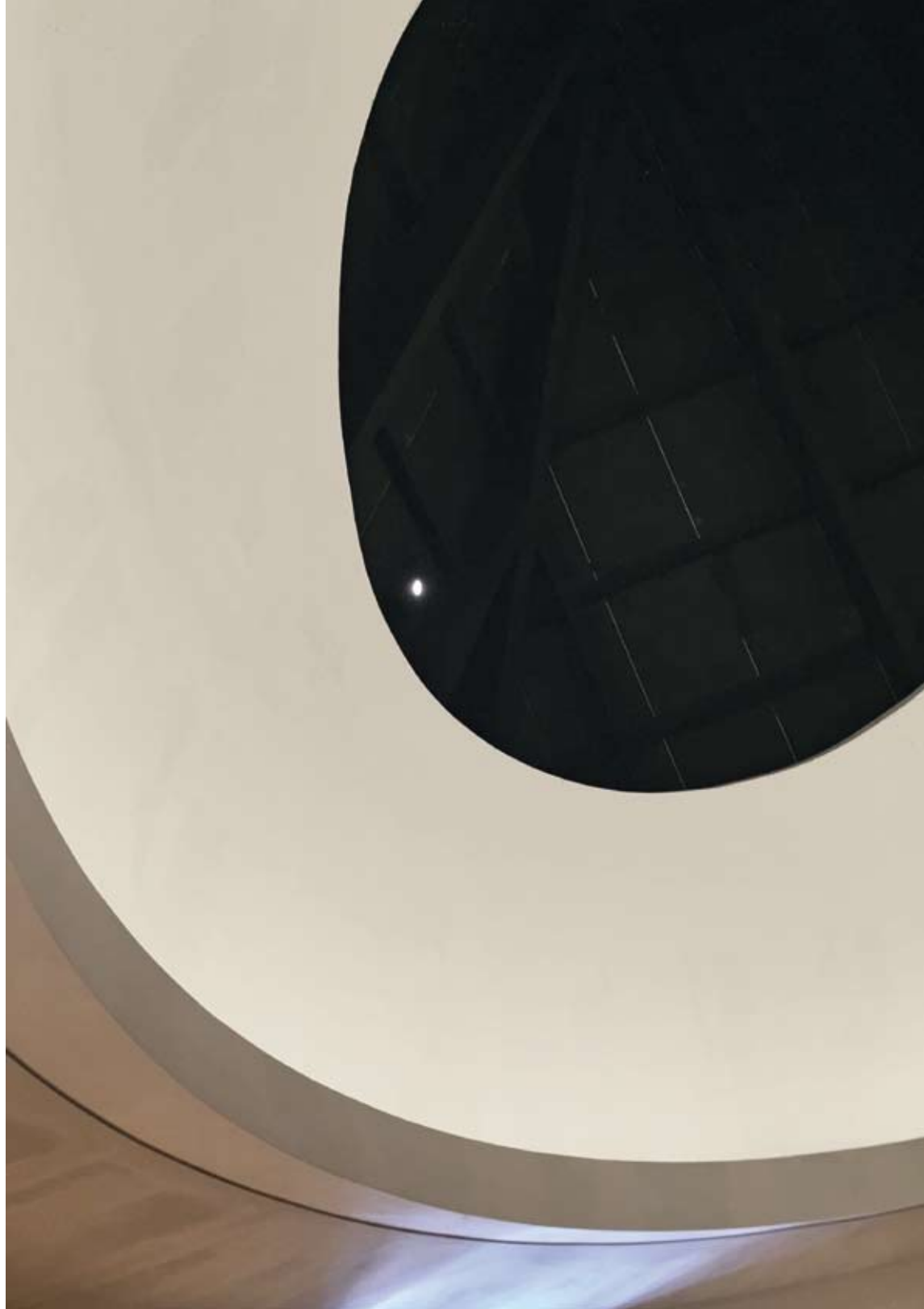
³² See F. Venezia, in F. Dal Co, *Francesco Venezia mette in mostra Pompei*, Op. cit., p. 31.

³³ Ibid.

³⁴ E. Jünger, *Il libro dell'orologio a polvere*, Op. cit., p. 12.

³⁵ See F. Dal Co, *La mostra a Pompei*, in *Francesco Venezia mette in mostra Pompei*, Op. cit., p. 37.

³⁶ Ibid.



Il "foro gnomonico" e la "calotta infranta"
foto © Maria Grazia Eccheli
pp. 40-41
Allestimento espositivo all'interno della Piramide dell'anfiteatro di Pompei. Composizione di frammenti fotografici, "anfiteatro" dei calchi
foto © Nunzio Del Piano





Theological mountain, cosmic cavern or heaven of the Counter-Reformation, the Cupola of Santa Maria del Fiore has always represented a wonderful programme for the teaching of Architecture. Education is to the ideal as architecture is to the actual. The ideal is unclear to the sciences and even darker for consciousness. Education is reduced to a collection of rules; the discipline of architecture to a social-regulatory practice.

Renato Rizzi

Il cosmo della Bildung *The cosmos of the Bildung*

Renato Rizzi

Progettare un'aula per una scuola "ideale". Per comprendere il senso di queste intenzioni ci aiuterebbe molto riscriverle in un linguaggio diverso. Per esempio, con quello matematico di un'equazione. L'educazione sta all'ideale come l'architettura sta all'attuale. Un'espressione a quattro incognite vincolate tra loro. Basta quindi modificare uno solo dei fattori per cambiare il risultato finale. Per questa ragione iniziamo dall'incognita maggiore, l'ideale, essendo la meno chiara per le scienze e la più oscura per le coscienze. Infatti, nella cultura contemporanea tecnico-scientifica, l'ideale è degradato al funzionale. Da qui le derivate: l'educazione è ridotta a accumulazione di regole; la disciplina architettonica a pratica socio-normativa. In altre parole, l'ideale richiede sempre un confronto critico sui fondamenti del sapere. Infatti, appartiene per sua natura all'indominabile, al trascendente. Le differenze semantico-epistemico-iconologiche sono enormi. Riguardano l'impostazione del pensiero, della sensibilità individuale, del progetto. Per esempio, ideale e educazione (nella lingua tedesca alla radice della parola *Bildung*, troviamo *Bild*, l'immagine) sono vincolate da un rapporto indissolubile. Infatti, la nostra individualità, concetto neutro, ha due strade possibili davanti a sé. Quella suadente dell'arbitrarietà, dell'immanenza tecnico-scientifica. Oppure, quella dispendiosa della singolarità, della trascendenza. Questo il bivio dell'ideale. Obligato a passare tra le due sponde strette della nostra interiorità: tra violenza e pudore. Al suo fondamento troviamo dunque almeno tre principi strutturanti: la singolarità (l'autonegazione dell'individuale); il *theologico* (l'indominabile dell'estetico); il dispendio (la consapevolezza del rischio).

Designing a classroom for an "ideal" school. In order to understand the meaning of these intentions it would be very helpful to re-write them in a different language. For example the mathematical language of an equation. Education is to the ideal as architecture is to the actual. An expression with four variables linked to each other. It is thus only necessary to change one of the factors for altering the final result. For this reason we begin with the greatest variable, the ideal, which is the less clear for the sciences and the darkest for the consciousnesses. In fact, in contemporary technical-scientific culture, the ideal has been demoted to the functional. Hence the derivatives: education reduced to the accumulation of rules; the architectural discipline to social-normative practice. In other words, the ideal always requires a critical confrontation with the foundations of knowledge. In fact it belongs by its very nature to the numinous and the transcendent. The semantic-epistemico-iconological differences are enormous. They are related to the formulation of thought, to individual sensibility, to the project. For example, ideal and education (in the German language at the root of the word *Bildung*, we find *Bild*, the image) are connected by an inseparable relationship. In fact our individuality, a neutral concept, has two possible paths before it. One related to arbitrariness, to technical-scientific immanence, and the other to singularity, to transcendence. This is the crossroads of the ideal. Obligated to pass between the two narrow banks of our interior nature: between violence and modesty. At its base we find, therefore, at least three structuring principles: the singularity (self-negation of individuality); the *theologico* (the transcendence of the aesthetic); and squander (awareness of the risk).



Il cosmo della Bildung
2015

Progetto:
Renato Rizzi
Collaboratori: Susanna Piscicella, Francesco Rigon,
Margherita Simonetti, Marco Renzi, Stefano Gobetti

Fotografie: Lorenzo Sivieri

Cupola di Santa Maria del Fiore con la palla d'oro del Verrocchio e la sfera di progetto, aula per un singolo studente.

Modello in cartoncino, scala 1:200

p. 45

Prospetto interno dell'abside di Santa Maria del Fiore e inserimento dei due interventi.

Modello in cartoncino, scala 1:200

Pianta della cupola alla quota d'imposta, lungo la quale si attesta la tribuna sospesa di progetto.

Modello in cartoncino, scala 1:200

Prospetto interno dell'abside di Santa Maria del Fiore e inserimento dei due interventi.

Modello in cartoncino, scala 1:200

Sintesi schematica dei due interventi: tribuna sospesa in corrispondenza del piano di appoggio della cupola (+53,70 m) e sfera orbitante lungo la base della lanterna (+89,50 m).

Modello in cartoncino, scala 1:200

Assunto dunque l'ideale come il "movente" principale, vuol dire che la sua "assenza" è già (stata) prefigurata. Ma non certo come invenzione individuale, e nemmeno come un indicibile astratto e remoto. La sua essenza appartiene a un futuro anteriore: essere già stato e, allo stesso tempo, essere non ancora. Una dimensione inusuale dell'atemporale nel cronologico.

In questo contesto la Cupola del Brunelleschi si presenta come un referente (quasi) naturale. Essa incarna l'assoluto ideale per almeno due ragioni. Nei confronti con la scienza e con la cultura. Nel primo caso, la costruzione della Cupola azzera il dislivello (che sembrava allora incolmabile) tra tecnologico e *theologico*. Nel secondo caso, il *Giudizio Universale* (Vasari-Zuccari) dipinto sul cielo di quel cosmo, marca l'avvento epocale del Protestantismo. Con questi presupposti, la Cupola va ben oltre la sua presenza solenne. Innalza la vetta del mondo "classico" (Dante) sulla quale poggerà il fulcro del mondo "a venire". (Galileo Galilei e William Shakespeare nascono lo stesso anno della morte di Michelangelo, 1564, e ambedue avrebbero potuto assistere da bambini alle ultime spennellate del Vasari sulla volta fiorentina nel 1574).

Comunque, montagna *theologica*, caverna cosmica o cielo della Controriforma, la Cupola ha sempre rappresentato nella mia mente un grandioso programma per la didattica dell'Architettura. Nella trama dei mattoni, nella tensione delle "vele" permane immutata l'immagine di una *Bildung* trascendente urbano-paesaggistica e, nello stesso tempo quell'immagine, malgrado tutto, continua a plasmare un altro mondo ritenuto erroneamente estinto: quello interiore delle nostre anime.

La Cupola di Santa Maria del Fiore si offre non solo come topos elettivo del progetto, ma anche come suo programma *theorico*. In elenco i quattro temi principali.

- unità formale
- unità didattica
- unità temporale
- unità rituale

L'unità formale

Luogo metafisico per eccellenza, la Cupola ci mostra il duplice aspetto del suo cosmo interno ed esterno. Per analogia anche il progetto si articola in due momenti diversi. Un primo intervento all'interno, in corrispondenza del piano di appoggio della Cupola con il tamburo (m. + 53,70 rispetto al pavimento della cattedrale). Un anello continuo ottagonale, sporgente 1,80 m. dal bordo di camminamento del secondo cornicione. Se visto in relazione con i grandi spazi della fabbrica, esso sottolinea appena l'ottagono di base della Cupola con il tamburo. Potrà accogliere contemporaneamente novantuno posti a sedere per gli studenti, oltre alla postazione per il docente. Dodici posti per ciascun lato, eccetto quello di ponente (che guarda a levante, nella direzione della cattedrale) che ne avrà sette (con una variabile di +1).

L'esperienza spaziale (e poi epistemica) offerta dalla nuova tribuna sarà duplice: essere sospesa sopra un vuoto sottostante (m. 53,70) e, nello stesso tempo, essere appesa al fondo di una cavità soprastante (m. 32,30).

Il secondo intervento si colloca invece alla sommità esterna della Cupola (m. + 89,50), in corrispondenza con il piano di appoggio della lanterna (che raggiunge la quota massima di m. + 113,30). Un anello circolare perfettamente inscritto nella pianta ottagonale, senza lambire la base dei costoloni.

Si compone di un duplice binario (sezione complessiva cm 60x40). Il primo fissato al pavimento. Il secondo, scorrevole, per permettere la rotazione completa. L'anello mobile porta un braccio a sbalzo (m. 3,00) a sostegno di una sfera dorata (diametro m. 3,80). Nella sfera può entrare un solo studente al giorno. L'acces-

Once the ideal has been assumed as the main "motor", it means its "absence" has already been prefigured. But certainly not as an individual invention, nor as an abstract and remote inexpressible.

Its essence belongs to a previous future: having been and, at the same time, not yet been. An unusual dimension of the a-temporal in the chronological.

In this context, Brunelleschi's Cupola appears to us as an (almost) normal referent. It incarnates the absolute ideal for at least two reasons. In the confrontation with science and with culture. In the first case, the construction of the Cupola cancels the disparity (which seemed at the time unbridgeable) between the technological and the *theologico*. In the second case, the Judgment Day, or *Giudizio Universale* (Vasari-Zuccari) painted on the sky of that cosmos, marks the epochal arrival of Protestantism. Based on these premises, the Cupola acquires a meaning well beyond its solemn presence. It heightens the peak of the "Classical" world (Dante) on which the fulcrum of the world "to come" is placed. (Galileo Galilei and William Shakespeare were born the same year that Michelangelo died, 1564, and both assisted as children to Vasari's last brushes on the Florentine vault in 1574).

However, *theological* mountain, *cosmic cavern* or *heaven* of the Counter-Reformation, the Cupola of Santa Maria del Fiore has always represented a wonderful programme for the teaching of Architecture. In the weaving of the bricks, in the tension of the "sails", the image of a transcendent urban-landscape *Bildung* remains unchanged and, at the same time, in spite of everything, it continues to give shape to another world wrongly considered as extinct: the interior world of our souls.

The Cupola of Santa Maria del Fiore offers itself to us not only as elective topos of the project, but also as its *theoretical* programme. The following is a list of four main themes.

- formal unity
- educational unity
- temporal unity
- ritual unity

Formal unity

Metaphysical place par excellence, the Cupola shows to us the double aspect of its interior and exterior cosmos. By analogy also the project is articulated in two different moments. A first intervention in the interior, at the point of the support of the Cupola with the tambour (m. + 53,70 with respect to the floor of the cathedral). A continuous octagonal ring jutting 1,80 m. from the edge of the pathway of the second cornice. If seen in relation to the great spaces of the building, it barely underlines the octagonal base of the Cupola with the tambour. It can hold ninety-one seating places at the same time for students, as well as the station for the teacher. Twelve places on each side, except that on the west (which is oriented to the east, in the direction of the cathedral) which has seven (with a variable of +1).

The spatial experience (and subsequently epistemic) offered by the new lecture hall is double: being suspended above a void (m. 53,70) and, at the same time, hanging at the bottom of a cavity (m. 32,30).

The second intervention is placed instead at the exterior top of the Cupola (m. + 89,50), in correspondence with the support of the lantern (which reaches a maximum height of m. + 113,30). A circular ring perfectly inscribed in the octagonal plan, without touching the base of the ribs.

It is composed by a double rail (complete section cm 60x40). The first is secured to the floor. The second is moveable, in order to permit full rotation. The moveable ring carries a cantilever (m. 3,00) which supports a golden sphere (diametre m. 3,80). Only one student can enter the sphere each day. The access to the sphere is



so alla sfera è garantito da una struttura mobile retrattile. Infatti, la sfera si muove in senso antiorario attorno all'asse della Cupola. Per completare la sua rivoluzione impiegherà un anno (cm. 20,3/giorno, mm. 8,4/h). Tra i due interventi si viene a stabilire una relazione reciproca derivante dall'unità formale della Cupola. L'anello ottagonale della tribuna interna sta tra due vuoti maestosi. Mentre la sfera esterna è tra due globi: la palla d'oro del Verrocchio in sommità (diametro m. 2,40) e i grandi oculi del tamburo sottostante (diametro m. 4,60). All'interno della Cupola si misura la pressione dei vuoti; all'esterno, la risonanza delle sfere. Come se la mole della Cupola fosse dotata di un'autonoma forza di gravità.

L'unità didattica

All'interno della Cupola, gli studenti impareranno i "fondamenti" delle diverse "scienze" rimanendo in una condizione spaziale assolutamente insolita. Come trovarsi dentro una grondaia a sbalzo. Sicura ma paurosa. Sospesi tra due vuoti: tra il pozzo dell'ontologia e gli strapiombi della metafisica. Sotto la profondità del "nulla" (zero assicurazione), sopra la vertigine del "giudizio universale" (l'inappellabile). Oppure, rovesciando i termini: sopra un baratro, sotto una volta. Ma di un cosmo. In ogni caso, gli studenti contemplanò la fascinazione (tremenda) dei "fondamenti". *Arché* e *Télos*. Il secondo atto avviene invece all'esterno della Cupola. Lo studente, uscito dalla caverna epistemica, entra nell'abito della sfera (come se egli entrasse nella propria pelle) la quale sfera, però, si muove impercettibilmente lungo la sua orbita. In totale solitudine, lo studente è di fronte ai (reali) paesaggi cosmici (la Cupola, le sfere, la città, gli orizzonti collinari, ecc...) e di riflesso al proprio cosmo interiore. Ogni opera, in particolare Architettura, ha necessità di questa libertà vincolante della *Bildung*. Riconoscere e ripercorrere il passaggio dai "fondamenti" *theologici* alla "singolarità" iconologica. Certamente siamo nell'ambito della metafora, ma certamente la metafora è tradotta nella pienezza di un'esperienza reale: spirituale, intellettuale, corporea, materiale, architettonica.

L'unità temporale

Un altro livello metaforico si somma al precedente. Il ciclo annuale sta alla base dell'unità spaziale del progetto. Metafora nella metafora. L'apprendimento dei "fondamenti" (le idee strutturanti l'evoluzione del sapere) segue il ritmo delle stagioni. Avremmo così quattro periodi (da 91 studenti +1) per un totale annuo di 365 studenti (+1 per l'anno bisestile). L'esperienza della "singolarità" ha invece per base il giorno. L'unità temporale richiede dunque un biennio. Ma la differenza tra dimensione annuale e giornaliera riflette un'asimmetrica differenza spaziale. Nel periodo lungo, annuale, dei fondamenti, lo studente è tra molti, immobile, immerso nel vuoto. Nel periodo breve, giornaliero, della "singolarità", lo studente è solo, mobile, in un "cosmo" (che compie la propria rivoluzione). L'anno sta al giorno come i fondamenti stanno alla singolarità. Si comprende dalla formula come il ruolo della metafora sia di avvolgere nella spirale gli estremi indistinguibili della nostra esperienza.

L'unità rituale

Sullo sfondo la caverna platonica, in primo piano la montagna *theologica*. Comunque, tre livelli da scalare. Partire per arrivare "quasi" allo stesso punto iniziale. Lo spostamento non è però semplicemente verticale, anche se quella è la direzione della salita, la via anagogica. Certamente, da quota 0,00 si fatica ad arrampicare fino a quota +53,70 m., sapendo poi di dover procedere fino a quota +89,50 m. Ma giunti a quell'altezza si approda al "nuovo" livello zero. Da lì bisogna ricominciare. La vera differenza

through a retractable movable structure. In fact, the sphere moves anti-clockwise around the axis of the Cupola. In order to complete its revolution it will take a year (cm. 20,3/day, mm. 8,4/h). Between the two interventions there is a reciprocal relationship which derives from the formal unity of the Cupola. The octagonal ring of the interior lecture hall is set between two majestic voids. While the external sphere is between two globes: the golden ball by Verrocchio at the top (diametre m. 2,40) and the great oculi of the tambour below (diametre m. 4,60). Inside the Cupola the pressure of the voids is measured; outside, the resonance of the spheres. As if the mass of the Cupola had an autonomous force of gravity.

The educational unity

Inside the Cupola, students learn the "fundamentals" of the various "sciences", while in an absolutely remarkable spatial surrounding. Like being inside a cantilevered gutter. Secure but scary. Suspended between two voids: between the well of ontology and the abyss of metaphysics. Below them the depth of "nothingness" (zero security), above them the vertigo of the "judgment day" (the irrevocable). Or else, overturning the terms: a chasm above, and a vault below. Of a cosmos. In any case, the students contemplate the fascination (tremendous) of the "foundations". *Arché* and *Télos*. The second act takes place on the outside of the Cupola. The student, having come out from the epistemic cavern, enters the sphere (as if he entered his own skin), which, however, moves imperceptibly along its orbit. In total solitude, the student faces the (real) cosmic landscapes (the Cupola, the spheres, the city, the hills on the horizon, etc.) which then reflects upon his own interior universe. Every work, especially in Architecture, has the need of this binding freedom of the *Bildung*. To recognise and travel through the landscape of the theological "foundations" to the iconological "singularity". We are certainly in the realm of metaphor, and this metaphor is translated into the fullness of a real experience: spiritual, intellectual, bodily, material, architectural.

The temporal unity

Another metaphorical level is added to the previous one. The annual cycle is at the basis of the spatial unity of the project. Metaphor within the metaphor. The learning of the "foundations" (the ideas which structure the evolution of knowledge) follows the rhythm of the seasons. We thus have four periods (of 91 students +1) for an annual total of 365 students (+1 for the leap year). The experience of the "singularity", instead, is based on the day. The temporal unity, thus, requires two years. But the difference between the annual and daily dimensions reflects an asymmetrical spatial difference. During the long, annual period of the foundations, the student is among many, still, immersed in the void. During the brief, daily period of the "singularity", the student is alone and moveable, in a "cosmos" (that is completing its own revolution). The year is to the day as the foundations are to the singularity. From the formula it is understood how the role of metaphor is that of enveloping in the spiral the indistinguishable extremes of our experience.

The ritual unity

With the backdrop of the Platonic cave, the close-up of the theological mountain. Three levels, however, to climb. To depart for arriving "almost" to the same place. The movement is not simply vertical, although that is the direction of the climb, the anagogical path. It is certainly tiring to climb from 0,00 to +53,70 m., knowing to then have to climb until +89,50 m. But once having reached that height one has reached the "new" zero level. From there the climb begins again. The true difference lies in the epistemic formula of movement. To move horizontally is easier and more comfortable.



sta nella formula epistemica del movimento. Muoversi in orizzontale è più facile e comodo. Ma non vuole sempre dire avanzare. Il tuo angolo visuale può rimanere pressoché uguale. Muoversi in verticale è per contro molto più dispendioso, ma il tuo cono visuale si espande paradossalmente a ritroso. Sommare entrambe le direzioni, questo il senso arcano della metafora.

Galileo Galilei scopriva nel 1610 i satelliti medicei di Giove: Io, Europa, Ganimede, Callisto. I loro nomi, che hanno per denominatore comune una bellezza irresistibile, sono quelli degli amanti del dio. Il mito indicava quello che la scienza ancora ignorava. La forza attrattiva di Eros anticipava di molto la legge di gravità di Newton. Ma quello che colpisce maggiormente nella sequenza dei nomi, in particolare Io e Europa, è la profezia ancora da realizzare. Il cannocchiale di Galilei intercettava nello spazio siderale i nuovi satelliti, e il mito subito si appropriava della bellezza di quella scoperta. Nello stesso istante l'avventura moderna dell'io analitico, dell'individualità soggettiva, aveva inizio, mentre Europa, come ideale politico-culturale, era (ed è) ancora tutta a venire. Nel frattempo però la scienza non tarda il suo riscatto nei confronti del mito. Scopriva che i due satelliti erano in risonanza orbitale, in rotazione armonica (nel rapporto 2:1). "Io" deve compiere due giri completi attorno al proprio asse mentre "Europa" compie il suo. Il vincolo armonico (l'episteme apparire-sapere) estendeva i suoi legami fino ai massimi estremi, espandendo i confini mitici o scientifici.

Possiamo ora mettere in relazione quel binomio con il nostro e riscrivere ancora una volta l'equazione iniziale. "Io sta a Europa" come "Singolarità sta ai Fondamenti". La Cupola del Brunelleschi: il (nuovo) pianeta Europa attorno al quale ruota il satellite della Singolarità.

But this does not always mean to go forward. One's visual angle can remain almost identical. To move vertically is, on the other hand, very costly, yet in this way the cone of vision, paradoxically, expands in reverse. Adding both directions, this is the arcane meaning of the metaphor.

Galileo Galilei discovered in 1610 the Medicean satellites of Jupiter: Io, Europe, Ganymede, Callisto. Their names, which have as common denominator an irresistible beauty, are those of the lovers of the god. Myth indicated what science as yet ignored. The force of attraction of Eros anticipated by far Newton's law of gravity. But what is more striking in the sequence of names, especially Io and Europe, is the prophecy yet to be realised. Galileo's telescope intercepted in the heavens the new satellites, and the myth soon appropriated itself of the beauty of that discovery. At the same instant, the modern adventure of the analytical I, or *Ego*¹, of the subjective individuality, was beginning, while Europe, as political-cultural ideal, was (and is) still to come. In the meantime, however, science was not far from its release from myth. It discovered that the two satellites were in orbital resonance, in harmonic rotation (in 2:1 ratio). "Io" must complete two complete revolutions around its own axis, while "Europe" completes one. The harmonic relationship (the episteme appearing-knowing) extended its links to the maximum extremes, expanding the mythical and scientific boundaries.

We can now relate this binomial to ours and re-formulate the initial equation. "Io is to Europe" as "Singularity is to the Foundations". Brunelleschi's Cupola: the (new) planet Europe around which rotates the satellite of Singularity.

Translation by Luis Gatt

¹ In Italian, *io* (translator's note).



The last of Edoardo Persico's known works, the Salone della Vittoria (Victory Hall) for the 6th Milan Triennale of 1936, may be considered as the architectural testament of the Neapolitan critic and graphic artist before the Fascist regime's turn toward Academicism. A testament not only because the Salone was inaugurated after Persico's death, but because it outlines with programmatic force the features of an Italian Rationalism which looks at Europe through the filter of Classical tradition.

Il Classico in una stanza. Il Salone della Vittoria alla VI Triennale di Milano *Classicism in a room. The Salone della Vittoria at the 6th Milan Triennale*

Francesca Mugnai

Grazie alla posizione assunta da Giuseppe Pagano nel direttorio della VI Triennale di Milano del 1936, la mostra offre al movimento razionalista l'opportunità di rappresentare finalmente in forma sistematica e articolata le istanze teoriche e tecniche della 'nuova architettura', ospitando accanto ai progetti dei giovani italiani come Persico, Gardella, Albini, Ponti, Bottoni ecc., architetti stranieri del calibro di Le Corbusier, Alvar Aalto, Max Bill. Una occasione unica per i razionalisti, giacché l'edizione successiva del 1940 sopisce ogni entusiasmo innovatore, rendendo definitivamente manifesta la propensione del regime fascista per l'accademismo¹.

Osservata alla distanza, tale precoce ma temporanea obliterazione non fa che rafforzare il valore programmatico del Salone d'Onore disegnato da Edoardo Persico insieme a Marcello Nizzoli e Giancarlo Palanti per la Triennale del 1936, diventato oggi letteralmente icona non solo perché costretto nella bidimensionalità dell'immagine fotografica, ma perché espressione efficace e precisa di un'idea di architettura, o meglio di una idea di architettura italiana che Persico ha continuamente inseguito e promosso attraverso i numerosi scritti, alternando entusiasmi e delusioni, senza mai scindere la battaglia per l'arte da quella per un mondo pacificato e in opposizione al regime. Più eloquenti degli scritti², impegnati a promuovere l'affermazione della nuova architettura più che a definirne con chiarezza i principi teorici, le quattro pareti bianche di questo allestimento temporaneo paiono racchiudere il testamento architettonico del critico e grafico napoletano – com'è noto, scomparso cinque mesi prima della realizzazione – destinato a quegli eredi che avrebbero saputo, dopo la guerra fino ai nostri giorni, raccogliergli il lascito. Sarà interessante dunque

Thanks to Giuseppe Pagano's position in the Directory of the 6th Milan Triennale of 1936, the exhibition offered the Rationalist movement the opportunity to finally present in a systematic and organised way the theoretical and technical instances of the 'new architecture', housing, together with the projects of young Italians such as Persico, Gardella, Albini, Ponti, Bottoni, etc., foreign architects of the calibre of Le Corbusier, Alvar Aalto, and Max Bill. A unique occasion for the Rationalists, since the next edition, that of 1940, suppressed any innovative enthusiasm and made patent the Fascist regime's tendency toward Academicism¹.

Seen from a distance, this precocious, yet temporary obliteration heightens the programmatic value of the Salone d'Onore designed by Edoardo Persico, together with Marcello Nizzoli and Giancarlo Palanti, for the 1936 Triennale, which today has literally become an icon, not only because limited to the two-dimensional nature of the photographic image, but also because it is the efficient and precise expression of an idea of architecture, that is of an idea of Italian architecture which Persico constantly pursued and promoted through numerous writings, alternating moments of enthusiasm and disappointment, without ever separating the battle for art from that for a peaceful world, and in opposition to the regime. More eloquent than the writings², and committed to promote the affirmation of the new architecture, more than to clearly defining its theoretical principles, the four white walls of this temporary exhibition seem to enclose the architectural testament of the Neapolitan critic and graphic artist – who, as is well known, died five months before the work was completed – destined to those heirs who, after the war and to this day, would know how to appreciate his legacy. It is thus interesting



Salone della Vittoria
Archivio Fotografico @ La Triennale di Milano

Le immagini pubblicate sono state concesse da
Fondazione La Triennale di Milano
Archivio Fotografico - Biblioteca del Progetto



Stab. Fototecnico S. A. Cirmella - Milano (VI-5)

VI 1936 - A. XIV
TRIENNALE
DI MILANO 201



IL POPOLO ITALIANO HA
CREATO COL SUO SANGUE
L'IMPERO. LO FECONDERÀ
COL SUO LAVORO E LO DIFEN-
DERÀ CONTRO CHIUNQUE
CON LE ARMI. MUSSOLINI.

rileggere l'allestimento del Salone d'Onore affidandosi ad alcuni frammenti della relazione, scritta da Persico necessariamente nel duplice inscindibile ruolo di critico e di progettista.

“Questo progetto”, scrive, “non vuole essere una mera decorazione del Salone del Palazzo dell'Arte, ma un'opera originale di architettura come le altre che appariranno nella VI Triennale: contributo alla soluzione di qualche problema che con maggiore evidenza si pone alla considerazione degli artisti moderni. A questa stregua il salone del Palazzo dell'Arte [...] è stato considerato come un semplice limite di spazio in cui alzare un'opera del tutto indipendente e originale”³.

L'incarico, ottenuto da Persico a seguito di un concorso, segue alcuni progetti degni di nota⁴, tra i quali i negozi Parker e la Sala delle Medaglie d'Oro alla Mostra dell'Aeronautica Italiana, realizzati a Milano tra il 1934 e il 1935. Come i lavori precedenti si tratta di un allestimento, che giustamente Persico rivendica come opera di architettura. Rispetto al Palazzo dell'Arte – edificio invero assai poco apprezzato dallo stesso Persico – il Salone è concepito infatti come qualcosa di assolutamente indipendente sia nel linguaggio che nella struttura, contributo dichiarato alla definizione di una via italiana alla modernità che niente ha a che vedere con la ‘decorazione’ di stampo accademico.

I progettisti dispongono, parallelamente ai muri del salone esistente, un doppio giro di setti di tela bianca reciprocamente sfalsati, così da creare un anello distributivo perimetrale che equivale a una presa di distanza dagli altri ambienti del Palazzo e dalla sua architettura. Questo esiguo spazio straniante, che incornicia il Salone impedendone la vista completa a favore di squarci seriali ed episodici, serve a neutralizzare la direzionalità imposta dagli ingressi preesistenti offrendo, al contrario, libertà al visitatore di percorrere tale sorta di peristilio e di entrare nel salone attraverso uno dei tanti varchi che si aprono tra un setto e l'altro: un meccanismo distributivo tanto semplice quanto efficace che costruisce una gerarchia inequivocabile tra ciò che è ‘fuori’ e ciò che è ‘dentro’ alimentando l'attesa di una epifania con la sapienza degna di un retore qual era il critico Persico. La figura di donna, scolpita da Lucio Fontana e diventata Nike per celebrare la conquista di Addis Abeba⁵, si erge solenne a un'estremità di questo moderno sacello laico, nel quale Persico riesce a realizzare quel “perfetto accordo di architettura ed arti figurative” più volte auspicato⁶, rendendo complementari l'uno all'altro spazio e scultura. All'estremità opposta, dove in origine era previsto un trono rosso di foggia tradizionale, in omaggio al re e in contrasto netto col linguaggio razionalista dell'intera composizione, uno dei setti viene replicato e spostato in avanti: è il supporto per le gigantografie dei ritratti di alcuni imperatori romani. Ma il riferimento alla classicità, per quanto gradito al regime, è tutt'altro che propagandistico nelle intenzioni di Persico: “Lo stile dell'opera”, si legge ancora nella relazione “è ispirato ai concetti più elevati dell'architettura nuova, e il sapore classico della composizione è legittimo nell'indirizzo dei maggiori ‘razionalisti’, nei quali è sempre viva l'aspirazione ad un nuovo ‘rinascimento’ europeo. Il criterio del ritmo continuo delle pareti, ed il giuoco di chiari e di scuri creati da diaframmi, sono quasi una sintesi dei due elementi fondamentali dell'architettura moderna: quello pratico, della costruzione in serie; quello estetico, del piano espressionista”⁷.

“Nell'indirizzo dei maggiori razionalisti”, come tiene a sottolineare Persico in cerca di legittimazione e soprattutto in chiara contrapposizione al classicismo vacuo dell'accademia, il Classico è inteso nell'accezione modernista di *tabula rasa*, quella che assimila il Partenone all'automobile e richiama i concetti di essenzialità, purezza, rigore⁸. È dunque nel “sapore classico”, così chiamato un po' timidamente da Persico, che trovano risposta le istanze

to reinterpret the Salone d'Onore with the help of some excerpts from the report written by Persico in his double and inseparable role as critic and designer.

“This project”, he writes, “does not intend to be a mere decoration of the Salone del Palazzo dell'Arte, but rather an original architectural work like the others that will be presented at the 6th Triennale: a contribution toward the solution of some issues which are more emphatically placed under the consideration of modern artists. In this way the hall of the Palazzo dell'Arte [...] was considered as a simple area in which to place a completely independent and original work”³.

The commission, obtained by Persico through a competition, follows some noteworthy projects⁴, among which the Parker shops and the Sala delle Medaglie d'Oro at the Italian Aeronautic Exhibition held in Milan between 1934 and 1935. Like the preceding works, these are exhibition mountings which Persico justly claims as architectural works. Regarding the Palazzo dell'Arte – a building in fact little appreciated by Persico himself –, the Salone is conceived as an entirely independent entity, both in terms of language and structure, and intended as a contribution toward the definition of an Italian path to modernity which has no connection to Academic-style ‘decoration’.

The designers had at their disposition, parallel to the existing walls of the hall, a misaligned double white cloth partition, so as to create a perimetral distributive ring, which resulted in a distancing from the other areas of the Palazzo and of its architecture. This small and estranged space, which frames the Salone and impedes its complete view and offers instead a series of openings, serves the purpose of neutralising the directionality imposed by the pre-existing entrances, offering the visitor, on the contrary, the freedom to follow this sort of peristyle and to enter the hall through one of the many openings between the partitions: a distributive mechanism that is as simple as it is efficient, and which sets an unmistakable hierarchy between what is ‘outside’ and what is ‘inside’, thus kindling the expectation of an epiphany with the wisdom of a rhetorician such as Persico. The female figure, sculpted by Lucio Fontana and transformed into Nike for celebrating the conquest of Addis Abeba⁵, stands solemnly at one end of the modern secular chapel, in which Persico manages to obtain that often hoped for⁶ “perfect agreement between architecture and figurative arts”, turning both space and sculpture into elements complementary of each other. At the opposite side, where a traditional red throne was originally to stand, in honour of the King and in stark contrast to the Rationalist language of the entire composition, one of the partitions was doubled and placed forward: it served as support for the giant portraits of some Roman Emperors. Yet the reference to Classicism, although well appreciated by the regime is, in Persico's intentions, far from being propaganda: “The style of the work”, it says in the report, “is inspired by the highest concepts of new architecture, and the classical flavour of the composition is legitimate in the view of the major ‘Rationalists’, in whom the aspiration for a new European ‘Renaissance’ is always alive. The continuous rhythm of the walls and the *chiaroscuro* play, created by a series of membranes, are almost a synthesis of the two main elements of modern architecture: the practical element of serial construction; and the aesthetic element related to expression”⁷.

“In the orientation of the major Rationalists”, as Persico underlines, in search of legitimation and in opposition to the empty Classicism of Academia, Classicism is intended instead as a modern *tabula rasa*, which assimilates the Parthenon to the automobile, and calls back to the concepts of essentiality, purity, rigour⁸. It is thus in the “Classical flavour”, as Persico timidly called it, that the technical and expressive instances of this small ‘monument’ find their answer. It could not rely for this purpose on its magnitude, and so it is based on: “something that is form and spirit at the same time, idea and



VI 1936 - A. XIV
TRIENNALE
DI MILANO 199

Stab. Fototecnico S. A. Cirmello - Milano (VI-5)

tecniche ed espressive di questo piccolo 'monumento', che non può contare sulla imponenza delle dimensioni e si affida "a qualcosa che è forma e spirito ad un tempo, idea ed alta espressione della medesima", per citare Giuseppe Pagano e il suo concetto di 'monumentale'⁹.

Se l'architettura rurale contiene per Pagano il germe della rivoluzione linguistica¹⁰, il Classicismo rappresenta, per Persico, il terreno comune dove far rinascere l'intera cultura europea, alla quale l'Italia può e deve dare il proprio contributo. Che il "gusto italiano" possa competere con quello straniero, Persico lo afferma ripetutamente in maniera più o meno diretta, ora facendo una divertente apologia del cucchiaino italiano, ora pubblicando una raccolta di fotografie dedicate alla scultura di Roma antica - con l'avvertenza di abbandonare ogni retorica al fine di cogliere il senso profondo dell'opera d'arte -, ora citando Lionello Venturi e l'"orgoglio della modestia" dei giovani architetti italiani; quello che Persico invece non esplicita nei suoi scritti è come si possa realizzare il difficile equilibrio fra la specificità italiana e il "gusto europeo", equilibrio ritenuto da lui stesso indispensabile alla piena affermazione di un convincente razionalismo autoctono in grado di confrontarsi alla pari con le espressioni d'Oltralpe¹¹.

Il Salone della Vittoria, sintesi poetica di italianità e spirito europeista, indica con chiarezza una strada, prima solamente intuita da Persico e poi esperita nel progetto di architettura. Ecco perché le immagini di questo spazio metafisico in grado di far dialogare Moderno e Antico valgono come un testamento e una profezia per l'architettura italiana, obbligata da sempre a fare i conti col 'tragico' e vivifico "complesso della classicità"¹².

high expression of that idea", to quote Giuseppe Pagano and his concept of 'monumental'⁹.

If rural architecture contains for per Pagano the seed of linguistic revolution¹⁰, Classicism represents, for Persico, the common ground from which the entire European culture can be reborn, and to which Italy can and must give its contribution. That the "Italian taste" can compete with foreign style is affirmed repeatedly, and more or less directly, by Persico, whether through a fun apology of the Italian teaspoon, or publishing a collection of photographs devoted to ancient Roman sculpture - with the warning of leaving behind any rhetoric with the purpose of grasping the deep meaning of the work of art -, or else by quoting Lionello Venturi's "pride in modesty" of young Italian architects; what Persico does not make explicit in his writings, however, is how the difficult balance between the specifically Italian and the "European taste" will be obtained, a balance considered by him as essential for the full affirmation of a convincing autochthonous Rationalism, capable of debating as equals with its versions from across the Alps¹¹.

The Salone della Vittoria, poetical synthesis of Italianness and of the European spirit, clearly indicates a path, first intuited only by Persico, and then expressed in the architectural project. This is why the images of this metaphysical space which generates a dialogue between Modern and Ancients has a value as both a testament and as a prophecy for Italian architecture, eternally obliged to come to terms with the 'tragic' and enlivening "Classicism complex"¹².

Translation by Luis Gatt

¹ Per una disamina delle esposizioni in Italia tra le due guerre cfr. Morello P., *Esposizioni e mostre: 1932-36*, in G. Ciucci-G. Muratore (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, Milano 2004, pp. 106-323; in particolare le vicende della Triennale nel periodo di interesse sono ampiamente descritte in Pica A., *Storia della Triennale 1918-1957*, Milano 1957 e in Pansera A., *Storia e cronaca della Triennale*, Milano 1978.

² Le opere e gli scritti di Persico sono raccolti in G. Veronesi (a cura di), *Edoardo Persico: tutte le opere (1923-1935)*, I-II, Milano 1964.

³ La relazione è riportata integralmente in Veronesi G., (a cura di), *Edoardo Persico, scritti di architettura (1927/1935)*, Firenze 1968, p. 194.

⁴ L'attività di Persico architetto è documentata in D'Auria A., *Persico architetto e grafico*, in C. De Seta (a cura di), *Edoardo Persico*, Napoli 1987, pp. 131-144 e F. Tentori, *Edoardo Persico grafico e architetto*, Napoli 2006.

⁵ Quando il si decide di intitolare il salone alla Vittoria Persico è già morto.

⁶ Dalla relazione di progetto, cfr. nota 3.

⁷ Dalla relazione di progetto, cfr. nota 3.

⁸ Cfr. Settis S., *Futuro del 'classico'*, Torino 2004, p. 30 e lo stesso Persico che a proposito di un progetto di Sartoris nota come "raggiunga attraverso ricerche rigorosamente moderne la bellezza e la solennità - non meravigli in questo caso la parola - dell'arte classica: che vuol dire, poi, la bellezza e la solennità della ragione" (Persico E., *Un progetto di villa dell'architetto Sartoris al concorso di Monza*, n. 34, 1930, pp. 78-80).

⁹ G. Pagano G., *Del "monumentale" nell'architettura moderna*, «La Casa Bella», n. 40, aprile 1931, ripubblicato in C. De Seta, *Giuseppe Pagano. Architettura e città durante il Fascismo*, Milano 2008, p. 91.

¹⁰ Cfr. Pagano, *Architettura rurale in Italia*, in «Casabella», n. 96, 1935, ripubblicato in C. De Seta, *Giuseppe Pagano. architettura e città durante il fascismo*, Milano 2008, pp. 116-119.

¹¹ Si fa riferimento agli scritti di Persico, in particolare a: *Il gusto italiano*, in «L'Italia letteraria», 4 giugno 1933 (Veronesi G., *Op. cit.*, pp. 57-60); *Oggetti modesti*, in «La Casa Bella», aprile 1932 (Veronesi G., *Op. cit.*, p. 38), *Gli architetti italiani*, in «L'Italia letteraria», 6 agosto 1933 (Veronesi G., *Op. cit.*, pp. 64-67), *Arte romana. La scultura romana e quattro affreschi della villa dei misteri*, fascicolo allegato a «Domus» n. 96, 1935.

¹² Canella G., *A proposito della Scuola di Milano*, Milano 2014, p. 26.

¹ For a close examination of the exhibitions in Italy between the two wars see Morello P., *Esposizioni e mostre: 1932-36*, in G. Ciucci-G. Muratore (eds.), *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, Milano 2004, pp. 106-323; in particular the events related to the Triennale in the period in question are described in Pica A., *Storia della Triennale 1918-1957*, Milano 1957 and in Pansera A., *Storia e cronaca della Triennale*, Milano 1978.

² The works and writings by Persico are collected in Veronesi G., (ed.), *Edoardo Persico: tutte le opere (1923-1935)*, I-II, Milano 1964.

³ A complete version of the report is included in Veronesi G., (ed.), *Edoardo Persico, scritti di architettura (1927/1935)*, Firenze 1968, p. 194.

⁴ Persico's activities as an architect are documented in D'Auria A., *Persico architetto e grafico*, in C. De Seta (ed.), *Edoardo Persico*, Napoli 1987, pp. 131-144 and F. Tentori, *Edoardo Persico grafico e architetto*, Napoli 2006.

⁵ When the decision is taken to call the hall "sala della Vittoria", Persico has already died.

⁶ From the project's report, see note 3.

⁷ From the project's report, see note 3.

⁸ See Settis S., *Futuro del 'classico'*, Torino 2004, p. 30 and Persico himself who, regarding a project by Sartoris notes how "he reached through rigorously modern research the beauty and solemnity - let the word not surprise you in this case - of classical art: which means, however, the beauty and solemnity of reason" (E. Persico, *Un progetto di villa dell'architetto Sartoris al concorso di Monza*, n. 34, 1930, pp. 78-80).

⁹ Pagano G., *Del "monumentale" nell'architettura moderna*, «La Casa Bella», n. 40, April 1931, published again in C. De Seta, *Giuseppe Pagano. Architettura e città durante il Fascismo*, Milano 2008, p. 91.

¹⁰ See Pagano G., *Architettura rurale in Italia*, in «Casabella», n. 96, 1935, published again in C. De Seta, *Giuseppe Pagano. architettura e città durante il fascismo*, Milano 2008, pp. 116-119.

¹¹ Reference is made to Persico's writings, in particular to: *Il gusto italiano*, in «L'Italia letteraria», 4 June 1933 (Veronesi G., *Op. cit.*, pp. 57-60); *Oggetti modesti*, in «La Casa Bella», April 1932 (Veronesi G., *Op. cit.*, p. 38), *Gli architetti italiani*, in «L'Italia letteraria», 6 August 1933 (Veronesi G., *Op. cit.*, pp. 64-67), *Arte romana. La scultura romana e quattro affreschi della villa dei misteri*, dossier included in «Domus» n. 96, 1935.

¹² Canella G., *A proposito della Scuola di Milano*, Milano 2014, p. 26.



217 STAB. FOTOTEONICO S. A. CRIMELLA - MILANO (VI-5)

VI 1936 - A. XIV TRIENNALE DI MILANO

The renewal and requalification made by Werner Tscholl aims to rewrite the ancient exchanges between Austria and Italy on this boundary line, bringing to new life the topography of the site and the surrounding landscape. Three small pavilions and the museum, scattered along the way, are the elements that allow the telling about these mountains and their ancient history. The architectures give, at every break of the path, a new look on the landscape.

Werner Tscholl

Architetture topografiche *Topographic Architecture*

Marco Mulazzani

Da qualche anno a questa parte, chi percorre nei mesi estivi (tra giugno e ottobre) la strada del Passo Rombo/Timmelsjoch, tra Moos in Val Passiria (Alto Adige, Italia) e Hochgurgl (Tirolo, Austria), si imbatte in una serie di piccole architetture disseminate sui due versanti del passo: una sorta di “filo rosso” che attraversa le montagne, costituito da padiglioni informativi e punti di stazione panoramica realizzati in occasione del cinquantesimo anniversario dell’apertura del Timmelsjoch.

Ubicato tra il passo Resia e il passo del Brennero, l’antico sentiero di valico che attraversava la dorsale alpina ha assolto un ruolo importante, in senso sia storico-culturale sia socio-economico, costituendo, a partire dal XII secolo, il collegamento più diretto tra l’alta valle dell’Inn e Merano – capoluogo di regione e sede di Castel Tirolo. La sua trasformazione da impervia (ancorché trafficata) mulattiera a vera e propria strada carrozzabile, tentata sin dalla fine del XIX secolo, si compie tra gli anni cinquanta e sessanta del secolo scorso. L’apertura di un collegamento nord-sud attraverso le Alpi era finalizzata all’incremento degli scambi economici e, soprattutto, dei flussi turistici tra i due versanti del Tirolo: esso avrebbe reso possibile, secondo uno slogan allora in voga, di «sciare al mattino sui ghiacciai della Ötztal e nel pomeriggio andare a rilassarsi all’ombra delle palme di Merano». Il primo tratto dell’intervento a trovare realizzazione è la salita al passo dalla parte austriaca: 12 chilometri di strada predisposti in 17 mesi effettivi di lavoro, distribuiti in un arco di tempo di quattro anni, dal 1955 al 1959, causa la limitata agibilità del passo, aperto solo nei mesi compresi tra maggio e novembre. Altri nove anni – sino al 1968 – richiederà il completamento del collegamento



For a few years now, whoever travels during the Summer (from June to October) over the Rombo/Timmelsjoch Pass, between Moos, in the Passeier Valley (South Tyrol, Italy) and Hochgurgl (Tyrol, Austria), comes across a series of small architectural structures scattered on the two sides of the pass: a sort of thread that crosses the mountains, consisting of information pavilions and panoramic viewpoints built on the occasion of the fiftieth anniversary of the opening of the Timmelsjoch Pass.

Located between the Reschen Pass and the Brenner Pass, the old road for crossing the Alpine ridge has played an important role, both in historical-cultural and socio-economic terms, constituting, from the 12th century onwards, the most direct connection between the valley of the Inn and Merano, the region’s capital on the Italian side and seat of the Tyrol Castle. Its transformation from an impervious (although transited) mule-track to a proper road, attempted since the end of the 19th century, was finally concluded during the Fifties and Sixties. The opening a north-south connection across the Alps was aimed at the increase of economic exchange, as well as for fostering the flow of tourists between the two sides of the Tyrol, which would have permitted, according to a slogan from those days, “skiing in the morning on the Ötztal glaciers and relaxing in the afternoon in the shade of the palm-trees of Merano”. The first stretch of the project to be completed was the climb to the pass on the Austrian side: 12 kilometres of road built in 17 effective months of labour, distributed over four years, between 1955 and 1959. This was due to the limited usage of the pass, which is open between May and November. It would take another nine years, until 1968, for completing the project on the



Valorizzazione Passo Rombo

Stazioni informative:
Ponticello | Steg
Contrabbandiere | Schmuggler
Museo del Passo | Passmuseum
Telescopio | Fernrohr
Granati | Granat

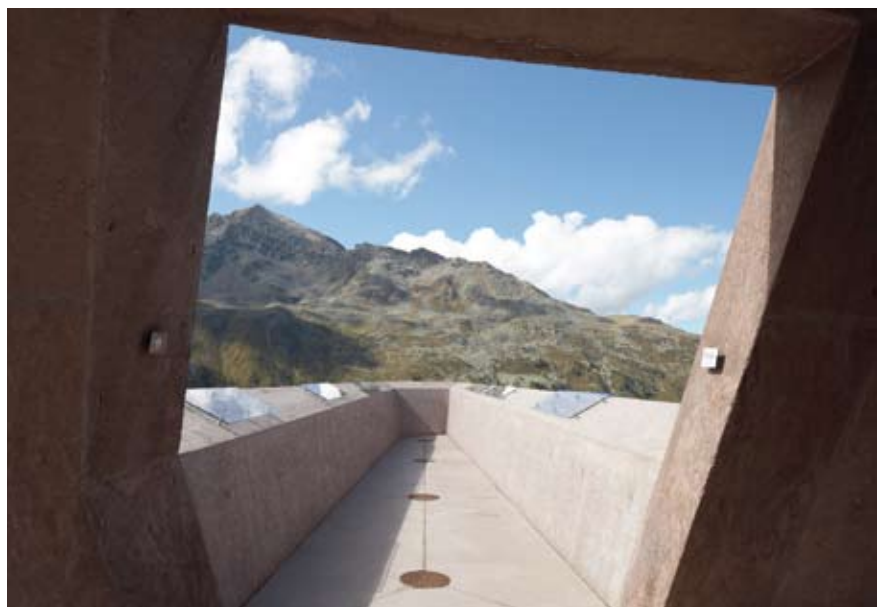
progetto 2007-2008
realizzazione 2009-2011

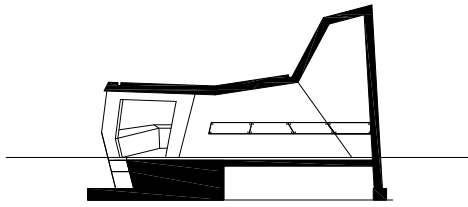
Progetto e direzione lavori:
Werner Tscholl Architekt
con:
Andreas Sagmeister
Siegfried Pohl (studio fattibilità)

Statica:
Siegfried Pohl, Josef Pohl
Sicurezza:
Sigmar Pohl

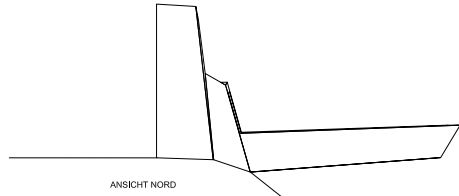
Committenti:
Comune di Moso, Val Passiria (BZ)
Timmelsjoch Hochalpenstraße AG, Innsbruck (A)

Fotografie:
© Richard Becker
© Alexa Rainer

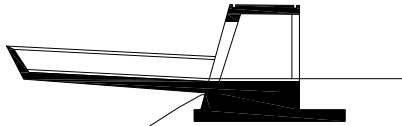




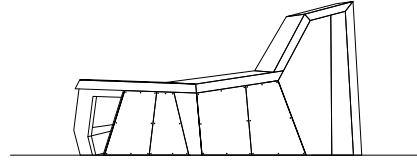
SCHNITT 1-1



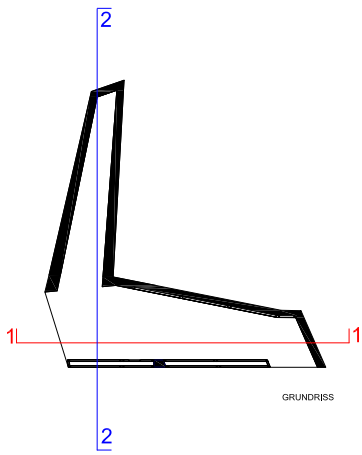
ANSICHT NORD



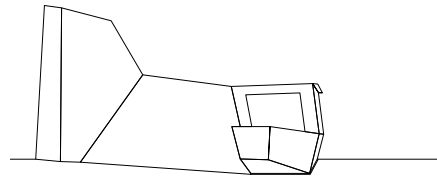
SCHNITT 2-2



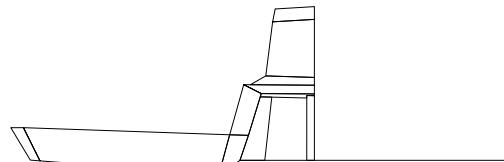
ANSICHT OST



GRUNDRISS



ANSICHT WEST



ANSICHT SÜD

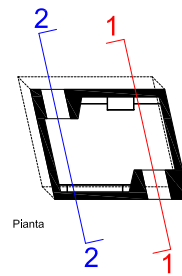
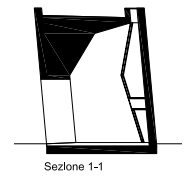
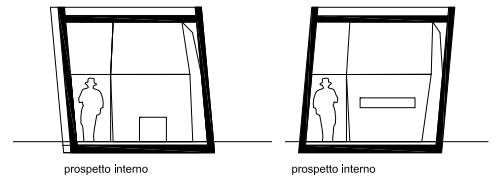
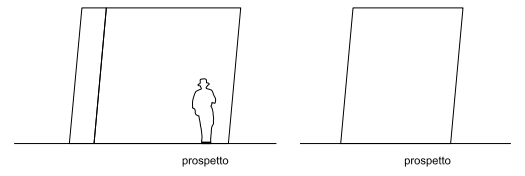
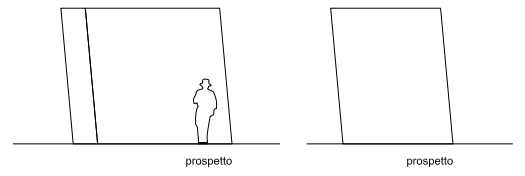


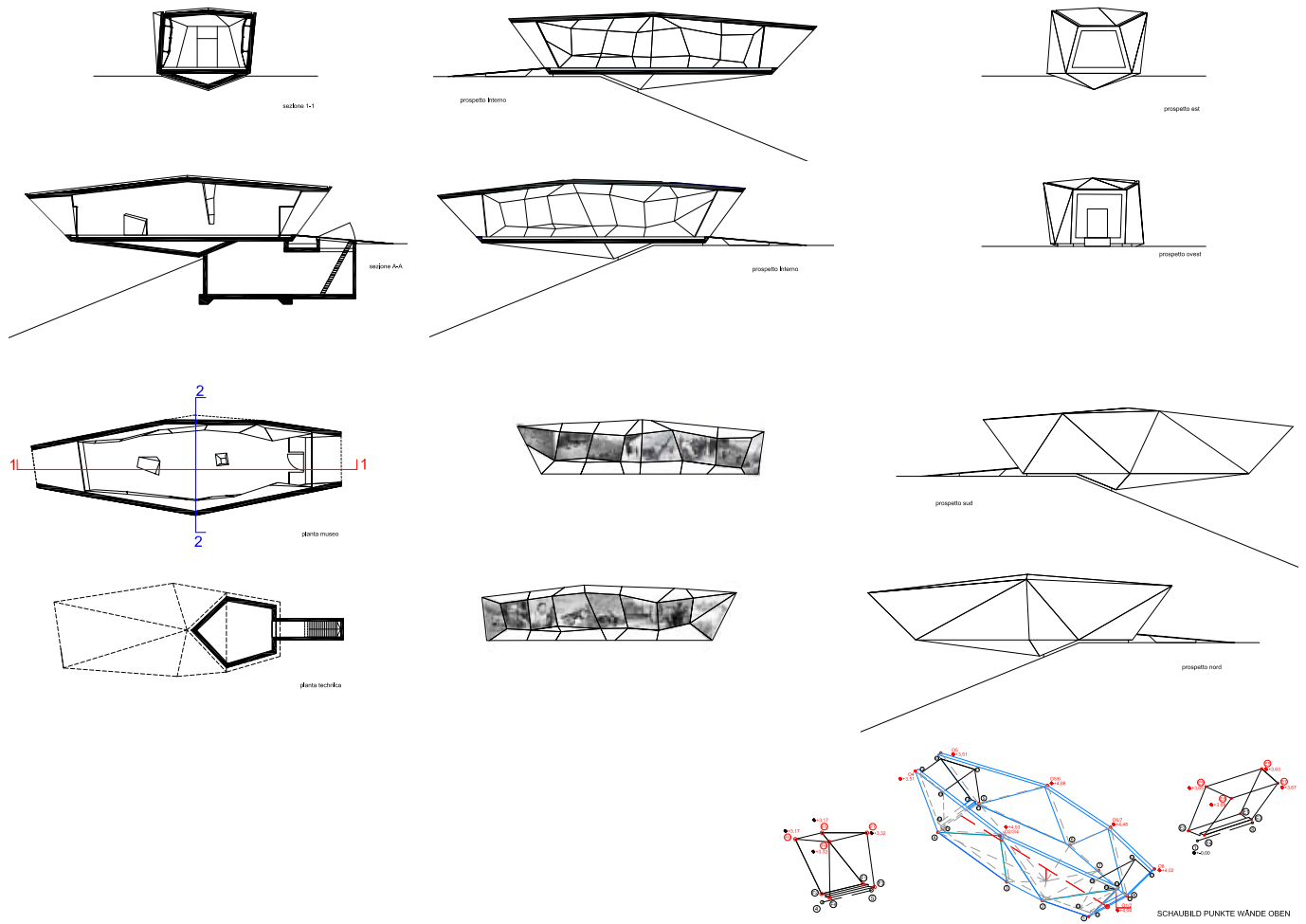


sul versante italiano, con il recupero del tracciato di una strada militare aperta negli anni trenta. La realizzazione della strada impegnò allora squadre di operai armati di picconi e badili, solo in parte coadiuvati da mezzi meccanici per lo scavo e il trasporto di materiali; al tempo stesso, però, proprio l'impiego di materiali cavati nel luogo, per realizzare i muri di contenimento, i paracarri e altri manufatti tecnici, definì il carattere dell'opera consentendole di "integrarsi" nel paesaggio. Dopo mezzo secolo di attività e interventi (non sempre coerenti) di manutenzione, il ritorno della competenza della strada all'amministrazione provinciale ha suggerito l'opportunità di un progetto di recupero e riqualificazione complessiva concepito come una sorta di "piano regolatore", per stabilire una normativa generale per un'ampia serie di interventi quali la ristrutturazione dei muri di contenimento e la sistemazione delle gallerie, il consolidamento e ampliamento dei tornanti, il miglioramento del manto stradale, la predisposizione di aree parcheggio. Su queste opere d'arte e di servizio si "fonda", per così dire, l'operazione che ha portato alla realizzazione dei piccoli padiglioni e del Museo del Passo – edifici pensati come "contenitori" di informazioni sull'ambiente naturale, la storia e la cultura, gli aspetti sociali ed economici della regione. Sul lato austriaco, il padiglione "ponticello" – in corrispondenza della stazione di pedaggio di Hochgurgl (2.171 metri slm) – offre informazioni sugli insediamenti umani nella regione alpina e coniuga il racconto degli elementi naturali – i boschi di Cimbri e ghiacciai – con la possibilità di ammirarli direttamente grazie a un "ponte" a sbalzo sulla valle dell'Ötztal. Il padiglione "del contrabbandiere", collocato in corrispondenza dell'incrocio tra la strada carrabile e

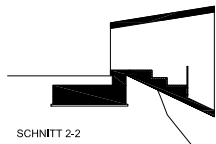
Italian side, which followed the tracks of a military road which had been built in the Thirties. Teams of workers with picks and shovels were used for the construction of the road, with only limited help from machinery for digging and transporting materials; at the same time, however, it was the use of the materials extracted on-site for contention walls, bollards and other technical constructions which defined the character of the project, allowing for its "integration" with the landscape. After a half-century of activity and maintenance interventions (not always coherent), the return of the management of the road to the provincial administration triggered the idea for a comprehensive recovery and re-qualification project, a sort of "strategic plan", for establishing a general regulation involving a series of interventions such as the re-structuring of the containment walls and the renovation of the tunnels, the widening and reinforcement of curves, the enhancement of the road surface and the creation of parking areas. On these interventions, which are both artistic and provide services, is the operation based which brought about the construction of the small pavilions and of the Pass Museum – buildings envisaged as "containers" of information on the natural environment, as well as on the historical, cultural, social and economic aspects of the region. On the Austrian side, the "ponticello" pavilion, placed at the Hochgurgl toll booth (2,171 metres above sea level) – offers information on human settlements in the Alpine region and combines a narrative regarding natural elements – forests of Swiss pines and glaciers – with the possibility of admiring them directly thanks to a "bridge" over the valley of the Ötztal. The pavilion "of the smuggler", placed at the crossing of the road and the path that connected Zwieselstein and Moos, tells the story of ancient trad-



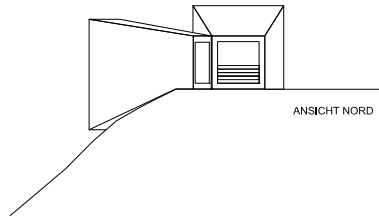




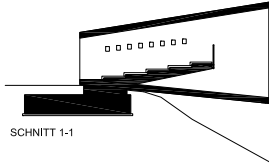




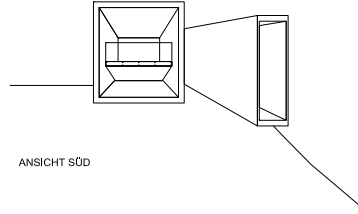
SCHNITT 2-2



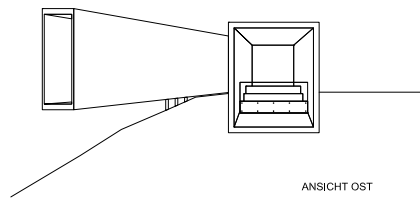
ANSICHT NORD



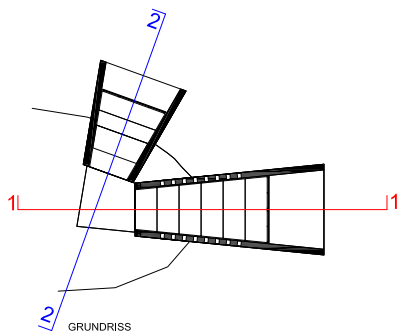
SCHNITT 1-1



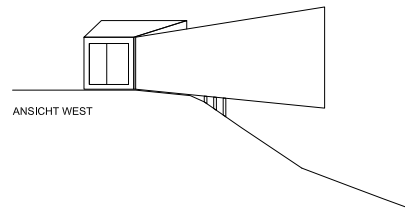
ANSICHT SÜD



ANSICHT OST



GRUNDRISS



ANSICHT WEST





il sentiero che collegava Zwieselstein e Moso, racconta i secolari traffici, più o meno leciti, svoltisi tra i due versanti del passo. Sul lato italiano, il padiglione “telescopio” (2.415 metri slm) sorge in una posizione strategica sotto la cima Scheibkopf e si avvale di un panorama straordinario, aperto a 180° sul gruppo del Tessa, con la possibilità di osservare attraverso un cannocchiale il Monte Principe e il Monte dei Granati. Proprio alle strutture poliedriche dei granati – conformazioni cristalline tipiche della Val Passiria – sembrano essere ispirati il padiglione espositivo/informativo e il belvedere realizzati all’inizio della strada del Passo, immediatamente sopra Moso. La giocosa volontà di “deformazione” che contraddistingue gli interventi architettonici predisposti lungo la strada culmina nel piccolo Museo del Passo (2.509 metri slm): la costruzione, allestita internamente con le riproduzioni di fotografie d’epoca che restituiscono la storia della strada del Passo del Rombo, appare esternamente come una sorta di masso erratico, ancorato attraverso le strutture di fondazione al suolo austriaco ma proteso a sbalzo per sedici metri sul territorio italiano. “Sospeso” tra due nazioni, il museo è anche un memento al significato del valico: non luogo di separazione bensì di scambio tra culture – un tema, a ben vedere, tutt’altro che estraneo al lavoro di Werner Tscholl.

In un paesaggio alpino come questo, “coltivato” dall’attività dell’uomo ma continuamente esposto al monito di una natura selvaggia e incontaminata, la decisione di “estrarre” e “rimandare” l’immagine dei piccoli padiglioni disseminati lungo la strada del Passo dall’una all’altra delle due irriducibili polarità che qui si affrontano si configura come un’operazione di “risemantiz-

ing, more or less legal, which took place between the two sides of the pass. On the Italian side the “telescope” pavilion (2.415 metres above sea level) is placed on a strategic location under the peak of the Scheibkopf and has a wonderful view on the surrounding landscape, at 180° over the Gruppo di Tessa, and the possibility of using a telescope to observe the Hochfirst and the Granatekogel. It is precisely on the polyhedral structures of garnets (Granat, in German) – crystal formations typical of the Passeier Valley – that the exhibition and information pavilion and viewpoint built at the beginning of the road to the Pass, immediately over Moos, seems to be inspired. The playful will to “deform” that characterises the architectural interventions placed along the road culminates in the small Pass Museum (2.509 metres above seal level): the construction, which houses an exhibition of historical photographs which tell the story of the road to the Timmelsjoch Pass, appears externally as a sort of erratic rock, anchored through the foundations to the Austrian soil, but protruding a good sixteen metres over Italian territory. “Suspended” between two countries, the museum is also a memorial to the meaning of the pass: not a place of separation, but rather of exchange between cultures – a topic that is very close to the work of Werner Tscholl.

In an Alpine landscape such as this, “cultivated” by human activity but continuously exposed to the warnings of a wild and unpolluted nature, the decision to “extract” and “postpone” the image of the small pavilions scattered along the road to the Pass from one to the other of the two inflexible polarities that face each other is configured as an operation of “contextual re-semantisation” of objects otherwise destined to insignificance. This is the “Timmel-

p. 58

Localizzazione delle cinque stazioni informative (Ponticello | Steg, Contrabbandiere | Schmuggler, Museo del Passo | Passmuseum, Telescopio | Fernrohr, Granati | Granat) sculture architettoniche realizzate da Werner Tscholl per il progetto di valorizzazione stradale "L'Emozione del Passo Rombo" | "Die Timmelsjoch Erfahrung"

p. 59

Ponticello | Steg (Timmelsjoch Erfahrung Stationen, Hochgurgl), 2011
foto © Richard Becker

pp. 60-61

Ponticello | Steg (Timmelsjoch Erfahrung Stationen, Hochgurgl), 2011
foto © Alexa Rainer

pp. 62-63

Contrabbandiere | Schmuggler (Timmelsjoch Erfahrung Stationen, Timmelsbach), 2011
foto © Alexa Rainer

pp. 64-65

Museo Passo del Rombo | Timmelsjoch Erfahrung Passmuseum, 2010
foto © Alexa Rainer

pp. 66-67

Telescopio | Fernrohr (Timmelsjoch Erfahrung Stationen, Scheibkopf), 2011
foto © Alexa Rainer

p. 69

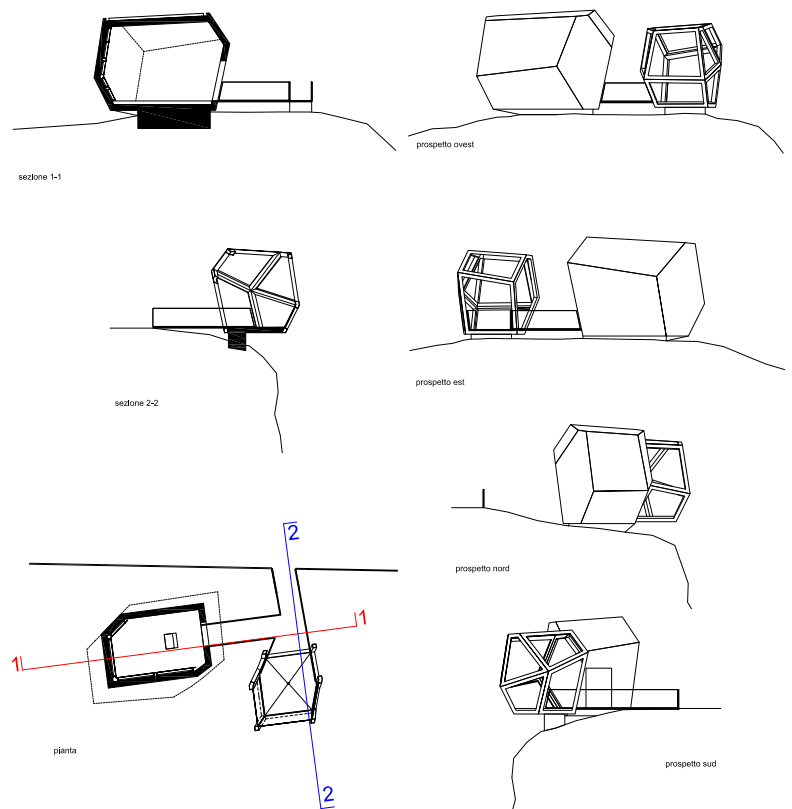
Granati | Granat (Timmelsjoch Erfahrung Granat, Moos), 2010
foto © Alexa Rainer

Foto e disegni riprodotti per gentile concessione © Werner Tscholl Architekt

zazione contestuale" di oggetti altrimenti destinati all'insignificanza. È questa, a ben vedere, la "Timmelsjoch experience" che offrono la struttura del "ponticello" a sbalzo sulla scarpata e le due protesi di forma "acustica", oltre che visiva, del "telescopio, disposte ortogonalmente l'una rispetto all'altra e nelle quali "convergono" le viste delle cime alpine; e questo è il ruolo assolto dal doppio padiglione-belvedere "dei granati" sopra Moso – il primo, un'opaca pietra cementizia; il secondo, una struttura cristallina che di notte brilla di luce propria, affacciata sull'Alta Val Passiria. Nessun arbitrio nelle forme conferite a queste costruzioni – dove, se non qui, avrebbero potuto trovare una realizzazione più appropriata? Tuttalpiù alcune notazioni ironiche, come il profilo del "contrabbandiere" ritagliato nelle pareti dell'omonimo padiglione; o involontarie provocazioni, come lo "sconfinamento" del Museo – o meglio, della sua proiezione – sul terreno italiano, con il conseguente (e un poco paradossale) aggiustamento del tracciato dei patri confini. Ricchi di rimandi alla topografia dei luoghi, i padiglioni e il museo si configurano infine come un sistema di piccole architetture "parlanti", capaci di evocare – e trascendere – il paesaggio che li accoglie.

sjoch experience", offered by the structure of the "ponticello" over the cliff and by the two prostheses, "acoustic" as well as visual, of the telescope, placed orthogonally one to the other, on which the views of the Alpine peaks "converge"; this is the role assigned to the double pavilion-viewpoint of the "garnets" above Moos – the first an opaque cement structure; the second a crystalline structure which at nights shines from within, facing the High Passeier Valley. No arbitrariness in the shapes given to these constructions – where else but here could they have found such an appropriate realisation? At most some ironical notations, like the outline of the "smuggler" cut out of the walls of the pavilion of the same name; or involuntary provocations, like the "crossing of the border" of the Museum – of its projection, that is – to the Italian side, with the consequent (and slightly paradoxical) adjustment of the borderline. Rich in references to the topography of these places, the pavilion and the Museum are ultimately configured as a system of small "talking" architectures, capable of evoking – and transcending – the landscape that houses them.

Translation by Luis Gatt



A recent photographic work by Stefano Torrione, widely acclaimed and published by National Geographic on the archaeological ruins left in the Alps during the First World War, suggests some reflections on some unique values of the building. Wrecks and evidences of an immense and tragic task of landscaping, as well as having changed the recent history of Europe, has also literally changed the topography of the Alpine landscape which was the witness and it is today the keeper of this history.

Stefano Torrione

Bianche topografie *White Topographies*

Michelangelo Pivetta

All'inizio degli anni Novanta una coppia di escursionisti rinvenne per puro caso ai piedi del Similaun, tra la Val Senales e l'Ötztal, le spoglie di un uomo. Questi resti, poi chiamati amichevolmente Ötzi, furono classificati come quelli di un uomo vissuto circa 5.000 anni fa; un cacciatore e mercante che delle vie alpine faceva il proprio lavoro. Oggi di quel ritrovamento rimane un bel cippo in pietra che è sempre piacevole raggiungere nelle giornate estive e che ogni volta ci ricorda come le nevi perenni, presenti ancora lì negli anni Novanta, si siano ritirate con molta, troppa, fretta per gli effetti del riscaldamento della terra. Ötzi era rimasto lì, coperto di neve e ghiaccio, per millenni, preservato assieme ai propri oggetti e abiti, racchiuso nella propria scatola del tempo a raccontarci come l'arco alpino sia stato frequentato dall'uomo da tempi antichi e come la montagna richieda sempre, più del mare, il proprio tributo in termini di vite.

La storia di Ötzi mi ha fatto spesso pensare come la montagna abbia una sorta di crudeltà ulteriore nell'ambito della Natura: castiga violenta l'insolenza dell'uomo che la vuol affrontare con pene terribili e in più ne conserva le spoglie come a monito secolare della propria autorità. Una demarcazione di territorio, messaggi diretti all'uomo e alla propria innata volontà di sfida, qualcosa di simile alle pelli dei nemici esposte a segnare il confine dell'impero assiro o le teste su pali dei popoli mesoamericani.

Per questo e allo stesso modo molto altro emerge sulle Alpi, soprattutto negli ultimi quindici anni. Memorie di tempi più recenti e drammatici; non solo ossa, armi e utensili, ma complesse archeologie fatte di pietra, legno e ferro, plasmate con una sintassi semplice ma la cui eterodossia le rende al contempo potenti e uniche.

In the early nineties a couple of hikers unearthed by chance at the foot of Similaun, between Val Senale and Oetztal Mt., the remains of a man. These remains, then called amicably Ötzi, were classified as those of a man who lived about 5.000 years ago; a hunter and merchant who worked among the alpine routes. Today, of that discovery remains a beautiful memorial stone that is always pleasant to reach in the summer days and each time it reminds us how perennial snow, still present there in nineties, are withdrawn with much, - too much - hurry to the effects of warming.

Ötzi had been there, covered with snow and ice, for millennia, preserved together with its objects and clothes, enclosed in own time capsule to tell as the Alps were attended by man from ancient times and how the mountain always requires, most of the sea, its toll in terms of lives.

The story of Ötzi made me often realize how the mountain has a kind of further cruelty within Nature: violently punish the insolence of man that wants to deal it with terrible penalties and it holds the remains as a sort of memo of its own secular authorities. A demarcation of territory, direct messages to men and their innate desire to challenge, something similar to the enemies' skin exposed to mark the Assyrian empire border or to heads on piles of the Mesoamerican peoples. For this and, similarly, much more emerges in the Alps, above in the last fifteen years, due to the phenomenon of retreat of the snows. Memories of more recent and dramatic times; not only bones, weapons and utensils, but complex archeology made of stone, wood and iron, molded with a simple syntax but whose heterodoxy makes them powerful and at the same time unique.

Who attends the Alps between the Puster and the Ortles, knows it



Tutte le inedite fotografie sono riprodotte per gentile concessione di
© Stefano Torrione, Milano 2016

Corno di Cavento baraccamenti sul versante ovest
foto © Stefano Torrione

Veglia - Cima Quattro - 23 dicembre 1915¹

*Un'intera nottata
buttato vicino
ad un compagno
massacrato
con la bocca
digrignata
volta al plenilunio
con la congestione
delle sue mani
penetrata nel mio silenzio
ho scritto
lettere piene d'amore.
non sono mai stato
tanto attaccato alla vita*

Giuseppe Ungaretti





p. 72
Torrione d'Albiolo resti delle postazioni di vetta
foto © Stefano Torrione

p. 73
Trentino, Pizzo Vallombrina fortificazioni in vetta
foto © Stefano Torrione

Chi frequenta l'arco alpino compreso tra la Pusteria e l'Ortles, sa bene, perché gli è stato detto o perché lo ha visto direttamente, come vi siano luoghi che raccontano una presenza umana in quota, molto diversa da quella dell'Uomo del Similaun; luoghi divenuti sacri perché testimoni di eroismi, morte e dolore. I reperti che si incontrano vanno dalla ferraglia ai frammenti di ossa, ad ormai quasi impercettibili ammassi di pietrame e grotte artificiali. Opere di uomini, migliaia, che in un breve lunghissimo arco di tempo in quei luoghi si sono insediati e affrontati.

Un recente lavoro fotografico di Stefano Torrione per National Geographic e una successiva mostra a Trento incentrata sullo stesso materiale, mi hanno fatto ragionare molto sul valore proprio di quella presenza umana, tra uso del territorio e insediamento, nelle zone alpine tra il 1915 e il 1918 e il senso delle rovine che tutto questo ci ha lasciato.

Vi è una relazione antichissima tra il valore attribuito al significato di montagna, un concetto che ci viene tramandato dal nostro subconscio culturale pregno di grecità, e che si è protratto nel tempo fino al medioevo con i santuari e le vie sacre per arrivare recentemente all'encomiabile opera di museizzazione delle montagne Atesine compiuta da Reinhold Messner.

Le montagne sono luogo ostile per natura, l'uomo si è evoluto per vivere alla quota del mare o poco più e ogni variazione di questo ambiente naturale è una prevaricazione delle proprie doti genetiche. L'ambito montano racchiude ed esprime il senso della difficoltà, della inaccessibilità e di conseguenza, quindi, della divinità. Dio parlò a Mosè sul Monte Sinai, così come fece Allah (che poi è sempre lo stesso Dio) con Maometto sul Monte Hira. Zeus risiede sul Monte Olimpo e di lì vede e provvede ad ogni cosa. Si deve vederlo il Monte Olimpo e salire i pendii immedesimandosi nell'uomo antico e non si avrà alcun dubbio nell'essere d'accordo sul fatto che lì risiedono ancora oggi gli dei dimenticati del Mito.

Forse sono gli stessi pensieri che hanno accompagnato l'ascesa di quei giovani di vent'anni per raggiungere i luoghi di una guerra in salita sotto tutti gli aspetti¹, scrivendo una delle pagine più difficili della storia moderna europea, quella della Guerra Bianca. Erano ragazzi, giovani uomini, che venivano dalla campagna e dalla città, solo alcuni erano genuini montanari. La loro permanenza, la loro vita e la loro guerra a quelle quote, per i pochi che ne sono tornati, ne ha plasmato le esistenze tanto quanto loro hanno tentato di plasmare il territorio aspro di pietraie e nevai al fine di renderlo simile alle loro città, ai loro villaggi. Un esercito di contadini che facevano in montagna quello che aveva sempre fatto per sopravvivere².

Le loro attività, protrattesi per quattro lunghissimi anni, hanno modificato non solo la storia europea e mondiale ma la stessa geografia, anzi ancor di più, ne hanno modificato la topografia e addirittura la toponomastica. Il Col di Lana, il Pasubio e l'Ortigara non solo oggi svelano sui loro fianchi puntuali architetture di necessità, ma la potenza inusitata delle azioni belliche ne hanno cambiato la realtà topografica definendo nelle mappe un naturale del prima e un artificiale del dopo, prima e dopo il 1918.

Necessario quindi un ragionamento sul paesaggio e sulla sua condizione relativa al tempo e alle attività umane. Infatti mai prima o dopo la Guerra Bianca si sono costituite modificazioni tanto radicali ed estese di un contesto naturale altrimenti prima intonso. Non solo le cortine murarie o i campi trincerati, ma gli effetti dei nuovi strumenti della *guerra industriale* come l'artiglieria e la *guerra di mina* con le sue gallerie ed esplosioni hanno tracciato una *sottile linea rossa*³ sezionante non solo un fronte quasi immobile per tutta la durata della guerra ma una repentina modificazione del territorio e del paesaggio in esso contenuto. In altri tempi e luoghi gli eventi bellici lasciarono al massimo racconti e forse steli

well, because he has been warned or because he directly saw it, as there are places that tell a human presence at high altitude, very different from that of the Iceman; places become sacred because witnesses of heroism, death and pain. The finds encountered ranging from scrap metal to bone fragments, for now almost imperceptible in clusters of stones artificial caves. Works of men, thousands, that in a short and long (at the same time) period of time have settled and addressed in those places.

A recent photographic work by Stefano Torrione for National Geographic and a next exhibition in Trento focused on the same material, made me think a lot about the value of the human presence, among use of territory and settlement in alpine areas between 1915 and 1918 and sense of the ruins that all this has left us. There is a very ancient relationship between the value attributed to the meaning of mountain, a concept that is handed down from our cultural subconscious imbued with Hellenism, and which lasted in time to the Middle Ages with the sanctuaries and the sacred ways to newly reach the commendable work of museization of the South Tyrolean mountains accomplished by Reinhold Messner. The mountains are an hostile place, humans have evolved to live at the sea level or slightly more above, and any variation of this natural environment is an abuse of its own genetic talents. The mountainous area encompasses and expresses the sense of the difficulty, of inaccessibility and as a result, then, of the divinity. God spoke to Moses on Mt. Sinai, as did Allah (which is always the same God) with Mohammed on Mount Hira. Zeus resides on Mount Olympus and from there, he sees and provides everything. We must see Mount Olympus and climb its slopes identifying with ancient man so we'll no longer have doubts to agree that the myth forgotten gods' still remains there.

Maybe these are the same thoughts that have accompanied the ascension of those twenty years guys to reach the places of an uphill war under all aspects, writing one of the most difficult pages in modern European history, that of the White War. They were boys, young men, they came from the countryside and the towns, some of them were genuine mountaineers. Their persistence, their lives and their war at those heights, for the few who went back, has shaped the lives as much as they have attempted to shaping the rugged land of rocks and snowfields to make it similar to their towns and their villages. An army of peasants who did in the mountains what they had always done to survive. Their activities, which continued for three long years, have not changed only the European and world history but the geography itself, indeed even more so, they have changed the topography and even the place names.

Col di Lana, the Pasubio and the Ortigara not only unveil on their punctual hips some architectures of necessity, but the unusual power of hostilities changed the topographic reality defining in the maps a natural of before and an artificial of the post, a *first* and an *after* 1918.

Here it is therefore necessary reasoning on landscape and on its relative condition to the time and to human activities.

Never before or after the White War, in fact, appeared so radical and extensive changes of a natural surroundings otherwise before untouched. Not only the walls or the entrenched camps, but the effects of the new instruments of the industrial war as artillery and undermines war with its galleries and explosions that have traced a thin red line dissecting not just a front almost motionless for the entire duration of the war, but a sudden change of land and landscape contained in it. In other times and places the war left at most stories and perhaps stems for future historical and geographical memory, but here this memory is physically etched in stone and it emerges again from the transfigured contour of the peaks or the galleries that look like abandoned lodges by dolomite walls.



*Passo del Tonale Sentiero dei Fiori Passo Lagoscuro scalone in pietra
foto © Stefano Torrione*



a futura memoria storica e geografica, qui invece questa memoria è fisicamente impressa nella pietra ed emerge ancora dai profili trasfigurati delle vette o dalle gallerie che si affacciano, come logge abbandonate, dalle pareti di dolomia.

Opere di un gigantesco progetto di *landscaping* o *land art*, potremmo dire oggi, dimenticando per un attimo che a crearlo furono pale, picconi, dinamite, obici e *shrapnel*. Un disegno di paesaggio sospeso ben oltre a *dove osano le aquile*⁴ e svelato dal ritirarsi dei ghiacci, preservato volutamente per riproporci architetture inedite, abbandonate d'un tratto e lì lasciate come monumenti propri degli eventi che le hanno giustificate. Ogni singolo reperto è un *monumento vero*, non una *falsa post-interpretazione* come quella dei *sacrari* costruiti negli anni successivi.

Le esperienze degli uomini traslano il loro senso nei manufatti che, più longevi della vita umana, la dotano di un senso ulteriore. Un senso che noi, dopo cento anni esatti, possiamo intendere solo parzialmente. Eppure la guerra oggi non è diversa, non si combatte solo premendo un tasto. Mentre scrivo qualche ragazzo, più attrezzato e preparato, ma pur sempre un ragazzo, gela nel rifugio della sua FOB (Forward Operation Base) a 3000 metri di quota sulle montagne afgane. Un ragazzo nel suo eremo di costrizione che anch'egli ha scavato, elevando muri a secco e riempiendo sacchi, costituendo infine la propria architettura del sacrificio. Eppure molti Alpini e Alpenjäger solo qualche mese prima della

Works of a gigantic project of landscaping or land art, we could say today, forgetting for a moment that shovels, pickaxes, dynamite, howitzers and shrapnel actually created it. A landscape design suspended well beyond *where the eagles dare*, and unveiled by the retreat of ice, deliberately preserved for offering us new forms of architecture, suddenly abandoned, and left there as monuments of the events that have justified themselves. Every single find is a real monument, not a false post-interpretation like that of the shrines built in the following years. The experiences of men translate their sense into artifacts which, most long-lived than human life, endow it of a further sense. A sense that we, exactly after a hundred years, can understand only partially. Yet war today is not such different, it cannot be fought only by pushing a button. As I'm writing, some guy, most equipped and prepared, but still guy, freezes in the shelter of a FOB (Forward Operation Base) at 3000 meters high on the Afghan mountains.

A guy in his constriction hermitage that has excavated by himself, raising drywall and filling the sacks, finally forming his own architecture of sacrifice. Yet, many Alpenjäger only a few months before the war had stolen their girls at some country's party, they had exchanged impressions on the footpaths, as some of them were already guides of a mountaineering that, at that time, knew its best heroic season. Almost half of Alpenjäger were Italian language/Welschtirol and, as for Ötzi,



guerra si erano rubati le ragazze a qualche festa di paese, si erano scambiati impressioni sulle vie, dato che alcuni erano già guide di un alpinismo che in quel periodo conosceva la propria stagione eroica. Quasi la metà degli Alpenjäger erano *Welschtirol* di lingua italiana e come per Ötzi nessun confine li aveva divisi prima. Ora una assurda linea su una mappa, disegnata altrove e chissà da chi, era la causa del dramma di sopravvivere alla morte, che li riuniva costruendo assieme, ma divisi, un nuovo paesaggio alpino. Nonostante ciò molti avranno il coraggio di ritornare tra le cime a recuperare relitti ferrosi per fame o per riproporre in chiave turistica le nuove vie aperte durante la Guerra Bianca.

Alcuni erano studenti, altri già diplomati o laureati in discipline tecniche, e misero al servizio delle braccia più forti dei commilitoni agricoltori ed operai un nuovo sapere tecnico che di lì a poco avrebbe generato la straordinaria esperienza del Movimento Moderno. Una nuova versione dei cantieri medievali dove, anche lì nelle *bauhütte*, si emanava un sapere altrimenti ristretto a pochi. Borghesia intellettuale e classi operaie si riconobbero reciprocamente in una nuova forma di società che, passando anche attraverso il vaglio stretto delle tragedie dei totalitarismi, non sarebbe più stata quella del *secolo lungo*, l'Ottocento.

Gropius, il Cavaliere d'Argento, senza l'eredità della Prima Guerra Mondiale, quasi certamente non sarebbe stato il Gropius del Bauhaus e quest'ultimo non sarebbe mai nato se non vi fosse

no border had divided them before. Now an absurd line on a map, designed elsewhere and who knows by whom, was the cause of the drama to survive to the death, which brought them together building a new alpine landscape.

Despite of this, many of them will have the courage to come back on the peaks to recall ferrous wrecks for the hunger or to repeat in a "touristic key", the new routes opened during the White War. Some were students, others already graduated in technical disciplines, and they put to the service of the strongest arms of farmers and workers fellow-soldiers, a new technical know-how that soon would have generated the extraordinary experience of the Modern Movement. A new version of the medieval sites where, even there in *Bauhütte*, was emanated a knowledge otherwise restricted to a few. Intellectual bourgeoisie and working classes mutually recognized themselves in a new form of society that, also passing through the narrow screen of the tragedies of totalitarianism, would not be the one of the long centuries, the Nineteenth century.

Grupius, the Silver Knight, without the legacy of the First World War, almost certainly would not be the Gropius of the Bauhaus and the latter would never have born if we had not felt the need for a deep cultural reconstruction through the tools of Architecture and Art. Looking at pictures of Stefano Torrione "With their disarming ability to rummage reality to detail [...] reveal our need to give a sense of what we see" and allow us to review usual syntax for Architecture

*Gruppo Vioz Cevedale, interventi di ripristino stazione teleferica Punta Linke
foto © Stefano Torrione
p. 79
Pizzo Tonale crateri di esplosioni
foto © Stefano Torrione*





stata la sentita necessità di una profonda ricostruzione culturale attraverso gli strumenti dell'Architettura e dell'Arte. Guardando le immagini di Stefano Torrione "con la loro disarmante capacità di frugare la realtà fino al dettaglio [...] svelano il nostro bisogno di dare un senso a ciò che vediamo"⁵ e ci permettono di rivedere sintassi usuali per l'Architettura delle rovine ma straordinariamente traslate in ambiti territoriali e sociali diversi. Tanto minuscole possono sembrare queste invenzioni del costruire, tanto dense di significati ulteriori appaiono per la loro fissità non solo congelata dal tempo o dal disuso ma perché icone di un pensiero architettonico vivido e carico di vicine emozioni. Ciò che rimane oggi, alla vista di plotoni di attrezzatissimi e curiosi turisti infondo sono solo bianche topografie che lentamente si spogliano del velo nevoso per rimettere in luce segrete ferite di tempi e uomini a noi ormai storicamente remoti, ma umanamente vicinissimi.

¹ Paolo Rumiz, "La Grande guerra", in *Il diario di viaggio di Paolo Rumiz*, «Repubblica», 4 agosto - 10 settembre 2013

² Rudyard Kipling, *La guerra nelle montagne. Impressioni del fronte italiano [1917]*, Firenze - Antella, 2006.

³ James Jones, *La sottile linea rossa*, BUR Biblioteca Univ. Rizzoli, Milano, 2000.

⁴ Alistair McLean, *Dove osano le Aquile*, Bompiani, Milano, 1980.

⁵ Camillo Zandra, da "Da un Campo di Battaglia" in *La Guerra Bianca*, Gruppo Editoriale L'Espresso, Milano, 2016.

of the ruins but remarkably shifted in different territorial and social areas. Much tiny may seem to be these inventions of the building, so dense of further meanings appear for their fixity not only frozen by time or by obsolescence but because they are icons of a vivid and full of emotions architectural thought.

What remains today, at the sight of platoons of well equipped and curious tourists, are just white topographies that slowly undress themselves of the snow veil to set secret wounds of time now historically remote to us, but humanly never so close.

Translation by Giacomo Alberto Vieri

Micro-Hutong is an experiment carried out by studio Standardarchitecture in the district of Dashilar in Beijing. A building imagined in 2012 and translated from wood to reinforced concrete in 2016. Through a double process of partial demolition and remodelling, the result of the intervention is a small lot which favours the spatial and functional link to the neighbourhood and a sense of cosy and intimate dwelling.

Zao/standardarchitecture

Pensare i fondamenti *Re-thinking Basics*

Fabrizio Arrigoni

00_ *Micro-Hutong* è la sigla adottata da Zhang Ke¹ ed il suo team per questo esperimento immaginato nel 2012 e messo in opera l'anno successivo in occasione della Beijing Design Week. Esso muove dalla volontà di riforma delle condizioni in cui versano numerosi distretti storici della capitale². Con oltre 55 mila abitanti Dashilar – antico distretto sudorientale di Xuan Wu a pochi passi da piazza Tiananmen – presenta una densità insediativa tra le maggiori della città ed al contempo è soggetto ad una forte migrazione dei suoi abitanti dovuta anche alla carenza di servizi collettivi ed alla scarsa qualità degli alloggi, sovente resi insalubri dalle numerose superfazioni che ne hanno, nel tempo, compromesso gli assetti tipologici originari. La rigenerazione, con tecnica *pointillisme*, di questi tessuti urbani – «the biggest urban issue in China...» ZK – è tema che sta coinvolgendo molti uffici tra i quali ricordiamo Archstudio, Napp Studio, TAO Trace Architecture Office, Archplein, Studio Pei Zhu. Confrontando tra loro le scritture compositive è rilevabile come esse nella generalità dei casi tengano assieme una *pars destruens* – abrasioni, cancellature, diradamenti – e una *pars construens* – recuperi, completamenti, ri-modellazioni. Una sensibilità verso il patrimonio edilizio ed ambientale ereditato maturata e favorita dalla considerevole mole di ricognizioni ed indagini conoscitive prodotte da storici, urbanisti e scienziati sociali a partire dagli anni novanta del secolo scorso³ e che viene posta dall'architetto anche come riflessione sul concetto di scala: «Ritengo che un profondo rinnovamento della città cinese passi attraverso il ripensamento delle case a corte, ovvero le tradizionali unità abitative, al pari di uno studio biologico dove l'indagine sulle cellule di base è premessa per la creazione di nuove forme di vita. Il micro è il macro allo stesso

00_ *Micro-Hutong* is the title adopted by Zhang Ke¹ and his team for this experiment conceived in 2012 and carried out the following year on the occasion of the Beijing Design Week. It derives from the will to reform the conditions of decay in which many historical neighbourhoods of the capital are today². With over 55 thousand inhabitants, Dashilar – the old south-east district of Xuan Wu, not far from Tiananmen square – presents one of the highest densities in the city and also suffers a large level of migration from its inhabitants due, among other things, to the lack of collective services and the poor quality of dwellings, often unhealthy as a result of all the illegal additions which have modified and put at risk the original constructions. The regeneration, using the technique of pointillisme, of these urban fabrics – «the biggest urban issue in China...» ZK – is an issue that is involving many studios, among which Archstudio, Napp Studio, TAO Trace Architecture Office, Archplein, and Studio Pei Zhu. Comparing their compositive language it is noticeable how they generally have both a *pars destruens* – abrasions, cancellations, demolitions – and a *pars construens* – recoveries, completions, remodellations. A sensibility toward the built and environmental heritage that has developed and been favoured by the considerable amount of recognitions and cognitive research produced by historians, urban planners and social scientists since the Nineties of the past century³ and which is placed by ours as well as a reflection on the concept of scale: «I think it could generate a new revolution in urban renewal in China if we start with courtyards - the traditional dwelling units - which is like a biological study where you do genetic research of cells then new forms of life can be created. The micro is the macro at the same time. In terms of urban renewal which is

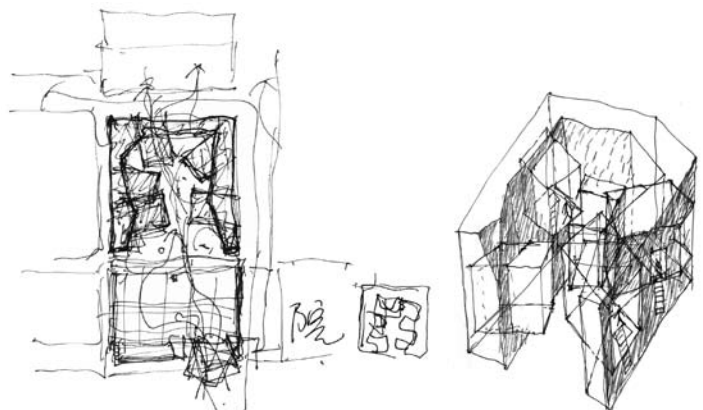


ZAO/standardarchitecture
Micro Hutong
Beijing (China)

2012 project
2013 wooden prototype
2016 reinforced concrete

Project Architects:
Zhang Ke, Zhang Mingming,
Design team:
Zhang Ke, Zhang Mingming,
Huang Tanyu, Ao Ikegami, Dai Haifei

Photos:
Wang Ziling, Chen Su, Wu Qingshan © standardarchitecture



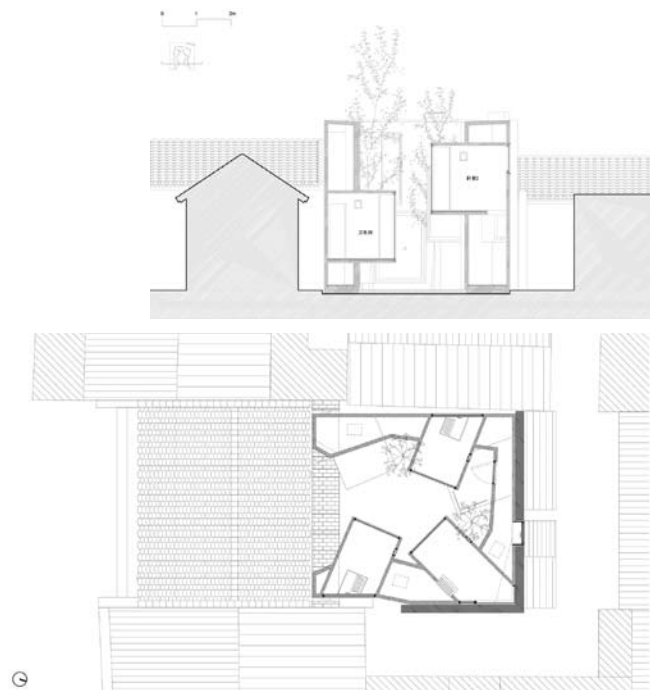
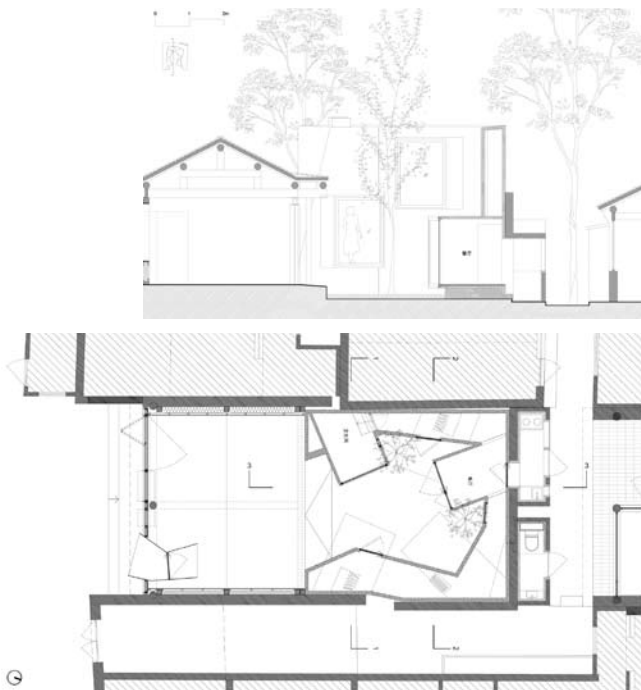


tempo. Nella rigenerazione urbana, vale a dire il principale campo di battaglia attualmente in Cina, i progressi ottenuti alla piccola scala dell'intervento possono realmente incidere ad una scala maggiore. Questo è stato per noi il punto di partenza per fissare le micro-series: la selezione di alcune parti della città storica di Pechino come campioni per una sperimentazione operata alla scala minuta»⁴.

01_ La scarsella di metallo è quasi del tutto trascurabile ed affaccia, di sbieco ed impercettibilmente sollevata da terra, sulla via Yang-Mei-Zhu. Più che un oggetto un'incisione scura sul margine di un fronte arretrato leggermente rispetto alla cortina della strada; minime disgiunzioni determinano la piena autonomia formale di questo innesto, riconoscibile per materiale, profilo, giacitura rispetto al suo intorno. La facciata organizza uno spartito fatto di tavole e lamiere di recupero in guisa di patchwork, un assemblaggio umile ed anonimo se non fosse per la copertura che lo protegge e conclude, elegante nelle linee e nella grammatica degli elementi che la compongono. L'imbuto conduce dunque in una sala di modeste dimensioni dominata dalla geometria della capriata che sostiene il tetto ed occupata unicamente da un basso muro di pietra che funge da appoggio; più oltre la parete verso l'interno del lotto è stata del tutto rimossa ed isolata nella mezzeria appare una colonna il cui fusto semilavorato serba il ricordo dell'albero che fu e che ora pare vegliare il passaggio verso il fuori. Osservata dall'alto l'area è stata come divisa in due settori pressoché identici per grandezza e perimetro; le partizioni aggiunte si dispongono sui tre lati del comparto tergale aggrappandosi alle murature di confine esistenti e regolarizzandone in alcuni tratti l'andamento; la superficie coperta di circa 30 mq. complessivi salvaguardia al centro un vuoto riproducendo ad una scala minima il tradizionale impianto della "corte con costruzioni ai quattro lati" (*siheyuan*). Un rapido abbozzo chiarifica il processo compositivo adottato: su un reticolo mistilineo autoportante fatto di profili metallici 40x28 mm. trovano sede 5 elementari parallelepipedi di lato minore pari a 1,60 m. e di lunghezza variabile. La loro disposizione in altimetria non risulta costante, oscillando da stacchi dal suolo di pochi centimetri agli oltre due metri. La spazialità tridimensionale del telaio garantisce la distribuzione orizzontale – quella verticale sarà consegnata a tre scale a pioli – mentre i solidi coincidono con gli ambienti serviti, cinque stanze la cui ampiezza varia dai circa 2.50

the current battleground of China, if you can find a way to make progress at the micro scale, the energy you get can really makes a difference at the overall scale. This is the starting point for us to establish our "micro series" by selecting different parts in the old city of Beijing to carry out renewal work at the micro scale»⁴.

01_ The metal apse is almost negligible and looks, sideways and imperceptibly raised, over Yang-Mei-Zhu road. More than an object it is a dark incision on the margins of a facade slightly set back from the frontline of the street; minimal disjunctions determine its total formal autonomy, which is distinguishable from its surroundings due its material, profile and placement. The facade organises a patchwork-like partition made of recycled boards and metal sheets, a humble and anonymous assembly with the exception of the covering that protects and completes it, elegant in its lines and in the grammar of the elements that compose it. The funnel leads to a small hall dominated by the geometric form of the truss which supports the roof and is occupied only by a low stone wall which provides support; beyond the wall toward the inside of the lot it was completely removed and isolated in midpoint stands a column whose partially carved trunk recalls the tree it once was and which today seems to guard the passage toward the outside. Seen from above, the area appears to be divided into two sections, almost identical in terms of size and limits; the added partitions are distributed on the three sides of the back and are connected to the existing limiting walls, occasionally supporting them; the covered surface, approximately 30 m² in total, safeguards an empty space in its centre which reproduces a minimal version of the layout of the "courtyard with buildings on all four sides" (*siheyuan*). A quick sketch clarifies the adopted compositive process: on a self-supporting mixtilinear lattice made with 40x28 mm metallic profiles, 5 elementary parallelepipeds are found, each with a width equal to 1,60 m. and of variable lengths. Their distribution in terms of height is not constant, and oscillates from a few centimetres to over two metres above ground. The three-dimensional spatiality of the framework guarantees the horizontal distribution – the vertical distribution is entrusted to three ladders – while the solid bodies coincide with the areas served, five rooms of sizes varying from approximately 2,50 to 4,10. The volume on the northern side is directly accessible from the courtyard and leads to a very small room, and from it to the most secluded and intimate



mq. della piccola ai 4.10 mq. della maggiore. Il volume sul bordo a settentrione è direttamente fruibile dalla corte e guida in direzione di un ridottissimo vano e da qui alla zona più riposta ed intima della casa. Il corridoio raggiunge un'altezza di poco superiore ai cinque metri, capace dunque di scavalcare il profilo delle costruzioni limitrofe. La *dispositio* dei cinque frammenti descrive una sorta di anello, enfatizzando il ruolo di cardine e punto di equilibrio assoluto dallo slargo centrale. Un orientamento confermato poi dalla stessa morfologia delle pareti delle scatole: risolte con un'unica lastra di vetro trasparente di 10 mm. poggiata su una cornice opaca, fanno sì che l'intera spazialità sia offerta e permeabile agli sguardi. Una macchina scopica articolata e totale in grado di fondere le rigide contrapposizioni – interno vs esterno, alto vs basso, palese vs celato – in un medesimo campo tensionale, moltiplicando gli scorci e le fughe percettive, sino a sfiorare le sottili modulazioni del gioco. In uno dei numerosi modelli di studio approntati in fase di ideazione è dato osservare come un'ipotesi di lavoro consistesse nell'apertura di ampie finestre rivolte verso il quartiere: una soluzione centrifuga di proiezione verso la città poi depotenziata a favore di un orientamento delle forze-vettori centripeto, una strategia «che riconsegna la corte quale polo generatore del programma, attraverso la creazione di una relazione diretta con il suo contesto, calamitando usi sociali al suo interno»⁵. Tutte le addizioni sono state realizzate con pannelli di compensato multistrato di spessore 18 mm (talora accoppiato, come nel caso dei “pavimenti” aggettanti) e protetti da una vernice trasparente.

02_ A distanza di tre anni quel fragile costruito ha subito un processo di solidificazione, quasi una metamorfosi litoide. Alla primitiva *boiserie* continua ed uniforme fatta di fogli di compensato succedono ora sottili diaframmi in cemento armato tali da serbare l'impronta irregolare dei casseri lignei. Immutato tuttavia il diagramma concettuale e figurale dell'insieme. E dunque inalterata la ri-connotazione dello *schema* consueto della residenza con l'introduzione di quella prima stanza risolta come luogo di commistione, sospeso tra la dimensione pubblica della strada e quella privata e raccolta della corte; disponibile per esposizioni, incontri, feste, è spazio offerto al vivere quotidiano del quartiere, secondo i bisogni ed i desideri della comunità⁶. Rispetto alla prima soluzione contenute appaiono le messe a punto – quali la

section of the house. The corridor reaches a height slightly over five metres, thus standing above the surrounding buildings. The disposition of the five fragments describes a sort of ring, emphasising the role as hinge and point of equilibrium taken on by the central clearing. An orientation confirmed by the morphology of the walls of the shell: resolved with a single, transparent 10 mm thick glass pane placed on an opaque frame which makes the entire space available and permeable to the gaze. A complete and structured scopical machine capable of dissolving the rigid counter-positions – internal vs external, high vs low, apparent vs hidden – into a single field of tension, multiplying the perspectives and vanishing points, until reaching the subtle modulations of the play. In one of the numerous studio models prepared during the conception phase it is possible to see how one of the work hypotheses consisted in opening wide windows facing the neighbourhood: a centrifugal solution which projects toward the city and is then undermined in favour of a centripetal orientation of the vector forces, a strategy «that brings back the courtyard as a generator of program, as it activates the building by creating a direct relationship with its urban context, drawing to its interior social activities»⁵. All the additions were made with 18 mm plywood panels (occasionally doubled, as in the case of projecting “pavements”) and protected with a transparent varnish.

02_ At a distance of three years, that fragile building has suffered a sort of transition that froze it and solidified it, a lithoid metamorphosis. The primitive, continuous and uniform boiserie made of sheets of plywood, has now been replaced by subtle partitions in reinforced concrete that preserve the irregular arrangement of the wooden formwork, while the conceptual and figurative diagram of the whole remains unchanged. The re-connotation of the usual layout of the residence is thus unaltered with the introduction of that first room as a room for social interaction, suspended between the public dimension of the street and the private area enclosed by the courtyard; it can be available for exhibitions, meetings, celebrations, and also as a space offered to the everyday life of the neighbourhood, according to the needs and desires of the community⁶. Regarding the first solution a few modifications are evident – such as the elimination of the fixed furnishings and of the pillar in the hall, in order to favour as much as possible the spatial *continuum* – while other latent resources become completely explicit – such is the case of the “Piranesian”







rimozione dell'arredo fisso e del pilastro nel vestibolo per favorire il massimo *continuum* spaziale – mentre alcune risorse in latenza risultano del tutto esplicitate – è il caso dello sviluppo “piranesiano” del camminamento di servizio con i suoi pesanti e vertiginosi camini di luce. Permane il ruolo fondante dello scavo: ridotto nelle sue dimensioni fisiche ma amplissimo nei suoi portati immateriali⁷ il cortile è attraversato dai percorsi dell'occhio e dai tragitti della luce, quest'ultima diffratta e diffusa sulle tante superfici esposte, sì che la mutevolezza atmosferica risulta come accelerata e magnificata dalla giustapposizione e dalla densità delle masse costruite – sprazzi, riflessi, trasparenze, ombre, fissano un arabesco intricato quanto fugace che è l'autentico *decoro* del luogo. Avvolta nel suo manto grigio l'opera mantiene una coerenza percettiva con l'intorno; ciò che il nuovo abito evidenzia è quel taglio operato nella trama fitta del costruito che risarcisce la casa di *feng-jing*, di “vento-luce” o, altrimenti tradotto, di *paesaggio*.

Un ringraziamento a Zhang Ke ed a Ilaria Positano per la cortese collaborazione.

¹ Fformatosi tra l'Università di Tsinghua (Beijing) e la Harvard University (Cambridge, MA), Zhang si stabilisce nella nativa Pechino nel 1998 fondando uno studio indipendente tre anni dopo. Nel 2004 Standardarchitecture vince il concorso per il restauro di un tratto delle mura della dinastia Ming a Pechino affermandosi come uno degli studi più seguiti dalla critica internazionale. [http://www.standardarchitecture.cn/v2newslist\(10/16\)](http://www.standardarchitecture.cn/v2newslist(10/16)).

² Michael Meyer, *The last Days of Old Beijing: Life in the Vanishing Backstreets of a City Transformed*, Walker & Company 2008.

³ Su questi temi: J. W. R. Whitehand, Kai Gu, *Research on Chinese urban form: retrospect and prospect*, in «Progress in Human Geography» vol. 30, n. 3; June 2006; pp. 337-355. Sui Lai-fong: *Urban re-development and the preservation of traditional*

development of the walkway, with its heavy and vertiginous funnels of light. And the fundamental role of the site remains: reduced in its physical dimensions but very wide in its intangible range⁷, the courtyard is crossed by points of view and paths of light, which is diffracted and diffused on its many exposed surfaces, and thus the atmospheric variability seems to be accelerated and magnified by the juxtaposition and density of the built masses – flashes, reflections, transparencies, shadows, fix an intricate, fleeting Arabesque, that is the true *decorum* of the place. Wrapped in its grey cloak, the structure maintains a perceptive coherence with its surroundings; what the new appearance underlines is the cut made on the closely-knit fabric of the built which replenishes the house with *feng-jing*, with “air-light” or, in other words, with *landscape*.

Translation by Luis Gatt

The author thanks Zhang Ke and Ilaria Positano for their kind collaboration.

¹ Trained at the Universities of Tsinghua (Beijing) and Harvard (Cambridge, MA), Zhang settles in his native Beijing in 1998 and opens an independent studio three years later. In 2004 Standardarchitecture wins the competition for the restoration of a section of the Ming dynasty walls in Beijing, affirming itself as one of the studios most followed by international critics. [http://www.standardarchitecture.cn/v2newslist\(10/16\)](http://www.standardarchitecture.cn/v2newslist(10/16)).

² Michael Meyer, *The last Days of Old Beijing: Life in the Vanishing Backstreets of a City Transformed*, Walker & Company 2008.

³ On these topics: J. W. R. Whitehand, Kai Gu, *Research on Chinese urban form: retrospect and prospect*, in «Progress in Human Geography» vol. 30, n. 3; June 2006; pp. 337-355. Sui Lai-fong: *Urban re-development and the preservation of traditional heritage: hutongs in Beijing*. Dissertation, Degree of Master of Arts, The University of Hong Kong 2006. J. W. R. Whitehand, Kai Gu, *Urban conservation in China: Historical development, current practice and morphological approach*, in «The Town Planning



heritage: hutongs in Beijing. Dissertation, Degree of Master of Arts, The University of Hong Kong 2006. J. W. R. Whitehand, Kai Gu, *Urban conservation in China: Historical development, current practice and morphological approach*, in «The Town Planning Review» vol. 78, n. 5, Liverpool University Press 2007; pp. 643-670. Giuseppe Cinà, *Demolizioni e ricostruzioni nella città storica in Cina: un matrimonio d'interesse tra tradizione e mercato*, in «Territorio», fascicolo 72, Franco Angeli editore 2015; pp. 158-166. Tibet Heritage Fund, *Beijing Hutong Conservation Plan*, http://www.tibetheritagefund.org/media/download/hutong_study.pdf (10/16).

⁴ «Reporting from the Front» in *China: A Talk with Zhang Ke of ZAO/standardarchitecture* intervista di Yifan Zhang, maggio 2016; cfr.: <http://www.archdaily.com/787041/reporting-from-the-front-in-china-a-talk-with-zhang-ke-of-zao/> (10/16).

⁵ Zhang Ke/standardarchitecture, dalla relazione di progetto. L'accentuata introflessione della casa tradizionale è il fenomeno che identifica il modello insediativo pechinese. Cfr. Chen Guangzhong, *Hutong in Beijing*, Huang Shan Publishing House, 2011.

⁶ Un'analoga strategia di ibridazione funzionale è stata pianificata per un successivo intervento sempre a Dashilar: il *Micro-Yuan'er Cha'er Hutong* o Hutong del tè. In questo caso una grande corte caoticamente affollata da superfetazioni abusive (*Da-Za-Yuan*) è stata riordinata attorno al suo gigantesco frassino per accogliere una biblioteca per bambini di 9 mq. ed una galleria d'arte di 6 mq. (oltre che ospitare spazi per la danza, la pittura, l'apprendimento artigianale). Avvalendosi di materiali della tradizione costruttiva locale – il legno ed il mattone grigio-azzurro – o meticciano quelli di stampo seriale – il cemento macchiato con l'inchiostro nero dell'arte della scrittura – gli architetti hanno tentato di risolvere come risorsa alcune modalità adottate dai residenti per soddisfare le loro necessità: «Riprogettare, rinnovare e ri-usare le superfetazioni invece di eliminarle. Facendo questo si intende riconoscere queste addizioni spontanee al pari di una sovrapposizione storica significativa e come testimonianza delle esigenze espresse dalla vita contemporanea negli hutongs, una funzione supplente che spesso risulta sottovaluta» (dalla relazione di progetto).

⁷ La stessa presenza della pianta, segno preciso nello skyline dei «vicoli» (*hutong*), testimonia come l'agire di Zhang Ke soggiorni sul margine tra riprese mnemoniche (*genius loci*) ed effrazioni/slittamenti dei codici espressivi. Si pensi a tal proposito alla struttura adottata nelle coperture della *Stone Courtyard Teahouse* a Chengdu (2005-07) dove, avvalendosi della perizia di anziani capomastri, è stata allestita una tramatura chiaramente debitrice al passato violando tuttavia l'antica sintassi tectonica che esigeva l'impiego di sostegni isolati o colonne, intenzionalmente del tutto assenti nel campione contemporaneo.

Review» vol. 78, n. 5, Liverpool University Press 2007; pp. 643-670. Giuseppe Cinà, *Demolizioni e ricostruzioni nella città storica in Cina: un matrimonio d'interesse tra tradizione e mercato*, in «Territorio», volume 72, Franco Angeli editore 2015; pp. 158-166. Tibet Heritage Fund, *Beijing Hutong Conservation Plan*, http://www.tibetheritagefund.org/media/download/hutong_study.pdf (10/16).

⁴ «Reporting from the Front» in *China: A Talk with Zhang Ke of ZAO/standardarchitecture* intervista di Yifan Zhang, May 2016; See: <http://www.archdaily.com/787041/reporting-from-the-front-in-china-a-talk-with-zhang-ke-of-zao/> (10/16).

⁵ Zhang Ke/standardarchitecture, from the project's report. The highlighted introflection of the traditional house is a phenomenon that characterises the settlement model in Beijing. See, Chen Guangzhong, *Hutong in Beijing*, Huang Shan Publishing House, 2011.

⁶ A similar strategy of functional hybridisation was planned for a later intervention in Dashilar: the *Micro-Yuan'er Cha'er Hutong* or Tea Hutong. In this case a large courtyard, chaotically full of illegal additions (*Da-Za-Yuan*) was reorganised around its gigantic ash for housing a 9 m² children's library and a 6 m² art gallery (which in addition houses spaces for dance, painting and crafts training). Using materials from the local building tradition – wood and grey-blue brick – or mixing them with those from serial production – cement with blotches of black ink from the art of calligraphy – the architects attempted to resolve as a resource some of the typologies used by the residents for satisfying their needs: «to redesign, renovate and re-use the informal add-on structures instead of eliminating them. In doing so, they intend to recognize the add-on structures as an important historical layer and as a critical embodiment of Beijing's contemporary civil life in hutongs that has so often been overlooked» (from the project's report).

⁷ The presence of the plan, clear sign in the skyline of the «alleys» (*hutong*), is a testimony of the fact that the actions of Zhang Ke lie on the boundary between mnemonic reprisals (*genius loci*) and effrazioni/slippages of the expressive codes. Think in that respect of the structure used for the coverings of the *Stone Courtyard Tea-house* in Chengdu (2005-07) where, using the skills of old master builders, a fabric was laid which is in clear debt of the past, yet violates the ancient tectonic syntax that demanded the use of isolated supports or columns, intentionally absent in the contemporary version.

p. 81
La scarsella di ingresso su via Yang-Mei-Zhu (2016)
Zhang Ke, disegni di studio
p. 82
Micro-Hutong: planimetria generale (2012)
p. 83
Micro-Hutong: piante e sezioni della soluzione finale (2016)
pp. 84-85
La corte centrale: prototipo ligneo, costruzione in cemento
pp. 86-87
Gli spazi dell'addizione: l'ingresso dalla corte, il camino di luce, il corridoio, una stanza
p. 88
La corte vista dalla stanza-vestibolo
p. 89
I nuovi volumi visti da settentrione





Caught between the memories of a 13th century Japanese classical literary genre on reclusion, suggestions from life in the woods as described by Thoreau in 'Walden', references to the Cabanon, Aalto, Asplund and traditional tea-houses, Yoshifumi Nakamura's work turns the small scale into the poetical factor through which to measure the immeasurability of nature.

Yoshifumi Nakamura

Di case, cabanes ed eremi *On houses, cabins and hermitages*

Andrea Volpe

Considerati un genere classico della letteratura giapponese, i racconti di romitaggio o *inja bungaku*, rappresentano un genere e un tema trasversale nella cultura tradizionale nipponica. Lasciare la città (o meglio la mobile capitale del Giappone: dapprima Nara poi Heiankyō e Kamakura; poi nuovamente Kyōtō e infine Edo/Tokio) con i suoi quotidiani affanni e le sue lotte di potere. Fuggire da quella vita che può divenire una gabbia di conformismi raggelati, vani, elegantemente vuoti ed i cui codici sono destinati ad un'inevitabile decadenza e corruzione. Andare via, lontano dai disastri; dai frequenti incendi, dai terremoti; dai tifoni e dalla violenza delle guerre civili. Tutti fenomeni amplificati dall'abitare nella città centro dell'impero; la grande 'casa' collettiva che distrae ed impedisce di essere consapevoli della fugacità delle cose, della loro impermanenza, della natura imperfetta e finita della condizione umana.

Ritirarsi da tutto questo per trovare consolazione nella profondità di sé stessi o nella propria arte e -se uomini di fede- nell'illuminazione e nella promessa di salvezza promessa dai seguaci della Terra Pura, verso il Paradiso d'Occidente di Amida Buddha¹.

Mutuata dalla tradizione cinese dell'isolamento 'etico' di matrice confuciana e dal parallelo insegnamento taoista del vivere assecondando il flusso naturale degli eventi, poi transitato in forma sincretica in Giappone con l'introduzione del Buddhismo Chàn, matrice di quello Zen², il voltare le spalle al mondo è dunque un *topos* costante nella cultura sino-giapponese. Costume non esclusivo di mistici o di poeti, giacché col termine *inja* si denotano anche figure di altri irregolari, quali erranti giocatori d'azzardo, falliti, persino fuorilegge *yakuza* o principi splendenti, come il protagonista del *Genji Monogatari*³. C'è però un caso -peraltro famosissimo- in cui

Considered a classical genre of Japanese literature, the accounts of reclusion, or *inja no bungaku*, represent a transverse topic in traditional Japanese culture. Leaving the city (the moving capital of Japan, that is: first Nara, then Heiankyō and Kamakura; then Kyōtō again and finally Edo in the Meiji era) with its everyday troubles and power struggles. To flee from a life that can become a cage of frozen and vain conformity, elegantly empty and whose codes are destined to an inevitable decay and corruption. Going away, far from disaster; from the frequent fires, the earthquakes; from typhoons and the violence of civil war. All of which amplified when living in the city that is also the capital of the Empire; the great 'collective' house that distracts and prevents from being aware of the fleeting nature of things, of their impermanence, of the imperfect and finite nature of the human condition.

To retire from all this in order to find consolation in the depths of oneself or one's own art, and – for men of faith – in the enlightenment and the promise of salvation offered by the doctrine of the Pure Land, the Western Paradise of Buddha Amitābha¹.

Evolved from the Chinese tradition of 'ethical' isolation of Confucian origin and from the parallel Taoist teachings about living according to the natural flow of events, which finally arrived in Japan syncretically with the introduction of Ch'an Buddhism, the ultimate source of Zen², turning one's back to the world is thus a constant *topos* in Sino-Japanese culture. A tradition that is not exclusive of mystics and poets, since the term *inja* includes other types of characters such as wandering gamblers, vagabonds, *yakuza* outlaws, or splendid princes such as the hero of *Genji Monogatari*³. There is. However, a famous case in which this distancing oneself from the world corresponds to

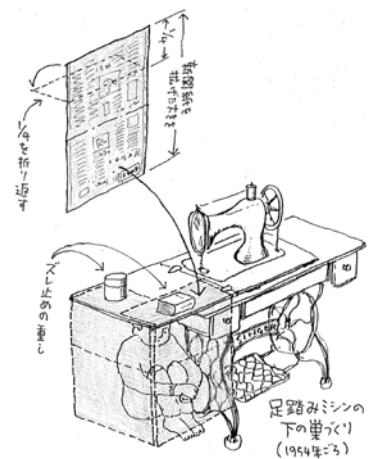


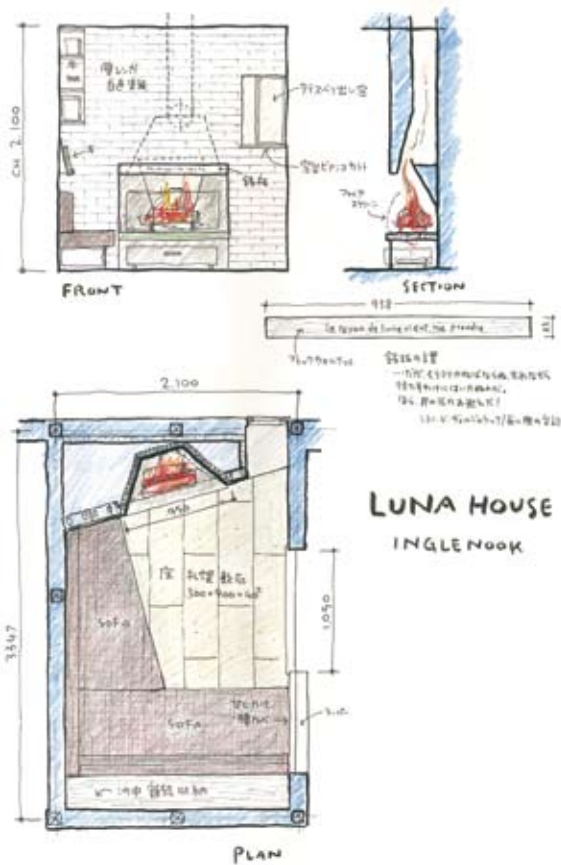
Luna House, Luna Hut
 Kobe, Prefettura di Hyogo
 2012

Progetto:
 Yoshifumi Nakamura/Lemminghouse

Committenza:
 privata

Fotografie:
 © Hideya Amemiya





a questo allontanarsi dalle lordure del mondo corrisponde la definizione e la costruzione di uno spazio abitativo minimo, di una fragile cella da cui poter contemplare il corpo-natura del Buddha⁴.

“Qui, a sessant’anni, quand’è vicina a dissolversi questa mia vita di rugiada, mi sono costruito un altro rifugio, foglia dell’ultima stagione [...]. Di ampiezza è appena un hōjō, d’altezza non più di sette shaku. Non ho ancora stabilito se starò qui per sempre, quindi non l’ho costruita affidandomi a criteri particolari nella scelta del terreno. Poste le fondamenta, l’ho coperta con un semplice tetto di paglia e ho sistemato le connessioni con semplici uncini di ferro. Così se qualcosa non mi andasse più a genio, potrei trasportarla altrove con facilità. E quale sarebbe la noia di un trasferimento? Per caricare tutto basterebbero appena due carri, e pagato chi li conduca, non occorrerebbe altra spesa”⁵.

Monaco, poeta, musicista ed infine eremita, Kamo no Chōmei si distacca dal fluttuante mondo di Kyoto probabilmente più per un orgoglioso moto di delusione, dovuto ad una mancata promozione sociale, che per seguire sinceramente la Via verso l’Illuminazione. La sua origine cortese, che lo rende edotto dei giochi letterari e poetici delle classi più raffinate a cui ambiva di appartenere, non risulta però incompatibile con la sua nuova identità di novizio ritiratosi sulle alture del monte Hino vicino a Toyama con il nuovo nome di Ren’in.

Più letterato che santo, Chōmei/Ren’in persegue dunque una personale ascesi fuggendo dal mondo, certo, ma non per questo condannandosi ad un errabondo vagare. Non essendo un nomade, Chōmei in primo luogo si costruisce quella fragile dimora, quella piccola casa mobile pensata per abitare il paesaggio. Da

the construction of a minimal dwelling space, that of a fragile cell from which to contemplate the body-nature of the Buddha⁴.

“Here, at the age of sixty, when this life of dew of mine is about to dissolve, I have built for myself another shelter, leaf of the last season [...]. It is the size of only one hōjō, and not more than seven shaku high. I have not decided yet whether I will be here for ever, so I did not build it following specific criteria regarding where to place it. I set the foundations, covered it with a simple straw roof, and joined the commissures with simple iron hooks. In that way if something was not right I could easily transport it somewhere else. And what would be the problem with transporting it? All I would need is two carts, and there would be no other expense besides paying the driver”⁵.

Monk, poet, musician and finally hermit, Kamo no Chōmei distanced himself from the fluctuating world of Kyoto probably more as a result of pride, due to a delusion regarding social promotion, than to sincerely follow the Way of Enlightenment. His courtesan origin, which made him well-versed in the literary and poetic games of the most refined social circles, to which he wished to belong, is not, however, incompatible with his new identity as a hermit in retreat on the heights of mount Hino, near Toyama, under the new name of Ren’in.

More a man of letters than a saint, Chōmei/Ren’in follows a personal form of asceticism, distancing himself from the world, yet not condemning himself to a life of wandering. Not being a nomad, Chōmei builds that fragile dwelling, that small moveable house conceived for living the landscape. From this limited and secluded space, equal to a Jo squared, that is more or less nine square metres, and seven shaku high, which is a little over two metres, he contemplates the universe and receives in exchange the gaze, describing it, writing about it.



questo spazio limitato, raccolto, pari ad uno Jo quadrato, circa nove metri quadri, e alto sette shaku, ovvero poco più di due metri, egli contempla l'universo ricevendone in cambio lo sguardo, descrivendolo, scrivendone.

“Ci si ritira dal mondo unicamente per perdersi nel mondo. [...] In questo accostarsi-allontanarsi si attua un processo che assume le movenze del dimorare, in cui, anzi, l'abitare si fa gesto. [...] Il processo di spoliazione della dimora non è in Chōmei, immiserimento ma piuttosto alleggerimento che arricchisce, conducendolo alla sua essenza, ciò che, pure riduce”⁶.

Alleggerimento, o meglio economia, uno dei concetti chiave di un altro libro; scritto secoli dopo, a migliaia di chilometri di distanza, in un altro paese, in un contesto culturale diverso e che racconta un'analoga esperienza di rinascita nella natura, attuata ancora una volta mediante la costruzione di un'architettura; piccola, minima, archetipica, che finisce per coincidere col mondo in virtù dell'estremo contrasto fra diversi rapporti di scala.

“Era una capanna ariosa e senza intonaco, adatta a ricevere un dio viaggiante, e dove una dea avrebbe potuto far strascicare la sua veste. I venti che sfioravano l'abitazione erano gli stessi che spazzavano le montagne, trasportando i frammenti, le parti celesti, della musica terrestre. Il vento del mattino soffia per sempre, il poema della creazione è ininterrotto, ma poche sono le orecchie che l'ascoltano. Ovunque l'Olimpo non è che l'esterno della terra”⁷. Più breve e non definitiva come quella di Chōmei, la fuga dal mondo di due anni, due mesi e due giorni che Henry David Thoreau compie dal 1845 al 1847 abitando nella minuscola casa nei boschi di Walden, diviene al pari dell'*Hojoki* l'altro riferimento

“One retires from the world only to be lost in the world. [...] In this nearing and distancing a process takes place which assumes the pulse of dwelling in which, actually, inhabiting becomes a gesture. [...] The process of emptying of the dwelling is not, in Chōmei's case, a question of impoverishment, but rather a lightness that enriches, by leading toward its essence, what it is in fact reducing”⁶.

Lightening, or economy, is one of the key concepts of another book; written centuries later, thousands of kilometres away, in another country, in a different cultural context, and which narrates a similar experience of rebirth through nature, enacted once again through the construction of an architectural structure; small, minimal, archetypal, which ends by coinciding with the world in virtue of the extreme contrast between the various scale ratios.

“This was an airy and unplastered cabin, fit to entertain a travelling god, and where a goddess might trail her garments. The winds which passed over my dwelling were such as sweep over the ridges of mountains, bearing the broken strains, or celestial parts only, of terrestrial music. The morning wind forever blows, the poem of creation is uninterrupted; but few are the ears that hear it. Olympus is but the outside of the earth everywhere”⁷. Henry David Thoreau's escape from society, shorter than that of Chōmei, and not definitive (it lasted two years, two months and two days, from 1845 to 1847), in which he lived in the small house in the woods in Walden, is, together with the *Hojoki*, the conceptual reference in the work of Yoshifumi Nakamura (1948), architect of houses built with the ancient knowledge of proven masters. Tailor-made dwellings for a different sort of hermits, tired of the frenzy of Japanese cities, who have themselves become inja, inhabitants not of avant-garde

p. 91

Luna House e Luna Hut, planimetria generale

Luna Hut, il piccolo osservatorio lunare costruito nella prefettura di Hyogo

Ecco come Yoshifumi Nakamura descrive come ha sviluppato il suo interesse per i piccoli spazi

p. 92

Particolari e dettagli dell'alcova 'asplundiana' di Luna House. Sull'architrave del camino un omaggio al Cyrano di Rostand

Il soggiorno/osservatorio di Luna House. Sulla sinistra l'ingresso all'alcova

p. 93

Luna House, il fronte a monte e l'ingresso

p. 94

Luna House, pianta

La 'salle de bain' che si apre sulla vista della valle

p. 95

La stanza in stile giapponese della casa

p. 96

La citazione del 'Cyrano de Bergerac' di Rostand come tema concettuale del piccolo osservatorio lunare

Luna Hut, pianta, sezioni e assonometria con vino francese

p. 97

Luna Hut, dettaglio del velario interno che diffonde la luce artificiale

Fotografie per gentile concessione di Hideya Amemiya

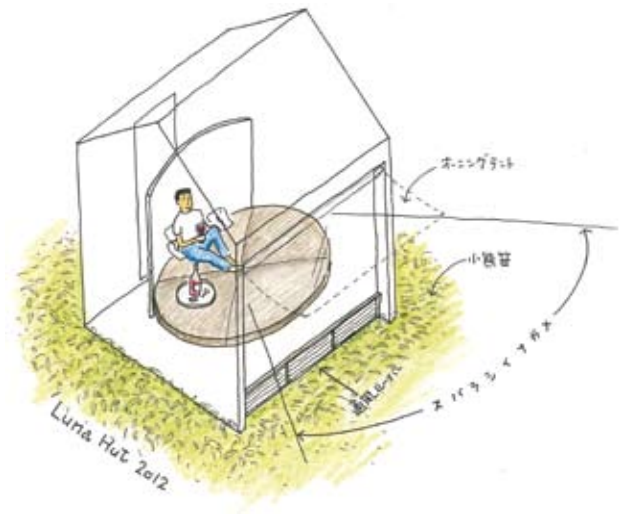
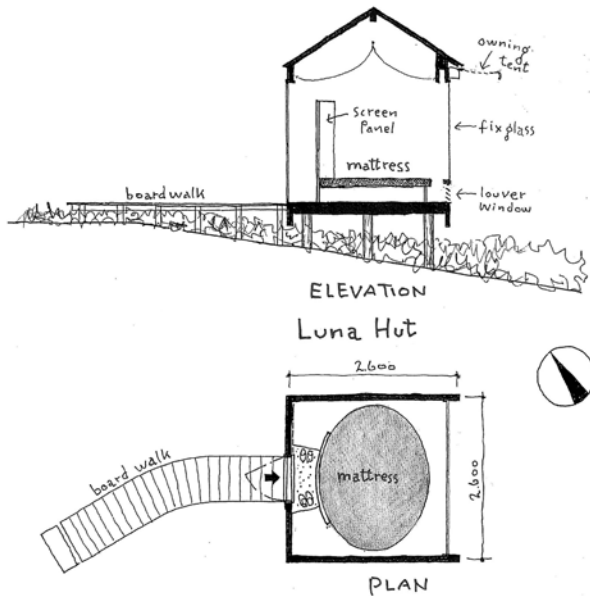
© Hideya Amemiya 2013





concettuale del lavoro di Yoshifumi Nakamura (1948), architetto di case costruite con antica sapienza di provetto sarto. Case-abito pensate su misura per altri eremiti, oramai stanchi della frenesia delle città nipponiche. Anch'essi divenuti *inja*, abitanti non certo di avanguardistiche ville, calate come oggetti stranianti dalle metropoli in boschi lontani, ma di intimi spazi di case normali, o meglio di cabanes; scevre da ogni volgarità, arricchite al contrario da una solida, artigiana, qualità poetica. Passione per i piccoli spazi abitativi che come Nakamura ama ricordare si sviluppa fin dall'età di sei anni; dalle prime esperienze di costruzione di nascondigli (utilizzando il piano di lavoro della macchina da cucire a pedale Singer della madre come tetto di un improbabile architettura i cui lati, chiusi da fogli di giornale, davano forma al luogo perfetto e segreto per ascoltare alla radio la propria trasmissione preferita) sino alle case sugli alberi costruite nel giardino della casa dei genitori a Chiba. Passione che coltiva nel corso degli studi visitando il Cabanon di L.C., la piccola sauna di Alvar Aalto, il cottage di George Bernard Shaw, le case degli Shaker e la capanna di Thoreau, la casa del poeta-scultore Kotaro Takamura, quella del poeta-architetto Michizō Tachihara e la Porziuncola di San Francesco ad Assisi. Architetture che descrivono una personale costellazione di senso fornendo una risposta chiara alla domanda che l'architettura di piccola scala di Nakamura sembra costantemente porre: Cosa vuol dire abitare? E come si dimora? Questioni basiche ed invariabili del nostro mestiere, come basiche, invariabili e raffinate sono le risposte fornite ogni volta dal lavoro dell'architetto giapponese. Scrittore di libri in cui raccoglie memorie di viaggio e disegni dei rilievi dal vero di spazi, architetture e dettagli costruttivi; quasi

villas, descended upon far-away woods like lost objects from the metropolis, but of the intimate spaces of normal houses, or cabins; devoid of any vulgarity and enriched, on the contrary, with a solid, artisan and poetic quality. Passion for small dwelling spaces which, as Nakamura likes to recall, developed in him since the time he was six years old; from the first experiences building hiding places (using the top of his mother's Singer pedal sewing machine as a roof for an improbable architecture whose sides were closed-in by newspapers, turning it into the perfect and secret place for listening to his favourite programme on the radio), to the tree-houses built in the garden of his parents' house in Chiba. A passion that he further cultivated through the years, visiting Le Corbusier's Cabanon, Alvar Aalto's small sauna, George Bernard Shaw's cottage, Shaker houses, Thoreau's cabin, the home of the poet-sculptor Kotaro Takamura, that of the poet-architect Michizō Tachihara and Saint Francis of Assisi's *Porziuncola*. Architectures which describe a personal constellation of meaning while providing a clear answer to the questions that Nakamura's small scale architecture seems to be constantly posing: what does dwelling mean? How does one dwell? Basic and invariable questions for our profession, as invariable and refined as the answers given every single time by the Japanese architect. Writer of books in which he gathers memories from voyages and drawings of real-life spaces, architectures and built details; they are almost handbooks which provide a precise interpretation of his work, which has been presented in Japan in successful exhibitions⁸ and personally experienced at the Lemm House, his – obviously small – house on the mountains of Nagano, where he realised his personal Utopia of an essential life in sustainable balance with na-



dei manuali che forniscono una chiave di lettura precisa del suo lavoro, presentato in Giappone in mostre di successo⁸ e personalmente sperimentato nella Lemm House, la sua -ovviamente piccola- casa sulle montagne di Nagano, dove si è realizzata la personale utopia di un vivere essenziale in sostenibile equilibrio con la natura, mediante un'architettura indipendente da ogni fornitura di energia di rete esterna. Gesto ancora più significativo dopo il grande terremoto del 2011 che, colpendo il Tohoku, ha dimostrato la pericolosità di un'economia basata sull'energia nucleare. Ma sarebbe un errore ridurre tutto il lavoro di Nakamura al solo aspetto ecologico. L'ex allievo di Junzo Yoshimura, provetto falegname, dal 1999 Professore al Department of Architecture and Architectural Engineering della Nihon University, in realtà costruisce come un liutaio abitazioni dove risuona la poesia della vita. Case disegnate a mano, come la Luna House, col suo minuscolo padiglione dedicato alla contemplazione del nostro pallido satellite o il piccolo padiglione termale Nonoyu, episodi che si riallacciano inevitabilmente alla grande architettura tradizionale nipponica. Un'architettura fatta "della sostanza delle nuvole" per usare la straordinaria definizione di Lafcadio Hearn⁹. Un'architettura che alla brevità e sintesi di una poesia *haiku* fa corrispondere inevitabilmente la profondità dell'indicibile.

⁸ Cfr. Kamo no Chōmei, *Ricordi di un Eremo*, Marsilio, Venezia, 1991, ed in particolar modo l'introduzione di Francesca Fraccaro sul contesto storico in cui si inquadra l'opera del poeta: "Per i seguaci delle dottrine della Terra Pura la salvezza stava in un aldilà -il Paradiso d'Occidente- cui solo l'abbandono sincero ad Amida nell'att-

ture, through an architecture which is free of any need from outside energy. A gesture that is even more meaningful in view of the great earthquake of 2011 which hit Tohoku and has revealed the danger of an economy based on nuclear energy. It would be a mistake, however, to reduce Nakamura's work only to its environmental aspect. The ex-student of Junzo Yoshimura, master carpenter, and since 1999 Professor at the Department of Architecture and Architectural Engineering of Nihon University, in fact builds dwellings in which the poetry of life resonates, much like a luthier builds his instruments. Hand-drawn houses, like the Luna House, with its tiny pavilion devoted to the contemplation of our pale satellite, or the small Nonoyu thermal pavilion, all examples that relate to Japanese traditional architecture. An architecture made of the "substance of the clouds", to quote Lafcadio Hearn's⁹ extraordinary definition. An architecture which, with the brief synthesis of *haiku* poetry, inevitably reflects the depths of the ineffable.

Translation by Luis Gatt

⁹ See Kamo no Chōmei, *Ricordi di un Eremo*, Marsilio, Venezia, 1991, and especially the introduction by Francesca Fraccaro on the historical context in which the work of the poet is situated: "For the followers of the doctrine of the Pure Land salvation was in another realm - the Western Paradise - to which only a sincere devotion to Amithaba at the moment of death could lead. If bliss was not conceded in this land, however, the distancing from civilian life would at least permit an approximation to it through the communion with a world perceived as sacred: nature. The cult of certain natural elements, trees, waterfalls, rocks and especially mountains, seen as the abode of local divinities had existed in Japan since the most ancient times, and it is in relation to this that the first Japanese hermits, or yamabushi ("those who live in the mountains"), made their first appearances (as a result of that combination between Shintoism, Taoism and esoteric Buddhism that took shape in the form of the shūgendō ascetic movement).", pp. 26-27.



mo della morte avrebbe potuto condurre. Se la conquista della beatitudine non era concessa su questa terra tuttavia, l'allontanamento dalla vita civile avrebbe dovuto almeno permettere di avvicinarsi un poco attraverso la comunione con il mondo da sempre avvertito come sacro: la natura. Il culto di particolari elementi del mondo naturale, alberi, cascate, rocce e soprattutto montagne visti come sedi delle divinità autototone aveva avuto vita in Giappone sin dai tempi più remoti, ed è anche in rapporto a esso che più tardi fecero la loro comparsa (in seno a quella fusione tra shintoismo, taoismo e buddhismo esoterico che fu il movimento ascetico shūgendō) i primi eremiti nipponici, o yamabushi ("coloro che giacciono sui monti")", pp. 26-27.

² Cfr. Kakuzo Okakura, *Lo Zen e la cerimonia del tè*, Feltrinelli, Milano, 2006 [1997], e più precisamente il capitolo su "Taoismo e Zen".

³ Considerato una delle più importanti opere della letteratura giapponese 'La storia di Genji, Principe splendente' di Murasaki Shikibu (sec. XI) non solo descrive la raffinata vita alla corte imperiale d'epoca Heian attraverso le vicende del principe Genji ma è considerato uno dei primi romanzi psicologici mai scritti. L'episodio dell'esilio volontario a Suma diviene famoso in questo contesto relativo al mito dell'allontanamento dalla capitale in quanto "esperienza privilegiata nella formazione del vero gentiluomo, non solo quale perfetto padrone delle forme esteriori, ma come individuo capace di sentimenti eletti", cfr. Fraccaro, *op. cit.*, p. 37.

⁴ "Il periodo di transizione dall'antichità al medioevo segnò comunque la riproposizione in generale del mondo della natura come dimensione salvifica per eccellenza. L'idea era che la natura costituisse di per sé un tramite privilegiato alla percezione del Buddha universale essendone manifestazione diretta o corpo simbolo", Franca Fraccaro, *ivi*, pp. 29-30.

⁵ Kamo no Chōmei, *ivi*, pp. 68-69.

⁶ Ugo Rosa, *Hojoki. Existenzminimum, sull'abitare al tramonto*, in «Casabella», N°676, Anno LXIV, Marzo 2000, p. 77.

⁷ Henry David Thoreau, *Walden Vita nel bosco*, (ed. orig. *Walden, or Life in the Woods*, 1854), Feltrinelli, Milano, 2012, p. 107.

⁸ "Come on-a-my hut", TOTO Gallery MA, Tokyo, Aprile-Giugno 2013 poi al 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, Aprile-Agosto 2014.

⁹ Considerato uno dei più importanti divulgatori della cultura giapponese in Occidente, Hearn scrittore irlandese di origine greca, si trasferì in Giappone nel 1890. Preso il nome di Yakumo Koizumi, a seguito del suo matrimonio, pubblicherà numerosi libri fra i quali il più celebre rimane *Shadowings* (1900) ovvero nell'edizione italiana *Ombre giapponesi*, Theoria, Roma-Napoli, 1992.

² See Kakuzo Okakura, *Lo Zen e la cerimonia del tè*, Feltrinelli, Milano, 2006 [1997], and specifically the chapter on "Taoism and Zen".

³ Considered one of the most important works of Japanese literature, 'The Tale of Genji', by Murasaki Shikibu (11th century) does not only describe the refined life of the Imperial Court during the Heian period, through the adventures of prince Genji, but is also considered one of the first 'psychological' novels ever written. The episode regarding Genji's voluntary exile in Suma is relevant in the context of the myth of leaving the capital as an "important experience in the formative and spiritual education of a true gentleman, not only as a perfect master of external forms, but as an individual capable of high sentiments", see Fraccaro, *op. cit.*, p. 37.

⁴ "The period of transition from antiquity to the middle ages signalled, however, the return in general terms of the idea of the world of nature as redemptive par excellence. The idea that nature constitutes in itself a perfect medium for perceiving the universal Buddha, of which it is a direct manifestation or symbolic body", Franca Fraccaro, *ibid*, pp. 29-30.

⁵ Kamo no Chōmei, *ibid*, pp. 68-69.

⁶ Ugo Rosa, *Hojoki. Existenzminimum, sull'abitare al tramonto*, in «Casabella», N°676, Year LXIV, March 2000, p. 77.

⁷ Henry David Thoreau, *Walden Vita nel bosco*, (ed. orig. *Walden, or Life in the Woods*, 1854), Feltrinelli, Milano, 2012, p. 107.

⁸ "Come on-a-my hut", TOTO Gallery MA, Tokyo, April-June 2013 then at the 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, April-August 2014.

⁹ Considered one of the most important publicisers of Japanese culture in the West, Hearn was an Irish-Greek writer who moved to Japan in 1890, and who after his marriage took the name of Yakumo Koizumi. He published several books, among which the most famous is *Shadowings* (1900), edited in Italy as *Ombre giapponesi*, Theoria, Rome-Naples, 1992.

The smaller the home, the bigger one must think. *Ein gewisses grosses Denken*, according to Tessenow. A high form of thought, a greater force implemented when we have to deal with (apparently) small questions. In a number of Architecture in Florence dedicated (apparently) to small projects, we have permitted ourselves the liberty of freedom of judicious mating between two houses that Tessenow designed for a very diverse clientele. The House-atelier Nau-Roser (1912) and the livable shed in the veterans Siedlung in Rähnitz/Dresda (1919). Daughter houses of a season which he built in wood, not for fashion, but as a necessity. One and all, just enough. *The unnecessary show of all that is insignificant removed.*

Casa per artista e capanno per reduci *Atelier for artist and hut for WW1 veterans*

Francesco Collotti

Più piccola è la casa e più in grande dobbiamo pensare. *Ein gewisses grosses Denken*, secondo Tessenow. Una forma alta di pensiero, a maggior forza messa in atto quando ci dobbiamo occupare di questioni (apparentemente) piccole.

I giardini situati davanti alla casa, le finestre, le controfinestre, le porte, i pavimenti, i battiscopa, le pareti e i tetti, la stufa, i mobili. Ecco l'indice della parte dedicata alle abitazioni per lavoratori e piccolo borghesi di *Der Wohnausbau*¹, libro composto da Heinrich Tessenow con straordinari disegni e introdotto da un testo che entra nel dettaglio di questioni pratiche che la maggior parte degli architetti di oggi considererà fuori luogo o inattuali. Ed ecco, a seguire, la sequenza serrata degli spazi per le *abitazioni di piccole dimensioni*: l'andito, il salotto, la cucina, la dispensa, la cantina, la scala, la camera da letto, il tetto, il lavabo, il bagno, il gabinetto, la stalla, il giardino.

In un numero di Firenze Architettura dedicato a progetti (apparentemente) piccoli, ci siamo permessi la libertà di un giudizio accoppiamento tra due case che Tessenow progetta per una committenza molto diversificata. La casa-atelier Nau-Roser (1912) e il capanno abitabile nella Siedlung dei reduci di guerra a Rähnitz/Dresda (1919). Case figlie di una stagione in cui si costruiva in legno, non per moda, ma per necessità. Come sempre dovrebbe essere.

E dentro questa economia di costruzione, comunque pensare generosamente allo spazio e alla vita. Generosamente! Cioè con animo grande, come suggerisce l'etimo greco ripreso da Dante dei *megalopsicoi* (contrapposti ai pusillanimi, Inferno Canto IV). E come si può fare del resto questo mestiere, se non così ?!

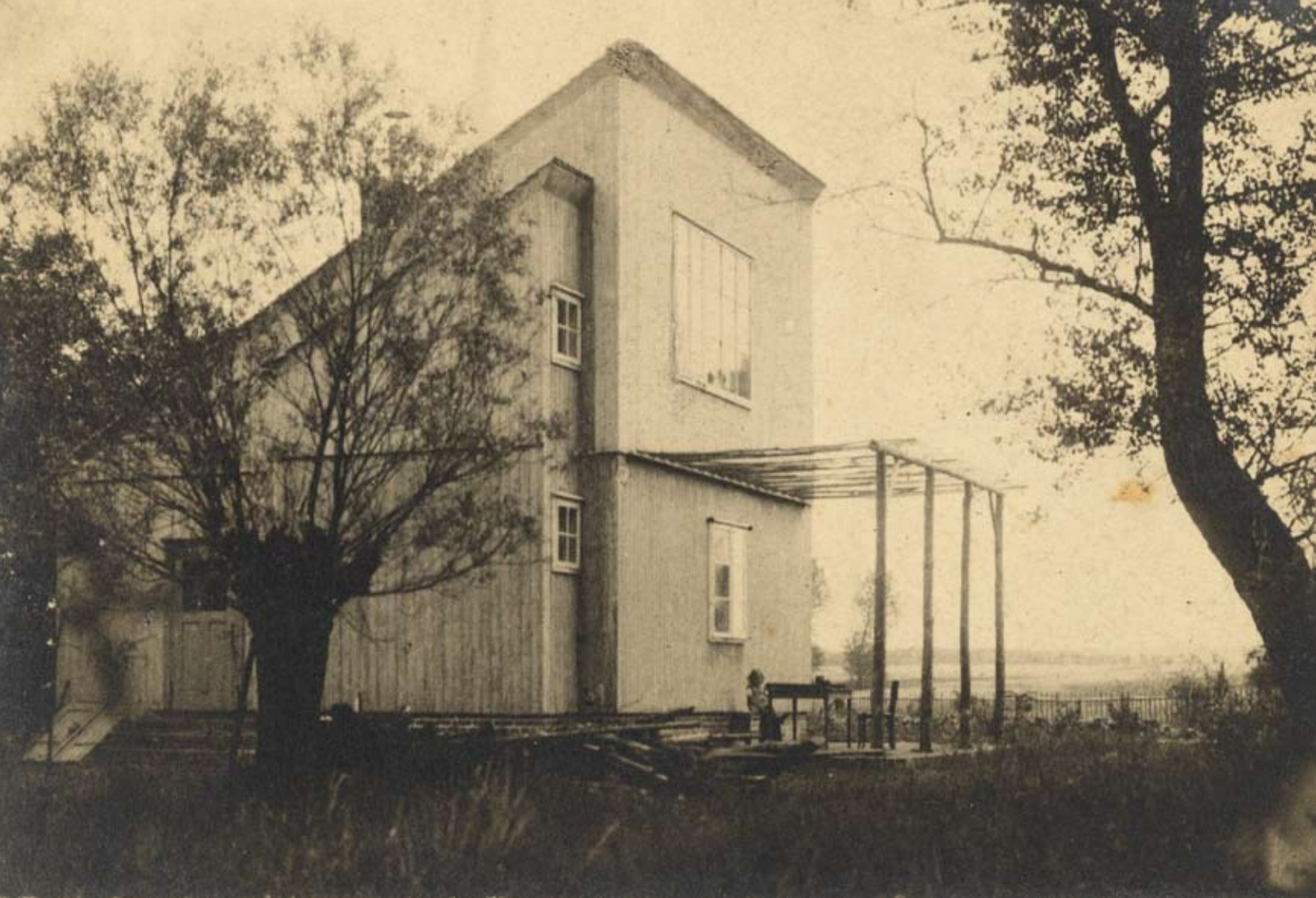
The smaller the home, the bigger one must think. *Ein gewisses grosses Denken*, according to Tessenow. A high form of thought, a greater force implemented when we have to deal with (apparently) small questions.

Gardens located in front of houses, the windows, shutters, doors, floors, baseboards, walls and roofs, the stove, the furniture. Here is the index of the part devoted to housing for workers and petty bourgeois of *Der Wohnausbau*, a book by Heinrich Tessenow with extraordinary designs introduced by a text that goes into detail on practical issues that most of today's architects would consider misplaced or outdated. And here, to follow the tight sequence of spaces for small homes: the corridor, living room, kitchen, pantry, cellar, stairs, bedroom, roof, sink, bathroom, toilet, barn, garden.

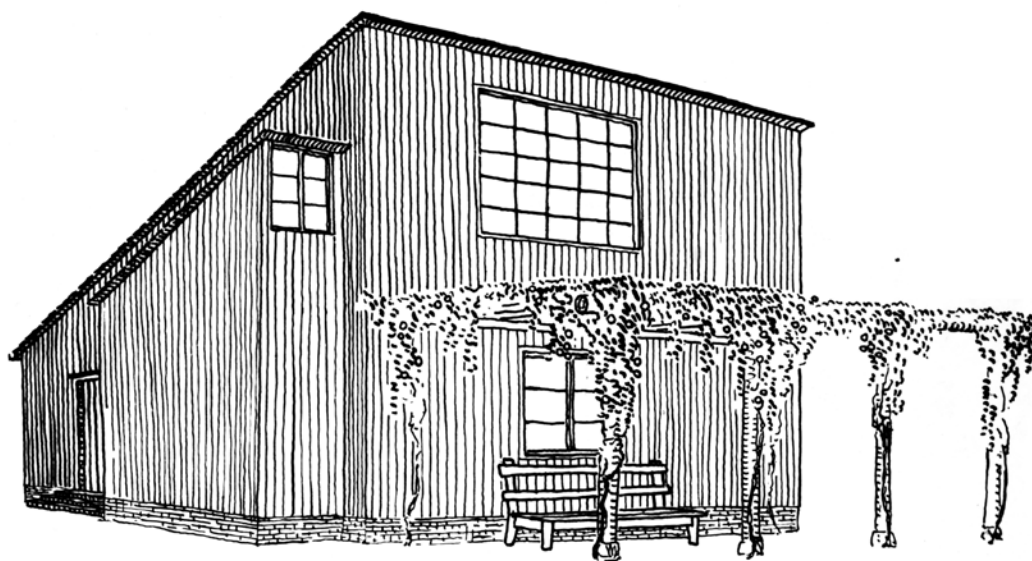
In a number of Architecture in Florence dedicated (apparently) to small projects, we have permitted ourselves the liberty of freedom of judicious mating between two houses that Tessenow designed for a very diverse clientele. The House-atelier Nau-Roser (1912) and the livable shed in the veterans Siedlung in Rähnitz/Dresda (1919). Daughter houses of a season which he built in wood, not for fashion, but as a necessity. As it always should be.

All the while, inside this building economy, generously thinking about space and life. Generously! Which is to say with great spirit, as suggested by the Greek etymology taken from Dante of *megalopsicoi* (as opposed to pusillanimous, Inferno Canto IV). An how could you possibly do this job in any other way?!

For Gertrud Roser and her husband, the painter August Nau, who had been moving in the circle of Paul Schultze-Naumburg since 1904, Tessenow constructed a house in Fachwerk, wooden frame

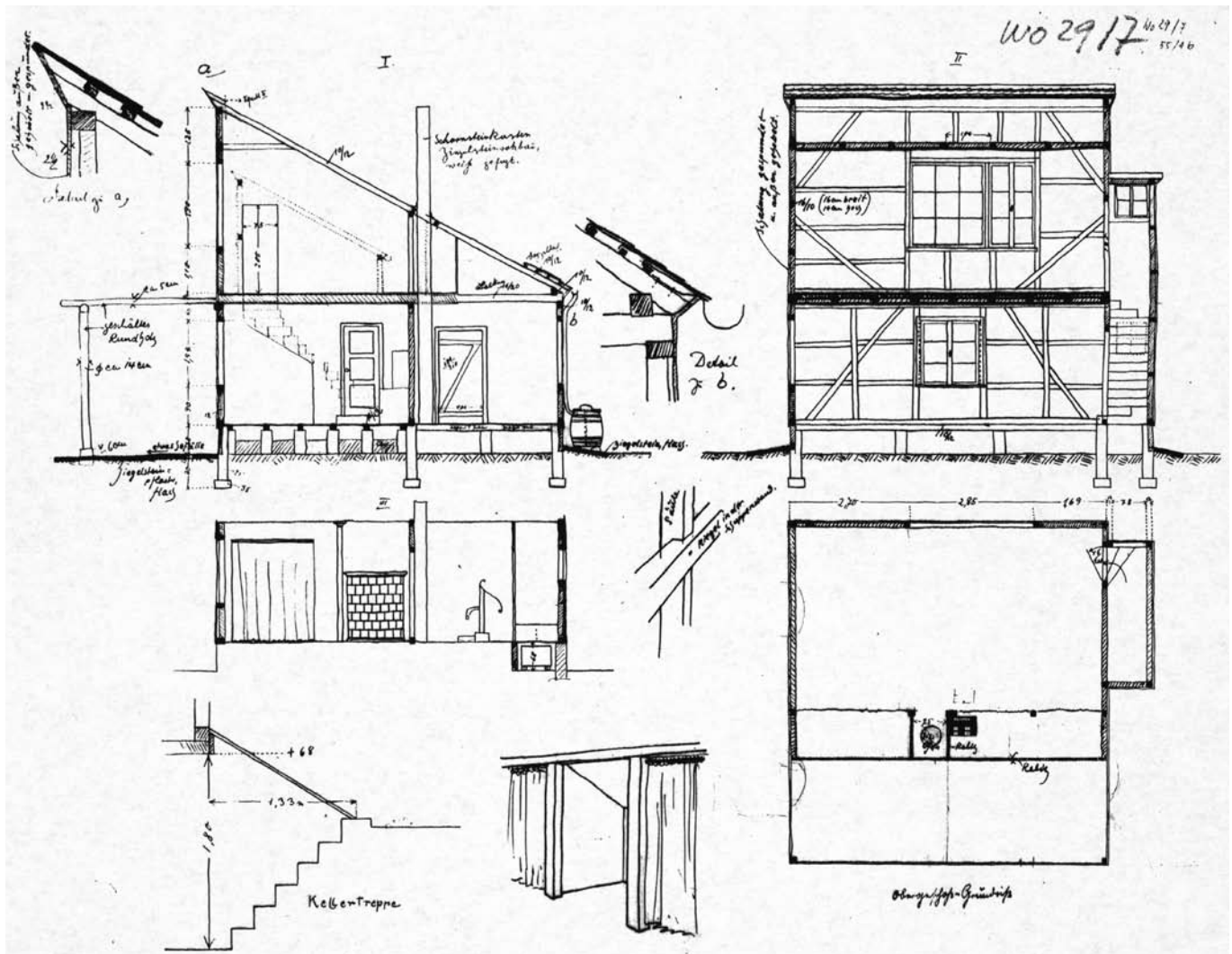


*Casa atelier Nau-Roser, Lostau/Burg presso Magdeburg, 1912
© Faßhauer-Archiv a Dresden/Hellerau*



Per Gertrud Roser e il marito pittore August Nau, frequentati sin dal 1904 nella cerchia di Paul Schultze-Naumburg (vicenda ben ricostruita da Marco De Michelis²), Tessenow costruisce una casa in Fachwerk, struttura in legno controventata e rivestita di tavole. Due piani coperti da una sola falda a forte inclinazione. Su un vespaio areato al piano terra la cucina e una camera. Sulla parete opposta alla cucina, una finestra in asse. Al centro i focolari delle stufe, aggrappolate al camino: insieme alle fondazioni, la canna fumaria è l'unica parte in muratura. Dalla stanza bassa si accede a un corpo esterno, quasi aggiunto, illuminato da una finestra pensata a sei riquadri a filo soffitto, ma realizzata in quattro specchiature, che ci conduce mediante una scala ripida al soprastante atelier. Una sala che prende luce da un grande finestrone, questa volta simmetrico nella parte fissa, la maggiore, e asimmetrico nella porzione apribile. Un gesto da Maestro, dove la composizione tiene sugli elementi nobili e principali e si fa ragionevole variazione sui fatti secondari, e pur necessari, del costruire (dissimulerai l'asse di simmetria, scriverà H.T. in *Hausbau und dergleichen*³). L'atelier è un unico locale dal tetto/soffitto fortemente inclinato. Due pilastri paion sorreggere la trave di mezzacasa del tetto, dando luogo alla nicchia della stufa, al centro, e - sui lati - a due armadi a muro, celati - al bisogno - dal pannello di una tenda scorrevole su una stanga. Li immaginiamo ingombri di pennelli, barattoli di trementina, tele, tavolozze e tubetti, stracci. Una pro-

braced and covered with boards. Two floors covered by a strongly inclined single flap. Over a crawl space at the ground floor, the kitchen and a bedroom. On the wall opposite the kitchen, a window in the axis. In the center of the stove hearths, bunched around the fireplace: together with the foundations, the chimney is the only part of masonry. From the lower room an external body can be accessed, nearly added, it is lit by a window, designed in six flush ceiling frames, but made up in four mirrors, leading through a steep staircase to the studio above. A room illuminated by a large window, this time symmetrical in the fixed part, the greatest part, and asymmetrical in the openable portion. A gesture from the Master, where the composition takes on noble and main elements and it makes reasonable variation on the secondary facts, and even necessary, to build (masking the axis of symmetry, wrote H.T. in *Hausbau und dergleichen*). The workshop is a unique space from the roof / strongly sloping ceiling. It seems to hold up the two pillars of the house center roof beam, giving rise to the niche of the stove, at the center, and - on the sides - two closets, hidden - as needed - by a drapery of a sliding curtain on a bar. There we imagine a lot of paint brushes, cans of turpentine, paintings, palettes and tubes, rags. A perspective of a few strokes, mail in the main table drawer that describes the whole project, evoking a world of forms which are a way of life, like footsteps on the floor that tell us of a loved one who knows how to live with us - affectionately - the house (in spite of all



spettiva di pochi tratti, posta nella tavola principale che descrive tutto il progetto, ci evoca un mondo di forme che è un modo di vivere, come i passi sul pavimento ci dicono di una persona cara che sa abitare con noi – affettuosamente - la casa (alla faccia di tutti i materassini che ci obbligano a mettere sotto alla caldana per render sorda la soletta). Il progetto è raccontato in una tavola, dove un dettaglio dell'attacco tra falda e parete ci racconta, in una mossa, scandole, grondaia, trave di bordo, tavola di chiusura sulla testa dei travetti che, da riparo tecnicamente *parapassero*, diviene modanatura e gola che segna all'esterno il passaggio dalla parete al tetto. Uno straordinario cornicione che, col poco, fa molto. La decorazione è qui semplificata e, come nell'edificio antico, coincide con un elemento tecnico preciso; solo, viene con garbo sottolineata, come se fosse un sorriso (non costruirai con l'ironia sguaiata di una risata, direbbe ancora Tessenow, ma ti permetterai – appunto - un sorriso, che è come *un papavero in un campo di grano*).

Fuori, al piede del grande finestrone, una pergola di travi grezze, quasi rami, ingentilisce la facciata principale e si accompagna a una panca, su cui ci immaginiamo la signora a veder trascolorare la vite e le rose.

L'altro scenario che abbiamo scelto è un *cabanon*. Un capanno abitabile costruito per la Siedlung destinata ai reduci della Grande guerra (Kriegersiedlung) a Rähnitz, un comune rurale al

the pads that we are forced to put under our heels to quiet the sole). The project is told in a table, where one detail of the attack between pitched roof and wall, it is told, in a move, shingles, eaves, edge beam, a timber board connecting and closing the head of the joists that were technically a filter against birds, becomes a cyma molding, that marks the passage from the outside wall to the roof. A "less is more" extraordinary ledge.

The decoration is simplified here, as in an old building, coinciding with a precise technical element; it's just that it is gracefully underscored, as if it were a smile (I wouldn't build with a coarse irony of a laugh, Tessenow would still say, but I will allow you- in fact - a smile, which is like a poppy in a cornfield).

Outside, at the foot of the big window, a pergola of raw beams, almost branches, refining the main facade and accompanying it by a bench, where we imagine the lady to see the grapevine and roses discoloring.

The other scenario we have chosen is a *cabanon*. A living hut built for the Siedlung, intended for veterans of WW1 (Kriegersiedlung) of Rähnitz, a rural town on the border of Hellerau, where Tessenow had had the opportunity to build, with his most famous project, the foreshadowing of a future humanity in the *Bildungsanstalt für rhythmische Gymnastik* promoted by the Genevan educator Dalcroze. Not far from that experimental future society, bright, suspended and classical, incorporating air, light and girls dressed in veils that

confine di Hellerau, dove Tessenow aveva avuto occasione di costruire, con il suo progetto più noto, la prefigurazione di una futura umanità nel *Bildungsanstalt für rhythmische Gymnastik* promosso dal pedagogo ginevrino Dalcroze.

Non lontano da quella sperimentazione di società futura, luminosa, sospesa, classica, come solo le scenografie di Rudolf Appia sapevano integrare, in quel loro essere fatte di aria, luce e ragazze vestite di veli che incedono su gradoni lunghi con passo antico di danza, sorge tra il 1916 e il 1922 la *Siedlung* per i reduci che ci riporta invece a qualche graffiante incisione di Georg Grosz o alle ballate di Bertolt Brecht.

A fianco di una sequenza di case isolate e case a schiera per il committente Booth, Heinrich Tessenow progetta una baracca abitabile. Nella penuria di case del dopoguerra era consuetudine in Germania trasformare i depositi degli attrezzi delle colonie dei Schrebergärten (giardini operai) rendendoli case. La stanza è 4 metri per 4,15, due letti in fila, una finestra, un tavolo, due sedie, una panca, la stufa. Accostati per il lato lungo una rimessa per gli attrezzi e la latrina. All'esterno un piccolo portico sorretto da due pilastri che segnano gli angoli della casa. Un tetto quasi piatto riunisce i gesti. Una panca al riparo, ancora, ci dice di come il perder tempo, indugiando a riposarsi, altro non sia se non un modo per mettersi a maggese. Come si fa per i campi. Noi come la terra, a rigenerarci. Le mani nella terra, a sentirne il respiro.

Uno e tutto, quanto basta. *Eliminato l'inutile spettacolo di tutto ciò che è insignificante*⁴.

Si ringraziano per la collaborazione e la disponibilità:

Paolo Fusi e Theodor Böll per i contatti; Volker Linke della Kunstbibliothek/Sammlung Architektur presso Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz; Faßhauer-Archiv a Dresden/Hellerau, per i disegni e le immagini originali; Dietmar Katz per le riproduzioni digitali.

¹ Tessenow H., *Der Wohnhausbau*, Georg D.W. Callwey, München, 1914^(*), già pubblicato in prima edizione a Dresden nel 1909 e ora anche in italiano nell'edizione curata da M.G. Roig, H.T., *La costruzione della casa*, Edizioni Unicopli Srl, Milano, 1999.

² De Michelis M., *Heinrich Tessenow 1876-1950*, Electa, Milano, 1991.

³ Tessenow H., *Hausbau und dergleichen*, Woldemar Klein Verlag, Baden-Baden, 1953^(*). La prima edizione viene editata a Berlino nel 1916, ma è la quarta edizione che è oggetto della bella traduzione di Sonia Gessner e in cui compare il saggio fondamentale di Giorgio Grassi, *L'architettura come mestiere (Introduzione a H. Tessenow)*: Tessenow H., *Osservazioni elementari sul costruire* (a cura di Giorgio Grassi), Franco Angeli Editore, Milano, 1981^(*).

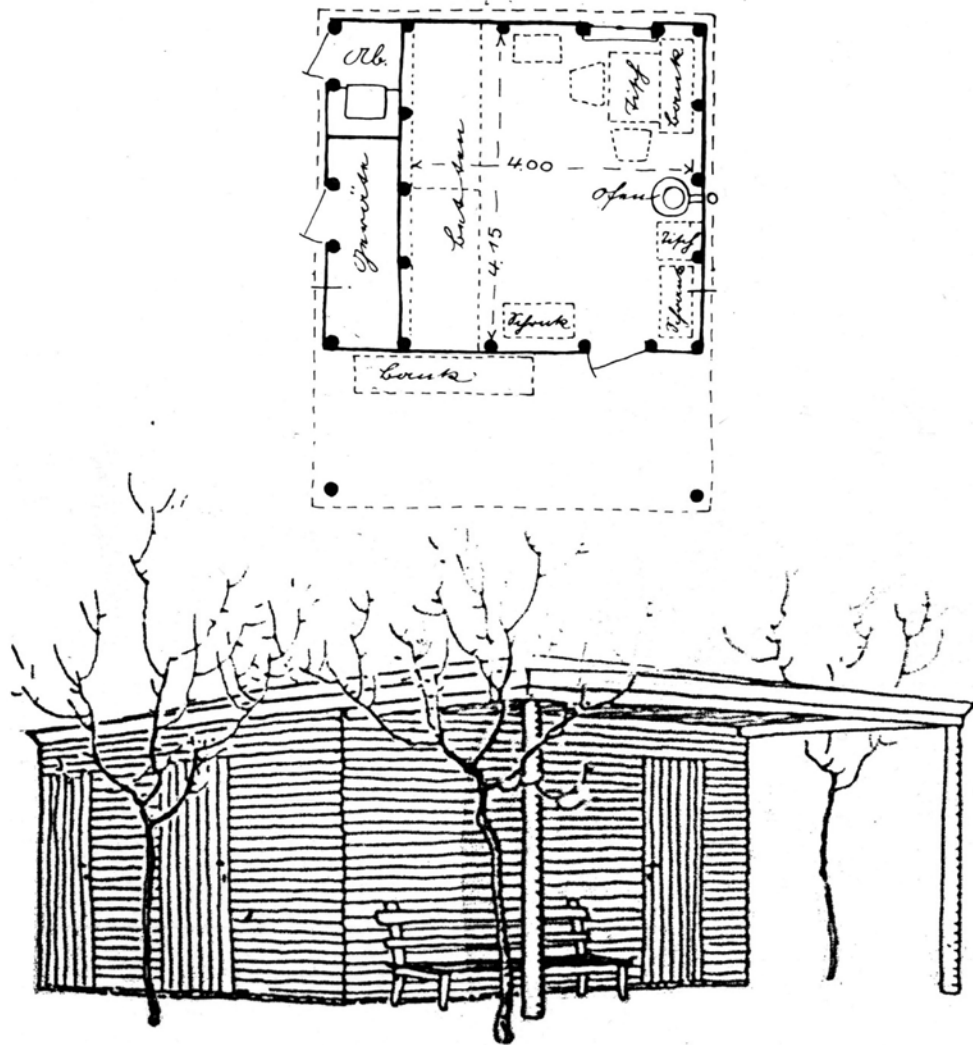
⁴ Idem Tessenow H., *Hausbau und dergleichen*.

gait on long stairs with ancient dance steps, as only the sets of Rudolf Appia knew how to do, the *Siedlung* for veterans set between 1916 and 1922, that instead brings us to a few scratchy recordings of Georg Grosz or the ballads of Bertolt Brecht.

Alongside a sequence of isolated houses and townhouses for the client Booth, Heinrich Tessenow designs a living cabin. The shortage of post-war homes made it customary in Germany to transform the Schrebergarten (workers gardens) colony sheds into houses. The room was 4 meters by 4.15, two beds in a row, a window, a table, two chairs, a bench, a stove. A shed for tools and a latrine next to each other on the longer half. Outside a small porch supported by two pillars that mark the corners of the house. An almost flat roof meets the gestures. Again, a sheltered bench tells us lounging about, pausing to rest, is none other than a way of being put fallow. As is done in the fields. We, like the earth, regenerate ourselves. Our hands in the earth, to feel it breath.

One and all, just enough. *The unnecessary show of all that is insignificant removed.*

Translation by Maureen Lancaster



Heinrich Tessenow
Capanna abitabile presso la Kriegersiedlung Rähnitz/Dresden, 1912
Pianta e veduta prospettica
© Faßhauer-Archiv a Dresden/Hellerau

Roberto Berardi's interpretation from the Seventies of the genesis of the Arab-Muslim house echoes the reflection on the studies by Pierre Bourdieu. *La maison ou le monde renversé* becomes an inevitable reference, in Berardi's thesis the origin of the house transcends the physical dimension and elevates itself to the level of a symbolical representation of analogous counter-positions that are related to the dual division Halāl/Harāmā.

La casa come microcosmo. *La maison ou le monde renversé* e lo spazio domestico arabo-musulmano nell'interpretazione di Roberto Berardi *The house as a microcosm.* *"La maison ou le monde renversé" and the domestic space in Arab-Muslim houses in the interpretation by Roberto Berardi*

Francesca Privitera

Gli studi di Roberto Berardi sulla genesi della casa arabo-musulmana iniziano durante gli anni trascorsi dall'architetto in Tunisia (1964-1969). Il pionieristico studio sulla morfologia della Medina di Tunisi (1968), sviluppato per l'*Atelier d'Urbanisme* dell'*Association de Sauvagerie de la Medina* (ASM), è l'occasione per avanzare le prime ipotesi sulle ragioni che sottendono all'origine dello spazio domestico in ambiente islamico, poi sviluppate durante la seconda metà degli anni settanta.

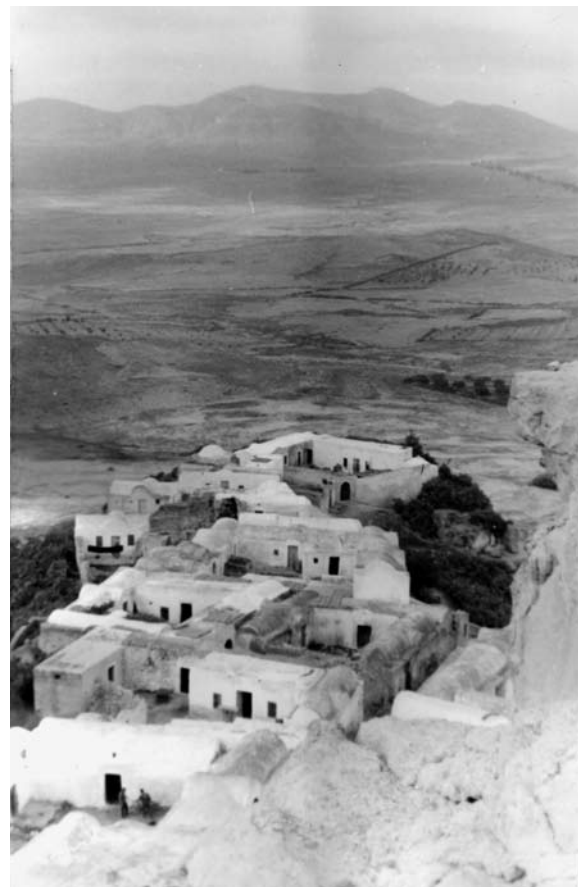
Nella sintesi scritta per l'ASM emergono con chiarezza i temi che costituiranno le fondamenta per le ipotesi successive. Berardi individua la struttura sottesa alla disposizione della casa attraverso la scomposizione dell'organismo architettonico in dispositivi spaziali elementari significanti. Da qui l'architetto avanza le prime considerazioni: il recinto come figura ricorrente, la casa come prototipo della configurazione della città arabo-musulmana, il parallelismo tra struttura spaziale e sociale, l'ambivalenza dello spazio intercluso come luogo di riunione e di separazione (Berardi 1969).

Lasciata la Tunisia e giunto in Italia Berardi tenta un ulteriore approfondimento: abbandona l'approccio strutturalista che aveva caratterizzato l'indagine tunisina ed orienta ora le proprie ricerche verso un confronto serrato con l'etnologia e l'epistemologia islamica¹. Lo sguardo di Berardi riverbera l'interesse suscitato dagli scritti di Pierre Bourdieu sull'Algeria, tra questi *Esquisse d'une théorie de la pratique précédé de Trois études d'ethnologie kabyle*² (1972) diventa un riferimento ineludibile. Gli appunti di Berardi sulla casa, grafici e scritti, rivelano nell'approccio metodologico la riflessione su *La maison ou le monde renversé*, uno dei tre studi sulla comunità Kabila. Berardi ne conosce in modo

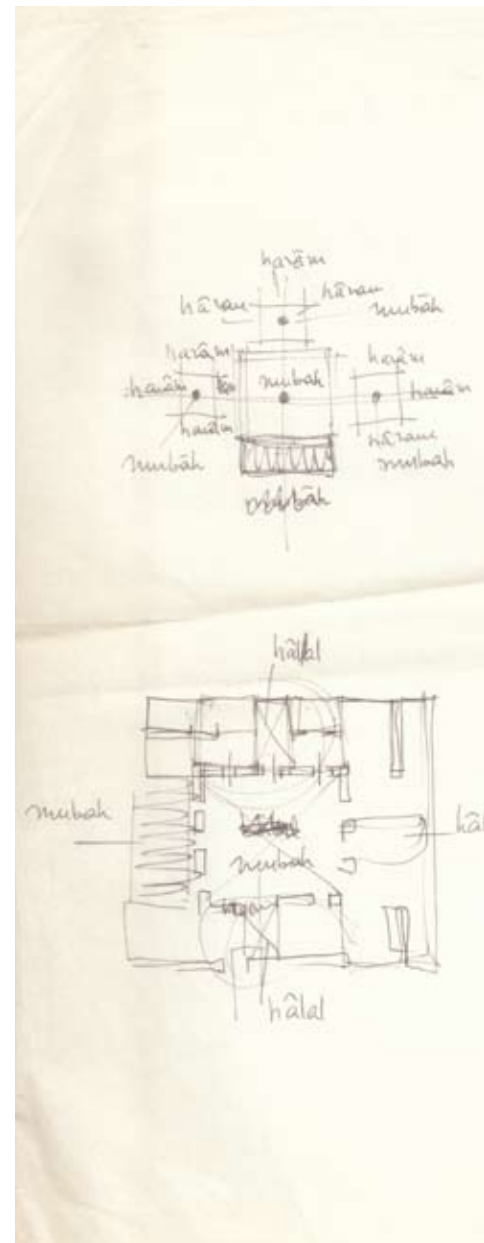
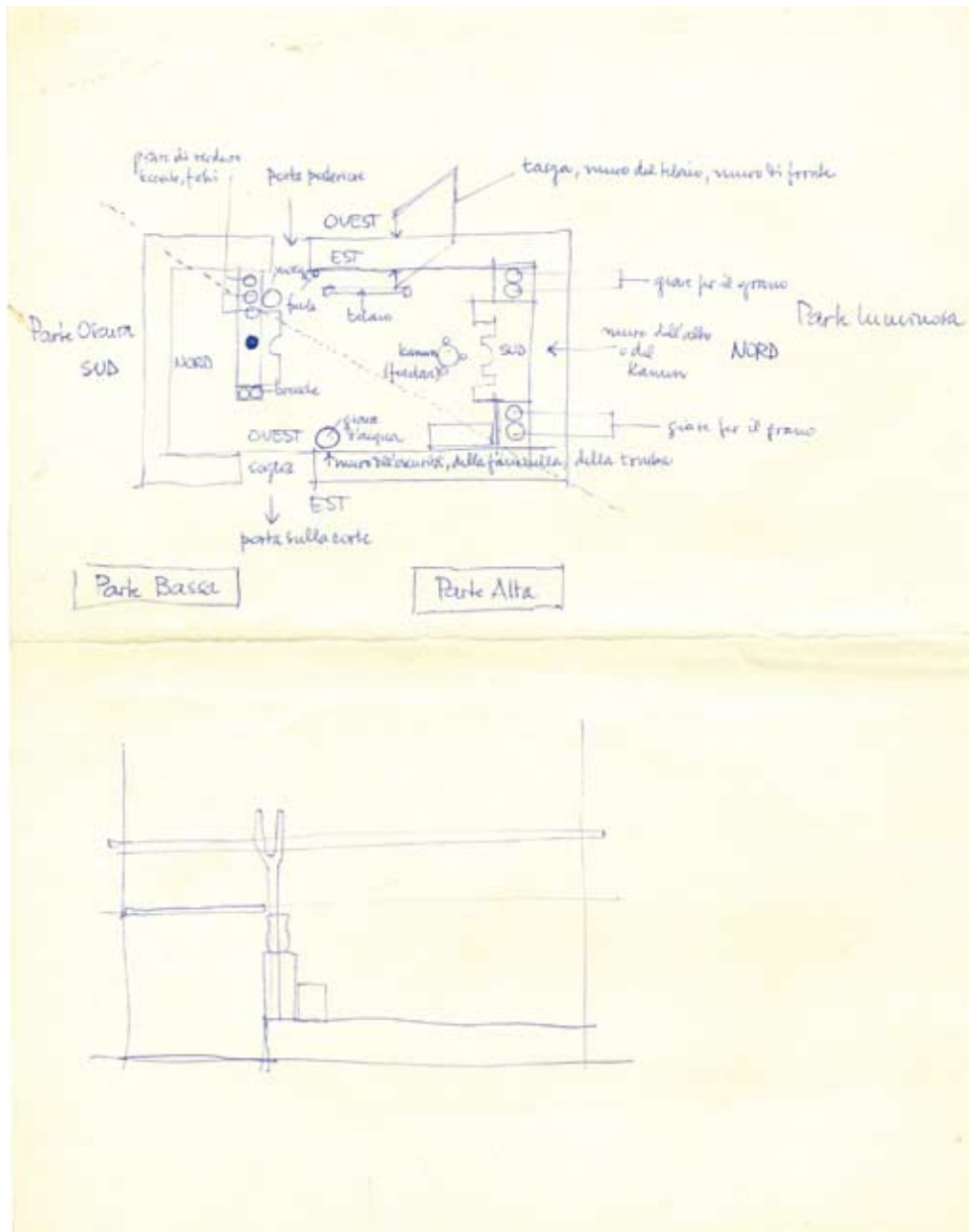
Roberto Berardi studies on the genesis of the Arab-Muslim house began during the years the architect spent in Tunisia (1964-1969). His pioneering work on the morphology of the Medina of Tunis (1968), carried out for the *Atelier d'Urbanisme* of the *Association de Sauvagerie de la Medina* (ASM), was the opportunity to present the first hypotheses regarding the reasons that underlie the origin of domestic space in an Islamic context, which he later developed in the second half of the Seventies.

In his report for the ASM the themes that would constitute the foundation for the successive hypotheses appear clearly. Berardi identifies the structure that underlies the distribution of the house through the decomposition of the architectural organism into elementary signifying spaces. From here the architect presents the first considerations: the wall as a recurring figure, the house as the prototype for the configuration of the Arab-Muslim city, the parallels between spatial and social structure, the ambivalence of the closed-in space as a place for meeting and for separating (Berardi 1969).

Having left Tunisia, back in Italy Berardi attempted an additional in-depth analysis: he abandoned the structuralist approach that had characterised his Tunisian research, and directed his attention towards a perspective based on ethnology and Islamic epistemology¹. Berardi's gaze reflects the interest derived from Pierre Bourdieu's writings on Algeria, among which *Esquisse d'une théorie de la pratique précédé de Trois études d'ethnologie kabyle*² (1972) becomes an inevitable reference. Berardi's notes on the house, on graphics and writing, reveal in their methodological approach the reflections on *La maison ou le monde renversé*, one of the three studies on the Kabila community. Berardi knows its contents in depth, to the point



Maghreb
foto Roberto Berardi, s.d. (FRB.28.1)
p.106
Roberto Berardi,
Disegno della pianta della casa Kabila disegnata da Bourdieu (FRB.104.1)
pp.106-107
Roberto Berardi,
Schizzi e appunti sullo spazio della casa (FRB.12)



approfondito il contenuto tanto da inviare, nel maggio 1977, una lettera a Bourdieu (FRB 104.1) per chiedergli l'autorizzazione a pubblicarne la traduzione sulla rivista «Parametro»³. L'architetto probabilmente riconosce nell'analisi dell'intellettuale francese un terreno comune con l'evoluzione delle proprie tesi: il punto di tangenza è l'interpretazione della casa come paradigma del modo di percepire il mondo come il luogo della contrapposizione dialettica tra femminile (*al-batin*) e maschile (*ad-dahir*). Il saggio di Bourdieu è accompagnato da uno schizzo della pianta della casa Kabila: un unico ambiente rettangolare separato da un basso muro che divide lo spazio in due parti sfalsate di 50 cm. La pianta riporta dettagliatamente la collocazione di ogni oggetto ed il loro orientamento, mentre il testo illustra le azioni e i rituali che accompagnano il loro uso. Secondo Bourdieu infatti, gli oggetti e le azioni devono essere considerati come parti di un sistema simbolico (Bourdieu, 1972, it, 2003). La casa Kabila dunque, nell'interpretazione dell'intellettuale francese, è un "Microcosmo, organizzato secondo le stesse opposizioni e le stesse omologie che ordinano tutto l'universo" (Bourdieu 1972, it, 2003,

of sending, in May 1977, a letter to Bourdieu (FRB 104.1) asking him his permission to publish the translation on the journal «Parametro»³. The architect probably recognised in the analysis of the French intellectual a common ground with the evolution of his own thesis: the point of tangency is the interpretation of the house as paradigm of the way in which to perceive the world as a place for the dialectical contrast between female (*al-batin*) and male (*ad-dahir*). Bourdieu's essay is accompanied by a sketch of the plan of the Kabilia house: a single rectangular area separated by a low wall that divides the space into two parts with a 50 cm level difference. The plan presents in detail the location and orientation of every object, while the text illustrates the actions and rituals which accompany their usage. According to Bourdieu, in fact, objects and actions must be considered as parts of a symbolic system (Bourdieu, 1972, it, 2003). The Kabilia house, therefore, in the interpretation of the French intellectual, is a "Microcosm, organised according to the same oppositions and analogies that order the universe itself" (Bourdieu 1972, it, 2003, p. 62). Berardi seems to adopt that thesis and interprets the house, as it is known in the Medina of Tunis, as the symbolic repre-



1

"FRANCESCO BERARDI" Casa

l'ingresso a harām
Squifa

Nel caso più semplice di localizzazione della casa (su un percorso principale)

Attraverso l'ingresso a bayonetta, uno spazio della via sociale trovano la loro consistenza (connettere). Il passaggio dall'uno all'altro è separato dal mutamento di direzione effettuato nell'utilizzazione della squifa.

Cioè:

la casa difende dall'esterno: appropriamento, chiosata, tramonto

la casa non deve essere fenestrata direttamente dall'esterno (l'harām è harām)

Occorre dunque un harām che non affiora né all'interno né all'esterno, dove possa svolgersi il ricambio e lo scambio. Questo harām deve fungere anche da trasmissione all'interno della casa.

È ciò, al di là della sua funzione globale, gli usi di questo harām deve fenestrare:

- 1) l'ingresso e l'uscita
- 2) scambio miscelazione
- 3) Isolamento della casa
- 4) Penetrazione sulla casa
- 5) Separazione fra rivestiti e coperti

Il mutamento di direzione rappresenta dunque anche un mutamento nei modi di relazione tra gli interni (off-plot) è dato attraverso la squifa. È qui nel suo rithayonismo di uno spazio neutrale si accede allo spazio harām (nei due scatti)

p. 62). Berardi sembra fare propria tale tesi ed interpreta la casa, conosciuta nella medina di Tunisi, come la rappresentazione simbolica di contrapposizioni omologhe riconducibili alla divisione duale che presiede all'epistemologia islamica: *Halāl/Harām*⁴. Berardi riparte dai primi studi sullo spazio domestico ma ora, confortato probabilmente dalle interpretazioni di Bourdieu, si addentra, attraverso schizzi e appunti, in una dettagliata descrizione che integra dialetticamente morfologia, costumi sociali e gnoseologica. Berardi fa proprio il postulato di Bourdieu secondo il quale ogni fenomeno osservato deriva la propria ragione d'essere e il proprio senso dalla sua relazione con tutti gli altri (Bourdieu, 1972, trad. it. 2003). Berardi indaga ogni ambiente della casa dal punto di vista formale, funzionale e simbolico. Attraverso gli appunti e i disegni è possibile ricostruire il filo del suo ragionamento⁵. L'architetto analizza uno spazio abitato per una comunità elementare: una corte (*wust el dār*) circondata da camere (*bit*) accessibile da un piccolo vestibolo (*squifa*) dotato di due porte contrapposte e sfalsate (ingresso a "baionetta"), direttamente affacciato su un percorso urbano. La *squifa* allontana la corte dalla strada e ne

sentation of analogous contrasts which can be related to the dual division that precedes Islamic epistemology: *Halāl/Harām*⁴. Berardi continues his analysis of domestic space, yet this time, probably comforted by Bourdieu's interpretation, he undertakes, with the help of sketches and notes, a detailed description which dialectically integrates morphology, social habits and gnoseology. Berardi adopts Bourdieu's affirmation that every phenomenon observed derives its *raison d'être* and its meaning from its relationship with all other phenomena (Bourdieu, 1972, Italian translation 2003). Berardi investigates every space of the house from the formal, functional and symbolic points of view. Through his notes and drawings it is possible to follow the thread of his thought⁵. The architect analyses a space that is inhabited by an elementary community: a courtyard (*wust el dār*) surrounded by rooms (*bit*) accessible through a small vestibule (*squifa*) with two opposing doors at different levels ("bayonet" type entrance), directly facing an urban path. The *squifa* separates the courtyard from the street and hides the view from the outside through misaligned entrances. In Berardi's interpretation the passage between the domestic and urban spaces, in other words

Medina di Tunisi
foto Roberto Berardi, 1968 (FRB. 4)

Tutte le immagini sono riprodotte per gentile concessione del Fondo Roberto Berardi, Archivi della Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Scuola di Architettura, Università degli Studi di Firenze



nasconde la vista dall'esterno attraverso gli ingressi disallineati. Nell'interpretazione di Berardi il passaggio tra spazio domestico e spazio urbano, ovvero tra universo privato e pubblico, riconducibile nel mondo islamico alla dialettica *al-batin/ad-dahir* si manifesta sul piano morfologico con la presenza del vestibolo, su quello sociale attraverso il legame matrimoniale e su quello simbolico con l'attraversamento della doppia soglia.

È attraverso la baionetta infatti, che i due campi della vita sociale, quello pubblico del souk, accessibile solo agli uomini dunque maschile (*ad-dahir*) e quello privato della casa, il solo accessibile alle donne, dunque femminile (*al-batin*) trovano la loro conciliazione. Il cambio di direzione necessario per attraversare la doppia soglia rappresenta sul piano simbolico il passaggio da un campo all'altro della vita sociale e la mediazione tra lo spazio esterno e lo spazio interno ma anche la dialettica *halāl/harām*. L'esterno infatti, è *harām* per chi è dentro la casa ma *halāl* per chi è fuori. L'interno è *halāl* per chi è dentro la casa ma *harām* per chi è fuori. Lo spazio della *squifa* dunque non appartiene né all'esterno né all'interno della casa, qui è possibile lo scambio e l'incontro sul piano fisico, pratico e simbolico. Il mutamento di direzione dei due varchi manifesta il mutamento nei modi di relazione tra le persone. Il passaggio dall'esterno all'interno attraverso la doppia soglia rende l'estraneo accettato dalla famiglia: la casa nella sua globalità, che prima gli era interdetta, gli diventa ora concessa. L'estraneo che ha superato la *squifa* è ammesso sia sul piano pratico-funzionale sia su quello simbolico alla relazione con la famiglia: esso è ora un "affiliato". L'ospite può accedere alla corte della casa che prima gli era interdetta. La *squifa* è quindi uno spazio di movimento, non solo fisico ma simbolico. L'ammissione nella corte non rappresenta ancora l'ammissione completa nel gruppo familiare che abita la casa. La corte non è ancora totalmente concessa all'ospite, essa è una nuova soglia, che segna il passaggio tra interdetto (*makruh*) e concesso (*mumbah*). Sulla corte si affacciano gli altri

between private and public, which is connected in the Islamic world to the dialectic *al-batin/ad-dahir*, manifests itself on the morphological level with the presence of the vestibule, on the social level through marriage, and on the symbolical level with the crossing of the double threshold.

It is through the bayonet, in fact, that the two fields of social life, the public one of the souk, which is accessible only to men and is thus male (*ad-dahir*) and the private one of the house, only accessible to women, and thus female (*al-batin*), are reconciled. The necessary change of direction for crossing the double threshold symbolically represents the passage from one area of social life to the other, but also the mediation between the external and internal spaces and the *halāl/harām* dialectics.

The exterior, in fact, is *harām* for whoever is in the house, but *halāl* for those outside. The interior is *halāl* for those inside and *harām* for those outside. The space of the *squifa*, therefore, does not belong to the outside or to the inside. In this place the meeting and exchange between the two worlds is possible, on the physical, practical and symbolical levels. The passage from the outside to the inside through the double threshold makes the stranger welcome by the family: the house in its wholeness, which before was forbidden, is now permitted. The stranger that has crossed the *squifa* is admitted both on the practical-functional level and in the symbolical level to the relationship with the family: he is now "affiliated". The guest can access the courtyard of the house which before was forbidden. The *squifa* is thus a space of movement, not only of a physical, but also of a symbolical nature. The admission to the courtyard, however, does not imply the complete admission to the family group that inhabits the house. The courtyard is a new threshold, which signals the passage between not allowed (*makruh*) and allowed (*mumbah*). The other spaces of the house which face the courtyard are *harām* for the guest but *halāl* for the women of the family. Full access to the courtyard, which thus becomes *mumbah*, may take place on



ambienta della casa che sono *harām* per l'ospite ma *halāl* per le donne della famiglia. Il pieno accesso alla corte che diventerà così *mumbah*, potrà avvenire sul piano fisico e simbolico solo dopo l'ammissione nella famiglia attraverso il legame matrimoniale. Entrare nella casa dunque, equivale ad entrare nella dialettica *al batin/ad dahir*, che presiede all'intera organizzazione sociale e spaziale in ambito islamico. Scrive Berardi: "La casa, 'è' la dialettica uomo/donna" (FRB 12). La corte è non solo il centro della casa ma anche il centro del gruppo familiare, intorno ad essa si aggregano i *bit*, ovvero le stanze dei sottogruppi familiari. La corte gioca in seno al *dār* (la casa ma anche la famiglia) un ruolo neutro perché è lo spazio comune ai vari sottogruppi familiari, mentre i *bit*, gli ambienti che su di essa si affacciano sono *halāl* per un solo sottogruppo familiare ed *harām* per tutti gli altri.

Nell'interpretazione di Berardi quindi, l'organizzazione spaziale della casa trascende la dimensione fisico-architettonica. Essa è lo spazio del confronto tra mondi opposti, è il luogo della manifestazione di categorie del pensiero che sembrano definire i confini e le transizioni tra lecito e illecito, tra accessibile e inaccessibile. La casa dunque, in ultima analisi, è il luogo privilegiato della manifestazione del dualismo *Halāl/Harām*, fondamento del pensiero islamico.

Bibliografia e fonti d'archivio

L'articolo utilizza fonti inedite in corso di inventariazione. La numerazione archivistica è provvisoria. Fondo Roberto Berardi (FRB), Archivi della Biblioteca di Scienze Tecnologiche (BST), Scuola di Architettura, Università degli Studi di Firenze.

R. Berardi, *Essai de morphologie de la Médina centrale de Tunis*, Association de Sauvagarde de la Médina, Tunis, 1969.

P. Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique précédé de Trois études d'ethnologie kabyle*, ed Seuil, Paris, 1972. I. Maffi, (traduzione italiana), *Per una teoria della pratica con tre studi di etnologia cabila*, Raffaello Cortina editore, Milano, 2003.

¹ La tesi che segue è supportata da documenti inediti conservati nel Fondo Roberto Berardi (FRB).

² Le pubblicazioni di Bourdieu sull'Algeria sono a quel tempo inedite in Italia.

³ Il saggio è tradotto da Berardi ed è pubblicato in «Parametro», n. 69, 1978.

⁴ La traduzione dall'arabo di *Harām* è «proibito» di *Halāl* è «lecito».

⁵ Di seguito si fa riferimento in particolare ad un fascicolo di appunti inedito (FRB 12).

the physical and symbolic levels only after the admission to the family through marriage. To enter the house, therefore, is equivalent to enter into the *al batin/ad dahir* dialectics which underlies the entire social and spatial organisation in the Islamic context. Berardi writes: "The house 'is' the man/woman dialectics" (FRB 12). The courtyard is not only the centre of the house but also the centre of the family group, around it the *bit*, or rooms belonging to the family sub-groups, are distributed. The courtyard plays a role within the *dār* (which means house but also in a sense the family) that is neutral because it is the space that is common to the various family sub-groups, while the *bit*, the spaces that are distributed around it, are *halāl* for a single family sub-group, yet *harām* for all the others.

Thus in Berardi's interpretation, the spatial organisation of the house transcends the physical-architectural dimension. It is the space where opposing worlds meet, it is the place where categories of thought that seem to define the boundaries and transitions between the permitted and the forbidden, the accessible and inaccessible, manifest themselves. The house, therefore, is ultimately the privileged place for the manifestation of the *Halāl/Harām* dualism which underlies Islamic thought.

Translation by Luis Gatt

Bibliography and archival sources

The article uses unpublished sources that are in the process of being catalogued. The archival numeration is provisory. Fondo Roberto Berardi (FRB), Archivi della Biblioteca di Scienze Tecnologiche (BST), Scuola di Architettura, Università degli Studi di Firenze.

R. Berardi, *Essai de morphologie de la Médina centrale de Tunis*, Association de Sauvagarde de la Médina, Tunis, 1969.

P. Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique précédé de Trois études d'ethnologie kabyle*, ed Seuil, Paris, 1972. I. Maffi, (Italian translation), *Per una teoria della pratica con tre studi di etnologia cabila*, Raffaello Cortina editore, Milano, 2003.

¹ The following thesis is supported by unpublished documents kept at the Fondo Roberto Berardi (FRB).

² Bourdieu publications on Algeria remain unpublished in Italy.

³ The essay is translated by Berardi and published in «Parametro», n. 69, 1978.

⁴ The Arab word *Harām* means «forbidden», whereas *Halāl* means «permitted».

⁵ Reference is made below especially to an unpublished collection of notes (FRB 12).

This paper proposes a reflection on the value of the sacred space of the hermitage and a stylistic and typological comparison of models that have characterised the evolution of its image. The hermitage is designed for suggesting a specific relationship between the hermit and the territory; the spiritual link, which becomes landscape or formal structure, qualifies a sacred space which goes beyond boundaries in order to connect the cell and the cave to the land, the world and the cosmos.

Matrice sacra dell'eremo tra interiore e infinito *Sacred matrix of the hermitage, between interiority and infinity*

Sandro Parrinello

Un legame tra oriente e occidente

Dall'inizio della civiltà l'uomo ha cercato luoghi sicuri, ambienti nei quali ripararsi dalle ostilità del mondo. Ne sono chiara testimonianza le numerose grotte, abitate fin dai tempi più remoti, perlopiù disposte in luoghi difficili da raggiungere, a mezza costa di pareti rocciose, ma che garantivano, oltre ad una certa salubrità, la facile strutturazione di confini e limiti tra le diverse "proprietà" nelle quali si costruiva un riparo. Il rapporto tra uomo e vuoto, tra esigenza di riparo e possibilità di confronto con una veduta territoriale, ha poi motivato un timore ed una coscienza dimensionale che hanno in qualche modo trasformato questi luoghi in modelli privilegiati per riuscire a stabilire un contatto profondo con una dimensione verticale in contrapposizione alla gravità. Lo schema verticale-orizzontale sorregge l'intera concezione spaziale dove la linea retta introduce l'estensione verso un'idea di direzione¹. Il rapporto verticale di ascensione verso il cielo, di elevazione al di sopra dello spazio fisico, oltre la gravità, ha determinato un rapporto privilegiato nell'osservare e ricevere più informazioni, perché permette di essere più vicino a vedere le cose come le vede Dio.

Il raggiungimento dell'eremo, luogo nel quale è possibile contemplare l'essenza delle cose, è sovente immaginato come un cammino tortuoso e periglioso che conduce attraverso la foresta, il deserto o la giovinezza, verso quella conoscenza e quella pace premiale che solo luoghi come la Valchiusa petrarchesca o gli spiriti magni o la valletta dei principi danteschi sono in grado di evocare². Il percorso iniziatico che conduce verso l'elevazione dello spirito ha dunque delle ambientazioni privilegiate al fine di operare un distacco dal mondo dove sia possibile inqua-

A link between East and West

From the early days of civilisation man has sought secure areas, places in which he can find refuge from the hostilities of the world. A testimony of this are the many caves, inhabited since the dawn of time, usually located in places that are difficult to access, half-way up rocky faces, which guaranteed, in addition to good hygienic and security conditions, a clear definition of boundaries and limits between the various "properties" on which a shelter was built. The relationship between man and emptiness, between the need for shelter and the possibility of the contrast with a territorial view, motivated a fear and a dimensional consciousness that in some way transformed these places into privileged models for establishing a deep contact with a vertical dimension in opposition to gravity. The vertical-horizontal layout sustains the entire spatial conception in which the straight line introduces the extension towards an idea of direction¹. The vertical ascension towards heaven, the elevation above physical space, beyond gravity, determined a privileged connection with observation and with receiving more information, because it permits being closer to seeing things as they are seen by God.

The reaching of the hermitage, the place from which it is possible to contemplate the essential nature of things, is often imagined as a tortuous and dangerous road which crosses the forest, the desert or youth, in the direction of that wisdom or rewarding peace that only places like Petrarch's Vacluse or Dante's abode of the great spirits and valley of the princes are capable of evoking². The initiatory path that leads to the elevation of the spirit, therefore, has privileged settings, aimed at carrying about a detachment from the world which,



drare e relegare il mondo ad un panorama lontano, raggiungibile attraverso l'estensione della propria spiritualità.

Le ragioni di queste ambientazioni sono riscontrabili nelle grandi tradizioni religiose mediorientali dove le prassi eremitiche erano presenti ben prima che in occidente. Lì, assieme alla caverna, l'albero costituisce l'elemento primitivo di riparo e non a caso tra i primi eremiti oltre agli *stiliti*, che abitavano sulla colonna, i *dendriti* abitavano su un albero³. Agli inizi del cristianesimo l'eremo era un rifugio nel deserto nel quale si appartavano gli asceti che abbandonavano il mondo per aspirare alla perfezione spirituale esercitando una vita penitente. Il riparo nella roccia, protetto da strutture murarie, raggiunse, nel corso di pochi secoli, un alto grado di complessità così che l'eremo divenne in Occidente sinonimo di fortezza, sottolineando l'isolamento di una comunità.

Tra i più antichi eremi della cristianità è il Santuario delle Tentazioni di Gerico, costruito nel luogo in cui Cristo fu tentato dal demonio al termine dei quaranta giorni nel deserto. Al limitare dell'ultimo balzo sulla depressione del Mar Morto, dalla cresta del monte è possibile osservare la Valle del Giordano e l'oasi, ricolma di ogni prodotto che la terra può offrire. Questa la tentazione: la possibilità di scendere, cibarsi e dissetarsi, di rinunciare al Bene per sopravvivere alle ostilità della vita, il deserto.

Modello analogo è l'eremo della Verna (AR) che sventa dal sasso proprio nel luogo in cui San Francesco fu tentato dal demonio. A La Verna il limite naturale della roccia cinge l'eremo ed il complesso delle stimmate separandolo dal convento, includendo le piccole celle nella radura irraggiungibili se non attraverso la porta che conduce dagli eremiti.

framing and relegating that same world to a far-away landscape, reachable through the expansion of one's own spirituality.

The reasons for these settings are found in the great Middle-Eastern religious traditions in which hermit practices were present well before they reached the West. There, together with the cave, the tree constitutes the primitive element of shelter and it is not a coincidence that among the first hermits, together with the *stylites*, who lived on columns, were the *dendrites*, who lived on trees³. In early Christianity, the hermitage was a refuge in the desert in which ascetics who abandoned the world in order to aspire to spiritual perfection would isolate themselves, leading a life of penance. The shelter in the rock, protected by walls, acquired over a period of a few centuries a high degree of complexity, and it is thus that in the West the hermitage became synonymous with the fortress, underlining the isolation of the community.

Among the most ancient Christian hermitages is the Monastery of the Temptation in Jericho, built on the place where Christ was tempted by the devil after forty days in the desert. Built on a cliff overlooking the depression of the Dead Sea, from the peak of the mount it is possible to see the Valley of the Jordan and the oasis, rich with all the goods that the land has to offer. This is the temptation: the possibility to descend, to feed and drink, to give up the Good in order to survive to the hostilities of life, of the desert.

The Hermitage of la Verna, in the province of Arezzo, stands on a rocky cliff in the place where Saint Francis was tempted by the devil and is built on a similar model. The natural limit of the rock encloses the hermitage and the complex of the stigmata, separating it from the monastery, including the small cells in the clearing that are inac-

p. 111

Paolo Uccello, *La Tebaide*, tempera su tela (83x118 cm), 1460 ca.
La vita dei santi è descritta in relazione allo spazio della vita eremitica, al tema della meditazione come percorso spirituale

pp. 112-113

Il modello del villaggio da circolare, come la volta celeste, diviene quadrato nel modello di un paradiso recinto da mura e di una Gerusalemme Celeste

pp. 114-115

Grotte nelle pareti rocciose del deserto di el-Bariyah in Palestina.

Il Monastero delle Tentazioni, insediamento monastico del XIX sec.

Veduta del Monastero di San Giorgio, costruito dai monaci nel IV sec per provare l'esperienza del deserto come i profeti.

Il monastero cinese di Xuang Kong a Datong, conosciuto con il soprannome "il monastero sospeso", aggrappato ad una parete rocciosa ai piedi del monte Heng nella provincia di Shanxi.

Veduta del complesso di templi del Monastero di Taktasang, di religione buddista, costruito attorno alla caverna dove la tradizione ritiene che abbia meditato il guru indiano Padmasambhaya nel VIII sec.

p. 116

Sandro Parrinello

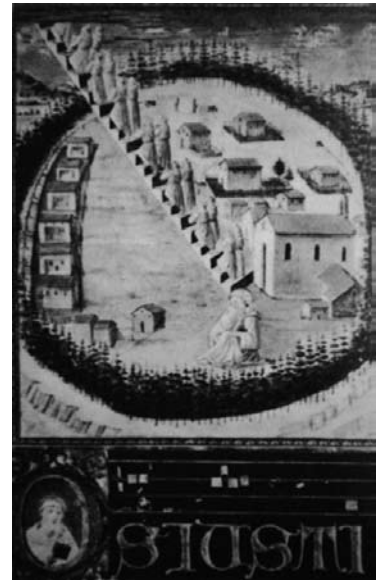
Chiesa di La Verna, acquerello

Veduta dell'Eremito di La Verna

p. 117

Veduta del modello tridimensionale dell'Eremito di Camaldoli, piattaforma per la fruizione remota degli ambienti inaccessibili della clausura.

Le diverse celle dell'Eremito di Camaldoli a confronto, si evidenziano le variazioni planimetriche in relazione al modello.



Analoghi sistemi insediativi si possono trovare con riferimenti trasversali a numerose culture, dal complesso di Wudang, nella provincia di Hubei, in Cina, dove i monasteri sporgono e completano l'ambiente naturale dei monti sacri per i fedeli taoisti⁴, alle architetture di Taktasang Palphug o di Xuang Kong o i più vicini esempi del monastero di San Giorgio in Palestina, il Monastero di Sumela in Turchia fino all'eremo di Calomini in Garfagnana o San Viviano nella località di Vagli di sopra, in Lucchesia⁵.

La cella dell'eremita

L'articolazione degli spazi di carattere eremitico è stata influenzata da eventi, personaggi, luoghi e teorie spirituali anche molto lontani nel tempo nello spazio. Ne è scaturito, quindi, un eterogeneo sistema di modelli di organizzazione. Tuttavia, pur nella varietà e nella ricchezza degli esempi, più o meno complessi, è ancora riconoscibile, il più delle volte, un nucleo simbolico e nello stesso tempo concreto, sia per le sue caratteristiche di elemento originario, sia per un uso dello spazio in forma semplice ed elementare, essenziale. Si potrebbe dire che alla tensione verso la spiritualità si accompagna una ricerca di spazio rarefatto. Solo con un'apparente contraddizione in termini, si allentano i legami con la forza di gravità e si aumentano quelli con il luogo, si allontanano i rapporti con la funzione e si avvicinano quelli intessuti con il trascorrere del giorno e delle stagioni. In alcuni casi il momento del passaggio dallo spazio naturale a quello artefatto viene considerato non come una conquista o un superamento, ma come un momento dialettico necessario. Da un nucleo originario si sono sviluppati forme diverse di aggregazioni, ma alla fine l'elemento di origine, pur nella sua povertà, rimane punto di riferimento spaziale per ritornare alle pratiche spirituali collegate alla vocazione eremitica.

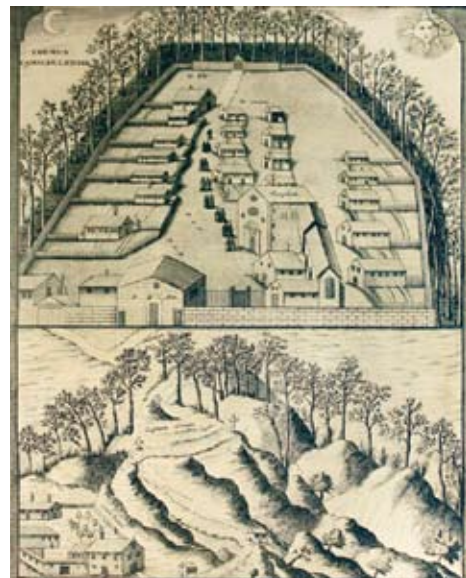
A Camaldoli il modello del villaggio ordinato e recinto dalla foresta si concretizza, si sviluppa e cresce non in relazione ad una

cessibile except for a door from which the hermits can reach them. Similar settlements can be found with transverse references to numerous cultures, from the complex of Wudang, in the province of Hubei, in China, where monasteries project over the natural landscape of the mountains, sacred for the Taoists⁴, to the architectures of Taktasang Palphug or Xuang Kong, or examples nearer to us such as the Monastery of Saint George in Palestine, the Monastery of Sumela in Turkey, the hermitage of Calomini in Garfagnana or San Viviano in Vagli di Sopra, in Lucchesia⁵.

The hermit's cell

The articulation of spaces devoted to hermitage functions was influenced by events, figures, places and spiritual theories often distant from one another in both time and space. The result is thus a heterogeneous system of organisational models. However, even within the variety and wealth of examples, more or less complex in nature, there is still generally a symbolic, yet concrete, nucleus that can be recognised, both in terms of its features as primal element and for its use of space in a simple, essential and elementary way. It could be asserted that the tension toward spirituality is accompanied by a search for a rarefied space. With only an apparent contradiction in terms, the links to the force of gravity are loosened and those to the place are bound stronger, in the same way, there is a distancing from the function and an increase in the relationship with the passage of time, of the days and of the seasons. In some cases the moment of the passage from the natural to the built space is considered not as a conquest or achievement, but as a necessary dialectical moment. From an original nucleus various forms of aggregation were developed, yet the original element, in its poverty, remains ultimately as the point of reference for a return to the spiritual practices related to eremitical asceticism.

At Camaldoli the model of a well-ordered village surrounded by



regola metrica dimensionale, ma quasi spontaneamente attraverso la realizzazione di celle ciascuna delle quali perfettamente autonoma nei confronti del sistema organizzativo generale.

San Romualdo decise agli inizi del XI secolo di proporre la formulazione di un modello nel quale convivessero sia l'Eremo che il Monastero, riprendendo così usanze orientali e l'esperienza antica della meditazione delle scritture nel silenzio della cella eremitica, o Lavra, garantendo comunque un minimo di relazione con gli altri eremiti, evitando l'isolamento totale, nella struttura cenobitica. La Lavra è la casa che ogni monaco ha a disposizione e in custodia per il proprio ritiro spirituale, in cui lavora, studia e prega e che è caratterizzata dalla struttura a chiocciola, capace di proteggere dal clima rigido che si prolunga in un piccolo giardino chiuso dal muro. Il tutto (cella e giardino) costituisce l'ambiente di rispetto per il monaco. Vivendo in tal modo il Camaldolese può dirsi anche eremita e a differenza delle celle dei Certosini, che sono contigue al chiostro, quelle camaldolesi sono disposte in prossimità della chiesa, ma ognuna forma un edificio a sé stante, per questo l'eremo assomiglia ad un minuscolo villaggio composto da alcune case (da un minimo di 4 a un massimo di 20) col proprio giardino, la chiesa e alcuni fabbricati più grandi di uso comune. L'interno della cella è composto di tre locali: una stanza adibita ordinariamente allo studio, al riposo e alla consumazione dei pasti, la cappella con l'altare e un locale destinato ai servizi. Ciascuna cella fa riferimento ad un modello che propone un percorso di separazione della vita dell'eremita dal mondo esterno, attraverso il giardino nel quale si possono coltivare autonomamente i frutti della terra, una spirale conduce dal porticato agli ambienti interni fino al cuore dell'abitazione dove si trovano, disposti in forma allineata, i tre ambienti dedicati allo studio, alla vita e alla preghiera. La cella camaldolese, costruita secondo questo principio, è il risultato di un'evoluzione che nel

the forest is crystallised, it develops and grows not in relation to a metric dimensional rule, but almost spontaneously through the building of cells, each of which perfectly autonomous from the general organisational system.

Saint Romuald decided in the early 11th century to develop a model in which both the Hermitage and the Monastery could be combined, retaking Eastern practices and the ancient experience of meditation on the scriptures in the silence of the hermit's cell, or Lavra, while ensuring, through the cenobitic structure, a minimum of relationship to the other hermits, thus avoiding total isolation. The Lavra is the house that every monk can use for his own spiritual retreat, it is the place where he works, studies and prays. It has a cochlear structure which protects the monk from the harsh weather and extends into a little garden enclosed by walls. The whole structure (cell and garden) constitutes the exclusive space for the monk, and living thus the Camaldolese monk can consider himself a hermit too, unlike the Carthusian. Whereas the Carthusian cells are placed around the cloister, the Camaldolese place theirs next to the church, yet each is a small independent building and thus the monastery resembles a minute village composed by some houses (a minimum of 4 and a maximum of 20), each with its own garden, as well as a church and a few other large communal buildings. The interior of the cell includes three spaces: a room usually used for study, rest and eating, the chapel with the altar and the toilet. Each cell refers to a model that proposes a separation of the hermit's life from that of the external world, through the garden where the fruit of the land can be grown by every monk, a spiral leads from the portico to the interior and finally to the core of the dwelling where the three spaces devoted to study, life and prayer are found, aligned in that order. The Camaldolese cell, built following this principle, is the result of an evolution which through time has completely modified



tempo ne ha completamente modificato gli aspetti dimensionali mantenendo però invariata la conformazione interna, il modello distributivo e funzionale⁶.

Una questione di dimensione o di misura

In realtà non esistono spazi esclusivi per meditare, ogni spazio può considerarsi adatto; inoltre quello più semplice garantisce uno spreco minore di energie. Alcuni spazi tradizionalmente dedicati alla riflessione allo studio, usati anche da popoli di culture e tradizioni diverse, si adattano meglio di altri a tali funzioni perché prevedono accorgimenti particolari di isolamento, di illuminazione, ripartizione e dislocazione degli ambienti. Tuttavia si può meditare anche all'aperto, in assenza di qualsiasi confort; quello che conta di più è una disposizione a costruirsi uno spazio attorno a sé. Questo spazio non è necessariamente definito da un'architettura o può esserlo anche solo in una forma virtuale, sfruttando i movimenti di contrazione e dilatazione che diventano palpabili con il modificarsi della luce per tendere alla comprensione del processo generativo dello spazio elementare.

Da qui è breve il passo per un necessario riferimento al pensiero di Heidegger: *Non solo poetare a abitare non si escludono reciprocamente. Essi sono anzi in una coesione inscindibile, si richiedono reciprocamente*⁷.

Il rilievo delle strutture degli eremi ha messo in luce, anche grazie alle attività di ricerca tese a verificare il comportamento costruttivo degli elementi che compongono tali architetture sacre, una comprensione culturale dello spazio vincolato alla natura dell'eremo come espressione formale. La sperimentazione di numerose tecniche di acquisizione dati, integrando misurazioni effettuate con i più sofisticati strumenti di rilevamento, ha permesso il confronto sistematico delle misure stesse. Il modello virtuale è stato scomposto, sezionato, reso discreto e confrontato con diverse unità di mi-

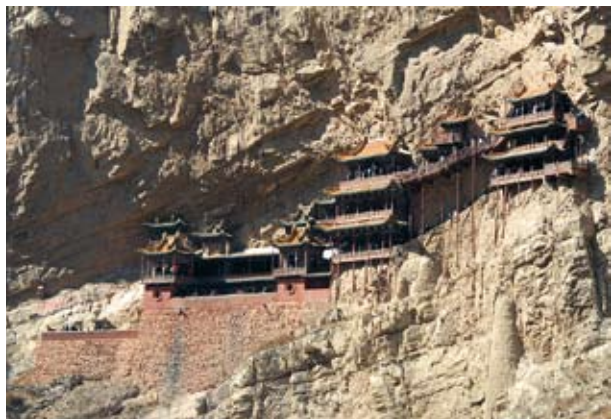
the dimensional factor, yet has kept intact the interior structure, and the distributive and functional model⁶.

A question of dimension or measure

In truth there are no special places for meditating, any space can be adequate; as a matter of fact the simpler space ensures a lesser wastage of energy. Some spaces traditionally used by a variety of cultures for reflection and study are better adapted than others to this purpose because they envisage a series of requirements in terms of isolation, illumination, placement and distribution of the environments. Meditation, however, can also be done outdoors, in the absence of any comfort; what is important is the will to build a space around oneself. This space is not necessarily defined by an architecture, or may be so only virtually, taking advantage of the movements of contraction and dilation that become palpable with the changing light, which in turn helps to understand the generative process of elementary space.

It is a short distance from here to a necessary reference to Heidegger's thought: *Not only are dwelling and poetry not mutually excluding. They are in a state of inseparable cohesion, they need each other mutually*⁷.

The survey of hermit's structures has highlighted, also thanks to research activities aimed at verifying the building behaviour of the elements that compose the said sacred architectures, a cultural understanding of the space linked to the nature of the hermitage as formal expression. The experimentation with numerous data acquisition techniques, which include the measurements taken with the help of state of the art survey instruments, has allowed the possibility of undertaking systematic comparisons of the measurements in question. The virtual model was decomposed, sectioned, rendered discreet and compared to different units of measure, with the purpose of understanding that, in this case, the measure has a verbal relation to the formal model. Additionally, the type has shown a technological and functional evolution



sura al fine di comprendere che la misura, in questo caso, ha una relazione verbale con il modello formale. Il tipo inoltre ha mostrato nel tempo un'evoluzione di carattere tecnologico e funzionale grazie alla quale riducendo ai minimi termini quelle qualità che lo definiscono, diviene possibile stabilire quelle invarianti formali che qualificano l'architettura eremitica in questo caso camaldolese. Dal modello ideale, necessario per la comprensione dell'architettura, il passaggio al modello virtuale ed allo spazio algoritmico della Realtà Virtuale costituisce inoltre una sfida non solo in senso filosofico e creativo, per quanto riguarda i modi attraverso cui i contorni delle forme digitali sono generati mediante il 'substrato' algoritmico della matrice digitale, ma anche per le opportunità che tali modelli costituiscono nel momento in cui permettono di concretizzare una moltitudine di relazioni altresì celate.

¹ R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, 2002, pag.160. "Il test di intelligenza Stanford-Binet indica che all'età di cinque anni il bambino sa copiare il quadrato mentre solo a sette riesce a copiare il rombo [...] alle direzioni verticale e orizzontale sono preposte cellule più numerose che alla direzione obliqua [...] sotto l'influenza della gravità l'evoluzione ha plasmato il sistema nervoso umano sul predominio delle due direzioni fondamentali".

² Valchiusa, luogo provenzale trasformato in *locus amoenus*, si trasforma nella cornice adatta al ritiro dal mondo, in un'alternativa, che diventa l'*altrove* tanto desiderato in mezzo al caos ed alla *confusione infernale*. La netta contrapposizione tra città e campagna, intesa come luogo appartato, viene emancipata nell'opera del Petrarca.

³ Cfr. M. Montanari, 2011, *Storia medievale*, La terza Roma-Bari, prima edizione 2002, pp. 15/16.

⁴ Nel 1994 i templi delle montagne di Wudang vennero inclusi nell'elenco dei Patrimoni dell'umanità dell'UNESCO, tra questi il palazzo d'oro (Jinding), il palazzo del paradiso viola (Zixiao), il tempio della grotta inferiore (Nanyan), il tempio del principe solitario (Taizipo), il tempio dei cinque draghi (Wulong), il tempio Yu Xu (Laoyin).

⁵ Anche in Toscana, il vivere in cavità naturali, ha origini preistoriche. In alcune aree (Garfagnana, Lunigiana, zona dei Monti Pisani e Lucchesia) si trova un tipo di architettura rupestre che sfrutta le cavità naturali del terreno integrandole con strutture in muratura atte a creare una chiusura artificiale, come in molti "tafoni" usati della Gallura sarda oppure i "d'abri" in Francia.

⁶ Non esistono a Camaldoli celle di uguale dimensione o che dipendono da una serie di rapporti geometrici particolari, a guidare la composizione è il modello del percorso a spirale e la relativa distribuzione funzionale, la dimensione dipendeva essenzialmente dalle disponibilità economiche.

⁷ Martin Heidegger, *Saggi e discorsi* [1954], Mursia, Milano 1976, pp. 135-138.

thanks to which, by reducing to its minimum the qualities that define it, it is possible to establish those formal constants that qualify eremitic architecture, in this case regarding the Camaldolese tradition.

The passage from the ideal model, necessary for understanding architecture, to the virtual model and to the algorithmic space of Virtual Reality, constitutes a challenge as well, not only in philosophical and creative terms, concerning the ways in which the outline of digital shapes are generated through an algorithmic 'substratum' from the digital matrix, but also due to the opportunities that the said models represent since they permit the crystallisation of a series of relations that would otherwise remain hidden.

Translation by Luis Gatt

¹ R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, 2002, pag.160. "The Stanford-Binet intelligence test shows that when he is five years old the child knows how to copy a square, whereas only at seven can he copy the rhombus [...] more cells are assigned to vertical and horizontal than to oblique directions [...] under the influence of gravity, evolution has set the human nervous system under the predominance of the two fundamental directions".

² Vaucluse is a place in Provence which transforms into a *locus amoenus*, into the adequate setting for the abandonment of the world, an alternative that becomes the somewhere else which is so wished for in the midst of chaos and *infernal confusion*. The clear contrast between city and countryside, understood as a remote place, becomes emancipated in Petrarca's work.

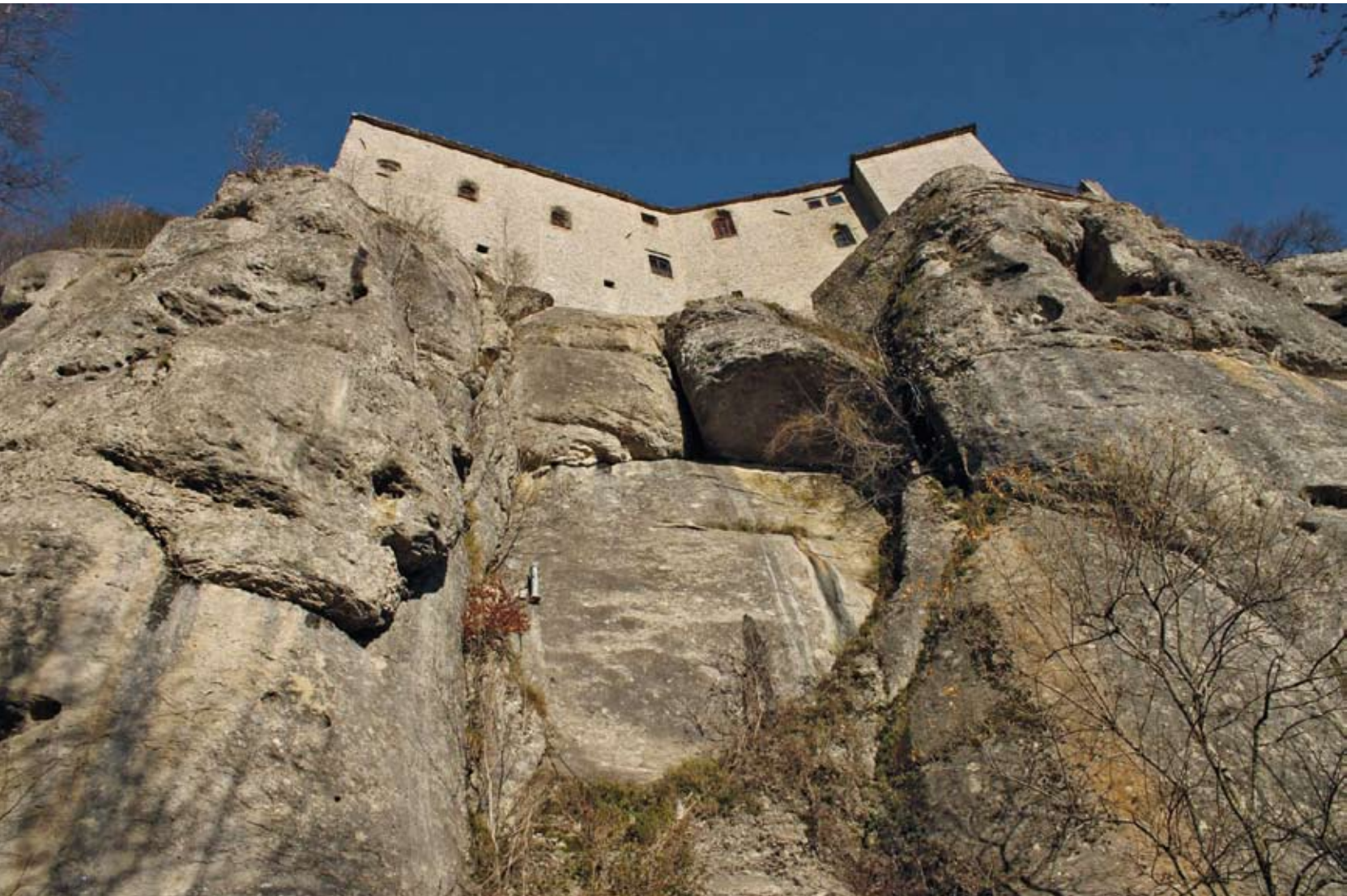
³ See M. Montanari, 2011, *Storia medievale*, La terza Roma-Bari, First Edition 2002, pp. 15/16.

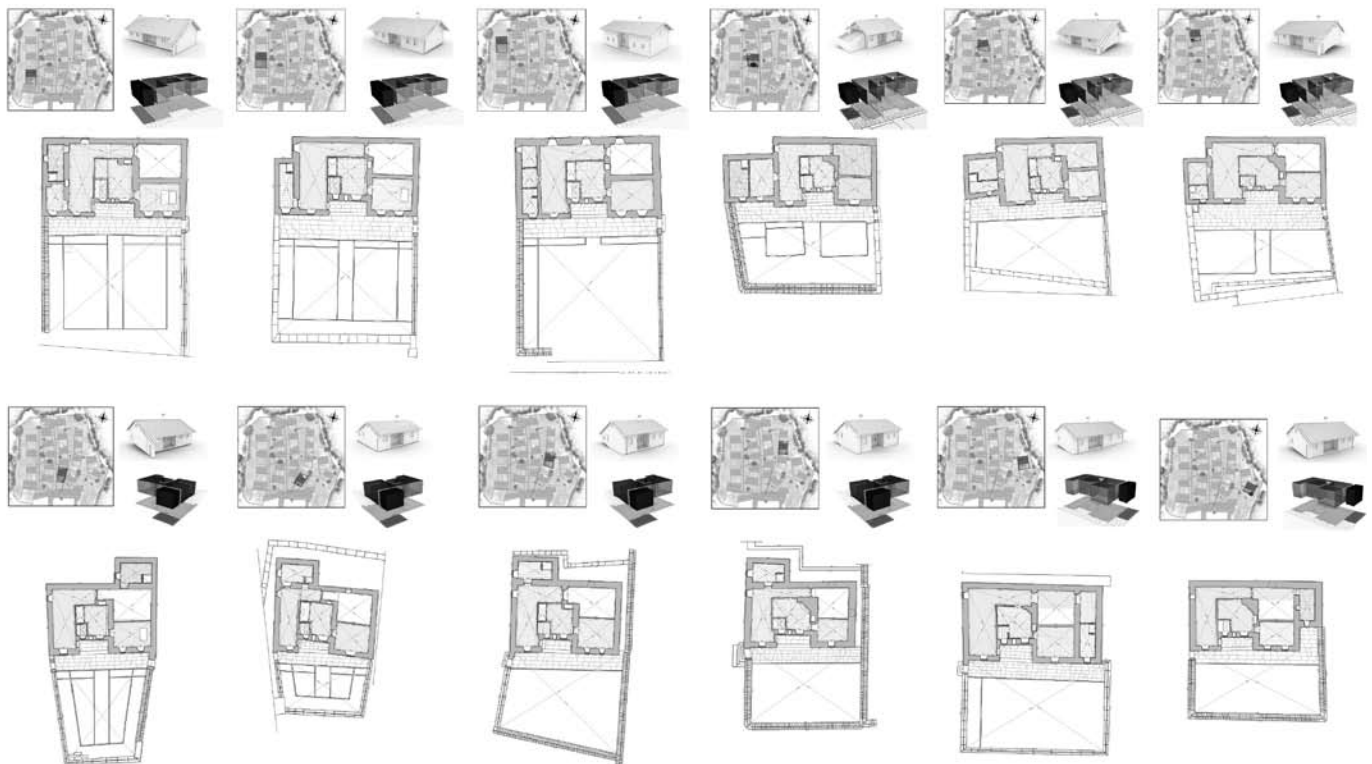
⁴ In 1994 the temples of the Wudang mountains were listed as UNESCO World Heritage Sites, among which the Golden Palace (Jinding), the Palace of the Purple Paradise (Zixiao), the Temple of the Lower Cave (Nanyan), the Temple of the Solitary Prince (Taizipo), the Temple of the Five Dragons (Wulong), and the Yu Xu Temple (Laoyin).

⁵ Also in Tuscany, living in natural caves has prehistoric origins. In some areas (Garfagnana, Lunigiana, the area of Monti Pisani and Lucchesia) examples are found of a cave architecture that takes advantage of the natural cavities of the land, combining the with built structures which provide an artificial enclosure, as in many "tafoni" used in the Gallura region in Sardinia or the "d'abri" in France.

⁶ In Camaldoli there are no cells of the same size, or which depend on specific geometrical relations; the guiding principle of the composition is the spiral model and the resulting functional distribution, whereas the size depended on the economic resources available.

⁷ Martin Heidegger, *Saggi e discorsi* [1954], Mursia, Milan 1976, pp. 135-138.





The article analyses the chapel built by Antonio da Sangallo the Younger approximately between 1518 and 1520 in the Spanish church in Rome, San Giacomo degli Spagnoli (today known as Nostra Signora del Sacro Cuore), to honour the memory of Cardinal Jaume Serra i Cau (1427-1517). The article follows the stages of its design and construction of the Serra chapel – a path made difficult by the transformations and modifications suffered by the building throughout the ages – which has an important place in Sangallo's artistic development, in the passage from a style still marked by his Florentine training to the ever more conscious adoption of an ancient-style architectural language.

Antonio da Sangallo il Giovane e la cappella Serra a San Giacomo degli Spagnoli a Roma

Antonio da Sangallo the Younger and the Serra chapel in San Giacomo degli Spagnoli in Rome

Maria Beltramini

“Appresso volendo il cardinale Alborense lasciar memoria di sé nella chiesa della sua nazione, fece fabbricare da Antonio e condurre a fine in San Iacopo degli Spagnuoli una cappella di marmi et una sepultura per esso (...): la quale opera di architettura è certamente tenuta lodatissima, per esservi la volta di marmo con uno spartimento di ottangoli bellissimo”.

A dispetto dei superlativi impiegati da Giorgio Vasari per descriverla, la cappella che Antonio da Sangallo il Giovane realizzò, tra il 1518 e il 1520 circa, per ospitare la sepultura del cardinale Giacomo Serra nella chiesa di San Giacomo degli Spagnoli (oggi Nostra Signora del Sacro Cuore) a Roma è piuttosto trascurata dagli studi. Una ragione sta certo nel fatto che l'edificio ha subito nei secoli, e in particolare tra Ottocento e Novecento, importanti perdite che l'hanno restituita impoverita e manomessa. Ciononostante, la sua straordinaria monumentalità è ancora percepibile, tanto più in rapporto con la chiesa quattrocentesca che la ospita, raro e pregiato testimone italiano di una tipologia frequente nel Nordeuropa e d'insopprimibile sapore gotico, quella delle *Hallenkirchen*. La cappella è intitolata al santo eponimo del cardinale lì sepolto – San Giacomo appunto – che, in quanto patrono della Spagna, è anche titolare del tempio, e questo certo spiega sia la sua magnificenza decorativa sia, almeno in parte, la scelta di far correre attorno a il suo perimetro un sedile marmoreo, elemento che conferisce a questo sacello privato, pur richiuso in sé stesso, una caratterizzazione pubblica di ascendenza fiorentina. Malgrado sia un ambiente di dimensioni relativamente contenute (poco meno di sette metri di profondità per poco più di quattro in larghezza), lo spazio è davvero di grande effetto, poiché frutto

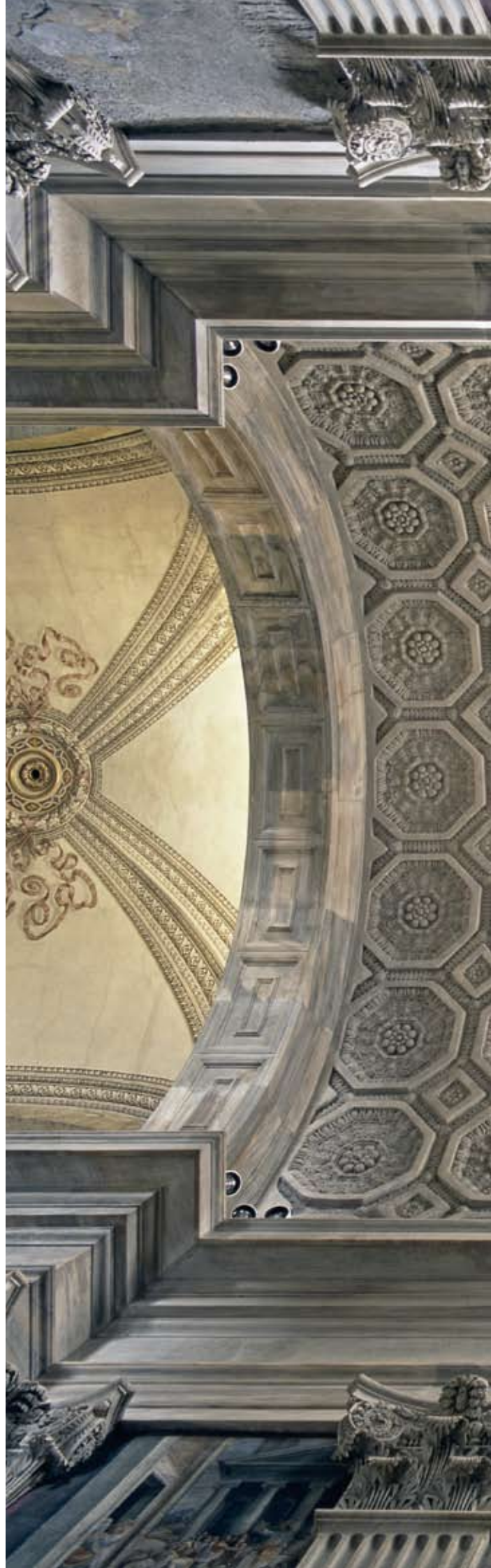
“After which, the Cardinal of Oristano¹, then desiring to leave a memorial of himself in his nation's church, commissioned Antonio to construct a marble chapel in the church of San Jacopo degli Spagnuoli, with a tomb for himself (...) The whole work is considered a very fine one, the architecture being greatly extolled, more particularly for the marble vaulting, which has octangular compartments of great beauty”.

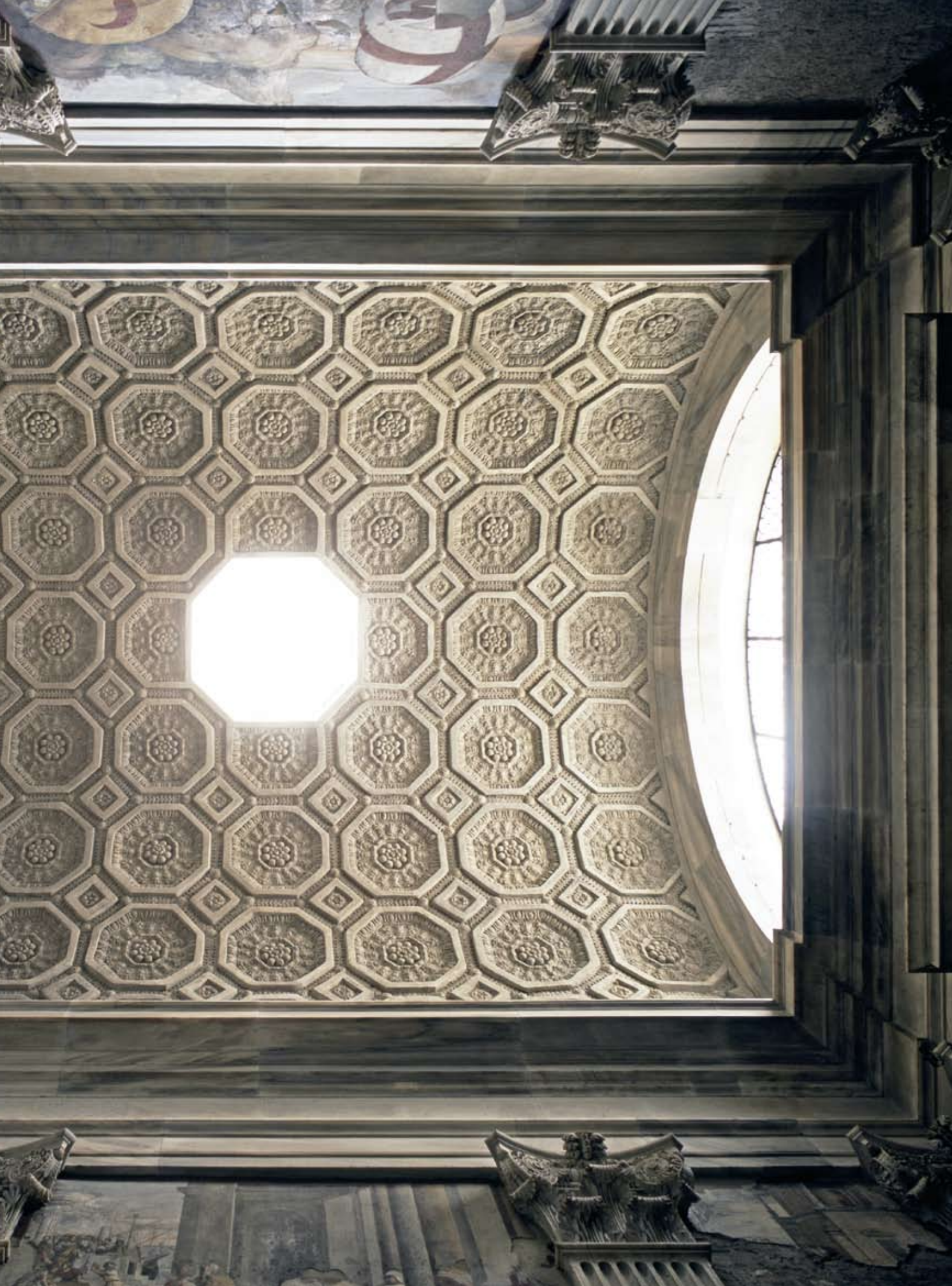
Despite the superlatives used by Giorgio Vasari to describe it, the chapel that Antonio da Sangallo the Younger built, approximately between 1518 and 1520, for housing the tomb of the Cardinal Jaume Serra i Cau in the church of San Giacomo degli Spagnoli (known today as Nostra Signora del Sacro Cuore), in Rome, has not been much studied. A reason for this is the fact that the building has been tampered with and has suffered a series of losses, especially during the 19th and 20th centuries, which have impoverished it. Notwithstanding this, its extraordinary monumental nature is still perceptible, especially in connection with the 15th century church that houses it, a rare and precious Italian example of a typology that is frequent in Northern Europe and which has an unmistakable Gothic flavour to it, that of the *Hallenkirchen*. The chapel was given the name of the saint who carries the same name of the Cardinal who is buried in it – Santiago, or San Giacomo – who, as patron saint of Spain, is also the saint to whom the church is devoted, and this explains both its magnificent decoration and, at least partially, the choice to place around its perimeter a marble bench, an element which gives this private chapel, however enclosed in itself, a public character of Florentine derivation. Although it is a relatively small space (a little less than seven metres long and four metres wide), the



Cappella Serra a San Giacomo degli Spagnoli, interno
foto © Arnaldo Vescovo
Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Roma

La volta cassettonata
foto © Arnaldo Vescovo
Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Roma





di un progetto integrato di architettura e decorazione pittorica e scultorea, che rivela la volontà del suo architetto di misurarsi col modello più illustre sulla piazza romana del tempo, cioè la sepoltura per Agostino Chigi escogitata da Raffaello tra il 1514 e il 1516 a Santa Maria del Popolo.

Il cardinale Jaime Serra era nato, forse a Valencia, nel 1427; la sua carriera ecclesiastica era decollata con l'elezione di Rodrigo Borgia a papa nel 1492: in quell'anno ottenne infatti il vescovato di Oristano (da qui l'appellativo di *Arborensis*) e più tardi, nel marzo del 1500, il cardinalato; ricoprì brevemente la carica di vescovo di Palestrina dal luglio del 1516 fino alla morte, avvenuta il 15 marzo 1517. Avanzando l'età, il cardinale Serra almeno nel 1515 – quasi novantenne – aveva sì disposto nel proprio testamento un lascito di mille ducati “pro constructione capelle et Sepulchri” in San Giacomo, senza però che venisse intrapresa alcuna opera concreta: sappiamo infatti che, subito dopo la sua scomparsa, venne temporaneamente tumulato presso l'altar maggiore. Non è facile precisare il suo profilo di committente; possiamo tuttavia ipotizzare che il modello di riferimento di cappella sepolcrale, per un cardinale spagnolo della sua generazione che aveva raggiunto l'apice della carriera all'apertura del XVI secolo, fosse la sontuosa cappella di Oliviero Carafa a Santa Maria sopra Minerva. Sia come sia, fu la nomina da parte di Leone X del cardinale Antonio Dionigi Ciochi del Monte a esecutore testamentario a determinare, nel 1518, l'avvio effettivo di un cantiere che probabilmente riflette più le predilezioni di gusto di quest'ultimo, che dell' “utilizzatore finale” dello spazio.

Antonio del Monte, del cui mecenatismo architettonico ed artistico abbiamo notevolissime prove, si mosse infatti con grande efficienza, avendo ormai una certa dimestichezza coi Sangallo: mentre Antonio il Vecchio gestiva i suoi cantieri in Toscana, al giovane nipote omonimo di questi il cardinale aveva già affidato a Roma la ristrutturazione del proprio palazzo in Agone in cui abitava a partire dal 1514, giusto dirimpetto all'area occupata dalla chiesa e dall'ospedale della nazione spagnola sul lato meridionale della piazza. È possibile invece che lo scultore – il fiorentino Jacopo Tatti – che realizzò la statua dell'altare e il pittore che eseguì gli affreschi – Pellegrino da Modena – venissero cooptati dall'architetto stesso, che già in palazzo Baldassini aveva dato spazio per la decorazione ad altri membri della bottega di Raffaello.

L'introduzione, nel 1518, di Antonio da Sangallo il Giovane nel contesto di San Giacomo degli Spagnoli si dimostrò molto produttiva per l'architetto, poiché di fatto innescò il suo coinvolgimento in un ambizioso piano di ristrutturazione di tutta la chiesa. Non era il primo, dato che la storia dell'edificio era stata fino a quel momento molto accidentata. Le ricerche più recenti ci aiutano a ricostruire il suo sviluppo da modesto oratorio altomedievale sorto sui resti dello stadio di Domiziano, alla rifondazione nel 1450, all'ampliamento compiuto tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo quando la chiesa si prolungò verso occidente giungendo ad affacciarsi su piazza Navona, forse anche avvalendosi dei consigli di Donato Bramante. Il progetto della cappella Serra s'inserisce quindi in questo contesto in trasformazione, anzi in uno dei suoi punti delicati, là dove da poco era avvenuta la saldatura tra il corpo antico e quello più recente della chiesa. Antonio propose addirittura, alla metà degli anni Venti, di coronare l'intero edificio con una cupola: si limitò invece ad opere di ristrutturazione e consolidamento del sistema di copertura a volte delle navate, abbandonando sogni più arditi e lasciando alla sola cappella Serra il compito di illustrare la sua abilità costruttiva e la sua crescente passione per l'Antico.

Sembra che Antonio, nel progettare la cappella Serra, abbia in un primo momento immaginato uno spazio centralizzato, di pianta

space produces a truly grand effect, since it is the result of a project which combined architecture with pictorial and sculptural decoration, which reveals the will of the architect to measure himself with the most illustrious example in a Roman *piazza* at the time, that is the tomb of Agostino Chigi in Santa Maria del Popolo, built by Raffaello between 1514 and 1516.

Cardinal Jaime Serra was probably born in Valencia, in 1427; his career in the Church took off with the election in 1492 of Rodrigo de Borja as Pope Alexander VI; it was that same year, in fact, that Jaime became Bishop of Oristano (which is why he is given the epithet *Arborensis*), and a few years later, in March, 1500, a Cardinal; he was also briefly Bishop of Palestrina, from July, 1516 to his death on March 15, 1517. As he became older, Cardinal Serra – almost ninety years old in 1515 – had left in his will the amount of one thousand Ducats “pro constructione capelle et Sepulchri” in San Giacomo, without, however, having carried out any precise actions to this respect: we know, in fact, that immediately after his death he was temporarily buried next to the main altar. It is not easy to pin down his profile as a client; we can, however, hypothesise that the reference model for the sepulchral chapel, for a Spanish Cardinal of his generation who had reached the zenith of his career at the beginning of the 16th century, was the sumptuous chapel of Oliviero Carafa in Santa Maria sopra Minerva. In any case, it was the appointment by Pope Leo X of Cardinal Antonio Dionigi Ciochi del Monte as executor of the will that determined, in 1518, the effective beginning of the project, which probably reflected the taste of the latter, rather than that of the “end user” of the space.

Antonio del Monte, whose patronage of architecture and the arts has been widely proven, took action with great efficiency, being on somewhat close terms with Sangallo as well: while Antonio the Elder managed his work-sites in Tuscany, his young namesake and nephew had already restructured the Cardinal's palace in Agone, where he had been living since 1514, and which stood across the street from the Spanish church and hospital, on the southern side of the square. It is possible, however, that the sculptor – the Florentine Jacopo Tatti – who made the statue on the altar, and the painter who did the frescoes – Pellegrino da Modena – had been involved in the project by the architect himself, since already in *palazzo Baldassini* he had given space for decoration to other members of Raffaello's studio.

The introduction, in 1518, of Antonio da Sangallo the Younger in the context of San Giacomo degli Spagnoli proved to be very productive for the architect, since it initiated his involvement in a more ambitious project for restructuring the entire church. He was not the first, since the history of the building to that moment had been quite eventful. Recent research help us reconstruct its development from a modest Early Middle Age *oratorium* built on the remains of Domitian's Stadium, to its re-foundation in 1450, the expansion between the end of the 15th and early 16th centuries, when the church was extended to the west, until it faced piazza Navona, perhaps following the advice of Donato Bramante. The project of the Serra chapel is thus a part of this context of transformation, in fact it represents one of its most delicate moments, at the point where the connection between the older body of the church and the recent extension was situated. Antonio even proposed, in the mid-Twenties of the century, to crown the entire building with a cupola: the work was limited, however, to restructuring and consolidation works for the vaulted covering of the naves, abandoning dreams of more radical modifications and focusing his building skills and his growing passion for antiquity on the Serra chapel alone.

It seems that Antonio, in his project for the Serra chapel, had initially imagined a centralised space on a square plan, with folded pillars at the corners, probably covered by a cross or ribbed vault: a very

quadrata con paraste piegate a libro agli angoli, e probabilmente coperto da una crociera o da una vela: una soluzione, insomma, molto fiorentina; solo in un secondo momento avrebbe sviluppato lo spazio in profondità, coprendolo con una volta a botte cassettonata conclusa, sulla parete di fondo, da una grande finestra termale (oggi una grande lunetta), utilizzando perciò un linguaggio decisamente più romano. Questo tipo di soluzione appare anche più efficiente dal punto di vista statico: non è un caso che nei progetti di trasformazione dell'intera chiesa Antonio addirittura duplichi la cappella su entrambi i fianchi, creando sistemi di volte collaboranti lungo le navate in grado di contrastare le spinte della vagheggiata cupola mai compiuta. Tuttavia la rinuncia alla struttura a baldacchino – particolarmente appropriata nelle tipologie sepolcrali – in favore di una soluzione longitudinale, qualunque ne sia stato il motivo, non è totale e definitiva: è come se la cappella Serra ne conservasse infatti memoria grazie ad alcuni elementi significativi.

Guardiamola allora più da vicino. Separata in origine dal pavimento della chiesa da due gradini (non uno come oggi) e da un muretto con funzione di parapetto che prolunga in facciata il sedile interno, la cappella si presenta scandita da paraste realizzate in marmo di Carrara come lo zoccolo su cui poggiano le loro basi. Sopra i capitelli compositi – quelli che vediamo oggi sono in realtà frutto di un rifacimento in metallo e stucco di primo Novecento basato sugli originali danneggiati, precisamente documentati da un rilievo di Luigi Poletti eseguito nel 1832 – corre una trabeazione continua con fregio liscio. Le paraste determinano su ciascuno dei muri laterali tre campate, quelle mediane più larghe, che oggi accolgono ciò che rimane degli affreschi di Pellegrino da Modena, già guasti nel primo Seicento a causa dell'umidità di risalita. I brani pittorici entrano in gioco con l'architettura, poiché le scene, oltre che dagli elementi verticali delle paraste, sono divise orizzontalmente in due registri: quello posto più in basso e che poggia sul dorsale del sedile marmoreo, simula riquadri con scene a monocromo in porfido entro cornici di finto verde antico, quasi completamente perduti, mentre quello superiore interpreta la scansione architettonica come un loggiato oltre il quale si svolgono, in tempi e luoghi diversi, i miracoli di San Giacomo in vita e *post mortem*.

Il muro di fondo non partecipa della scansione delle pareti, ma ridefinisce ed aggiorna il modello delle edicole del Pantheon col loro sfondo colorato, memore anche della lezione di Giuliano da Sangallo a Santa Maria delle Carceri a Prato: mentre tuttavia lì il timpano semicircolare dell'altare era ribadito dall'inflattersi della volta, qui la cornice dell'edicola che ospita la grande statua del Sansovino segue il profilo rettilineo della trabeazione, lasciando libera la lunetta per l'apertura della finestra, a lungo l'unica fonte d'illuminazione della cappella. Ai lati dell'altare gli affreschi simulavano due nicchie abitate dai santi Pietro e Paolo: quelli dipinti da Pellegrino sono andati purtroppo perduti e sono oggi sostituiti da mediocri reinterpretazioni di primo Novecento; ma le fonti ci dicono che in origine, ai piedi di San Pietro, appariva il cardinale Serra, inginocchiato in preghiera. Infine la volta, scavata da sette ordini di cassettoni ottagonali già ammirati da Vasari, realizzati con grande perizia tramite un getto di conglomerato cementizio e decorati a stucco con dorature: la trama è interrotta al centro da una lanterna, non originale, al cui posto campeggiava verosimilmente lo stemma del cardinale titolare. Lo stemma perduto e il ritmo trionfale delle campate laterali, più larghe al centro, immette dunque una forte e quasi contraddittoria nota centralizzata nella cappella longitudinale, una nota che troverebbe una spiegazione convincente se fosse possibile accertare che al centro dello spazio trovava posto il sepolcro del defunto.

Allo stato attuale delle conoscenze è tuttavia molto difficile affer-

Florentine solution, that is; only at a second stage would he have developed the space in depth, covering it with a barrel vault with, on the back wall, a large thermal window (today a large lunette), thus using a far more Roman language. This type of solutions seems to be more efficient also from the static point of view: it is not a coincidence that in the projects for the transformation of the entire church Antonio had doubled the chapel on both flanks, creating systems of vaults along the naves capable of bearing the load of the desired cupola. However, the abandonment of the canopy-like structure – particularly appropriate in sepulchral typologies – in favour of a longitudinal solution, for whatever reason, was not complete and definitive: it is as though the Serra chapel retained its memory thanks to certain meaningful elements.

Let us take a closer look at it. Separated originally from the floor of the church by two steps (and not one, as it is today) and by a small wall which served as a parapet, and which prolonged the interior bench into a facade, the chapel is articulated with a series of pillars made in Carrara marble, same as the bases on which they stand. Above the composite capitals – the ones we see today are really the result of a reconstruction in metal and plaster from the early 20th century based on the original ones, which had been damaged, documented in detail in a survey carried out by Luigi Poletti in 1832 – runs a continuous trabeation with a plain frieze. The pillars determine three spans on every lateral wall, wider in the middle, where what is left of Pellegrino da Modena's frescoes, damaged in the early 17th century due to humidity, can still be seen today. The paintings are well linked to the architecture since the scenes are divided horizontally into two registers, and not only as a result of the vertical elements of the pillars: the first, lower register, placed on the back of the marble bench, reproduces monochrome scenes in porphyry within frames in mock ancient green, almost completely lost, while the upper register interprets the architectural articulation as a loggia beyond which the miracles of Saint James, in different times and places, both in life and *post mortem*, are depicted.

The back wall is not part of the layout of the walls, yet redefines and updates the model of the niches of the Pantheon, with their coloured background, which recall as well Giuliano da Sangallo's lesson at Santa Maria delle Carceri in Prato: yet while there the semi-circular tympanum of the altar was reaffirmed by the doubling of the vault, here the frame of the niche in which the large statue by Sansovino stands follows the rectilinear profile of the trabeation, leaving the lunette free for the opening of the window, which is the main source of light of the chapel. To the sides of the altar the frescoes simulate two niches devoted to Saint Peter and Saint Paul: the ones painted by Pellegrino were unfortunately lost and were substituted by second-rate early 20th century re-interpretations; yet sources tell us that originally Cardinal Serra appeared praying on his knees before Saint Peter. Finally the vault, composed of the seven ceiling coffers which Vasari had admired, masterfully made with cement casting and decorated with gold-plated stucco: the weave is interrupted in the middle by a lantern which was not originally there, probably at the place where the coat of arms of the Cardinal in question used to be. The lost coat of arms and the triumphant rhythm of the lateral spans, wider at the middle, gives a strong and almost contradictory centralised note to the longitudinal chapel, a note which would find a convincing explanation were it possible to ascertain that the tomb of the deceased was located at the centre of the space.

This is difficult to affirm with the information we have at the moment: if it is clear, in fact, that the solution chosen by Antonio del Monte for housing in a dignified manner the remains of Cardinal Serra was not a large walled-in tomb, which would not have found a proper place in the crowded decoration of the walls, then there are two probable alternatives: the first is that it was arranged, perhaps in the



marlo: se è chiaro infatti che la soluzione scelta da Antonio del Monte per collocare degnamente le spoglie del Serra non fu una grande tomba parietale di tipo convenzionale, che non avrebbe potuto trovar posto nell'affollata trama decorativa dei muri, due sono le alternative più probabili. La prima è che fosse sistemata, forse in forma di semplice lastra iscritta, sopra al tratto di dorsale al centro della parete destra della cappella, e che ad essa si rivolgesse lo sguardo del bellissimo San Giacomo, mostrato in rotazione nell'attimo che precede il movimento; la seconda è che la tomba occupasse isolata il centro del pavimento: questa soluzione, peculiare ma non inedita, era per altro familiare al cardinale del Monte, per esser stata adottata poco prima dal suo carissimo amico Cristopher Bainbridge, campione degli interessi della monarchia britannica nella curia romana, scomparso nel 1514 e sepolto poco lontano, nella chiesa della colonia inglese a Roma, San Tommaso di Canterbury.

Dell'opinione che l'ambiente della cappella dovesse comunque impennarsi sull'asse verticale oggi segnalato dalla lanterna fu certamente Antonio Muñoz, che nel secondo decennio del Novecento intervenne sulla cappella sostituendo l'antico altare con una mensa più ornata e realizzando un nuovo pavimento, poiché quello marmoreo originale era andato completamente perduto. In occasione del rifacimento Muñoz collocò al centro dell'impiantito un'iscrizione in rosso antico – che reca la data del 1916 – riprendendo il testo di un'epigrafe riportata da molte fonti come unica

form of a simple inscribed plate, above the back of the bench at the centre of the right wall of the chapel, facing the gaze of the beautiful statue of Saint James, shown in mid-movement; the second alternative is that the tomb alone was placed at the centre of the floor: this solution, peculiar but not new, was also familiar to Cardinal del Monte, since it had been adopted some time before by his dear friend Cristopher Bainbridge, champion of the interests of the British Monarchy among the Roman Curia, who had died in 1514 and was buried not far from there, in the church of the English colony in Rome, San Tommaso di Canterbury.

One who believed that the space of the chapel should hinge on the vertical axis that is marked today by the presence of the lantern was Antonio Muñoz, who in the second decade of the 20th century intervened on the chapel, substituting the old altar with a more ornate table and replacing the original marble floor which had been completely lost. On that occasion, Muñoz placed at the centre of the flooring an inscription in antique red – bearing the date of 1916 – with the words of an epigraph signaled by many sources as the only one present in the chapel (without specifying where) that commemorates Cardinal Serra, as well as Cardinal Del Monte as the executor of his will and the person in charge of the construction project. The intervention by Muñoz had brief effects as well, since when, in the second postwar period, a room was opened under the chapel, it was necessary to make two openings for aeration and access, and this, probably together with needs related to worship, resulted in the



presente nella cappella (senza però specificare dove) che ricorda il cardinale Serra, e il Del Monte come suo esecutore testamentario e responsabile della costruzione. Anche la sistemazione voluta da Muñoz ebbe però vita breve, perché quando, nel secondo dopoguerra, venne aperto un vano al di sotto della cappella, fu necessario predisporre due aperture per l'areazione e l'accesso e questo comportò, probabilmente assieme ad esigenze del culto, il distacco dell'altare dalla parete di fondo e lo scivolamento dell'iscrizione fuori asse, là dove la vediamo ancora. Sebbene molti particolari della sua storia richiedano ulteriori indagini e precisazioni, la cappella Serra si pone, nella prima fase della carriera architettonica di Antonio da Sangallo il Giovane, come un progetto sperimentale, nel quale il vocabolario fiorentino di formazione si romanizza con prepotenza, e col quale l'architetto s'impegna nella creazione di un ambiente complesso sia dal punto di vista strutturale che iconografico. È in fondo l'esordio di quei tentativi d'interrompere la continuità longitudinale di uno spazio sacro in modo tale da imporre un cambio di ritmo, o meglio, una sosta attorno ad un nucleo centralizzato, che caratterizzerà molti dei suoi progetti successivi e che troverà espressione compiuta alla fine degli anni Trenta nella Cappella Paolina in Vaticano.

separation of the altar from the back wall and the displacement of the inscription, off-axis, to the place where it can be seen today. Although many details of its history require further research and elucidation, the Serra chapel can be interpreted as an experimental project in the first phase of Antonio da Sangallo the Younger's career as an architect, in which the Florentine style of his training becomes increasingly Roman, resulting in the creation of a space that is complex both from the structural and the iconographic points of view. It is fundamentally the first attempt to interrupt the longitudinal continuity of a sacred space, so as to impose a change of rhythm, or rather a pause around a centralised nucleus, which would characterise many of his subsequent projects and would find its full expression at the end of the Thirties in the Cappella Paolina in the Vatican.

Translation by Luis Gatt

¹ Translator's note: "il Cardinale Alborense", in Vasari's original version. Alborense, or Arborense, is the appellative for the inhabitants of Oristano. It is also used as an adjective for anything associated with Oristano.

Dwelling lies between the dress and the settlement; it is a relationship that man establishes with a physical space, an expression of the sense of control over space and objects. The exploration of the minimum forms and dimensions of dwelling has represented a continuous challenge for the world of the project. This text analyses some of the most significant experiences regarding the definition of the minimum dwelling space.

Dall'abito all'abitato La definizione dello spazio dell'abitare *From the dress to the settlement The definition of the dwelling space*

Stefano Follesa

L'abitare sta tra l'abito e l'abitato e cioè tra la corrispondenza al corpo dello spazio e le forme di aggregazione degli spazi costruiti. L'abito e l'abitato si collocano prima e dopo l'abitare, il primo come contenimento dell'abitante, il secondo come processo di condivisione e organizzazione dell'abitare. Abitare significa assumere abitudini che si sviluppano nella nostra reciprocità con lo spazio, "tra l'intelligenza e la materia, tra l'idea e le cose"¹, all'interno di un sistema che è al contempo funzionale e simbolico.

Nella prospettiva sociologica l'abitare è una relazione che l'uomo instaura con uno spazio fisico delimitato, espressione del senso di controllo sullo spazio e sugli oggetti. Tale relazione implica una dimensione che rende possibili le interazioni tra corpo, spazio e oggetti e parallelamente una forma che influisce sulla percezione. Dimensioni e forma costituiscono l'involucro dell'abitare, definiscono lo spazio nella presenza di confini, di delimitazioni in virtù delle quali sviluppiamo la nostra difesa e la nostra privacy. Il doversi difendere dall'esterno, inteso come pericolo che deriva dal tempo e dalle persone, è sempre stata un'esigenza primaria dell'abitare mentre il passaggio dall'intimità (che nasce come esigenza di separazione nella promiscuità quattrocentesca) alla privacy è una necessità che si definisce nei sistemi di vita dell'Ottocento. La soglia rappresenta il confine entro cui esercitiamo il controllo sullo spazio confermando quotidianamente il processo di appropriazione e al contempo la linea che divide spazio privato e spazio pubblico; oltrepassata quella soglia "gli impiegati diventano genitori, gli studenti figli o figlie, gli estranei diventano conoscenti"².

L'esplorazione delle dimensioni e delle forme del minimo spazio abitativo ha sempre rappresentato una sfida per il mondo del pro-

Dwelling lies between dress and settlement and thus between the place of the body in space and the forms of aggregation of built spaces. Dress and the settlement are situated first and after dwelling, the first as a container of the inhabitant, the second as a process of sharing and organising dwelling. Dwelling means assuming attitudes that are developed through our reciprocal relationship with space, "between intelligence and matter, between the idea and the things"¹, within a system that is both functional and symbolic.

From the sociological point of view, dwelling is a relationship that man establishes with a determined physical space, an expression of the sense of control over space and its objects. This relationship implies a dimension which makes the interaction between body, space and objects possible, and in parallel also a form that influences perception. Dimensions and form constitute the envelope of dwelling, define space in the presence of boundaries, of limits in virtue of which we develop our defences and our privacy. The need to defend from the outside, understood as a danger that derives in time and from people, has always been a primary requirement of dwelling while the passage from intimacy (which derives for the need to separate oneself from 15th century promiscuity) to privacy is a need that is defined in 19th century living systems. The threshold represents the boundary within which we exercise control over space, daily confirming the process of appropriation, and at the same time the line that divides private from public space; if one surpasses that threshold, "employees become parents, students sons or daughters, strangers become acquaintances"².

The exploration of the dimensions and forms of the minimum dwelling space has always presented a challenge for the world



*Renzo Piano,
Diogene al Vitra Campus, Weil am Rhein*



getto; nella dimensione degli spazi compresa tra il progetto della bara e quello della stanza si collocano alcune delle più importanti sperimentazioni sul rapporto fisico e simbolico dell'uomo con gli ambienti di vita. È una dimensione che precede le teorizzazioni e i limiti dimensionali del "Die Wohnung für das Existenzminimum" più rivolti all'abitare sociale e per cui spesso le competenze tecniche prevalgono sulle elaborazioni teoriche; un ambito del progetto nel quale le competenze degli architetti sullo spazio incontrano quelle dei designer sul sistema degli oggetti, un territorio di scambio tra ambienti e cose che raccoglie i contributi delle due discipline.

È in tale ambito che si definiscono i presupposti dell'abitare. "Anche un caravan, una barca o una tenda – scrive l'antropologa britannica Mary Douglas – possono essere una casa. Ciò che fa di un luogo una casa è qualcosa che ha una valenza regolativa dello spazio nel tempo... La casa è il luogo della organizzazione spazio temporale per antonomasia"³. E d'altronde lì dove la modernità ha progressivamente intaccato il principio della perpetuazione dell'abitare e "le case non sono più luoghi, ma *transit*"⁴, è proprio l'organizzazione spazio-temporale a definire i criteri secondo i quali uno spazio diventa abitazione.

La casa, sempre più luogo temporaneo a causa di dinamiche sociali che obbligano a continue migrazioni, diviene costruzione minima, smontabile, trasportabile, aggregabile che assume la connotazione di abitazione solo nel momento in cui gli oggetti ne favoriscono il perpetuarsi nel tempo e nello spazio delle pratiche quotidiane. Alcuni gesti progettuali anticipano il divenire delle forme dell'abitare.

Nelle sperimentazioni tessili della designer inglese Lucy Orta, l'abito diventa architettura ridotta alla più semplice delle espressioni spaziali, quella della corrispondenza tra le dimensioni dell'abitante e le dimensioni dello spazio, "il corpo produce lo spazio a partire dal suo spazio e ne traccia la figura intorno a sé"⁵. Un'architettura rifugio, una definizione del confine tra interno ed esterno che si

of the project; the dimension of spaces between the design of the casket and of the room includes some of the most important experiments concerning the physical and symbolical relationship of man with living environments. It is a dimension that precedes the theorisations and limits of the "Die Wohnung für das Existenzminimum", which is aimed more at social housing, which means that technical capacities often prevail over those of a theoretical nature; an area of design in which the competencies of architects on space encounter those of designers on the systems of objects, an area of exchange between environments and things which includes contributions from both disciplines.

It is in this area that the premises regarding dwelling are defined. "Even a caravan, a boat or a tent – writes the British anthropologist Mary Douglas – can be a home. What turns a place into a home is something that has a value that regulates space in time... Home is the quintessential place of spatio-temporal organisation"³. After all, while modernity has progressively undermined the principle of the perpetuation of dwelling and "houses are no longer places, but places of *transit*"⁴, it is the spatio-temporal organisation that defines the criteria according to which a space becomes a dwelling.

The house, evermore a temporary place as a result of social dynamics that force dwellers to constant migrations, becomes a minimal construction, that can be dismantled, transported, combined, and which acquires the connotation of dwelling only at the moment in which objects favour the perpetuation in time and space of everyday practices. Some design practices anticipate the evolution of the forms of dwelling.

In the experiments of the English designer Lucy Orta, the dress becomes architecture reduced to the simplest of spatial expression, one derived by the correspondence between the dimensions of the inhabitant and the dimensions of space, "the body produces spaces from its own space, and traces a figure around itself"⁵. An



palesa nel momento in cui l'abito si stacca dal corpo per divenire spazio. I *refuge wears* sono abitazioni in quanto protezione e privacy ma non contemplanò il principio della perpetuazione.

Sono soluzioni destinate ai senzatetto come nel provocatorio progetto *paraSITE* di Michael Rakowitz, un grande sacco a pelo gonfiabile che sfrutta l'aria calda di scarico degli edifici e ci rimanda quelli che sono gli elementi percettivi dell'abitare; il sentirsi protetti nel calore domestico o il percepire una separazione rispetto allo spazio esterno. In una tale dimensione del vivere gli oggetti ancora non compaiono ma è oggetto lo stesso involucro abitativo.

Una dimensione appena più ampia definisce il passaggio dall'abitare singolo all'abitare "con", dove il "con" è rappresentato dalle cose e dalle persone.

Diogene, mini-alloggio di soli 6 mq progettato da Renzo Piano nel 2013 per Vitra, non è un riparo di emergenza, ma un rifugio volontario. Elemento ultimo ma non esaustivo di una sperimentazione che Piano svolge sull'abitare minimo (il progetto si ispira alla *Maison au Bord de L'Eau* progettata da Charlotte Perriand nel 1934 e alla *Nakagin Capsule Tower* di Kisho Kurokawa del 1970), *Diogene* copre il passaggio dal riparo all'abitare essendo dotato di tutti gli impianti e i sistemi tecnici che ne garantiscono l'autosufficienza e l'indipendenza dalle infrastrutture locali. Come la forma della botte utilizzata dall'antico filosofo Diogene è l'archetipo della forma minima del rifugio, la forma di *Diogene* è l'archetipo della casa: un tetto a due falde, quattro pareti, un pavimento.

Ugualmente archetipico è il progetto poetico e utopico delle molte case sugli alberi o tra gli alberi.

La casa sull'albero è un gesto poetico e una sfida tecnica. La *FroschKonig Treehouse* progettata nel 2002 dai designer del gruppo tedesco Baufram e realizzata a Munster in Germania raccoglie tutte le tensioni intorno al tema. La forma di cilindro schiacciato costruito con lamelle di legno Tatajuba e coperta nella parte supe-

architecture that is a refuge, a definition of the boundary between interior an exterior that is revealed at the moment in which the dress separates from the body and becomes space. The *refuge wears* are dwellings in terms of protection and privacy, but do not consider the principle of perpetuation.

These are solutions destined to the homeless, as in the provocative project *paraSITE* by Michael Rakowitz, a large inflatable sleeping-bag that takes advantage of the hot air exhaust from buildings and relates to the perceptive elements of dwelling; feeling protected by domestic heat or perceiving a separation from the external space. In a dimension of living such as this, objects are have appeared, yet the dwelling envelope itself is an object.

A slightly wider dimension defines the passage from single dwelling to living "with", where "with" is represented by things and people.

Diogene, a mini-dwelling only 6 sq. m. large, designed by Renzo Piano in 2013 for Vitra, is not an emergency dwelling, but rather a voluntary refuge. Final but not exhaustive element in a research that Piano undertakes on minimum dwelling (the project is inspired on the *Maison au Bord de L'Eau* designed by Charlotte Perriand in 1934 and on the *Nakagin Capsule Tower* by Kisho Kurokawa of 1970), *Diogene* covers the passage from refuge to dwelling since it has all the necessary technical systems and installations for guaranteeing self-sufficiency and independence from local infrastructures. Like the barrel shape used by the Greek philosopher Diogenes, it is the archetype of the minimum refuge shape, the form of *Diogene* is the archetype of the house: a two-layered roof, four walls, a floor. Other archetypal homes are those poetic and Utopian projects for houses on trees or among trees.

The tree-house is a poetic gesture and a technical challenge. The *FroschKonig Treehouse* designed in 2002 by the designers of the German group Baufram and built in Munster, Germany, includes all the elements surrounding the topic. The flattened cylindrical shape

p. 128
Refuge Wear Intervention, London East End 1998,
© Lucy + Jorge Orta, per concessione dell'autore, foto John Akehurst
pp. 128-129
Refuge Wear Habitant, 1992-3,
© Lucy + Jorge Orta, per concessione dell'autore, foto Pierre Leguillon
p. 129
Michael Rakowitz ParaSITE homeless shelter, 1997,
per gentile concessione dell'autore
pp. 130 -131
Group Baufram,
FroschKönig Trehouse, Münster, Germany 2009, foto Alasdair Jardine





riore da un foglio di zinco si sostiene su alti trampoli asimmetrici in bambù. Due grandi vetri curvi agli estremi e finestre a nastro sottili ai lati contribuiscono a definire un rapporto di simbiosi con la natura e una maggiore percezione degli spazi interni grazie all'illuminazione naturale. Tutto all'interno di questo spazio misurato sottostà a precise regole organizzative. "L'atto costitutivo con cui ci impossessiamo di uno spazio è – per Pasquinelli – il mettere ordine. È con tale operazione che trasformiamo un ente dato – oggettivo, separato da noi – in qualcosa di intimo e soggettivo e con ciò comprendiamo uno spazio, definiamo un luogo"⁶.

Pareti, pavimento e mobili in frassino bianco creano spazi funzionali all'abitare a metà strada tra lo schema organizzativo di un monocale e la funzionalità degli arredi di un camper. Un rifugio minimo che rimanda per la sua asciuttezza al *Cabanon* di Cap Martin, regalo di compleanno di Le Corbusier per la moglie Yvonne, manifesto in quattordici metri quadri dell'abitare minimo e anche ultimo rifugio dell'architetto svizzero.

Le maggiori sperimentazioni sul tema dell'abitare in dimensioni contenute si hanno nell'ambito dell'abitare emergenziale, "Le soluzioni per le emergenze sociali tendono a enfatizzare il tema del riparo e dell'involucro minimo come estensione del corpo, tra protezione, riparo e denuncia, fino a porsi come manifesto ideologico e provocatorio di una dimensione essenziale dell'abitare"⁷. Il tema dell'abitare emergenziale in Europa fonda le sue basi nelle sperimentazioni belliche e attraversa tutto il Novecento con esperienze di interpreti autorevoli quali il già menzionato Le Corbusier (*Maison Voisin*-1920, *Logis Provisoires Transitoires*-1944), Buckminster Fuller (*Dymaxion Deployment Unit*-1940), Eero Saarinen (*Unfolding House*-1945) ma soprattutto Jean Prouvé con il poetico progetto della "*Maison des jours meilleurs*" del 1945 elaborato in conclusione di una ricerca condotta con l'abbé Pierre.

In Italia Alberto Rosselli e Isao Hosoe presentano nel 1972 il progetto *Casa Mobile* nella mostra "Italy: the new domestic landscape" al MoMA di New York. Nella stessa mostra l'*Unità Mobile di Abitazione* di Marco Zanuso e Richard Sapper e la *Total Furnishing Unit* di Joe Colombo.

Ma molti anni prima di quelle sperimentazioni Franco Albini aveva esplorato il tema delle dimensioni minime nella *Stanza per un*

made of sheets of Tatajuba wood and covered with a sheet of zinc, is supported on asymmetrical bamboo stilts. Two large curved panes of glass on the extremes of the structure and narrow windows on the sides contribute to establishing a relationship of symbiosis with nature and a greater perception of interior spaces thanks to natural lighting. Everything inside this limited space depends on precise organisational rules: "The constitutive act through which we take possession of a space is – for Pasquinelli – that of putting in order. It is through this operation that we transform a given entity – objective, separate from us – into something intimate and subjective, and come to the understanding of a space and the definition of a place"⁶.

Walls, floors and furniture in white ash create functional dwelling spaces that are half-way between the organisational layout of a studio apartment and the functionality of a motor-home. A minimal refuge that recalls in its simplicity the *Cabanon* in Cap Martin, that Le Corbusier gave as a present to his wife Yvonne, a 14 sq. m. manifesto of minimal dwelling and final refuge of the Swiss architect.

The major experiments on the topic of dwelling in restrained dimension have been made in the area of emergency dwellings, "The solutions for social emergencies tend to emphasise the subject of protection from the weather and of the minimal envelope as extension of the body, between protection, shelter and condemnation, which turns them into a provocative and ideological manifesto of an essential dimension of dwelling"⁷. The topic of emergency dwelling in Europe is based upon experiments undertaken during the war and throughout the 20th century with experiences undertaken by experts such as Le Corbusier (*Maison Voisin*-1920, *Logis Provisoires Transitoires*-1944), Buckminster Fuller (*Dymaxion Deployment Unit*-1940), Eero Saarinen (*Unfolding House*-1945) and especially Jean Prouvé with his poetic project for the "*Maison des jours meilleurs*" from 1945 carried out as a result of a research undertaken together with Abbé Pierre.

In Italy, Alberto Rosselli and Isao Hosoe presented in 1972 the project for the *Casa Mobile* in the exhibition "Italy: the new domestic landscape" at the MoMA in New York. The same exhibition included the *Unità Mobile di Abitazione* by Marco Zanuso and Richard Sapper and the *Total Furnishing Unit* by Joe Colombo.

Yet many years before that, Franco Albini had explored the topic of minimal dimensions in his *Stanza per un uomo* (1936), which was the

p. 132
Double Eco Dome, Nader Khalili's Superadobe structures, Yucca Valley CA, Emergency Sand-Bag Shelter per gentile concessione di CalEarth – California Institute of Earth Architecture

p. 133
Santa Isabel Ecovillage a Chihuahua, Mexico, costruito da Ramon Quintana Nader Khalili's Superadobe structures per gentile concessione di CalEarth – California Institute of Earth Architecture
Residenza private costruita da Hanan Al-Khalil, Nader Khalili's Superadobe structures per gentile concessione di CalEarth – California Institute of Earth Architecture





uomo (1936), manifesto di una nuova idea di abitare. Nel progetto di Albini gli arredi e gli oggetti assumono il ruolo attivo di delimitazione di uno spazio scandito dai moduli quadrati del pavimento in linoleum bianco. La stanza di Albini è la scintilla di una modernità che irrompe nella scena degli interni e al contempo una riflessione sul ruolo degli arredi nel mediare i rapporti tra l'uomo e lo spazio. In anni più recenti, il minimo spazio abitativo viene indagato con sapienza dall'architetto giapponese Shigeru Ban. Suo il progetto della *Paper loghouse*, un'abitazione minima di 16 metri quadri, la cui struttura portante, costituita da tubi in cartone poggia su un quadrato di cassette rinforzate da sacchi di sabbia, mentre il soffitto è coperto da un tetto di tela. La sua indagine sui materiali e le tecniche che possono definire un abitare minimo, applicata ancora una volta all'ambito emergenziale, ci rimanda per i temi e per la semplicità formale ai progetti dell'iraniano Nader Khalili che nel 1995 ha sperimentato come materiale da costruzione la terra per realizzare il suo *Emergency Sand-Bag Shelter*. Alcuni tubi fatti con tela di sacco e riempiti appunto di terra vengono sovrapposti gli uni sugli altri, come per costruire un igloo. Khalili mischia terra e sacchi, con un processo costruttivo semplice basato sulla sovrapposizione. Le sue architetture rimandano al cerchio come la forma più naturale come tutta l'architettura vernacolare sembra suggerire; una stratificazione di curve di varie dimensioni che definiscono superfici variabili e assemblabili rispondenti ai diversi bisogni dell'abitare. Nel processo organizzativo delle forme organiche di questi edifici (che diventano abitazioni, scuole e ospedali) si completa il percorso ideale che, dall'abito all'abitato, definisce spazi e forme minime dell'abitare.

manifesto for a new idea of dwelling. In Albini's project the furniture, decoration and objects assumed the active role of setting the boundaries of a space defined by the square pieces of the white linoleum flooring. Albini's room is the spark of a modernity which bursts into the scene of interior spaces and at the same time a reflection on the role of decoration in mediating between man and space.

In more recent years, the minimum dwelling space has been wisely studied by the Japanese architect Shigeru Ban. His project for the *Paper loghouse*, a minimal dwelling of 16 sq. m., whose load-bearing structure, made of cardboard tubes, is placed on a square of boxes reinforced by sandbags, while the roof is covered in cloth. His research on the materials and techniques that can define a minimal dwelling, applied once again in emergency contexts, refers in terms of topics and formal simplicity to the projects of the Iranian Nader Khalili, who in 1995 experimented with earth as construction material in order to build his *Emergency Sand-Bag Shelter*. Some tubes made with sandbags full of earth are placed on top of each other, as in the construction of an igloo. Khalili mixes earth and sandbags in a simple building process based on superimposition. His structures refer to the circle as the most natural form, as most vernacular architecture seems to point to; a stratification of curves of varying dimensions that define variable surfaces and which can be assembled according to the various needs related to dwelling. In the organisational process of the organic shapes of these buildings (which become houses, schools and hospitals) the ideal path is completed, which from the dress to the home defines the minimum spaces and forms of dwelling.

Translation by Luis Gatt

¹ Vitta M., *Dell'abitare. Corpi spazi oggetti immagini*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2008.

² Rossellin C., *The Ins and Outs of the Hall. A Parisian Example*, in I. Cieraad, (eds.), *At Home. An Anthropology of Domestic Space*, Syracuse University Press, Syracuse, 2006.

³ Douglas M., *The Idea of a Home: A Kind of Space*, in A. Mack, *Social Research: An International Quarterly*, Home: A Place in the World, New York School of Social Research, 1991, New York.

⁴ Aime M., *Le case dell'Uomo, Abitare il Mondo*, intervento all'edizione 2014 di Dialoghi sull'Uomo/Pistoia.

⁵ *Ibidem*

⁶ Pasquinelli C., *La Vertigine dell'ordine, il rapporto tra sè e la casa*, Baldini e Castoldi, Milano, 2009.

⁷ Parente M., *Design per l'abitare provvisorio tra emergenze, nomadismi e nuovi trend in PAD Pages on Arts & Design*, 2014, <http://www.padjournal.net>, consultato 17.10.2016.

¹ Vitta M., *Dell'abitare. Corpi spazi oggetti immagini*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2008.

² Rossellin C., *The Ins and Outs of the Hall. A Parisian Example*, in I. Cieraad, (eds.), *At Home. An Anthropology of Domestic Space*, Syracuse University Press, Syracuse, 2006.

³ Douglas M., *The Idea of a Home: A Kind of Space*, in A. Mack, *Social Research: An International Quarterly*, Home: A Place in the World, New York School of Social Research, 1991, New York.

⁴ Aime M., *Le case dell'Uomo, Abitare il Mondo*, included in the 2014 edition of Dialoghi sull'Uomo/Pistoia.

⁵ *Ibidem*

⁶ Pasquinelli C., *La Vertigine dell'ordine, il rapporto tra sè e la casa*, Baldini e Castoldi, Milano, 2009.

⁷ Parente M., *Design per l'abitare provvisorio tra emergenze, nomadismi e nuovi trend in PAD Pages on Arts & Design*, 2014, <http://www.padjournal.net>, consulted on 17.10.2016.

During his long life and career, Sottsass was fascinated by ceramics, which often became a narrative tool in his poetics, the privileged vehicle of those emotions that were ever present in his work. In *Antiche Ceramiche*, a collection designed by the master in 1989 for Alessio Sarri Ceramiche, these archetypal objects seem to refer to the imaginary cities and much of Sottsass' architectures, metaphors, as he affirmed, of a state, which we can call political - not understood as political profession - but as an anthropological state, the state of culture in general.

Le città di ceramica di Ettore Sottsass *The ceramic cities of Ettore Sottsass*

Debora Giorgi

"... potremmo dire che un vaso è ben altro che un vaso! esso è un punto in cui l'arte riprende contatto con il mondo degli umani, con i destini della quotidianità e con gli orizzonti della mediocrità, piegando le grandi strutture della storia sulle forme panciute di quei contenitori, destinati a sostenere i fiori nelle nostre case. ... è intorno a un vaso che si costruisce la nuova casa e la nuova architettura. chi disegna vasi, fonda un pensiero che entra in casa"

Andrea Branzi

La fascinazione di Sottsass per la ceramica ha inizio intorno al 1956 quando disegna una collezione di vasi per l'americano Irving Richards realizzati dalla manifattura di ceramica Bitossi di Montelupo. La ceramica, che nasce come materia povera e popolare soprattutto nel Mediterraneo (ben diversa è la ceramica e la porcellana cinese o giapponese), attraverso un vero e proprio processo alchemico che passa dalla terra all'acqua, all'aria al fuoco, si carica di significati e di sacralità. Forse anche per questo diventa uno dei materiali preferiti da Sottsass. Nel 1963, reduce da una gravissima malattia che lo ha condotto quasi alla morte, disegna le *ceramiche delle Tenebre*, e a loro consegna i propri personali sentimenti, le angosce e il buio vissuti nei lunghi mesi di ospedale quasi che, con la loro lunga storia, le ceramiche potessero divenire il catalizzatore delle tenebre del mondo, perché "le ceramiche sopportano tutto. La vecchia, asciutta, dolce terracotta sopporta ogni cosa, sopporta le culture, (...) le società, la gente, i popoli..."¹.

La relazione creativa tra ceramica e architettura ha visto, in anni recenti, importanti eventi, si pensi alle due importanti mostre di Roma nel 2014, la prima dedicata a Nino Caruso: *Ceramica, architettura e spazio urbano* e la seconda allo studio di architettura

"... we could say that a vase is anything but a vase! It is a point where art makes contact again with the world of humans, with everyday destinies and with the horizon of mediocrity, folding the great structures of history on the fat shapes of those containers, destined to hold flowers in our homes... it is around a vase that the new house and the new architecture are built. Who designs vases, sets the foundation for a thought which enters our homes."

Andrea Branzi

Sottsass' fascination with ceramics began around 1956, when he designed a collection of vases for the American Irving Richards which were made at the Bitossi ceramics factory in Montelupo. Ceramics, which originated as a poor material for the common man, especially in the Mediterranean (very different from the Chinese and Japanese ceramics and porcelain), through a truly alchemical process which involves earth and water, air and fire, acquires meaning and even sacredness. Maybe this is the reason why it became one of Sottsass' favourite materials. In 1963, while recovering from a very serious illness that almost cost him his life, he designed the *Ceramics of Darkness (ceramiche delle Tenebre)*, and transferred to them his personal feelings, his anguish and the darkness in which he lived during the long months at the hospital, almost as though, through their long history, ceramics could become the catalyst of the darkness of the world, since "ceramics can take everything. The old, dry, sweet *terracotta* can take it all, cultures, (...) societies, people, nations..."¹.

The creative relationship between ceramics and architecture has witnessed, in recent years, important events, for example the two important exhibitions in Rome in 2014, the first devoted to Nino Caruso: *Ceramica, architettura e spazio urbano* and the second to the



5+1AA e Danilo Trogù: *“La materia dei sogni”*². Entrambe le mostre mettevano in evidenza la capacità comunicativa del materiale ceramico, come strumento di narrazione poetica e di evocazione emotiva: espressione del profondo legame fra arte, creazione artigianale, design ed architettura. La plasticità di una materia, arcaica e duttile, che si presta ad esprimere la componente onirica propria dell’architettura, *“l’emozione prima della funzione”*, ma anche e soprattutto la parte più umana: *“Il pensare per forme di Sottsass non segue leggi assolute ma processi emotivi e cognitivi aleatori, profondamente umani. Il suo essere designer è un destino”*³.

Così, nel corso degli anni, è proprio alla ceramica che Sottsass affida molto della sua poetica, dei suoi desideri, dei suoi pensieri, disegnando oggetti sempre più svuotati di qualsiasi funzione ma che, evocando archetipi arcaici o immaginari, si caricano di senso e di significati che vanno oltre il tempo in un continuo dialogare tra passato e presente, sintetizzando le contraddizioni della modernità nella sua sottile e straordinaria ironia. Sottsass cominciò a lavorare alla serie delle *“Antiche Ceramiche”* nel 1989, con Alessio Sarri, amico e maestro ceramista con cui collaborava già da tempo. Sono tredici ceramiche che evocano architetture misteriose, forme archetipe, non essenziali come specifica Sottsass stesso, *“perché l’essenziale presume uno stato ideale o un assoluto metafisico”* ma *“forme trovate dagli uomini molto tempo fa e che appartengono profondamente alla loro storia, al punto che gli uomini non ne possono più fare a meno”*⁴. Forme archetipe evocano città o spazi quasi post-industriali che vagamente sembrano citare le città visionarie di Sant’Elia, ma portano i nomi di grandi imperi o di antichissime città scomparse: Ur, Ninive, Babilonia, Yazd, Gerico, Susa, ...

architecture studio 5+1AA and Danilo Trogù: *“La materia dei sogni”*². Both exhibitions put in evidence the communicative capacity of ceramic materials as a tool for poetic narrative and emotional evocation: expression of the deep connection between art, artisanal creativity, design and architecture. The plasticity of a material, archaic and malleable, which permits expressing the oniric side of architecture, *“the emotion before the function”*, but also and especially the most human part of it: *“Sottsass’ thinking in forms does not follow absolute laws, but rather emotional and cognitive processes which are guided by chance and are deeply human. Being a designer is his destiny”*³.

Thus throughout the years it is precisely to ceramics that Sottsass entrusts much of his poetics, his desires, his thoughts, designing each object ever more empty of function, yet evoking archaic or imaginary archetypes charged with sense and meanings that extend beyond time in a continuous dialogue between past and present, synthesising the contradictions of modernity through their subtle and extraordinary irony. Sottsass began to work on the series *“Antiche Ceramiche”* in 1989, with Alessio Sarri, a friend and fellow master potter with whom he collaborated. The series consist of thirteen pieces that evoke mysterious architectures, archetypal forms, non-essential, as Sottsass himself specifies, *“because essentiality implies an ideal state or a metaphysical absolute”*, but rather *“forms found by men a long time ago and which belong deeply to their story, to the point that they can no longer do without them”*⁴. Archetypal forms evoke cities or almost post-industrial spaces that vaguely resemble Sant’Elia’s visionary cities, which however, have the names of great empires or ancient cities that have disappeared: Ur, Nineveh, Babylon, Yazd, Jericho, Susa... Alessio Sarri asked Sottsass whether the pieces in some way

p. 135

Ettore Sottsass,
"Babilonia" 1989/2015, terracotta smaltata 60x29x29 cm
pp. 136-137

Ettore Sottsass,
Gerico 1989/2015, terracotta smaltata 48,5x29x29 cm
p. 138

Ettore Sottsass,
Mari, 1989/2015, terracotta smaltata 34x34x31,5 cm
p. 139

Ettore Sottsass,
Ur, 1989/2015, terracotta smaltata 31,5x31x31 cm

Le immagini, della collezione *Antiche Ceramiche* prodotte da Alessio Sarri Ceramiche, sono state gentilmente concesse da Alessio Sarri, foto © Giulio Boem



Racconta Alessio Sarri di aver chiesto a Sottsass, se le ceramiche rappresentassero in qualche modo le città di cui portano il nome, la risposta fu negativa, specificando che dal momento che era un architetto, era normale che nei suoi disegni ci fosse una forte componente architettonica. Ed in effetti in quelle ceramiche c'è molto di più, c'è molta della poetica di Sottsass.

Ci sono i muri che definiscono un dentro e un fuori, quei muri antichi che Sottsass immagina "come mezzo metaforico per proteggere solitudini infinite, attese insopportabili, nostalgie senza soluzione e per proteggere anche le protezioni, voglio dire per proteggere quella immensa quantità di invenzioni che normalmente si chiamano cultura e che una volta la gente chiamava anche civiltà"⁵.

C'è il dialogo continuo tra il passato e il presente, che si stempera con una ironia sottile, nei colori che non sono "staccati" o classificati, perché per Sottsass i colori scientifici non esistono⁶, ma che si "attaccano" anche alle invenzioni artificiali conferendogli un'aura più o meno magica. Perché il presente porta sempre con sé il passato. Nell'intensità dei verdi, che dal giada vanno all'oliva e all'acquamarina, nei grigi e azzurri, nei neri, nei colori delle terre, stesi in maniera perfetta, lucidi oppure opachi e quasi senza riflesso, i colori creano superfici giustapposte che, giocando con la luce, sembrano fondersi alle forme legandosi indissolubilmente ad esse, così che le strutture sembrano poter essere solo di quel colore, come se non potessero esistere distintamente.

represented the cities whose names they carried, but Sottsass responded in the negative, specifying that since he was an architect it was normal that in his designs there would be a strong architectural component. And in fact in those pieces there is much more, there is a lot of Sottsass's poetics.

There are walls that separate the inside from the outside, ancient walls that Sottsass imagines "as a metaphorical means for protecting infinite solitudes, unbearable waiting, nostalgias without solution and for protecting protections themselves, I mean for protecting that immense quantity of inventions that are usually called culture and which people once called civilisations"⁵.

There is a continuous dialogue between past and present, which fades with subtle irony in the colours that are not "separate" or classified, because for Sottsass scientific colours do not exist⁶, but become "attached" to artificial inventions, giving them a more or less magical aura. Because the present always carries the past within it. In the intensity of the greens, which from jade go to olive and aquamarine, in the greys and blues, the blacks, the colours of the earth, perfectly placed, shiny or opaque and almost without reflection, colours create juxtaposed surfaces which, playing with light, seem to fuse with forms, linking themselves indissolubly to them, to the point that the structures seem as though they could be only in that colour, as though they could not exist in any other way.

And then there are those names, so charged with mystery and



E poi ci sono quei nomi, così carichi di mistero e di significati, che diventano letterariamente parte degli oggetti, nel senso che gli oggetti in sé non hanno un riferimento a questa o quella città, piuttosto il nome sembra conferire magia all'oggetto stesso.

Nel pensiero antico, il nome è un attributo mistico e potente. Nella Genesi, nel racconto della creazione, Dio, una volta create tutte le cose, sottopone ad Adamo *“tutti gli animali dei campi e tutti gli uccelli del cielo”*, affinché egli dia loro un nome.

Dare un nome è importante nel processo di individuazione e di conoscenza. Dare un nome alle cose significa padroneggiare. Il nome definisce l'identità, ma dare un nome stabilisce anche un legame, una relazione con una cosa, con un animale, con un altro essere umano. E qui ritroviamo un altro degli elementi chiave della poetica di Sottsass, il superamento del funzionalismo e con esso dell'idea razionalista che semplifica e crea relazioni univoche e automatiche attribuendo valori d'uso agli oggetti.

Per Sottsass al contrario *“... al di là delle istruzioni per l'uso, gli strumenti e le cose sono, nella vita degli uomini, i mezzi con i quali essi compiono o cercano di compiere il rito della vita e se c'è una ragione per la quale esiste il design, la ragione - l'unica ragione possibile - è che il design riesca a restituire o a dare agli strumenti e alle cose quella carica di sacralità per la quale gli uomini possano uscire dall'automatismo mortale e rientrare nel rito”*⁷.

Perché gli oggetti acquistano valore non tanto per quello che

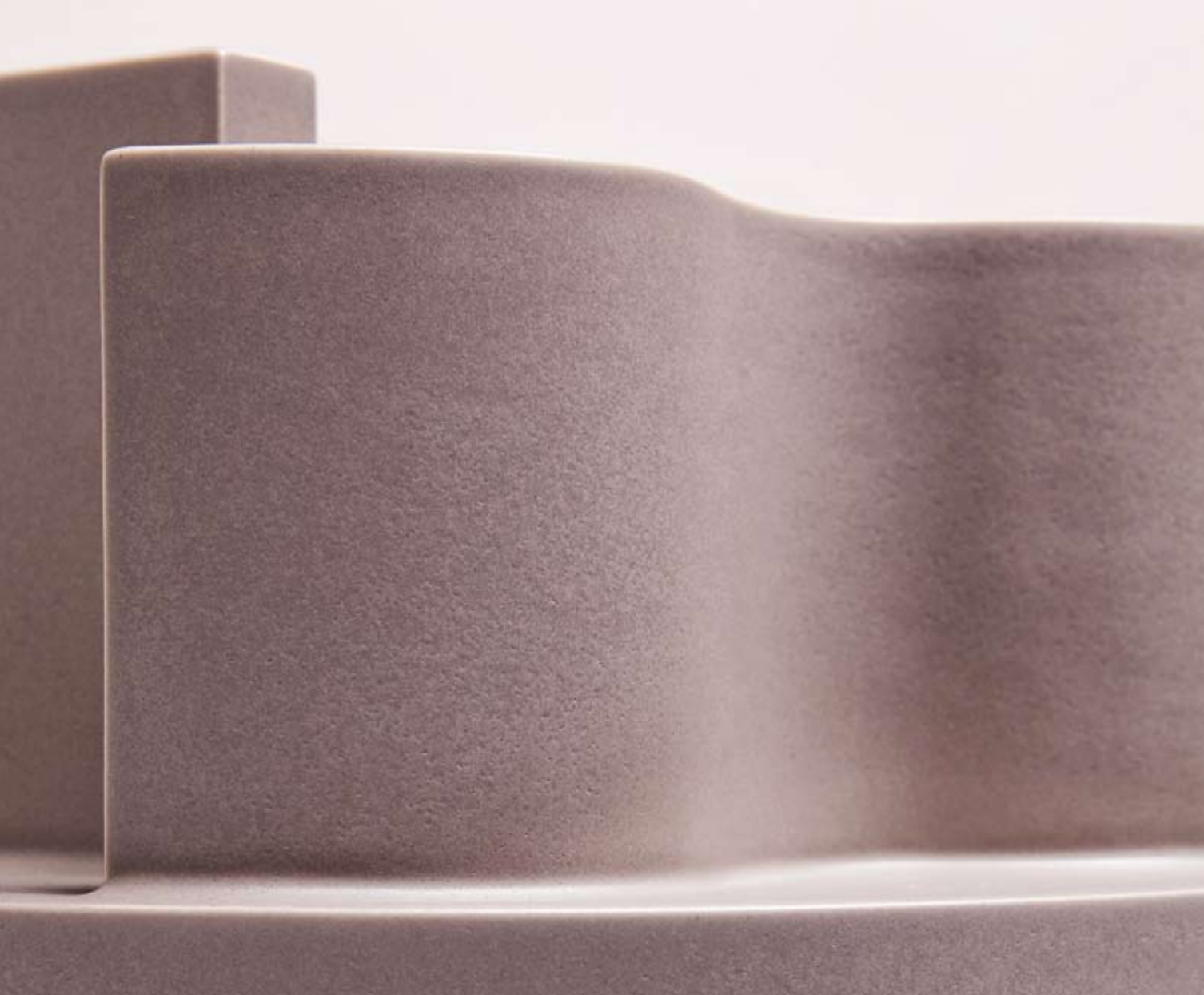
meanings, which become part of the objects in a literary way, in the sense that the objects themselves have no relation to this or that city, that it is the name which seems to bestow magic to the object.

In ancient thought, a name is a mystical and powerful attribute. In Genesis, in the story of creation, God, once he had created all things, placed before Adam “all the animals of the field and all the birds in heaven”, so that he could name them.

To give a name is important for the process of identification and knowledge. To give a name to things means to master them. The name defines the identity, but giving a name also establishes a link, a relationship to a thing, an animal, another human being. And here we find another of the key elements in Sottsass' poetics, the overcoming of functionalism, and with it of the rationalist idea that simplifies and creates univocal and automatic relations by attributing value to objects in terms of their function.

For Sottsass, on the contrary “... beyond the instructions for use, tools and things are, in the life of men, the means through which they fulfil, or attempt to fulfil the ritual of life, and if there is a reason for which design exists, the reason – the only possible reason – is that design gives back to tools and to things that charge of sacredness through which man can escape the deadly automatism and return to the ritual”⁷.

Objects acquire value not so much because of how they can be used, the material with which they are made or the shape they have, but because of the meaning that is ascribed to them, a



fanno, per il materiale con cui sono prodotti o per la forma che hanno, ma per il significato che viene loro attribuito, simbolico, o affettivo e spesso legato a ricordi od esperienze personali. Baudrillard (1968)⁵ considera le categorie del valore d'uso e del valore di scambio come proprie di un marxismo ancora prigioniero della logica della produzione: andando oltre queste categorie del valore, egli perviene alla conclusione che i prodotti, oltre ad un valore simbolico che gli viene attribuito, agiscono come segni, comunicando messaggi indipendenti dal loro uso. Questo valore segnico esiste unicamente all'interno di un sistema di altri oggetti, ad esempio un diamante non ha alcuna funzione (o utilità) ma veicola un valore sociale, il gusto o la classe sociale di chi lo possiede⁶. Gli artefatti che superano la prova del tempo, acquisiscono valore dunque, perché si caricano di valori immateriali. Un progetto (di un oggetto o di un'architettura) consiste nell'attribuire senso e significato ossia nel dare forma ad una dimensione non materiale, a partire dal rendere gli oggetti comprensibili e desiderabili. Il progetto così diventa una sintesi di valori, semantici, culturali, simbolici, estetici, espressivi e la sua complessità sta proprio in questo processo trasformativo, che da una parte assume e riconosce tutte le sollecitazioni che arrivano dal contesto, dall'altra le connette, le integra e le sintetizza in qualcosa di altro. Tutto questo riporta ad una dimensione rituale e magica, potremmo dire alchemica del progetto: *"Esiste un rito magico con il quale*

meaning that is symbolic, affective and often connected to memories or personal experiences. Baudrillard (1968)⁵ considers the categories of value determined by usage or exchange as pertaining to a Marxism that is still a prisoner of the logic of production: going beyond these categories, he reaches the conclusion that products, in addition to the symbolic value that is attributed to them, act as signs, communicating messages that are independent from their usage. This semantic value exists exclusively within a system that includes other objects, for example a diamond has no function (or usefulness), yet it carries a social value, the taste or social class to which the person who wears it belongs⁶. Artifacts which pass the test of time, acquire value because they are charged with intangible values. A project (for an object or an architecture) consists in attributing sense and meaning, that is giving shape to an intangible dimension, by making objects understandable and desirable. The project thus becomes a synthesis of semantic, cultural, symbolic, aesthetic and expressive values, and its complexity lies precisely in this process of transformation which, on the one hand, assumes and recognises all the requirements derived from the context and, on the other connects them, integrates them and transforms them into something else. All of this points to a ritual and magical, one could say alchemical, dimension of the project: "There is a magical ritual which invokes and propitiates the rain by watering the dry dust of the earth. In the same



*si invoca e si propizia la pioggia innaffiando la polvere secca della terra. Allo stesso modo si invoca e si propizia l'universo costruendo una casa. La casa è la ricostruzione dello spazio dell'universo come l'acqua versata sulla terra è la ricostruzione della pioggia. L'architettura è sempre stata e oggi è più che mai un rito magico: tutte le volte che si perde la realtà magica dell'architettura si perde anche l'architettura. (...) Il rito dell'architettura si compie per rendere reale uno spazio che prima del rito non lo era*⁹.

¹ Sottsass E., *Le ceramiche delle tenebre, 1963*, in M. Carboni e B. Radice, ed., *Scritti 1946-2001*, Neri Pozza Editore, Vicenza, 2002, p. 115.

² Le due mostre si sono svolte nella primavera/estate 2014 presso la Casa dell'Architettura di Roma nell'ambito della rassegna "La Ceramica in Architettura", un progetto, organizzato dall'Ordine degli Architetti di Roma in collaborazione con il Comune di Roma, nato per favorire e sostenere il rapporto di collaborazione creativa tra il mondo della Ceramica e quello dell'Architettura e per promuovere un lavoro di sinergia fra architetti, artisti, studiosi dei materiali ceramici e la produzione industriale.

³ Angerame N., *Ettore Sottsass. Se la forma segue l'emozione*, in <http://www.archimagazine.com/>.

⁴ Sottsass E., *Esperienze con la ceramica, 1970*, in M. Carboni e B. Radice, ed., *Scritti 1946-2001*, op. cit. p. 216.

⁵ Sottsass E., *MURI*, 1989, in M. Carboni e B. Radice, ed., *Scritti 1946-2001*, op. cit. p. 385.

⁶ Sottsass E., *I colori* in Milco Carboni e Barbara Radice, ed., *Scritti 1946-2001*, op. cit. p. 433.

⁷ Sottsass E., *Design*, «Domus», Milano, n. 386, gennaio 1962.

⁸ Baudrillard J., *Il sistema degli oggetti*, Bompiani, 1968.

⁹ Sottsass E., *Per un Bauhaus immaginista contro un Bauhaus immaginario*, «Casa e Turismo», Milano n. 12, 1956.

way one invokes and propitiates the universe by building a house. The house is the reconstruction of the space of the universe, in the same way as the water poured on the earth is the reconstruction of the rain. Architecture has always been, and is today more than ever, a magical ritual: every time the magical nature of architecture is lost, architecture itself is lost (...) The ritual of architecture is performed for making real a space that was not so before

⁹.

Translation by Luis Gatt

¹ Sottsass E., *Le ceramiche delle tenebre, 1963*, in M. Carboni e B. Radice, ed., *Scritti 1946-2001*, Neri Pozza Editore, Vicenza, 2002, p. 115.

² The two exhibitions took place during the Spring/Summer of 2014 at the Casa dell'Architettura in Rome, as a part of the series "La Ceramica in Architettura", a project organised by the Order of Architects of Rome in collaboration with the City Council, which originated with the purpose of supporting creative collaboration between the fields of Ceramics and Architecture and for promoting work in synergy between architects, artists, researchers of ceramic materials and industrial production.

³ Angerame N., *Ettore Sottsass. Se la forma segue l'emozione*, in <http://www.archimagazine.com/>.

⁴ Sottsass E., *Esperienze con la ceramica, 1970*, in M. Carboni e B. Radice, eds., *Scritti 1946-2001*, op. cit. p. 216.

⁵ Sottsass E., *MURI*, 1989, in M. Carboni e B. Radice, eds., *Scritti 1946-2001*, op. cit. p. 385.

⁶ Sottsass E., *I colori* in Milco Carboni e Barbara Radice, eds., *Scritti 1946-2001*, op. cit. p. 433.

⁷ Sottsass E., *Design*, «Domus», Milano, n. 386, January 1962.

⁸ Baudrillard J., *Il sistema degli oggetti*, Bompiani, 1968.

⁹ Sottsass E., *Per un Bauhaus immaginista contro un Bauhaus immaginario*, «Casa e Turismo», Milano n. 12, 1956.

A large tree is placed in the center of the scene, at its side, supported by a “gantry structure” an ark, and not far away, on the other side, a “mouth of hell”. Metal lattice structures allow the creation of a system of aerial pathways over the monumental polychromous 14th century structure of the Duomo Nuovo, which was never completed.

Nel luogo del sogno Progetto per l'apparato scenografico dell'*Amoroso e guerriero* di Claudio Monteverdi a Siena, 1987

In the place of dreams

Project for the set of Claudio Monteverdi's "Amoroso e guerriero" in Siena, 1987

Riccardo Butini

Risalgono alla primavera del 1987 i primi bozzetti realizzati da Giovanni Michelucci per l'apparato scenografico dell'*Amoroso e Guerriero* dal libro VIII dei *Madrigali guerrieri et amorosi* (1638) di Claudio Monteverdi, che inaugurava la 44^a Settimana Musicale Senese. L'architetto, presente in città già dalla fine degli anni Settanta per occuparsi di alcuni progetti, è da sempre interessato a Siena, cui ha dedicato alcuni suoi scritti, e sembra riconoscere in essa “un «modello» plastico e colorato di città «ideale» concreta”¹. Di quel periodo sono gli incarichi per la sede del Monte dei Paschi a Colle Val d'Elsa, per il museo della Contrada del Valdimontone adiacente alla Basilica de' Servi nel cuore di Siena e le proposte per il centro civico con chiesa nel periferico quartiere di San Miniato.

L'occasione per proseguire la sua intensa attività creativa nella “città rosa”² è del tutto particolare, perché la simultanea inagibilità dei due teatri cittadini, dei Rinnovati e dei Rozzi, spinge gli organizzatori a scegliere per le rappresentazioni uno spazio all'aperto, la preziosa piazza Jacopo della Quercia, nata “spontaneamente” in luogo della navata centrale di quella che doveva diventare, nel XIV secolo, una delle Cattedrali più grandi d'Europa.

“Vi si è costretti – scriverà il Prof. Luciano Alberti, Direttore Artistico dell'Accademia Musicale Chigiana – e lo si fa volentieri, avendo accanto, giovanissimo di fantasia e di entusiasmo, Giovanni Michelucci e davanti agli occhi uno spazio come quello del Duomo Nuovo, la parte del Facciato, monumentale e metafisica, sublimemente gratuita, «teatrale» al grado più elevato”³.

Michelucci accoglie “con la generosità di cuore e di fantasia”⁴ l'invito dell'amico Alberti, con il quale intrattiene una intensa corrispondenza per tutto il periodo della lavorazione, e torna così a cimentarsi

Giovanni Michelucci's first sketches for the set of the *Amoroso e Guerriero*, from book VIII of Claudio Monteverdi's *Madrigali guerrieri et amorosi* (1638), which inaugurated the 44th Siena Musical Week, date back to the Spring of 1987. The architect, present in the city since the late Seventies in order to take care of some projects, had always been interested in Siena, to which he devoted some of his writings. He seemed to recognise in it a “plastic and colourful «model» of a concrete «ideal» city”¹. From that period are his commissions for the headquarters of the Monte dei Paschi bank in Colle Val d'Elsa, for the museum of the Contrada del Valdimontone next to the Basilica de' Servi in the heart Siena, and the proposals for the civic centre and church in the suburban neighbourhood of San Miniato.

The occasion for continuing his intense creative activity in the “pink city”² is very peculiar, since the contemporaneous unavailability of the city's two main theatres, the Rinnovati and the Rozzi, forced the organisers to choose an open space for the performances, the beautiful piazza Jacopo della Quercia, which emerged “spontaneously” in place of the central nave of what was meant to become in the 14th century one of the largest Cathedrals in Europe.

“We are forced to do so – write Professor Luciano Alberti, Art Director of the Accademia Musicale Chigiana – and we do it willingly, having by our side, young in fantasy and enthusiasm, Giovanni Michelucci, and before our eyes a space such as that of the Duomo Nuovo, the section of the Facciato, or grand facade, monumental and metaphysical, sublimely free, and «theatrical» to the greatest degree”³.

Michelucci accepts “with generosity of heart and fantasy”⁴ the invitation by his friend Alberti, with whom he would carry out an intense correspondence for the entire duration of the works, and thus returns



Scenografie delle opere musicali
"Il ballo delle ingrate" e "Il combattimento di Tancredi e Clorinda" di
Claudio Monteverdi, Siena 1987
Disegno AD1844, Archivio disegni Fondazione Giovanni Michelucci
pp. 142-145
Bozzetti per la messinscena dell'opera
"Amoroso e Guerriero", di Claudio Monteverdi, Siena 1987
Accademia Musicale Chigiana



col progetto di scenografia dopo 52 anni, da quando nel 1935, in occasione della seconda edizione del Maggio Musicale Fiorentino, aveva progettato le scenografie per l'opera monteverdiana l'"*Incoronazione di Poppea*", andata in scena nel giardino di Boboli.

Nella singolare piazza, ricavata nel corpo compatto della città, l'architetto ha l'"*occasione per sintetizzare magistralmente alcuni temi degli ultimi anni (...) Davanti al magico fondale fisso della colossale facciata del Duomo Nuovo, Michelucci lancia in aria un grande albero, un rarefatto traliccio tecnologico di scale e ballatoi ed un enfatico pulito-barca da predicatore sospeso a mezz'aria nello spazio magico del cantiere interrotto. Qui storia, natura e mito si compongono e si intrecciano in un insieme urbano di grande effetto*"⁵.

Il grande albero è posto al centro della scena. Al suo fianco, sostenuta da una "struttura a cavalletto", un'arca⁶ e poco distante, dall'altro lato, una rupe dal profilo inquietante. Lo spazio scenico è, quindi, tenuto insieme dalla struttura ramificata del grande albero, che si irradia penetrandolo, e che, allo stesso tempo, lo divide in due: da una parte l'arca, o barca, simbolo della salvezza e di speranza, dall'altra "una bocca d'inferno" di fronte alla quale, nel "*Ballo delle Ingrate*", Amore e Venere dialogano prima di varcarla.

A questi stessi elementi si affida Michelucci per ricostruire, nel "*Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*", il luogo, nei pressi di Gerusalemme, del tragico epilogo dell'amore impossibile tra i due innamorati. Il tema dell'albero sembra ispirare anche in questo progetto "*un'analogia di funzioni tra l'albero e il pilone, il fogliame e la copertura*"⁷: Michelucci evoca attraverso la figura del grande

to work on a set design, 52 years after the time when, for the second edition of the Maggio Musicale Fiorentino in 1935, he had designed the sets for Monteverdi's opera "L'Incoronazione di Poppea", staged in the garden of Boboli.

In the peculiar square, carved out of the compact corpus of the city, the architect has the "*opportunity for masterfully summarising some of the themes of the past few years (...). In front of the magical fixed backdrop of the colossal facade of the Duomo Nuovo, Michelucci erects a great tree, a rarefied technological framework of ladders and balconies and an emphatic preacher's pulpit-boat hanging in mid-air in the magical space of the interrupted work-site. Here history, nature and myth compose and weave together to form an urban whole of great effect*"⁵.

The great tree is placed in the centre of the scene. Next to it, supported by an "easel-shaped structure", an arc⁶ and next to it, on the other side, a disquieting precipice. The scenic space is thus held together by the branches of the great tree, which spread out penetrating it, and which, at the same time, divides it into two sections: on the one side the arc, or boat, symbol of salvation and hope, and on the other "an entrance to hell", in front of which, during the "*Ballo delle Ingrate*", Cupid and Venus talk before entering.

Michelucci uses these same elements in the reconstruction, for "*Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*", of the place, near Jerusalem, where the tragic conclusion of the impossible love between the two lovers takes place. The theme of the tree seems to inspire to these project as well "*an analogy of functions between the tree and*



albero i pilastri “assenti” del Duomo Nuovo, slanciati sostegni delle volte a crociera della copertura.

Le linee tese e la verticalità del Facciato confluiscono in una scenografia “rampicante”, da lui stesso definita una “*grande scena gotico-floreal*”⁸. Le strutture reticolari in metallo consentono di creare un sistema di percorsi aerei che, questa volta, potremmo ipotizzare suggerito anche dalla struttura portante della fabbrica incompleta del Duomo Nuovo, gli alti pilastri bicromi e i collegamenti orizzontali praticabili. Gli attori, sfruttando i camminamenti e i percorsi aerei aggiunti, possono muoversi nella scena, offrendo allo spettatore un susseguirsi di soluzioni coreografiche inaspettate e sorprendenti. Paesaggio senese e paesaggio michelucciano s’incontrano a contrasto col fondale policromo della monumentale struttura trecentesca.

La scenografia fissa – le parti realizzate del Duomo Nuovo e la città stessa – e scenografia temporanea si sovrappongono, contaminandosi, nello spazio interrotto del sogno gotico senese per dar luogo ad una scena trasognata, dove tutto è, e deve esserlo, ancora sospeso. Ed ecco che allora l’immagine icastica del grande albero all’interno della navata non finita, può suggerire persino un ricordo dei dipinti ottocenteschi di chiese “divorate” dalla natura, dove gli alberi hanno preso il posto delle colonne o con esse convivono.

I disegni mostrano la consueta ricchezza di linee, rette e curve, ripetute, sovrapposte, inafferrabili, capaci di suggerire una spazialità ricca e complessa. Gli elementi disegnati sono come legati tra loro da una sorta di ragnatela infinita dove la struttura arborea

*the pillar, the foliage and the covering*⁷: Michelucci evokes through the figure of the great tree the “absent” pillars of the Duomo Nuovo, flung supports of the cross vaulting.

The straight lines and the verticality of the Facciato generate a “climbing” set, defined by him as a “*grand Gothic-floreal scene*”⁸. The reticulated metal structures allow the creation of a system of aerial pathways which we can deduce from the supporting structure of the incomplete building of the Duomo Nuovo, the other two-coloured pillars and walkable horizontal connections. The actors, taking advantage of the added aerial pathways, can move through the stage, offering the spectator a series of choreographic solutions that are both unexpected and surprising. The landscape of Siena and Michelucci’s landscape meet against the polychromous backdrop of the monumental 14th century construction.

The fixed stage – the built parts of the Duomo Nuovo and the city itself – and the temporary stage are superimposed, contaminating each other, in the uninterrupted space of Siena’s Gothic dream to produce a dreamy scene, where everything is, and must be, still suspended. And it is thus that the evocative image of the great tree inside the unfinished nave may even recall those 19th century paintings of churches “devoured” by nature, where trees have taken the place of columns, or stand side by side with them.

The drawings show the usual richness of the lines, some straight, some curved, superposed to each other, ineffable, capable of suggesting a rich and complex spatiality. The elements drawn are linked to each other by a kind of infinite spiderweb in which the



si fonde con quella dei tralicci metallici. Il pensiero di Michelucci è unificante, abbatte ogni sorta di barriera, di limite. Ai consueti disegni al tratto l'architetto ne aggiunge altri dove, gradualmente, fa ingresso il colore, una rarità per l'architetto, ma non una novità assoluta. Con l'uso dei pastelli, dettato da esigenze di rappresentazione più che da una necessità espressiva dell'autore, si assiste ad una vera e propria esplosione del colore che invade, con soluzioni cromatiche ogni volta diverse, quasi cancellandola, la densa trama grafica, che tuttavia sostiene ancora l'impaginato, divenendo l'elemento primario del disegno.

La soluzione scenografica proposta trova la sua definizione attraverso i numerosi disegni "scaturiti" dalle sapienti mani di Michelucci, nei quali vengono inseriti di volta in volta i temi portanti della scena, declinati successivamente in una serie di ipotesi, che tuttavia riportano sempre ad un'unica e ben riconoscibile matrice.

Michelucci con grande rammarico non poté seguire personalmente, come aveva programmato, tutte le operazioni di realizzazione e allestimento della scenografia, a causa di sopraggiunti problemi di salute, e non riuscì neppure a vederla montata nei giorni della rappresentazione. Della realizzazione sono testimonianza alcune fotografie scattate durante la messa in scena dello spettacolo, dalle quali l'apparato scenografico non è ben apprezzabile nel suo insieme e dove la forza dell'idea, che prorompe con vigore espressivo dai disegni, perde di efficacia, pagando il dazio alla realtà.

"Il disegno resterà dunque – ha scritto lo stesso Michelucci – l'unica testimonianza dello spazio pensato (...) proponendo un trac-

structure of the tree blends with that of the metallic trellis. Michelucci's thought is unifying, it tears down every barrier, every limit. To the usual line drawings the architect adds others in which he uses colour, a rare exception in his work, yet not a complete novelty. With the use of pastel colours, for purposes of representation rather than of expression, an explosion of colours takes place invading with continuously changing chromatic solutions the dense graphic plot, almost canceling it; yet it still supports the layout, becoming the primary element in the drawing.

The proposed solution for the set finds its definition through the many drawings which "emanated" from the knowledgeable hands of Michelucci, in which the main themes are inserted little by little, in a series of hypotheses which lead back, however, to a single and well-recognisable matrix.

Michelucci regretted the fact that, due to reasons of ill health, he could not personally follow, as he had intended, all the operations regarding the construction of the set, and was not even able to see it finished during the performance. Some pictures taken during the performance bear witness to the finished set, yet they do not do justice to the work as a whole. The force of the idea, which is vigorously expressed in the drawings, loses its efficiency when confronted with reality.

*"The drawing will therefore remain – wrote Michelucci – as the only testimony of an imagined space (...) proposing a parallel and ideal trace of the work of the architect"*⁹. The sketches are, therefore, the truest testimony of the incredible work carried out by Giovanni Michelucci for the performance of Monteverdi's works. In them, still



ciato parallelo e ideale dell'opera dell'architetto"⁹. I bozzetti sono, pertanto, la più vera testimonianza dell'incredibile lavoro svolto da Giovanni Michelucci per la rappresentazione monteverdiana. In essi, ancora oggi, l'osservatore, congedandosi per alcuni istanti dalla vita reale, potrà vivere l'atmosfera che l'architetto aveva immaginato per un'occasione così particolare, una visione "magica", probabilmente suggerita durante i numerosi soggiorni dagli "ori di Duccio"¹⁰ e dalla città stessa, quel "'mondo' rosa e oro in cui la fiaba conquista l'animo e lo porta nel regno del sogno"¹¹.

¹ L. Quaroni, intervento senza titolo, in *Incontro con Michelucci*, «Quaderni della Balzana» n.1, Siena, 1981, p.17.

² G. Michelucci, *Lettere ad una sconosciuta*, Diabasis, Reggio Emilia, 2001, p.38.

³ L. Alberti, *Editoriale affettuoso*, scritto contenuto nel libretto della 44a Settimana Musicale Senese, Al.sa.ba Grafiche, Siena, 1987.

⁴ Cfr. lettera di Luciano Alberti a Giovanni Michelucci del 17/06/1987, archivio Accademia Musicale Chigiana.

⁵ M. Dezzi Bardeschi, *Disegni per l'apparato scenico dell'«Amoroso e guerriero» di Claudio Monteverdi in Piazza del Duomo a Siena, 1987*, in M. Dezzi Bardeschi, a cura di, *Un viaggio lungo un secolo*, Alinea editrice, Firenze, 1988, p.297.

⁶ La barca (o l'arca) è un tema già presente in numerosi disegni di Michelucci, fra i più interessanti quelli per la chiesa di Guri in Venezuela (1982-'83). Per l'architetto "la barca incagliata nella roccia non rappresenta (...) un naufragio, ma la risposta al naufragio".

⁷ F. Burkhardt, *La forza dell'idea*, in M. Dezzi Bardeschi, a cura di, *Un viaggio lungo un secolo*, Alinea editrice, Firenze, 1988, p.297.

⁸ Cfr. lettera di Giovanni Michelucci a Luciano Alberti del 31/08/1987, archivio Accademia Musicale Chigiana.

⁹ G. Michelucci, *Alcuni aspetti della mia attuale ricerca*, in M. Dezzi Bardeschi, a cura di, *Un viaggio lungo un secolo*, Alinea editrice, Firenze, 1988, p.13.

¹⁰ G. Michelucci, *Dove si incontrano gli angeli. Pensieri fiabe e sogni*, a cura di Giuseppe Ceccoli, Carlo Zella Editore, Firenze, 1997, p. 67.

¹¹ G. Michelucci, *Lettere ad una sconosciuta*, Diabasis, Reggio Emilia, 2001, p. 37.

today, the observer, leaving reality for a few instants, will have the possibility of living the atmosphere that the architect had imagined for such an exceptional occasion, a "magical" vision, probably suggested to him during the many visitations to "Duccio's golds"¹⁰ and by the city itself, that "pink and golden 'world' in which fables conquer the spirit and carry it into the realm of dreams"¹¹.

Translation by Luis Gatt

¹ L. Quaroni, untitled contribution, in *Incontro con Michelucci*, «Quaderni della Balzana» n.1, Siena, 1981, p.17.

² G. Michelucci, *Lettere ad una sconosciuta*, Diabasis, Reggio Emilia, 2001, p.38.

³ L. Alberti, *Editoriale affettuoso*, included in the booklet for the 44th Siena Musical Week, Al.sa.ba Grafiche, Siena, 1987.

⁴ See letter from Luciano Alberti to Giovanni Michelucci of 17/06/1987, archive of the Accademia Musicale Chigiana.

⁵ M. Dezzi Bardeschi, *Disegni per l'apparato scenico dell'«Amoroso e guerriero» di Claudio Monteverdi in Piazza del Duomo a Siena, 1987*, in M. Dezzi Bardeschi, ed., *Un viaggio lungo un secolo*, Alinea editrice, Firenze, 1988, p.297.

⁶ The boat (or arc) is a theme present in many of Michelucci's drawings; those for the Guri church in Venezuela (1982-'83) being among the most interesting. For the architect "the boat wrecked on the rocks does not represent (...) a shipwreck, but the answer to the shipwreck".

⁷ F. Burkhardt, *La forza dell'idea*, in M. Dezzi Bardeschi, ed., *Un viaggio lungo un secolo*, Alinea editrice, Firenze, 1988, p.297.

⁸ See letter from Giovanni Michelucci to Luciano Alberti of 31/08/1987, archive of the Accademia Musicale Chigiana.

⁹ G. Michelucci, *Alcuni aspetti della mia attuale ricerca*, in M. Dezzi Bardeschi, ed., *Un viaggio lungo un secolo*, Alinea editrice, Firenze, 1988, p.13.

¹⁰ G. Michelucci, *Dove si incontrano gli angeli. Pensieri fiabe e sogni*, ed. Giuseppe Ceccoli, Carlo Zella Editore, Firenze, 1997, p. 67.

¹¹ G. Michelucci, *Lettere ad una sconosciuta*, Diabasis, Reggio Emilia, 2001, p. 37.

The subject of this text is the *divanhane*, the space for welcoming and reception in the Ottoman dwelling tradition. Investigating its scope and origins, questions are asked regarding the connections between the Byzantine dwelling tradition and the Ottoman which succeeded it. The re-visitation in a modern key of this space is the example that was chosen in order to show how modern architecture, in some cases, has a vernacular character.

Divanhane, la stanza dell'accoglienza *Divanhane*, the receiving room

Serena Acciai

La parola *Andronitis*, indicava nell'antica casa greca la parte ch'era riservata agli uomini. Il Ginecèo era quella invece riservata alle donne e ai bambini, situata nella zona più interna della casa e nettamente separata dall'appartamento degli uomini. Partendo da queste antiche suddivisioni dello spazio dell'abitare arriviamo, per quel principio di sovrapposizione delle civiltà, che già F. Braudel sosteneva¹, al *selâmlik* e all'*harem* del mondo ottomano. Braudel affermava infatti che una civiltà, seppur sconfitta e apparentemente cancellata, in realtà non scompare, ma attraverso i mille rivoli che la cultura può influenzare, trova il modo di riaffiorare e dar forma ad usi, costumi e quindi definire anche gli spazi.

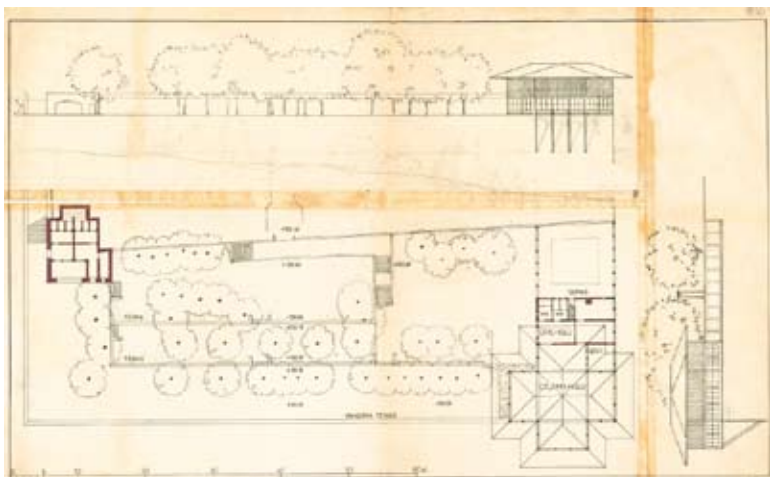
Sergio Bettini² aveva già chiaramente evidenziato come, andando verso Oriente, l'architettura delle facciate dei palazzi tardo-antichi diventi più pittorica e meno plastica. Con il Palazzo di Diocleziano a Spalato, osservava ancora Bettini, la memoria della villa rustica porticata resta impressa sul fronte mare attraverso la fila di lesene, che alla maniera di una lunga galleria di pietra bianca, ne disegna la magnifica facciata. Lo stesso avviene con il Palazzo di Giustiniano sul Mar di Marmara. Queste facciate erano fatte per essere viste da grandi distanze e questa maniera di costruire è rimasta nell'architettura di Istanbul e forse del mondo ottomano in generale, tanto che, le facciate degli edifici sul Bosforo, ne mantengono il segno attraverso le molte aperture che traforano le facciate dei palazzi.

Alexandar Deroko³, a partire dai quei palazzi bizantini che sono giunti fino a noi come il Palazzo del Porfirogenito a Istanbul, era arrivato a descrivere con precisione il tipo della casa bizantina⁴ dell'Europa orientale. Questo tipo edilizio, che secondo l'architettura

The word *Andron*, indicated the part of the house reserved for men in ancient Greek homes. The *Ginaeceum*, instead, was the section reserved for women and children, located in the most internal part of the house and clearly separated from the men's quarters. Beginning from these ancient divisions of dwelling spaces we arrive, through a process of superposition of civilisations, which was argued by F. Braudel¹, to the *selâmlik* and the *harem* of the Ottoman world. Braudel affirmed that a civilisation, although defeated and apparently cancelled, in fact does not disappear, but through thousands of rivulets influenced by culture finds the way to come back to the surface and shape customs and traditions, and therefore also spaces.

Sergio Bettini² had clearly pointed out how, when moving towards the Orient, the architecture of the facades of buildings of the late-ancient period become more pictorial and less sculptural. At the Diocletian Palace in Split, observed once again Bettini, the memory remains of the rustic porticoed villa on the waterfront through a row of pilasters which as a long gallery of white stone draws the magnificent facade. The same is true of Justinian's Palace on the Sea of Marmara. These facades were made to be seen from great distances, and this way of building has remained in the architecture of Istanbul and perhaps in the Ottoman world in general, to such an extent that many buildings on the Bosphorus maintain the signs of this style through the many openings that pierce their facades.

Alexandar Deroko³, based upon those Byzantine palaces that survived to our days, such as the Palace of the Porphyrogenitus, described with precision the typology of the Byzantine house⁴ in Eastern Europe. This typology, which according to the Serbian architect was erroneously considered as "Turkish style", was



p. 147

Sedad Hakki Eldem acquerello della divanhane da Tanju Bülent, Uğur Tanyeli, "Sedad Hakki Eldem 2: Retrospektif", Osmanlı Balkası Arşiv ve Araştırı Merkezi, İstanbul, 2009. p. 149. Sala del caffè (Taşlık Kahvesi) 1947-1948, Maçka, İstanbul. disegni di progetto
Copie digitali presso Archivio SALT, İstanbul

p. 149

Palazzo del Porfirogenito (Tekfur Sarayı), İstanbul.
foto Serena Acciai (2011)

pp. 150-151

Sala del caffè (Taşlık Kahvesi) 1947-1948, Maçka, İstanbul.
Basamento e scorcio verso il Bosforo;
l'edificio sul muro a sbalzo verso il Bosforo;
la sala interna;
Copie digitali presso Archivio SALT, İstanbul.

The whole materials which illustrates the paper by Serena Acciai has been loaned and reproduced with the kind permission of Rahmi M. Koç Archive and Prof. Edhem Eldem.

to serbo è stato erroneamente considerato come "tipo turco", fu in realtà ereditato dagli ottomani dopo che ebbero conquistato il vasto territorio dell'impero bizantino. Secondo Deroko questi i tratti essenziali della tecnica costruttiva di questi edifici⁵:

"La caractéristique essentielle consiste en des murs non pas en maçonnerie compacte et solide, mais en charpente de bois, avec un remplissage en matière malléable dont l'enduit de terre argileuse constitue l'élément principal. (...) Le rez-de-chaussée possède des murs construits en moellons ou en briques sèches le tout renforcé par des poutrelles horizontales. L'étage est construit comme une cage en bois, les plans des murs étant remplis ensuite par de la brique sèche, par des claires, des poutrelles en bois etc. le tout enduit d'argile. Ces étages dépassent souvent en saillie soit partiellement, soit complètement (kiosques). Les toits, aux très larges auvents et aux pentes douces, sont couverts de tuiles creuses.

La disposition intérieure comporte toujours un grand espace central, sorte de "hall", autour duquel sont disposées les pièces d'habitation. La cuisine, les débarras et les domestiques sont relégués au rez-de-chaussée". (...)

Lo stesso Sedad Hakki Eldem ammetteva che: "Les turcs ottomans, en s'installant au IXème siècle en Anatolie, trouvèrent un type de maison qui sûrement n'avait pas beaucoup changé depuis quelque mille ans. Les villes certes, présentaient un aspect soit seldjouk-persan, soit gréco-romain, mais les campagnes avaient gardé plus ou moins intact le type millénaire de maison anatolienne. Il va sans dire, qu'en s'installant dans les villes conquises, les turcs surent profiter des différentes techniques de construction établies depuis des siècles dans le pays, et qu'ils trouvèrent la disposition en androni-tis et gynécée d'une part, et selâmlık et haremlık d'autre part tout à fait adaptable à leur façon de vivre"⁶.

Il termine selâmlık (propriamente luogo destinato al saluto), dall'arabo salâm "saluto", indica nella cultura ottomana la parte della casa in cui si ospitavano amici o stranieri di sesso maschile, nettamente distinto dallo harem riservato alle donne e alla vita intima della famiglia. La casa ottomana⁷ era organizzata a partire dallo spazio-stanzatrio del sofâ che era uno spazio cangiante nell'architettura otto-

really inherited by the Ottomans when they conquered the vast territory of the Byzantine Empire. Deroko mentions the essential traits of the building technique used for these buildings⁵:

"La caractéristique essentiel consiste en des murs non pas en maçonnerie compacte et solide, mais en charpente de bois, avec un remplissage en matière malléable dont l'enduit de terre argileuse constitue l'élément principale. (...) Le rez-de-chaussée possède de murs construits en moellons ou en brique sèche le tout renforcé par de poutrelles horizontales. L'étage est construit comme une cage en bois, les plan des murs étant remplis ensuite par de la brique sèche, par des claires, des poutrelles en bois, etc., le tout enduit d'argile. Ces étages dépassent souvent en saillie soit partiellement, soit complètement (kiosques). Les toits, aux très larges auvent et aux pentes douces, sont couverts de tuiles creuses.

La disposition intérieure comporte toujours un grande espace central, sorte de "hall", autour duquel sont disposées les pièces d'habitation. La cuisine, les débarras et les domestique son relégués au rez-des chaussée. (...)"

Sedad Hakki Eldem himself admitted that: "Les turcs ottomans, en s'installant au IXème siècle en Anatolie, trouvèrent un type de maison qui sûrement n'avait pas beaucoup changé depuis quelque mille ans. Les villes certes, présentaient un aspect soit seldjouk-persan, soit gréco-romain, mais les campagnes avaient gardé plus ou moins intact le type millénaire de maison anatolienne. Il va sans dire, qu'en s'installant dans les villes conquises, les turcs surent profiter des différentes techniques de construction établies depuis des siècles dans le pays, et qu'ils trouvèrent la disposition en androni-tis et gynécée d'une part, et selâmlık et haremlık d'autre part tout à fait adaptable à leur façon de vivre"⁶.

The term selâmlık (literally, the place for salutations), from the Arab salâm "salutation", indicates in Ottoman culture the section of the house where male friends or strangers were received, and was clearly different from the harem, which was exclusive to the women and the private life of the family.

The Ottoman house⁷ was organised around the space-room-atrium of the sofâ. The sofâ was a space which changed in Ottoman architecture



mana a seconda della forma, del modo di costruzione e della sua posizione planimetrica⁸. Questo particolare spazio era il cuore costitutivo della casa perché capace di dare autonomia alle altre stanze; era un luogo di transizione dove non si dormiva e ogni altra camera aveva accesso su esso. Il *sofa* era il regno pubblico, la strada, la piazza dentro la casa, cosicché le altre stanze erano tutte piuttosto simili e le camere da letto erano allo stesso tempo luoghi per dormire e *living-room*.

Le grandi dimore ottomane avevano così delle “camere speciali” riservate a particolari attività e che in qualche modo dovevano differenziarsi dalle altre. Le stanze dell'accoglienza e del ricevimento erano le *divanhane*.

La stanza *divanhane* nel mondo ottomano, ha un eccezionale esempio ancora oggi esistente: l'Amcazâde Hüseyin Pasha yalı⁹ a Istanbul. Questo particolare edificio, che si trova presso Anadolu Hisari sul Bosforo, può essere considerato, come ha già rilevato Martin Bachmann¹⁰, come un incunabolo dell'arte e dell'architettura ottomana.

Di tutta una complessa cosmogonia di elementi fatta anche di edifici minori a servizio dei luoghi per lo stare, rimane soltanto questo edificio a pianta centrale (circondato da tre *ivan*, tre spazi coperti disposti come una corona intorno al principale spazio centrale coperto con una cupola lignea). Questo affascinante spazio era soltanto il *selâmlık* di questa dimora, lo spazio del ricevimento, qui fisicamente staccato dall'edificio dell'*harem*.

La *divanhane*, così costituita dalla somma di questi elementi è una stanza, un piccolo spazio centrale “poli-lobato” fatto di basse sedute poste sotto le finestre che, nel caso dell' Amcazâde Hüseyin Pasha yalı, si aprono a ripetizione ad inquadrare il mare.

Nel lavoro di Sedad Hakki Eldem sarà fondamentale lo studio di questi straordinari spazi, tanto che nel 1947, dopo essersi misurato altre volte con questo tema (con le sale per il caffè di *Çamlıca* 1941 e *Beyazid* 1940), Eldem costruisce la *Taşlık Kahavesi* (sala per il caffè) nei pressi della piazza Taksim a Istanbul. Come Le Corbusier col suo manifesto dell'abitare moderno e le sue *Unité d'habitation*, questo piccolo edificio reiterato nel lavoro dell'ar-

depending on the form, the method of construction and of its planimetric position⁸. This space constituted the heart of the house because it gave autonomy to the other rooms; it was a space of transition where nobody slept, and which could be accessed by all other rooms. The sofa was the public realm, the street or square within the house, and therefore all other rooms in the Ottoman house were more or less similar, and the bedrooms were both places to sleep and *living-rooms*.

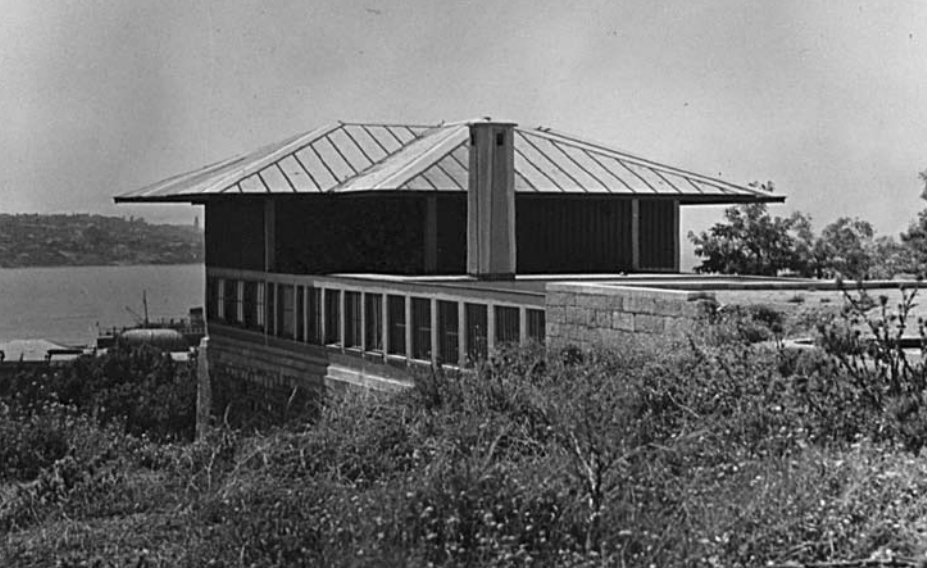
The great Ottoman mansions thus had “special rooms” envisaged for specific activities and which therefore had to be differentiated from the others. The receiving rooms were the *divanhane*.

There is an exceptional example of a *divanhane* still in existence today in the Ottoman world: the Amcazâde Hüseyin Pasha yalı⁹ in Istanbul. This remarkable building, which is located near Anadolu Hisari on the Bosphorus, can be considered, as Martin Bachmann pointed out¹⁰, as one of the cradles of Ottoman art and architecture.

From a large and complex cosmogony of elements, including minor buildings attached to it, only this building structured on a central plan remains (surrounded by three *ivan*, three covered spaces distributed as a crown around the main central space, covered with a wooden cupola). This fascinating space was only the *selâmlık* of this mansion, the receiving space, physically separated from the building which housed the *harem*.

The *divanhane*, thus constituted from the sum of these elements, is a room, a small, central, “poly-lobed” space including low seats placed under the windows that open, in the case of the Amcazâde Hüseyin Pasha yalı, towards the sea.

In the work of Sedad Hakki Eldem the study of these extraordinary spaces is fundamental, to such an extent that in 1947, after having addressed this topic several times (with the rooms for the café in *Çamlıca* 1941 and *Beyazid* 1940), Eldem builds the *Taşlık Kahavesi* (coffee-house) near Taksim square, in Istanbul. As Le Corbusier with his modern dwelling manifesto and his *Unité d'habitation*, this small building, often repeated in the work of the architect, carries the ancient memory of that way of dwelling, which is the only source for Eldem, archetypal figure that returns, where typology encounters a very particular way of living.



chitetto, porta con sé memoria antica di quella maniera di abitare, che è fonte unica per Eldem, figura archetipa che ritorna, là dove il tipo edilizio incontra un particolarissimo modo di vivere.

La casa del caffè di Taşlık è diretta ricostruzione del *selâmlık* dell'Amcazâde Hüseyin Pasa *yalı*, è un modello antico della *divanhane*, fissata nel tempo e negli esempi costruiti che Eldem insegue, disegna e ridisegna. Un altro esemplare di questo tipo esisteva all'epoca di Eldem, il *Serirer yalı* a Emigram sul lato europeo del Bosforo. Nel tempo a Istanbul questo particolare spazio aveva avuto una propria storia ed evoluzione e si era radicato nella coscienza collettiva. Eldem ci mostra l'espansione e lo sviluppo di questo tipo nei libri *Köskler ve Kasırlar*¹¹. Così troviamo questa stessa pianta in un chiosco a Galata, sulla mura dell'antica città Genovese, un altro nella Foresta di Belgrado, impiantato anch'esso, come probabilmente la foresta, dagli esuli provenienti dall'omonima città, e infine uno storico esemplare nella seconda corte del Palazzo Topkapi.

Eldem parte da questi esempi, dal concetto di un'unica stanza con al centro un elemento dalla forte connotazione simbolica, una piccola fontana, posta all'incontro dei due assi principali della stanza/camera/casa. Gesto minimo e di grande potenza evocativa. Una stanza a pianta centrale che poi si allunga sul lato della direzione longitudinale per risolvere la collocazione dei servizi. Edificio con struttura in cemento armato, combinato con l'uso del legno, sia per gli interni che per l'esterno, e che riprende la tecnologia del *fachwerk*¹² del suo antico modello. Un'unica stanza, in questo caso su un'altura che guarda il Bosforo, a sbalzo su un alto muro di contenimento che faceva parte di un più vasto parco pubblico.

Eldem reinterpreta una pianta antica attraverso l'uso di materiali moderni, dopo aver studiato, disegnato ogni aspetto del vecchio edificio (dalle decorazioni interne sul legno ai particolari costruttivi) e ne dà col progetto una moderna versione dei fatti, conoscere per reinterpretare e far vivere ancora.

A proposito del concetto di "trasmigrazione" degli spazi dovuto al susseguirsi delle civiltà, occorre riportare che Leon de Beylié, nella sua fondamentale opera sulla casa bizantina¹³, descrive un particolare spazio reiterato in varie dimore e presente anche nel Palazzo del Porfirogenito a Istanbul. Ancora uno spazio-stanza centrale coperto con una calotta sferica, con diverse aperture sul lato della strada e il filo delle facciate esterne che leggermente aggetta sulla via. De Beylié definisce questa stanza come "*salon/*

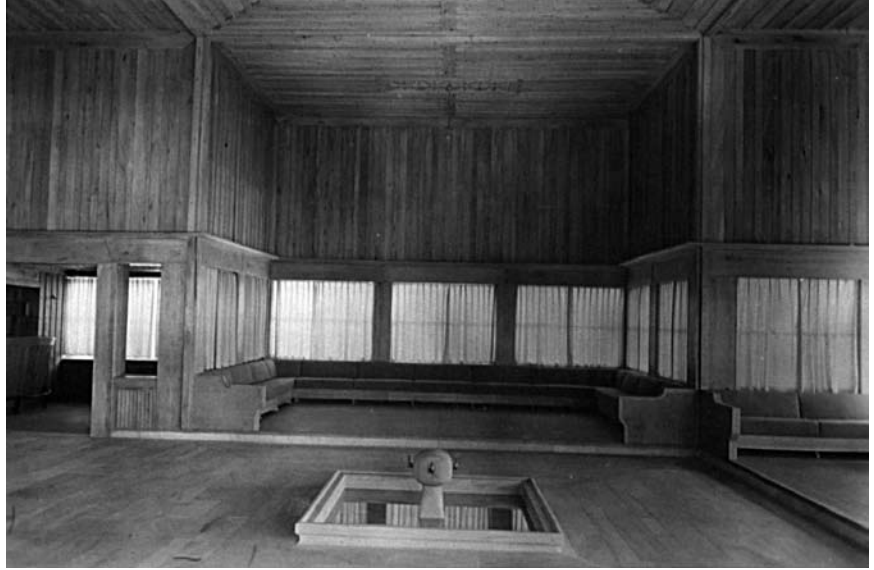
The coffee-house in Taşlık is a direct reconstruction of the *selâmlık* of the Amcazâde Hüseyin Pasa *yalı*; it is an ancient model of the *divanhane*, fixed in time and in the built examples that Eldem follows, designs and re-designs. Another example of this type existed in Eldem's time, the *Serirer yalı* in Emigram, on the European side of the Bosphorus. At that time, in Istanbul, this building typology had had its own history and evolution and was deeply rooted in the collective consciousness. Eldem shows us the expansion and development of this typology in the book *Köskler ve Kasırlar*¹¹. We thus find the same plan in a kiosk in Galata, on the old Genoese walls, another in Belgrade Forest, probably placed, as the forest itself, by Serbian exiles, and finally a historical example in the second courtyard of Topkapi Palace.

From these examples, from the concept of a single room with at its centre a strongly symbolic element, a small fountain, placed at the crossing of the two main axes of the room/chamber/house. A minimal gesture of great evocative power. A room with a central plan that stretches longitudinally to resolve the placement of the services. A building with a structure in reinforced concrete, combined with wood, both for the interior and exterior, which follows the technique of the *fachwerk*¹², derived from its ancient model. A single room, in this case at a height that overlooks the Bosphorus, overhanging a high retaining wall which belonged to a large public park.

Eldem reinterprets an ancient plan through the use of modern materials, after having studied every aspect of the old building (from the interior decorations on wood to the building details) and through his project presents a modern version of the facts, he gains knowledge in order to reinterpret and make the style alive again.

Regarding the concept of the "trasmigrazione" of spaces due to the superposition of civilisations, it is important to mention that Leon de Beylié, in his fundamental work on the Byzantine house¹³, describes a specific space which is repeated in various dwellings and is present also in the Palace of the Porphyrogenitus in Istanbul. Yet another central space-room covered with a spherical canopy, with several openings on the side that faces the street and the edge of the external facade which slightly projects over it. De Beylié, who did not know the exact function of this room, but deduced it from the composition of the space and its furnishing, defined it as "*salon/ chambre à coucher*".

A precursor model? The research regarding the origins of the space of the *divanhane* is a topic that goes beyond the scope of this brief



chambre à coucher”non conoscendone l’esatta funzione ma desumendola dalla conformazione dello spazio e dei suoi arredi.

Un antesignano modello? La ricerca della genesi dello spazio della *divanhane* è un tema che va al di là degli scopi di questo breve scritto. Quello che invece è possibile affermare è che questo tipo di spazio ha avuto origini bizantine e questa comune origine ha sicuramente lasciato traccia nell’architettura civile ottomana.

Per quanto riguarda la diffusione geografica e antropologica di questo spazio si può affermare che la stanza del ricevimento e dell’accoglienza è trasversale a molte culture, grazie all’espansione che l’impero ottomano aveva raggiunto al suo apogeo.

I modi di vivere gli spazi, come i tipi edilizi, si declinano incontrando altre culture e abitando altri luoghi¹⁴.

paper. What is possible, instead, is to affirm that this type of building has Byzantine roots and that this common origin surely left traces in Ottoman civil architecture.

As for the geographical and anthropological diffusion of this space, it can be affirmed that the receiving room is common to many cultures, as a result of the expansion of the Ottoman Empire in its heyday.

The ways of living the spaces, as well as the building typologies, are interpreted by encountering other cultures and inhabiting other places¹⁴.

Translation by Luis Gatt

¹ Braudel F., *Il Mediterraneo, lo spazio e la storia, gli uomini e la tradizione*, Newton & Compton Editori, Roma 2002, p. 115.

² Cfr. Bettini S., *Venezia nascita di una città*, Electa, Milano 1988, p. 90. Vedi anche Collotti F., *Il Progetto e l’antico nell’area Altoadriatica, Il caso dell’Arsenale di Venezia*, PhD. Dissertation, IUAV, Venezia, 1990.

³ Aleksandar Deroko (1894-1988) fu architetto, artista e autore. Fu professore all’Università di Belgrado e membro dell’Accademia Serba di Scienze e Arti.

⁴ Deroko A., *Deux genres d’architecture dans un monastère*, in «Revue des études byzantines», tome 19, 1961, p. 384.

⁵ *Ibid.*

⁶ Sedad Hakki Eldem (1908-1988) fu il più conosciuto architetto del moderno in Turchia e il maggiore interprete dell’architettura vernacolare. Preparò il testo *La maison turque* (dal quale è preso questo estratto, p.1) per la rivista «L’Architecture d’Aujourd’hui» nel 1948, testo inedito conservato in copia digitale presso archivio SALT, Istanbul. Trascrizione dal dattiloscritto originale di Serena Acciai e Chantal Paluszek.

⁷ Cfr. Acciai S., *La casa ottomana e il savoir vivre, introduzione a Sedad Hakki Eldem* in «Firenze Architettura» n.1 2012.

⁸ La differente disposizione planimetrica del *sofa* (o la sua assenza) determina i tipi fondamentali della casa ottomana: senza *sofa* (*sofasiz tip*), il tipo più primitivo dove la funzione del *sofa* era assolta nella corte; con *sofa* esterno (*diş sofalli tip*, o *hayat*) dove il *sofa* diventa una galleria aperta verso l’esterno, con *sofa* interno (*iç sofalli tip*) e infine il tipo con *sofa* centrale (*orta sofalli tip*). Akcan E., *Architecture in translation - Germany, Turkey, & the modern house*, Duke University Press, Durham & London, Durham NC, 2012, p. 231.

⁹ Dimora sull’acqua. Per una precisa definizione del termine *yali*, vedi Tülay Artan, *Architecture as a Theatre of Life: Profile of the Eighteenth Century Bosphorus* (PhD Dissertation, Massachusetts Institute of Technology, Department of Architecture, 1989), p. 12.

¹⁰ Baha Tanman M., Bachmann M., *Wooden Istanbul, examples from housing architecture*, Suna ve Inan Kirac Vakfi Istanbul Arastirmalari Enstitusu, Istanbul, 2008, p. 209.

¹¹ Cfr. Eldem S.H., *Köskler ve Kasırlar I, II - (A survey of Turkish Kiosks and Pavilions)*, D G S A yayını, Istanbul, 1969 – 1974.

¹² Metodo di costruzione impostato su un’ossatura di travi lignee a graticcio rivestita di tavole di legno o con pannelli di riempimento fatti di impasto di paglia e argilla.

¹³ De Beylié L., *L’habitation byzantine, les anciennes maisons de Constantinople*, Éditeur F. Perrin, Grenoble, 1902-1903, p. 13.

¹⁴ NOTA DELL’AUTORE: oltre la già citata bibliografia presente nelle note per la redazione di quest’articolo sono stati fondamentali: Akcan Esra, 2012; Deroko Aleksandar, 1961; Bettini Sergio, 1978; Cerasi Maurice, 1986; Eldem Sedad Hakki, 1984, 1986, 1987, 1993, 1994; Janin Raymond, 1950; Mango Cyril, 1985; Pinon Pierre, Borie Alain, 1985; Ronchey Silvia, Braccini Tommaso, 2010; Schneider, 1936; Semerani Luciano, 2011.

¹ Braudel F., *Il Mediterraneo, lo spazio e la storia, gli uomini e la tradizione*, Newton & Compton Editori, Roma 2002, p. 115.

² See Bettini S., *Venezia nascita di una città*, Electa, Milano 1988, p. 90. See also Collotti F., *Il Progetto e l’antico nell’area Altoadriatica, Il caso dell’Arsenale di Venezia*, PhD. Dissertation, IUAV, Venezia, 1990.

³ Aleksandar Deroko (1894-1988) was an architect, artist, and author. He was a professor at the University of Belgrade and a member of the Serbian Academy of Sciences and Arts.

⁴ Deroko A., *Deux genres d’architecture dans un monastère*, in «Revue des études byzantines», volume 19, 1961, p. 384.

⁵ *Ibid.*

⁶ Sedad Hakki Eldem (1908-1988) was the most representative architect of modern architecture in Turkey and the best exponent of vernacular architecture. He prepared the paper *La maison turque* for «L’Architecture d’Aujourd’hui» in 1948, unpublished text, retrieved in digital copy in the SALT archive, p.1. Transcript from the original typewritten document by Serena Acciai and Chantal Paluszek.

⁷ See Acciai S., *La casa ottomana e il savoir vivre, introduzione a Sedad Hakki Eldem* in «Firenze Architettura» n.1 2012.

⁸ The different planimetric distribution of the *sofa* (or its absence) determines the fundamental types of the Ottoman house: without *sofa* (*sofasiz tip*), is the most primitive typology where the function of the *sofa* was fulfilled by the courtyard; with exterior *sofa* (*diş sofalli tip*, or *hayat*), in which the *sofa* becomes an open gallery facing the exterior, with interior *sofa* (*iç sofalli tip*), and finally the typology with central *sofa* (*orta sofalli tip*). Akcan E., *Architecture in translation - Germany, Turkey, & the modern house*, Duke University Press, Durham & London, Durham NC, 2012, p. 231.

⁹ Dwelling on the water. For a more precise definition of the term *yali*, see Tülay Artan, *Architecture as a Theatre of Life: Profile of the Eighteenth Century Bosphorus* (PhD Dissertation, Massachusetts Institute of Technology, Department of Architecture, 1989), p. 12.

¹⁰ Baha Tanman M., Bachmann M., *Wooden Istanbul, examples from housing architecture*, Suna ve Inan Kirac Vakfi Istanbul Arastirmalari Enstitusu, Istanbul, 2008, p. 209.

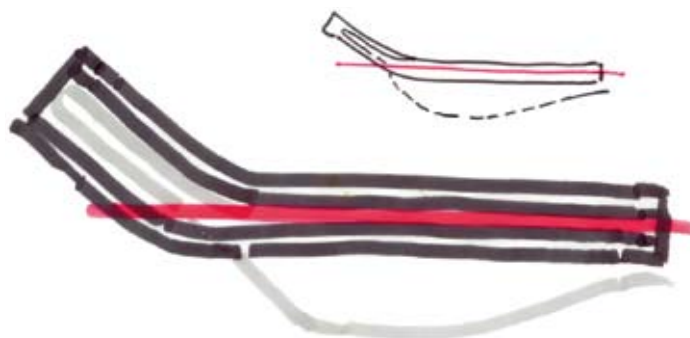
¹¹ See Eldem S.H., *Köskler ve Kasırlar I, II - (A survey of Turkish Kiosks and Pavilions)*, D G S A yayını, Istanbul, 1969 – 1974.

¹² Construction method based on a structure of wooden beams clad with wooden boards or filling panels made of a mixture of straw and clay.

¹³ De Beylié L., *L’habitation byzantine, les anciennes maisons de Constantinople*, Éditeur F. Perrin, Grenoble, 1902-1903, p. 13.

¹⁴ AUTHOR’S NOTE: in addition to the bibliography quoted in the previous notes to this paper, the following texts were also fundamental in the writing of this article: Akcan Esra, 2012; Deroko Aleksandar, 1961; Bettini Sergio, 1978; Cerasi Maurice, 1986; Eldem Sedad Hakki, 1984, 1986, 1987, 1993, 1994; Janin Raymond, 1950; Mango Cyril, 1985; Pinon Pierre, Borie Alain, 1985; Ronchey Silvia, Braccini Tommaso, 2010; Schneider, 1936; Semerani Luciano, 2011.

eventi



Roma, MAXXI Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo, 21 aprile - 4 settembre 2016 Superstudio 50

Linea rossa

Allora avevamo una grande voglia di inventare il mondo di nuovo, di inventare non solo il mondo, ma la vita di nuovo; poi piano piano, come si sa, le condizioni prendono il sopravvento...

Ettore Sottsass

La Superarchitettura è l'architettura della superproduzione, del superconsumo, della superinduzione al superconsumo, del supermarket, del superman e della benzina super

Archizoom e Superstudio, Superarchitettura 1966

Entrati dal giardino nella hall del museo un possente pilastro rosso guida l'occhio verso l'alto, sin quasi a sfiorare il soffitto; occorre fare qualche passo sulla scala di ferro che accede al piano primo per comprendere che la colonna è la propaggine ultima di un lungo muro che taglia longitudinalmente la galleria in due parti pressoché uguali tra loro. Nero, bianco, ed ora rosso: una palette di colori di stampo suprematista che concorre, assieme alla perentorietà elementare del gesto, a rendere il progetto di allestimento compartecipe della spazialità complessiva, o detto ancor meglio a strumento che ne misura la logica ed i salti. Il muro accompagna i visitatori e suggerisce loro una lettura cronologica degli *exhibits* che presenta - i passi come i giorni e l'arte del porgere come un cammino e d'altronde che questo congegno funzioni non solo come apparecchiatura spaziale ma investa, implicitamente, anche un costruito temporale è provato da uno schizzo relativo ad una soluzione poi abbandonata dove il fusto terminale recava incise le cifre di un calendario. Il muro vale al pari di un libro o al nastro di una pellicola cinematografica: i capitoli si succedono distinguendo ed imponendo un ordine ai disegni, alle pitture, ai

Red Line (Linea rossa)

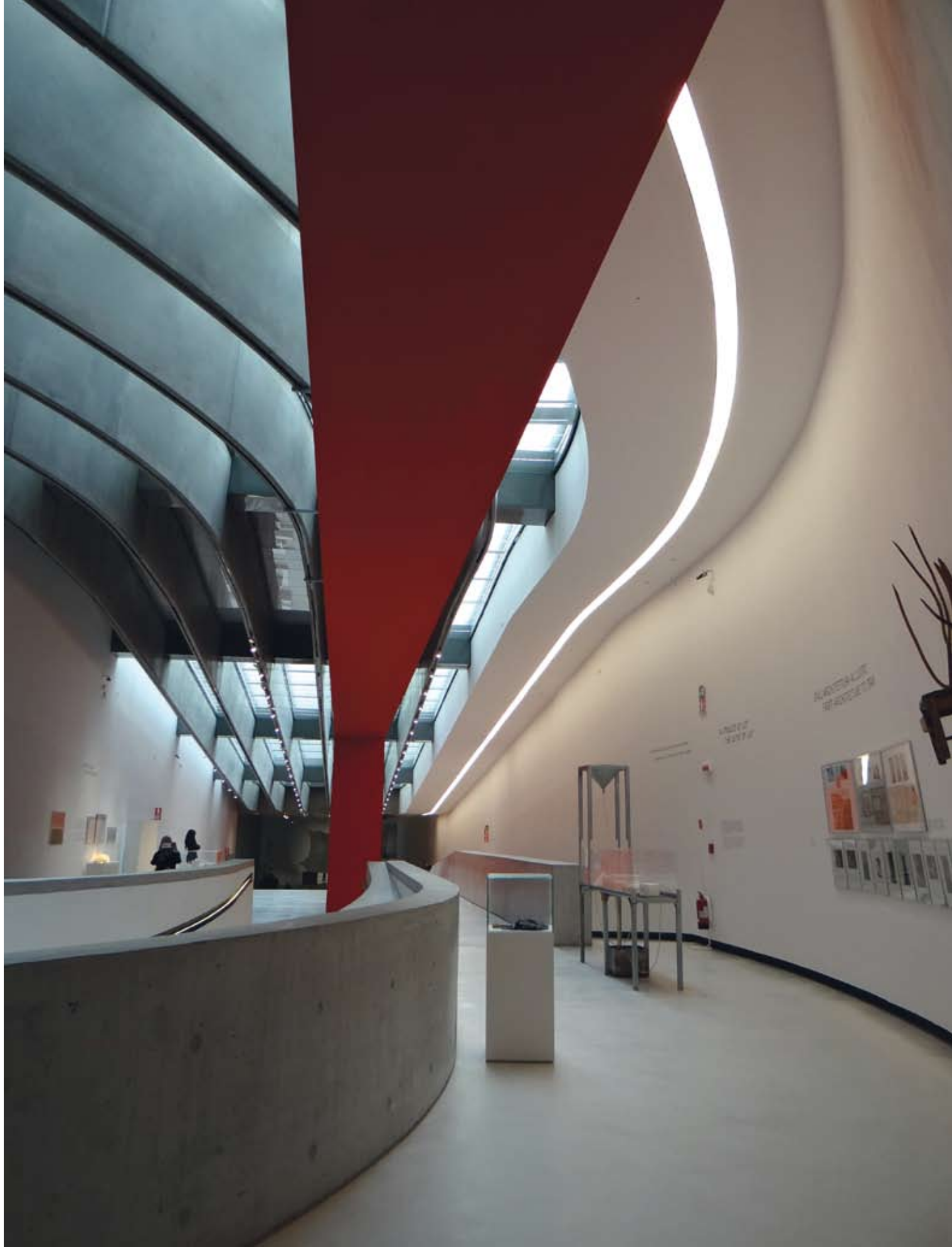
At the time we had a great desire to invent the world anew, to invent not only the world, but life anew; then, little by little, as we know is usually the case, circumstances prevailed...

Ettore Sottsass

Super-architecture is the architecture of super-productions, super-consumption, of super-induction to super-consumption, of the supermarket, the Superman and Super-gasoline

Archizoom e Superstudio, Superarchitettura 1966

As you come in from the garden into the hall of the museum, a great red pillar guides the gaze upwards, almost to the ceiling; a few steps must be taken on the iron staircase that reaches the first floor in order to understand that the column is the last offshoot of a long wall that divides the gallery longitudinally into two almost equal parts. Black, white, and now red: a Suprematist palette of colours that contributes, together with the elementary authoritativeness of the gesture, to render the project on exhibit a co-participant of the comprehensive spatiality, or, in other words, to turn it into an instrument that measures its reasoning logic as well as its breaks with it. The wall accompanies the visitors and suggests to them a chronological interpretation of the *exhibits* it presents - the steps as days and art as a path, and, after all, the fact that this device works not only as a spatial arrangement but also, implicitly, as a temporal construction, is proven by the sketch of a solution which was later abandoned in which the final shaft had the numbers of a calendar inscribed on it. The wall is like a book or like a film: the chapters proceed determining and imposing an order to the drawings, the paintings, the collages, the lithographs - a narrative,



Superstudio 50
a cura di Gabriele Mastrigli
progetto:
Superstudio, Adolfo Natalini, Cristiano Toraldo di Francia, Gian Piero Frassinelli
foto © Cristiano Toraldo di Francia



collages, alle litografie appese - una narrazione, «la griglia di uno sguardo», forse fin troppo consequenziale (il retablo perfetto di ogni storia); ai suoi fianchi, come corredo e contrappunto, sono disposti i prototipi, gli oggetti, i modelli, le plastiche. Si fissa così una collezione che raduna oltre duecento opere, la maggioranza delle quali provenienti direttamente dagli archivi degli autori e tra di esse alcune mai rese pubbliche¹. Una tela di Ellie B. Daniels, *Superstudio* (1972), ed il divano componibile *Bazaar* prodotto da Giovannetti (1969) aprono il tragitto e a seguire le pietre miliari che marcano i vent'anni di attività del gruppo²: *Un viaggio nelle regioni della ragione* (1969), *Istogrammi di architettura* (1968-69), *Un catalogo di ville* (1968-70), *Il Monumento Continuo* (1969), *La serie Misura* (1969), *Architettura didattica* (1970-72), *Le dodici Città Ideali* (1971), *Salvataggi dei centri storici italiani* (1972), *Dall'architettura all'uomo* (1978), *La moglie di Lot* (1978). Dove la grande sala piega e chiude ad anello il percorso espositivo, trovano sede il cubo nero contenente la replica del *Microevento-microambiente: Supersuperficie*, l'environment che fu prodotto per il MoMA di New York in occasione della storica esposizione *1972 Italy the New Domestic Landscape*³ e quattro proiettori per i contributi video - i corti battezzati *Gli Atti Fondamentali, Vita, Educazione, Cerimonia, Amore, Morte* (1972-73). Epilogo della retrospettiva *Dentro il Superstudio*, la sezione immaginata dai curatori come un dietro le quinte che raduna i manifesti, gli interventi su rivista, i libri, gli stampati autonomi, le testimonianze fotografiche e documentarie che sono l'inevitabile lascito del quotidiano lavoro di una bottega⁴. Un allestimento terso (nell'ideazione) e denso (nei contributi) dove l'unica eccezione è costituita dal posizionamento

«the grid of a gaze», perhaps even too consequential (the perfect altarpiece for every story); at its sides are placed, as decoration and counterpoint, the prototypes, objects, models and figures. Thus a collection of over two hundred pieces is gathered, most of them coming directly from the archives of the authors, some of which have never before been shown in public¹. A canvas by Ellie B. Daniels, *Superstudio* (1972), and the *Bazaar* composable sofa by Giovannetti (1969) lead the way, after which come the cornerstones of the twenty years of activities of the group²: *Un viaggio nelle regioni della ragione* (1969), *Istogrammi di architettura* (1968-69), *Un catalogo di ville* (1968-70), *Il Monumento Continuo* (1969), *La serie Misura* (1969), *Architettura didattica* (1970-72), *Le dodici Città Ideali* (1971), *Salvataggi dei centri storici italiani* (1972), *Dall'architettura all'uomo* (1978), *La moglie di Lot* (1978). At the place where the great hall turns and closes the ring that forms the exhibition, is placed the black cube that contains the replica of the *Microevento-microambiente: Supersuperficie*, the environment that was produced for the MoMA in New York on the occasion of the historic exhibition of *1972 Italy the New Domestic Landscape*³ and four projectors for the contributions in video format – the short films *Gli Atti Fondamentali, Vita, Educazione, Cerimonia, Amore, Morte* (1972-73). The epilogue to the retrospective is *Dentro il Superstudio*, the section envisaged by the curators as a “behind the scenes” which includes posters, interventions on journals, books, self-produced publications and prints, and the photographic and documentary testimonies which are the inevitable legacy of the everyday work of a studio⁴. A terse presentation (in its conception) and dense (in contributions) in which the only exception is the plac-



del set che fu predisposto per la mostra del dicembre 1966 alla Galleria Jolly 2 di Pistoia *Architettura Radicale*, evento che, come è stato scritto, sta alle avventure delle neo-avanguardie fiorentine degli anni sessanta-settanta come il Salon des Refuses del 1874 sta al movimento impressionista⁵. Isolato a ridosso degli ingressi il mock up se per un verso acquista piena autonomia e rilievo (i suoi accesi colori si riconoscono anche dall'esterno del complesso) dall'altro smarrisce i legami con il resto - un resto offerto in maniera così coerente e coesa da apparire *inevitabile*.

Fabrizio Arrigoni

ing of a set that was used for the exhibition *Architettura Radicale* which opened in December 1966 at the Galleria Jolly 2 in Pistoia, an event which, as has been said before, is to the Florentine avant-garde adventures of the Sixties and Seventies what the Salon des Refusés of 1874 was to the Impressionist movement⁵. Isolated and next to the entrance, the mock-up on the one hand acquires autonomy and significance, yet on the other it loses its connection to the rest of the pieces – a rest which is presented in a way that is so coherent that it seems *inevitable*.

Translation by Luis Gatt

¹ Tra le istituzioni che custodiscono l'oeuvre di Superstudio ricordiamo il Museum of Modern Art di New York, l'Israel Museum Jerusalem, il Deutsches Architekturmuseum Frankfurt am Mein, il Centre Pompidou Paris, il FRAC Orleans, il Centro Pecci di Prato, e lo stesso MAXXI di Roma. Nel 2001 è stato fondato a Firenze L'Archivio Superstudio, per gestire eventi e pubblicazioni. Il motivo della linea era preente anche nell'allestimento presso la Vleeshal a Middelburg realizzato in occasione delle "Middelburg Lectures", 2004. Nel caso olandese, tuttavia, uno scavo nello spessore murario apriva un ulteriore spazio per gli exhibits del tutto assente nel caso romano (Cfr. Superstudio. The Middelburg Lectures, edited by V. Byvanck, De Vleeshal Zeeuws Museum, Middelburg, 2005).

² «C'è un primo periodo radicale dal 1966 al 1973, un secondo periodo di rifondazione antropologica dal 1973 al 1978 e un terzo di riavvicinamento all'architettura dal 1978 al 1986. In quest'ultimo periodo i componenti del gruppo definiscono le loro personali linee di ricerca...», Adolfo Natalini, *Una storia di mostre* in A. Angelidakis, V. Pizzigoni, V. Scelsi, (a cura di), *Super Superstudio*, PAC Padiglione d'Arte Contemporanea, Silvana Editoriale, Milano 2015; pp. 44-67.

³ Ricostruzione che fu realizzata per le esposizioni: *Superstudio Supersuperficie*, Museo Pecci Milano e *Superstudio/Backstage*, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci (Prato) tenutesi ambedue nel 2011.

⁴ In questa stanza-corridoio sono stati raccolti alcuni contributi ed omaggi contemporanei quali la ricerca fotografica di Stefano Graziani svolta sull'archivio Superstudio, il documentario di Matteo Giacomelli, i video di Hironaka & Suib e Rene Daalder.

⁵ Stephen Wallis, *A '60s Architecture collective That Made History (but No Buildings)*, New York Times, 13 aprile 2016.

¹ The Museum of Modern Art in New York, the Israel Museum in Jerusalem, the Deutsches Architekturmuseum in Frankfurt am Mein, the Centre Pompidou in Paris, the FRAC in Orléans, the Centro Pecci in Prato, and the MAXXI in Rome are some of the institutions that safekeep the oeuvre of the Superstudio. The Archivio Superstudio was founded in Florence in 2001 with the purpose of managing events and publications. The aim of the series was present also at the Vleeshal in Middelburg, carried out on occasion of the "Middelburg Lectures", 2004. In the Dutch case, however, a hole in the wall opened to an additional space for exhibitions which was absent in the Roman case (See, Superstudio. The Middelburg Lectures, edited by V. Byvanck, De Vleeshal Zeeuws Museum, Middelburg, 2005).

² «There is a first radical period from 1966 to 1973, a second period of anthropological re-foundation, from 1973 to 1978, and a third of reconciliation with architecture from 1978 to 1986. It is in this last period that the members of the group defined their personal lines of research...», Adolfo Natalini, *Una storia di mostre* in A. Angelidakis, V. Pizzigoni, V. Scelsi, (eds.), *Super Superstudio*, PAC Padiglione d'Arte Contemporanea, Silvana Editoriale, Milano 2015; pp. 44-67.

³ Reconstruction made for the following exhibitions: *Superstudio Supersuperficie*, Museo Pecci Milano and *Superstudio/Backstage*, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci (Prato), both held in 2011.

⁴ In this room-corridor some contributions and contemporary hommages were collected, such as the photographic research by Stefano Graziani, undertaken on the Superstudio archive, the documentary by Matteo Giacomelli, and the videos by Hironaka & Suib and Rene Daalder.

⁵ Stephen Wallis, *A '60s Architecture Collective That Made History (but No Buildings)*, New York Times, 13 April, 2016.



Venezia, 28 maggio - 27 novembre 2016 Biennale Architettura *Architecture Biennale*

Botaniche tessiture, antropologiche impressioni

L'aspettativa che precede di volta in volta la visita ad una Biennale di Architettura lagunare è sempre notevole. Sarà il percorso veneziano che ne segna il tragitto di arrivo lungo il Canal Grande, l'episodica visita a qualche nuovo più o meno celebre progetto realizzato, ma l'idea che almeno personalmente mi pervade è quella che la Biennale è da sempre tanto fuori quanto dentro le Corderie o i Giardini dell'Arsenale.

Tutto questo gioca moltissimo poi nei riflessi e nelle sensazioni che si portano dentro camminando tra padiglioni, installazioni, *maquette*, immagini e quant'altro li viene messo in mostra.

I temi affrontati da Alejandro Aravena quest'anno sono tra i più attuali e sentiti, soprattutto da quella costellazione intellettuale che vive più al contorno del mondo dell'Architettura che al suo interno. Per certi versi questi argomenti sono già un po' lisi o almeno hanno dimostrato e forse questa Biennale ne è stato l'ennesimo esempio, alcuni limiti dialettici. Già le 17 parole chiave scelte dal curatore, nel solco del più contemporaneo sistema di catalogazione di idee e contenuti in chiave internet, hanno lasciato più di qualche dubbio sulla scontatezza dei contenuti e delle emergenze che si sarebbe voluto portare a galla. *Qualità della vita, inegualianze, segregazione, insicurezza, periferie, migrazione, informalità, igiene, rifiuti, inquinamento, catastrofi naturali, sostenibilità, traffico, spreco, comunità, abitazione, mediocrità, banalità* paiono più sostantivi estratti da un rotocalco quotidiano che da un filone logico e scientifico inerente temi di Architettura.

Ma il dubbio, sostenuto anche da questi 17 lemmi, è che forse l'Architettura è nel tempo divenuto un contenitore talmente vasto da

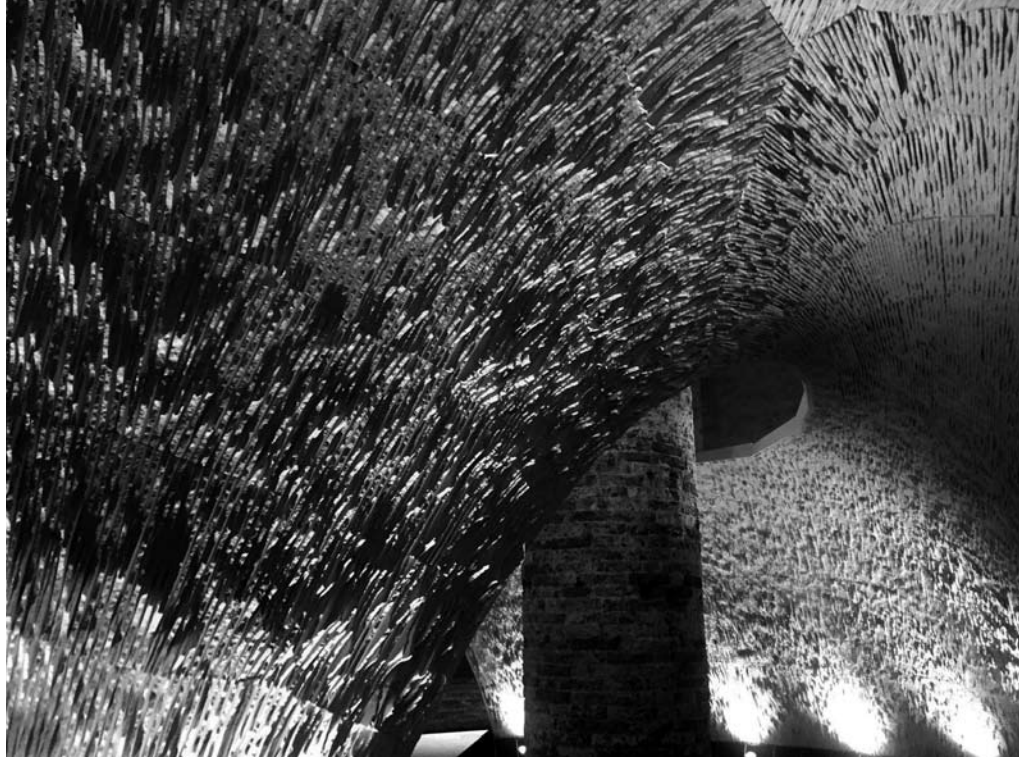
Botanical textures, anthropological impressions

The expectation that comes before, from time to time, a visit to the Venice Architecture Biennale is always remarkable. It will be the Venetian path which marks the arrival route along the Canal Grande, the episodic visit to some more or less new famous project, just completed, but the idea that pervades me it's that the Biennale is always, much out as the inside, in the Corderie or in the Arsenale Gardens.

This sort of mood *plays* very much later in reflections and feelings that we can carry within walking among pavilions, installations, *maquette*, images and everything else that is exposed.

The topics addressed this year by Alejandro Aravena are among the current and emotionally felt, especially by the intellectual constellation that lives more to the contour of the Architecture's world that in its inside. To some extent these arguments are already a little outdated or at least they have demonstrated - and perhaps this Biennial was yet another example - some dialectical limits. Already the 17 keywords chosen by the curator, in the wake of the contemporary cataloging system of ideas and content in an Internet key role, have left over some doubts about the potency of the contents and emergencies that it would have wanted to bring to the surface. *Quality of life, inequalities, segregation, insecurity, suburbs, migration, informality, hygiene, waste, pollution, natural disasters, sustainability, traffic, wastage, community, home, mediocrity, banality* seem nouns more extracted from a newspaper magazine that from a logical and scientific trend inherent to architectural topics.

But the doubt, also supported by these 17 keywords, is that perhaps Architecture has become, over time, a so vast container dissolving the essence and the limits to the edge. The contents, often, are well





dissolverne l'essenza stessa e i limiti al bordo. I contenuti, spesso sono ben oltre ciò di cui l'Architettura, con i propri strumenti - da sempre, sempre quelli - può risolvere. Le dimostrazioni di ciò e che dovrebbero far meditare sono alcuni esempi all'interno della rassegna 2016 e uno al suo esterno, nel cuore di Venezia.

Mentre si cerca nel tema delle inedite tessiture derivanti dal riciclo di materiali e tecniche costruttive antiche una sorta di origine delle cose, funzionale alla manifestazione di un nuovo modo di pensare un'Architettura antropologica, Tadao Ando (o chi per lui) propone una lussuosa esposizione del suo progetto per Punta della Dogana. Progetto arcinoto dove il tema del riciclo e della antropologizzazione degli strumenti architettonici si ferma davanti alle costosissime (e bellissime) pareti in calcestruzzo che nella pratica se ne infischiano altamente del loro eroico contenitore e ai 15 Euro necessari per poter ammirarle. Peter Zumthor invece ha semplicemente messo in mostra quello che gli andava, *Riportando dal Fronte* l'idea che alla fine basta il nome e tutto fa brodo. David Chipperfield, dal canto suo, esponendo il proprio progetto per un museo in Sudan, di ben 8 anni fa, ha espresso ancora una volta come lui prediligia ancora la buona vecchia pietra. Ciò a dispetto dei suoi vicini, teorici e pratici delle costruzioni in fango.

Nel nuovo monolitico e costosissimo Padiglione australiano, a dispetto del valore dell'acqua come risorsa fondamentale e comune, nel presente e ancor più del futuro, gli *Aussies* hanno realizzato una piscina dal sapore più vacanziero che terapeutico, sottolineando "l'importanza delle piscine nella cultura australiana"; quella cultura evidentemente non aborigena lasciata alle ormai dimenticate pagine di Chatwin.

beyond what Architecture, with its instruments - always, forever the same - can solve. The demonstrations of this, and that should make us reflect, are some examples within the 2016 exhibition and one outside it, in the heart of Venice.

While we're searching in the theme of the unreleased textures derived from recycled materials and construction techniques, a kind of ancient origin of things, practical demonstration of a new way of thinking about an anthropological architecture, Tadao Ando (or whoever on behalf of him) proposes a luxurious exhibition of his project for Punta della Dogana. A very well known project where the theme of recycling and of the anthropology of architectural tools stops in front of the expensive (and beautiful) concrete walls that, in the practice, do not care of their heroic casing and of the fifteen euros needed to admire them. Peter Zumthor, instead, has simply put on display just what he wanted, *reporting from the Front*, or better supporting the idea that sometimes, just having a name makes everything goes. David Chipperfield, on the other hand, exposing his project for a museum in Sudan, an eight years ago project, has yet expressed as he still prefers again the good old rock. This, despite of his nearby theoretical and practical of the mud construction. In the new monolithic and expensive Australian Pavilion, in spite of the value of water as a fundamental and common resource, nowadays and even more in the future, the Aussies have realized a swimming pool from more holiday than therapeutic, stressing "the importance of pools in Australian culture"; that obviously not Aboriginal culture left up to the forgotten Chatwin's pages.

But despite all the endless and positive impressions, found in the booths of Portugal, Italy (a good mention for TAMassociati) and



Ma pur con tutte le infinite e positive impressioni, riscontrate negli spazi di Portogallo, Italia (plauso a TAMassociati) e Spagna *in primis*, camminando tra ambienti dal sapore botanico ad altri di tipo industriale più di ogni altra cosa, ha meritato fermarsi al Fondaco dei Tedeschi o per meglio dire, tra i muri di ciò che ne rimane. Perché, è il caso di dirlo, mentre la Biennale discute orgogliosamente di come affrontare le emergenze del nuovo millennio, che poi sono ancora quelle della fine dello scorso dalla quale sono passati già 16 anni, c'è chi realizza centri commerciali extra lusso non solo a Dubai ma anche a Rialto, nel cuore di Venezia. Tra pareti dorate e scarpe firmate degne di Paperon De Paperoni, non si può che commuoversi di fronte all'insuccesso complessivo del martoriato (da altri) progetto di Rem Koolhaas. Ma, a dimostrare quanto Venezia da buona "gentildonna" sappia assorbire qualsiasi affronto, tutto poi alla fine si salva quando lo sguardo si ferma ad inquadrare il cinquecentesco Palazzo dei Camerlenghi di Guglielmo dei Grigi, bordandone con esili serramenti color bronzo dorato, in un infinto *frame*, una porzione della magnifica facciata sull'acqua.

I piccioni (vivi e morti) tra cui si camminava nella vecchia e gloriosa sede delle Poste Italiane, antropologicamente parlando, meritavano comunque più rispetto.

Michelangelo Pivetta

Spain at first, walking from botanical taste spaces to other more industrial ones, the Fondaco dei Tedeschi – or better to say, between the walls of what's left of it – has actually deserved a stopover. Because, it's appropriate to say, while the Biennale proudly discusses how to deal with emergencies of the new Millennium, which are still those of the end of the last, from which 16 years have already passed, some people creates extra-luxury shopping centers not only in Dubai but also in Rialto, in the heart of Venice. Between golden walls and branded shoes worthy of Scrooge McDuck, we cannot help to move in front of the total failure of the vexed (by others) project by Rem Koolhaas. But, to show how Venice, as a good "gentlewoman" knows to absorb any snub, everything, eventually, is save when the gaze stops to frame the sixteenth century Palazzo dei Camerlenghi of Guglielmo dei Grigi, bordering with gilded bronze thin windows frames, in a timeless moment, upon a portion of the magnificent water front. Pigeons (dead or alive) among which we walked in the old and glorious Italian Post Office, deserved however, anthropologically speaking, more respect.

Translation by Giacomo Alberto Vieri

Lago D'Iseo 18 giugno – 3 luglio 2016 Christo e Jeanne Claude - The Floating Piers

*“A Beethoven e Sinatra preferisco l’insalata,
a Vivaldi l’uva passa che mi dà più calorie”.*

Franco Battiato, *Bandiera Bianca*,
dall’album *La voce del padrone*, EMI Italiana, 1981

In una caldissima giornata d’inizio estate solo per una fortunata serie di coincidenze, nonostante la carica dei centodiecimila visitatori giornalieri e la chiusura della ferrovia da parte delle autorità, è stato possibile camminare sulle acque grazie a Christo. Numeri e decisioni straordinarie a dimostrazione che l’opera d’arte (siamo certi, al di là di ogni ragionevole dubbio, di passeggiare sopra un’opera d’arte?) ha perduto l’aura che consentiva di mantenere la distanza necessaria alla contemplazione rivelatrice; la contemporaneità impone che sia immersa nel presente, nel qui ed ora dove tutto comincia e tutto svanisce: “le masse lo esigono: tutto deve farsi vicino, il tempo che occorre per *ad-prossimarsi* è vissuto come perduto”¹. Forse proprio quest’impresa, però, incarna quella rinascita del senso stesso del fare artistico auspicata da Benjamin nella consapevolezza che ormai l’epoca della tecnica esige una nuova forma di percezione. Certo, se dovessimo ricondurre l’installazione della tela dorata ai significati propri della τέχνη – sapere che consente all’uomo di calare la materia nei limiti della forma per produrre l’opera² – allora più di un dubbio è forse lecito. Del tutto Manifesta è, invece, la magnifica espressione di potenza della tecnica, questa sì tutta contemporanea, in grado di distendere centomila metri quadri di tessuto sulla superficie formata da duecentoventimila cubetti di polietilene ad alta densità galleggianti sul pelo dell’acqua. Numeri necessari allo stesso artista per descrivere questa, come tutte le altre sue opere, attraverso la

*“A Beethoven e Sinatra preferisco l’insalata,
a Vivaldi l’uva passa che mi dà più calorie”.*

Franco Battiato, *Bandiera Bianca*,
from the album *La voce del padrone*, EMI Italiana, 1981

On a very hot day at the beginning of Summer, thanks to a fortunate series of coincidences and despite the hordes of visitors, one hundred and ten thousand per day, and the closing of the railway by the authorities, it was possible to walk on water thanks to Christo. Extraordinary numbers and decisions that prove that the work of art (are we certain, beyond reasonable doubt, to be walking on a work of art?) has lost that aura which allowed it to keep the distance necessary for revelation through contemplation; the nature of the contemporary forces it to be immersed in the present, in the here and the now where everything begins and everything vanishes: “the masses demand it: everything must be close by, the time necessary for *approximation* is seen as time lost”¹. But maybe this venture incarnates that rebirth of the meaning itself of the artistic endeavour wished for by Benjamin, in the knowledge that the era of technique requires a new way of perception. Of course if we must relate the installation of the golden cloth to the meanings of the τέχνη – knowledge which permits man to take matter to the limits of form in order to produce the work of art² – then perhaps more than a little doubt is legitimate. The magnificent expression of the power of the technique becomes however Manifest, wholly contemporary in nature, and capable of extending one hundred thousand square metres of cloth on the surface formed by two-hundred and twenty thousand high-density polythene cubes floating on the water. Numbers necessary for the artists to express this, like all other works of theirs, through the



categoria della quantità (ogni progetto di Christo e Jeanneclaude è descritto attraverso le cifre)³.

Sono lontani i tempi in cui l'uomo si affidava al numero alla ricerca di un ordine che aprendo la via della conoscenza permetteva il necessario controllo per condurre la costruzione, fondata sui rapporti custoditi all'interno delle geometrie euclidee: a queste e alle loro combinazioni era affidato il potere metafisico di celare il segreto del mondo e renderlo accessibile, perciò, solo all'iniziato che attraverso il disegno scorgeva il divino. «Il segno, la forma, la figura diventano così immagine, rappresentazione, rivelazione insieme. [...] Secondo Karl Krauss, il fascino dell'opera d'arte, del linguaggio sta nel «creare il pensiero» e non nel «non discendere dal pensiero». Ma anche, secondo me, il fascino dell'opera d'arte risiede nella possibilità di interpretare «con segni diversi lo stesso significato» e insieme di contenere «nello stesso segno molteplici messaggi»⁴.

Quello che attrae dell'opera realizzata sul lago d'Iseo, e più in generale di tutta la ricerca artistica dei coniugi americani, è la capacità di mettere in scena il mondo attraverso il segno che le superfici astratte incidono nello spazio naturale. Le opere non esistono se non in relazione al luogo per cui sono state pensate e in cui sono state realizzate; esistono grazie ai rapporti di interazione che stabiliscono con il mondo e al contempo sono straordinari dispositivi che detengono il potere di rendere scena tutto quello in cui sono letteralmente immerse. Segni diversi che portano in sé molteplici messaggi, sono le stanze create dal muro infinito di *Running Fence*⁵, percorso-confine nell'ondulata campagna americana, allo stesso tempo limite e possibilità; *Wrapped*

category of quantity (every project by Christo and Jeanne-Claude is described in terms of numbers)³.

It is a far cry from the time when man used numbers to search for an order that, opening the way of knowledge, allowed the necessary control for building based upon the relationships held within Euclidean geometries: to these and to their relationships was entrusted the metaphysical power to safekeep the secret of the world and make it accessible only to the initiated, who through design caught a glimpse of the divine. «The sign, the form and the figure thus become at once image, representation and revelation. [...] According to Karl Krauss, the fascination of the work of art, of language, lies in «creating thought» and not in «descending from thought». But also, in my opinion, the fascination of art lies in the possibility of interpreting «with different signs the same meaning» as well as in containing «in the same sign a multiplicity of messages»⁴.

What is attractive about the work on Lake Iseo, and more generally of the whole artistic research undertaken by the couple from the United States, is the capacity to put the world on stage through the sign that abstract surfaces engrave on natural spaces. The works do not exist if not in relationship to the place for which they were thought and in which they were realised; they exist thanks to their interaction with the world, and are extraordinary devices that have the power of turning everything in which they are immersed into a stage. The rooms made from the infinite wall of *Running Fence*⁵, are different signs that carry a variety of messages, both pathways and boundaries of the undulating North American countryside, both limitation and possibility at the same time; *Wrapped Walk Ways*⁶ is an ephemeral road such as the one that Carroll imagined for his Alice



*Walk Ways*⁶, strada effimera come quella che Carroll aveva immaginato per la sua Alice sperduta nel bosco, percorso, traccia nell'ignoto; *Surrounded Island*⁷, macchia di colore galleggiante attorno agli isolotti di un arcipelago, gigantografia dell'universo microscopico. Le tre opere sono propedeutiche alla piattaforma galleggiante nella loro capacità di astrazione degli elementi naturali dell'acqua, della terra e del cielo, attraverso l'uso materico del colore. Il bianco, l'oro, il magenta sono utilizzati in purezza e in assoluto contrasto con le tonalità naturali. Il colore ha un ruolo compositivo, per certi versi riconducibile all'utilizzo che ne fa Fontana nella sua fotografia⁸, e permette di instaurare un rapporto fisico con le opere. Sensazioni tattili che stimolano il corpo seducendolo, anche attraverso un contatto fisico vero e proprio che non è mai negato, quando incoraggiato. *The Floating Piers*, però, non si limita a ripetere gli esperimenti del passato, non diventa cifra stilistica di un percorso di ricerca che ha consolidato i suoi risultati: si spinge oltre. Oltre la messa in scena del mondo, oltre la percezione della fisicità del colore, oltre l'astrazione del naturale, oltre l'evocazione dell'esperienza. È un'opera viva, un'opera che non presuppone la contemplazione per la sua stessa natura di essere scena nella scena: mette in moto l'azione del passeggiare presupponendo l'incontro con l'altro.

A differenza della pittura e della scultura della Grande Arte, ma anche lontana dalle moderne fotografia e cinematografia, non c'è rappresentazione, non c'è disvelamento di verità ataviche, non ci è consentita l'estasi di chi si ritrova al cospetto della carne marmorea dell'Afrodite Cnidia scolpita da Prassitele⁹.

La passerella galleggiante racchiude in sé una dimensione so-

lost in the woods, both path and trail into the unknown; *Surrounded Island*⁷ is a floating spot of colour surrounding the small islands of an archipelago, gigantography of the microscopic universe. The three works are propaedeutic to the floating platform in their capacity of abstraction from the natural elements, from water, earth and sky, through the use of colour. White, gold, magenta, are used in a state of purity and in total contrast to natural tonalities. Colour plays a compositional role, in some respects referable to the use Fontana makes of it in his photographs⁸, and permits establishing a physical relationship with the works. Tactile sensations that stimulate the body, seducing it through a physical contact that is never refused, but rather encouraged. *The Floating Piers*, however, is not merely a repetition of past experiments, it is not the stylistic quantity of a research that has consolidated its results: it goes beyond. In addition to putting the world on stage, it goes beyond the perception of the physicality of colour, the abstraction of nature and the evocation of experience. It is a living work of art, a work that, as a consequence of its being a stage on a stage, does not presume contemplation: it sets in motion the action of strolling and envisages the meeting with the other.

Contrary to the paintings and sculptures of Great Art, but also of more modern media like photography and cinema, it is not a representation, there is no revealing of ancient truths, no ecstatic experience as the one resulting from being in the presence of the marble flesh of Praxiteles' Aphrodite of Cnidus⁹.

The floating boardwalk encloses in it a social dimension that envisages its usage, it is the means that permits us to enjoy a real experience through the abstraction of the natural physical space;



ciale che ne presuppone l'utilizzo, è il mezzo che ci consente di vivere un'esperienza reale attraverso l'astrazione dello spazio fisico naturale; superandone l'evocazione, oltrepassando i confini dell'arte visiva, costruisce una narrazione attraverso l'utilizzo dell'opera stessa. Rifiuta il contenitore sterile di una sala espositiva e sceglie la realtà per mettere in scena il mondo: il racconto degli uomini è tutto ciò che rimane, riconducendo all'atavica tradizione orale l'immortalità dell'opera.

Stefano Buonavoglia

¹ Massimo Cacciari, introduzione a *Walter Benjamin. L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Francesco Valagussa, a cura di, ET Saggi, Giulio Einaudi editore, Torino, 2015, p. XVI

² Martin Heidegger, *Dell'origine dell'opera d'arte e altri scritti*, Adriano Ardivino, a cura di, Centro internazionale Studi di Estetica, Aestetica Preprint, Aestetica Edizioni, Palermo, Dicembre 2004, pp. 12-13

³ christojeanneclaude.net

⁴ Luciano Semerani, *L'esperienza del simbolo. Lezioni di teoria e tecnica della progettazione architettonica*, Lamberto Amistadi, Ildebrando Clemente, a cura di, Teca 1, Teorie della composizione architettonica, Clean Edizioni, Napoli, 2007, 5. Spazio, geometria, numero, p. 96

⁵ *Running Fence*, Sonoma and Marin Counties, California 1972-76.

⁶ *Wrapped Walk Ways*, Jacob Loose Park, Kansas City, Missouri 1977-78.

⁷ *Surrounded Island*, Biscayne Bay, Greater Miami, Florida 1980-83.

⁸ Franco Fontana, *Skyline*, Contrejour, 2013; *Skyline*, Contrasto, Roma, settembre 2013. *Marina* 1973, p. 17.

⁹ Luciano di Samosata, *I dialoghi e gli epigrammi*, traduzione di Luigi Settembrini, ristampata dai Fratelli Melita, Genova, 1988, 2 voll., I, p. 491-494. "Noi dunque, volendo vedere tutta la dea, girammo dietro il tempietto; ed apertaci la porta da una donna che ne serbava le chiavi, rimanemmo subito abbagliati a quella bellezza. Per modo che l'ateniese che testé aveva rimirato in silenzio, come ebbe fissati gli occhi su quelle parti della dea, subito, più di Caricle impazzendo, gridò: «Oh! Che bellezza di schiena! Come quei fianchi pieni t'empirebbero le mani ad abbracciarli! Come ben si rilevano e tondeggiano le mele, non molto scarse ed attaccate all'ossa, né troppo grosse e carnose! E quelle fossette nell'una e l'altra anca sono una grazia che non si può dire; e quella coscia e quella gamba così ben tirata sino al piede, sono di eccellenti proporzioni!».

overcoming evocation, going beyond visual arts, it constitutes a narrative through the use of the work itself. It rejects the sterile container of the exhibition room and chooses reality in order to put the world on stage: the narrative of men is all that remains, referring to the ancient oral tradition the immortality of the work.

Translation by Luis Gatt

"I prefer salad to Beethoven and Sinatra, and to Vivaldi raisins, because they give me more calories". (Translator's note).

¹ Massimo Cacciari, introduction to *Walter Benjamin. L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Francesco Valagussa, (ed.), ET Saggi, Giulio Einaudi editore, Torino, 2015, p. XVI

² Martin Heidegger, *Dell'origine dell'opera d'arte e altri scritti*, Adriano Ardivino, (ed.), Centro internazionale Studi di Estetica, Aestetica Preprint, Aestetica Edizioni, Palermo, December 2004, pp. 12-13

³ christojeanneclaude.net

⁴ Luciano Semerani, *L'esperienza del simbolo. Lezioni di teoria e tecnica della progettazione architettonica*, Lamberto Amistadi, Ildebrando Clemente, (ed.), Teca 1, Teorie della composizione architettonica, Clean Edizioni, Napoli, 2007, 5. Spazio, geometria, numero, p. 96

⁵ *Running Fence*, Sonoma and Marin Counties, California 1972-76.

⁶ *Wrapped Walk Ways*, Jacob Loose Park, Kansas City, Missouri 1977-78.

⁷ *Surrounded Island*, Biscayne Bay, Greater Miami, Florida 1980-83.

⁸ Franco Fontana, *Skyline*, Contrejour, 2013; *Skyline*, Contrasto, Roma, September 2013. *Marina* 1973, p. 17.

⁹ Luciano di Samosata, *I dialoghi e gli epigrammi*, translation by Luigi Settembrini, edition published by Fratelli Melita, Genova, 1988, 2 voll., I, p. 491-494. English translation by A.M. Harmon (Loeb edition). "And so we decided to see all of the goddess and went round to the back of the precinct. Then, when the door had been opened by the woman responsible for keeping the keys, we were filled with an immediate wonder for the beauty we beheld. The Athenian who had been so impassive an observer a minute before, upon inspecting those parts of the goddess which recommend a boy, suddenly raised a shout far more frenzied than that of Charicles. "Heracles!" he exclaimed, "what a well-proportioned back! What generous flanks she has! How satisfying an armful to embrace! How delicately moulded the flesh on the buttocks, neither too thin and close to the bone, nor yet revealing too great an expanse of fat! And as for those precious parts sealed in on either side by the hips, how inexpressibly sweetly they smile! How perfect the proportions of the thighs and the shins as they stretch down in a straight line to the feet! "



letture

Superstudio La vita segreta del Monumento Continuo
Conversazioni con Gabriele Mastrigli
Qodlibet, Macerata, 2015
ISBN 978-88-7462-751-6

Superstudio Opere 1966-1978
Gabriele Mastrigli, a cura di,
Qodlibet, Macerata 2016
ISBN 978-88-7462-813-1

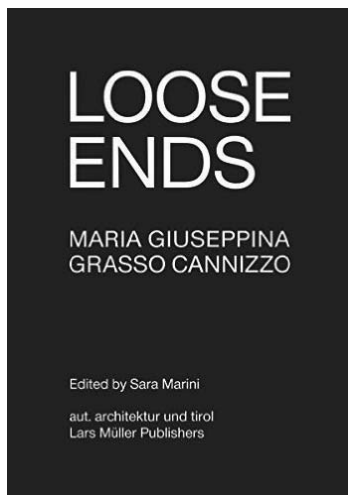
I due scritti costituiscono il condensato di una paziente indagine archivistica iniziata da Gabriele Mastrigli nel 2009 e coronata a distanza di sette anni nell'ampia esposizione tenutasi presso il museo MAXXI di Roma battezzata *Superstudio 50*. Per via assiologica l'ordine temporale di pubblicazione deve essere rovesciato: otterremo così un primo volume – già noto come il *meridiano bianco* – che si offre, con una foliazione di quasi ottocento pagine, come restauro ed approntamento di un catalogo ragionato delle formulazioni teoriche e delle azioni del gruppo a cui si accompagna – al pari di un secondo tempo o di un compendio di annotazioni al margine – un più agile libro di tenore memoriale, dove i protagonisti della compagine fiorentina hanno modo di riconsiderare quella specifica stagione della loro esperienza sollecitati e guidati dalle puntuali argomentazioni-interrogazioni del curatore. *Superstudio Opere 1966-1978* si apre con "Oggetti come specchi. L'utopia critica del Superstudio", un lungo saggio di Mastrigli che assolve la funzione di introduzione alle molteplici produzioni del gruppo e messa in rilievo dei passaggi evolutivi più determinanti; una lettura che evidenzia il legame sempre più profondo tra progressiva decostruzione ed evasione («distruzione/liberazione») dall'universo categoriale e valoriale imperante e messa a punto di *frammenti di progetti* - «oggetti mentali» - costruiti e veicolati attraverso plurimi codici linguistici – la scrittura, la fotografia, il montaggio, il disegno analitico, il prototipo, l'installazione, lo storyboard, il film. Ad esso segue un contributo redatto per l'occasione da Cristiano Toraldo di Francia che testimonia il *milieu* culturale e sociale dentro il quale origina ed acquista profilo riconoscibile l'avventura dei giovani progettisti, con una vivida descrizione dell'intreccio tra i destini personali e quelli connessi alla Facoltà di Architettura del capoluogo toscano con la presenza dei «tre Leonardo»: Benevolo, Ricci, Savioli. Ad epilogo due testi di Adolfo Natalini e Gian Piero Frassinelli - apparsi rispettivamente su «Spazioarte» (1977) e nella monografia curata da Peter Lang e William Menking *Superstudio. Life without Objects* (2003) - qui riproposti perché, seppur orientati secondo prospettive e modalità discorsive diverse, ambedue concepiuti per poter fare qualche rievocazione delle ricerche svolte e bilancio dei risultati ottenuti. Tra i suddetti estremi si squadermano sei capitoli ordinati in successione cronologica e tramite una silloge di temi attorno ai quali prende sesto l'*oeuvre*. Una compilazione intenzionata a voler salvaguardare e restituire quel lavoro svolto per raccolte, elenchi ed inventari che dall'inaugurale *Un viaggio nelle regioni della ragione* contraddistingue la prassi di Superstu-

dio. Ed assai vasto il repertorio selezionato che non si arresta al ripulito delle immagini divenute icone della temperie radicale (avverandone l'implicita potenza seduttivo-comunicativa), ma tenta una sistemazione di tenore definitivo radunando anche episodi ed interventi meno presenti nei *repêchages* d'obbligo e tra i quali ricordiamo *Distruzione, metamorfosi e ricostruzione degli oggetti* in "IN. Argomenti e immagini di design" n. 2-3, (marzo-giugno 1971), *S-Space* manifesto per una *Scuola Separata per l'Architettura Concettuale Espansa* (1971), *La casa, l'ufficio, la scuola: Sistema Parete Castelli* (1972-1974), *Superstudio à la mode*, in "IN. Argomenti e immagini di design" n. 8, (novembre-dicembre 1972), *Architettura planetaria*, in "Casabella" n. 364 (aprile 1972). Una sezione di Apparati articolata quanto precisa chiude il sommario e ci consegna un libro destinato a divenire l'indispensabile cassetta degli attrezzi per futuri studi ed approfondimenti.

Superstudio. La vita segreta del Monumento Continuo è composto da un testo introduttivo, tre conversazioni o «esercizi di ricapitolazione» datati tra il marzo e l'aprile 2014, ed una postilla. Il libricino è la traduzione in veste popolare di un libro a tiratura limitata di grande formato impaginato da Emilio Antinori presentato come integrazione all'installazione *La moglie di Lot* alla XIV Mostra Internazionale di Architettura (dove fu allestita la "macchina" realizzata da Modelab nel 2014 per la galleria d'arte Pinksummer, essendo perduta la versione originale esposta nel 1978 alla 38° Biennale d'Arte di Venezia). Al termine del suo intervento Natalini denuncia una certa "facilità" della rammemorazione orale-aneddotica rispetto ad un più duro, ma inaggrabile, confronto sul documento o sulla traccia. Credo tuttavia che una tale deriva sia scongiurata se affianchiamo – al pari della strategia critico-editoriale – i due volumi in questione: allora diviene del tutto consequenziale porre in mutua relazione i poli opposti e complementari della volontà d'arte e della vicenda biografica, dell'intreccio concettuale e dell'episodio accidentale, del piano-programma e del fatto fortuito.

Ci sono due giovani in un forte controllo: sono scalzi e stanno, di spalle, allontanandosi dall'osservatore; si tengono per mano o meglio sembra che lui passi qualcosa a lei (un *oggetto d'affezione*?); attorno poche persone, alcune sedute a terra altre in fitto dialogo, ed il tutto accade in un deserto il cui suolo arido è parlato da una illimitata maglia regolare – si riconoscono sulla sinistra scoscesi fianchi di monte e l'orizzonte è un polveroso abbaglio che mangia le cose. *Ich habe wirklich nichts mit der Kunst zu tun, und das ist die einzige Möglichkeit, um für die Kunst etwas leisten zu können*, cioè «non ho nulla a che fare con l'arte, e questa è l'unica possibilità per poter fare qualcosa per l'arte»; la confessione di Joseph Beuys potrebbe commentare *Gli Atti Fondamentali. Vita (Supersuperficie), Viaggio da A a B* (1971): anche in questo caso ciò che risulta minata è l'istituzione autonoma dell'arte e ciò che viene annunciato è il suo irreversibile oltrepassamento sino alla perfetta sovrapposizione di progetto e bios («l'unica architettura sarà la nostra vita...»).

Fabrizio Arrigoni



Maria Giuseppina Grasso Cannizzo
Loose Ends
 Lars Müller Publishers, 2014
 ISBN 978-3-03778-451-8

Se per dirla con Ludwig Wittgenstein, “Su ciò, di cui non si può parlare, è bene tacere”, la domanda che Maria Giuseppina Grasso Cannizzo pare porsi in questo libro potrebbe essere la seguente: servono ancora le parole di fronte al già tutto detto dell’architettura?

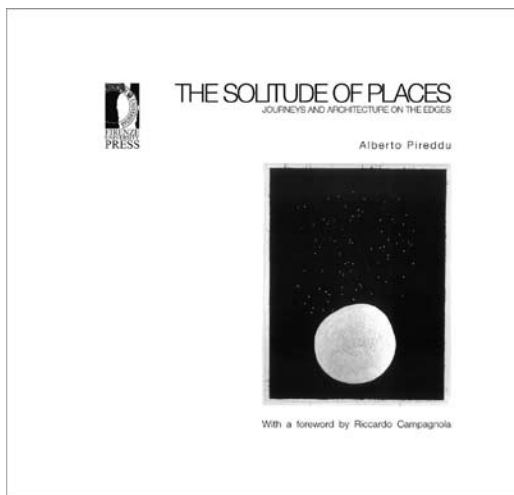
La risposta dell’Autore è chiara ed eloquente: cinquecento (?) fogli racchiusi in un raffinato cofanetto contenente le sue “loose ends” e una sola pagina scritta, se si escludono i contributi critici di alcuni autori tra i quali Raoul Buntschoten, Pippo Ciorra, Marco de Michelis, Rainer Köberl e Sara Marini (curatrice del volume) e le rispettive traduzioni in inglese.

Un’unica pagina in cui la Grasso Cannizzo riassume il senso del proprio lavoro come architetto e descrive, con estrema sintesi, un processo compositivo in cui “misure, norme, appunti, desideri, richieste...” scivolano su fogli bianchi o già usati, si ordinano (temporaneamente) in cartelle e paiono definire limiti e obiettivi che è sempre possibile ri-discutere, anche quando “prende forma il progetto”. Sì, perché “fatti imprevisti” possono ancora richiedere “modifiche” e “verifiche” fino al momento della “verifica finale”: solo allora ai frammenti di carta è dato di ricomporsi in “nuovi fogli bianchi da utilizzare per dare forma ad un nuovo possibile progetto”.

Seguono le immagini – le bellissime fotografie di Hélène Binet, Armin Linke e Giulia Bruno, i disegni, gli schemi e gli schizzi – di ventidue progetti, sui quali non è possibile aggiungere nulla al ricercato ‘silenzio’ della Grasso Cannizzo, lasciando che il lettore segua le indicazioni contenute nell’ultimo “foglio sparso” e si addentri in un percorso tanto affascinante quanto indefinito, cercando di penetrare il nucleo più privato del mondo poetico di un Autore che, rompendo ogni schema, pare invitarlo a oltrepassarne la soglia.

È, però, inevitabile un rimando al romanzo capolavoro di James Joyce, *l’Ulisse*, nel quale diciotto episodi raccontano, in modo solo apparentemente casuale, la storia di una unica giornata di un gruppo di abitanti di Dublino e il protagonista costruisce, attraverso il viaggio, la propria identità, arricchendosi delle diversità con cui entra in contatto. Lo *stream of consciousness* (quel flusso di coscienza che abolisce i canoni della scrittura tradizionale) possiede, però, in questo caso, i *lineamenti* di un nuovo mondo solido e splendidamente costruito.

Alberto Pireddu



Alberto Pireddu
The solitude of places
Journeys and architecture on the edges
 Firenze University Press, Firenze, 2016
 ISBN 978-88-6655-912-2

Vi sono luoghi del Mediterraneo in cui sembra di essere più vicini alle origini. E ti pare di entrare “in un’altra dimensione del tempo, nella quale i secoli sono moneta spicciola”. La citazione da Jünger ritorna nelle belle parole dell’introduzione che Campagnola dedica a questa ultima ricerca di Pireddu, che per i tipi di FUP già ci ha abituato a una lettura profonda e critica dell’architettura e dei suoi luoghi (*In Abstracto*, già recensito tra queste colonne qualche tempo fa).

Ecco la Sardegna con l’occhio di chi componendo ri-compone. Ai progetti, che sono il cuore del libro, si arriva per gradi, presi per mano da letterati e fotografi che, come in *bassorilievi di un tempo indefinito*, in bianco e nero han fissato forme certe, l’immutabile che persiste in fondo alla storia, ma anche i contrasti, un difficile rapporto con la vertigine moderna, come a Carbonia dove, con Carlo Levi, *il tempo si conta a ore e non a millenni*. Tra tutti August Sander con Ludwig Mathar, poi Giuseppe Pagano che guarda da architetto le ombre dense e le forme che son tipo e sequenza oltre i motivi, e ancora Henry Cartier Bresson che col ri-conoscere ci fa conoscere, nella leggerezza dell’istante colto al volo.

A Bosa trovan radici tre dei quattro progetti presentati. Due torri, ricompongono il fronte di case sull’ultima costa sotto al Castello. Tocca vederle dall’altra parte del fiume arrampicate nella città vecchia a far da basamento alla muraglia; la pianta è antica, la sezione una sorpresa, e scale a corrersi dietro a cercare il coronamento, la luce, il colore. Il terzo progetto rigenera alcune delle Conce poste lungo il Temo, redimendole da quella inesorabile melanconia che chi ha amato Bosa conosce. Il progetto riporta a nuova vita il tipo, senza farne dimenticare la misura, il segno ripetuto, la condizione di rovina, i piccoli scostamenti dalla regola. L’ultimo progetto si deposita segno moderno nella cosmogonia di segni antichi dell’area sacra di Santa Sabina. Qui prende corpo un frammento per l’abitare temporaneo di pellegrini che sarebbe piaciuto a Donald Judd.

Infine, circa la collana FUP, il recensore è obbligato a parlar bene del formato, della carta, dell’impaginato, degli spazi bianchi e della stampa dei neri che paion tirati nei tre cliché d’antan, qualità rare in epoca di libri facili e scritti male.

Francesco Collotti



Michelangelo Sabatino
L’orgoglio della modestia
 Franco Angeli s.r.l. Milano, 2013
 ISBN 9788820444730

Etnografia, antropologia, cinema, letteratura e cultura materiale in un corale racconto sull’evoluzione dell’architettura vernacolare italiana e sulle sue incursioni nell’architettura moderna. Michelangelo Sabatino affonda così profondamente le radici della consapevolezza del valore dell’architettura vernacolare nel substrato più vivo della cultura italiana, che alla fine del libro ne abbiamo colto la costante presenza nell’evoluzione dell’architettura moderna in Italia. Mostre, pubblicazioni, circoli letterari, isole o realtà montane che divergono luoghi cardine per l’espressione di valori peculiari ma, allo stesso tempo, fortemente cercati da intellettuali, artisti e architetti. Ogni specificità ha un valore nel più generale disegno della ricerca della modernità nella tradizione e “*l’architettura senza architetti*” ci dimostra Sabatino, non è in Italia un “prodotto” omogeneo ma molto diversificato tra le variegate regioni della penisola. Molteplici identità e tradizioni abitative, considerate come parte del tutto, guidarono l’Italia nel controverso cammino verso la modernità.

Anche il delicato rapporto tra fascismo e architettura viene analizzato al di là dei soliti luoghi comuni: l’autore evidenzia che non ci fu solo il classicismo ampolloso del regime come espressione dell’architettura di quegli anni ma mostra come l’adesione alle fonti vernacolari divenne una forma di resistenza da parte di alcuni architetti che pur lavorarono nel ventennio. In questo libro, culturalmente raffinatissimo, Sabatino racconta l’Italia fuori dall’Italia, in un continuo discorso allo specchio con gli Stati Uniti, attraverso l’esperienza di architetti, critici e intellettuali come Rudofsky, Venturi o Soleri, che furono attenti ad altre realtà e con la loro opera crearono ponti tra luoghi e tradizioni anche molto lontane. “L’orgoglio della modestia” fu l’espressione di quella parte della cultura italiana che non voleva dimenticare la tradizione ma rifiutava il pittoresco e la nostalgia e credeva che la cultura popolare potesse essere “materiale da costruzione” per la modernità. Fin dal Rinascimento infatti, rileva Sabatino, il mondo agricolo iniziò a dialogare con quello urbano e questo cambiò per sempre l’essenza dell’architettura in Italia.

Serena Acciai

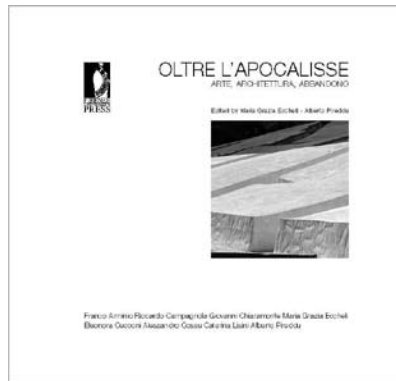


Martina Landsberger
La lezione di Auguste Choisy.
Architettura moderna e razionalismo strutturale.
 Franco Angeli, Milano, 2015
 ISBN 978-88-917-1074-1

Ciò che accade a chi si accinge a sfogliare per la prima volta l'*Histoire de l'architecture* (1899) di Auguste Choisy è di trovarsi di fronte ad uno straordinario compendio dell'architettura greca, romana e gotica, organizzato con metodo e rigore, alla stregua di una sorta di dissezione anatomica delle architetture. In realtà si tratta di ben più di un semplice sebbene articolato compendio, bensì della messa a sistema – in forma di un'attualissima storia dell'architettura – delle istanze tettoniche che, per secoli, sono state alla base del rapporto tra spazio e carattere architettonico e forma costruita. Lo sguardo di Choisy, ingegnere che scrive di architettura, potrebbe apparire oggi, ai più disinvolti appassionati della forma ad ogni costo, una sorta di anello morale e tendenzioso: in realtà svolge il prezioso ruolo di sottolineare in maniera logico-razionale proprio lo iato presente tra le figure di ingegnere e architetto, illustrando tecniche e geometrie delle architetture del passato utili alla lettura e alla comprensione delle architetture del presente.

Proprio a partire da questo piccolo gioiello (ai più sconosciuto e mai tradotto in italiano), il libro di Martina Landsberger non è solo il risultato della riuscita ambizione di riportare l'attenzione al rapporto forma-costruzione. Ciò che appare altrettanto interessante è una sorta di "scoperta": il riferimento a Choisy rilevato negli studi e nei progetti di Auguste Perret, Le Corbusier e Luis Kahn. È proprio di questi tre maestri che Martina Landsberger ripercorre con attenzione il pensiero e l'opera, proponendo al lettore una ricca serie di ridisegni di progetti nodali *à la manière* di Choisy, raffinati spaccati assonometrici rilevatori proprio del rapporto tra spazio e idea tettonica dell'edificio. Tutto ciò prepara il lettore al capitolo finale in cui, citando Pier Luigi Nervi, la domanda posta è: *Architettura: "scienza o arte del costruire"*. È proprio qui che viene portata la questione all'attualità dell'architettura, anche a partire progetti esemplari dell'architettura dei giorni nostri, di maestri contemporanei come Paulo Mendes da Rocha, Alvaro Siza Mies van der Rohe o Jörg Conzetz, ricordandoci con intensa semplicità che la bellezza, in fondo, non è altro che una straordinaria forma di verità – nel caso di noi architetti – costruita e viva.

Carlo Gandolfi



Oltre l'apocalisse. Arte, architettura, abbandono
 Maria Grazia Ecchell, Alberto Pireddu, a cura di,
 con scritti di Franco Arminio, Riccardo Campagnola,
 Giovanni Chiaromonte, Maria Grazia Ecchell,
 Eleonora Cecconi, Alessandro Cossu, Caterina Lisini,
 Alberto Pireddu
 FUP Firenze University Press, Firenze, 2016
 ISBN 978-88-6655-919-1

Credo lecito supporre che il volume abbia avuto una doppia origine; una prima motivazione consegnata alla seduzione esercitata dalle metamorfosi, dalle impronte che il succedersi delle stagioni produce sulle opere, ovvero la consapevolezza della mondana ed inenunciabile finitezza del fenomeno architettonico – con René de Chateaubriand: *un secret attrait* del pensiero di architettura per le tracce che ogni costruito lascia nel suo progressivo dissolversi, dissiparsi, riconsegnarsi al naturale indistinto. Una seconda generata dalla singola occasione, dall'accadere di un giusto tempo: nel caso di specie la ricognizione compiuta nel dicembre 2009 dalla curatrice tra le vie ed i "quarti" dell'Aquila, pochi mesi dopo il terremoto. La combinazione, dunque, di una specifica inclinazione della cultura del progetto con la cronaca, con l'accidente mutevole, *L'Aquila the Day after Tomorrow*. E come assecondando questo duplice registro concettuale, il libro si svolge presentando in apertura una silloge di scritture critiche – saggi, resoconti, diari – e si chiude con un repertorio di scritture compositive dedicate al capoluogo abruzzese – quest'ultime redatte dagli allievi della Scuola di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze. Otto i capitoli che articolano il sommario: un assemblaggio complesso che riunisce – in una continuità che vale come indice della riuscita dell'esperimento – autori e contributi non tutti riconducibili nei limiti della disciplina stretto senso; in tal modo le fotografie di Giovanni Chiaromonte dei paesi della pianura padana emiliana trafitti dal sisma del maggio 2012 dialogano con le cartoline di Messina del 1909, la rifondazione di Giorgio Grassi di Teora nell'Irpinia con il mantello di cemento-ceneri di Alberto Burri a Gibellina; ed ancora una *Vergine annunciata* del siciliano Antonello con gli *ensembles* di spolio di Francesco Venezia, il monte propiziatorio di Mimmo Paladino alle Case di Santo Stefano con le pietre del cimitero di Muda Maé a Longarone. Stazioni ed *exempla* per descrivere, studiare, giudicare quell'Italia fragile e vulnerata ormai sospesa tra «suggerzioni poetiche e derivate truffaldine» che con sguardo commosso viene narrata da Franco Arminio. A conclusione la sezione battezzata *Architettura*, l'album delle proposte progettuali i cui tre ordini funzionali valgono come riappropriazione di un civile abitare – la casa, il locale della musica, lo spazio culturale – e come generale *sustanza di cose sperate*. Nella loro variegata facies esse spartiscono una solitudine del segno di ascendenza dechirichiana che separa e distanzia l'innesto recente dal suo più immediato intorno nello stesso momento in cui esso, intriso di storicità, vuol essere strumento del più profondo ricordo e della più tenace appartenenza al luogo.

Fabrizio Arrigoni

PROGETTO DI UN'ARCHITETTURA ISTORICA
 ENTWURFF EINER HISTORISCHEN ARCHITECTUR
 JOHANN BERNHARD FISCHER VON ERLACH

traduzione e cura di Gundula Rakowitz



edizione di Paolo Portoghesi
 postfazione di Luciano Gasparella

Progetto di un'architettura storica / Entwurf einer Historischen Architectur.
Johann Bernhard Fischer von Erlach.
 Traduzione e cura di Gundula Rakowitz
 Firenze University Press, Firenze, 2016
 ISBN 9788866558088

Quattro libri, più un libro 'aggiunto', compongono l'opera che Johann Bernhard Fischer von Erlach, *imperiale architetto e sur-intendant dell'architettura* della corte asburgica di Carlo V e del suo successore Carlo VI, scrive in un arco temporale di 16 anni, e pubblica a Vienna nel 1721, *come innocente passatempo* in un periodo nel quale, a causa di frequenti eventi bellici, l'*architettura militare* era diventata dominante rispetto all'*architettura civile*.

Il primo libro tratta *i modi costruttivi sepolti dal tempo degli antichi Ebrei, Egizi, Siriani, Persiani e Greci*, il secondo alcuni *antichi modi costruttivi romani sconosciuti*, il terzo *alcuni modi costruttivi stranieri europei ed extra-europei, degli Arabi e dei Turchi, e anche nuovi edifici persiani, siamesi, cinesi e giapponesi*, il quarto *alcuni edifici d'invenzione dell'autore e da lui disegnati*. Il quinto libro presenta *diversi vasi antichi, egizi, greci, romani, moderni e alcuni inventati dall'autore*.

Questa raccolta di architetture pensate, disegnate e descritte, come sottolineato da Gundula Rakowitz nel saggio introduttivo a questa prima traduzione italiana da lei curata, trasmette un rapporto «con il passato, e in generale con la temporalità cristallizzata della storia, dinamico, immaginativo e produttivo». L'*Entwurf* è essa stessa una traduzione, di racconti, di descrizioni, in figure, immagini, raccolta che non ha come obiettivo la completezza di un trattato architettonico, ma la messa in risalto di principi universali.

L'obiettivo dell'opera non è la restituzione storicamente corretta delle architetture antiche, ma una loro rielaborazione e reinvenzione in quanto in esse è possibile individuare un'antologia di temi, forme e motivi compositivo-progettuali, anche grazie ad una stretta relazione immagini e testo, tra *'parola disegnata'* e *'parola scritta' (e pensata)*, che si ritrova in tutta l'opera. In particolare alle didascalie e alla descrizione delle tavole è stato affidato il compito di *sottrarre aura al meraviglioso* scomponendolo nell'insieme di forze, tecniche e umane che lo hanno prodotto.

L'opera nel suo complesso è un invito, ad indirizzare lo sguardo oltre i limiti del consueto, oltre quell'Europa centrale che occupa solo uno spazio marginale nella mappa rappresentata nella tavola II del primo libro, verso il paesaggio al di là del giardino dove l'asse prospettico che domina lo spazio dell'immagine a chiusura dell'opera conduce.

Lorenza Gasparella



Gundula Rakowitz
Tradizione Traduzione Tradimento
 in Johann Bernhard Fischer von Erlach
 Firenze University Press, Firenze, 2016
 ISBN 9788866558101

È la figura di un ricercatore dell'extra-ordinario, dotato di una straordinaria capacità inventiva sia nelle costruzioni teoriche che pratiche, quella che emerge da questo volume, complementare alla traduzione dell'*Entwurf einer Historischen Architektur*, nel quale l'autrice restituisce il fascino e l'attualità della riflessione di Johann Bernhard Fischer von Erlach sul tempo e la storia. L'*Entwurf* è la sintesi di riflessioni ed esperienze maturate in viaggi, incontri, incarichi; vi si può riconoscere l'approccio dell'Accademia di San Luca nel proporre dei modelli come base di variazioni, l'influenza del metodo compositivo di Bernini e Borromini, le riflessioni scaturite per concorsi di progetto.

Il Tempio di Salomone dell'*Entwurf*, viene analizzato in quanto «categoria originaria per la composizione poetica di una nuova architettura: una composizione complessa che rappresenta e compendia il rapporto tra l'uno e i molti, tra parti e unità», dove «nel tema della ripetizione si nota anche il tema della variazione». I modi costruttivi antichi sono giacimenti di materiali-forme che comprendono un potenziale di invenzione e immaginazione, modelli che consentono un'operazione mentale «in grado di attivare una serie quasi infinita di variazioni» su un tema compositivo slegato dalle categorie di luogo e tempo. Ciò che emerge da questa dettagliata lettura critica dell'opera di Fischer è, inoltre, la funzione del metodo del montaggio di parti autonome per affrontare il «tema a-temporale della pluriscalarità e transcalarità simultanea». E la stretta connessione del tema del montaggio con il tema del capriccio che è principio compositivo, dove il carattere fantastico, stravagante, singolare, e inventivo è finalizzato al turbamento di un ordine che non viene rimosso, ma «potenziato come principio di ordine diverso».

L'esempio della serie di variazioni sul tema della Lusthaus contenuto nel quaderno di schizzi e appunti di Fischer, noto come *Codex Montenuovo*, rafforza la descrizione di un atteggiamento compositivo che essendo «pura volontà artistica di comporre, come in un gioco e del gioco rispettando l'estrema serietà delle regole, nuove possibili combinazioni», genera una forma architettonica autonoma rispetto ad una funzione specifica o al numero degli elementi che la compongono oltre che al tempo e al luogo. Emerge, così, un atteggiamento compositivo anch'esso senza tempo che, non distinguendo tra linguaggio della tradizione e dell'invenzione riesce a far emergere l'inesauribile potenza degli archetipi.

Lorenza Gasparella

Nota: L'edizione del 2015 del presente volume non è stata autorizzata dall'autrice.



Patrizio M. Martinelli
Costruzione di interni domestici in presenza della dimensione minima dell'alloggio con la tecnologia del legno
 Università Iuav di Venezia, Venezia, 2012,
 ISBN 978 88 87697 79 7

L'agile volume di Patrizio Martinelli tratta le questioni relative al tema dell'abitazione minima, analizzando, a partire dagli anni Trenta, le ragioni e le forme dell'abitare: l'esperienza del CIAM sull'*Existenzminimum*; la ricerca sull'abitare degli architetti italiani fra le due guerre, in particolare le esperienze che hanno affrontato il tema della casa con dimensioni modeste e come dare loro dignità abitativa, signorilità e ricchezza degli spazi.

I precedenti da cui si è mossa la prima parte della ricerca sono stati gli studi di carattere figurativo-tipologico-morfologico sulla architettura e la struttura urbana delle città, compiuti allo IUAV da G. Samonà, S. Muratori, E. Trincanato prima, e sviluppati in ricerche teorico-progettuali da C. Aymonino, G. Polesello, A. Rossi, L. Semerani poi. Essi rappresentano la base di partenza scientifica e gli assunti teorici di riferimento.

Ma l'approccio non si è fermato alla mera speculazione teorica, anzi ha trovato verifiche e sperimentazioni in una serie di proposte progettuali, approfondendo, in alcuni casi fino alla scala esecutiva, le modalità di costruzione della qualità degli spazi e integrando architettura e re-invenzione delle attrezzature fisse della casa.

Studiare gli interni domestici minimi non ha significato, come dimostra bene il volume di Martinelli, solo chiudersi nel lavoro dettagliato e raffinato alla scala dell'*interior design*, ma ha spinto anche a verificare le potenzialità del legno come materiale costruttivo con prestazioni ottimali nella sperimentazione e nell'innovazione edilizia.

Venezia e la laguna hanno rappresentato lo sfondo naturale di riferimento per verificare in sede progettuale alcune prove di contestualizzazione e di ambientamento urbano attraverso sistemi di aggregazione standardizzata dei tipi edilizi: dalle *Maison Domino* di memoria lecorbusieriana ai tipi-funzione come gli *Ateliers* strutturati a *Villa o* gli *Studio*.

Il percorso strutturato sui due momenti, quello teorico, di apprendimento di conoscenze, e quello di elaborazione progettuale, si è rivelato fecondo per come le acquisizioni e i risultati ottenuti in ambito speculativo hanno poi trovato espressione concreta in un progetto reale.

Armando Dal Fabbro



Marco Romano
La piazza europea
 Marsilio Editori, Venezia, 2015
 ISBN 978-88-317-1806-6

Mai come negli ultimi anni le piazze sembrano essere uscite dalla consuetudine del progetto urbano per trasferirsi in un ambito "esoterico", all'interno del quale costituiscono un miracolo destinato a non ripetersi. Questa sensazione di impotenza si è ulteriormente accentuata per via di tutte quelle esperienze segnate da problemi resi endemici dalla carenza di infrastrutture e dalla scollatura tra progetto, tessuto e territorio.

A minare il rapporto dialettico tra gli aspetti tettonici di un tema collettivo come la piazza, e le sue logiche urbane hanno concorso in maniera determinante due istanze, apparentemente lontane: la ricerca astrattamente estetizzante dell'oggetto d'architettura e l'estromissione della socialità dagli spazi della *civitas*.

Ne "la piazza europea" Marco Romano ci accompagna in un viaggio articolato e suggestivo attraverso secoli di piazze del Vecchio Continente, illuminandone vita civile e significati. Tale itinerario lungi dall'essere un mero repertorio di luoghi e di forme è, come altre opere dell'autore, in primo luogo un processo introspettivo, necessario a far luce sulle implicazioni estetiche del progetto.

Non a caso ci si trova spesso a domandarsi in che misura la piazza moderna debba essere debitrice verso l'ordine del simbolico o se sia preferibile orientare l'intenzione estetica affinché questa ce ne restituisca i valori semantici.

Ripercorrere la storia delle piazze europee può aiutarci in questo senso a ricostruire i processi che ne hanno determinato il senso secolare e gli attributi iconici, anche laddove le loro condizioni d'uso si andavano modificando.

La verità che infatti ci consegna il libro è che la piazza costituisce da sempre l'ambito preferenziale nel quale ogni società ha modo di mirare, tradotti in materia, la natura e l'aspetto delle proprie ambizioni, considerate all'interno del corso del tempo. Quella europea ha in gran parte smarrito il proprio senso civico e le meraviglie della tecnologia si sono spesso rivelate, in ambito urbano, tanto seducenti quanto incapaci di incidere sulla realtà.

Oggi più che mai la città europea necessita di una nuova urbanità, ed è indispensabile indagare, accanto agli esempi contemporanei, le logiche che hanno strutturato le sue forme storiche, perché da queste potrebbero provenire quelle soluzioni alla crisi dello spazio pubblico che ampi settori della società oramai ci richiedono.

Marco Falsetti

Università degli Studi di Firenze - DiDA Dipartimento di Architettura

Direttore - Saverio Mecca - **Professori ordinari** - Maria Teresa Bartoli, Amedeo Belluzzi, Stefano Bertocci, Roberto Bologna, Fabio Capanni, Francesco Collotti, Mario De Stefano, Maurizio De Vita, Romano Del Nord, Maria Grazia Eccheli, Antonio Lauria, Vincenzo Alessandro Legnante, Giuseppe Lotti, Saverio Mecca, Raffaele Paloscia, Fabrizio Rossi Prodi, Marco Sala, Maria Chiara Torricelli, Francesca Tosi, Ulisse Tramonti, Paolo Zermani - **Professori associati** - Laura Andreini, Fabrizio Franco Vittorio Arrigoni, Barbara Aterini, Gianluca Belli, Mario Carlo Alberto Bevilacqua, Carlo Biagini, Alberto Bove, Susanna Caccia Gherardini, Giuseppe Alberto Centauro, Elisabetta Cianfanelli, Angelo D'Ambrisi, Giuseppe De Luca, Maria De Santis, Maria Antonietta Esposito, Fabio Fabbrizzi, David Fanfani, Paola Gallo, Luca Giorgi, Pietro Basilio Giorgieri, Laura Giraldi, Biagio Guccione, Anna Lambertini, Flaviano Maria Giuseppe Lorusso, Fabio Lucchesi, Alberto Manfredini, Pietro Matracchi, Raffaele Nudo, Riccardo Pacciani, Michele Paradiso, Camilla Perrone, Claudio Piferi, Giacomo Pirazzoli, Daniela Poli, Massimo Preite, Paola Puma, Giuseppe Ridolfi, Alessandro Rinaldi, Claudio Saragosa, Giacomo Tempesta, Carlo Terpolilli, Ugo Tonietti, Corinna Vasic Vatovec, Iacopo Zetti, Alberto Ziparo - **Ricercatori** - Elisabetta Agostini, Francesco Alberti, Gianpiero Alfarano, Mauro Alpini, Giovanni Anzani, Dimitra Babalis, Pasquale Bellia, Elisabetta Benelli, Marta Berni, Riccardo Butini, Ferruccio Canali, Antonio Capestro, Stefano Carrer, Carmela Crescenzi, Alessandra Cucurnia, Alberto Di Cintio, Giulio Giovannoni, Cecilia Maria Roberta Luschi, Alessandro Merlo, Francesca Mugnai, Gabriele Paolinelli, Michelangelo Pivetta, Andrea Ricci, Rossella Rossi, Tommaso Rotunno, Luisa Rovero, Roberto Sabelli, Marcello Scalzo, Marco Tanganelli, Giorgio Verdiani, Stefania Viti, Andrea Innocenzo Volpe, Leonardo Zaffi, Claudio Zanirato - **Ricercatori a tempo determinato** - Valerio Alecci, Michele Coppola, Letizia Dipasquale, Emanuela Ferretti, Stefano Galassi, Maria Rita Gisotti, Valeria Lingua, Emanuela Morelli, Giovanni Pancani, Francesca Privitera - **Responsabile amministrativo** - Stefano Franci - **Personale tecnico/amministrativo** - Francesco Algostino, Paolo Arcangioli, Cinzia Baldi, Rossana Baldini, Massimo Battista, Marzia Benelli, Giuseppe Berti, Franca Giulia Branca, Angela Caccavale, Tullio Calosci, Carlo Camarlinghi, Laura Cammilli, Daniela Ceccherelli, Gianna Celestini, Daniela Chesi, Giuseppe Ciappi, Donatella Cingottini, Elena Cintolesi, Stefano Cocci, Laura Cosci, Luigia Covotta, Annamaria Di Marco, Cabiria Fossati, Stefania Francini, Lucia Galantini, Gioi Gonnella, Giancarlo Littera, Silvia Mascherini, Elia Menicagli, Marzia Messini, Rossana Naldini, Nicola Percacciante, Grazia Poli, Aldo Regoli, Maria Cristina Righini, Antonio Strano, Donka Tatangelo, Francesco Tioli

ISSN 1826-0772



9 771826 077002 >