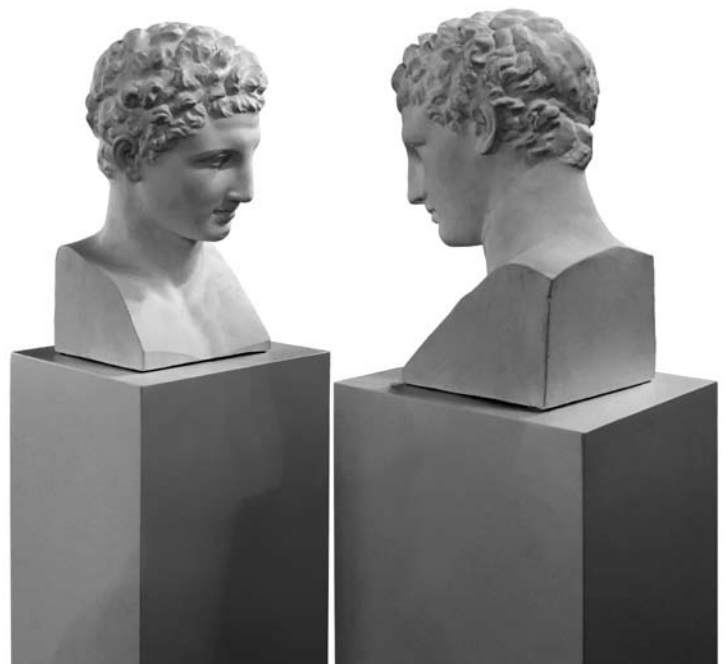


FIRENZE architettura

2.2018



arte e architettura
en regard



FIRENZE
UNIVERSITY
PRESS

Periodico semestrale

Anno XXII n.2

€ 14,00

Spedizione in abbonamento postale 70% Firenze

In copertina:

Giulio Paolini, *Mimesi*, 1975, Calchi in gesso

mostra *Giulio Paolini del Bello ideale*, 26 ottobre 2018 - 10 febbraio 2019, Fondazione Carriero, Milano

foto Francesco Collotti



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DIDA
DIPARTIMENTO DI
ARCHITETTURA

FIRENZE architettura

via della Mattonaia, 8 - 50121 Firenze - tel. 055/2755433 fax 055/2755355

Periodico semestrale*

Anno XXII n. 2 - 2018

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, Fabio Capanni, João Luís Carrilho da Graça, Francesco Cellini, Maria Grazia Eccheli, Adolfo Natalini, Fabrizio Rossi Prodi, Chris Younes, Paolo Zermani

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

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) 2018

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 2018 - stampa Officine Grafiche Francesco Giannini & Figli S.p.A. Napoli

*consultabile su Internet <http://tiny.cc/didaFA>

FIRENZE architettura

2.2018

editoriale	La linea, la forma <i>Luciano Semerani</i>	5
	L'architettura è arte <i>Raffaella Neri</i>	8
	La logica di un linguaggio. John Hejduk e Juan Gris Problem <i>Tommaso Brighenti</i>	14
paesaggi dell'arte	Il ritorno a casa - Maria Lai a Ulassai, 1981 <i>Alberto Pireddu</i>	20
	Dentro una terra. Il Monumento alla Resistenza di Cima Grappa <i>Francesca Mugnai</i>	28
	Christo e Jeanne-Claude - Come un'architettura - The London Mastaba <i>Fabio Fabbrizzi</i>	36
architettura e arte	Olafur Eliasson - Strumenti per esperire il reale <i>Fabrizio Arrigoni</i>	44
	Ensamble studio - Strutture fatte di paesaggio, a partire dal paesaggio <i>Simone Barbi</i>	52
lo spazio dell'arte	Sironi alla prova - La V Triennale: una grande sfida vinta <i>Elisabetta Longari</i>	58
	Paesaggio oltre il paesaggio. Carlo Carrà e Giuseppe Pagano nella Versilia "vivente esempio delle cose" <i>Andrea Volpe</i>	66
	Tracce di mediterraneo a New York il negozio Olivetti sulla Fifth Avenue <i>Giuseppe Cosentino</i>	74
	Costantino Dardi. L'arte della configurazione <i>Roberta Albiero</i>	82
	Casa Jorn, sintesi immaginista delle arti <i>Davide Servente</i>	90
	Elementare / Evidente <i>Marco Ferrari</i>	96
percorsi	L'architettura-scultura di Michele de Lucchi <i>Alessio Palandri</i>	104
	L'arte nell'opera di Luigi Walter Moretti <i>Riccardo Butini</i>	110
	Leonardo Savioli - Deposizioni contemporanee <i>Francesca Privitera</i>	116
	Homo faber versus homo ludens <i>Emiliano Romagnoli</i>	122
	Architetture "impossibili" di Giotto e Keaton <i>Marco Navarra</i>	128
eventi	Marina Abramović - <i>The Cleaner</i> L'allestimento in mostra. Modello di Palazzo Strozzi per Marina Abramović <i>Eleonora Ceconi</i>	134
letture a cura di:	<i>Francesco Collotti, Edoardo Cresci, Antonio Acocella, Andrea Volpe, Eleonora Mantese, Jurji Filieri, Eliana Martinelli, Adolfo Natalini, Alberto Pireddu</i>	140

arte e architettura *en regard*

Arte e Architettura: una diade dalla storia secolare e dai confini mai realmente definiti, alla quale questo numero di «Firenze Architettura» non può che rivolgere un sintetico *regard*.

È Luciano Semerani a ricordarci, nel suo editoriale, il ruolo svolto dalla "linea" e dalla "forma" nell'accomunare l'architettura alle altre arti, almeno fino all'alba della rivoluzione digitale, ma sui territori di tale (impossibile?) approssimazione è dato ritrovare oltre Henry van de Velde, Étienne-Louis Boullée e John Hejduk.

Tra i paesaggi dell'arte, opere effimere come la *Mastaba* di Christo e Jeanne-Claude a Londra o i nastri con cui Maria Lai legò il paese di Ulassai alla vertigine della sua montagna, narrano i valori dei luoghi con la stessa intensità del più tettonico monumento alla Resistenza di Cima Grappa, sintesi felice di architettura, scultura e poesia.

Ed è sempre il temporaneo risplendere di un magico sole nella Turbine Hall della Tate Modern a Londra o il 'fiorire' di tre giardini tra le sale del Kunsthaus di Bregenz ad introdurre la più ampia riflessione sullo spazio dell'arte.

Le opere di un Sironi negli spazi di Muzio, il dialogo di Carlo Carrà e Giuseppe Pagano sullo sfondo di una Versilia ormai scomparsa, di Costantino Nivola e i B.B.P.R. a New York e, infine, lo sperimentare di Costantino Dardi sui temi delle installazioni e degli allestimenti.

La rivista «Spazio» testimonia la tensione di Luigi Moretti verso l'arte; alcuni disegni di Leonardo Savioli trovano nei temi rinascimentali la propria ispirazione.

Chiude il numero la mostra *The Cleaner* di Marina Abramović con la contemporanea esposizione negli spazi di Santa Teresa del *Modello di Palazzo Strozzi per Marina Abramović*, prezioso contributo del Dipartimento di Architettura alla costruzione dell'allestimento tra le sale del palazzo rinascimentale. (ndr)

art and architecture *en regard*

Art and Architecture: a historical dyad whose boundaries have never been truly defined and to which this number of «Firenze Architettura» addresses a brief and concise *regard*.

In his editorial, Luciano Semerani reminds us of the role played by both "line" and "form" in linking architecture to the other arts, at least until the advent of the digital revolution, yet in the territories of that (impossible?) association it is possible to encounter Henry van de Velde, as well as Étienne-Louis Boullée and John Hejduk.

Among the art landscapes, ephemeral works such as Christo and Jeanne-Claude's *Mastaba* in London, or the ribbons with which Maria Lai tied the village of Ulassai to the heights of its mountain, narrate the values of places with the same intensity as the tectonic monument to the Resistance of Cima Grappa, successful synthesis of architecture, sculpture and poetry.

It is always the temporary resplendence of a magical sun at the Turbine Hall of the Tate Modern in London, or the 'blooming' of three gardens among the halls of the Kunsthaus in Bregenz which introduce the vastest reflection on the space of art.

The works of Sironi in Muzio's space, Carlo Carrà's dialogue with Giuseppe Pagano with the backdrop of a Versilia which no longer exists, of Costantino Nivola and the B.B.P.R. in New York and, finally, Costantino Dardi's experiments on themes from installations and exhibition mountings.

The magazine «Spazio» bears witness to Luigi Moretti's tension towards art; some drawings by Leonardo Savioli find their inspiration in Renaissance themes.

The number concludes with Marina Abramović's exhibition *The Cleaner*, which coincided with the exhibition in the spaces of Santa Teresa of the *Model of Palazzo Strozzi by Marina Abramović*, a valuable contribution of the Department of Architecture to the mounting of the exhibition among the rooms and halls of the Renaissance palace. (editor's note)

Translation by Luis Gatt



Osvaldo Licini
Angelo ribelle con cuore rosso, 1953
Collezione privata © Osvaldo Licini

La linea, la forma Line and form

Luciano Semerani

In comune con le altre arti l'architettura ha molte cose.

Due di esse, la "linea" e la "forma", sono state essenziali in questo, almeno fino a quando non è intervenuta la rivoluzione del digitale.

«La linea agisce su ogni essere che non sia del tutto sprovvisto di sensibilità, per mezzo di direttrici, di rapporti di superficie, di accenti provocati man mano che viene tracciata. Tale azione è spontanea. Così, anche quando crediamo di agire per un fine puramente pratico, cioè quando cerchiamo di fissare lo schema di una forma qualsiasi, la nostra sensibilità percepisce i rapporti che si stabiliscono fra le linee che si succedono e che modificano l'aspetto della forma stessa. Se in seguito constatiamo che l'impazienza del godimento estetico risale ai primi istanti della concezione, constatiamo d'altra parte che non potremo godere esteticamente se non quando le modificazioni successive dello schema avranno manifestato l'esistenza di rapporti dinamici tra tutte le linee presenti»¹.

Questa dettagliata descrizione dell'epifania del "segno" nel suo farsi, che parla di "godimento estetico", è di Henry van de Velde, un architetto che vede nel «ritorno alla concezione sensuale della bellezza»² una delle conquiste della modernità.

Siamo agli inizi del XX secolo e il termine "empatia", con cui è stato tradotto il tedesco "*Einführung*", è stato ripreso nella sua *Estetica*³ anche da Benedetto Croce, perché il teorico dell'"*Einführung*", Theodor Lipps⁴, ha più chiaramente di tutti interpretato la bellezza come "espressione della vita", una vita che liberamente si afferma anche, o forse soprattutto, nella creazione degli oggetti da parte dell'uomo. Secondo Lipps: «L'oggetto della simpatia è il nostro io oggettivato, trasposto in altri e perciò ritro-

Architecture has many things in common with the other arts.

Two of these were essential for this, at least until the arrival of the digital revolution.

«The line has an effect on any living being that is not entirely devoid of sensibility, through trajectories, surface relationships, accents provoked as it is being traced. This action is spontaneous. Thus, also when we believe we are acting purely for practical reasons, in other words when we try to define the framework of a determined form, our sensibility perceives the relationships that are established between the lines that follow each other and which modify the appearance of the form itself. If, subsequently, we ascertain that the impatience of aesthetic pleasure goes back to the first instants of conception, we also ascertain that we cannot derive aesthetic pleasure except when the subsequent modifications of the framework will express the existence of dynamic relationships between all the lines present»¹.

This detailed description of the epiphany of the "sign" as it unfolds, which refers to "aesthetic pleasure", is by Henry van de Velde, an architect who sees in the «return to the sensual conception of beauty»² one of the conquests of modernity.

We are in the early 20th century and the term "empathy", used for translating the German term "*Einführung*", was used also by Benedetto Croce in his *Estetica*³, because the theoretician of "*Einführung*", Theodor Lipps⁴, interpreted beauty better than anyone else as "expression of life", a life that is also, or perhaps especially, freely affirmed in the creation of objects by man. According to Lipps: «The object of sympathy is our objectivised I, transferred to others and therefore rediscovered in them. We feel ourselves in

vato in essi. Noi ci sentiamo negli altri e gli altri in noi. Negli altri ci sentiamo felici, liberi, aggranditi e elevati, il contrario di tutte le cose. Il sentimento estetico di simpatia non è solo un modo di godimento estetico, ma lo stesso godimento estetico. Ogni godimento estetico è fondato, in ultima analisi, unicamente e semplicemente sulla simpatia; anche quello che ci danno le linee e le forme geometriche, architettoniche, ceramiche e simili».

Van de Velde spiega che Lipps «così ci fa intendere che il fenomeno, e l'emozione che esso provoca in noi (il godimento estetico) provengono dall'intervento del proprio "io". Siamo stati noi a proiettare la nostra volontà sulla materia inerte». Van de Velde prosegue affrontando con chiarezza il tema che ci interessa: «Meglio di ogni altro indizio, la linea rivela tale intervento. In essa si può constatare nettamente "la libera affermazione della vita negli oggetti". Essa attinge la propria vita alla stessa fonte della vita che noi constatiamo negli oggetti; e come la vita, essa è "la volontà in movimento", cioè il nostro "io" in movimento e "oggettivato" [...]. La linea rappresenta in primo luogo il movimento provocato dalla mia attività interiore, è un'azione che dipende da me. Ma nello stesso tempo quest'azione è propria della linea».

Nel 1902, sulla rivista *Die Zukunft*, (Il Futuro), aveva scritto: «La linea è una forza la cui azione è simile a quella di tutte le forze elementari naturali; varie linee-forza che agiscano in senso contrario provocano gli stessi effetti di forze naturali che si oppongono, date le stesse condizioni [...]. La linea attinge la sua forza all'energia di chi l'ha tracciata»⁵.

Il compito della linea, secondo van de Velde, è di suggerire l'azione di una forza che "struttura" la forma (e non le dà "ornamento" come normalmente si pensa) e su questa struttura la forma si adatta come il rivestimento di un tessuto flessibile su un nudo telaio o come la carne sulle ossa. «Senza l'appoggio di questa struttura [...] la forma tenderebbe a scomparire del tutto».

Nella sua lunga vita, di pittore prima, di architetto poi, di insegnante infine, Henry van de Velde, non lascia solo prove eccellenti di invenzioni formali, ma stupefacente è l'anticipo, di quasi cento anni, delle riflessioni che la critica e la filosofia hanno poi sviluppato intorno alla corporalità del rapporto che intercorre tra l'artista e la sua opera, sul trasferimento dall'uno all'altra

others and others in us. In others we feel ourselves happy, free, grown and elevated, the contrary of all things. The aesthetic feeling of sympathy is not only a form of aesthetic pleasure, but aesthetic pleasure itself. Every aesthetic pleasure is based, ultimately, only and simply on sympathy; including what is given to us by lines and by geometric, architectural ceramic and similar forms».

Van de Velde explains that Lipps «thus makes us understand that the phenomenon and the emotion it generates in us (aesthetic pleasure) come to us as a result of the intervention of our own "I". It is us who project our will on inert matter». Van de Velde continues, facing with clarity the theme that interests him: «The line reveals this intervention better than any other evidence. In it, it is possible to clearly identify "the free affirmation of life in objects". It draws its life from the same source of life that we identify in objects; and like life, it is "will in movement", in other words our "I" in movement and "objectified" [...]. The line represents first of all the movement caused by my interior activity, it is an action that depends on me. But at the same time this action is due to the line».

In 1902, on the journal *Die Zukunft*, (The Future), he wrote: «The line is a force whose action is similar to that of all natural elementary forces; various lines-forces which act in an opposite direction cause the same effects as natural forces in opposition, given the same conditions [...]. The line draws its force from the energy of he who has traced it»⁵.

The task of the line, according to van de Velde, is to suggest the action of a force that gives "structure" to the form (and not "ornament", as is usually considered), and form adapts to this structure as the covering of a flexible fabric on a naked shell, or as flesh on bones. «Without the support of this structure [...] form would tend to completely disappear».

During his long life, as a painter first, then as an architect and finally as a teacher, Henry van de Velde left not only excellent examples of formal inventions, but also his surprisingly precocious reflections, which critics and philosophers developed almost one hundred years later, concerning the corporeal nature of the relationship between the artist and his work, and the transfer of energy between them. And there is also the intuition, derived from his experience as an artist, of what neuroscience call the action, entirely within



dell'energia. E c'è l'intuizione, che deriva dalla sua esperienza d'artista, di quella che, per le neuroscienze, è l'azione, tutta interna alla mente dell'uomo, di autocostruzione della conoscenza durante e mediante il processo.

Si può pensare che sono tutte insieme, le sedie di van de Velde, le sue idee e quelle di Lipps, la Scuola d'Arte di Weimar frutti dello stesso clima culturale, di un'arte "creativa" nel senso letterale e comune del termine, e quindi anche messianica. Una comunicazione "patetica", cioè volta a dominare la scena creando "pathos". Una interpretazione vecchia, del ruolo sociale dell'artista, che assomiglia più ad uno sciamano, ad un alchimista, che non ad un filosofo, e ancora meno a un politico, che si fa carico dei problemi della "polis".

Oggi c'è chi pensa che "L'Art Nouveau", ma anche l'arte astratta, che viene subito dopo, i "quadrati" e le "reti" di Malevi, di Albers, di Mondrian, tutti seguaci di una interpretazione teleologica della genesi della forma, hanno fatto il loro tempo.

Io non lo credo.

Decida chi è più giovane.

A Venezia, sul Canal Grande, si è appena chiusa una mostra. Bellissima, di Osvaldo Licini.

Mi è parsa fatta apposta per mostrare come la "linea" non solo "struttura la forma" ma "genera la figura".

Cieli omogenei ed infiniti, azzurro-turchini o rosso-sangue, solcati da amplissimi archi, centrati all'esterno della tela.

Ci si avvitano, come fanno le viti selvatiche, con pieghe convulse e improvvise, poche linee sinuose. Nelle linee sono racchiuse "Amalante" ed "Arcangeli" e "La Luna", fantasmi e frammenti di fantasmi che avanzano impetuosi, mossi da un dinamismo che le icone non hanno e forse proprio per questo, nella loro solitudine e per la vastità del respiro, gentilmente ossessivi.

¹ H. van de Velde, *Formule della Bellezza architettonica moderna*, Zanichelli, Bologna 1981, p. 106. La prima edizione de *Les Formules de la Beauté Architectonique Moderne* fu pubblicata a Weimar negli anni 1916/17.

² H. van de Velde, *Formule etc.*, cit. p. 100.

³ B. Croce, *Estetica*, Laterza, Bari 1908, pp. 471-472.

⁴ T. Lipps, *Asthetik: Psychologie des Schönen und der Kunst*, 1903-1906, 2 voll.

⁵ H. van de Velde, *Formule etc.*, cit. p. 105.

the mind of man, of self-construction of consciousness during and through the process.

One could consider all together, van de Velde's chairs, his ideas as well as those of Lipps, and the Weimar School of Art, as the result of the same cultural climate, of a "creative", in the literal and common sense of the term, and therefore also messianic art. A "pathetic" communication, in other words aimed at dominating the scene through the creation of "pathos". An old interpretation of the social role of the artist that is closer to the shaman or the alchemist, than to the philosopher or, even less so, the politician, that is someone who takes care of the problems of the "polis".

There are some today who believe that "Art Nouveau", but also abstract art, which follows immediately after, the "squares" and "grids" by Malevich, Albers and Mondrian, all followers of a teleological interpretation of the genesis of form, have reached the end of the line.

I don't believe this to be true.

Let the young decide.

In Venice, on the Canal Grande, a very beautiful exhibition of the work of Osvaldo Licini has just concluded.

It seemed to me that it was there on purpose to show us how "line" not only "structures form", but "generates shape".

Homogeneous and infinite, turquoise-blue or blood-red skies, marked by wide arches whose focus point is outside the canvas.

They fasten, like wild vines, with sudden and disjointed folds, a few sinuous lines.

The lines contain "Amalante" and "Arcangeli" and "La Luna", ghosts and fragments of ghosts that move forward impetuously, with a dynamic force that icons do not have, and perhaps precisely for this reason, in their solitude and the vastness of breath, are gently obsessive.

Translation by Luis Gatt

¹ H. van de Velde, *Formule della Bellezza architettonica moderna*, Zanichelli, Bologna 1981, p. 106. The first edition of *Les Formules de la Beauté Architectonique Moderne* was published in Weimar in the years 1916/17.

² H. van de Velde, *Formule etc.*, cit. p. 100.

³ B. Croce, *Estetica*, Laterza, Bari 1908, pp. 471-472.

⁴ T. Lipps, *Asthetik: Psychologie des Schönen und der Kunst*, 1903-1906, 2 voll.

⁵ H. van de Velde, *Formule etc.*, cit. p. 105.

Chi riporta con forza l'architettura all'interno del sistema delle arti è Etienne Louis Boullée, in epoca illuminista, ponendo nuove basi per questa disciplina mai compresa fra le arti liberali. La rivendicazione di uno statuto artistico muove dalla precisazione delle sue finalità: composizione, carattere, costruzione trovano posto in una teoria razionale che tiene saldamente uniti, contro ogni positivismo, ragione e sentimento, intelletto ed emozione.

It was Étienne-Louis Boullée who, during the Enlightenment, brought architecture back into the system of the arts. The vindication of its status as a form of art is based on its aims: composition, character and construction are incorporated into a rational theory that keeps them firmly united, against any positivism, reason and sentiment, intellect and emotion.

L'architettura è arte Architecture is art

Raffaella Neri

Che l'architettura sia un'arte, e ancor più *perché* lo sia, non è assolutamente cosa scontata. Non lo è stata nella storia e lo è forse ancora meno ai giorni nostri. È sicuramente più immediato rimandare al suo aspetto scientifico e tecnico, pur consistente, o a quello legato alla sua utilità, condizione indispensabile, ma nessuno dei due definisce appieno l'architettura e ne esaurisce il significato.

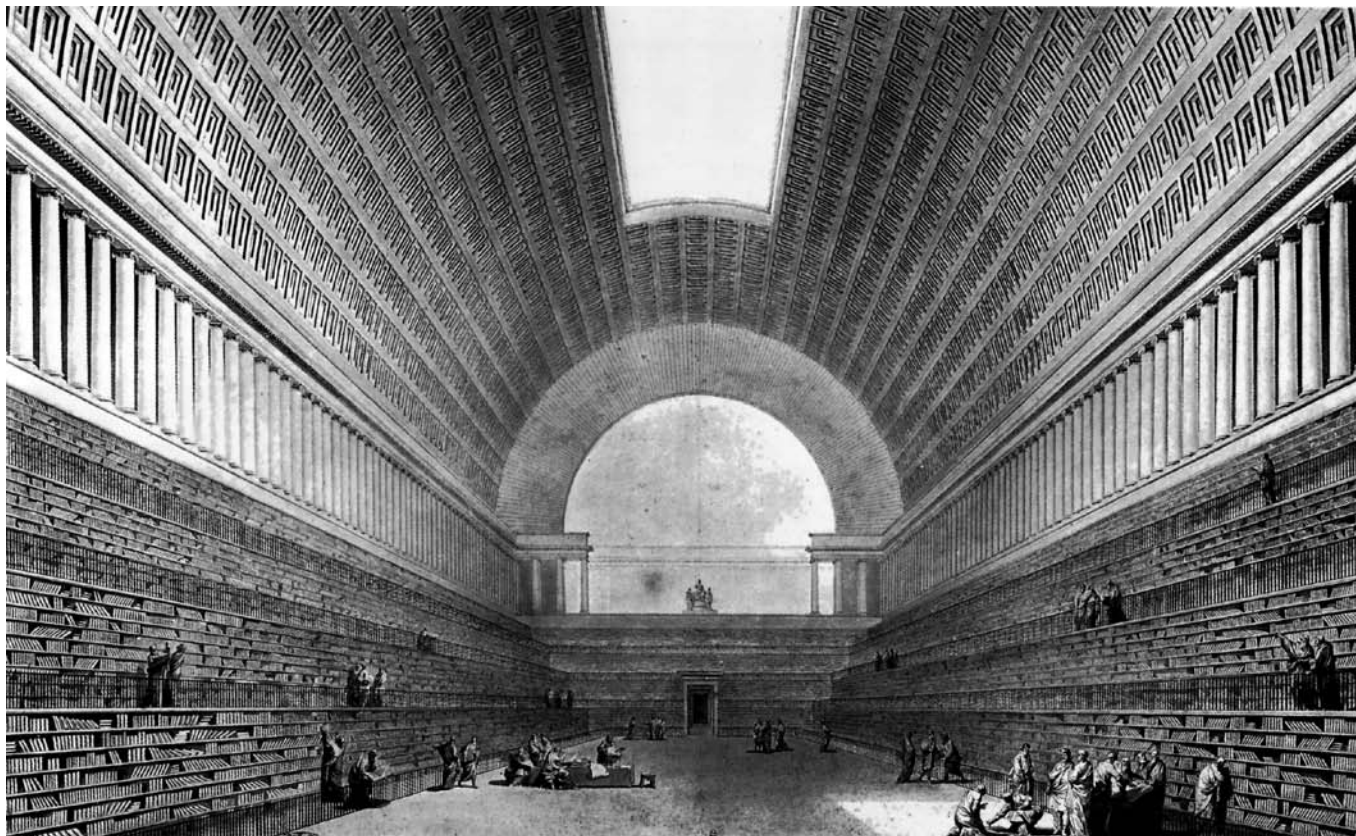
Chi per primo ne rivendica con passione la appartenenza al sistema delle arti liberali è, alla fine del '700, Etienne Louis Boullée, che nel suo famosissimo e mai abbastanza apprezzato saggio *Architecture. Essai sur l'art* si propone di darne un'argomentata dimostrazione. Diretta emanazione di quel pensiero illuminista che mira a ordinare le conoscenze dell'uomo in un sistema unitario, dove anche le dicotomie del mondo trovano un posto e chiariscono le loro relazioni, lo scritto, con il suo corredo di meravigliosi disegni, si può forse definire l'ultimo dei trattati della storia e allo stesso tempo il testo che inaugura la stagione dell'architettura moderna.

Il libro è pubblicato per la prima volta a Londra nel 1953 in lingua originale, quindi molto tempo dopo la sua stesura compresa fra il 1796 e il 1797, a cura di Helen Rosenau¹, una storica dell'arte tedesca allieva di Wölflin e di Panofsky. Pochi anni prima un altro grande storico, Emil Kaufmann, si interessa all'architettura dell'illuminismo, riconoscendo in questo le radici ancora vive della cultura moderna². Ma a riportare alla luce il trattato di Boullée è soprattutto la traduzione italiana del 1967 di Aldo Rossi³, che fa precedere al libro una introduzione in cui manifesta totale condivisione per la ricerca dei fondamenti razionali di una architettura da rivendicare quale arte autonoma e,

That architecture is a form of art, and especially *why* it is so, is not as obvious as it may seem. It was not historically considered an art, and perhaps it is even less so today. It is certainly more immediate to refer to its scientific or technical aspects, or to those related to its utility, an essential requisite, yet none of these wholly defines architecture nor exhausts its meaning.

The first to passionately vindicate the inclusion of architecture in the system of the liberal arts was Étienne-Louis Boullée, towards the end of the 18th century. He did this through a well-argued demonstration in his famous but insufficiently appreciated essay, *Architecture, essai sur l'art*, a direct derivation of the enlightened thought that aims at ordering human knowledge in a unitary system in which even the dichotomies of the world find their place and clarify their relationships. The book, with its marvellous accompanying drawings, can perhaps be considered the last historical treatise while also being the text that marks the beginning of modern architecture.

The book was first published in London in 1953 in the original language, thus a long time after its drafting, which occurred between 1796 and 1797. It was edited by Helen Rosenau¹, a German art historian who was a disciple of Wölflin and Panofsky. A few years earlier another great historian, Emil Kaufmann, became interested in the architecture of the Enlightenment, recognising in it the living roots of modern culture². Yet what truly brought the attention back to Boullée's treatise was the 1967 Italian translation by Aldo Rossi³, who in his introduction declares to entirely share Boullée's quest to search for the rational foundations of an architecture to be vindicated as an autonomous form of art,



ancor più, consonanza verso una idea di architettura come arte dell'espressione che, illuministicamente, travalica tanto i limiti della risposta positivista quanto di quella funzionalista. Perciò, nonostante la sua età, credo che il ragionamento di Boullée sia ancora fondamentale per ricordare, prima di tutto a noi stessi, cosa è l'architettura, o quale tipo di attività potrebbe essere se oggi non fosse distratta dai suoi compiti, persa, per lo più, fra esaltazione della tecnica e gratuità delle forme.

L'obiettivo esplicito del trattato è definire «i principi costitutivi» dell'architettura, di cui, al momento, «non vi è nessuna certezza», rifondandola come disciplina artistica su basi, per così dire, scientifiche, o almeno razionali, nonostante la consapevolezza che «le bellezze dell'arte non sono dimostrabili come verità matematiche». Una impresa ardua, quella che si prefigge Boullée, che vuole «svelare l'esistenza e l'origine dei principi sui quali è basata l'arte dell'architettura», mosso dalla constatazione che troppo «pochi sono quegli autori che hanno considerato l'architettura dal punto di vista dell'arte». E chi lo ha fatto ha spesso ingenerato grande confusione, ponendo l'accento su una fuorviante idea dell'arte come di una attività di «pura invenzione», libera, fantasiosa, capricciosa, una idea che Boullée, da buon illuminista, non può che avversare: «per prima cosa mi sia concesso di contestare che non esiste un'arte di pura invenzione».

Boullée rivendica per l'architettura lo statuto di arte avocando a sé tutti i requisiti che definiscono come tali le arti universalmente riconosciute, la poesia, la pittura, e, anzi, quasi sfidandole in efficacia e proprietà di mezzi. Ribadisce la loro generale e comune finalità, che è riconosciuto essere quella di provocare sensazioni,

as well as to be completely in consonance with the idea of architecture as an expressive art which, based upon the precepts of the Enlightenment, goes beyond the limits of both positivist and functionalist interpretations. I believe that despite its age, Boullée's reasoning is still essential for reminding ourselves what architecture is, or what it could be if it were not distracted from its duties, mostly lost between the exaltation of technique and the gratuitousness of the form.

The explicit aim of the treatise is to define «constitutive principles» of architecture, about which at this moment, «there is no certainty», re-establishing it as an artistic discipline on scientific, or at least rational, bases, however aware of the fact that «the beauties of art are not ascertainable as mathematical truths». An arduous task, which attempts to «reveal the existence and origin of the principles upon which the art of architecture is based», moved by his conviction that «very few authors have considered architecture from the point of view of art». And that those who have often generated great confusion by placing the accent on a misleading idea of art as a «purely inventive» activity, free, imaginative, capricious, an idea which Boullée, as a true man from the Enlightenment, must oppose: «first of all allow me to argue that there is no art of pure invention».

Boullée claims for architecture the status of art, advocating all the necessary elements that define as such the universally recognised arts, such as poetry or painting, and almost challenging them in terms of efficiency and propriety of means. He reaffirms their general and common aim, which is that of generating sensations, arousing emotions: «the art of expressing sensations is the aim

di suscitare sentimenti: «l'arte di esprimere sensazioni è il fine delle belle arti». Afferma, spiazzante, che anche l'architettura è un'arte *mimetica*, condizione sempre confutata e, anzi, motivo del suo isolamento: «io intendo per arte tutto ciò che ha per oggetto l'imitazione della natura», e si prefigge addirittura di «dimostrare che l'architettura, nei suoi rapporti con la natura è forse ancor più avvantaggiata delle altre arti».

Ma quale tipo di *imitazione* può fare l'architettura della natura? Certo non quella diretta che ne riproduce le forme, che ritrae figure e paesaggi, o che personifica vizi e virtù, come in un quadro o in una scultura. E ancora, come si provocano sensazioni in architettura, e di quali sensazioni si tratta? Sicuramente Boullée non pensa alla *sensazionalità*, derivata dalla originalità e dalla stravaganza delle forme, qualità non richieste e non previste da nessuna arte. È chiaro che esiste un elemento culturale importante che consente di parlare di imitazione della natura in termini affatto diversi rispetto a quelli della sensibilità antica: il pensiero astratto, che metodicamente pervade e accomuna la cultura illuminista nei diversi campi del sapere, fa fare un salto nella concezione dei rapporti dell'uomo con la natura. La *imitazione*, per Boullée come per altri, diviene analogia, non più copia di forme ma affinità di principi, che consente di comparare specie e fatti formalmente assai lontani fra loro. In cosa? Sostanzialmente nel metodo. Partendo dal presupposto che l'uomo è natura, vive nella natura e deriva le sue conoscenze dalla conoscenza della natura, ciò che l'uomo produce non può che assumere dalla natura insegnamento, strumenti e metodo. In più, l'architettura opera *nella* natura, si avvale dei suoi stessi elementi, ne è partecipe e la impiega per i suoi propri fini: «mette in opera la natura», spiega Boullée.

Per prima cosa questa insegna che esiste un principio di corrispondenza tra le *forme* e le *sensazioni* che queste provocano: un principio fondamentale, da cui l'architettura deve trarre

of the fine arts». He affirms, somewhat unexpectedly, that architecture is also a *mimetic* art, a condition which had always been refuted and had become one of the reasons for its isolation: «by art I mean everything that has the purpose of imitating nature», and he sets out to «demonstrate that architecture is perhaps more advanced than the other arts in its relation with nature».

What kind of imitation of nature can architecture undertake? Certainly not a direct imitation which reproduces its forms, depicts figures and landscapes, or embodies vices and virtues, as in the case of painting or sculpture. Furthermore, how are sensations evoked through architecture, and what type of sensations are these? Boullée surely was not referring to a form of *sensationalism*, derived from the originality and extravagance of forms, qualities which are not envisaged or required by any art.

There is clearly an important cultural element that permits speaking of imitation of nature in terms that are quite different from those of ancient sensibility: abstract thought, which methodically pervades and binds together the culture of the Enlightenment throughout the various fields of knowledge, brought about a shift in the conception of the relationship of man with nature. *Imitation*, for Boullée, as for others, becomes analogy, thus no longer the copy of shapes but rather the affinity of principles, which allows comparing types and facts that are formally quite distant. In terms of what? Essentially method. Starting from the assumption that man is nature, lives in nature and derives his knowledge from nature, what man produces can only be based on the knowledge, tools and method obtained from nature. Furthermore, architecture operates *in* nature, applies its elements, participates in it and uses it for its own ends: «it implements nature», explains Boullée.

Nature, first of all, teaches that there is a principle of correspondence between *forms* and the *sensations* they elicit: a fundamental principle that architecture must learn from, as a consequence of



insegnamento, vista la sua dichiarata finalità espressiva, e che trova alimento tanto nella *evidenza* delle forme quanto nella *coerenza* fra l'essenza di una cosa e il modo in cui questa viene presentata ai sensi e all'intelletto.

Nell'architettura però il processo è ribaltato: forme e cose non sono date, ma è l'uomo a volere consapevolmente produrre sensazioni, a volere intenzionalmente rappresentare qualcosa, e a dovere produrre le forme corrispondenti a quella cosa. «I nostri edifici devono essere dei poemi. Le immagini che essi offrono ai nostri sensi devono far sorgere in noi sentimenti analoghi ai loro contenuti».

Anche questa operazione è resa possibile grazie agli strumenti che offre la natura, alle relazioni che si stabiliscono con questa, alla luce e all'ombra, che svela e drammatizza le forme degli oggetti. «Le composizioni dell'architettura non possono essere fatte senza la più profonda conoscenza della natura; è dai suoi effetti che nasce la poesia dell'architettura. Vi è là veramente ciò che fa dell'architettura un'arte.»

Ma, mentre la natura suscita in noi emozioni presentandoci soggetti propri, qual è il soggetto delle rappresentazioni dell'architettura? E quali le forme, i modi di rappresentarlo e di renderlo espressivo affinché produca in noi gli effetti auspicati, i *sentimenti analoghi* ai loro contenuti?

«I quadri in architettura si producono nel dare al soggetto che uno tratta, il carattere proprio da cui nasce l'effetto relativo. [...] Mettere del carattere in un'opera significa impiegare tutti i mezzi più idonei per non farci provare altre sensazioni oltre a quelle caratteristiche del soggetto stesso.»

Questa affermazione, e la nozione di *carattere*, sono il centro della costruzione teorica di Boullée: si tratta di un concetto astratto, intimamente legato al significato degli edifici – della casa, del teatro, della biblioteca –, che deve prendere forma, definendo in tal modo l'identità del soggetto cui si riferisce, la sua architettura.

its avowed expressive aim, and which obtains nourishment both from the *evidence* of forms and from the coherence between the essence of a thing and the way in which it is presented to the senses and to the intellect.

In architecture, however, the process is overturned: forms and things are not given, it is man who consciously wishes to produce sensations, who intentionally desires to represent something, and who must produce the forms that correspond to the thing in question. «Our buildings must be poems. The images that they offer to our senses must arouse in us sentiments that are analogous to their contents».

Also this operation is made possible thanks to the tools offered by nature, to the relationships established with it, to the light and shadow that reveals and emphasises the forms of objects. «Architectural compositions cannot be undertaken without the deepest knowledge of nature; it is as a consequence of its effects that architecture turns into poetry. This is essentially what makes of architecture a form of art.»

Yet, while nature generates in us emotions by presenting its own subjects, what is the theme of architectural representation? And which are the forms or ways to represent it and to render it expressive so that it produces in us the desired effects, the *sentiments analogous* to their content?

«In architecture the tableau is produced by giving to the subject one is treating the unique character from which the corresponding effect originates. [...] Injecting character into a work means using all the appropriate means so as not to elicit in us sensations other than those which characterise the subject in question.»

This assertion, and the notion of *character*, are at the core of Boullée's theoretical construction: it is an abstract concept, intimately linked to the meaning of the buildings – of the house, the theatre, the library –, which must take shape, thus defining the identity of

«Imprimere un carattere alle [...] opere [...] è la poesia dell'arte, ne è la parte più sublime, ciò che la rende veramente arte.»

L'architettura perciò diviene arte solo quando si pone la finalità di rappresentare il carattere proprio degli edifici. E se la definizione del carattere, una operazione fondata sulla conoscenza, ne costituisce il primo atto, il secondo è ancora più arduo da realizzare, perché «ciò che di più difficile vi è in un'arte, è di ben tradurre il pensiero.» Quali sono gli strumenti necessari per *dare forma* al carattere, per far sì che le sensazioni che le forme provocano siano dirette ed evidenti, e i sentimenti suscitati siano «essenziali e propri», relativi e pertinenti al soggetto rappresentato?

«La misura delle impressioni che riceviamo, vedendo gli oggetti, è relativa alla loro evidenza», dice Boullée: perciò, sempre imparando dalla natura, chiarezza, semplicità e regolarità saranno guida al lavoro dell'architetto, alla sua immaginazione nel dare forma agli edifici, al loro carattere. L'immaginazione è la facoltà che consente di rendere «parlanti» le architetture, una immaginazione che, indirizzata verso un fine preciso e appoggiata su solidi principi, può dispiegarsi in tutta la sua ampiezza senza timore di perdersi in fantasie o in «pure invenzioni»: «è l'immaginazione che ci presenta le cose in modo nuovo e stimolante e che rende diversi i progetti»⁴.

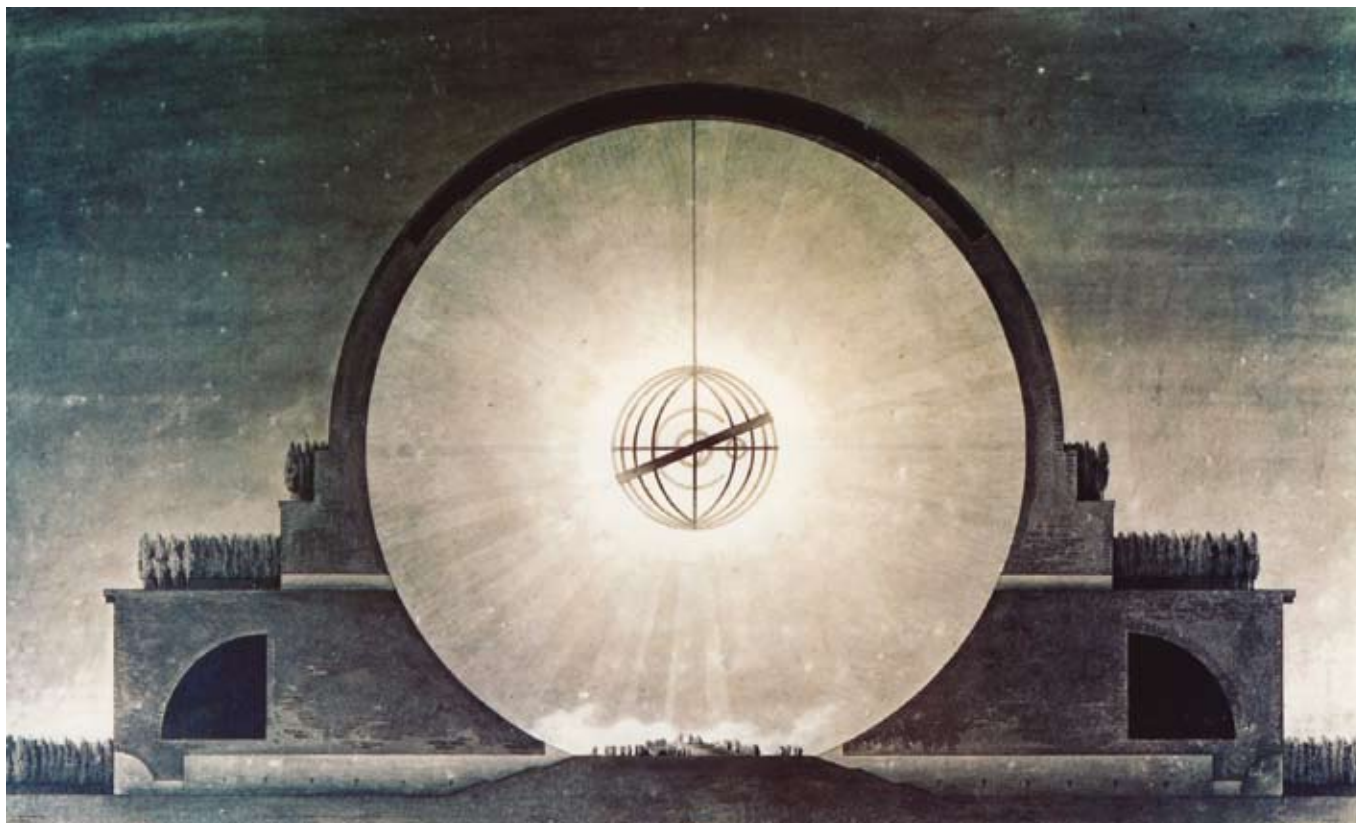
Manca ancora un tassello: qual è il *materiale* dell'architettura, lo strumento attraverso cui l'immaginazione si dispiega? Prima ancora della sua costruzione, per Boullée solo atto materiale che la rende fisicamente reale, di cosa è fatta l'architettura? Di masse, suggerisce – di volumi, dirà Le Corbusier –, ma soprattutto di *rapporti* fra le masse, di relazioni, di combinazioni, di composizioni. Questo è, e sarà, il vero strumento che possiede l'architettura per dare espressività alle sue opere, per provocare le sensazioni più appropriate al soggetto dell'edificio, per rappresentarne il carattere. «È dall'effetto delle masse che deriva l'arte di dare

the subject to which it refers, its architecture. «To instill character to the [...] works [...] is the poetry of the art, it is its most sublime part, what truly makes it a form of art.»

Architecture therefore becomes art only when the aim is set of representing the unique character of the buildings. And if the definition of character, an operation based on knowledge, constitutes the first act, the second is even more difficult to achieve, because «what is more difficult in art is to translate thought correctly.» What are the necessary tools in order to *give form* to character, to make sure that sensations elicited by the forms are direct and evident, and that the sentiments aroused are «essential and unique», relative and appropriate to the subject represented?

«The measure of the impressions we receive while seeing objects, is relative to their evidence», writes Boullée: therefore, always learning from nature, clarity, simplicity and regularity will guide the work of the architect, as well as his imagination, in giving form to the buildings and to their character. Imagination is the faculty that allows the architectures to «speak», an imagination which, aimed toward a specific end and based on solid principles, can unfold to its full extension without getting lost in fantasy or «pure invention»: «imagination presents things to us in a new and stimulating way which makes projects different»⁴.

A piece of the puzzle is missing: what is the *material* of architecture, the tool through which imagination unfolds? Before its construction, which for Boullée is the material act that makes it physically real, what is architecture made of? Masses, he suggests – volumes, Le Corbusier would say –, but especially *relationships* between masses, of interrelations, combinations, compositions. This is, and will be, the true tool that architecture has to give expression to its works, to elicit the sensations that are most appropriate to the subject of the building, for representing its character. «It is from the effect of the masses that the art of ascribing character to almost



del carattere a qualsiasi produzione», e «l'arte di far grande in architettura deriva da una ingegnosa combinazione delle parti con il tutto». Una idea perfettamente allineata con l'estetica degli illuministi⁵, con la definizione di bellezza di Diderot come qualità che dipende dalla relazione che si stabilisce fra le parti⁶. Ancora un concetto astratto, questa eredità che Boullée ci lascia e che, con poca consapevolezza, tuttora tramandiamo nelle scuole: nella *composizione* si iscrive la questione centrale della architettura, come della musica, della poesia e di molte altre arti, in essa risiede il segreto della sua bellezza.

any production derives», and «the art of making great architecture derives from an ingenious combination of the parts with the whole». An idea which agrees perfectly with the aesthetics of the Enlightenment⁵, with Diderot's definition of beauty as a quality that depends from the relationships established between the parts⁶. Another abstract concept, this bequest left to us by Boullée and which we still transmit, with little awareness, in our schools: the core question of architecture, as in music, poetry and other forms of art, lies in the *composition*, in it resides the secret of its beauty.

Translation by Luis Gatt

¹ E.L. Boullée, *Boullée's Treatise on Architecture*, edited by H. Rosenau, Alec Tiranti Ltd, London 1953.

² E. Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier*, Vienna 1933, tr. it. Mazzotta, Milano 1973; *Architecture in the Age of Reason*, Cambridge, 1953, tr. it. Einaudi, Torino 1966.

³ E.L. Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte*, trad. di A. Rossi, Marsilio editori, Padova 1967. Una nuova pubblicazione è uscita presso Einaudi nel 2005 con una introduzione di Alberto Ferlenga. Le citazioni dallo scritto di E.L. Boullée sono tratte dalla edizione del 1981.

⁴ Su questi temi e sul legame dell'architettura con la realtà si vedano gli scritti di Antonio Monestiroli, fra cui *Lo stupore delle cose elementari*, in A. Monestiroli, *La ragione degli edifici*, Christian Marinotti, Milano 2010.

⁵ Si vedano gli scritti di Elio Franzini sulla estetica dell'illuminismo. Fra tutti E. Franzini, *L'estetica del Settecento*, Il Mulino, Bologna 1995.

⁶ voce "Beau", in D. Diderot – J-B. Le Rond D'Alembert, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, volume 12^o, 1752. «Le plaisir, en général, consiste dans la perception des rapports. Ce principe a lieu en poésie, en peinture, en architecture, en morale, dans tous les arts et dans toutes les sciences. Une belle machine, un beau tableau, un beau portique ne nous plaisent que par les rapports que nous y remarquons. [...] La perception des rapports est l'unique fondement de notre admiration et de nos plaisirs. [...] Ce principe doit servir de base à un essai philosophique sur le goût s'il se trouve jamais quelqu'un assez instruit pour en faire une application générale à tout ce qu'il embrasse. [...] J'appelle donc beau hors de moi, tout ce qui contient en soi de quoi réveiller dans mon entendement l'idée de rapports; et beau par rapport à moi, tout ce qui réveille cette idée».

¹ E.L. Boullée, *Boullée's Treatise on Architecture*, edited by H. Rosenau, Alec Tiranti Ltd, London 1953.

² E. Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier*, Vienna 1933, Italian translation Mazzotta, Milano 1973; *Architecture in the Age of Reason*, Cambridge, 1953, Italian translation Einaudi, Torino 1966.

³ E.L. Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte*, translated by A. Rossi, Marsilio editori, Padova 1967. Einaudi published a new edition in 2005 with an introduction by Alberto Ferlenga. The quotes from E.L. Boullée are taken from the 1981 edition.

⁴ On these topics and on the connection of architecture with reality see the writings by Antonio Monestiroli, among which *Lo stupore delle cose elementari*, in A. Monestiroli, *La ragione degli edifici*, Christian Marinotti, Milano 2010.

⁵ See Elio Franzini's writings on the aesthetics of the Enlightenment. See in particular E. Franzini, *L'estetica del Settecento*, Il Mulino, Bologna 1995.

⁶ Entry "Beau", in D. Diderot – J-B. Le Rond D'Alembert, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, volume 12^o, 1752. «Le plaisir, en général, consiste dans la perception des rapports. Ce principe a lieu en poésie, en peinture, en architecture, en morale, dans tous les arts et dans toutes les sciences. Une belle machine, un beau tableau, un beau portique ne nous plaisent que par les rapports que nous y remarquons. [...] La perception des rapports est l'unique fondement de notre admiration et de nos plaisirs. [...] Ce principe doit servir de base à un essai philosophique sur le goût s'il se trouve jamais quelqu'un assez instruit pour en faire une application générale à tout ce qu'il embrasse. [...] J'appelle donc beau hors de moi, tout ce qui contient en soi de quoi réveiller dans mon entendement l'idée de rapports; et beau par rapport à moi, tout ce qui réveille cette idée».

John Hejduk e i suoi collaboratori idearono una serie di esercizi pedagogici che contraddistinsero il sistema didattico della Cooper Union di New York. Di questi esercizi uno in particolare ha avuto il merito di aprire un confronto tra arte e architettura, diventando “teorema imprescindibile” e cardine dell’insegnamento dell’architettura di questa scuola: il *Juan Gris Problem*.

John Hejduk and his collaborators devised a series of pedagogical exercises that characterised the educational system of the Cooper Union School of Art in New York. Among these exercises, one in particular had the merit of triggering a debate between art and architecture, becoming an “essential theorem” and fulcrum of the teaching of architecture in this school: the *Juan Gris Problem*.

La logica di un linguaggio. John Hejduk e *Juan Gris Problem* The logic behind a language. John Hejduk and the *Juan Gris Problem*

Tommaso Brighenti

«In un’età che premia la cultura estemporanea e la crescita iper-raccellerata, è raro trovare un positivo programma architettonico le cui radici risalgono ad anni addietro e che si sia nutrito di diverse correnti estetiche e filosofiche»¹.

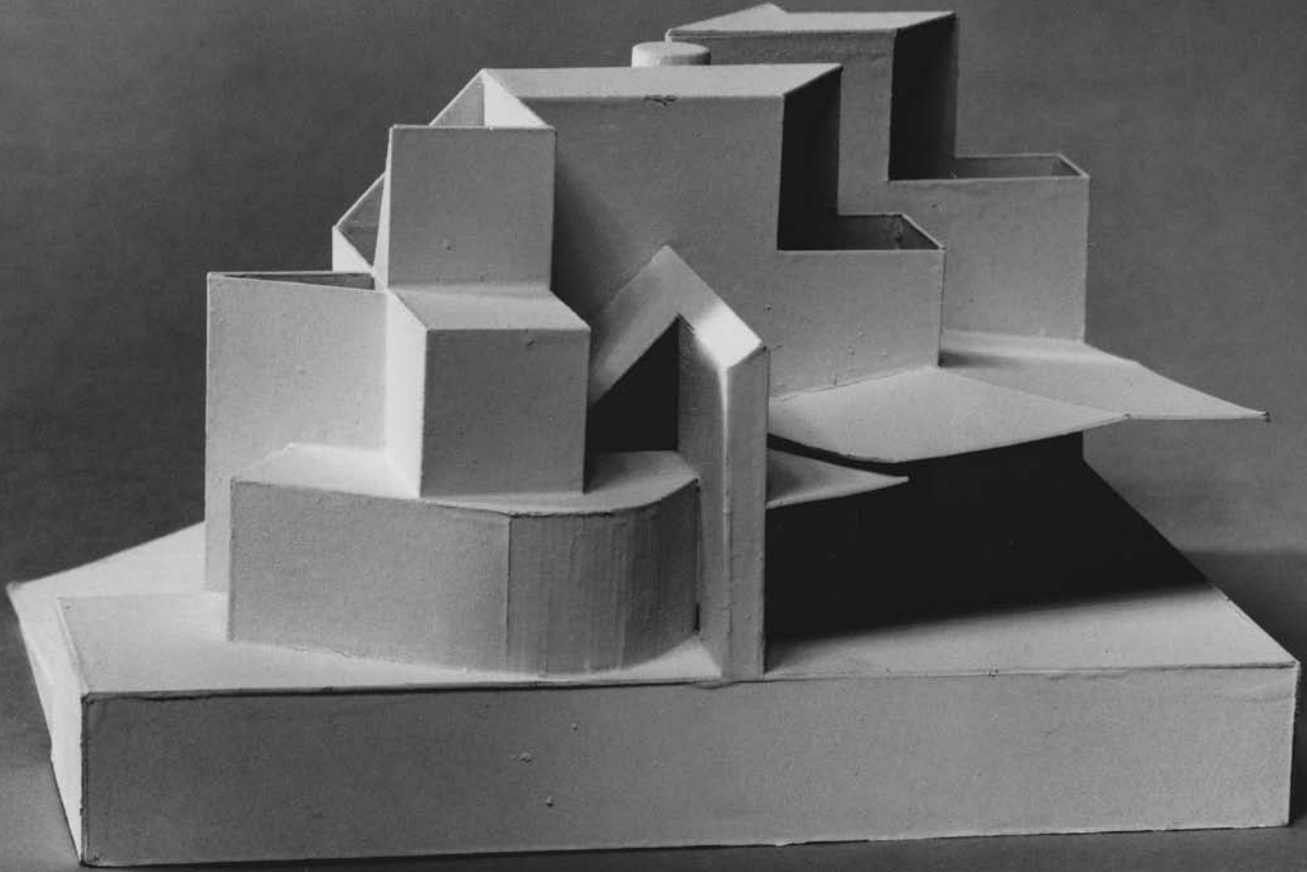
Con queste parole, il pittore Robert Slutzky, introduceva un breve ma conciso saggio, intitolato *Introduzione alla Cooper Union. Una Pedagogia della forma* e pubblicato sul numero 27 di «Lotus international» dedicato alle scuole di architettura negli USA. Un pittore, formatosi nella cerchia di Albers, che descriveva, attraverso una sorta di piccolo manifesto, il programma di una Scuola, la Cooper Union di New York, durante gli anni che hanno caratterizzato una delle esperienze pedagogiche più rilevanti della storia dell’insegnamento dell’architettura del secondo Novecento, quando John Hejduk, da metà degli anni Sessanta, divenne uno dei suoi principali docenti e successivamente preside della stessa. In questa scuola, che ha sempre avuto uno stretto legame con un’importante accademia d’arte, condividendo anche fisicamente gli spazi di lavoro, il programma tendeva a sottolineare più «gli aspetti visivi» dell’architettura rispetto a certi approcci più pragmatici o tecnici, atteggiamento condiviso da tutto il corpo docente fondato sulla «fede nella creazione paradigmatica» e nell’uso pedagogico di «problemi-modello astratti» che accresceva «un elevato senso di coerenza, un’intelaiatura per la creatività e la passione di permeare gli elementi semplici del massimo di ricchezza allusiva»².

Ma di tutta l’esperienza della Cooper caratterizzata principalmente da una serie di tecniche pedagogiche ideate in primo luogo da Hejduk che hanno formato generazioni di architetti, si prenderà

«In an age that rewards extemporaneous culture and hyper-accelerated growth, it is rare to find a positive architectural programme whose roots go back in time and is enriched by a variety of aesthetic and philosophical trends»¹.

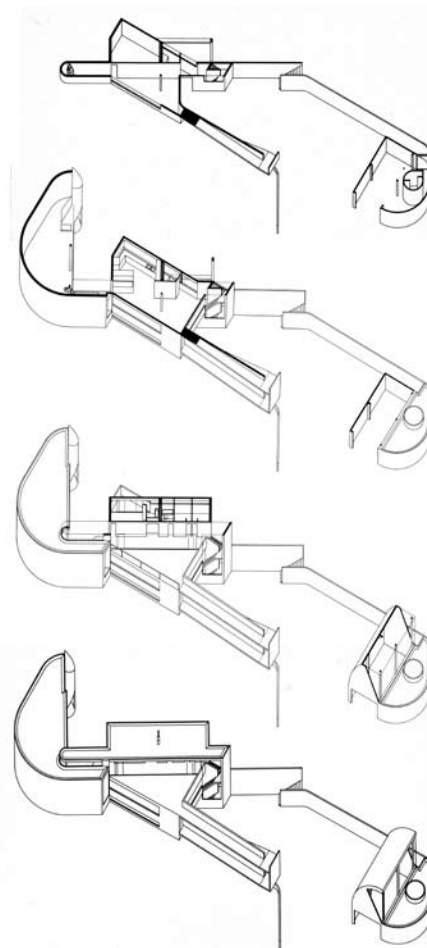
It is with these words that the painter Robert Slutzky introduced a brief yet concise essay entitled *Introduction to the Cooper Union. A Pedagogy of Form*, published on number 27 of «Lotus International», which was devoted to schools of architecture in the USA. The painter, who had been educated and trained in Albers’ circle, described, in a sort of small manifesto, the programme of the Cooper Union School of Art in New York during the years that characterised one of the most relevant educational experiences in the history of the teaching of architecture in the second half of the 20th century, when John Hejduk, from the mid-Sixties, became one of its main teachers and eventually its dean. In this school, always closely linked to an important art academy, with which it even physically shared its work spaces, the programme tended to underline «the visual aspects» of architecture, rather than certain more pragmatic or technical approaches, a stance that was shared by the entire academic staff, who believed in the «faith of paradigmatic creation» and in the educational use of «abstract model-problems» that generated «a heightened sense of coherence, a framework for creativity and passion to permeate simple elements with a maximum of evocative force»².

Yet out of the entire experience of the Cooper Union School, characterised mainly by a series of educational techniques devised first of all by Hejduk and which trained generations of architects, a precise moment of this “honed experience” will be taken into



*Juan Gris Study, Richard Cordts
Tesi di laurea, 1967-68
The Irwin S. Chanin School of Architecture Archive
John Hejduk con il libro del pittore cubista Juan Gris sotto braccio*





in considerazione un preciso momento di questa “affinata esperienza”, che deve al suo ideatore il merito di aver dichiaratamente aperto un confronto tra arte e architettura.

È importante ricordare che negli anni Sessanta, in particolar modo nelle università americane, certe teorie funzionalistiche legate al programma avevano trovato il loro massimo impiego. Ma una convinzione stava alla base di alcune scelte didattiche e metodologiche applicate da Hejduk e dai docenti alla Cooper: la necessità da parte dell'architettura di occuparsi dei principi formali, capaci di risolvere i problemi inerenti alla costruzione e liberati dagli obblighi imposti dalla funzione, dalla tecnica, dal luogo o dal programma. Questo punto di partenza voleva essere una soluzione al mancato compimento di quello *spirito moderno* divenuto una vera e propria *ossessione* per Hejduk e suoi colleghi. L'architettura – sosteneva Peter Eisenman – «aveva proceduto nella direzione giusta quando, sensibile al lavoro dei pittori cubisti, si era avventurata nell'esplorazione di nuovi principi formali»³.

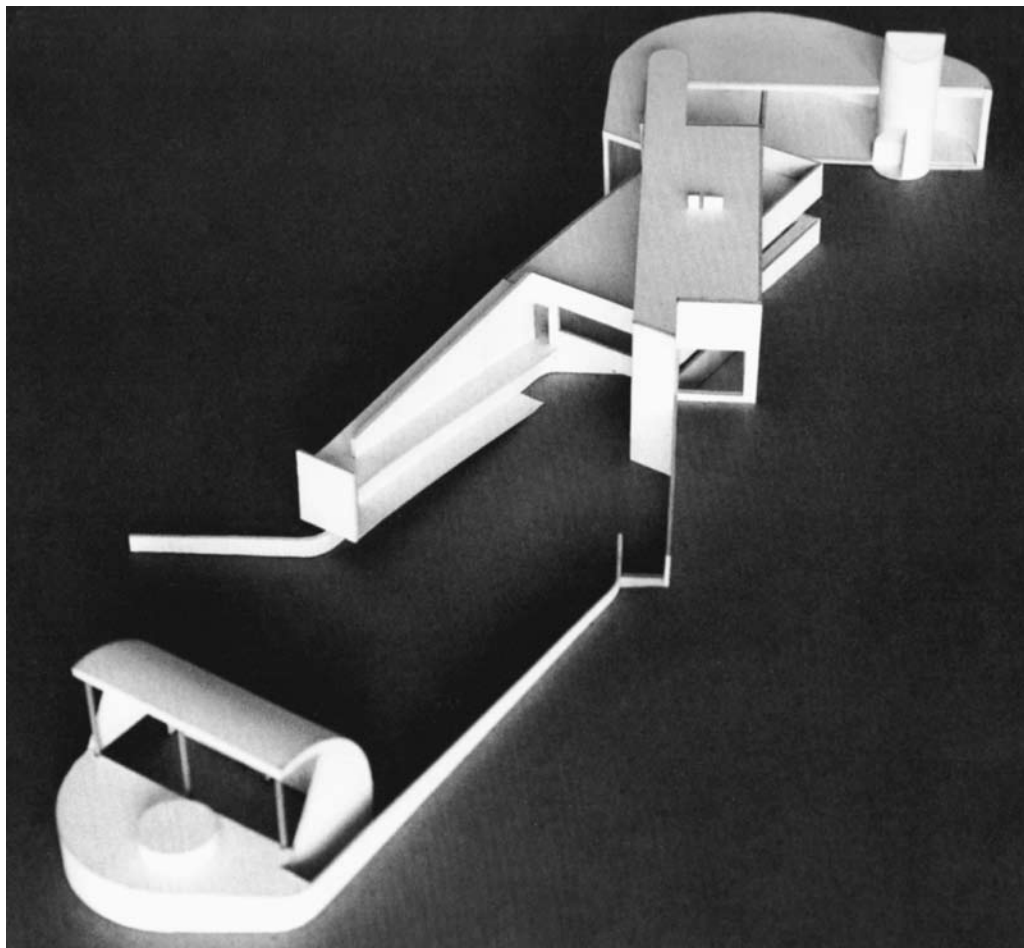
Per queste ragioni, nel medesimo modo in cui i pittori cubisti erano stati in grado di svincolarsi da quelle “dipendenze contenutistiche” che contraddistinsero le arti visive, gli architetti avrebbero dovuto fare un'architettura ispirata dal recupero dei suoi principi, «che sono in primo luogo formali», facendo proprio l'autentico contenuto dell'arte cubista. Da queste convinzioni, Hejduk e i suoi collaboratori idearono una serie di esercizi che contraddistinsero il sistema didattico della Cooper. Di questi esercizi uno in particolare, definito da Moneo “teorema imprescindibile” cardine dell'insegnamento dell'architettura di questa scuola, merita attenzione: il “Juan Gris Problem”.

consideration, which had the merit of having openly triggered a debate between art and architecture.

It is important to remember that in the Sixties, especially in American universities, certain functionalist theories linked to the programme had found their maximum expression. But a conviction laid at the basis of certain educational and methodological choices applied by Hejduk and the other teachers at Cooper Union: the need of architecture to occupy itself with formal principles, capable of resolving issues inherent to construction and liberated from obligations imposed by function, technique, place or the programme. This starting point was to provide a solution to the failed accomplishment of the *modern spirit*, which had become an *obsession* for Hejduk and his colleagues. Architecture – argued Peter Eisenman – «had moved in the right direction when, in response to the work of Cubist painters, had ventured into the exploration of new formal principles»³.

For these reasons, in the same way that Cubist painters had managed to distance themselves from the “content-related dependencies” that characterised visual arts, architects had to create an architecture inspired on the recovery of its principles, «which are formal first of all», adopting the authentic content of Cubist art. From these convictions, Hejduk and his collaborators devised a series of exercises that ultimately characterised Cooper Union's didactic system. From these exercises one in particular, defined by Moneo as an “essential theorem” and fulcrum of the teaching of architecture in this school, deserves our attention: the *Juan Gris Problem*.

«Do a building in the intention of Juan Gris. The Juan Gris problem



«Do a building in the intention of Juan Gris. The Juan Gris problem is simply stated in that quote – no more, no less»⁴ recitavano le parole di Hejduk: «niente di più niente di meno».

L'esercizio consisteva nel creare un edificio secondo gli intendimenti del pittore cubista Juan Gris. Ciò permetteva a Hejduk di porsi in antitesi ai programmi classici, costituiti da un organigramma di origine funzionalista e la loro applicazione, mettendo in primo piano i problemi formali dell'architettura e la loro importanza nella progettazione architettonica.

Scrivendo Hejduk a proposito: «coloro che hanno scelto questo problema devono realizzare un'attenta analisi su come vengono generate le idee nei dipinti di Juan Gris e nelle opere dei cubisti, come Picasso, Braque e Leger. Si scoprono così i rapporti fra le idee e il lavoro di architetti e pittori. Si chiariscono i legami organici»⁵.

Pur sostenendo l'utilizzo come riferimento di vari pittori cubisti, la scelta di concentrarsi sull'opera di Gris non fu di certo casuale. La ricerca del pittore cubista, "maestro di sintassi", ambiva infatti ad istituire una nuova legge strutturale, sostanzialmente altrettanto "canonica" della teoria classica della prospettiva e delle proporzioni. Quel suo Cubismo, chiamato sintetico, aveva come obiettivo di sostituire alla "teoria classica" una nuova "teoria dei valori" rappresentando perciò una deviazione in senso idealistico dall'intento realistico del Cubismo analitico. Come scrive Argan sull'opera di Gris: «L'oggetto non fa problema, non è neppure dato: è data la struttura proporzionale dello spazio, come equilibrio di piani colorati, e questa si concreta, quasi si personifica in oggetti che assumono, rispetto allo spazio, un carattere simbolico e quasi emblematico. L'elemento che opera la sintesi è la luce, sostanza

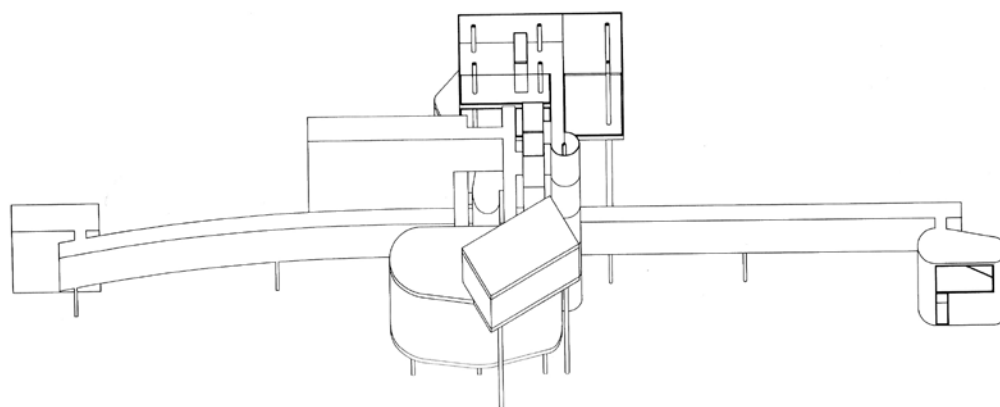
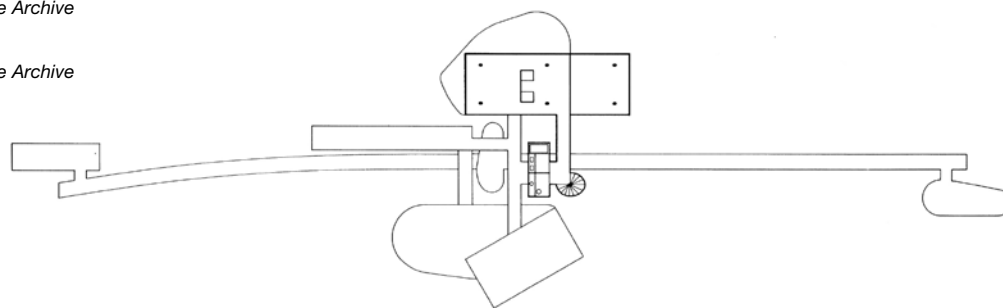
is simply stated in that quote – no more, no less»⁴ Hejduk wrote: «no more no less».

The exercise consisted in designing a building according to the intention of the Cubist painter Juan Gris. This allowed Hejduk to place himself as an antithesis to classical programmes which were based on a functionalist structure and to their application, placing on the foreground the formal problems of architecture and their importance in architectural design.

Regarding this subject Hejduk writes: «those who have chosen this problem must carry out a careful analysis of how ideas are generated in Juan Gris' paintings and in the work of Cubists such as Picasso, Braque and Léger. In this way the relationships between the ideas and the works of architects and painters are discovered. The organic links become clear»⁵.

Although supporting the use as reference of various Cubist painters, the choice of focusing on the work of Gris is not random. The research carried out by the Cubist painter, "master of syntax", aspired to establish a new structural law, basically as "canonical" as classical theory on perspective and proportions. His Cubism, termed synthetic, was aimed at substituting "classical theory" with a new "theory of values", and thus represented an idealist deviation from the realist intention of analytical Cubism. As Argan wrote about Gris' work: «The object is not a problem, it is not even given: what is given is the proportional structure of space, as balance of coloured planes, which becomes concrete, almost embodying the objects that assume, in relation to space, a symbolic and almost emblematic character. The element that carries out the synthesis is light, the spatial substance that reveals the objects: a light which

Gris House, *The Juan Gris Problem*, disegni di John Frederick Colamarino
 Tesi di laurea, 1968-69
 The Irwin S. Chanin School of Architecture Archive
 p. 19
 Juan Gris analysis, fotografia del modello realizzato da Andrew Skurman
 Cut-outs, 1975-76
 Docenti: John Hejduk
 The Irwin S. Chanin School of Architecture Archive
 Daniel Libeskind, *Collage*
 tesi di laurea, 1969-1970
 The Irwin S. Chanin School of Architecture Archive



spaziale che rivela gli oggetti: una luce che naturalmente, non esiste in sé ma solo come misura dei valori cromatici, come tono»⁶. La rappresentazione dell'architettura nei quadri cubisti, è "già" architettura, dato che, «non si tratta della riduzione dell'oggetto bensì di una nuova, ma autentica, appartenenza di un fenomeno: l'architettura costruita o il disegno architettonico sono due apparenze altrettanto reali»⁷.

L'intuizione dei pittori cubisti fu nel dimostrare che la prospettiva fissa non era adeguata a riprodurre "fatti spaziali dinamici". Pertanto iniziarono a sperimentare nelle loro opere numerose proiezioni prospettiche simultanee. «La visione statica, quel soffermarsi dello sguardo che la prospettiva suppone, sparisce e lo spettatore resta coinvolto, immerso nell'oggetto, senza che gli sia possibile identificare preferenze visive»⁸.

Il mondo pittorico cubista diventa quindi un mondo vivo in cui agiscono forze spaziali e forze plastiche interne. La *trasparenza*⁹ ad esempio, fatta di compenetrazioni, simultaneità, ambivalenze, oppure la presenza del *collage* e il valore del *frammento* diventano tratti tipici di queste architetture ideate prendendo come riferimento il mondo di Gris. Tecniche di analisi della struttura formale dell'oggetto che negli esperimenti didattici di Hejduk ritorneranno costantemente come ad esempio nel famoso corso intitolato *Cut-Outs*¹⁰ (Ritagli) oppure nelle tesi di laurea come si vede ad esempio nel progetto del 1969-70 intitolato *Collage*, di Daniel Libeskind, tra i migliori allievi di Hejduk.

Quest'analisi dei problemi plastici che l'opera racchiude permette di essere coinvolti dall'oggetto stesso eliminando quelle "preferenze visive", tipiche ad esempio della visione prospettica rinascimentale, per imparare a riconoscere la logica di un linguaggio

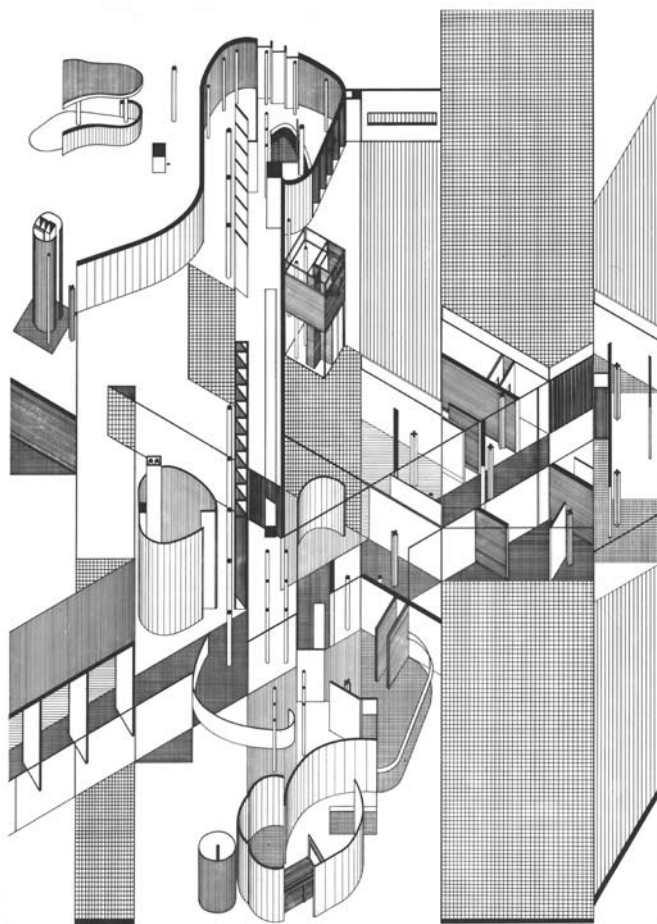
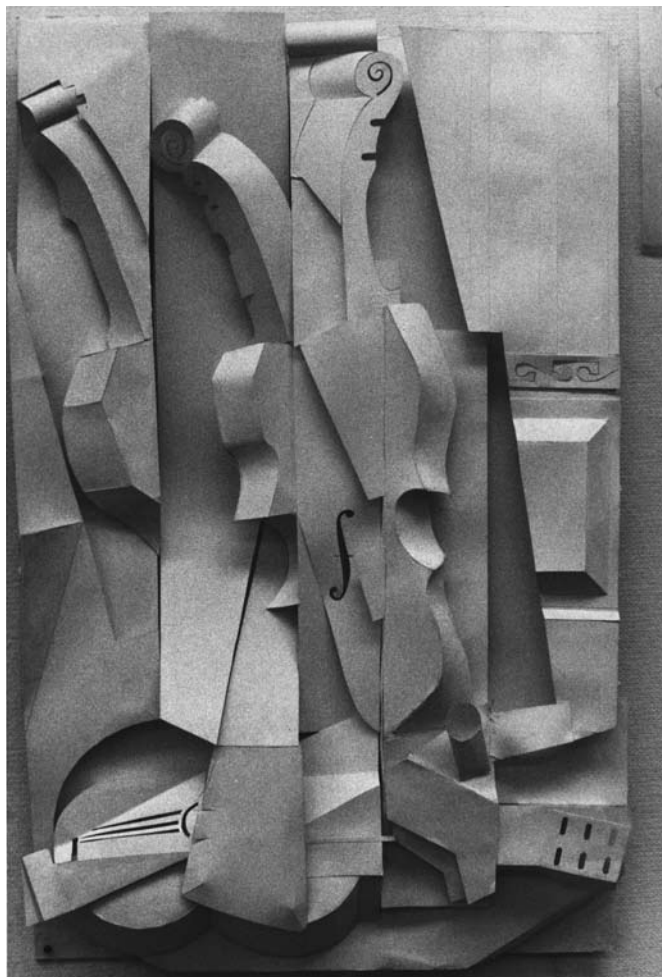
naturalmente non esiste in sé, ma solo come misura di valori cromatici, come tono»⁶.

The representation of architecture in Cubist paintings is "already" architecture, since «it is not the reduction of the object, but rather a new, authentic appearance of a phenomenon: built architecture or architectural design are two equally real appearances»⁷.

The intuition of Cubist painters demonstrated that fixed perspective was not adequate for reproducing "dynamic spatial facts". They therefore began to experiment in their works with many simultaneous perspective projections.. «Static vision, the suspension of the gaze that perspective supposes, disappears, and the spectator remains involved, immersed in the object, without being able to identify any visual preferences»⁸.

Cubist painting thus becomes a living world in which spatial forces and internal plastic forces operate. Transparency⁹, for example, which is made of compenetrations, simultaneities, ambivalences, or else the presence of *collage* and the value of *fragment*, become typical traits of these ideal architectures, taking as reference Gris' world. Techniques for the analysis of the formal structure of the object are constantly referred to in Hejduk's didactic experiments, for example in the famous course entitled *Cut-Outs*¹⁰, or in graduate theses, such as the project from 1969-70, *Collage*, by Daniel Libeskind, who was one of Hejduk's most remarkable students.

This analysis of plastic problems inherent to the work allows us to be engaged by the object itself, thus eliminating those "visual preferences" that are typical, for example, of Renaissance perspective, in order to be able to recognise the logic behind an alternative language. It is in this passage that the maturing of the student takes place, in this interpretative analysis effort, in this digging and



alternativo. È in questo passaggio che avviene la maturazione dello studente, questo sforzo interpretativo di analisi, di scavo, di scomposizione dell'opera a cui egli viene sottoposto lo mette nella condizione di porsi domande a cui non segue necessariamente una risposta immediata. Possono anzi esserci risposte diverse e dialetticamente contraddittorie non necessariamente definitive che generano altre domande. Proprio quest'opposizione tra risposte e domande costituisce il suo progresso, la sua essenzialità, il momento formativo. Questa valenza filosofica ha caratterizzato tutta l'opera di Hejduk. Il problema è visto allora come il carattere distintivo della filosofia stessa. Non a caso all'interno dei titoli dei suoi esercizi la parola "problem" comparirà sempre.

¹ R. Slutzky, *Introduzione alla Cooper Union. Una pedagogia della forma*, «Lotus International», 1980, n. 27, p. 86.

² *Ibid.*

³ R. Moneo, *Inquietudine teorica e strategia progettuale nell'opera di otto architetti contemporanei*, Electa, Milano 2005, p. 125.

⁴ Queste parole sono raccolte nel libro *Education of an Architect: a point of view. The Cooper Union School of Art and Architecture. 1964-1971*, che fu autoprodotta in sole 500 copie e successivamente ristampata. Il catalogo fu pubblicato in occasione della mostra della Cooper Union School of Art and Architecture presso il Museum of Modern Art, New York, 1971. Questo catalogo è stato recentemente ripubblicato da The Monacelli Press, New York 1999.

⁵ *Ibid.*

⁶ G.C. Argan, *L'arte moderna 1770/1970*, Sansoni, Firenze 1970, p. 374.

⁷ R. Moneo, *L'opera di John Hejduk ovvero la passione d'insegnare*, «Lotus International», 1980, n. 27, p. 70.

⁸ *Ibid.*

⁹ Cfr. C. Rowe - R. Slutzky, *Transparency: Literal and Phenomenal*, «Perspecta», Vol 8 (1963), pp. 45-54. [trad. it. trasparenze letterali e fenomeniche, «Parametro», 1980, n. 85].

¹⁰ «Cut-outs. A design seminar. An exploration of spatial concepts in painting and architecture». Breve introduzione tratta dalla definizione del corso pubblicata nel curriculum della scuola intitolato *The Cooper Union for the Advancement of Science and Art. 1974-1975 Undergraduate Curricula*, p. 25. Il corso fu ideato e diretto dallo stesso Hejduk dal 1975 al 1981.

de-composing of the work. It is this that generates in him the condition to ask questions which do not necessarily have immediate answers. In fact there can be different, dialectically contradictory and not necessarily definitive answers which generate new questions. It is precisely this opposition between answers and questions that constitutes progress, its essential nature, the formative moment. This philosophical content characterised the whole of Hejduk's work. The problem is thus seen as the distinctive trait of philosophy itself. It is no surprise that the titles of his exercises always include the word "problem".

Translation by Luis gatt

¹ R. Slutzky, *Introduzione alla Cooper Union. Una pedagogia della forma*, «Lotus International», 1980, n. 27, p. 86.

² *Ibid.*

³ R. Moneo, *Inquietudine teorica e strategia progettuale nell'opera di otto architetti contemporanei*, Electa, Milano 2005, p. 125.

⁴ Words taken from the book *Education of an Architect: a point of view. The Cooper Union School of Art and Architecture. 1964-1971*, which was self-published in only 500 copies and later republished. The catalogue was published on the occasion of the exhibition of the Cooper Union School of Art and Architecture at the Museum of Modern Art, New York, 1971. This catalogue was published again recently by The Monacelli Press, New York 1999.

⁵ *Ibid.*

⁶ G.C. Argan, *L'arte moderna 1770/1970*, Sansoni, Firenze 1970, p. 374.

⁷ R. Moneo, *L'opera di John Hejduk ovvero la passione d'insegnare*, «Lotus International», 1980, n. 27, p. 70.

⁸ *Ibid.*

⁹ Cfr. C. Rowe - R. Slutzky, *Transparency: Literal and Phenomenal*, «Perspecta», Vol 8 (1963), pp. 45-54. [Italian translation: trasparenze letterali e fenomeniche, «Parametro», 1980, n. 85].

¹⁰ «Cut-outs. A design seminar. An exploration of spatial concepts in painting and architecture». Brief introduction taken from the course description published in the school syllabus entitled *The Cooper Union for the Advancement of Science and Art. 1974-1975 Undergraduate Curricula*, p. 25. The course was devised and lead by Hejduk himself from 1975 to 1981.

L'articolo è una riflessione critica sulla fondamentale opera di Maria Lai *Legarsi alla montagna*, collettiva e «relazionale» nel pionieristico coinvolgimento degli abitanti di un piccolo paese della Sardegna (Ulassai) in un'irripetibile esperienza umana ed estetica, l'otto di settembre del 1981. Il ritorno a casa della piccola protagonista della storia assume una metafora dell'azione catartica e salvifica dell'arte e di un ritrovare se stessi sui fragili territori dell'ispirazione artistica.

The article is a critical reflection of Maria Lai's fundamental work, *Legarsi alla montagna*, which is collective and «relational» in its pioneering involvement of the inhabitants of a small Sardinian village (Ulassai) into a unique human and aesthetic experience that took place on September 8, 1981. The return home of the small protagonist of the story becomes a metaphor for the cathartic and healing power of art and for finding oneself on the fragile territory of artistic inspiration.

Il ritorno a casa Maria Lai a Ulassai, 1981 The homecoming Maria Lai in Ulassai, 1981

Alberto Pireddu

Una storia antichissima e magica, inventata (forse) da una donna e certamente narrata da generazioni di madri, trova ancora in una donna, Maria Lai, l'ultimo, necessario, interprete, cui affidare il fondamentale passaggio dalla tradizione orale alla rivoluzione dell'arte. E ciò nelle forme di un'opera, *Legarsi alla Montagna*, pionieristicamente collettiva e «relazionale», per dirla con Nicolas Bourriaud¹, che riporta l'artista nella nativa Ulassai² e coinvolge un'intera comunità in un'irripetibile esperienza, umana prima ancora che estetica, durante una tranquilla giornata d'estate – l'otto di settembre del 1981. A rinnovare la lettura di una leggenda, di una favola, che da sempre lega gli abitanti del paese ai destini di una terra difficile seppur bellissima, continuamente ferita da alluvioni, frane e catastrofi³, sono la consapevolezza, l'originalità e la maturità di chi ha ricercato oltre i confini del mare la misura delle proprie capacità, scoprendole immense, in anni difficili e in ambiti non certo riservati al talento femminile. È sufficiente comparare l'ingenua narrazione della donna che nel video documentario di Tonino Casula⁴, in parte in italiano, in parte in dialetto ogliastrino, evoca per la giovanissima protagonista della storia quasi un destino mariano – «vide un nastro ascendere», afferma convinta – con la più critica narrazione della Lai che fissa (definitivamente?) luoghi e protagonisti altrimenti incerti per loro stessa definizione:

Si racconta che una bambina (l'essere più indifeso) fu mandata sulla montagna (il luogo più minacciato) a portare del pane ai pastori (il pretesto meno convincente). Appena giunta, impaurita dalla voce del tuono, trova gregge e pastori rifugiati in una grotta a causa di un temporale. Mentre guardano l'arrivo della pioggia

A very ancient and magical story, invented (perhaps) by a woman, and certainly narrated by generations of mothers, finds in another woman, Maria Lai, the last, necessary interpreter to entrust the fundamental passage from oral tradition to artistic revolution. This takes place through a work of art, *Legarsi alla Montagna*, innovatively collective and «relational», according to Nicolas Bourriaud¹, that marks the return of the artist to her native Ulassai², and which manages to involve an entire community in a unique human and aesthetic experience during a quiet Summer's day – September 8, 1981. What renovates the legend, the fable that has always linked the inhabitants of the village to the fate of a land that is as difficult as it is beautiful, constantly suffering from floods, landslides and other catastrophes³, are the awareness, originality and maturity of who has searched across the seas the measures of their capacities, finding them to be immense, in years that were so difficult and in fields that were certainly not easily accessible to women. Let the comparison suffice between the naive narration of the woman who in Tonino Casula's video⁴, part in Italian, part in the dialect of Ogliastra, evokes for the young protagonist of the story an almost Marian destiny – «she saw an ascending ribbon», she affirms, convinced of her words – and Lai's more critical narrative which (definitively?) establishes places and characters otherwise uncertainly defined:

It is said that a girl (the most vulnerable of creatures) was sent to the mountain (the most menacing of places) to take bread for the shepherds (the least convincing pretext). Upon reaching the mountain, scared by the sound of thunder, she finds the flock and the shepherds sheltered from the storm in a cave. As they are watching the accumulated rain carrying stones they see a celestial ribbon pass by, carried by the wind. For the



Maria Lai, Legarsi alla montagna, Ulassai, 1981
Il paese e la sua montagna

Carta fotografica, inchiostro, cotone, 15x20 cm
Fotografia Piero Berengo Gardin
Courtesy Archivio Maria Lai

Maria Lai tra la gente di Ulassai, 1981

© Susanna Persichilli
 Courtesy Susanna Persichilli
 p. 22

Maria Lai, Legarsi alla montagna, Ulassai, 1981

Il passaggio del nastro tra le case di Ulassai

Carta fotografica, inchiostro, 15x20 cm
Fotografia Piero Berengo Gardin
Courtesy Archivio Maria Lai

p. 23

Maria Lai, Legarsi alla montagna, Ulassai, 1981

I protagonisti: i bambini di Ulassai

Carta fotografica, inchiostro, 15x20 cm
Fotografia Piero Berengo Gardin
Courtesy Archivio Maria Lai

p. 25

Maria Lai, Legarsi alla montagna, Ulassai, 1981

Il nastro tra le rocce della montagna

Carta fotografica, inchiostro, 15x20 cm
Fotografia Piero Berengo Gardin
Courtesy Archivio Maria Lai

pp. 26-27

Maria Lai, Legarsi alla montagna, Ulassai, 1981

I protagonisti: le donne di Ulassai

Carta fotografica, 15x20 cm
Fotografia Piero Berengo Gardin
Courtesy Archivio Maria Lai





che trascina sassi, vedono passare, portato dal vento, un nastro celeste. Per i pastori questa immagine è una sorpresa fugace, forse per loro un fulmine, ma niente che sia più importante in quel momento, del pericolo che incombe su di loro. Per la bambina è uno stupore che la trascina fuori dal rifugio, verso la salvezza, mentre frana la grotta con greggi e pastori⁵.

Maria Lai ritrova in quella bambina se stessa e nel suo ritorno a casa una metafora del ri-trovare la strada dell'ispirazione artistica, in seguito alla decisione di realizzare un «monumento per i vivi» in luogo di quello *ai Caduti* esplicitamente richiesto dalla municipalità. Il nastro acquista, così, nuovi significati, che forse prima erano solo latenti, a testimonianza dell'azione catartica e salvifica dell'arte: «[è] bello ma insicuro, non sostiene ma guida, è illogico ma contiene la verità, sembra irrealista ma indica realtà più profonde. Porta fuori dalla grotta, dal quotidiano verso spazi aperti, ma solo chi dispone di fantasia»⁶.

Maturò nel tempo di lunghe conversazioni con gli ulassesi, l'idea di un grande nastro dal colore del cielo, con il quale legare tra loro le case e le persone, il paese intero alla vertigine della sua montagna, per superare, insieme, pregiudizi, paure e isolamento. In luoghi che già ebbero altri codici⁷ a misurare dignità, onore e vendette, si scelse di rivelare i rapporti tra le famiglie, sospendendo un *pane delle feste* là dove vi fosse amore o amicizia, evitando, invece, nodi vistosi nel passaggio tra chi avesse scelto di abitare «a distanza di offesa»⁸.

Ottenuta una tela di jeans da un commerciante di stoffe, questa fu ritagliata in uno spazio abitualmente destinato ai festeggiamenti e al commercio delle capre, e distribuita in matasse a

shepherds this image is a fleeting surprise which they may take to be lightning, but nothing of greater importance to them at that moment than the danger they are in. The girl, instead, is dazed out of the shelter, toward safety, as the cave collapses on both the flock and the shepherds inside⁵. Maria Lai sees herself in that girl, and in her return home a metaphor for finding once again the path to artistic inspiration, as a result of the decision to create a «monument for the living» instead of for *the Fallen*, as specifically requested by the municipality. The ribbon thus takes on new meanings, which perhaps were only latent before, which bear witness to the cathartic and salvific action of art: «[it is] beautiful yet insecure, it does not support but rather guides, it is illogical but contains the truth, it seems unreal yet indicates deeper realities. It leads out of the cave, from the everyday toward open spaces, but only for those who have fantasy»⁶.

After long conversations with the inhabitants of Ulassai the idea arose of a great ribbon of the colour of the sky that would tie together the houses and the people, as well as the whole village to the giddiness of the mountain, in order to overcome together prejudices, fear and isolation. In places which had different codes⁷ for measuring dignity, honour and vendettas, it was chosen to reveal the relationships between families, suspending a *feast bread (pane delle feste)* where there is love or friendship, and avoiding instead any flashy knots when passing by whoever had decided to live at «a distance of offense»⁸.

Denim fabric was purchased from a cloth merchant, then cut into strips in a space usually devoted to celebrations and the commerce with goats, and distributed in bundles to young and old alike, women and children occasionally reluctant before this (and not only



giovani e vecchi, donne e bambini talvolta riluttanti di fronte a questo (non solo per loro) incomprensibile gioco. L'esplosione di un botto fu l'atteso segnale dell'inizio: ogni singolo abitante raccolse il nastro e la sfida, invitando il proprio vicino di casa a fare altrettanto. In meno di un'ora il paese si trasformò in un grande telaio, ammirato da una folla di persone provenienti dai paesi vicini, da Nuoro, Cagliari e persino da Roma. Come in una festa profana, le musiche di Angelo Persichilli accompagnarono il percorso dei nastri per le strade e un gruppo di scalatori ne completò l'ascesa sulla parete rocciosa, finché un arco azzurro non si sollevò sui tetti delle case, scatenando «urla, battimani, suoni di clacson, canti e balli fino a notte inoltrata»⁹. Lo sguardo attento di Piero Berengo Gardin fissò gli attimi più intensi di quella operazione nel bianco e nero di alcune iconiche fotografie, sulle quali la mano della Lai avrebbe poi aggiunto un inchiostro celeste a seguire le forme del nastro¹⁰.

Il filo è una costante nell'opera dell'artista sarda, poeticamente sospesa fra tradizioni antichissime – «Ho dietro di me millenni [...] di fili di telaio»¹¹, amava ripetere – e la coscienza «di partecipare ad una ricerca tra le più recenti dell'arte moderna, comune ad artisti di molte parti del mondo [...] Il filo del mito di Arianna aiuta ad uscire dal labirinto (il linguaggio), è il filo del discorso (la comunicazione)»¹². Ma, soprattutto, è il simbolo di un'ansia d'infinito inesausta sin dalle primissime prove e diversamente declinata nei *Telai*, nelle *Tele cucite*, nelle *Scritture*, nei *Libri* fino alla notte dei *Presepi* e agli spazi siderali delle *Geografie*¹³. I *Telai*, esplicito riferimento ad una creatività femminile espressasi per secoli nella quotidianità della tessitura, sono «macchine inutili»¹⁴

for them) incomprehensible game. An explosive bang was the expected signal to begin the game: every one of the inhabitants of the village grabbed the ribbon and accepted the challenge, inviting his or her neighbours to do the same. In less than an hour the village became a great loom, admired by a crowd of people who gathered from nearby villages, from Nuoro, Cagliari, and even from Rome. As in a profane feast, the music by Angelo Persichilli accompanied the path of the ribbon through the streets and a group of climbers completed the ascent of the rock wall, until a blue arch rose above the roofs of the houses, triggering «shouts, clapping, car horns, songs and dances that lasted until well into the night»⁹. The attentive gaze of Piero Berengo Gardin fixed the most intense moments of that operation in the black and white of some iconic photographs, to which Lai added blue ink to highlight the shapes of the ribbon¹⁰.

The thread is a constant in the work of the Sardinian artist, poetically suspended between very ancient traditions – «I have millennia before me [...] of loom threads»¹¹, she liked to say – and the awareness of «participating in a research that is among the most recent in modern art, common to artists all over the world [...] The thread in Ariadne's myth helps to exit the labyrinth (language), it is the thread of the discourse (communication)»¹². But most of all, it is the symbol of the *angst of the infinite* which remains unexhausted, and variously interpreted, throughout her works, from the *Telai*, the *Tele cucite*, the *Scritture*, the *Libri* until the night of the *Presepi* and the sidereal spaces of the *Geografie*¹³. The *Telai*, explicit reference to a feminine creativity expressed for centuries in the everyday practice of weaving, are «useless machines»¹⁴ of great expressive value that refer to the failure of our projects or the need to mend the wefts, if

dall'altissimo valore espressivo, che rimandano ai fallimenti dei nostri progetti o alla necessità di ricucirne le trame se non di tessarli da capo. Da essi nascono, quasi per consequenziale derivazione, le *Tele cucite*, singolare sperimentazione polimaterica sul corpo della tela, dove frammenti di arazzi e stoffe incontrano piume, fili di lana o spaghi, e le *Scritture*, materializzazione di un linguaggio familiare – indelebile il ricordo delle fantasie da bambina sui grovigli dei fili di una nonna intenta rammendare – nelle forme di illeggibili pagine (della nostra vita) cucite su stoffe e tessuti. Infine i *Libri*, forse le sue opere più intense: storie o fiabe (*Tenendo per mano l'ombra*, *Curiosape*, *Maria Pietra*, solo per citarne alcune) tradotte in volumi nei quali i fili tessono e ri-tessono complessi e mai scontati rapporti esistenziali, spesso proiettati verso inediti orizzonti¹⁵.

Il ritorno a Ulassai all'alba di quegli anni Ottanta, non fu per Maria Lai un semplice ritorno, pur carico di emozioni, ma l'incontro con una Sardegna per certi versi sconosciuta, stimolante proiezione nel futuro e inesauribile fonte di ispirazione¹⁶ da cui sarebbero scaturiti esiti meno effimeri di *Legarsi alla Montagna*. Fra gli altri: *La strada del rito* (1992), lungo un percorso di sette chilometri incombente sul paesaggio, dove la parabola evangelica della moltiplicazione dei pani e dei pesci reitera forme indelebilmente e ritmicamente impresse sui muri; *La Scarpata* (1993), una grande geografia trapezoidale sul luogo di una precedente scarica, il cui (dis)ordine non è altro che il contributo del tempo e degli elementi alla inenarrabile storia del mondo¹⁷; *La casa delle inquietudini* (2005-2007), surreale rappresentazione di demoni (draghi e varani) sulle pareti di un edificio abbandonato.

«Nessun uomo è un'isola, completo in se stesso; ogni uomo è un pezzo del continente, una parte del tutto» ebbe a scrivere John Donne nella *Meditazione XVII* delle celebri *Devozioni per occasioni d'emergenza* del 1623. Maria Lai è stata sempre consapevole di ciò, e l'illuminante invito di Salvatore Cambosu, suo insegnante ed amico, a portare ovunque con sé un frammento del proprio mondo interiore, non può che unirsi alla consapevolezza che, in fondo «il traghetto è la casa, tra una sponda e l'altra»¹⁸ e la sua arte un meraviglioso tentativo di costruire, a partire da un'isola, un intero continente.

not to weave them once again from scratch. From them derive the *Tele cucite*, unique poly-material experimentations on the canvas, in which fragments of tapestries and fabrics are used together with feathers, woolen yarns and twines, and the *Scritture*, the materialisation of a familiar language – indelible memory of childhood fantasies on the tangle of threads of a grandmother busy darning – in the illegible form of the pages (of our lives) sewn onto cloth and fabric. And finally the *Libri*, perhaps her most intense work: stories or fables (*Tenendo per mano l'ombra*, *Curiosape*, *Maria Pietra*, to mention only a few) translated into volumes in which the threads weave and re-weave complex and never predictable existential relations, often projected toward new horizons¹⁵.

The return to Ulassai in the early Eighties was not a simple, however emotional, return for Maria Lai, but the encounter with a Sardinia that was in many respects unknown, as well as a stimulating projection towards the future and an inexhaustible source of inspiration¹⁶ from which less ephemeral works resulted than *Legarsi alla Montagna*. Among them: *La strada del rito* (1992), a long itinerary of seven kilometres looming over the landscape, in which the parable of the multiplication of the loaves and fish reiterates forms indelibly and rhythmically stamped on the walls; *La Scarpata* (1993), a large trapezoidal geography where a rubbish dump had been previously located, whose (dis)order is nothing other than the contribution of time and of the elements to the unutterable history of the world¹⁷; *La casa delle inquietudini* (2005-2007), surreal representation of demons (dragons and monitors) on the walls of an abandoned building.

«No man is an island entire of itself; every man is a piece of the continent, a part of the main», wrote John Donne in *Meditation XVII* of the famous *Devotions upon emergent occasions* from 1623. Maria Lai was always conscious of that, and the enlightened invitation from Salvatore Cambosu, her teacher and friend, to carry with her everywhere a fragment of her interior world, cannot but join the awareness that, deep inside, «the ferry is the house, between one shore and the other»¹⁸ and that her art is a wonderful attempt to build, from an island, a whole continent.

Translation by Luis Gatt

¹ Sul tema della «estetica relazionale» cfr. N. Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Les presses du réel, Dijon 2002.

² Ulassai è un comune della Sardegna situato nella regione dell'Ogliastra.

³ A pochi chilometri da Ulassai sono le rovine di Gairo vecchio, paese abbandonato sin dal 1951 quando, in seguito a una terribile alluvione, fu ritenuto ormai insicuro per i suoi abitanti, che si trasferirono in tre nuovi centri (Gairo Sant'Elena, Gairo Taquisara e Gairo Cardedu) poiché non trovarono mai un accordo sulla ricostruzione.

⁴ *Legare e collegare*, video per la regia di Tonino Casula, 1981.

⁵ M. Lai, *Legarsi alla montagna. Ulassai 1981*, in M. Lai, R. Sciacca, *Legarsi alla montagna*, fascicolo allegato al video DVD, AD, Cagliari 2008, pp. 12-13.

⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁷ Il riferimento è al *Codice Barbaricino*, per il quale si rimanda ai fondamentali approfondimenti di Antonio Pigliaru: A. Pigliaru, *La vendetta barbaricina come ordinamento giuridico*, Giuffrè, Milano 1959. A. Pigliaru, *Il banditismo in Sardegna. Il codice della vendetta barbaricina*, Giuffrè, Milano 1975.

⁸ È la distanza della *disamistade* (in sardo inimicizia), in una nota canzone di Fabrizio de André, contenuta nell'album *Anime salve*, 1996.

⁹ M. Lai, *Legarsi alla montagna. Ulassai 1981*, cit., p. 15.

¹⁰ Per una descrizione approfondita dell'evento cfr. *ivi.*, pp. 11-15.

¹¹ M. Lai, in G. Cuccu, M. Lai, *Le ragioni dell'arte. Cose tanto semplici che nessuno capisce*, AD-Arte Duchamp Editore, Cagliari 2002, p. 19.

¹² M. Lai, Lettera ad A. Grilletti, Roma, 25 settembre 1978, in *Arte Duchamp dal Moderno al Postmoderno*, AD-Arte Duchamp Editore, Cagliari 2014, p. 98.

¹³ Sul tema del filo e dell'infinito, imprescindibile la mostra a cura di Elena Pontiggia, *Maria Lai. Il filo e l'infinito*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, Andito degli Angiolini, 8 marzo – 3 giugno 2018.

¹⁴ E. Pontiggia, *Maria Lai. Il filo e l'infinito*, in Id. (a cura di), *Maria Lai. Il filo e l'infinito*, Sillabe, Livorno 2018, p. 16.

¹⁵ Per un approfondimento sui significati di queste opere di Maria Lai, qui solamente accennati, cfr. *ivi.*, pp. 15-18.

¹⁶ Cfr. M. Lai, *Tra una sponda e l'altra*, in M. Lai, R. Sciacca, *Legarsi alla montagna*, cit., pp. 27-28.

¹⁷ Le parti metalliche dell'opera, disposte secondo un disegno ben preciso, furono sparpagliate dal vento durante la notte e Maria Lai chiese agli operai di fissarle così come il vento aveva suggerito.

¹⁸ M. Lai, *Tra una sponda e l'altra*, cit., p. 28.

¹ On the topic of «relational aesthetics» see N. Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Les presses du réel, Dijon 2002.

² Ulassai is a Sardinian municipality in the region of Ogliastra.

³ A few kilometres from Ulassai stand the ruins of Gairo Vecchio, a village abandoned in 1951 when, after a terrible flood it was considered unsafe for its inhabitants, who moved to three new settlements (Gairo Sant'Elena, Gairo Taquisara and Gairo Cardedu) because they never reached an agreement regarding reconstruction.

⁴ *Legare e collegare*, video directed by Tonino Casula, 1981.

⁵ M. Lai, *Legarsi alla montagna. Ulassai 1981*, in M. Lai, R. Sciacca, *Legarsi alla montagna*, booklet annexed to the DVD video, AD, Cagliari 2008, pp. 12-13.

⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁷ This refers to the *Codice Barbaricino*, more in-depth information on which can be found in Antonio Pigliaru: A. Pigliaru, *La vendetta barbaricina come ordinamento giuridico*, Giuffrè, Milano 1959. A. Pigliaru, *Il banditismo in Sardegna. Il codice della vendetta barbaricina*, Giuffrè, Milano 1975.

⁸ This is the distance of *disamistade* ("animosity", in Sardinian), in a well-known song by Fabrizio de André from the album *Anime salve*, 1996.

⁹ M. Lai, *Legarsi alla montagna. Ulassai 1981*, cit., p. 15.

¹⁰ For a detailed description of the event cf. *ivi.*, pp. 11-15.

¹¹ M. Lai, in G. Cuccu, M. Lai, *Le ragioni dell'arte. Cose tanto semplici che nessuno capisce*, AD-Arte Duchamp Editore, Cagliari 2002, p. 19.

¹² Letter from M. Lai, addressed to A. Grilletti, Roma, 25 September 1978, in *Arte Duchamp dal Moderno al Postmoderno*, AD-Arte Duchamp Editore, Cagliari 2014, p. 98.

¹³ An essential reference on the topic of the thread and of the infinite is the exhibition curated by Elena Pontiggia, *Maria Lai. Il filo e l'infinito*, Florence, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, Andito degli Angiolini, 8 March – 3 June 2018.

¹⁴ E. Pontiggia, *Maria Lai. Il filo e l'infinito*, in Id. (ed.), *Maria Lai. Il filo e l'infinito*, Sillabe, Livorno 2018, p. 16.

¹⁵ For an in-depth analysis of the meanings of these works by Maria Lai, only mentioned here in passing, cf. *ivi.*, pp. 15-18.

¹⁶ Cf. M. Lai, *Tra una sponda e l'altra*, in M. Lai, R. Sciacca, *Legarsi alla montagna*, cit., pp. 27-28.

¹⁷ The parts of the work in metal, placed according to a very precise design, were scattered by the wind during the night and Maria Lai asked the workers to set them in place exactly as the wind had suggested.

¹⁸ M. Lai, *Tra una sponda e l'altra*, cit., p. 28.







Molti dei monumenti italiani della seconda metà del Novecento sono concepiti nell'orizzonte del dialogo con le arti. Significativo per la sintesi raggiunta in tal senso, è il monumento alla Resistenza di Cima Grappa (1974), esito di una felice compenetrazione fra architettura, scultura e poesia resa possibile dalla comune sensibilità degli autori per i valori del paesaggio.

Many Italian monuments from the second half of the 20th century were conceived within the horizon of the dialogue with the arts. The monument to the Resistance in Cima Grappa (1974) is significant as a synthesis of this dialogue. It is the successful result of the interpenetration between architecture, sculpture and poetry, made possible by the shared sensibility of the various artists involved for the values of the landscape.

Dentro una terra. Il Monumento alla Resistenza di Cima Grappa Inside a land. The Monument to the Resistance in Cima Grappa

Francesca Mugnai

In Italia la costruzione dei monumenti alla Resistenza prende avvio nell'immediato dopoguerra. Molti sono realizzati in occasione degli anniversari (1965, 1975, 1985 ecc.) ma in gran parte fra gli anni '60 e '70, quando è ormai chiaro che quella italiana è una "memoria divisa", come scriverà Giovanni Contini¹, e che il fascismo, sopravvissuto alla fine della guerra, rappresenta ancora una minaccia. La memoria della Resistenza, anche nella forma del monumento commemorativo, diventa così antidoto al veleno dei sussulti antidemocratici e fonte di legittimazione storico-culturale dell'azione politica delle forze di centro-sinistra.

Come in altri paesi europei, in Italia la tradizione dei monumenti collettivi nasce nell'Ottocento, ma è durante il ventennio fascista che l'architettura italiana, coinvolta nella realizzazione dei sacrari dedicati agli eroi della Patria, avvia una riflessione sul proprio ruolo rappresentativo e sul concetto di 'monumentale'. In questa riflessione rientra anche il tema del rapporto con le arti, rispetto al quale la cultura fascista si esprime a favore del ruolo primario dell'architettura, pur nella riconosciuta esigenza di una sintesi fra le diverse forme di espressione artistica, alla maniera antica e nello spirito della cultura modernista.

La profondità dell'esperienza maturata nel Ventennio si palesa in tutto il suo spessore all'indomani della Liberazione, quando il Paese sancisce simbolicamente l'inizio della ricostruzione con la realizzazione del Memoriale ai martiri delle Fosse Ardeatine (1944) e del Monumento ai caduti nei campi nazisti a Milano (1945)². Proprio dalla tensione fra l'eredità fascista e il suo superamento scaturisce una monumentalità raffinata, ottenuta soppesando con cura tipi, figure e simboli, strumenti ancora

Monuments to the Resistance began to be built in Italy in the immediate after-war period. Many were inaugurated for anniversaries (1965, 1975, 1985, etc.), but mostly during the Sixties and Seventies, when it had already become clear that the Italian memory is a "divided memory", as Giovanni Contini¹ wrote, and that Fascism had survived the war and was still a threat. The memory of the Resistance, also in the form of the memorial monument, thus became the antidote to the poison of antidemocratic tendencies and a source of historical and cultural legitimisation of the political action of center-left organisations.

As in other European countries, in Italy the tradition of collective monuments originated in the 19th century, yet it was during the two decades of Fascist regime that Italian architecture, involved in the construction of memorial monuments devoted to the heroes of the Fatherland, begins a reflection on its representative role and on the concept of the 'monumental'. This reflection also includes the topic of the relationship to the arts, regarding which Fascist culture always placed architecture in a leading role, albeit recognising the need for a synthesis between the various forms of artistic expression, in the ancient manner, and in the spirit of modernist culture.

The depth of the experience derived from those two decades becomes evident in the aftermath of Liberation, when the country symbolically sanctioned the beginning of the reconstruction with the Monument to the Martyrs of the Fosse Ardeatine (1944) and the Monument to the fallen in Nazi concentration camps in Milan (1945)². It is precisely from the tension between the Fascist heritage and its overcoming that a refined monumentality results, obtained by carefully weighing types, figures and symbols, still necessary elements



Monumento alla Resistenza di Cima Grappa
foto Francesca Mugnai
Planimetria

0 5 10 20 mt

Monumento alla Resistenza di Cima Grappa

il "terrazzo teatro"

foto Ezio Quiresi

p. 32

Monumento alla Resistenza di Cima Grappa

il taglio nella roccia

foto Isabella Balena

p. 33

Monumento alla Resistenza di Cima Grappa

la scultura di Augusto Murer al termine del percorso

foto Francesca Mugnai

indispensabili della composizione, non più asserviti all'enfasi della retorica patriottica, ma volti alla costruzione di un sistema iconografico e narrativo che si traduce in spazi ad alto contenuto lirico ed emozionale. La silenziosa contrizione espressa dai monumenti italiani dal dopoguerra in poi, consona alla memoria di un indicibile trauma globale, corrisponde sul piano formale a un vocabolario asciutto di forme pure e di figure astratte, di spazi intensi ma privi di enfasi. Un vocabolario già sperimentato dalle avanguardie moderniste del primo Novecento e ora arricchito di ulteriori significati, perfettamente rispondente alla necessità di un linguaggio universale, inclusivo, archetipico, che esprime l'immanenza della Storia e la trascendenza della morte, evitando simboli divisivi o discriminanti sul piano etnico, religioso, ideologico.

Dal dopoguerra si consolida il rapporto dell'architettura commemorativa con l'arte, in parte anche sulla scia dell'appello rivolto da Siegfried Giedion, Fernand Léger e José Luis Sert affinché «pittura scultura e architettura possano ritrovarsi attorno a un fine e a una concezione comuni»³ nella creazione di una nuova monumentalità.

Molti dei monumenti italiani della seconda metà del Novecento sono dunque concepiti nell'orizzonte del dialogo con le arti. Notoriamente, uno dei più sperimentali in tal senso è l'installazione all'interno del blocco 21 dell'ex campo di Auschwitz, dove architettura, musica, letteratura e pittura collaborano alla costruzione di un'esperienza multisensoriale che evoca il gorgo disumano dell'Olocausto⁴.

Assai meno conosciuto ma molto significativo per la sintesi raggiunta, è il monumento alla Resistenza di Cima Grappa (1974),

of the composition, no longer at the services of patriotic rhetoric but rather aimed at the construction of an iconic and narrative system that is translated into spaces with a high lyrical and emotional content. The silent contrition expressed by post-war Italian monuments is consonant with the memory of an ineffable global trauma, and on the formal level corresponds to a dry vocabulary of pure forms and abstract figures, of intense yet unemphasised spaces. A vocabulary that had been experimented by modernist avant-garde movements in the early 20th century, yet enriched with additional meanings, perfectly adequate to the needs of a universal, inclusive, archetypal language that expresses the immanence of history and the transcendence of death, while avoiding symbols which divide or are discriminating from an ethnic, religious or ideological point of view.

During the post-war period the relationship between memorial architecture and art is consolidated, in part as a consequence of the appeal made by Siegfried Giedion, Fernand Léger and José Luis Sert so that «painting, sculpture and architecture may gather together with a common purpose and conception»³ in the creation of a new monumentality.

Many Italian monuments from the second half of the 20th century were thus conceived within the horizon of the dialogue with the arts. Notoriously, one of the most experimental in this sense was the installation mounted in block 21 of the ex-concentration camp in Auschwitz, where architecture, music, literature and painting collaborated in the construction of a multi-sensory experience that evoked the inhuman maelstrom of the Holocaust⁴.

Less known yet very significant in terms of the synthesis achieved, is the Monument to the Resistance at Cima Grappa (1974), the success-



esito di una felice compenetrazione fra architettura, scultura e poesia. Gli autori Giuseppe Davanzo, Augusto Murer e Andrea Zanzotto, nati e vissuti in questi luoghi⁵, hanno fondato la propria poetica sul radicamento alla terra d'origine. «In ogni verso, in ogni fonema», scrive Zanzotto, «perdura una qualche traccia del mio vagabondare errando qua e là per crinali, per valli, gole, fino all'incrudelirsi delle vette, raggiunte come 'sciando all'in su', in una ascesa che a un certo punto diventa puramente metaforica, mentale, onirica e matematica insieme»⁶.

Sul terreno comune dell'appartenenza viscerale al paesaggio delle Alpi e Prealpi venete, avviene il loro incontro intellettuale, favorito dall'amicizia che lega Davanzo a Murer – per il quale l'architetto ha progettato lo studio a Falcade nel 1972 – e Murer a Zanzotto, questi ultimi entrambi militanti nella lotta partigiana combattuta sulle montagne trevigiane e bellunesi.

Il Monumento alla Resistenza sorge sulla vetta brulla di Cima Grappa, poco più in basso dell'imponente sacrario militare costruito in epoca fascista in onore dei caduti della Prima guerra mondiale. Nel settembre del 1944, in questi luoghi si consumarono alcuni degli episodi più cruenti della lotta di liberazione veneta a seguito dei rastrellamenti nazi-fascisti nell'ambito della cosiddetta "Operazione Piave", culminata nell'impiccagione di trentuno partigiani ai lecci del viale di Bassano del Grappa. Il monumento alla Resistenza, che ricorda tutte le vittime di quei giorni, deve però la sua collocazione a un altro episodio violento avvenuto sulla vetta del monte: la morte di sette partigiani arsi vivi dai lanciapiamme nazisti, dopo essere rimasti intrappolati in una galleria naturale.

Dall'ultima curva prima della vetta si diparte sulla destra un sen-

ful result of the interpenetration between architecture, sculpture and poetry. The creators, Giuseppe Davanzo, Augusto Murer and Andrea Zanzotto, who were born and lived in this area⁵, founded their poetics on their roots to their homeland. «In every verse, in every phoneme», writes Zanzotto, «there is a trace of my wandering here and there among the ridges, the valleys and gorges, and finally the cruel peaks, reached as if 'skiing uphill', in an ascent that at a certain point becomes purely metaphorical, oneiric and mathematical, all at once»⁶.

It is on the common ground of the visceral connection to the landscape of the Alps and of the pre-Alps of the region of Veneto that their intellectual meeting took place, favoured by friendship that united both Davanzo and Murer – for whom the architect designed the studio in Falcade in 1972 – and Murer and Zanzotto, the two latter militants in the partisan forces that fought in the mountains of Treviso and Belluno.

The Monument to the Resistance stands on the stark peak of Cima Grappa, a little lower than the military memorial built during the Fascist era in honour of the soldiers fallen during World War I. In September, 1944, some of the most gruesome episodes of the fight for the liberation of the Veneto region took place in this area, as a result of the Nazi-Fascist round-ups under the so-called "Operazione Piave" which lead to the hanging of thirty-one partisans to the holm oaks along a boulevard in Bassano del Grappa. The location of the Monument to the Resistance, however, although it remembers all the victims of those days, is due to another violent episode which took place on the peak of the mountain instead: the death of seven partisans, burned to death by the Nazis with flamethrowers after being trapped in a natural tunnel.



tiero in discesa, che man mano si fa costruito. Prima sterrato, poi pavimentato, infine contenuto verso valle entro un parapetto digradante e frammentato, il percorso conduce a uno spazio circolare di 12 metri di diametro: terrazzo dal quale si schiude a perdita d'occhio la pianura fra il Piave e il Brenta; oppure teatro, come pare indicare il gradino che occupa la metà del cerchio e forma un palco avente per fondale il paesaggio, alla maniera classica. In questo spazio che, al pari del teatro, è sacro e civico insieme, avviene un rispecchiamento tra chi ora guarda e un tempo ha agito, tra il presente e il passato, tra la memoria e la storia. Eugenio Turri, geografo veronese, ha scritto proprio del paesaggio come teatro, dove l'uomo «soltanto in quanto spettatore può trovare la misura del suo operare, del suo recitare, del suo essere attore che trasforma e attiva nuovi scenari»⁷. Un pensiero non distante da quello di Zanzotto, impegnato con Turri nella difesa del paesaggio veneto: «Il mondo costituisce il limite entro il quale ci si rende riconoscibili a se stessi, e questo rapporto, che si manifesta specialmente nella cerchia del paesaggio, è quello che definisce anche la cerchia del nostro io»⁸. Lo spazio circolare disegnato da Davanzo, immerso nel vuoto del cielo e della valle, pare alludere a quell'«orizzonte dentro orizzonte» che per Zanzotto definisce il rapporto fra l'uomo e i luoghi: un legame necessario affinché l'individuo, o meglio l'«abitante», possa cogliere se stesso come parte di un tutto molto più vasto e talvolta inarrivabile, che sia la realtà storica o una realtà metafisica. Quello che si apre davanti agli occhi non è un panorama, ma lo sfondo che dà senso al primo piano delle vicende umane. Dall'orizzonte largo e luminoso della valle, il percorso prosegue

After the last turning before the peak a trail descends to the right, which is first a dirt path, then becomes paved, and is finally contained in a fragmented and further descending railing. The path leads to a circular space with a 12 metre diameter: a terrace looking over the plains between the Piave and the Brenta; or else a theatre, as the small platform placed in the middle of the circle seems to indicate, forming a stage which has the landscape for a backdrop, in the classical manner. In this space which, as in the theatre, is both sacred and civic, a mirroring takes place between who contemplates today and who acted in the past, between present and past, between memory and history.

The Veronese geographer Eugenio Turri has written about landscape as a theatre in which man, «only as a spectator can find the measure of his actions, of his acting, of his being an actor that transforms and activates new scenarios»⁷. A thought that is not far from that of Zanzotto, committed together with Turri in the defense of the landscape of the Veneto: «The world constitutes the limit within which we are recognisable to ourselves, and this relationship, that is expressed especially in the landscape, is also what defines the sphere of our I»⁸. The circular space designed by Davanzo, immersed in the emptiness of the sky and of the valley, seems to refer to that «horizon within the horizon» that for Zanzotto defines the relationship between man and place: a link that is necessary so that the individual, or rather the «inhabitant», can grasp himself as part of a much vaster and often unreachable whole, whether it is a historic or a metaphysical reality. What opens before the eyes is not a panorama, but the backdrop that ascribes meaning to the close-up of human events.

From the wide and luminous horizon of the valley, the path continues narrowly, delimited by two cement walls, within a chasm in the



angusto, delimitato da due pareti in cemento, entro una fenditura praticata nella roccia, lunga 32 metri e larga 2 metri. Lo spazio esprime una gerarchia di immagini e di significati: da evocazione narrativa della galleria che fu luogo dell'eccidio, a metafora della ferita inferta al Paese dalla guerra, a simbolo escatologico, cruna d'ago verso la libertà terrena o il Cielo divino. Dal punto di vista tipologico lo stretto passaggio ricorda invece un arcaico dromos inciso nella terra, che unisce due camere circolari, la seconda (5 metri di diametro) occupata al centro dal corpo-non corpo di un partigiano nell'atto di liberare le sue enormi mani dai lacci della prigionia. La scultura bronzea di Augusto Murer, che si coglie da dietro uscendo dal dromos con la sensazione di averne seguito i passi, asseconda e riverbera l'architettura nello spacco che l'attraversa dalla testa ai piedi.

Nelle sue sculture Murer ha sempre rappresentato la Resistenza come uno sforzo più doloroso che eroico. Anche questo partigiano montanaro è dilaniato da una ferita insanabile e il suo corpo tormentato si confonde con l'immagine di un malinconico albero secco. La figura umana, scolpita in quella che Zanzotto definisce una «massa-materia primordiale, sempre sul punto di deflagrare in energia, sempre ribollente di intenzioni»⁹, esce come partorita, rinata dalla terra, per dissolversi subito dopo nelle forme naturali del paesaggio e dare così compimento a un ciclo eterno.

Interamente realizzato nella materia scabra del cemento armato a vista, il monumento descrive un itinerario circolare, rappresentando con drammatica efficacia, ma senza toni trionfali, il passaggio doloroso dalla libertà all'oppressione e di nuovo lo sforzo estremo verso la libertà riconquistata.

rock that is 32 metres long and 2 metres wide. The space expresses a hierarchy of images and meanings: from narrative evocation of the tunnel where the massacre took place, to metaphor of the wound inflicted on the country by the war, to eschatological symbol, eye of the needle pointing toward earthly freedom or divine heaven. From the typological point of view, the narrow passage recalls instead an ancient *dromos* carved into the earth that unites two circular chambers, in the second of which (5 metres in diameter) stands the body-non-body of a partisan in the act of freeing his enormous hands from the chains of captivity. Augusto Murer's bronze sculpture, which is seen from behind when exiting the *dromos*, with the feeling of having followed its steps, supports and reverberates the architecture by way of the crack that splits it head to toe.

In his sculptures, Murer has always represented the Resistance as an effort that was more painful than heroic. Likewise, this mountain partisan is also ripped apart by a wound that cannot be healed, and his tormented body recalls a melancholy dead tree. The human figure, sculpted in what Zanzotto defined as a «primordial mass-matter, always on the verge of exploding into energy, always bursting with intentions»⁹, rises as if given birth to by the earth, only to dissolve immediately afterward in the natural forms of the landscape, thus completing an eternal cycle.

Completely built in exposed reinforced concrete, the monument traces a circular itinerary, representing with dramatic efficiency but without triumphal tones the painful passage from freedom to oppression and once again the extreme effort toward a recovered freedom.

The itinerary is an allegorical narrative of events which, from specific detail becomes emblematic of a silent, anti-heroic Resistance.

Il percorso è narrazione allegorica di una vicenda, che da particolare diventa emblematica di una silenziosa Resistenza antierica. Ma è anche un viaggio dentro 'una' terra, quella veneta delle prime montagne, lungo le tappe di una topografia simbolica che sovrappone luoghi e immagini della psiche a quelli del paesaggio reale: «Sono ghiacci, geli, nebbie, galaverne, nevi e colori (ori, blu, viola, rosa o azzurri) in cui qualcosa trabocca, guardandolo, oltre la sua stessa presenza. Era magari inverno, con il termometro ben sotto lo zero, nell'apparire di sottilissimi ma ostinati e violenti equilibri tra fisico e metafisico»¹⁰. Ancora Zanzotto, poeta del paesaggio.

¹ G. Contini, *La memoria divisa*, Rizzoli, Milano 1997. Altri lavori sulle lacerazioni della memoria italiana postbellica sono quelli di A. Portelli, *L'ordine è già stato eseguito. Roma, le Fosse Ardeatine, la memoria*, Donzelli, Roma 1999 e di J. Foot, *Fratture d'Italia*, Rizzoli, Milano 2009.

² Monumento ai Martiri delle Fosse Ardeatine, Roma 1944-1951 (Mario Fiorentino e Giuseppe Perugini con Nello Aprile, Cino Calcaprina, Aldo Cardelli, Mirko Basaldella, Francesco Coccia); Monumento ai caduti nei campi nazisti nel cimitero monumentale di Milano, 1945 (BBPR).

³ S. Giedion, *Una nuova monumentalità*, in Id., *Una nuova monumentalità*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, p. 80 [1 ed. 1956]. L'appello di Siegfried Giedion, Fernand Léger, José Luis Sert, Nove punti sulla monumentalità come esigenza umana risale al 1943 ma è pubblicato nel 1946, innescando un dibattito che nel 1948 è ancora vivissimo.

⁴ Realizzato tra il 1979 e il 1980 dai BBPR con la collaborazione di Giuseppe Lanzani, Primo Levi, Maro Samonà. Luigi Nono, Nelo Risi.

⁵ Giuseppe Davanzo nasce a Ponte di Piave (TV) nel 1921, Augusto Murer a Falcade (BL) nel 1922, Andrea Zanzotto a Pieve di Soligo (TV) nel 1921.

⁶ A. Zanzotto, *Verso il montuoso nord*, in Id., *Luoghi e paesaggi*, Bompiani, Milano 2013, pp. 20-23.

⁷ E. Turri, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Marsilio, Venezia 1998, p. 16.

⁸ A. Zanzotto, *Il paesaggio come eros della terra*, in Id., *Luoghi e paesaggi*, cit., pp. 29-38.

⁹ Ricordo di Zanzotto in AA.VV., *Augusto Murer. Mostra antologica*, Nuovi sentieri, Falcade 1972.

¹⁰ A. Zanzotto, *Verso il montuoso nord*, in Id., *Luoghi e paesaggi*, cit., pp. 20-23.

But it is also a journey within 'a land', that of the first mountains of the Veneto, along the stages of a symbolic topography which superimposes places and images of the psyche to those of the real landscape: «Ice, frost, fog, verglas, snow and colours (golden, blue, purple, pink or azure) in which something overflows, looking at it, beyond its presence. Maybe it was Winter, with the thermometer well below zero, when subtle, yet obstinate and violent balances between the physical and the metaphysical appeared»¹⁰. Once again Zanzotto, poet of the landscape.

Translation by Luis Gatt

¹ G. Contini, *La memoria divisa*, Rizzoli, Milano 1997. Other works on the wounds of the Italian post-war are those by A. Portelli, *L'ordine è già stato eseguito. Roma, le Fosse Ardeatine, la memoria*, Donzelli, Roma 1999 and J. Foot, *Fratture d'Italia*, Rizzoli, Milano 2009.

² The Monument to the Martyrs of the Fosse Ardeatine, Rome 1944-1951 (Mario Fiorentino and Giuseppe Perugini with Nello Aprile, Cino Calcaprina, Aldo Cardelli, Mirko Basaldella, Francesco Coccia); Monument to the fallen in Nazi concentration camps at the Cimitero Monumentale in Milan, 1945 (BBPR).

³ S. Giedion, *Una nuova monumentalità*, in Id., *Una nuova monumentalità*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, p. 80 [1 ed. 1956]. Siegfried Giedion, Fernand Léger and José Luis Sert's appeal, Nove punti sulla monumentalità come esigenza umana, dates back to 1943 but was published in 1946, and triggered a debate that was still ongoing in 1948.

⁴ Built between 1979 and 1980 by studio BBPR with the collaboration of Giuseppe Lanzani, Primo Levi, Maro Samonà. Luigi Nono, and Nelo Risi.

⁵ Giuseppe Davanzo was born in Ponte di Piave (TV) in 1921, Augusto Murer in Falcade (BL) in 1922, Andrea Zanzotto in Pieve di Soligo (TV) in 1921.

⁶ A. Zanzotto, *Verso il montuoso nord*, in Id., *Luoghi e paesaggi*, Bompiani, Milano 2013, pp. 20-23.

⁷ E. Turri, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Marsilio, Venezia 1998, p. 16.

⁸ A. Zanzotto, *Il paesaggio come eros della terra*, in Id., *Luoghi e paesaggi*, cit., pp. 29-38.

⁹ Ricordo di Zanzotto in AA.VV., *Augusto Murer. Mostra antologica*, Nuovi sentieri, Falcade 1972.

¹⁰ A. Zanzotto, *Verso il montuoso nord*, in Id., *Luoghi e paesaggi*, cit., pp. 20-23.



Dal 18 giugno al 23 settembre 2018 ha galleggiato sulle acque del Serpentine Lake ad Hyde Park a Londra, la Mastaba di Christo e Jeanne-Claude, formata da 7506 barili metallici accatastati orizzontalmente tra loro. Un'opera, com'è comune nel percorso dei due artisti, che nella sua ideazione e realizzazione ha previsto modalità che sono proprie della progettualità architettonica, come il rilievo, il disegno geometrico, il fotoinserimento e finanche il modello.

Christo and Jeanne-Claude's Mastaba floated on the waters of the Serpentine Lake in London's Hyde Park from June 18 to September 23 of 2018. For this piece, composed of 7506 metal barrels horizontally placed and piled on top of each other, the artists, as has been common in their trajectory, used methods for its conception and realisation which derive from architectural design, such as survey, geometric design, photo manipulation and even modelling.

Christo e Jeanne-Claude Come un'architettura - The London Mastaba Like an architecture - The London Mastaba

Fabio Fabbrizzi

Per più di tre mesi, nelle acque del Serpentine Lake ad Hyde Park a Londra, si è riflessa la sagoma colorata e vibratile della *London Mastaba*, ultima opera di Christo e Jean Claude. Dal 18 giugno al 23 settembre 2018, ha infatti galleggiato tra le scie lasciate dai cigni e dalle barchette degli innamorati, una scultura/architettura formata da 7506 barili metallici accatastati orizzontalmente a rammemorare la geometria essenziale di una mastaba, ovvero, di quel particolare tipo di tomba monumentale in uso durante le prime fasi della civiltà egizia.

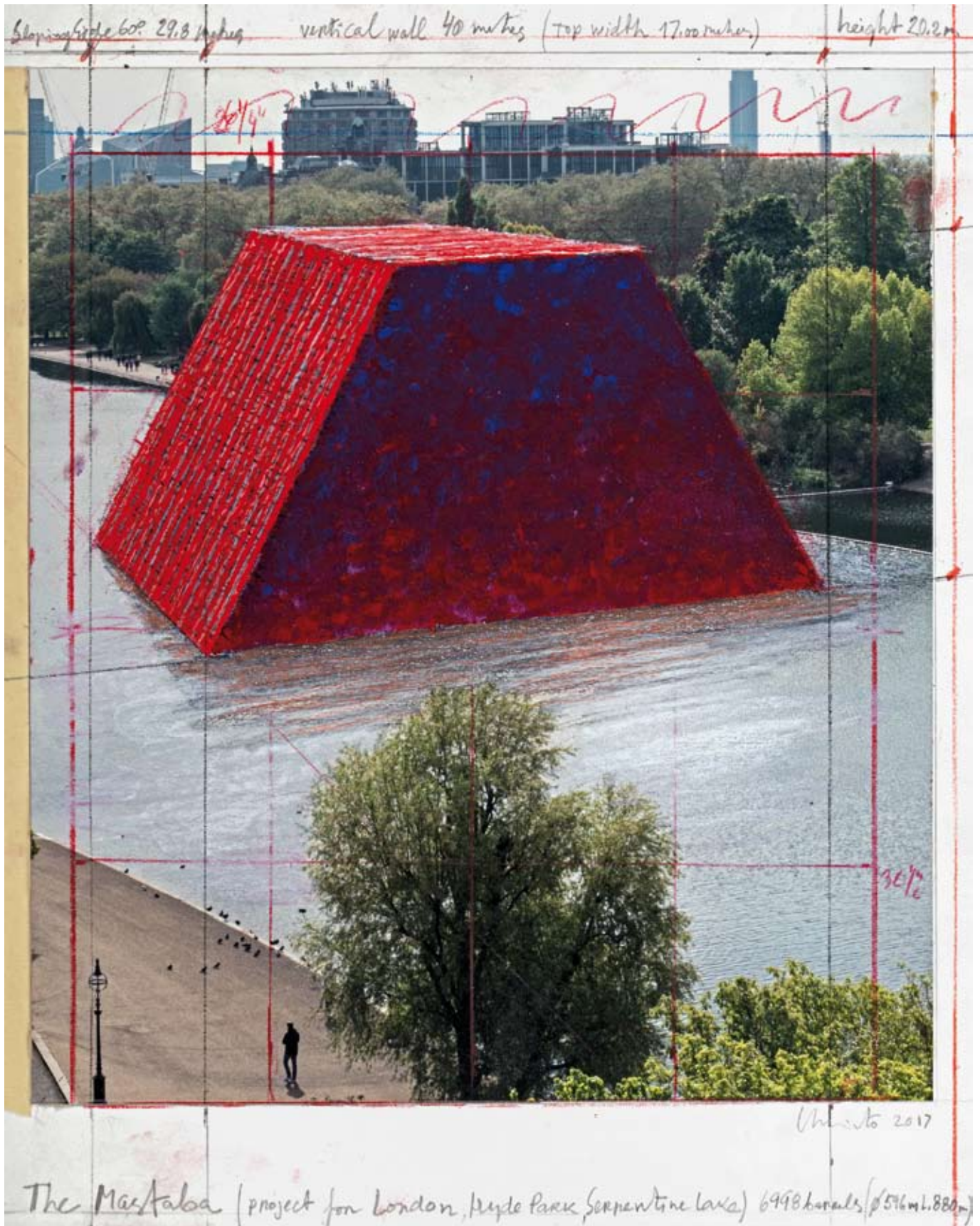
L'opera, che conferma il carattere pubblico, nonché la matrice *Land* dell'arte dei due artisti naturalizzati USA dopo il blocco sovietico degli anni '60, nasce in occasione della mostra tenuta in contemporanea nei locali della Serpentine Gallery dal titolo *Christo and Jeanne-Claude: Barrels and Mastaba 1958-2018* che ha messo in evidenza il costante utilizzo dei bidoni metallici e della figura della mastaba, all'interno della loro arte.

Un'arte che, dalla chiusura a Parigi nel '61 di Rue Visconti con un muro di bidoni di olio che si poneva in aperta polemica con il suo ben più tristemente noto corrispettivo berlinese, si è gradualmente e volutamente depotenziata di ogni valore preventivo, acquistando di contro, nell'abbracciare una propria dimensione ambientale e una propria figuratività a tratti più iconica, una dimensione maggiormente universale, legata all'innescò di possibili e molteplici valori di reazione. Ma è un'arte, quella di Christo e Jeanne-Claude, che ha anche molto dell'architettura, tentando da sempre sconfinamenti, intersezioni e reciprocità con i caratteri e con le modalità di tale disciplina, in un'operatività che ha fatto proprio di questa sua dimensione ibrida e liminale, la caratteristica più preziosa.

The colourful and vibrant shape of Christo and Jeanne-Claude's latest piece, the *London Mastaba*, reflected on the waters of the Serpentine Lake in London's Hyde Park for over three months. From June 18 to September 23, 2018, it in fact floated among the wakes of the swans and row boats carrying lovers. It is a sculpture/architecture composed of 7506 metal barrels horizontally placed and piled on top of each other which recalls the essential geometric shape of a mastaba, in other words the specific type of monumental tomb used during Egypt's Early Dynastic Period.

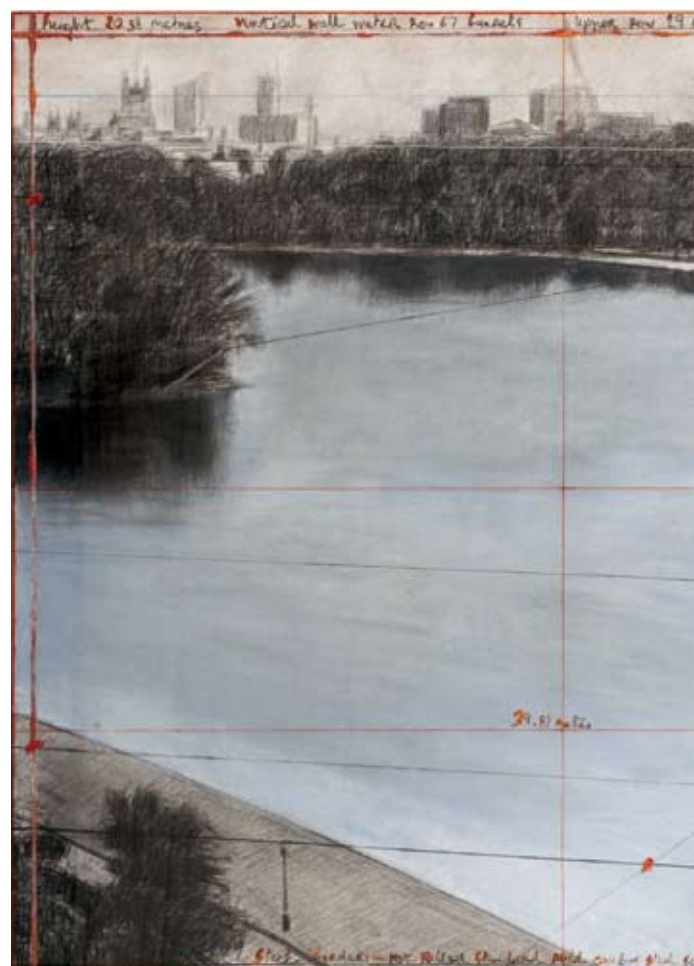
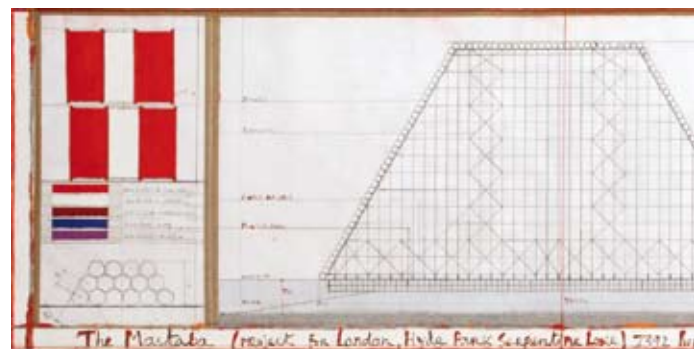
The piece confirms the public nature, as well as the *Land* derivation of the art of the two artists who became US citizens after escaping from the Soviet block during in 1957. It was devised to be presented simultaneously with the exhibition held at the Serpentine Gallery entitled *Christo and Jeanne-Claude: Barrels and Mastaba 1958-2018* which highlights the constant use in their pieces of metal barrels and of the figure of the *mastaba*.

An artistic endeavour which, since the closing in 1961 of Rue Visconti in Paris with a wall of oil barrels, placed in open controversy with its more sadly famous Berlinese counterpart, later slowly and wilfully weakened its preventive value, acquiring as a result, through embracing an environmental dimension and an often more iconic figurative nature, a more universal dimension, linked to the activation of a variety of possible reaction values. Christo and Jeanne-Claude's art is very linked to architecture, and has always attempted to cross boundaries, find intersections and reciprocities with the features and methods of the said discipline, resulting in an operativity which has embraced this hybrid and liminal dimension as its most precious feature.



Christo
 The London Mastaba (Project for London, Hyde Park, Serpentine Lake)
 Collage 2017 14 x 11" (35.5 x 28 cm) Pencil, wax crayon, enamel paint,
 color photograph by Wolfgang Volz and tape
 Photo: André Grossmann © 2017 Christo

Christo
 The London Mastaba (Project for London, Hyde Park, Serpentine Lake)
 Drawing 2018 in two parts 15 x 96" and 42 x 96" (38 x 244 cm and 106.6 x 244 cm)
 Pencil, charcoal, wax crayon, enamel paint, hand-drawn map on vellum, technical data, mylar and tape
 Photo: André Grossmann © 2018 Christo
 pp. 40-41
 Workers assemble the sculpture's floating platform, made of high-density polyethylene cubes, April 2018
 Workers building the inner frame of the London Mastaba, May 2018
 Barrels being installed on the slanted wall of the London Mastaba, May 2018
 Workers placing barrels on the roof of the London Mastaba, June 2018
 Photo: Wolfgang Volz



Anche se l'arte contemporanea ci ha abituato da tempo alla collaborazione tra i saperi, alla contaminazione tra i generi, alla coralità dei presupposti e finanche alla serialità dell'esecuzione, rimane ancora fortemente radicata l'idea di una produzione artistica come espressione del singolo, come messa in materia di un personale fuoco sacro che si sublima solo nell'istintività del gesto. Ma al di là della sua indiscutibile dimensione iconica, quella di Christo e Jeanne-Claude è tutt'altro che una dimensione artistica basata sul *gesto* quanto, piuttosto, un processo di sintesi che prevede metodo e sistema, fino a mostrare una consapevolezza di azioni che hanno analisi e tesi e che si esprimono attraverso codici riconoscibili e condivisi, come ad esempio quello del rilievo, del disegno, del fotoinserimento e anche del modello. Un rilievo che fa della fotografia il suo strumento di indagine prioritario e che serve come base per impostare un disegno

Although contemporary art has long accustomed us to the collaboration between fields of knowledge, the contamination between genre, the chorality of premises and even seriality in the execution, it is still deeply rooted to the idea of artistic expression as expression of the unique, as the *mise en matière* of a personal sacred fire that is sublimated only through the instinctive nature of the gesture. Yet beyond its undoubtedly iconic dimension, Christo and Jeanne-Claude is anything but an artistic dimension based on the *gesture*, but rather a process of synthesis that includes both a method and a system, and demonstrates a knowledge of actions which imply analyses and theses expressed through shared and recognisable codes, such as those, for example, of survey, design, photo manipulation and modelling. Survey uses photography as its main research tool, which in turn serves for configuring a design that is adequate to the volumet-



una progettualità che ha molto delle dinamiche e dell'approccio compositivo dell'architetto. Tutti i disegni e i modelli, vengono venduti in originale per finanziare l'immenso impegno economico delle loro opere, che hanno una vera e propria fase di cantierizzazione. La realizzazione della London Mastaba, ad esempio, iniziata il 3 Aprile 2018, ha necessitato oltre che di una costante assistenza ingegneristica, anche del coinvolgimento di vere e proprie imprese di costruzioni e di ponteggi, necessarie per realizzare la piattaforma galleggiante in polietilene ad alta densità ad incastro, tenuta in posizione da ancore poggiate sul fondo del lago. Piattaforma sulla quale si erge l'incastellatura metallica in grado di sostenere la configurazione inclinata formata dai barili da 55 galloni l'uno, per un peso totale di 600 tonnellate. I lati dei barili, visibili sulle facce inclinate della Mastaba e su quella di copertura, sono verniciati di rosso e di bianco, mentre le estremità dei barili, visibili su le due facce verticali, sono verniciati di blu, di malva e di una diversa tonalità di rosso.

La presenza della Mastaba londinese ha rappresentato anche un'opportunità per migliorare la condizione del Serpentine Lake, in quanto, non soltanto tutti i materiali impiegati – fra l'altro tutti certificati a basso impatto ambientale – saranno riciclati industrialmente nel Regno Unito e le impalcature restituite perché affittate solo per la durata dell'opera, ma perché il famoso lago, centro vitale del più esteso parco pubblico londinese, beneficerà fino alla primavera del 2019 di un programma di investimenti concordati con l'Associazione dei Parchi Reali, mirati al miglioramento ecologico dell'area. Ad esempio, oltre al generale trattamento delle acque contro la proliferazione delle alghe nocive,

much in common with the dynamics and compositional approach of architecture. All of the original drawings and models are sold for the purpose of financing the huge economic cost of their works, which have proper site phases. The construction of the London Mastaba, for example, which began on April 3, 2018, needed constant engineering support, as well as the involvement of actual building and scaffolding companies, necessary for the construction of the floating high-density polyethylene assembled platform, kept in position by anchors at the bottom of the lake. On this platform stands the metal frame that supports the inclined shape composed of 55 gallon barrels with a total weight of 600 tonnes. The sides of the barrels, visible from the inclined facades and top of the Mastaba, were painted in red and white, while the top and bottom of the barrels, visible on their vertical sides, were painted blue, mauve, and a different shade of red.

The presence of the London Mastaba also represented an opportunity for enhancing the condition of the Serpentine Lake, not only because all the materials used – incidentally all certified as having a low environmental impact – will be recycled industrially in the United Kingdom, and the scaffolding returned since only rented for the duration of the piece, but also because the famous lake, vital centre of the largest public park in London, will benefit until the Spring 2019 from an investment programme undertaken by the Royal Parks Foundation, aimed at the ecological enhancement of the area. For example, in addition to the general treatment of waters against the proliferation of harmful algae, new habitats will be created for land invertebrates, as well as shelters for birds and nesting spaces for many species of waterbirds.



saranno creati nuovi habitat per invertebrati terrestri, rifugi per uccelli, nonché si provvederà all'incremento delle postazioni di nidificazione di molte specie di uccelli acquatici.

«Non c'è nessun significato recondito nella Mastaba di Londra», ha detto Christo all'inaugurazione dell'opera, «è solo una scala che sale verso il cielo» e proprio perché lavora sull'ancestrale, sul remoto e sull'assoluto, ognuno da sé potrà trarne una propria interpretazione che troverà riscontro nel proprio patrimonio culturale ed emotivo.

Proprio in virtù di questa mancanza di significati apparenti, la Mastaba londinese pare al contrario, incarnarli tutti, ovvero, riesce ad esprimere quella forza stabile, propria di ogni entità dall'assoluto valore universale, ma al contempo, riesce anche con molta disinvoltura ad esprimere la forza di un'entità che significa solo se stessa. La sua dichiarata mancanza di funzione concreta, la pone innegabilmente nel campo dell'arte, perché il suo compito, come quello di ogni vera opera artistica, appare quello del solo portare reazione ed emozione. Eppure, pur nella sua chiara perimetrazione priva di schieramenti culturali, di sovrastrutture ideali e di dichiarazioni di intenti, anche se nel breve ed effimero spazio di una stagione, nella mutevole variabilità del tempo e della luce, questa ultima opera londinese di Cristo e Jeanne-Claude, riesce ad essere profondamente capace di innescare mutevoli e variabili relazioni tra le cose e tra gli uomini. Come un'architettura.

«There is no hidden meaning to the London Mastaba», Christo said at the inauguration of the piece, «it is only a stairway to heaven», and precisely because it concerns the ancestral, the remote and the absolute, each visitor will derive his own interpretation, connected in turn to his own cultural and emotional heritage.

Precisely because of this lack of apparent meanings, the London Mastaba seems to include them all, in other words it is capable of expressing that stable force that belongs to every entity which has an absolute universal value, but at the same time, manages as well to express with ease the force of an entity that signifies only itself. Its explicit lack of concrete function places it undeniably in the field of art, because its task, like that of every true work of art, is exclusively that of generating reaction and emotion. And yet, within its clear boundaries which avoid cultural positions, ideal superstructures and declarations of intention, for the brief duration of a season, and in the changing variability of time and lights, this latest London piece by Christo and Jeanne-Claude, manages to be deeply capable of activating changing and variable relationships between things and people. Like an architecture.

Translation by Luis Gatt



Christo and Jeanne-Claude
The London Mastaba, Serpentine Lake, Hyde Park, 2016-2018
Photo: Wolfgang Volz © 2018 Christo



Le linee di ricerca di Olafur Eliasson attraversano più blocchi concettuali e più saperi, squadernando le qualità cognitive insite in ogni pratica d'arte. Gli interventi di natura costruita proposti nell'istituzione museale ri-scrivono la spazialità che l'architettura mette in opera e rendono inoperoso l'impiego programmato, schiudendolo a possibili ancora non detti, non formulati, non predeterminati.

Olafur Eliasson's research inclinations include a variety of conceptual blocks and fields, which involve the different cognitive qualities inherent in every art practice. The interventions of built nature proposed for the museum rewrite the spatial nature that architecture implements and render programmed usage inactive, opening it to yet unsaid, non-formulated and non-predetermined possibilities.

Olafur Eliasson Strumenti per esperire il reale Devices for the experience of reality

Fabrizio Arrigoni

Risalendo a una felice intuizione di Jean-Luc Nancy diremo che l'arte si dà sempre come intreccio, mescolamento e coappartenenza di molteplici Muse: un'espressione al suo fondo plurale, striata tanto da dispersioni e disparità quanto da tangenze e compenetrazioni¹.

Le linee di lavoro nell'*operari* di Olafur Eliasson² sembrano cadere pienamente in questa ipotesi ermeneutica. Del tutto evidente rilevare come le traiettorie di ricerca seguite in quasi trent'anni da questo giovane autore incrocino più blocchi concettuali e più saperi, squadernando le qualità cognitive insite nelle pratiche d'arte: una sorta di galassia in continua espansione all'interno della quale si riconoscono alcuni precipitati quali le endiadi natura/tecnica, tempo/mutamento, evento/contemplazione.

L'attività di Eliasson incontra il fenomeno architettonico secondo tre registri³. Un primo è riferito alla capacità che alcuni interventi eliassoniani hanno di ri-scrittura della stessa spazialità che l'architettura mette in opera. Una risignificazione potente e profonda, rivelatrice delle facoltà in latenza dei luoghi. Una combinazione di mezzi – le materie, il colore, la luce, la pressione, l'odore, la temperatura... – che riscatta l'uso programmato e consueto dello spazio, aprendolo a impressioni e impieghi inattesi. In una qualche misura l'azione dell'arte decostruisce e rigenera l'esistente, liberandolo dai pre-giudizi stratificatisi nel corso del tempo. Sussiste poi un ulteriore grado di connessione e complicità, questa volta dislocato a monte dell'opera. In apertura del suo *magnum opus* Vitruvio riconosce all'architetto uno strabiliante numero di attitudini e competenze; più che ingenua lode di un generico enciclopedismo, il passo sottolinea la

In reference to a successful intuition by Jean-Luc Nancy, we will say that art is always expressed as a form of weaving, as the mixing and co-belonging of a variety of muses: an expression which is essentially plural, streaked as much by dispersions and disparities as by tangencies and compenetrations¹.

The work directions in Olafur Eliasson's² *operari* seem to fully follow this hermeneutic hypothesis. It is very evident how the research paths followed during almost thirty years by this young author include a variety of conceptual blocks and fields, which involve the different cognitive qualities inherent in every art practice: a sort of galaxy in continuous expansion within which a series of precipitates can be recognised, such as the hendiadyses nature/technique, time/change, event/contemplation.

Eliasson's activity meets the architectural phenomenon on three different registers³. The first refers to the capacity that some of his interventions have to reinterpret the concept of space that architecture develops. A powerful and deep re-signification that reveals the latent faculties of places. A combination of means – matter, colour, light, pressure, smell, temperature... – that redeem the programmed and habitual use of space, opening it to unexpected impressions and usages. In a certain sense the action of art de-constructs and regenerates the existent, liberating it from prejudices that have stratified over time. There is also another degree of connection and complicity, this time dislocated at the root of the work. In the beginning of his *magnum opus* Vitruvius recognises a large number of aptitudes and competencies in the architect; more than a naive praise of a generic form of encyclopedism, the passage underlines the will to image the production of



The weather project, 2003
(monofrequency lights, projection foil, haze machines, mirror foil, aluminium, and scaffolding)
Installation view: Turbine Hall, Tate Modern London (The Unilever Series), London, UK, 2003
© Olafur Eliasson
Photo by Andrew Dunkley & Marcus Leith
Courtesy the artist; neugerriemschneider, Berlin; Tanya Bonakdar Gallery, New York

Olafur Eliasson and Günther Vogt
The mediated motion, 2001

Sketch/disegni

Water, wood, compressed soil, fog machine, metal, plastic sheet, duckweed
(*Lemna minor*), and shiitake mushrooms (*Lentinula edodes*)

© 2001 Olafur Eliasson

p. 47

Olafur Eliasson

The mediated motion, 2001

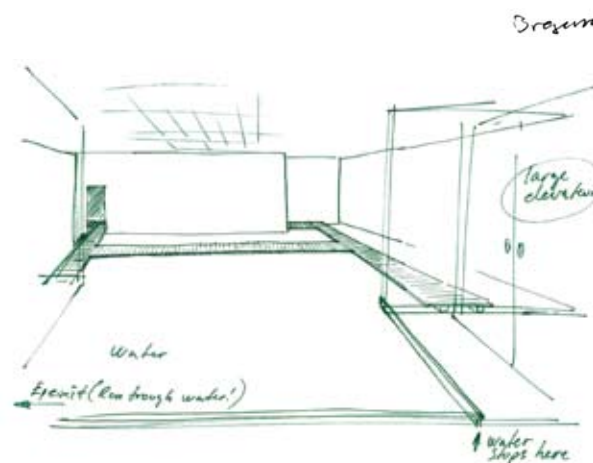
Installation views/foto -Kunsthau Bregenz, Austria, 2001

Water, wood, compressed soil, fog machine, metal, foil, *Lemna minor* (duckweed),
and *Lentinula edodes* (shiitake mushrooms)

Photo: Markus Tretter

Courtesy of the artist; neugerriemschneider, Berlin; Tanya Bonakdar Gallery, New York

© Olafur Eliasson



volontà di immaginare il produrre dell'architetto essenzialmente come esercizio di sintesi – sintesi ed equilibrio tra scienza e pratiche, tradizione e anticipazione, privato e pubblico. È dunque di un certo interesse per noi comprendere come l'agire di alcuni artisti si approssimi sempre più a queste coordinate. Va sotto questo segno la fondazione a Berlino nel 1995 dello Studio Eliasson, un atelier pensato come crocevia di architetti, archivisti, informatici, fisici, storici dell'arte, artigiani; un dispositivo per rendere porosi i confini disciplinari, favorendone i transiti e l'ibridazione dei codici: «interdisciplinary dialogues between art and its surroundings, an example being architecture»⁴. Infine, in coerenza con i presupposti sopra accennati, l'avvicinarsi graduale all'architettonico *tout court*, con il succedersi di occasioni progettuali quali il disegno di un padiglione per la Serpentine Gallery nei Kensington Gardens (Londra 2007) con l'architetto norvegese Kjetil Thorsen, dell'imponente facciata in vetro per l'*Harpa Concert Hall and Conference Centre* (Reykjavik 2005-11) in collaborazione con lo studio Henning Larsen e la Rambøll and Art Engineering, dell'ampliamento dell'ARoS Aarhus Kunstmuseum (Aarhus 2006-11) e soprattutto della *Fjordenhus*, la "Casa tra i fiordi", primo edificio concepito e costruito con

the architect essentially as an exercise in synthesis – synthesis and balance between science and practices, tradition and anticipation, private and public. It is therefore interesting for us to understand how the practice of certain artists comes increasingly close to these coordinates. It is following these premises that Studio Eliasson was founded in Berlin in 1995, a workshop devised as a crossroads where architects, archivists, information technology professionals, physicists, art historians and artisans would come together; a device for making disciplinary boundaries permeable, favouring the transfer and hybridisation of codes: «interdisciplinary dialogues between art and its surroundings, an example being architecture»⁴. Finally, and coherent with the premises stated above, the gradual approach to the architectural *tout court*, with the succession of project opportunities such as the design of a pavilion for the Serpentine Gallery in Kensington Gardens (London 2007), together with the Norwegian architect Kjetil Thorsen, the imposing glass facade for the *Harpa Concert Hall and Conference Centre* (Reykjavik 2005-11) in collaboration with the Henning Larsen studio and the Rambøll and Art Engineering, the extension of the AROS Aarhus Kunstmuseum (Aarhus 2006-11), and especially of the *Fjordenhus*, the "House among the fjords", first building con-



l'architetto Sebastian Behmann a Vejle, nella penisola dello Jutland in Danimarca (2018).

Rispetto a tali esiti la nostra riflessione vuol tornare su quelle strategie che abbiamo riconosciuto come disattivanti l'esercizio quotidiano del manufatto architettonico e tali da indicare possibili ancora non detti, non formulati, non predeterminati. Lo faremo soffermandoci su due installazioni *in situ* di grande dimensione che si sono confrontate con architetture molto note.

*The weather project*⁵ si insedia tra il 16 ottobre 2003 e il 24 marzo 2004 per la quarta edizione delle *Unilever Series* nella Turbine Hall del Bankside Power Station di Giles Gilbert Scott a Londra. La sala, liberata dai giganteschi generatori che ne occludevano la cognizione, si offre quale centro vuoto su cui si incardinano i quattro livelli espositivi predisposti da Herzog & de Meuron per la nuova sede della Tate Modern⁶. Muovendo da tale condizione l'artista danese ne esalta alcuni caratteri – l'altezza del vano dilatata fin quasi a dissolversi per mezzo di una sottile superficie di alluminio specchiante appesa al soffitto – mentre travolgendo l'abituale atmosfera ne modifica radicalmente il senso. Motore di questa metamorfosi uno schermo traslucido di sagoma semicircolare del diametro di

ceived and built together with the architect Sebastian Behmann in Vejle, in the peninsula of Jutland in Denmark (2018).

Regarding these works, our reflection returns to the strategies which we have identified as de-activating the everyday practice of the architectural construction which can indicate yet unsaid, non-formulated and non-predetermined possibilities. We will do this by focusing on two large *in situ* installations that were set in contrast to very well known architectures.

*The weather project*⁵ was exhibited between October 16 of 2003 and March 24, 2004, as part of the fourth edition of the *Unilever Series* at the Turbine Hall of the Bankside Power Station by Giles Gilbert Scott in London. The hall, freed from the enormous generators that obstructed its comprehension, is offered as the empty centre around which revolve the four exhibition levels devised by Herzog & de Meuron for the new spaces of the Tate Modern⁶. Working from those conditions the Danish artist highlights some features – the height of the hall extended almost to the point of dissolution through a subtle reflecting aluminium surface which hangs from the ceiling – and while overturning the usual atmosphere he radically modifies its meaning. The motor behind this metamorphosis is a translucent semi-circular screen with a diameter of ap-

Olafur Eliasson and Günther Vogt

The mediated motion, 2001

Sketch/disegni

Water, wood, compressed soil, fog machine, metal, plastic sheet, duckweed (Lemna minor), and shiitake mushrooms (*Lentinula edodes*)

© 2001 Olafur Eliasson

pp. 49-51

Olafur Eliasson

The mediated motion, 2001

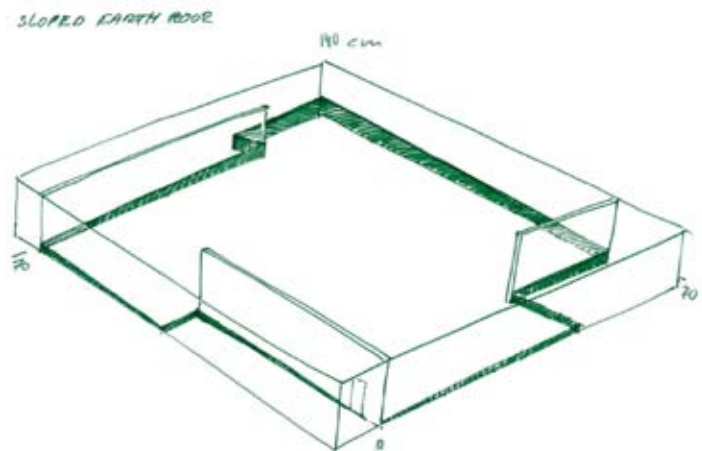
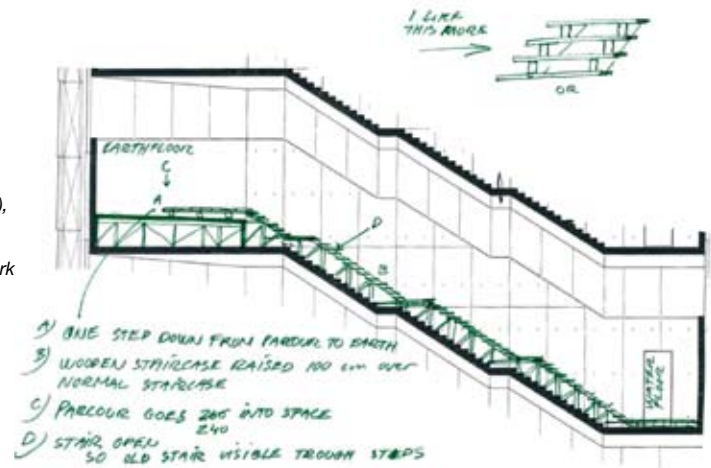
Installation views/foto -Kunsthau Bregenz, Austria, 2001

Water, wood, compressed soil, fog machine, metal, foil, Lemna minor (duckweed), and *Lentinula edodes* (shiitake mushrooms)

Photo: Markus Tretter

Courtesy of the artist; neugerriemschneider, Berlin; Tanya Bonakdar Gallery, New York

© Olafur Eliasson



circa quindici metri fissato a circa otto metri dalla parete orientale; posizionato a ridosso del solaio mascherà un secondo telaio metallico su cui trovano sede duecento lampade mono-frequenza – un’illuminazione sovente impiegata nelle infrastrutture stradali. Raddoppiato dagli specchi si ricompone un disco solare abbagliante sospeso tra reale e virtuale e dove la gamma cromatica discernibile si riduce al nero e alle infinite gradazioni del giallo-arancio in conseguenza della tipologia di luce emessa. Un paesaggio luminescente e crepuscolare addolcito da una nebbia sottile che rende mutevole e incerta la stessa profondità di campo. La magnificenza del tutto non si chiude tuttavia su una dimensione magico-teatrale; lo stupore diviene la porta per una più consapevole appercezione, una leibniziana «potenza di riflettere». Da qui la volontà di rendere accessibile l’apparecchiatura, il processo materiale della creazione: «the benefit in disclosing the means with which I am working is that it enables the viewer to understand the experience itself as a construction and so, to a higher extent, allow them to question and evaluate the impact this experience has on them»⁷.

The mediated motion occupa la Kunsthau di Bregenz tra il 31 marzo e il 13 maggio del 2001. Anche in questo caso la scena

proximately fifteen meters set at approximately eight meters from the eastern wall; placed against the floor it masks a second metal frame on which two hundred mono-frequency lamps are set – a type of lighting that is often used in roads. Doubled by the mirrors, a shining solar disc is created, suspended between the real and the virtual and in which the discernible chromatic range is reduced to black and to the infinite gradations of yellow-orange, as a consequence of the type of light it emits. A luminescent and crepuscular landscape that is softened by a thin veil of fog that makes the depth of field changing and uncertain. The magnificence of the whole, however, is not limited to a magical-theatrical dimension; awe becomes the door for a more conscious perception, a Leibnizian «power to reflect». This is the reason for rendering accessible the device, the material process of creation: «the benefit in disclosing the means with which I am working is that it enables the viewer to understand the experience itself as a construction and so, to a higher extent, allows them to question and evaluate the impact this experience has on them»⁷.

The mediated motion was exhibited at the Kunsthau in Bregenz between March 31 and May 13, 2001. Also in this case the fixed stage of the museum is forced to interact with a mobile nature that



fissa del museo è forzata a interagire con una mobile natura costruita/riprodotta e anche in questo caso arte non è ostensione di un oggetto separato nella sua perfetta autonomia. Piuttosto la prima mossa è la decifrazione dell'assetto spaziale predisposto da Peter Zumthor e il tentativo di rendere tra loro trasparenti percezione e conoscenza dell'ambiente, «experience and awareness of experiencing»⁸. È questo interesse alla ricezione-reazione – *das Publikum ist das Werk...* – che determina il carattere incompiuto e aperto di ogni artificio eliassoniano, congegni in attesa di essere resi operosi. Lavorando a fianco dell'architetto paesaggista zurighese Günther Vogt⁹ i quattro livelli della fabbrica si raccordano in un unico cammino che tesse tra loro una sequenza di paesaggi-giardino (una continuità rafforzata da una seconda rampa in legno grezzo alloggiata a circa un metro dalla scala esistente). Accolto da una teoria di trenta tronchi ornati da funghi shiitake (*Lentinula edodes*) l'ospite raggiunge il piano primo tramutato in uno stagno: parti riflesse del soffitto luminoso lampeggiano dal fondo scuro tra cumuli di alghe (*Lemna minor*) che nell'intervallo dell'esposizione tramutano dal verde all'ocra; due pontili permettono l'attraversamento delle acque secondo sentieri tra loro ortogonali. Al piano secondo il pavimento è una

is constructed/reproduced, and also in this case art is not ostentation of an object separate in its perfect autonomy. On the contrary the first move is the deciphering of the spatial layout determined by Peter Zumthor and the attempt to make perception and knowledge of the environment transparent, both «experience and awareness of experiencing»⁸. And this interest for reception-reaction – *das Publikum ist das Werk...* – that determines the unfinished and open nature of every one of Eliasson's artifices, devices which are waiting to become operative. With the help of the landscape architect from Zurich, Günther Vogt⁹, the four levels of the building are united in a single path that weaves together a sequence of garden-landscapes (a continuity which is strengthened by a second ramp in unpolished timber placed at approximately one meter from the existing staircase). Welcomed by a series of thirty tree trunks covered in Shiitake mushrooms (*Lentinula edodes*) the visitor reaches the first level which has been transformed into a swamp: reflections from the luminous ceiling shine from the dark bottom among algae (*Lemna minor*) which halfway through the exhibition turn from green to ochre; two jetties allow the visitor to cross the waters following orthogonal paths. On the second level the pavement is made of rammed clay and the strong scent of humid earth is the first



distesa di argilla compressa, il cui forte odore di terra umida è la prima sensazione che coglie il visitatore; il manto è disposto in modo da formare un piano dolcemente inclinato (da pochi centimetri al metro e cinquanta) secondo la diagonale della stanza. Una densa nebbia fredda disfa i contorni dell'ultima sala; qui un ponte di corde, servito da due scale in legno, è l'estremo invito al movimento¹⁰: chi lo accetta concluderà i propri passi contro una spoglia, muta parete di cemento.

¹ J-L. Nancy, *Le Muse*, Diabasis editore, Reggio Emilia 2006.

² <https://www.olafureliasson.net> (ultima visita 12/08); Olafur Eliasson, *Experience*, Phaidon, London 2018.

³ Cfr. *Architecture* in O. Eliasson, P. Ursprung, *Studio Olafur Eliasson. An Encyclopedia*, Taschen, Köln 2008, pp. 49-52.

⁴ Da un'intervista del giugno 2006, ora in H. Urbach, *Surface tensions: Olafur Eliasson and the edge of modern architecture*, in M. Grynsztein (a cura di), *Eliasson*, San Francisco Museum of Modern Art, Thames & Hudson, London 2007, p. 146.

⁵ S. May (a cura di), *Olafur Eliasson: The Weather Project*, con testi di Olafur

sensation that the visitor experiences; the mantle is placed in such a way as to form a slightly sloping plane (from a few centimetres up to one and a half meters) which follows the diagonal line of the room. A dense, cold fog dissolves the outlines of the last room; a rope bridge with two wooden ladders is the ultimate invitation to movement¹⁰: whoever accepts it will conclude his steps against a barren, silent cement wall.

Translation by Luis Gatt

¹ J-L. Nancy, *Le Muse*, Diabasis editore, Reggio Emilia 2006.

² <https://www.olafureliasson.net> (last visit 12/08); Olafur Eliasson, *Experience*, Phaidon, London 2018.

³ Cf. *Architecture* in O. Eliasson, P. Ursprung, *Studio Olafur Eliasson. An Encyclopedia*, Taschen, Köln 2008, pp. 49-52.

⁴ From an interview in 2006, also in H. Urbach, *Surface tensions: Olafur Eliasson and the edge of modern architecture*, in M. Grynsztein (ed.), *Eliasson*, San Francisco Museum of Modern Art, Thames & Hudson, London 2007, p. 146.

⁵ S. May (ed.), *Olafur Eliasson: The Weather Project*, including texts by Olafur Eliasson,



Eliasson, Bruno Latour, Doreen Massey, Israel Rosenfield, *The Unilever Series*, Tate Publishing, London 2003.

⁶ C. Dercon, N. Serota (a cura di), *Tate Modern Building. A Museum for the 21st Century*, Tate Publishing, London 2016.

⁷ Citato in *Experiencing the work*, Tate, Exhibitions & Events, <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series/unilever-series-olafur-eliasson-weather-project-0-0> (ultima visita 12/08).

⁸ «Experiencing these spaces, moving through them, allows you to sense the passing of time, I believe, and allows you to sense your own presence – your having a body – when moving in and engaging with your surroundings. This sense is, eventually, what constitutes a space (and you in it)», O. Eliasson, *Dear all* (2001), in M. Grynsztein, D. Birnbaum, M. Speaks, *Olafur Eliasson*, Phaidon, London 2002, pp. 134-137.

⁹ <http://www.vogt-la.com/en> (ultima visita 12/08).

¹⁰ «For the exhibition on the four floors at the Kunsthau I wanted to involve somebody experienced in cultivating the processes and motion», O. Eliasson, *Dear Visitors*, in O. Eliasson, G. Vogt, E. Schneider, *The mediated motion*, König Verlag, Köln 2001, p. 11.

Bruno Latour, Doreen Massey, Israel Rosenfield, *The Unilever Series*, Tate Publishing, London 2003.

⁶ C. Dercon, N. Serota (eds.), *Tate Modern Building. A Museum for the 21st Century*, Tate Publishing, London 2016.

⁷ Quoted in *Experiencing the work*, Tate, Exhibitions & Events, <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series/unilever-series-olafur-eliasson-weather-project-0-0> (last visit 12/08).

⁸ «Experiencing these spaces, moving through them, allows you to sense the passing of time, I believe, and allows you to sense your own presence – your having a body – when moving in and engaging with your surroundings. This sense is, eventually, what constitutes a space (and you in it)», O. Eliasson, *Dear all* (2001), in M. Grynsztein, D. Birnbaum, M. Speaks, *Olafur Eliasson*, Phaidon, London 2002, pp. 134-137.

⁹ <http://www.vogt-la.com/en> (last visit 12/08).

¹⁰ «For the exhibition on the four floors at the Kunsthau I wanted to involve somebody experienced in cultivating the processes and motion», O. Eliasson, *Dear Visitors*, in O. Eliasson, G. Vogt, E. Schneider, *The mediated motion*, König Verlag, Köln 2001, p. 11.

Le *Structures of landscape* in corso di realizzazione presso il Tippet rise art center in Montana (USA) sono una costellazione di opere realizzate da Ensemble studio a partire da un inedito processo costruttivo, fondato su un'intima relazione col paesaggio e la rilettura dei processi naturali di sedimentazione geologica. Tra queste, Domo è un'opera che traduce in forme plastiche, quasi arcaiche, il principio di *gravità*, sublimando la materia in inediti spazi abitabili.

The *Structures of landscape* that are being built at the Tippet Rise Art Center in Montana (USA) are a constellation of works created by Ensemble Studio using a unique building process, based on the intimate relationship with the landscape and the re-interpretation of the natural processes of geological sedimentation. Among these, Domo is a work that translates in plastic, almost archaic forms, the principle of *gravità*, sublimating matter in unique inhabitable spaces.

Ensemble studio Strutture fatte di paesaggio, a partire dal paesaggio Structures made of landscape, from landscape

Simone Barbi

*Non cerchiamo mai le cose, ma la ricerca delle cose*¹

Blaise Pascal

«In questo paesaggio sconfinato e silenzioso, in questa bellissima solitudine, abbiamo sentito la necessità di realizzare qualcosa che sembri nato dal luogo e da un processo quasi geologico di trasformazione della massa»². Con queste parole Anton Garcia Abril e Débora Mesa (Ensemble studio) giustificano l'atteggiamento *site specific* che caratterizza fortemente il loro progetto *Structures of landscape*, composto da undici opere – selezionate tra almeno trenta bozzetti – in corso di realizzazione in Montana, presso il Tippet Rise Art Center, all'interno di un'area di undici ettari di natura selvaggia al confine col parco di Yellowstone. Questo monumentale progetto prende avvio, come spesso accade, da un prototipo involontario, una piccola casa – *La Trufa*, realizzata in Spagna nel 2010 – col quale lo studio ha verificato le possibilità espressive di una tecnica costruttiva, di straordinaria resa materica e spaziale, che sta trovando un più ampio campo di sperimentazione e ricerca con l'incarico arrivato da oltreoceano.

Lavorando con la terra, con le rocce, e imparando dalla loro logica di formazione, lo studio ha sviluppato tecniche e processi diversi per manipolare le proprietà strutturali dei materiali locali, imitando i processi di trasformazione geologica – sedimentazione, erosione, alterazione atmosferica, cristallizzazione, compattazione, metamorfismo – e utilizzando tecniche altamente ingegnerizzate per condensarli in «strutture fatte di paesaggio, dal paesaggio»³. Le strategie principali con cui hanno ideato le extra-ordinarie strutture del Tippet Rise Art Center sovvertono le logiche tipiche della storia costruttiva della disciplina architettonica, segnando

*We are never in search of things, but always in search of the search*¹

Blaise Pascal

«In this endless and silent landscape, in this beautiful solitude, we felt the need to create something that seems to be born from the place itself and from an almost geological process of transformation of the mass»². With these words Anton Garcia Abril and Débora Mesa (Ensemble studio) justify the *site specific* approach that strongly characterises their project, *Structures of landscape*, composed of eleven pieces – selected out of at least thirty sketches – under construction in Montana, at the Tippet Rise Art Center, within an area consisting of eleven hectares of wild nature bordering Yellowstone National Park. This monumental project was initiated, as is often the case, with an involuntary prototype, a small house – *La Trufa*, built in Spain in 2010 – in which the studio verified the expressive possibilities of a building technique with extraordinary spatial and material results, that is being further tested with the commission from the other side of the Atlantic.

Working with earth, with rock, and learning from their formation systems, the studio developed a variety of techniques and processes for manipulating the structural properties of local materials, imitating their processes of geological transformation – sedimentation, erosion, atmospheric alteration, crystallisation, compaction, metamorphism – and techniques derived from engineering in order to condense them into «structures made of landscape, from landscape»³.

The main strategies through which the extraordinary structures of the Tippet Rise Art Center were devised subvert the typical mechanisms of the building history of the architectural discipline, marking a new direction in their research. Explosion, erosion,



Structures of landscape (Domo)
 Fishtail, Montana, USA
 progetto 2015-2016
 costruzione 2016

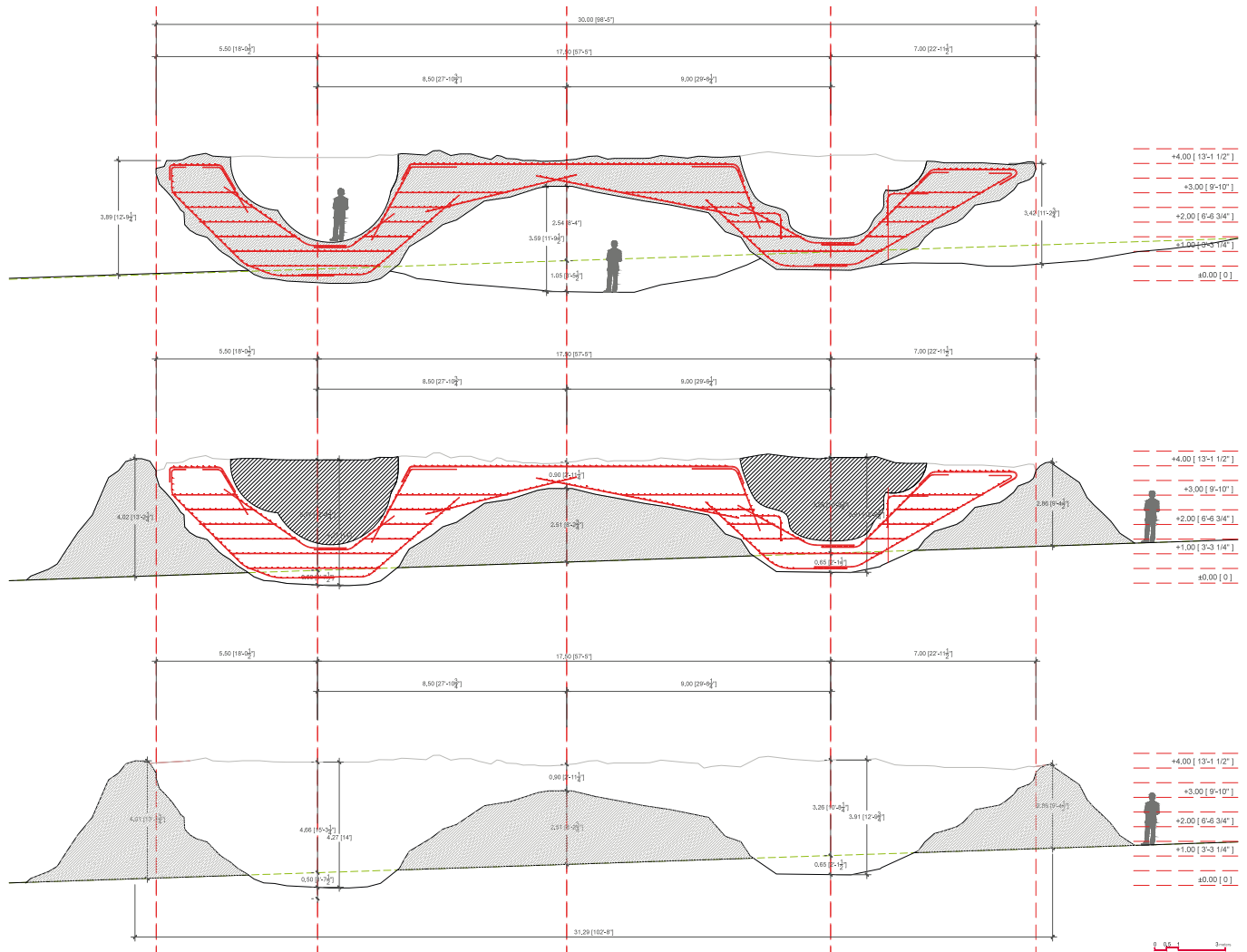
Progetto: Ensemble studio
Capogruppo: Antón García Abril & Debora Mesa
Team di progetto: Javier Cuesta, Ricardo Sanz, Artemio Fochs, Massimo Loia, Borja Soriano, Walter Cuccuru, Giorgia Pisano, Simone Cavallo
Ingegneri: Jesús Huerga; Beaudette consulting engineers general contractor: osm
Partnership: Davis&sons; Cmg; Mountain west steel program: art center

Disegni e fotografie:
 © ensemble studio/courtesy of tippet rise

p. 53
Structures of landscape
"Domo" nel paesaggio
 Abaco dei bozzetti di studio

p. 54
"Domo" Posa in opera dell'armatura di uno dei tre appoggi
"Domo" Dettagli costruttivi in tre fasi (scavo del terreno, completamento, dissotterramento)

p. 55
"Domo" Dissotterramento della struttura





un nuovo corso della loro ricerca. Esplosione, erosione, frammentazione e sedimentazione sono strategie compositive dedotte dall'ascolto, e traduzione, della natura, nell'intento di arrivare a comprendere l'essenza degli elementi e dei sistemi di costruzione primari, operando al di fuori dei processi precostituiti, utilizzando l'industria al servizio dell'architettura, ma non viceversa.

Per Ensemble studio, è il "fare" a guidare l'invenzione dell'opera, a partire dal processo costruttivo. A cominciare dalla realizzazione dei modelli di studio, veri e propri test in scala utili per definire tutte le fasi del progetto finale, si evince che quello che loro importa è il controllo del processo realizzativo piuttosto che del risultato, la cui forma è sempre incerta e mai davvero prevedibile. Nel loro *Manifesto*⁴ in sette punti l'*incipit* conferma questa prassi artigiana, se non artistica, del "pensar con le mani, sperimentando". Molti sono i video prodotti dallo studio per documentare le fasi di ricerca, condotta attraverso i modelli e poi replicata "al vero" per mezzo di attrezzature più sofisticate. Il margine tra il bozzetto in gesso e polistirolo, la sua ingegnerizzazione e cantierizzazione sono minimi⁵. Per Garcia Abril e Mesa, «trovare la logica nello sviluppo rende più difficile sbagliare»⁶; nel loro approccio il processo costruttivo diventa, da sempre⁷, strumento compositivo. Atto e oggetto, come nell'arte, sono tutt'uno, consunti nella costruzione. I primi tre interventi realizzati in Montana – *Beartooth portal*, *Inverted portal* e *Domo*, illustrato in queste pagine – sono al tempo stesso spazi per concerti, sculture e *land art*, e in essi emerge chiaramente la volontà di abbandonare la *ratio* architettonica. A partire dalla consapevolezza acquisita nei cantieri precedenti, Ensemble studio ha infatti intrapreso una ricerca spaziale, e plastica, capace di con-fondere gli ambiti e negare le autonomie disciplinari, collocando le opere in una posizione ambigua tra natura, architettura e arte; stando alle parole degli autori questi possono essere uno e tutti, o una categoria completamente diversa che ha senso solo dove l'opera è nata. Potremo dire che

fragmentation and sedimentation are compositional strategies deduced from the listening to and translating of nature, in the attempt to understand the essence of primary elements and construction systems, operating outside pre-established processes, thus using industry at the service of architecture, and not the opposite.

For Ensemble studio, it is the "doing" that guides the invention of the work, starting from the construction process. Beginning with the construction of models, which are actual scale tests useful for determining all the phases of the final project, it is evident that what they aim for is the control of the building process, rather than the result, whose form is always uncertain and truly unpredictable. In their *Manifesto*⁴ in seven points, the *incipit* confirms this artisan, if not artistic, practice, of "thinking with the hands, experimenting". The studio has produced many videos for documenting the research phase, carried out through models and then replicated through more sophisticated tools. The margin between the model in plaster and polystyrene and the actual on site work is minimal⁵.

For Garcia Abril and Mesa, «finding the logic through development makes it more difficult to fail»⁶; in their approach the construction process becomes, always⁷, a compositional tool. Event and object, as in art, are one and the same, united by construction.

The first three interventions carried out in Montana – *Beartooth portal*, *Inverted portal* and *Domo*, illustrated in these pages – are simultaneously spaces for concerts, sculptures and *land art*, and in them clearly emerges the will to abandon the architectural *ratio*. From the awareness acquired in the preceding worksites, Ensemble studio in fact undertook a spatial and plastic research capable of confusing fields and negating disciplinary autonomies, placing the works in an ambiguous position between nature, architecture and art; which according to the authors can be one and all, or a completely different category which makes sense only where the work is born. We can say that in avoiding to express a clear disciplinary autonomy the authors have found additional stimuli for their



nell'evitare di esprimere una chiara autonomia disciplinare gli autori hanno trovato stimoli ulteriori per la loro ricerca. Abril parla di qualcosa di diverso rispetto all'architettura. Mesa preferisce riferirsi alle strutture come ad architetture, *sui generis*. È quasi come se ci fossero due poli diametralmente opposti in dialogo. La linea che li unisce è l'opera stessa e il suo farsi, il termine comune per entrambi gli autori è *space* (spazio).

Le *Structures of landscape* sono spazi in bilico, arcaici e mostruosi, in intima relazione con l'ambiente. Un «primitivo momento di equilibrio»⁸ in cui risuona l'eco dei lavori di Alexander Calder, artista di fama internazionale, anch'esso presente con i suoi *stabiles* e *mobiles* nella collezione del Tippet Rise Art Center. L'eredità del maestro informa da tempo l'opera di Ensamble che l'ha tradotta in una logica formale e compositiva orientata all'assemblaggio di parti autonome, tenute insieme da delicati accostamenti, in strutture perfettamente stabili e al contempo apparentemente costrette in una condizione precaria, ai limiti della labilità. In *Domo*, questa eredità si fa influenzare da nuove ossessioni centrate su un diverso processo di costruzione. Se prima le parti rimanevano riconoscibili, ora si stratificano e si confondono come in un accelerato processo di sedimentazione.

Se «costruire, significa collaborare con la terra»⁹ le opere plastiche del Tippet Rise Art Center sono l'espressione più aderente, quasi didascalica, di questo principio. Ottenute dunque, e non propriamente costruite, queste opere sono una costellazione di strutture realizzate scavando dei casseri nella terra che, trasformando la materia in spazio abitabile, danno evidenza, misura e geometria al principio di gravità. Della terra conservano memoria e impronta. Il cassero realizzato *in situ* non può essere riutilizzato più volte, ma

research. Abril speaks of something different from architecture. Mesa prefers to refer to the structures as *sui generis* architectures. It is almost as if they were two diametrically opposed poles in dialogue. The line that unites them is the work itself and its process, the common term for both authors is *space*.

The *Structures of landscape* are spaces in precarious balance, archaic and monstrous, in intimate relationship with the environment. A «primitive moment of balance»⁸ in which the echo of Alexander Calder's work resounds, artist of world renown, who is also present with his *stabiles* and *mobiles* in the collection at the Tippet Rise Art Center. The heritage of the master has long influenced the work of the Ensamble, who translated it into a formal and compositive logic aimed at the assembly of autonomous parts, held together by delicate juxtapositions, in perfectly stable structures which are however at the same time apparently constrained into a precarious condition, at the limits of the ephemeral. In *Domo*, this heritage is influenced by new obsessions focused on a different building process. If earlier the parts remained recognisable, now they are stratified and confused as in an accelerated process of sedimentation.

If «building means collaborating with the earth»⁹ the plastic works of the Tippet Rise Art Center are the most exemplary, almost didactic expression of this principle. Obtained, therefore, rather than actually built, these works are a constellation of structures made by moulds excavated in the ground which, transforming the matter into inhabitable space, provide the principle of gravity with evidence, measure and geometry. From the earth they preserve memory and trace. The formwork built *in situ* cannot be reused several times, but rather has to be un-done in order to bring, in an almost epic action, the work to light, thus keeping its aura intact¹⁰.



deve essere dis-fatto per portare, in un atto quasi epico, l'opera alla luce, mantenendone così intatta l'aura¹⁰.

Su questi ambigui oggetti, poggiati tra gli altopiani, le creste, i canyon e le colline di bellezza brutale che compongono il sito, il tempo agirà come vorrà, stagione dopo stagione. Infiltrandosi nelle crepe aperte dall'azione del tempo, la neve, il ghiaccio, la pioggia, il vapore dal terreno, le radici delle piante infestanti e i muschi, agiranno, in silenzio, scolpendo la materia che diverrà ancor più "cosa naturale" di quanto lo sia già.

Possiamo dire che è il tempo che, dell'opera – sia essa arte, architettura o paesaggio – conserva solo quello che commuove, ed è forse per questo che «quando il tempo ha esercitato il suo potere distruttore e noi abbiamo perso anche la memoria delle funzioni, il monumento si impone definitivamente, permane»¹¹.

¹ B. Pascal, *Pensieri*, traduzione di G. Auletta, Mondadori, Milano 1994, n. 135.

² Conferenza tenuta presso l'Architectural Association School of Architecture il 5 dicembre del 2016 (visibile su YouTube all'indirizzo web: <https://www.youtube.com/watch?v=jpD0Lx-97B8&t=22s>).

³ Cfr. la pagina dedicata al progetto *Structure of landscape*, sul sito www.ensemble.com.

⁴ Cfr. <https://www.ensemble.info/about>.

⁵ Sempre più spesso gli artisti, quando devono lavorare a delle scale architettoniche o ambientali, si affidano a degli architetti che, da tecnici esperti, curano la ingegnerizzazione del bozzetto. In questo caso è lo studio stesso che pensa a tutto.

⁶ Cfr. <https://www.ensemble.info/about>.

⁷ Vedi la *Casa Hemeroscopium* costruita da Ensemble studio a las Rozas in Spagna, nel 2008 o la già citata *Trufa* (2010).

⁸ Vedi la nota 2.

⁹ M. Yourcenar, *Memorie di Adriano*, Einaudi, 1981, pp. 120-121.

¹⁰ Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Einaudi, Torino 2000.

¹¹ L. Vacchini, *Capolavori*, Libria, Melfi 2017, p. 25.

On these ambiguous objects, placed among the plateaus, peaks, canyons and hills of brutal beauty that compose the site, time will carry out its effects, season after season. Infiltrating the cracks open by the action of time, snow, ice, rain, the dampness of the ground, the roots of plants and moss will act in silence, sculpting the matter that will become even more of a "natural thing" than it already is.

We could say that it is time who, in a work – be it art, architecture or landscape – preserves only the elements that move us, and it is perhaps for this reason that «when time has exerted its destructive power and we have lost the memory of its functions, the monument will definitely impose itself, will remain»¹¹.

Translation by Luis Gatt

¹ B. Pascal, *Pensieri*, Italian translation by G. Auletta, Mondadori, Milano 1994, n. 135.

² Conference held at the Architectural Association School of Architecture on December 5, 2016 (visible on YouTube at the following web address: <https://www.youtube.com/watch?v=jpD0Lx-97B8&t=22s>).

³ Cf. the web page devoted to the project *Structure of landscape*, on the website www.ensemble.com.

⁴ Cf. <https://www.ensemble.info/about>.

⁵ Increasingly more often artists, when working on architectural or environmental sales, seek the support of architects, who being trained technicians can take care of the engineering aspects of the project. In this case the studio itself takes care of all aspects.

⁶ Cf. <https://www.ensemble.info/about>.

⁷ See *Casa Hemeroscopium* built by Ensemble studio in las Rozas in Spain in 2008 or the previously mentioned *Trufa* (2010).

⁸ See note 2.

⁹ M. Yourcenar, *Memorie di Adriano*, Einaudi, 1981, pp. 120-121.

¹⁰ Cf. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Einaudi, Torino 2000.

¹¹ L. Vacchini, *Capolavori*, Libria, Melfi 2017, p. 25.

La V Edizione della Triennale di Milano rappresentava sicuramente per Sironi la migliore possibilità di progettare una manifestazione nella sua fisionomia complessiva, secondo un'idea coerente e unitaria di relazione tra decorazione e architettura, in una connessione modulata attraverso l'uso di linguaggi diversi e attraverso la declinazione di più varianti.

The V Edition of the Milan Triennale surely represented for Sironi the best possibility to design a manifestation in its overall physiognomy, according to a coherent and unitary idea of relationship between decoration and architecture, in a connection modulated through the use of different languages and through the declination of multiple variations.

Sironi alla prova La V Triennale: una grande sfida vinta Sironi to the test The 5th Triennale: a great challenge won

Elisabetta Longari

La V edizione della Triennale, con il titolo *Esposizione Internazionale delle Arti Decorative e Industriali moderne e dell'Architettura moderna*, che decretava l'architettura come termine imprescindibile di ogni riflessione sulla produzione decorativa, si tenne a Milano da maggio a ottobre del 1933 nel Palazzo che Muzio aveva espressamente costruito a tempo di record. Sul ruolo-chiave che Sironi svolse insiste la nutrita rassegna stampa, in particolare Nebbia: «Tutto quanto vediamo [...] all'interno, rivela abbastanza che, al concetto organico del palazzo, si è sovrapposto lo spirito animoso e intuitivo di chi ha dovuto in certo modo attrezzarlo per la Triennale. Vale a dire, in modo particolare lo spirito di Mario Sironi [...]. Tocca [...] a lui un posto speciale, anzi una speciale responsabilità in quanto offre l'arredamento architettonico e decorativo alla Triennale: sia per talune gagliarde improvvisazioni, a schemi ed a rilievi di pura sintesi geometrica e di nudi contrasti tonali, suoi propri; sia per qualche dissonanza, più o meno deliberata e convincente, cogli elementi strutturali del fabbricato: sia, infine, per l'ampia libertà data alla pittura e alla scultura decorativa di partecipare al carattere che si è voluto imporre al palazzo»¹.

A Sironi dunque, già membro del Direttorio della IV Triennale di Monza nel 1930 e arricchito dall'esperienza della Mostra della Rivoluzione Fascista (1932), fu affidato il disegno complessivo dell'esposizione per cui svolse diverse mansioni: curatore, scenografo, pubblicitista, oltre che pittore e scultore. Il suo impegno fu ciclopico e si deve in gran parte all'intensità del suo desiderio di un'"arte totale" la forza dell'esperimento della V Triennale, che ha affrontato un nodo importante del dibattito allora in atto intorno all'arte: la funzione sociale della decorazione. Sironi articolò

The 5th edition of the Triennale, entitled *International Exhibition of Modern Decorative and Industrial Arts and of Modern Architecture*, which declared architecture as the fundamental aim of every reflection on decorative production, took place in Milan between May and October of 1933 at the building that Muzio had constructed for that purpose in record time. The large media coverage highlights the key role played by Sironi, in particular Nebbia's article: «Everything that we see [...] inside, reveals how the animated and intuitive spirit of those whose task was to equip and furnish it for the Triennale was superimposed to the organic concept of the building. In particular the spirit of Mario Sironi [...]. His [...] is a special role, a special responsibility since it offers the architectural and decorative furnishing to the Triennale: one the one hand due to some powerful improvisations, to schemes and features of pure geometrical synthesis and bare tonal contrasts typical of his; and on the other to some dissonances, more or less deliberate and convincing, which grasp the structural elements of the building; or finally to the vast freedom offered to decorative painting and sculpture in participating in the style and character intended for the building»¹.

Sironi, who was already a member of the Directory of the 4th Triennale of Monza (1930), and had been enriched by his experience at the Fascist Revolution Exhibition (1932), was entrusted with the overall design of the exhibition, in performance of which he carried out various tasks as curator, scenographer and publicist, as well as painter and sculptor. His commitment was gargantuan and the powerful nature of the experiment of the 5th Triennale is due largely to his aspiration for a "total art". The 5th Triennale addressed an important issue of the ongoing debate concerning art: the social function



*Ingresso alla V Triennale e al Parco Sempione dall'Arena
foto Crimella*

*courtesy © La Triennale di Milano – Archivio fotografico
Archi ornamentali di Mario Sironi nel Piazzale d'Onore
courtesy © La Triennale di Milano – Archivio fotografico
p. 61*

*Ingresso del Padiglione della Stampa con bassorilievi di Leone Lodi su
disegno di Mario Sironi*

foto Crimella

courtesy © La Triennale di Milano – Archivio fotografico



questo tema con proporzioni, ampiezza e complessità fino ad allora mai verificate. Egli invitò a collaborare le forze artistiche più attive nel Paese a prescindere dal loro orientamento stilistico e si adoprò in prima persona a progettare l'immagine della manifestazione anche nei minimi dettagli quali la carta intestata, i manifesti, le medaglie, i diplomi e i distintivi.

Le fotografie d'epoca testimoniano dell'armonica coerenza tra la progettazione del Palazzo dell'Arte e gli elementi scultorei e decorativi inseriti dentro e fuori dal Palazzo². Sironi contribuì a dare un volto omogeneo e unitario alla rassegna principalmente attraverso la creazione di un ritmo composto da alcuni motivi ricorrenti, che rendessero facilmente identificabile il contesto, potenziati attraverso un gioco di richiami fra gli elementi decorativi. Nella sistemazione del vestibolo, dell'atrio, dell'*impluvium* e del giardino interno del Palazzo dell'Arte venne affiancato dagli architetti Bordini e Carminati, come per la realizzazione della decorazione architettonica delle pareti e del soffitto dello scalone d'onore e del vestibolo superiore. Mentre per le pareti Sironi si avvale della decorazione a greca, per il soffitto usò la sigla monumentale³ che, costituita dal monogramma VTM (V Triennale di Milano) con caratteri tipografici in rilievo, ripetuta in diverse occasioni con leggere variazioni, diventò il *Leitmotiv* della Triennale.

Nell'atrio al piano terreno del Palazzo dell'Arte si aprivano tre porte: quella d'ingresso, quella che introduceva alla Mostra dei Trasporti e quella d'accesso alla Mostra dell'Architettura Moderna. La prima, su cui campeggiava il logo della manifestazione, è di evidente matrice sironiana, la seconda, più "razionalista", è forse opera dei soli Bordini e Carminati, mentre certamente di Sironi è il progetto del portale in mattoni rossi della Mostra Internazionale dell'Architettura Moderna, costituito dal motivo plastico lineare, adottato come modello identificativo, che si sviluppava a formare una cornice dalla severa struttura. La porta a forma di arco, come altre realizzate all'interno del Palazzo dell'Arte, rimanda agli archi liberi del piazzale che sembrano derivare tanto dalle arcate delle quinte architettoniche delle *Piazze d'Italia* di De Chirico quanto dai ponti e dagli acquedotti romani.

Sempre con i mattoni rossi, Sironi progettò con i due architetti, al piano superiore del palazzo, l'ingresso alla Mostra dei bronzi antichi, semplice e lineare, che si avvaleva del contrasto con una parete contigua dalla forma stondata e dal colore scuro su cui era inserita la scritta che indicava il titolo della sezione. Il mattone richiamava altre parti del complesso della Triennale, tra cui la facciata sul fronte ovest del Palazzo dell'Arte, il corpo centrale del Padiglione della Stampa e l'*impluvium*, per funzionare come punteggiatura di un dialogo fra gli edifici storici milanesi che circondano il parco (primo fra tutti il Castello Sforzesco).

Diversi interventi decorativo-architettonici sironiani, realizzati secondo un saldo principio di unitarietà, interessavano gli ambienti di collegamento come porte e luoghi di passaggio (ad esempio l'ingresso della Sezione Francese⁴ anch'esso situato nel piccolo atrio superiore come il portale per la galleria "La Strada" e l'interessante soluzione che si avvaleva della disposizione dei quattro archi liberi). Nella parete sinistra del vestibolo superiore si apriva un andito di collegamento con il piccolo atrio; qui le fotografie rivelano che erano stati posizionati obliquamente quattro archi liberi di colore più scuro rispetto a quelli situati all'esterno. La soluzione adottata nel piccolo atrio per accedere alla galleria "La Strada", destinata alla mostra dell'arredamento, consisteva in un arco libero che, appoggiato nello spazio vicino a due pareti, si richiamava direttamente al contiguo sistema di nervature interne e al tempo stesso alla teoria di archi del piazzale esterno, differenziandosi da questi ultimi anch'esso soltanto per il suo colore scuro.

Purtroppo la documentazione fotografica di cui disponiamo, tutta

of decoration. Sironi articulated this subject with greater proportion, vastness and complexity than ever before. He invited as collaborators the most active artistic forces in the country without consideration of their stylistic orientation and personally designed the image of the event, even the smallest details such as the letterhead, posters, diplomas and badges.

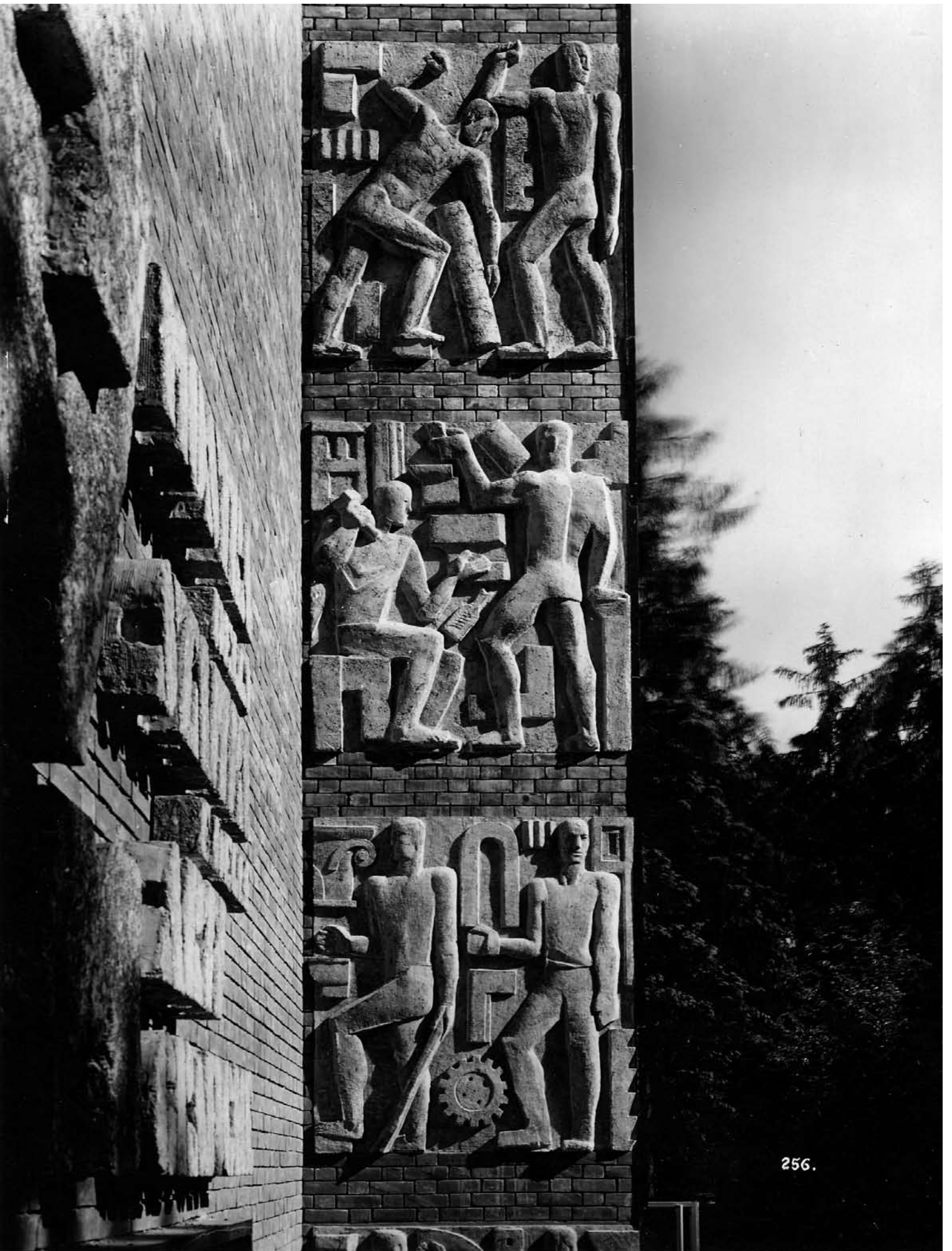
Photographs from that period bare witness to the harmonious coherence between the design of the Palazzo dell'Arte and the sculptural and decorative elements inserted both inside and outside the Palazzo². Sironi contributed to giving a homogeneous and unitary appearance to the exhibition, mainly through the creation of a rhythm formed by some recurring motifs that rendered the context easily recognisable, strengthened through a play of cross references between the decorative elements. In the arrangement of the vestibule, of the lobby, the *impluvium* and the interior garden of the Palazzo dell'Arte, as for the architectural decoration of the walls and ceiling of the monumental staircase and the upper vestibule, he had the support of the architects Bordini and Carminati. For the walls, Sironi availed himself of Greek fret decoration, while for the ceiling he used the monumental initials³ which consisted in the monogram VTM (*V Triennale di Milano*) with typographic characters in relief which, repeated on various occasions with slight variations, became the *Leitmotiv* of the Triennale.

Three doors opened onto the ground-floor lobby of the Palazzo dell'Arte: the main entrance, another leading to the Transport Exhibition, and a third leading to the Modern Architecture Exhibition. The first, over which stood the logo of the event, was clearly in Sironi's style, the second, more "rationalist", was perhaps the work only of Bordini and Carminati, whereas the design of the red-brick door to the International Exhibition of Modern Architecture, characterised by a linear plastic motif that was adopted as identifying model and which served as cornice for the severe structure, was surely Sironi's. The arch-like door, like others inside the Palazzo dell'Arte, recalls the free arches of the *piazzale* that seem to derive as much from the arcades in De Chirico's *Piazze d'Italia* as from Roman aqueducts.

Together with the other two architects, and using the same red bricks, Sironi designed the entrance to the Exhibition of Ancient Bronzes, located on the second floor of the building. It was a simple and linear structure which took advantage of the contrast with a rounded wall in a dark colour which bore the title of the section. The bricks recalled the other parts of the Triennale complex, including the western facade of the Palazzo dell'Arte, the central *corpus* of the Press Pavilion and the *impluvium*, serving as punctuation marks in a dialogue among the historic Milanese buildings that surround the park (notably the Sforzesco Castle).

Several of Sironi's decorative-architectural interventions, based upon a solid unitary principle, involved connecting spaces such as doors and places of passage (for example the entrance to the French Section⁴ which was also situated in the small upper vestibule, the doorway to "La Strada" gallery and the interesting solution which used the four free-standing arches). A corridor connecting to the small atrium extended from the left wall of the upper vestibule; photographs reveal that four free-standing arches in a darker colour than those on the outside had been placed obliquely. The solution adopted in the small atrium for gaining access to the "La Strada" gallery, destined to the decoration and furniture exhibition, consisted in a free arch which, placed in the space near two walls, referred directly to the adjacent system of internal ribbing and at the same time to the series of arches of the *piazzale* outside, with which it differed only due to its darker colour.

Unfortunately the photographic documentation available, all of which is in black and white, does not allow us to form a proper idea of the colour palette that Sironi used for most of the plastic-



256.

Salone delle Cerimonie
foto Crimella
courtesy © La Triennale di Milano – Archivio fotografico
p. 63
Giorgio de Chirico e Mario Sironi durante i lavori di allestimento nel
Salone delle Cerimonie dell'opera "Cultura italiana"
foto Argo
courtesy © La Triennale di Milano – Archivio fotografico



in bianco e nero, non consente di formarsi un'idea certa delle crome di cui si servì Sironi per la maggior parte degli elementi della decorazione plastico-strutturale. La greca e il monogramma dello scalone e gli archi liberi inseriti all'interno del Palazzo dell'Arte in diversi punti, spiccano nelle fotografie come più scuri delle pareti, ma non è possibile decifrare la natura di quella felice introduzione del colore alla quale la letteratura critica dell'epoca accenna senza però specificare. Si può azzardare che molto probabilmente fosse un rosso pompeiano che avrebbe ben funzionato tanto come richiamo visivo ai mattoni che punteggiavano cromaticamente il Palazzo dell'Arte e i dintorni quanto come rimando simbolico alle costruzioni romane.

Sironi, con Bordoni e Carminati, firmò la sistemazione del Salone delle Cerimonie, detto anche d'Onore⁵, che comprendeva, oltre alle famose prove di pittura murale, una vetrata per la finestra centrale eseguita dal laboratorio Fontana su disegno di Sironi e otto lunghi lampadari in bronzo e vetro ondulato realizzati da Venini su disegno di Bordoni, Carminati e Sironi. La loro forma lamellare riproponeva in senso verticale il motivo lineare a scansione orizzontale del soffitto. L'artista disegnò inoltre per il salone le sedie e il trono.

L'impianto unitario dell'ambiente⁶, nonostante la varietà di voci impiegate nell'impresa della pittura murale, venne garantito soprattutto dalla decorazione astratta del soffitto che scandiva l'architettura e imbrigliava tenacemente lo spazio. È riconoscibile l'impronta di Sironi anche nel portale d'ingresso del salone, caratterizzato da un ribassamento e dallo sviluppo dell'elemento lineare in rilievo, elemento che riprendeva l'andamento geometrico proprio anche del basamento della fontana dell'*impluvium* e del fregio architettonico che correva sulla parete lungo la rampa dello scalone.

structural decoration elements. The Greek fret and the monogram of the monumental staircase and the free-standing arches placed in several places inside the Palazzo dell'Arte stand out in the photographs as darker than the walls, but it is not possible to decipher the features of that introduction of colour to the structure to which the contemporary literature refers without greater specifications. A guess could be made that very probably he used a Pompeian red which would have worked well both as a visual reference to the bricks that chromatically punctuated the Palazzo dell'Arte and as a symbolical reference to Roman constructions.

Sironi, together with Bordoni and Carminati, designed the setting of the Ceremonial Hall, also called Hall of Honour⁵, that included, in addition to the famous murals, a central glass window made by the Fontana workshop following a design by Sironi, and eight long lamps in bronze and undulated glass made by Venini and designed by Bordoni, Carminati and Sironi. Their lamellar shape vertically re-proposed the horizontal linear motif of the ceiling. The artist further designed for the hall the chairs and the throne.

The unitary layout of the space⁶, despite the variety of voices used in the painting of the mural, was ensured especially through the abstract decoration of the ceiling which pronounced the architecture and tenaciously harnessed the space. Sironi's mark is recognisable also in the doorway to the hall, characterised by a lowering and by the development of the linear element in relief which continued the geometric trend of the base of the fountain of the *impluvium* and of the architectural decoration placed on the wall along the ramp of the monumental staircase.

The open space also bore Sironi's mark in the three monumental entrances along the fenced perimeter of the Park (toward the Sforzesco Castle, the Arena and the Arch of Peace); also his is the



Lo spazio all'aperto portava il segno di Sironi nei tre ingressi monumentali che delimitavano la zona recintata del Parco (verso il Castello Sforzesco, verso l'Arena e verso l'Arco della Pace), sua anche la sistemazione del piazzale del Palazzo dell'Arte verso il Parco, che consisteva nell'inserimento di una teoria di sei archi liberi in pietra di Vicenza (lo stesso materiale usato per la scultura della fontana dell'*impluvium*). Ogni ingresso al parco era diverso: quello sul lato dell'arena, a tre fornici, costituito da una struttura architettonica più articolata rispetto agli altri due, aveva enormi volumi squadrati su cui campeggiava lo stesso monogramma inserito nel soffitto dello scalone d'onore, però "fiorito" di fasce littori, mentre quello sul lato del Castello, a due fornici, e quello sul lato dell'Arco della Pace, a un unico fornice, erano semplici e lineari. I sei archi in pietra di Vicenza che, disposti sopra uno stilobate lapideo collegato con il prato da tre scalini e affiancati da sculture di diversi autori, formavano una nervatura spaziale parallela all'asse Castello-Arco della Pace, svolgendo una precisa funzione nel gioco di richiami visivi intessuto tra i diversi elementi che componevano il volto della V Triennale: si riallacciavano ai porticati e all'ingresso del Palazzo dell'Arte sul lato del viale Italia, che a sua volta si rifaceva all'Arco della Pace, uno dei "poli" preesistenti dello spazio del Parco in cui la manifestazione si svolgeva.

Per il Padiglione della Stampa edificato nel Parco su progetto di Baldessari, Sironi disegnò l'ingresso, connotato dalla scritta geometrica e cubitale scolpita in materiale scabro, i cinque bassorilievi monumentali al suo fianco, la fontana antistante e "firmò" all'interno dell'edificio l'allestimento della Mostra della Stampa Italiana Contemporanea.

Gli interventi di Sironi alla V Triennale presentavano una spiccata maestria nella distribuzione degli spazi e nella modulazione della

layout of the *piazzale* of the Palazzo dell'Arte towards the Park, which consisted in a series of six free-standing arches in Vicenza stone (the same material used for the sculpture of the *impluvium*'s fountain). Every entrance to the park was different: the one on the side of the arena which included three fornices and was made of a more articulate architectural structure than the other two, had huge squared volumes on which was written the same monogram as in the ceiling of the monumental staircase, yet decorated with fasces, whereas the one on the side of the Castle, with two fornices, and the one on the Arch of Peace, with only one fornix, were simple and linear. The six arches in Vicenza stone which, placed upon a stone stylobate connected to the lawn by three steps and surrounded by sculptures by several artists, formed a spatial ribbing that ran parallel to the Castle-Arch of Peace axis, serving a precise function in the play of visual references established between the various elements that gave its specific appearance to the 5th Triennale: they connected to the porticoes and to the entrance of the Palazzo dell'Arte on the side of viale Italia, which in turn was linked to the Arch of Peace, one of the pre-existing "poles" of the Park where the event took place.

For the Press Pavilion built in the park following a project by Baldessari, Sironi designed the entrance, connotated by a large geometrical inscription in rough material, the five monumental bas-reliefs next to it, as well as the fountain in front of them and, inside the building, the mounting of the Exhibition of Contemporary Italian Press. Sironi's interventions at the 5th Triennale presented a remarkable mastery in the distribution of spaces and in the modulation of their physiognomy, also at an emotional level, which can be identified especially in the inventive way in which he established the relationships between the various parts.



loro fisionomia anche emotiva, testimoniata soprattutto dall'invenzione dei rapporti fra le diverse parti.

La V Triennale rappresentò un banco di prova esemplare per Sironi e il suo ambizioso programma⁷ unificatore delle arti. Il successo degli esiti venne riconosciuto da molti, tra cui Cheronnet⁸: «Ainsi paraître avoir été trouvée la solution du problème ornemental».

¹ U. Nebbia, *Il Palazzo dell'Arte*, in *V Triennale di Milano*, in «Lidel», supplemento numero speciale, fascicolo 8, Milano, agosto 1933, pp. 21–22.

² Nell'area del parco il “grande cannocchiale” ottenuto liberando dagli alberi l'asse tra il Castello Sforzesco e l'Arco della Pace, sistemazione ancora oggi mantenuta, fu opera di Sironi e Gio Ponti.

³ G. Armellini, *Le immagini del fascismo nelle arti figurative*, Fabbri, Milano 1980, pp. 139 e 141, sottolinea che Sironi trovò nella V Triennale l'occasione per sviluppare il suo orientamento verso «una immota monumentalità al tempo stesso nuda e magniloquente», attuando una sintesi poderosa che si avvale di «linee rette, volumi brutalmente squadrate, moli incombenti, gigantismo scenografico, [...] enormi scritte architettonicamente cubizzate, [...] semplificazione “didattica” e illustrativamente simbolica delle figurazioni». «Sul piano della monumentalità tridimensionale, la grintosa vena sironiana squadernava così una spigolosa mitologia architettonica – scultorea di elementare drammaticità [...]. L'originalità di questo stile stava nella compenetrazione di un lessico elementare e tagliente di matrice razionalista con le suggestioni di un'arcaica e museale grandiosità».

⁴ Il portale consisteva in una severa cornice che si articolava a delimitare tre porzioni di spazio di uguali proporzioni, di cui l'elemento centrale inquadrava l'ingresso vero e proprio mentre quelli laterali creavano due vani quadrangolari in cui erano inserite due grandi sculture del francese Bourdelle.

⁵ «Il salone delle cerimonie un grande locale di mq. 380 circa, si affaccia sul Parco». *Verbale di descrizione e consistenza del Palazzo dell'Arte in Milano*, p. 5, Archivio Civico del Comune di Milano, Protocollo 52871, Fascicoli 493–494, 1933.

⁶ Pienamente riconosciuto da L. Cheronnet, *La V^e Exposition Triennale de Milan*, in «Art e Décoration», Parigi, 1933, pp. 246–247: «une décoration murale qui réalise pleinement et avec bonheur le plus important des vœux des organisateurs de cette exposition: abolir définitivement la vieille conception de la décoration en tant qu'élément rapporté et retrouver cette base réelle, harmonieuse, naturelle, qui fait que la trinité unique Architecture - Peinture - Sculpture ne soit vraiment qu'un seul art en trois expressions».

⁷ «In realtà l'aspirazione sironiana [...] mirava a una nuova monumentalità, che avrebbe coinvolto non soltanto la pittura, ma la scultura, la decorazione, l'arredamento e perfino l'architettura, puntando soprattutto sulla drasticità espressiva (talora quasi espressionistica) di una nuova megalografia». A. Pica, *Storia della Triennale 1918–1957*, Edizioni del Milione, Milano 1957, p. 34.

⁸ L. Cheronnet, cit., p. 255.

The 5th Triennale represented an exemplary test bed for Sironi and his ambitious programme⁷ for the unification of the arts. The successful results were recognised by many, among which Cheronnet⁸: «Ainsi paraître avoir été trouvée la solution du problème ornemental».

Translation by Luis Gatt

¹ U. Nebbia, *Il Palazzo dell'Arte*, in *V Triennale di Milano*, in «Lidel», special number, dossier 8, Milano, August 1933, pp. 21–22.

² In the area of the park, the “great telescope” obtained by freeing from trees the axis between the Sforzesco Castle and the Arch of Peace, a layout which still exists today, was the work of Sironi and Gio Ponti.

³ G. Armellini, *Le immagini del fascismo nelle arti figurative*, Fabbri, Milano 1980, pp. 139 and 141, underlines the fact that Sironi took advantage of the opportunity of the 5th Triennale for developing his tendency toward a «still monumentality, both naked and magniloquent», carrying out a powerful synthesis that used «straight lines, brutally squared volumes, threatening jetties, scenographic gigantism, [...] huge cubic architectural inscriptions, [...] “didactic” and symbolically illustrative simplifications of figurations». «Regarding the tridimensional monumentality, the gritty Sironian vein thus developed a sharp architectural-sculptural mythology of elementary dramatism [...]. The originality of this style lay in the interpenetration of a sharp and elementary lexicon of rationalist origin with the suggestions of an archaic and museal magnificence».

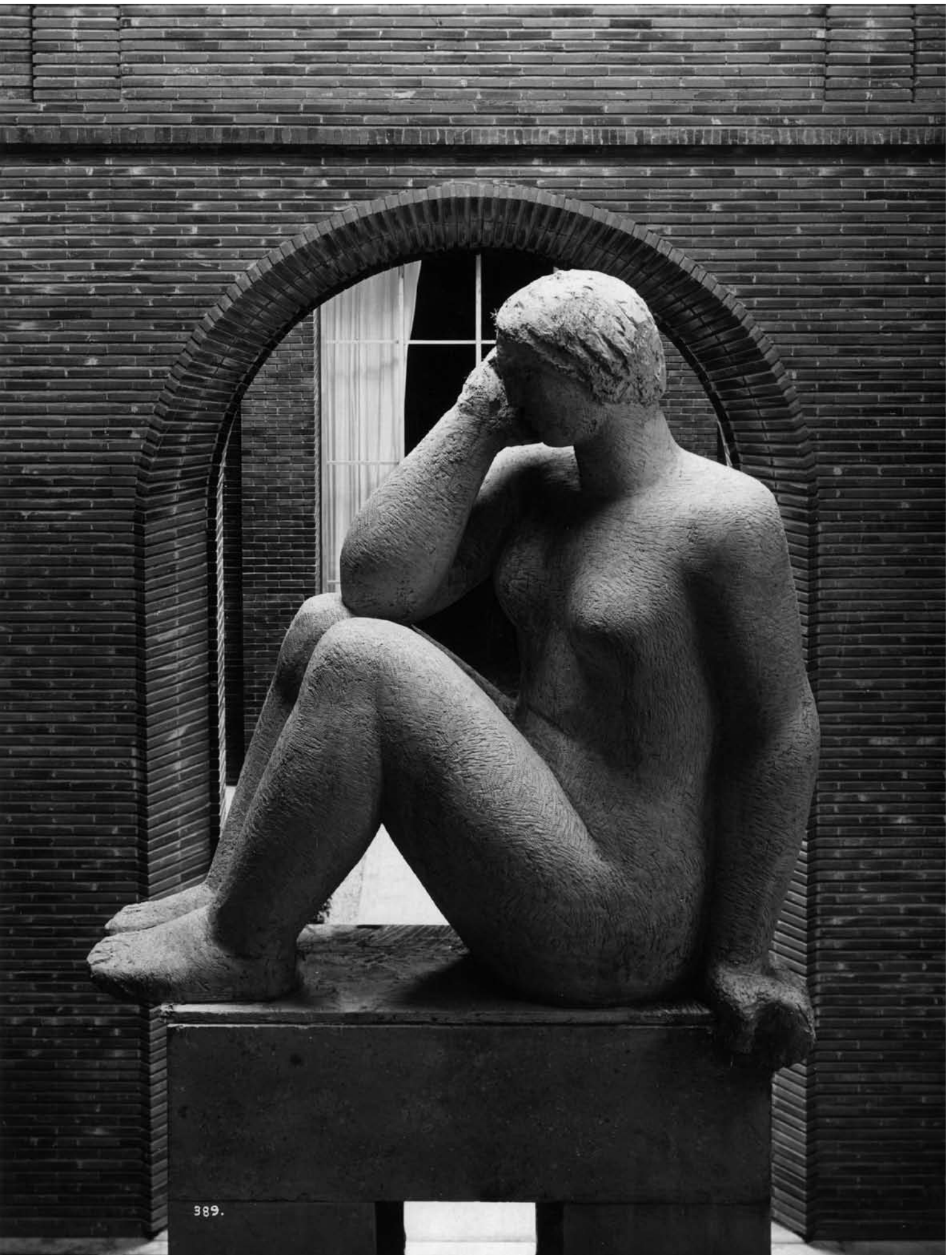
⁴ The portal consisted in a severe cornice that was organised so as to delimit three equal spaces of which the central element framed the actual entrance, while those on the sides created two rectangular spaces in which stood sculptures by the French artist Bourdelle.

⁵ «The ceremonial hall, a large space of approximately 380 square metres, looks over the Park». *Verbale di descrizione e consistenza del Palazzo dell'Arte in Milano*, p. 5, Archivio Civico del Comune di Milano, Protocollo 52871, Fascicoli 493–494, 1933.

⁶ Fully recognised by L. Cheronnet, *La V^e Exposition Triennale de Milan*, in «Art e Décoration», Parigi, 1933, pp. 246–247: «une décoration murale qui réalise pleinement et avec bonheur le plus important des vœux des organisateurs de cette exposition: abolir définitivement la vieille conception de la décoration en tant qu'élément rapporté et retrouver cette base réelle, harmonieuse, naturelle, qui fait que la trinité unique Architecture - Peinture - Sculpture ne soit vraiment qu'un seul art en trois expressions».

⁷ «Sironi's actually [...] aspired to a new monumentality which would involve not only painting but sculpture, decoration, furnishing and even architecture, aiming especially to the drastic expressiveness (often almost expressionist) of a new megalography». A. Pica, *Storia della Triennale 1918–1957*, Edizioni del Milione, Milano 1957, p. 34.

⁸ L. Cheronnet, cit., p. 255.



389.

Dopo le stagioni del Futurismo e della Metafisica, Carrà dal 1926 ritroverà in Versilia l'ambiente ideale per continuare la rappresentazione mitica della realtà inaugurata con *Pino sul mare*. Paesaggio popolato da icastiche architetture rurali e balneari testimoni silenti dell'incontro fra Carrà e Giuseppe Pagano, chiamato a rimodellare la 'casetta estiva' qui costruita dal pittore a partire dal 1928.

After his experiences with Futurism and Metaphysics, Carrà will find in Versilia, from 1926 onward, the ideal environment for continuing with the mythical representation of reality that had begun with *Pino sul mare*. A landscape inhabited by icastic rural and beach resort architectures, silent witnesses of the meeting between Carrà and Giuseppe Pagano, who was commissioned in 1928 to remodel the painter's 'Summer cottage'.

Paesaggio oltre il paesaggio. Carlo Carrà e Giuseppe Pagano nella Versilia “vivente esempio delle cose” Landscape beyond landscape. Carlo Carrà and Giuseppe Pagano in Versilia, “living example of things”

Andrea Volpe

Dopo l'esperienza futurista e quella metafisica sento per la terza volta nuovi impulsi che mi portano ad una concezione in parte nuova; e spero che questo periodo sarà per me risolutivo. [...] Ed eccomi a Forte dei Marmi che dal 1926 sarà la mia estiva dimora abituale. Al primo approccio con questo nuovo paesaggio nuove difficoltà mi si fecero innanzi, sì che dovetti spendere molti giorni per orientarmi. Incominciai le mie prove con delle analisi minute che sfociarono più tardi in qualche piccola tela raffigurante capanni sulla riva del mare. [...] Le mie aspirazioni erano dunque improntate al realismo, ma non ho certo abbandonato il concetto che la pittura è “cosa mentale”, come ebbe a definirla Leonardo. In tal modo l'orgogliosa intelligenza non operava più sopravvalutandosi ma si accordava col vivente esempio delle cose¹.

Protagonista delle più importanti stagioni dell'arte italiana del secolo breve, Carlo Carrà dopo le demolizioni operate dal Futurismo, nel pieno del primo conflitto mondiale, comincia a sentire l'esigenza di riallacciarsi alla grande Tradizione, a quel “*principio italiano*” incarnato dalla pittura di Giotto e Paolo Uccello. Sono infatti del 1916 i due saggi pubblicati su «La Voce»² dedicati ai due grandi maestri che si rivelano a Carrà in tutta la loro *moderna* presenza. L'opera del pittore di Quargnento, umile paese in provincia di Alessandria, oltre alle frenesie marinettiane è sensibile adesso ad un primitivismo ‘*antigrizioso*’ dove echeggia persino il *candore arcaico*³ di Henri Rousseau il Doganiere. È l'inizio di un percorso di transizione che lo porterà, richiamato sotto le armi, a Ferrara e ai ‘segreti’ del neurocomio militare di Villa Seminario⁴ dove per straordinaria casualità sono presenti nel medesimo periodo i fratelli Giorgio e Andrea de Chirico, ovvero il *Pictor Optimus* e suo fratello conosciuto poi col *nom de plume* di Alberto

After the experiences with Futurism and Metaphysics, I feel for the third time new stimuli that lead me towards a partially new conception; and I hope that this period will bring some resolution. [...] So here I am in Forte dei Marmi, which from 1926 will be my Summer residence. The first approach to this new landscape presented new difficulties appeared, due to which I spent many days finding my bearings. I began to experiment with minute analyses that later resulted in a few small canvases depicting huts on the seafront. [...] My aspirations were therefore marked by realism, yet I certainly did not abandon the idea that painting is a “mental affair”, as Leonardo defined it. In this way the proud intelligence no longer overrated itself, but rather operated in harmony with the living example of things¹.

Leading figure of the most important Italian art movements of the short century, Carlo Carrà, after the demolitions carried out by Futurism, during the first world war, begins to feel the need to reconnect to the great Tradition, to that “*Italian principle*” embodied by the painting of Giotto and Paolo Uccello. His two essays published in «La Voce»² and devoted to the two great masters are in fact from 1916. They reveal Carrà in all his *modern* presence. The work of the painter from Quargnento, a humble village in the province of Alessandria, in addition to the Marinettian frenzies, also becomes sensitive to an ‘*antigrizioso*’ Positivism which carries echoes of Henri Rousseau, Le Douanier's *candore arcaico*³. It is the beginning of a period of transition that would take him, after being drafted into the army, to Ferrara and into the ‘secrets’ of the military psychiatric hospital of Villa Seminario⁴ where, as a result of an extraordinary coincidence, also the brothers Giorgio and Andrea de Chirico are present, in other words *Pictor Optimus* and his brother, later known



Carrà Carlo
 La foce del Cinquale 1928
 olio su tela cm 63x85,5
 Museo del Novecento, Milano
 © Comune di Milano - tutti i diritti di legge riservati
 © Mondadori PortfolioElecta/Luca Carrà
 Carlo Carrà
 Il Cinqualino
 olio su cartone telato cm 25x30
 Fondazione di Studi di Storia dell'Arte
 Roberto Longhi, Firenze
 foto © Paolo e Claudio Giusti Lastra a Signa (FI)
 p. 68
 Carlo Carrà
 Tramonto sul mare (La dogana), 1927
 olio su tela cm 49,3x57,2
 per gentile concessione della Galleria Internazionale
 d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, Venezia
 foto Bohm 1989
 © Archivio Fotografico Fondazione Musei Civici di Venezia
 p. 69
 Carlo Carrà
 La segheria dei marmi 1928
 olio su tela cm 69x89,5 già collezione Emilio e Maria Jesi,
 per gentile concessione della Pinacoteca di Brera, Milano
 pp. 72 -73
 Casa in Versilia esterno, terrazzo, divano e camino
 foto Luca Carrà





Savinio; dal 1916 entrambi di stanza nella città estense e in contatto con Filippo de Pisis.

Un legame quello con de Chirico che, com'è noto, sfocerà poi in scontro aperto dopo la pubblicazione di *Pittura Metafisica* dove Carrà non farà mai alcun cenno al pittore di Vólos che di par suo intingerà la penna nel veleno nel recensire il volume⁵.

Due dioscuri per due metafisiche: l'una illuminata dal mediterraneo enigma dello spirito greco, l'altra volta alla celebrazione del ben più umile mistero del quotidiano.

«La pittura metafisica in sostanza fu per me la ricerca di un più giusto rapporto fra realtà e valori intellettuali; in tal modo l'idea di modernità e di tradizione non forma più dualismo ma si collega e si fonde»⁶. Questa la lettura a posteriori nella inevitabilmente agiografica autobiografia terminata di scrivere nel 1942. Ben più significativa l'enunciazione della poetica di Carrà pubblicata nel primo numero di «Valori Plastici», *Quadrante dello spirito* è il brano che Mario Broglio, fondatore della rivista – nonché lui stesso pittore e collezionista – sceglie per inaugurare il periodico, divenendone una vera e propria presentazione a guisa di «dichiarazione programmatica, ma a dire il vero più del proprio lavoro che della rivista»⁷.

Carrà vi enuncia l'esigenza di ritrovare un'intimità con le cose ordinarie⁸ mentre si rafforza nella sua opera l'influenza di Giotto e del Quattrocento di Paolo di Dono, Piero, Masaccio. Autori che illuminano di una serena dimensione spirituale i dipinti compresi

under his *nom de plume*, Alberto Savinio; both resident in the city since 1916 and in contact with Filippo de Pisis.

The relationship with de Chirico would later turn into an open quarrel after the publication of *Pittura Metafisica*, in which Carrà makes no mention of the painter from Volos, to which de Chirico responded with a poisonous review of the book in question⁵.

Two *dioscuri* for two metaphysics: one illuminated by the Mediterranean enigma of the Greek spirit, the other aimed at the celebration of the far more humble mystery of the everyday.

«Metaphysical painting fundamentally was for me the search for a more adequate relationship between reality and intellectual values; in this way the ideas of modernity and tradition no longer form a dualism, but rather connect and blend with one another»⁶. This is an *a posteriori* interpretation in the inevitably hagiographic autobiography which he finished writing in 1942. Far more significant is the declaration of Carrà's poetics published in the first number of «Valori Plastici», *Quadrante dello spirito* is the name of the piece chosen by Mario Broglio, founder of the journal – as well as painter and collector himself – to inaugurate the journal, and which became a proper presentation in the manner of a «programmatic declaration, to be honest more of his own work than of the journal»⁷.

Carrà declares the need to recover an intimacy with ordinary things⁸ while in his work the influence of Giotto and of the 15th century masters Paolo di Dono, Piero, and Masaccio becomes stronger.



fra il '16 e il '18 sino ad arrivare a *Le figlie di Loth* (1919). Ma è un'altro lavoro, poi acquistato dal compositore Alfredo Casella per la sua collezione, che diviene spartiacque, confine, segno tangibile del nuovo raggiunto ora da Carrà⁹.

È il 1921 e un pino si erge solitario davanti a un mare cobalto, solidificato, appena increspato da onde accennate con due bianche pennellate. «Quel mare di pietra cupa, quel po' di misera spuma, il costone brullo umanato dalla porta dell'antro coi riflessi agli orli, teneri come su labbra, sono già in nuce la commossa carpenteria mentale del Carrà a venire, paesista non mai veduto»¹⁰. «*Albero moncherino*», per usare la definizione del Longhi, che sembra derivare la sua più segreta essenza da quelli dipinti da Giotto sui grigi monti che fanno da fondale all'episodio della *Fuga in Egitto* nella Cappella Scrovegni.

Inizia dunque per Carrà una nuova stagione *en plein air*¹¹, dapprima a Moneglia «a contatto col mare, con le rupi solitarie e i vasti cieli della Liguria» poi a Belgirate e Camogli «da dove riportai alcuni piccoli studi e le due marine della collezione Roberto Longhi»¹².

È grazie all'invito dello scultore carrarino Arturo Dazzi che Carrà giungerà infine in Versilia, a Forte dei Marmi, e sarà una folgorazione¹³. Nella luminosa riviera che frequenterà per quaranta estati, egli ciclicamente, ritualmente, scoprirà ogni volta la presenza del mito, celato ma non negato dai colori della vacanza. Una convivenza serena di dimensioni e temi diversi, dove l'improvvisa

Artists that illuminate with a serene spiritual dimension the canvases painted between 1916 and 1918, until *Le figlie di Loth* (1919). Yet it would be another work, later acquired by the composer Alfredo Casella for his collection, that became the watershed, the boundary, tangible sign of the new state reached by Carrà⁹.

The year is 1921 and a pine-tree stands alone before a cobalt sea, solidified, barely rippled by waves suggested by two white brush strokes. «That sea of dark stone, that small amount of miserable foam, the barren coast made human by the door to the cave with reflections on the edges, tender like lips, already represent, in a nutshell, the emotional mental carpentry of the Carrà to come, the unseen landscape artist»¹⁰. That "*Stump of a tree*", to use Longhi's definition, which seems to derive its most secret essence from those paintings by Giotto of grey hills that serve as a backdrop for the *Flight into Egypt* at the Cappella Scrovegni.

Thus begins for Carrà a new *plein air* period¹¹, first in Moneglia «next to the sea, with the solitary cliffs and the vast skies of Liguria», and later in Belgirate and Camogli «from where I brought back a few small studies and the two marines from the Roberto Longhi collection»¹².

It is thanks to the invitation from the sculptor from Carrara Arturo Dazzi that Carrà will finally arrive in Versilia, to Forte dei Marmi, and he would be spellbound¹³. In the luminous *riviera* which he will return to for forty years, he will cyclically, ritually rediscover the presence of myth, hidden but not denied by the colours of holiday-making.

irruzione di una metafisica sospensione della realtà non si pone in contraddizione con la leggerezza della vita balneare, con le conversazioni degli amici intellettuali al Quarto Platano del Caffè Roma¹⁴, con la frequentazione delle ville dei benestanti o dei nobili. Certo, il suo sguardo sarà sovente volto sulle umili case dei contadini che punteggiano l'antica pianura centuriata dai Romani nel II secolo a.C.; antichi presidi di una campagna che, là dove si interrompe la verde barriera delle pinete, sfocia sul mare in modo simile a quel fiume Cinquale la cui foce egli dipingerà più volte. E poi le cabine e i capanni da spiaggia, trasfigurati in silenti presenze che vegliano un paesaggio in attesa del ritorno dei monumentali bagnanti che diverranno col tempo altro soggetto frequente. A partire da *I nuotatori* (1929-1930) passando per *Estate* (1930) fino a *I nuotatori (Bagnanti)* del 1932, per Longhi unica composizione nella pittura italiana degna della *Grand Jatte* di Seurat e, come quella, illuminata dalle memorie dell'opera di Piero della Francesca¹⁵. Decidere di radicarsi qui, fra il Mediterraneo e le michelangeloesche Alpi Apuane sulle quali proiettare suggestioni à la *Cezanne*, fu dunque scelta non difficile.

Avevo poco più di quattro anni quando, nell'estate del 1926 la mia famiglia scelse Forte dei Marmi per un periodo di vacanze. [...] E posso dire che l'amore della mia famiglia per Forte dei Marmi fu un poco come un colpo di fulmine: tanto che nell'autunno dello stesso 1926 mio padre, che già in quella prima estate aveva dipinto alcuni motivi di spiaggia e campagna, decise di acquistare un pezzetto di pineta che proprio allora veniva lottizzata da una cooperativa romana denominata 'Roma Imperiale' [...]. L'intento era di costruirsi, non appena le finanze lo permettessero, una casetta dove passare i mesi estivi lavorando in tranquillità accanto a qualche artista amico che già veniva da quelle parti. Intenzione che poté realizzarsi fra 1927 e 1928, grazie al discreto esito della sua partecipazione alla XVI Biennale veneziana. Fu lo stesso Carrà a preparare il progetto della piccola casa, incaricando di effettuare i calcoli relativi l'amico Giovanni Muzio, architetto milanese anche lui frequentatore del Forte. [...] Ma la casa, che fu da noi abitata per la prima volta a Pasqua del 1929, si rivelò subito troppo piccola per le esigenze della famiglia, e soprattutto per la mancanza di uno studio adeguato per il lavoro pittorico di mio padre. Si pensò quindi di ampliarla in un primo momento con l'idea di costruire un sopralzo, poi invece con un allargamento a elle del piano terra. Se ne occupò nel 1931 un altro amico di mio padre, l'architetto Giuseppe Pagano, che in quegli anni conduceva una vigorosa battaglia per il rinnovo dell'architettura italiana in direzione razionale-funzionale, parallela in un certo senso a quella che Carrà conduceva nel campo delle arti figurative. Senza rifiutare certi moduli della tradizione locale, Pagano costruì una vasta stanza a grandi finestre quadrate che garantissero la luce migliore per dipingere, costruì un camino-stufa in muratura e disegnò una serie di mobili che conferissero agli ambienti un'impronta funzionale e vivamente moderna¹⁶.

Quasi una scultura resa domestica grazie all'uso di materiali tradizionali, dove il bianco cubo intonacato è incastonato in un partito asimmetrico di spalle laterizie, il focolare pensato da Pagano quale cuore del progetto di rinnovo della casetta di Carrà incarna per dialettica differenza la memoria della cromia fissata nell'alternarsi dei conci di marmo e dei filari di mattoni che formano gli angoli dell'abitazione costruita da Dino Zucchetti su precise indicazioni del maestro piemontese.

Un tema questo squisitamente locale; fissato sia nelle case del paese apuano che nei casolari della fertile piana compresa fra mare e colline, che Pagano pone qui al centro del suo progetto di addizione e di arredo. Una mossa che spiega al meglio, come fa notare Massimo Carrà nella testimonianza riportata in precedenza, le ragioni della scelta stessa dell'architetto istriano da

A serene coexistence of different themes and dimensions, where the sudden irruption of a metaphysical suspension of reality is not in contrast with the lightness of holiday-making, with the conversations of his intellectual friends at the Quarto Platano of Caffè Roma¹⁴, with the visits to the villas of the rich and the noble. Of course his gaze will often focus on the humble houses of peasants that dot the ancient plain subdivided by the Romans in the 2nd century B.C., ancient defenses of a countryside which, where the green barrier of the pine-groves is interrupted, emerges into the sea in a way that is similar to the Cinquale river, whose delta he would often depict. And then the beach cabins and huts, transfigured into silent presences that watch over a landscape that is waiting for the return of the monumental holiday-makers who will later become another frequent theme. From *I nuotatori* (1929-1930) to *Estate* (1930) and finally *I nuotatori (Bagnanti)* from 1932, for Longhi the only Italian painting worthy of Seurat's *Grand Jatte* di Seurat and, like it, enlightened by the memory of the work by Piero della Francesca¹⁵. The decision to establish a residence here, between the Mediterranean and the Michelangeloesque Apuan Alps, on which to project suggestions à la *Cezanne*, was therefore an easy choice.

I was only four when, in the Summer of 1926, my family chose Forte dei Marmi as our holiday destination. [...] And I can say that my family's love for Forte dei Marmi was like a coup de foudre: so much so that in the Autumn of that same year my father, who already that Summer had painted some of the landscape, both beach and countryside, decided to purchase a piece of pine-grove which was being developed by a Roman cooperative called 'Roma Imperiale' [...]. The idea was to build, as soon as legislation allowed it, a small house where he could spend the Summer months quietly working, and in proximity of other artist friends who already spent time in the area. This was finally carried out between 1927 and 1928, thanks to the decent success he had obtained at the XVI Venice Biennale. Carrà himself drafted the project for the small house, and commissioned the necessary calculations to his friend Giovanni Muzio, a Milanese architect who also spent time at Forte. [...] Yet the house, which we first inhabited in Easter of 1929, soon became too small for the needs of the family, and especially since it lacked an adequate space for my father's studio. At first it was decided to expand it first with a second floor and then with an L-shaped extension of the first floor. The person in charge of this modification, which took place in 1931, was another friend of my father's, the architect Giuseppe Pagano, who at the time was undertaking a vigorous battle for a rational-functional renovation of Italian architecture, similar to that which Carrà was carrying out in the field of the figurative arts. Without rejecting certain modules derived from the local tradition, Pagano built a large room with great square windows that guaranteed the best possible light for painting, constructed a brick chimney-stove and designed furniture that would ascribe to the spaces a very modern and functional character¹⁶.

The fireplace designed by Pagano as the core of the project for renovating Carrà's house results in an almost domestic sculpture obtained thanks to the use of traditional materials, in which the white plastered cube is set asymmetrically on brick abutments. It embodies through a dialectic difference the memory of the play with colours established by the alternation of marble slabs and the rows of bricks that form the corners of the dwelling built by Dino Zucchetti following precise indications by the Piedmontese master.

An exquisitely local theme which is present both in the houses of the Apuan village and in the farmhouses on the fertile plain between the sea and the hills, that Pagano places here at the core of his project. A decision which better explains, as Massimo Carrà points out in the testimony presented above, his father's reasons for choosing the Istrian architect in the first place. Both artists were aimed at recovering, through a continuous and live dialogue with the past, a balance be-

parte di suo padre. Ambedue autori volti a ritrovare mediante un continuo e vivo dialogo col passato; un equilibrio fra 'Modernità' e 'Tradizione', intesi da entrambi non come fattori antagonisti bensì come due metà di una medesima sfera¹⁷.

Una casa tradizionale, quasi contadina, se non fosse per la presenza dell'ampia terrazza porticata – vera e propria stanza senza pareti dove il Maestro soleva dipingere d'estate – che custodisce al suo interno, come una segreta gemma, il fuoco dell'astrazione. Operazione, quella concepita da Giuseppe Pagano, perfettamente speculare a quella di Carrà, impegnato a dipingere casolari, capanni e stabilimenti balneari opera di anonimi costruttori che rivelano, solo a chi sa vedere le loro icastiche forme, dimensioni e significati più ampi e profondi: 'moderni' perché come in un affresco di Giotto, essi compiono «il miracolo dell'unificazione, materia-forma-spirito»¹⁸.

È il paesaggio della Versilia, un «paesaggio che va oltre il paesaggio, dove l'ordine che regna è composizione di sentimenti primi»¹⁹ a vegliare questo episodio, forse minore, che intreccia la vicenda umana di Carrà e Pagano. Ci piace però pensare che anche da questo punto di tangenza, all'ombra di quei pini che vedranno dibattere e giocare a bocce Carrà e Longhi nelle lunghe estati che seguiranno, possa essere nata la scintilla ideativa che porterà dopo pochi anni il Pogatschnig con Guarniero Daniel a concepire per la VI Triennale di Milano del 1936 l'imprescindibile mostra e il relativo catalogo dedicati all'*Architettura rurale italiana*²⁰.

Indagine fotografica incredibilmente simile, per sentimento, rigore e poesia, alla dimensione ad un tempo umile e mitica descritta dai paesaggi dipinti dal Maestro di Quargnento²¹.

tween 'Modernity' and 'Tradition', understood by both not as factors in contradiction, but rather as two halves of the same sphere¹⁷.

A traditional house, almost peasant-like, were it not for the presence of the great porticoed terrace – a proper room without walls where the Master would paint during the Summer – that safeguards within it, like a secret gem, the fire of abstraction. Giuseppe Pagano's operation perfectly mirrors that of Carrà, who is busy painting farmsteads, huts and beach resorts constructed by anonymous builders which reveal, only to those who are able to see their icastic forms, dimensions and meanings that are vaster and deeper: 'modern' because as in a fresco by Giotto, they carry out «the miracle of unification, matter-form-spirit»¹⁸.

It is the landscape of Versilia, a «landscape that goes beyond landscape, where the order that reigns is the composition of primal sentiments»¹⁹, that watches over these events that bring together the human experiences of Carrà and Pagano. We like to think, however, that this fleeting association, under the shade of the pines that witnessed Carrà and Longhi debate and play boules, may also have generated the creative spark that a few years later made Pogatschnig and Guarniero Daniel to devise for the VI Milan Triennale of 1936 the essential exhibition and catalogue devoted to *Rural Italian architecture*²⁰.

A photographic research that is incredibly similar, in terms of feeling, rigour and poetics, to the both humble and mythical dimension depicted in the landscapes painted by the Master from Quargnento²¹.

Translation by Luis Gatt

¹ C. Carrà, *La mia vita*, Longanesi, Roma 1943, ora in M. Carrà (a cura di), *Carlo Carrà Tutti gli scritti*, con un saggio di V. Fagone, Feltrinelli 1978, pp. 752-755.

² C. Carrà, *Parlata su Giotto*, in «La Voce» 31 marzo 1916 e Id., *Paolo Uccello costruttore*, in «La Voce» 30 settembre 1916, entrambi in *Carlo Carrà Tutti gli scritti*, cit., rispettivamente a pp. 63-71 e pp. 73-79. Carrà su richiesta di Giovanni Papini ripubblicherà i due saggi assieme ad altri contributi nel volume *Pittura metafisica*, edito a Firenze per la Libreria della Voce nel 1919, adesso in *Carlo Carrà Tutti gli scritti*, cit., pp. 87-168.

³ *Henri Rousseau Il candore arcaico* è il titolo della mostra allestita dal marzo al luglio 2015 (poi prorogata a settembre) nelle sale dell'appartamento del Doge nel Palazzo Ducale di Venezia dove per meglio ricostruire il *fil rouge* delle influenze del Doganiere si sono accostate alle opere del pittore francese dipinti di Cézanne, Gauguin, Seurat, Morandi, Frida Kahlo, Kandinskij, Picasso e Carrà. Di quest'ultimo *I romantici* (1916) posto in dialogo con *Per fare festa al piccolo!* (1903) e *Bambina con bambola* (1904-1905). Commissari della mostra Gabriella Belli e Guy Cogeval, curatori Laurence des Cars e Claire Bernardi.

⁴ Cf. M. Vallora, *Le due metafisiche "Fregole di sapere con qualche esattezza"*, in *Carlo Carrà, La strada di Casa Il Poeta della Metafisica*, testi di M. Vallora e M. Carrà, catalogo della mostra svoltasi in Alessandria, Galleria d'Arte di Palazzo Guasco dal 1 dicembre 2002 al 19 gennaio 2003, Antheios Edizioni, Milano 2002, pp. XI-XLVII.

⁵ Cf. G. de Chirico, recensione a *Pittura Metafisica* di Carlo Carrà, *Il Convegno*, luglio 1920.

⁶ C. Carrà, *La mia vita*, cit., adesso in *Carlo Carrà Tutti gli scritti*, cit., p. 705.

⁷ M. Carrà, *Dalle «cose ordinarie» al realismo mitico*, in M. Carrà, E. Coen, G.G. Lemaire, *Art&Dossier Carlo Carrà*, Giunti, Firenze 1998, p. 53.

⁸ «Ecco i colori già fluiscono a masse, ai limiti primi delle nuove essenze architettrurali che premono alle superfici della tela. Il pittore poeta sente che la sua essenza vera immutabile parte dall'invisibile che parte dall'eterno reale. La sua ebbrezza non è passeggera perché non gli viene dall'ordine fisico sebbene le facoltà dei sensi siano i suoi strumenti accessori. Egli sente di essere microcosmo plastico a contatto mediato col tutto. La materia stessa non ha che quel tanto di esistenza che importa il grado di colpa che è in lui. Così io, in questo navigar sonnambulo mi rimetto all'infinita parte di eternità che è in me, per mezzo della quale mi sento in relazione col mio essere più vero, e cerco di penetrare l'intimità recondita delle cose ordinarie, che sono le ultime ad essere conquistate». C. Carrà, *Quadrante dello spirito*, in «Valori Plastici», n. 1, Roma, Novembre, 1918, adesso in *Carlo Carrà Tutti gli scritti*, cit., pp. 199-201.

⁹ Cf. C. Carrà, *La mia vita*, cit., adesso in *Carlo Carrà Tutti gli scritti*, cit., p. 752.

¹⁰ R. Longhi, *Carlo Carrà*, Ulrico Hoepli Editore, Milano 1937, p. 11 ora in Id. *Scritti sull'Otto e Novecento: 1925-1966* (Opere complete, XIV), Sansoni Editore, Firenze, 1984, p. 43. Sui rapporti fra il critico di Alba e il pittore di Alessandria si veda il saggio della curatrice della mostra al Palazzo Reale di Milano nonché Direttrice scientifica della Fondazione Roberto Longhi, M.C. Bandera, *Carlo Carrà attraverso la lente di Roberto Longhi in Carlo Carrà*, catalogo della mostra a cura di M.C. Bandera, Marsilio, Venezia 2018, pp. 28-51.

¹¹ È con un affettuoso e preciso invito ad uscire dall'isolamento dello studio che si chiude la recensione di Oppo per la *Mostra d'Arte Indipendente* svoltasi a Roma nel 1918: «È purtroppo vero che viviamo in un tempo di tale porcome pittorico e di facile truffaldinismo che vien voglia di non uscire mai all'aria aperta e rincantucciarsi nelle grigie stanze affollate di oggetti muti, personaggi di una vita irreali testimoni terribili delle nostre pazzie solitarie. Ma coraggio ci vuole, coraggio, come viene, viene; tanto non si vince il proprio destino, e, fuori, fuori dalle mura della casa, all'aria, al sole, fra la folla, nella vita, amico Carrà». C.E. Oppo, *La Mostra d'Arte indipendente*, in «L'Idea Nazionale», Roma, 28 maggio 1918 ora in F.R.

¹ C. Carrà, *La mia vita*, Longanesi, Roma 1943, also in M. Carrà (ed.), *Carlo Carrà Tutti gli scritti*, with an essay by V. Fagone, Feltrinelli 1978, pp. 752-755.

² C. Carrà, *Parlata su Giotto*, in «La Voce» 31 March 1916 and Id., *Paolo Uccello costruttore*, in «La Voce» 30 September 1916, both in *Carlo Carrà Tutti gli scritti*, cit., respectively on pp. 63-71 and pp. 73-79. Upon request from Giovanni Papini, Carrà will publish the two essays again, together with other contributions, in the volume *Pittura metafisica*, edited in Florence by Libreria della Voce in 1919, also in *Carlo Carrà Tutti gli scritti*, cit., pp. 87-168.

³ *Henri Rousseau Il candore arcaico* is the title of the exhibition presented between March and July 2015 (later extended to September) in the halls of the apartment of the Doge at the Palazzo Ducale in Venice, where in order to better reconstruct the *fil rouge* of the influence of the Doganiere other painting were placed alongside those of Rousseau, including works by Cézanne, Gauguin, Seurat, Morandi, Frida Kahlo, Kandinskij, Picasso and Carrà. Among those by Carrà, *I romantici* (1916) placed in dialogue with *Per fare festa al piccolo!* (1903) and *Bambina con bambola* (1904-1905). The commissioners of the exhibition were Gabriella Belli and Guy Cogeval, the curators Laurence des Cars and Claire Bernardi.

⁴ Cf. M. Vallora, *Le due metafisiche "Fregole di sapere con qualche esattezza"*, in *Carlo Carrà, La strada di Casa Il Poeta della Metafisica*, texts by M. Vallora and M. Carrà, catalogue of the exhibition held in Alessandria, Galleria d'Arte di Palazzo Guasco from 1 December 2002 to 19 January 2003, Antheios Edizioni, Milano 2002, pp. XI-XLVII.

⁵ Cf. G. de Chirico, review of Carlo Carrà's *Pittura Metafisica*, *Il Convegno*, July 1920.

⁶ C. Carrà, *La mia vita*, cit., also in *Carlo Carrà Tutti gli scritti*, cit., p. 705.

⁷ M. Carrà, *Dalle «cose ordinarie» al realismo mitico*, in M. Carrà, E. Coen, G.G. Lemaire, *Art&Dossier Carlo Carrà*, Giunti, Firenze 1998, p. 53.

⁸ «The colours flow in masses, at the first boundaries of the new architectural essences that press on the surfaces of the canvas. The painter-poet feels that its true unchanging essence begins from the invisible, which in turns begins from the eternal reality. Its elation is not passing because it does not come from the physical order, although the senses are its accessory tools. He senses he is the plastic microcosm indirectly connected to all. Matter itself only has that amount of existence which relates it to the degree of fault that is in him. Thus I, in this sonnambulist navigation, submit to the infinite part of eternity that is in me, through which I feel in connection with my most true being and attempt to enter the hidden intimacy of ordinary things, always the last to be conquered». C. Carrà, *Quadrante dello spirito*, in «Valori Plastici», n. 1, Roma, November, 1918, also in *Carlo Carrà Tutti gli scritti*, cit., pp. 199-201.

⁹ Cf. C. Carrà, *La mia vita*, cit., also in *Carlo Carrà Tutti gli scritti*, cit., p. 752.

¹⁰ R. Longhi, *Carlo Carrà*, Ulrico Hoepli Editore, Milano 1937, p. 11 also in Id. *Scritti sull'Otto e Novecento: 1925-1966* (Opere complete, XIV), Sansoni Editore, Firenze, 1984, p. 43. On the relationship between the critic from Alba and the painter from Alessandria see the essay by the curator of the exhibition at the Palazzo Reale in Milan, who is also the Scientific Director of the Fondazione Roberto Longhi, M.C. Bandera, *Carlo Carrà attraverso la lente di Roberto Longhi in Carlo Carrà*, catalogue of the exhibition edited by M.C. Bandera, Marsilio, Venezia 2018, pp. 28-51.

¹¹ Oppo closes his review of the *Mostra d'Arte Indipendente*, which took place in Rome in 1918, with a affectionate invitation to exit the isolation of studio: «It is unfortunately true that we live in a time of such pictorial filth and easy cheating that one prefers never to go out to the open air and to burrow oneself in gray rooms cluttered with silent objects, characters of an unreal life, terrible witnesses to our solitary madness. Yet courage is needed, courage, in any form it may come; one's destiny will not be defeated anyway, and outside, outside of the walls of the house, in the open air, the sun, among the crowd, in life, Carrà my friend». C.E. Oppo, *La Mostra d'Arte indipendente*, in «L'Idea Nazionale», Roma, 28 May 1918 also in F.R. Morelli, V. Rivosecchi, *Oppo*, Roma 2000, pp. 79-80. See also C. Carrà, *La mia scoperta del*



Morelli, V. Rivosecchi, *Oppo*, Roma 2000, pp. 79-80. Si confronti al riguardo anche C. Carrà, *La mia scoperta del mare*, testo rimasto a lungo inedito e pubblicato per la prima volta in *Carlo Carrà Tutti gli scritti*, cit., p. 334.

¹² C. Carrà, *La mia vita*, cit., adesso in *Carlo Carrà Tutti gli scritti*, cit., p. 753.

¹³ Cfr. C. Carrà, *D'estate al Forte*, testo del 1940 pubblicato per la prima volta in *Carlo Carrà Tutti gli scritti*, cit., pp. 335-336. Per approfondire il rapporto che legava Carrà a questa riviera cfr. P. Bigongiari, *Carrà in Versilia*, in A. Monferini (a cura di), *Carrà 1881-1966*, catalogo della mostra, Roma Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, 15 dicembre 1994-28 febbraio 1995, Electa, Milano 1994.

¹⁴ L'arrivo di Dazzi e Carrà in Versilia indusse altri artisti e intellettuali loro amici a frequentare anch'essi Forte dei Marmi, dando vita col passare degli anni a un cenacolo composto da Giovanni Papini, Ardengo Soffici e dalla coppia Roberto Longhi, Anna Banti; ad essi si aggiunsero col tempo Felice Carena, Raffaele De Grada, Mino Maccari. La Versilia di allora, ancora selvaggia, con spiagge per la gran parte ancora libere, finiva per accogliere – dopo gli anni eroici di Böcklin, Mann, D'Annunzio – un mirabile consorzio di intelletti in quelle estati incastonate fra le due guerre mondiali. Fortuna della riviera apuana alla quale contribuì anche la creazione nel 1929 del Premio Letterario Viareggio da parte di Leonida Rèpaci, Alberto Colantuoni e Carlo Salsa. E così che anche Leo Longanesi, Giuseppe Prezzolini, Tommaso Landolfi, Carlo Emilio Gadda, Alberto Moravia, Curzio Malaparte, Alberto Savino, Thomas Mann, Aldous Huxley, Henri Moore e successivamente Eugenio Montale, finirono per frequentare la costa. Figura centrale di quella scena lo scrittore Enrico Pea che, assieme a Carrà, consacrò i tavolini del fortemarmino Caffè Roma, ombreggiati dalle foglie del cosiddetto 'quarto platano' sito nella piazza principale del paese, al rango di salotto culturale dell'intelligenza italiana in vacanza. Con la morte di Pea nel 1958 e con l'incipiente boom economico italiano e della correlata vacanza estiva di massa, quel salotto culturale informale cominciò progressivamente ad evaporare, fino a sparire completamente. La Forte dei Marmi di oggi cerca ancora di conservare e perpetuare la memoria di quella felice stagione nonostante il suo presente status di 'quadrilatero della moda milanese' trasferito al mare, nonostante l'arrembaggio dei ricchissimi russi che oggi si sostituiscono a quei lontani villeggianti.

¹⁵ Cfr. R. Longhi, *Carlo Carrà*, cit., in Id., *Scritti sull'Otto e Novecento: 1925-1966*, cit.

¹⁶ M. Carrà, *Al Forte, da tanti anni*, in M.A. Giusti, *Ville segrete a Forte dei Marmi*, Electa, Milano 1990, p. 101. Sempre nel medesimo volume è riportata la lettera di Pagano a Carrà, scritta a Torino il 19 Ottobre 1931, IX: «Caro Carrà, ho avuto la sua lettera e la ringrazio vivamente d'aver pensato a me per la sopraelevazione della sua casetta a Forte dei Marmi. Mi metto senz'altro a sua disposizione. Entro pochi giorni, (certo entro questa settimana) io sarò a Milano e l'avverterò per tempo, in modo da poter concretare tutto. Lei ha un rilievo di quello che c'è già? Spero di sì. Sono molto contento di fare qualcosa per lei: la Sua adesione mi conforta e mi fa sperare. La prego di porgere i miei ossequi alla Sua Signora, suo devoto Giuseppe Pagano», in M.A. Giusti, cit., p. 55. Questa e altre due lettere di Pagano a Carrà (3.6.1931 e 5.12.1931) sono conservate nell'archivio privato Carrà.

¹⁷ «Tradizione e modernità sono da me concepite come due metà della medesima sfera. La sfera gira e quello che è sotto passa di sopra; così il rivoluzionario può diventare tradizionalista e viceversa. Perciò se mi si domanda che cosa sia stato, se un rivoluzionario o un tradizionalista, mi sento di poter rispondere che sono stato tutte e due le cose insieme», C. Carrà, *La mia vita*, cit., adesso in *Carlo Carrà Tutti gli scritti*, cit., p. 705.

¹⁸ C. Carrà, *Parlata su Giotto*, cit., p. 71.

¹⁹ R. Longhi, *Carlo Carrà*, p. 15, ora in Id., cit., p. 46.

mare, a text that long remained unpublished, until it appeared in *Carlo Carrà Tutti gli scritti*, cit., p. 334.

¹² C. Carrà, *La mia vita*, cit., also in *Carlo Carrà Tutti gli scritti*, cit., p. 753.

¹³ Cf. C. Carrà, *D'estate al Forte*, a text from 1940 first published in *Carlo Carrà Tutti gli scritti*, cit., pp. 335-336. For a further in-depth analysis of the links of Carrà to this riviera see P. Bigongiari, *Carrà in Versilia*, in A. Monferini (ed.), *Carrà 1881-1966*, catalogue of the exhibition, Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, 15 December 1994-28 February 1995, Electa, Milano 1994.

¹⁴ The arrival of Dazzi and Carrà in Versilia induced other artists and intellectuals friends of theirs to visit Forte dei Marmi, creating through the years a circle composed by Giovanni Papini, Ardengo Soffici and the couple Roberto Longhi and Anna Banti; others would join them later, such as Felice Carena, Raffaele De Grada and Mino Maccari. Versilia at the time, still unspoiled, with beaches that were still mostly free, welcomed – after the heroic years of Böcklin, Mann and D'Annunzio – an amazing society of intellectuals that met during those summers in-between the wars. The fortune of the Apuan riviera was also enhanced by the creation in 1929 of the Premio Letterario Viareggio by Leonida Rèpaci, Alberto Colantuoni and Carlo Salsa. It is thus that also Leo Longanesi, Giuseppe Prezzolini, Tommaso Landolfi, Carlo Emilio Gadda, Alberto Moravia, Curzio Malaparte, Alberto Savino, Thomas Mann, Aldous Huxley, Henri Moore and later Eugenio Montale, visited the coast. A central figure in this circle was the writer Enrico Pea who, together with Carrà, turned the tables of Caffè Roma in Forte dei Marmi, under the shade of the so-called 'quarto platano' that stood in the main square of the town, into the cultural salon of the Italian intelligentsia on holiday. After Pea's death in 1958, and in the midst of the Italian economic boom and the resulting mass Summer holiday-making, that informal cultural salon began to slowly evaporate, until it finally disappeared. Forte dei Marmi today is still trying to preserve and perpetuate the memory of that happy era, despite its present status as 'quadrangle of Mianese fashion' transferred to the sea, despite the hordes of rich Russians that have substituted those holidaymakers from a later age.

¹⁵ Cf. R. Longhi, *Carlo Carrà*, cit., in Id., *Scritti sull'Otto e Novecento: 1925-1966*, cit.

¹⁶ M. Carrà, *Al Forte, da tanti anni*, in M.A. Giusti, *Ville segrete a Forte dei Marmi*, Electa, Milano 1990, p. 101. Also in this book there is a transcript of the letter sent by Pagano to Carrà, written in Turin on October 19, 1931, IX: «Dear Carrà, I received your letter and I thank you warmly for having thought about me for undertaking the construction of a second storey in your house in Forte dei Marmi. I am certainly at your service. In a few days (this week for sure) I will be in Milan and will let you know beforehand so that we can organise everything. Do you have a survey of what is already there? I hope you do. I am very happy to be able to do something for you: your support comforts me and gives me hope. Please give my regards to your wife, yours sincerely, Giuseppe Pagano», in M.A. Giusti, cit., p. 55. This letter, together with two others written by Pagano to Carrà, is kept in the private Carrà archive.

¹⁷ «I understand tradition and modernity as two halves of the same sphere. The sphere rotates and what is under comes on top; thus the revolutionary can become a traditionalist and the other way around. This is why if I am asked whether I was a revolutionary or a traditionalist, I feel I can safely say that I was both things simultaneously», C. Carrà, *La mia vita*, cit., also in *Carlo Carrà Tutti gli scritti*, cit., p. 705.

¹⁸ C. Carrà, *Parlata su Giotto*, cit., p. 71.

¹⁹ R. Longhi, *Carlo Carrà*, p. 15, now in Id., cit., p. 46.

²⁰ G. Pagano, G. Daniel, *Architettura rurale italiana*, Quaderni della Triennale, catalog of the Rural Architecture Exhibition presented at the VI Triennale in Milan, 1936, Ulrico Hoepli Editore, Milano 1936.



²⁰ G. Pagano, G. Daniel, *Architettura rurale italiana*, Quaderni della Triennale, catalogo della Mostra di architettura rurale alla VI Triennale di Milano, 1936, Ulrico Hoepli Editore, Milano 1936.

²¹ Non è forse un caso che Carrà registri la qualità del lavoro di Pagano nel commento alla VI Triennale pubblicato su L'Ambrosiano dell'agosto '36: «Confesso che di fronte a certe architetture presunte moderne non si sa alla volte che viso fare; ma di esse si farebbe volentieri a meno. La lotta vera delle tendenze creatrici è tutt'altra cosa. Questo sia detto tanto più volentieri in quanto l'odierna Triennale offre il modo di insegnare agli uomini, anche in questo settore, ad amare i buoni esempi dell'architettura moderna e indirizzare il nostro pensiero verso ciò che è veramente bello, piuttosto che a quello che del bello è il contrario. Il vasto padiglione costruito dall'architetto Pagano, e i saggi fotografici raccolti nella sezione internazionale d'architettura, sono un effettivo e prezioso contributo alla conoscenza dei valori architettonici, come l'ordinamento del materiale fotografico che viene esposto sotto la nomenclatura di architettura rurale mediterranea mostra che non sussiste dissidio fra l'antico e il moderno, e che anzi i buoni architetti di oggi sono i continuatori della tradizione, intesa come vivente spirito». C. Carrà, *Considerazioni sulla VI Triennale*, L'Ambrosiano, 14 agosto, 1936, adesso in *Carlo Carrà Tutti gli scritti*, cit., p. 288.

²¹ It is perhaps not a coincidence that Carrà notes the quality of Pagano's work in his comment to the VI Triennale, published on L'Ambrosiano in August 1936: «I confess that before certain allegedly modern architectures one often doesn't know what to think, although we would happily do without them. The true struggle of creative tendencies is something else altogether. This should be said especially since the current Triennale offers a way to teach people, also in this sector, to love good examples of modern architecture and direct our thought towards what is truly beautiful, rather than to what is actually the opposite of beautiful. The vast pavilion built by Pagano and the photographic essays presented in the international architecture section, are an effective and precious contribution to the knowledge of architectural values, in the same way as the organisation of the photographic material presented under the title of Mediterranean rural architecture shows that there is no conflict between ancient and modern, and that, quite on the contrary, today's good architects are the heirs of tradition, understood as living spirit». C. Carrà, *Considerazioni sulla VI Triennale*, L'Ambrosiano, 14 August, 1936, also in *Carlo Carrà Tutti gli scritti*, cit., p. 288.

Nell'Italia dei primi anni Cinquanta, sotto l'impulso di Adriano Olivetti prende avvio un'effettiva e intensa collaborazione tra architetti e artisti. Nello spazio dello showroom Olivetti progettato dai B.B.P.R. in collaborazione con l'artista Costantino Nivola a New York, l'architettura accoglie e integra l'opera d'arte. Ogni soluzione progettuale è orientata da un chiaro intento narrativo volto a raccontare il paesaggio italiano.

In the early Fifties, promoted by Adriano Olivetti, an effective and intense collaboration began in Italy between architects and artists. In the space of the Olivetti showroom in New York, designed by B.B.P.R. in collaboration with the artist Costantino Nivola, the architecture houses and integrates the work of art. Every design solution is oriented by a clear intention to narrate the Italian landscape.

Tracce di mediterraneo a New York il negozio Olivetti sulla Fifth Avenue Traces of the Mediterranean in New York: the Olivetti store on Fifth Avenue

Giuseppe Cosentino

Quando Noodles (Robert De Niro) ritorna a New York dopo 35 anni, trova una città completamente diversa. In *C'era una volta in America* Sergio Leone affida a un'immagine il salto temporale dal 1933 al 1968: il cartellone pubblicitario che si stende sul fondale della stazione di New York. Il grande manifesto circense del luna park di Coney Island su cui si avvicinano giocolieri, acrobati e figure indistinte della borghesia americana degli anni '30, è sostituito dallo skyline dei grattacieli, simbolo del progresso che avanza nella nuova città. A dominare la scena, al centro, la grande mela rossa, icastica nella sua essenzialità, e in alto la scritta "Love", firma inequivocabile di Robert Indiana. La città stessa è il nuovo oggetto di attrazione, rappresentata e declinata in chiave pop.

È in questo contesto di rapida trasformazione culturale che trovano rifugio l'artista sardo Costantino Nivola e sua moglie Ruth Guggenheim, scappati dall'Italia a causa delle persecuzioni razziali. Greenwich Village è il quartiere dove Nivola incontra gli architetti Schawinsky, Sert, Gropius e artisti come Léger e Pollock. Nei primi anni '50 Nivola sperimenta una nuova pratica scultorea che raggiunge la sua massima espressione artistica nei bassorilievi realizzati con la tecnica del Sand Casting. Un *divertissement*, un'invenzione nata per gioco insieme ai figli sulla spiaggia di East Hampton: le impronte delle mani e dei piedi lasciati sulla sabbia, o i relitti della natura come le conchiglie, nuovi ossi di seppia, sono usati come matrice per i calchi realizzati in gesso e successivamente in calcestruzzo. Quando Le Corbusier conosce Nivola è attratto da questa invenzione e dal suo potenziale espressivo, e insieme all'amico la utilizza in una serie di sperimentazioni e realizzazioni.

La prima grande opera di Nivola realizzata in cemento è commis-

When Noodles (Robert De Niro) returns to New York after 35 years, he finds a completely different city. In *Once upon a time in America*, Sergio Leone entrusts the flash-forward from 1933 to 1968 to one single image: the billboard at the train station in New York. The large circus-like poster of Coney Island with jugglers, acrobats and the nondescript masses of the American bourgeoisie of the Thirties gives way to a skyline of skyscrapers, symbol of the progress that advances in the new city. Catching the attention of the viewer, at the centre, the Great Apple, of great expressive in its simplicity, and above it the word "Love", Robert Indiana's unmistakable signature. The city itself is the new object of attraction, represented and interpreted in a Pop key.

It is in this context of swift cultural transformation that the Sardinian artist Constantino Nivola and his wife Ruth Guggenheim find refuge, escaping from Italy as a consequence of racial persecution. In Greenwich Village Nivola met the architects Schawinsky, Sert and Gropius, as well as artists such as Léger and Pollock. In the early Fifties Nivola experimented with a new sculpting method which achieved its greatest artistic expression in the bas-reliefs made with the technique known as Sand Casting. A *divertissement*, an invention which originated playing with his children on the beach in East Hampton: the prints of hands and feet left on the sand, or natural remains such as shells or the bones of cuttlefish, are used as the matrices for moulds made first in plaster and later in concrete. When Le Corbusier met Nivola he was attracted by this invention and its expressive potential, and together with his friend used it in a series of experiments and works.

Nivola's first great work in concrete was the commission in 1953 for the Olivetti *showroom* on Fifth Avenue in New York.



p. 75
 Showroom Olivetti, pannello in sand casting di Costantino Nivola, tavolo in marmo
 Candoglia e sedie Arflex su disegno dei B.B.P.R., New York, 1953-54,
 foto di H. Namuth © courtesy Fondazione Nivola 2018
 p. 76
 Le Corbusier e Costantino Nivola, East Hampton, 1951
 © courtesy Fondazione Nivola 2018
 p. 77
 Costantino Nivola e Enrico Peressutti, East Hampton, 1953-54
 © courtesy Fondazione Nivola 2018



sionata all'artista sardo nel 1953 per lo *showroom* Olivetti sulla Fifth Avenue a New York.

Il marchio Olivetti nei primi anni '50 è il simbolo della modernità italiana nel mondo. Nel 1952, il MoMA di New York aveva inaugurato una grande esposizione sul design di Olivetti. Nel catalogo generale della mostra, che ne spiega le intenzioni, si legge «*the purpose of the exhibition is to encourage American industries to follow the lead of this corporation in organizing all the visual aspects of the industry under a single high standard of taste*»¹. L'industria italiana è il modello a cui guardare. Una produttività che si realizza attraverso un pensiero e mediante uno stile che diventano cifra ed esempio a cui il capitalismo americano può riferirsi.

Per la progettazione dello *showroom* sulla Fifth Avenue Adriano Olivetti incarica, insieme a Nivola nel 1953 il gruppo milanese BBPR. Una scelta che è già dichiarazione d'intenti e sintesi efficace di uno sguardo proiettato verso il futuro, ma saldamente ancorato alla tradizione.

Nel pensiero di Olivetti i negozi non sono solo spazi di vendita ma rappresentano veicoli diretti di cultura, parti di un discorso più ampio che si articola su di una visione socio-politica progressista del mondo e dell'uomo. «Abbiamo portato in tutti i villaggi le nostre armi segrete: i libri, i corsi le opere d'ingegno e dell'arte. Noi crediamo nella virtù rivoluzionaria della cultura che dona all'uomo il suo vero potere»². Gli *showroom* sono espressione di una committenza illuminata che in essi trova spazio e occasione per aprirsi alla comunità e promuovere la propria visione: «il biglietto da visita dell'Olivetti»³. Lo spazio dello *showroom* costruito sulla Fifth Avenue, posto al piano terreno di un grattacielo del primo '900, è profondo 25 metri,

The Olivetti brand in the early Fifties was the symbol of Italian modernity in the world. In 1952, the MoMA in New York inaugurated a major exhibition of Olivetti's designs. In the general catalogue to the exhibition, which explains its aims, it says «*the purpose of the exhibition is to encourage American industries to follow the lead of this corporation in organizing all the visual aspects of the industry under a single high standard of taste*»¹. Italian industry was the role model. Productivity carried out through thought and style which became an example that American capitalism could follow.

For the design of the *showroom* on Fifth Avenue Adriano Olivetti commissioned in 1953, together with Nivola, the Milanese group BBPR. A choice that in itself is a declaration of intent and efficient synthesis of a gaze projected toward the future, yet solidly anchored to tradition.

According to Olivetti's vision the stores are not places for retail but also represent direct vehicles for culture, they are part of a vaster discourse that is based on a progressive socio-political view of the world and of man. «We brought to every village our secret weapons: books, courses, works of art and of genius. We believe in the revolutionary virtue of culture which gives man his true power»². The *showrooms* are the expression of an enlightened commission which finds in them the space and opportunity for opening toward the community and promote its vision: «Olivetti's visiting card»³.

The space of the *showroom* built on Fifth Avenue on the ground floor of a skyscraper from the early 20th century is 25 meters deep, 8 meters wide and 5 meters high. The interior space is distributed on two above-ground levels and an underground level serving as a storeroom. The store follows the canonical 'type' of Olivetti



largo 8 e alto 5. Al suo interno lo spazio è articolato su due piani fuori terra e uno interrato con funzione di deposito. Il negozio aderisce al 'tipo' canonico degli *showroom* Olivetti, in genere composti da una grande sala per l'esposizione con al centro una scala che conduce al mezzanino. Ma come per tutti i tipi, lo schema di riferimento si modifica adattandosi al contesto specifico che lo ospita. Nello *showroom* newyorkese la facciata in cristallo, arretrata rispetto al filo esterno, apre lo spazio interno alla strada, che diventa così parte integrante dell'esposizione. Nel vestibolo d'ingresso, a pochi passi dal marciapiede, un piedistallo sostiene una macchina da scrivere "Lettera 22" a disposizione dei passanti. Oltrepastata l'elegante porta in noce alta 5 metri, unico campo opaco della parete trasparente, dominano la scena il grande bassorilievo di Costantino Nivola, occupante la parete sinistra per 23 metri, e una misteriosa ruota metallica posta sul lato opposto. Il bassorilievo di Nivola, ritmato dal susseguirsi di elementi figurativi e immagini dal carattere segnico, è rappresentazione di un'umanità primordiale. A dominare la scena è la Grande Madre a forma di uccello, memoria delle antiche figure ancestrali della tradizione sarda. La luce radente naturale, che investe il bassorilievo dalla grande vetrata d'ingresso, amplifica la matericità dell'impasto di calcestruzzo e sabbia facendo risaltare il chiaroscuro plastico della composizione. In una lettera datata 6 Ottobre 1961 Le Corbusier scrive a Nivola «ho trovato nel mio baule, una kodachrome di un bassorilievo di circa 10mx2x26 che avete fatto, probabilmente per Olivetti. Siete pieno di talento! Ve l'ho già detto. Avete del sangue sardo misto al cipriota e siciliano e siete in sintonia con il migliore momento della statuaria mediterranea»⁴. A fare da sfondo ai più

showrooms, usually composed of a large exhibition hall with, at the centre, a staircase leading to the mezzanine. Yet as with all types, the reference layout is modified and adapted to the specific context that houses it.

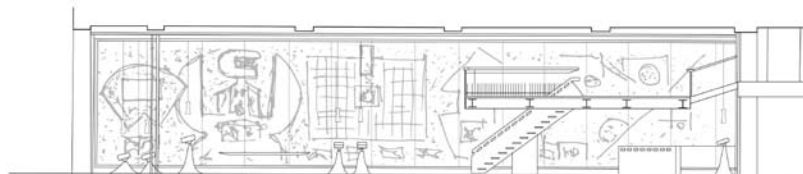
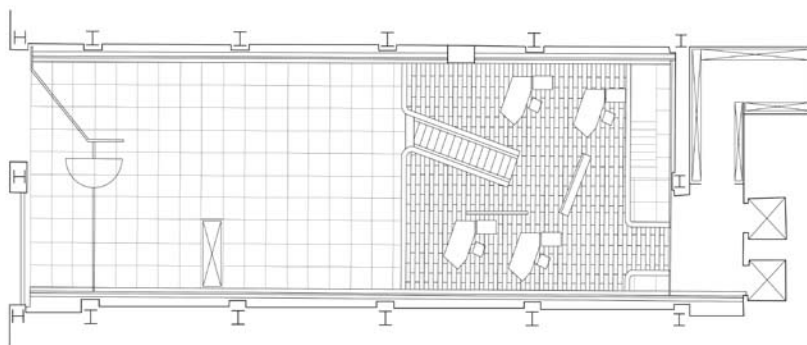
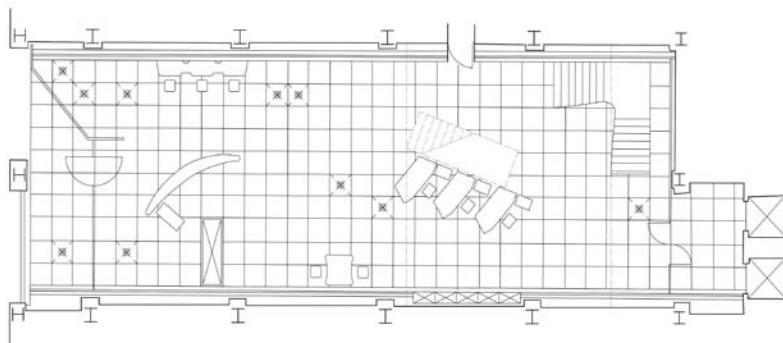
In the New York *showroom* the glass facade, which is set back from the exterior limit, opens the interior space to the street, which thus becomes an integral part of the exhibition. In the entrance lobby, just a few steps from the sidewalk, a pedestal supports a "Lettera 22" typewriter, made available to passers-by. Entering through the elegant five meter high walnut door, the only opaque section of the transparent wall, the eye is caught by Costantino Nivola's large bas-relief which occupies 23 meters of the left wall, and a mysterious metal wheel placed on the opposite side.

Nivola's bas-relief, rhythmized by a sequence of figurative elements and semantic images, represents a primordial humanity. The central figure is the Great Mother in the shape of a bird, memory of ancestral figures from Sardinian tradition. The oblique natural light that illuminates the bas-relief through the large glass wall of the entrance amplifies the material nature of the mix of concrete and sand, highlighting the chiaroscuro plasticity of the composition. In a letter dated October 6, 1961, Le Corbusier wrote to Nivola saying «I found in my trunk a Kodachrome of a bas-relief of roughly 10mx2x26 which you made, probably for Olivetti. You have great talent! I have already told you this. You have Sardinian blood mixed with Cypriot and Sicilian and you are in harmony with the greatest tradition in Mediterranean sculpture»⁴. As a backdrop for the most innovative products of Italian industry and design, the hieratic nature of an archaic Mediterranean world upon which all is based.

Pianta del piano terra, ingresso e sala centrale
 Pianta del mezzanino
 Sezione longitudinale

p. 79

Showroom Olivetti, la ruota metallica posta vicino all'ingresso con i ripiani su cui sono esposte le macchine da scrivere, New York, 1953-54
 © www.storiaolivetti.it - Associazione Archivio Storico Olivetti, Ivrea - Italy
 Showroom Olivetti, nell'atrio di ingresso un piedistallo sostiene una macchina da scrivere "Lettera 22" a disposizione dei passanti, in alto una lampada Venini su disegno dei B.B.P.R. New York, 1953-54
 © www.storiaolivetti.it - Associazione Archivio Storico Olivetti, Ivrea - Italy



innovativi prodotti dell'industria e del design italiani, la ieraticità di un mondo arcaico mediterraneo dal quale tutto prende le mosse. La ruota metallica sul lato opposto del bassorilievo non è che un ingranaggio fuori scala, un *objet trouvé*, che trasporta le macchine da scrivere dal magazzino interrato al piano terra del negozio. Il "meccanismo", cifra stilistica dell'espressione progettuale dei BBPR, in questo caso è citazione letterale del leggio rotante ideato da Agostino Ramelli nel 1588, sottile affermazione di continuità del genio olivettiano (e italiano in senso lato) con l'ingegno rinascimentale.

L'architettura accoglie e integra l'opera d'arte, come sempre avviene nei negozi Olivetti: nello *showroom* di Roma progettato da Ugo Sissa in Piazza Barberini (1942) il sistema 'aereo' formato dal solaio e dalla scala è architettura-scultura da cui guardare l'affresco di Renato Guttuso, *Boogie-Woogie*; a Venezia (1959), Carlo Scarpa immagina il basamento del Nudo bronzeo di Alberto Viani come frammento di quella scala quasi 'michelangeloesca' che domina l'intero spazio. Al contrario, nel negozio newyorkese prevale piuttosto il vuoto di una lunga navata che termina con una scala posta in diagonale, quasi ad indicare il bassorilievo di Nivola, al quale pare ricongiungersi.

Architettura e arte si uniscono, si fondono e si confondono. I piedistalli che sostengono le macchine da scrivere sono elementi scultorei che nascono, come estrusi, dal pavimento in marmo verde, costruendo un paesaggio geologico di stalagmiti cui corrispondono, moderne stalattiti luminose, le lampade calate dal soffitto blu, realizzate in vetro di Murano da Venini su disegno dei BBPR. Ogni soluzione progettuale è orientata da un chiaro intento nar-

The metal wheel on the opposite side is nothing other than an off-scale gearwheel, an *objet trouvé*, that transports the typewriters from the underground storeroom to the ground floor of the store. The "mechanism", stylistic example of the design expression of the BBPR group, in this case is a literal reference to the bookwheel designed by Agostino Ramelli in 1588, subtle affirmation of the continuity between Olivetti's genius (and Italian genius in the wider sense), and the Renaissance.

The architecture houses and integrates the work of art, as it has always been in Olivetti stores: in the Rome *showroom*, designed by Ugo Sissa in Piazza Barberini (1942), the 'aerial' system composed of the attic and the staircase is an architecture-sculpture from which to contemplate Renato Guttuso's fresco, *Boogie-Woogie*; in Venice (1959), Carlo Scarpa imagines the pedestal of Alberto Viani's bronze nude as a fragment of that almost 'Michelangeloesque' staircase that dominates the entire space. In the New York store, on the contrary, it is the emptiness of a long nave ending in a diagonal staircase that prevails, almost as if pointing at Nivola's bas-relief, with which it seems to connect.

Architecture and art unite, mix and blend together. The pedestals that support the typewriters are sculptural elements that rise as if extruding from the green marble pavement, building a geological landscape of stalagmites together with the stalactites represented by the lamps that drop from the blue ceiling, which were made by Venini in Murano glass following a design by BBPR.

Every design solution is oriented by a clear intention to narrate a landscape, to speak of a people. Gio Ponti writes: «the store that Belgiojoso, Peressuti and Rogers have created for Olivetti in New



rativo volto a raccontare un paesaggio, a parlare di un popolo. Scrive Gio Ponti «il negozio che Belgiojoso, Peressuti e Rogers hanno creato per Olivetti a New York sulla Quinta Strada, ha il merito [...] di farci godere una sorpresa: è senza accademia, e altro pregio, non è anti-accademico e polemico; è fuori dell'accademia moderna; è una invenzione, è pieno di inedito e di valori poetici, e non ha di sembrare fuori luogo, perché quest'opera ci porta immediatamente in un clima di immaginazione, e di libertà»⁵. La sabbia del bassorilievo, il vetro di Murano, il marmo Candoglia della scala e dei tavoli, o ancora il marmo verde delle cave di Runaz utilizzato per il pavimento, costituiscono una sorta di viatico della cultura italiana verso l'America, non solo testimonianza delle maestranze artigiane italiane ma anche frammenti di paesaggio mediterraneo approdati sulla costa della "Upper New York Bay". Tutto il negozio Olivetti è il luogo dell'immaginazione e della memoria, così come intesa da Ernesto Nathan Rogers «delle cose verso di noi e oltre di noi»⁶.

¹ Olivetti: design in industry, in «The MoMA bulletin», vol. XX, n. 1, New York 1952, p. 3.

² A. Olivetti, *Il cammino della Comunità*, Comunità Editrice, Roma/Ivrea 2013, pp. 42-43.

³ La definizione è citata dallo stesso Carlo Scarpa in *Mille cipressi*, Conferenza tenuta a Madrid nell'estate 1978, in F. Dal Co, G. Mazzaziol (a cura di), *Carlo Scarpa. Opera completa*, Electa, Milano 1984, p. 287.

⁴ Carteggio Le Corbusier-Nivola contenuto in M. Mameli, *Le Corbusier e Costantino Nivola: New York 1946-53*, Franco Angeli, Milano 2012, p. 166.

⁵ G. Ponti, *Italia a New York*, in «Domus», n. 298, 1954, pp. 3-11.

⁶ E.N. Rogers, *Gli elementi del fenomeno architettonico*, (1ª ed., a cura di C. de Seta, Guida, Napoli 1981), 6ª ed., Marinotti, Milano 2006, pp. 70-71.

York's Fifth Avenue has the merit [...] of surprising us: it is not academic and, also a virtue, it is not anti-academic and polemic either; it stands outside modern academy; it is an invention, it is full of originality and poetic values; and it does not seem out of place, because this work carries us immediately into a climate of imagination and freedom»⁵.

The sand of the bas-relief, the glass from Murano, the marble from Candoglia of the staircase and the tables, or the green marble from the quarries of Runaz which was used for the pavement, constitute a sort of voyage of Italian culture towards America, not only in testimony of Italian craftsmanship, but also as fragments of the Mediterranean landscape which have landed on the coast of the "Upper New York Bay".

The entire Olivetti store is the place of the imagination and memory, as understood by Ernesto Nathan Rogers «of things towards us and beyond us»⁶.

Translation by Luis Gatt

¹ Olivetti: design in industry, in «The MoMA bulletin», vol. XX, n. 1, New York 1952, p. 3.

² A. Olivetti, *Il cammino della Comunità*, Comunità Editrice, Roma/Ivrea 2013, pp. 42-43.

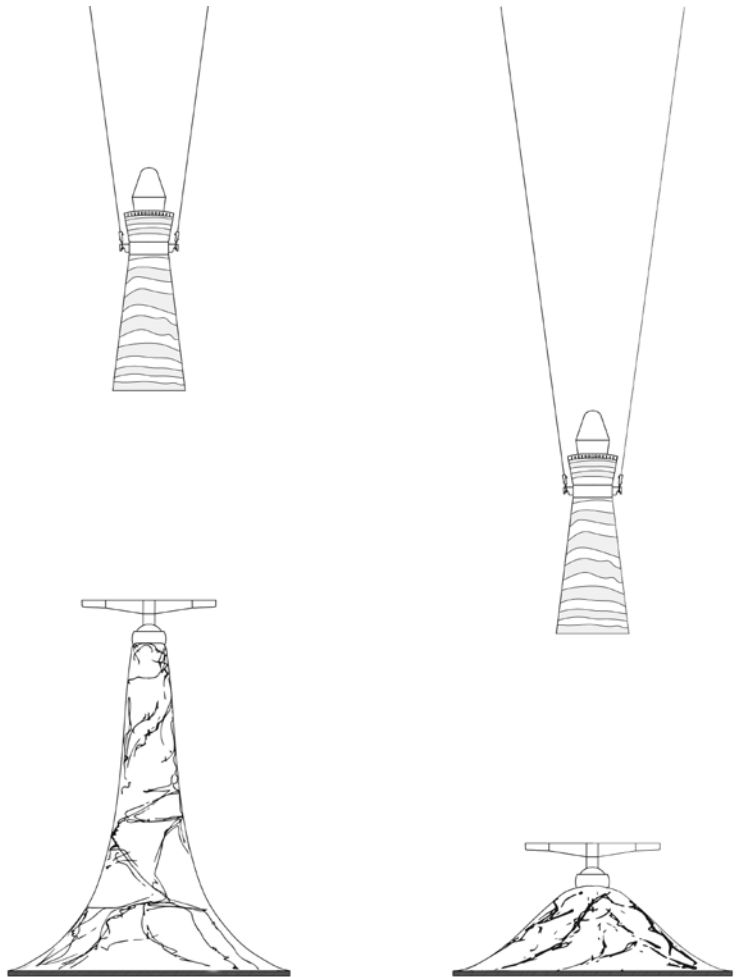
³ This definition was quoted by Carlo Scarpa himself in *Mille cipressi*, a conference held in Madrid in the Summer of 1978, in F. Dal Co, G. Mazzaziol (eds.), *Carlo Scarpa. Opera completa*, Electa, Milano 1984, p. 287.

⁴ Le Corbusier-Nivola correspondence included in M. Mameli, *Le Corbusier e Costantino Nivola: New York 1946-53*, Franco Angeli, Milano 2012, p. 166.

⁵ G. Ponti, *Italia a New York*, in «Domus», n. 298, 1954, pp. 3-11.

⁶ E.N. Rogers, *Gli elementi del fenomeno architettonico*, (first edition C. de Seta ed., Guida, Napoli 1981), sixth edition, Marinotti, Milano 2006, pp. 70-71.

Dettaglio del piedistallo che sorregge la macchina da scrivere e le lampade realizzate dalla Venini su disegno dei B.B.P.R.
Showroom Olivetti, atrio di ingresso, un piedistallo sostiene una macchina da scrivere "Lettera 22" a disposizione dei passanti, New York, 1953-54
© www.storiaolivetti.it - Associazione Archivio Storico Olivetti, Ivrea - Italy
p. 81
Showroom Olivetti, interno, in primo piano le stalagmiti in marmo verde che reggono le macchine da scrivere e dall'alto scendono le lampade Venini su disegno dei B.B.P.R., New York, 1953-54
© courtesy Fondazione Nivola 2018





Il rapporto tra arte e spazio è, per Costantino Dardi, terreno di una continua riflessione. Le sue frequentazioni con gli ambienti dell'arte, negli Settanta, lo portano a interessanti sperimentazioni sul tema. L'installazione, vera e propria arte della configurazione, rappresenta il luogo della massima tensione e sintesi tra arte e architettura. Opera d'arte e lo spazio, nelle configurazioni di Costantino Dardi, si fondono in un'unità complessa e necessaria.

For Costantino Dardi, the relationship between art and space is a field of continuous reflection. His association with artistic circles during the Seventies resulted in interesting experimentations on this subject. The installation, true art of configuration, represents the place of maximum synthesis and tension between art and architecture. In Costantino Dardi's configurations, work of art and space are blended into a complex and necessary unit.

Costantino Dardi L'arte della configurazione The art of configuration

Roberta Albiero

Il rapporto tra arte e spazio, tema tangenziale alla ricerca artistica e architettonica, è, per Costantino Dardi, terreno di una riflessione continua e costante nel suo percorso di architetto, per il quale teoria e progetto sono indissolubilmente intrecciati e che sente con urgenza e fortemente di appartenere al suo tempo. La formazione nello IUAV di Giuseppe Samonà, le letture, le frequentazioni con Achille Bonito Oliva, Filiberto Menna e l'ambiente artistico romano, il legame con Elisa Montessori, il contatto con artisti internazionali affermati, alimentano e potenziano l'interesse e la sensibilità di Nino Dardi verso il mondo dell'arte.

Negli anni Sessanta e Settanta gli artisti delle neoavanguardie, come Mario Merz, Joseph Beuys, Daniel Buren, Richard Long, Giulio Paolini, Janis Kounellis, Joseph Kossuth, avviano un processo di allontanamento dalla dimensione ideologica delle avanguardie storiche e sperimentano nuovi approcci creativi e interpretativi sul tema del rapporto tra arte e spazio. Concettualismo e land art, in particolare, si avvalgono dell'installazione quale modalità espositiva nella quale si attua la sintesi di opera e luogo.

L'installazione è, per Costantino Dardi, arte della configurazione, «operazione estetica ed esito artistico non perseguiti come messa in forma del mondo, suo ridisegno o progettazione stilistica, ma come definizione delle relazioni tra la cosa e il mondo»¹.

Le relazioni tra oggetto e contesto, scrive Dardi, sono sempre «diverse e irripetibili, come diversi e irripetibili sono il tempo e lo spazio dell'installazione, operazione, ad un tempo, estetica e comportamentale»².

L'installazione contiene quella dimensione relazionale che caratterizza i molti progetti dedicati dall'architetto friulano al tema

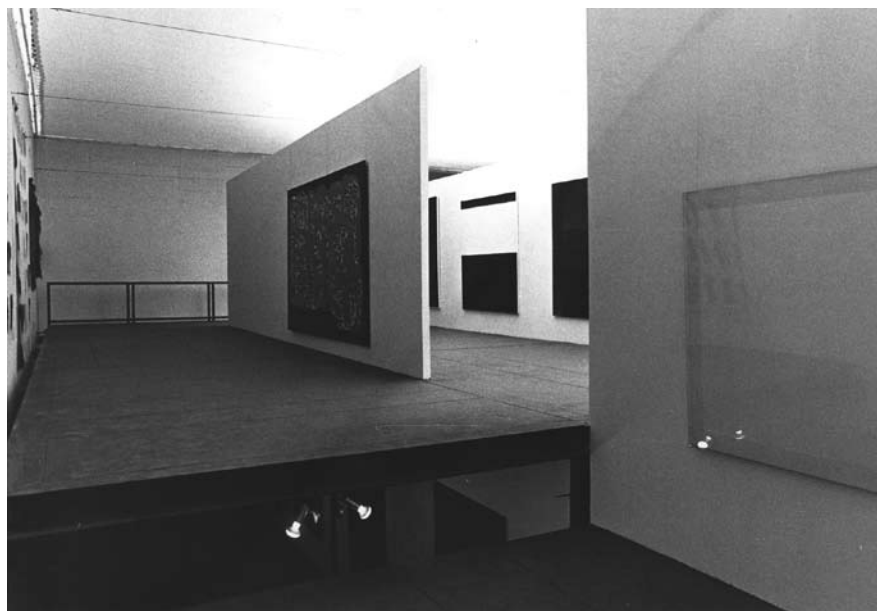
The relationship between art and space, a theme that derives from artistic and architectural research offers to Costantino Dardi a field for continuous and constant reflection during his career as an architect,. For him, who feels strongly and with urgency to belong to his time, theory and project are inextricably weaved together. His studies at Giuseppe Samonà's IUAV, the lectures, the association with Achille Bonito Oliva, Filiberto Menna and the Roman art scene, the connection with Elisa Montessori, his contacts with affirmed international artists, feed and strengthen Nino Dardi's interest and sensitivity toward the world of art.

During the Sixties and Seventies the artists of the new avant-gardes, such as Mario Merz, Joseph Beuys, Daniel Buren, Richard Long, Giulio Paolini, Janis Kounellis and Joseph Kossuth, began a process of distancing from the ideological stances of historical avant-garde movements and of experimentation with new creative and interpretative approaches to the theme of the relationship between art and space. Conceptualism and land art, in particular, use installation as a form of exhibition in which the synthesis between work of art and place is enacted.

Installation, for Costantino Dardi, is the art of configuration, «aesthetic operation and artistic aim not pursued as a *mise en forme* of the world, its redesigning or stylistic design, but as definition of the relationship between the thing and the world»¹.

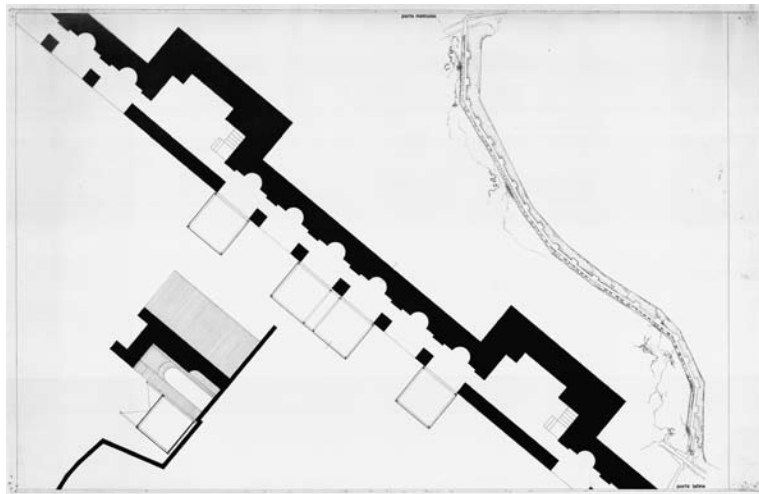
The relationships between object and context, writes Dardi, are always «different and unrepeatable, as different and unrepeatable as the time and space of the installation, which is an operation which is simultaneously aesthetic and behavioural»².

The installation contains a relational dimension that characterises



Mostra "Il progetto di architettura", Triennale di Milano, 1979
Fotografia dell'allestimento
IUAV Archivio Progetti
Costantino Dardi, Ariella Zattera,
Sei stazioni per Artenatura
La natura dell'arte, Mostra Internazionale di Arti Visive,
Biennale di Venezia, 1978
IUAV Archivio Progetti

Costantino Dardi, Andreas Sedler, Donata Tchou
Avanguardia/Transavanguardia, Mura Aureliane, Roma 1982
 Planimetria e fotografia dell'allestimento
 IUAV Archivio Progetti
 p. 85
 Costantino Dardi, Ariella Zattera, Franco Bagli
Roma Capitale, Mercati Traianei, Roma, 1984
 Schizzo del progetto di allestimento
 IUAV Archivio Progetti
 Costantino Dardi, Ariella Zattera,
 Mario De Luigi, chiesa di San Stae, Venezia, 1980
 fotografia dell'allestimento
 IUAV Archivio Progetti



dell'allestimento, campo di sperimentazione della rapidità esecutiva e della contrazione temporale, della leggerezza e della luce. Aspetti, tutti, che contraddistinguono il linguaggio di Nino Dardi: le tessiture spaziali, misurate e delicate, dei tralicci, l'esprit de geometrie, la luce bianca e assoluta, le relazioni contestuali, i volumi puri e le configurazioni che, di volta in volta, interpretano criticamente, per affinità e differenze, paesaggi, città, interni. L'allestimento, come sostiene Franco Purini, è certamente il tema architettonico che più si avvicina all'evento artistico. In quanto "azione ambientale"³, costituisce, per Dardi, il luogo della massima tensione e sintesi tra arte e architettura. L'opera d'arte e lo spazio, nelle configurazioni di Costantino Dardi, si fondono in un'unità complessa e necessaria. «Ogni mostra è un evento» – scrive Dardi – «un'irripetibile congiunzione di tensioni intellettuali e psichiche, che si consuma nel tempo per la fruizione dei quadri di un'esposizione»⁴.

Roma, 1978, è un anno importante. Dardi, lasciata Venezia, si è già trasferito nella capitale. Nasce la galleria AAM di Francesco Moschini, teatro di confronto continuo tra artisti e architetti, che vede, con i duetti degli anni Ottanta, architetti, come Passi, Purini, lo stesso Dardi e pittori, come Cucchi, Uncini, Paolini, interrogarsi su affinità e differenze, dentro quel territorio di confine che coinvolge sia il piano linguistico che spaziale.

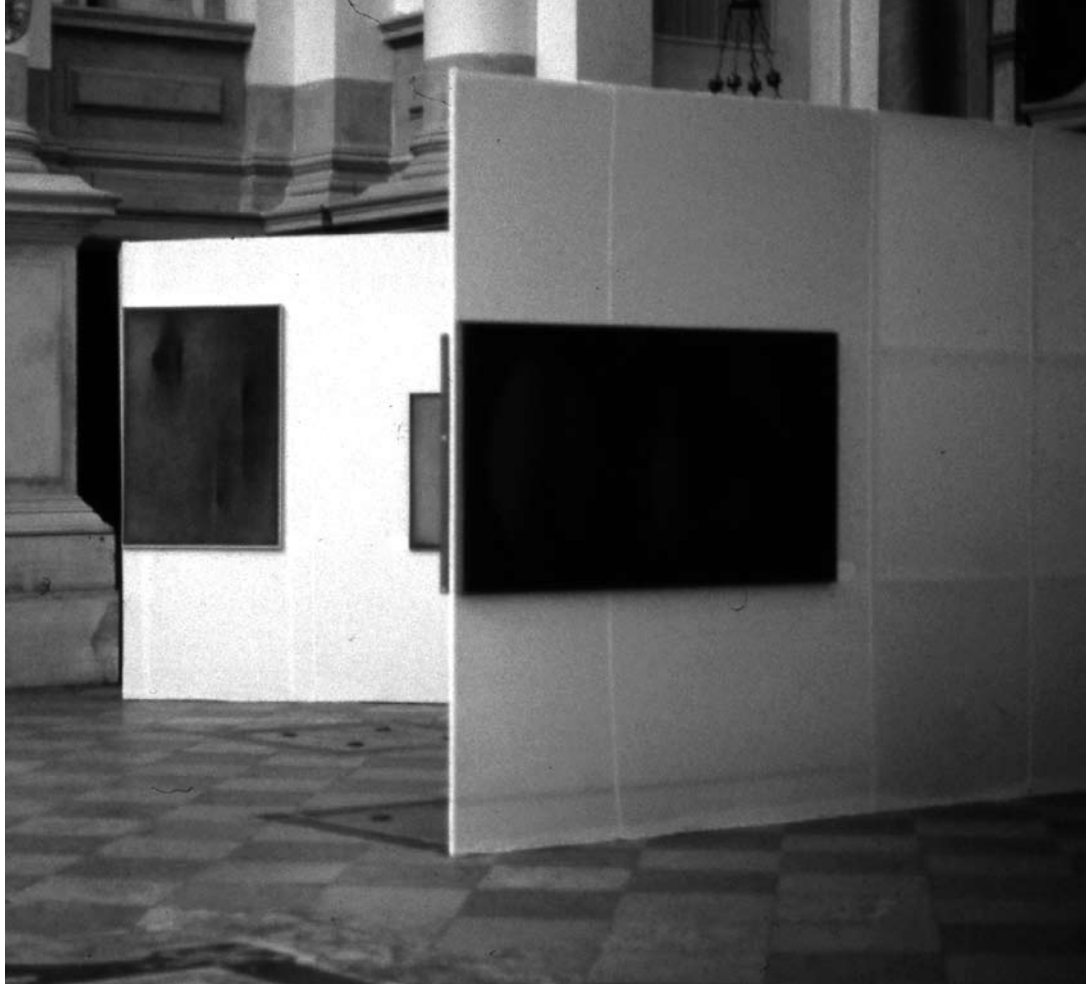
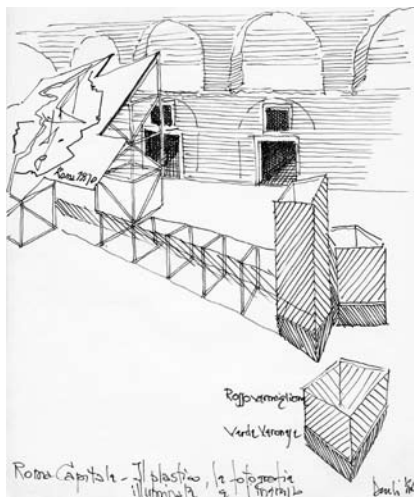
Negli stessi anni, tra il 1976 e il 1985, l'"Estate Romana" di Renato Nicolini esplose come una bomba culturale, nell'atmosfera critica e pesante della capitale. Per volontà del giovane assessore alla cultura della giunta Argan, si aprono alla vita urbana luoghi interclusi. Spazi e monumenti, a lungo sottratti ai cittadini romani, improvvisamente sono animati da concerti, mostre, installazioni, proiezioni cinematografiche. L'evento effimero riattiva lo spazio urbano producendo cultura. Nell'ambito dell'Estate

the many projects devoted by the architect from Friuli to the theme of mounting, field for the experimentation with speed of execution and temporal contraction, lightness and light. All of which are aspects that characterise Nino Dardi's language: spatial textures, pure volumes and configurations which from time to time critically interpret, through affinity and difference, landscapes, cities, interiors.

The mounting of an exhibition, as Franco Purini maintains, is certainly the architectural theme that comes closer to the art event. As "environmental action"³, it constitutes, for Dardi, the place of maximum tension and synthesis between art and architecture. In Costantino Dardi's configurations, work of art and space are blended into a complex and necessary unit. «Every art show is an event» – writes Dardi – «a unique mixture of intellectual and psychic tensions that is consummated in time for the purpose of enjoying pictures at an exhibition»⁴.

1978 was an important year for Dardi, who had left Venice for the capital. That year, Francesco Moschini opened the AAM gallery, a space that would become a place for the continuous interaction between artists and architects, where during the Eighties architects such as Passi, Purini, or Dardi himself, and painters such as Cucchi, Uncini and Paolini, interrogated themselves and each other regarding affinities and differences in that boundary area that involves both the linguistic and the spatial levels.

In those same years, between 1976 and 1985, Renato Nicolini's "Roman Summer" exploded like a cultural bomb in the heavy and critical climate of the capital. Due to the determination of the young cultural councilor Argan, previously inaccessible places became open to urban life. Spaces and monuments who had long been inaccessible to the people of Rome were suddenly used for concerts, exhibitions, installations and cinema screenings. The ephemeral event reactivates urban space, producing culture. During the Roman Summer of 1982, Dardi designed the mounting of the exhibition curated by Achille



Romana del 1982, Dardi progetta l'allestimento per la mostra, curata da Achille Bonito Oliva, *Avanguardia/Transavanguardia* alle Mura Aureliane. Il progetto, lungo il tratto di mura compreso tra Porta Metronia e Porta Latina, rilegge la struttura architettonica, il ritmo delle torri di guardia, attraverso un sistema di strutture metalliche accostate agli archi e ricoperte di tende bianche, «disposte secondo un ritmo binario pieno-vuoto, architettura-natura, pittura-paesaggio. L'intervento espositivo intende recuperare, con le bianche tende distribuite lungo un percorso di struggente bellezza, l'immagine di un accampamento di barbari o di nomadi addossato alle mura della Città Eterna»⁵. Il tema, ancora una volta, è la creazione di relazioni: tra la configurazione lineare delle mura storiche e il sistema binario del progetto, tra il materiale pesante della tecnica muraria e le strutture leggere, tra il tempo antico del manufatto archeologico e il tempo di un'architettura-evento, tra il valore del monumento storico e quello di una manifestazione di cultura contemporanea.

Già nel 1970, con il progetto per la Galleria d'Arte contemporanea a Milano, la configurazione lineare dell'impianto reagiva con le basiliche di S. Lorenzo e S. Eustorgio portando l'arte all'interno dello spazio storico urbano. Due elementi di testata triangolari si relazionavano con le absidi mentre una cerniera era posta in prossimità del secondo chiostro di S. Eustorgio.

Nel 1978 iniziano, ancora, gli incarichi veneziani di Dardi per le Mostre internazionali di Arti visive. Per la Mostra Arte natura, *Sei stazioni per arte-natura*, curata da Achille Bonito Oliva, Dardi disegna la configurazione degli spazi del Padiglione Italia.

Del 1979 è l'allestimento *Il progetto di architettura*, alla Triennale di Milano. La figura primaria a sezione triangolare, appoggiata al suolo, è ritmata da tagli, camminamenti stretti incisi nel volume. Seguono la realizzazione, per la I Mostra Internazionale di Architet-

Bonito Oliva, *Avanguardia/Transavanguardia*, on the Aurelian Walls. The project, mounted along the section of the walls between Porta Metronia and Porta Latina, re-interprets the architectural structure, the rhythm of the watchtowers, through a system of metal structures placed next to the arches and covered with white tents «placed following a full-empty, architecture-nature, painting-landscape binary rhythm. The exhibition has the aim of recovering, with the white tents distributed along a pathway of moving beauty, the image of an encampment of Barbarians or nomads at the walls of the Eternal City»⁵. The theme, once again, is that of the creation of relationships: between the linear configuration of the historical walls and the binary system of the project, between the heavy material of the building technique and light structures, between the ancient era of archaeological constructions and the time of an architecture-event, between the value of the historical monument and that of a contemporary cultural event.

Already in 1970, with the project for the Galleria d'Arte Contemporanea in Milan, the linear configuration of the layout reacted with the basilicas of San Lorenzo and San Eustorgio, bringing art within the urban historical space. Two triangular head elements interacted with the apses while a joint was placed in proximity of the second cloister of San Eustorgio.

Dardi's commissions in Venice for the International Exhibitions of Visual Arts also began in 1978. For the Arte Natura exhibition, *Sei stazioni per arte-natura*, curated by Achille Bonito Oliva, Dardi designed the configuration of the spaces of the Italian Pavilion.

The mounting of *Il progetto di architettura*, at the Milan Triennale, is from 1979. The main triangular figure, placed on the ground, is rhythmized with cuts, narrow communication trenches carved into the volume.

Then come the realisation, for the 1st International Architecture Exhibition in 1980, of the Strada Novissima, the mounting of the exhibitions *Mario Deluigi* at San Stae and *Pianeta Strindberg* at the

Costantino Dardi
 Strada del Cinema, Biennale di Venezia, 1980-1981
 Fotografia dell'allestimento
 IUAV Archivio Progetti
 Costantino Dardi, Franco Bagli
 Galleria della Pace, Festa Nazionale dell'Unità, Roma, 1984
 IUAV Archivio Progetti
 p. 87
 Costantino Dardi
 Strada Novissima, Corderie dell'Arsenale
 I^ Mostra Internazionale di Architettura, Biennale di Venezia, 1980
 Fotografia di Giorgio Casali
 IUAV Archivio Progetti



tura del 1980, della Strada Novissima, l'allestimento delle mostre *Mario Deluigi* a San Stae e *Pianeta Strindberg* all'Ala napoleonica del Museo Correr; tra il 1980 e il 1982 le installazioni al Lido di Venezia per la Strada del cinema, l'allestimento 32,82 e la realizzazione dei padiglioni temporanei sull'acqua ai Giardini. Sarebbero ancora da citare i molti allestimenti al Palazzo delle Esposizioni, di cui inizia, nel 1982, il lungo lavoro di ristrutturazione.

In occasione della mostra *Roma Capitale*, ai Mercati Traianei, nel 1984, lo spazio della fabbrica romana è messo in tensione dal grande modello di Roma, poggiato su quattro cubi e disposto a quarantacinque gradi sotto la volta. Nello stesso anno le torri metalliche della Galleria della Pace, realizzate per il Festival dell'Unità con tubi innocenti, alle quali sono appese dieci grandi tele, creano un paesaggio urbano dinamico e fluttuante. Uno strumento ottico per vedere la pace, lo definisce Dardi⁶.

I progetti degli allestimenti che Dardi realizza in questa stagione di intensa e febbrile attività, tra il 1978 e il 1985, recentemente oggetto di una mostra all'Università Iuav di Venezia curata da chi scrive, mostrano la straordinaria sensibilità, critica e poetica, all'ermeneutica dello spazio, al punto che potremmo definire tali configurazioni, non senza ragione, come azioni artistiche. Instal-

lazioni della *Napoleonic Wing* del Museo Correr; between 1980 and 1982 the installations at the Venice Lido for the Strada del Cinema, the mounting of the exhibition 32,82 and the construction of the temporary floating pavilions at the Giardini. Many more exhibitions could also be mentioned which were presented at the Palazzo delle Esposizioni, whose long renovation work began in 1982.

On the occasion of the exhibition *Roma Capitale* at the Mercati Traianei, in 1984, the space of the Roman factory is put in tension by the great model of Rome, supported on four cubes and placed at an angle of forty-five degrees under the vault. That same year the metal towers of the Galleria della Pace, built for the Festival dell'Unità with scaffolding on which ten large canvases were draped, created a dynamic and fluctuating urban landscape. Dardi defined it as an optical instrument for observing peace⁶.

The projects for the mountings that Dardi undertook in these years of intense and feverish activity, between 1978 and 1985, recently the topic of an exhibition at the IUAV university of Venice and curated by the author of this article, show the extraordinary sensitivity, both critical and poetical, regarding the hermeneutics of space, to such an extent that we have good reason to term these configurations artistic actions. Installations which once and again reveal themselves as devices which



lazioni che di volta in volta si rivelano come dispositivi a reazione inaspettata tra spazio interno ed esterno, come nel progetto per la Strada Novissima; o nello spazio urbano, quello dei tralicci realizzati per la mostra del cinema 32,82; oppure nel paesaggio come accade con i padiglioni temporanei ai Giardini, disegnati dalla luce della laguna, che evocano un'immagine di fluidità e trasparenza. Le strutture primarie di Dardi, collocate nel paesaggio, nella città, nelle rovine dell'archeologia, all'interno di spazi espositivi, sono "azioni ambientali" che risignificano, ogni volta, in un'istantanea, opera e luogo, arte e spazio, città e natura. Arte della configurazione, quella di Costantino Dardi, che emoziona e illumina, con misura e poesia, il mondo, umanizzandolo.

¹ C. Dardi, *Arte dello spazio spazio dell'arte*, in *Architettura in forma di parole*, Quodlibet, Macerata 2009, p. 216.

² *Ivi*, p. 218.

³ F. Purini, *A Costantino Dardi*, in *Costantino Dardi. Una valenza che si fa valore*, Archivio Progetti, Venezia 1997.

⁴ C. Dardi, *Attraverso il giardino dei sentieri che si biforcano*, in *Linee della ricerca artistica in Italia 1960/1980*, catalogo della mostra tenuta a Palazzo delle Esposizioni 14 febbraio-15 aprile 1981, De Luca Editore, Roma 1981, p. 28.

⁵ C. Dardi, *Architettura parlante e archeologia del silenzio*, in *Architettura in forma di parole*, cit., p. 128.

⁶ C. Dardi, *Semplice lineare complesso*, Edizioni Kappa, Roma 1976.

trigger unexpected reactions between interior and exterior space, as in the project for the Strada Novissima; or in urban space, that of the trellises built for the 32,82 cinema exhibition; or in the landscape, as in the case of the temporary pavilions in the Giardini, sketched by the light of the lagoon, which evoke an image of fluidity and transparency. Dardi's primary structures, placed in the landscape, in the city, in archaeological ruins, within exhibition spaces, are "environmental actions" that ascribe new meaning, every time, in a snap-shot, work and place, art and space, city and nature. Costantino Dardi's is the art of configuration, which moves and enlightens the world with measure and poetry, making it more human.

Translation by Luis Gatt

¹ C. Dardi, *Arte dello spazio spazio dell'arte*, in *Architettura in forma di parole*, Quodlibet, Macerata 2009, p. 216.

² *Ibid*, p. 218.

³ F. Purini, *A Costantino Dardi*, in *Costantino Dardi. Una valenza che si fa valore*, Archivio Progetti, Venezia 1997.

⁴ C. Dardi, *Attraverso il giardino dei sentieri che si biforcano*, in *Linee della ricerca artistica in Italia 1960/1980*, catalogue of the exhibition held at the Palazzo delle Esposizioni 14 February-15 April 1981, De Luca Editore, Roma 1981, p. 28.

⁵ C. Dardi, *Architettura parlante e archeologia del silenzio*, in *Architettura in forma di parole*, cit., p. 128.

⁶ C. Dardi, *Semplice lineare complesso*, Edizioni Kappa, Roma 1976.



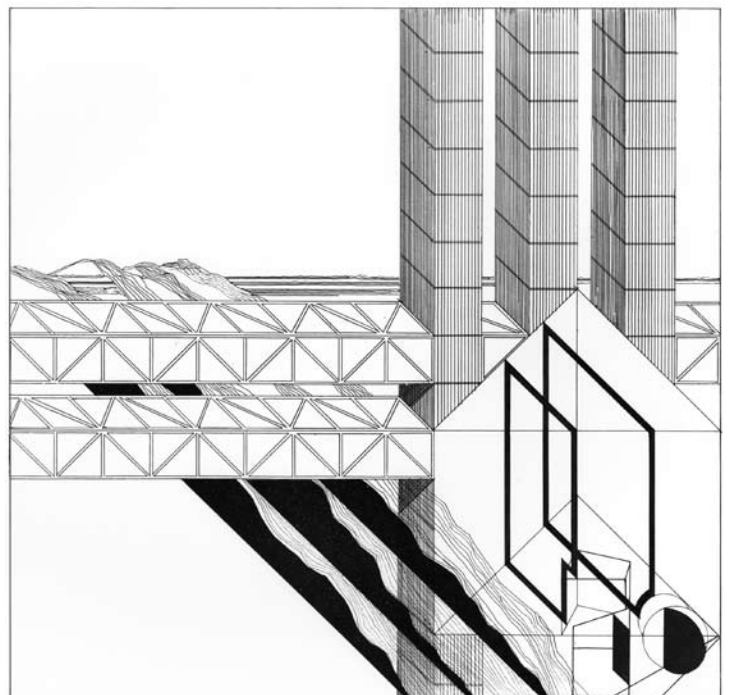
*Costantino Dardi, Enzo Scotto Lavina
32,82 Palazzo del Cinema al Lido, Biennale di Venezia, 1982
IUAV Archivio Progetti*

p. 89

*Costantino Dardi, Ariella Zattera, Luigi Breda, Masanobu Hasegawa,
Andreas Sedler, Takashi Uekawa,
Padiglioni sull'acqua ai Giardini della Biennale, Venezia, 1982
fotografia del progetto realizzato*

IUAV Archivio Progetti

*Costantino Dardi, Luigi Breda, Andrea Sedler, Takashi Uekawa
Duetto Dardi-Paolini, Galleria A.A.M, Roma, 1981
Disegno per la mostra-confronto con Giulio Paolini
IUAV Archivio Progetti*



Nel 1957, poco prima di fondare a Cosio d'Arroscia l'Internazionale Situazionista, Asger Jorn comprò due ruderi circondati da rovi sulle alture di Albissola Marina, per andarci ad abitare. Trasformati e modellati per quasi vent'anni, i due edifici e il giardino rispecchiano l'idea di sintesi immaginista delle arti che l'artista danese ha sempre perseguito: un luogo in cui pittura e scultura sono elementi fondanti l'architettura, in una perfetta coincidenza tra forma e contenuto.

In 1957, shortly before founding in Cosio d'Arroscia the Situationist International, Asger Jorn bought two ruins surrounded by brambles above Albissola Marina with the intention of living there. Transformed and modeled for almost twenty years, the two buildings and the garden reflect the idea of imaginist synthesis of the arts that the Danish artist always pursued: a place where painting and sculpture are founding elements of the architecture, in a perfect harmony between form and content.

Casa Jorn, sintesi immaginista delle arti Casa Jorn, imaginist synthesis of the arts

Davide Servente

Nel 1954 Asger Jorn, povero e debilitato dalla tubercolosi, si trasferì con la numerosa famiglia ad Albissola Marina. Il piccolo paese della Riviera ligure di Ponente era all'epoca il baricentro dell'arte ceramica con laboratori, mostre e concorsi: luogo ideale per lavorare con le manifatture locali ed entrare in contatto con artisti, galleristi e intellettuali che la frequentavano¹. Per quasi vent'anni – fino alla morte sopraggiunta nel 1973 – Albissola è stata per l'artista danese il luogo di produzione e sperimentazione artistica, nonché 'casa'. Dopo diverse sistemazioni di fortuna, grazie ai primi guadagni, nel 1957 Jorn comprò due casolari circondati da rovi, da adibire a casa e studio: con un costante lavoro, plasmò l'intero complesso perseguendo l'idea di sintesi immaginista delle arti. Il rapporto tra arte e architettura fu al centro degli interessi e del lavoro di ricerca di Jorn fin dal suo esordio artistico che avvenne nel 1937 a Parigi, quando partecipò alla realizzazione dell'allestimento del *Pavillon des temps Nouveaux* di Le Corbusier per l'*Esposizione Internazionale Arts et Techniques dans la Vie moderne*². Inizialmente affascinato dalla visione lecorbuseriana, in breve tempo ne divenne un critico convinto³. Pur condividendo l'idea che l'arte non dovesse avere rispetto all'architettura un ruolo monumentale né tanto meno solo ornamentale, Jorn ne rifiutò fermamente la subordinazione ai principi costruttivi modernisti e la limitata e limitante possibilità d'intervento ai soli artisti qualificati. All'approccio funzionalista Jorn contrappose una sintesi, ispirata agli scritti dell'architetto svedese Erik Lundberg⁴ in cui le arti diventavano componenti strutturali di un'architettura essenzialmente espressiva⁵. In un contesto culturale particolarmente vivo e fecondo, ad Albissola Jorn gettò le basi per la costituzione del Movimento Interna-

In 1954 Asger Jorn, impoverished and weakened by tuberculosis, moved with his large family to Albissola Marina. The small village on the Ligurian Riviera di Ponente was at the time the centre of ceramic art with workshops, exhibitions and competitions: the ideal place for working with local materials and to come in contact with the artists, art dealers and intellectuals who lived there or visited it¹. For almost twenty years – until his death in 1973 – Albissola was for the Danish artist a place for artistic production and experimentation, as well as 'home'. After various haphazard accommodations, thanks to his first earnings, in 1957 Jorn bought two farmhouses surrounded by brambles, which he converted into house and studio: through constant work, he modeled the entire complex, following the idea of an imaginist synthesis of the arts.

The relationship between art and architecture was at the centre of Jorn's interests and research from his first works in Paris in 1937, when he participated at the mounting of Le Corbusier's *Pavillon des temps Nouveaux* for the *International Exhibition Arts et Techniques dans la Vie moderne*². Initially fascinated by Le Corbusier's vision, he soon became a convinced critic³. Although sharing the idea that art should not play a monumental, nor purely ornamental role, vis-à-vis architecture, Jorn firmly refuted the subordination of art to modernist construction principles, and the limiting of interventions only to qualified artists. To this functionalist approach Jorn opposed a synthesis, inspired on the writings of Swedish architect Erik Lundberg⁴ in which the arts become structural components of an essentially expressive architecture⁵.

In a particularly lively and fertile cultural context, in Albissola Jorn set the foundations for the establishment of the International Move-



*Casa Jorn, anni '60
foto Tito Topasio-Foto Ottica Bartoli, Genova*

L'uso delle immagini di Tito Topasio (Foto Ottica Bartoli) è concesso da Ivana Topasio al MuDA Museo Diffuso Albisola, che si ringrazia per la collaborazione



zionale per un Bauhaus Immaginarista⁶, raccogliendo le adesioni di Baj e Dangelo del Movimento Nucleare e di alcuni componenti di CoBrA. La prima manifestazione ufficiale del MIBI fu in occasione degli *Incontri internazionali della ceramica* nel 1954, organizzata insieme a Tullio d'Albisola, alla quale parteciparono Fontana, Appel, Baj, Dangelo, Scanavino, Matta e Corneille.

I due edifici e il giardino di Albissola – oggi conosciuti come Casa Jorn – si fondono in un organismo unico modellato per addizioni successive. I murali informali, le composizioni in ceramica che decorano gli interni della casa e la veranda sono in continuità con i sinuosi terrazzamenti che scandiscono i sentieri e le ombreggiate sedute esterne: Jorn organizzò uno spazio labirintico che accompagna lo sguardo del visitatore a perdersi dentro ogni dettaglio. I percorsi all'interno del giardino sono rivestiti da scarti di produzione e frammenti di piastrelle delle vicine fabbriche ceramiche, formando tappeti colorati e cangianti con l'umore del tempo. Le scale esterne irregolari seguono l'andamento del suolo. Grandi isolatori elettrici di ceramica sono il piedistallo per diverse sculture. Ovunque concrezioni di conchiglie, vetri rotti, oggetti trovati, sculture in pietra e ceramica sono assemblati accidentalmente a prescindere dalla loro forma, annullandone la funzione e ribaltandone il senso. Vicino alla casa, una piccola costruzione indipendente ospita i servizi igienici: una giocosa sala da bagno dalle pareti verdi e rivestita di piastrelle rosa, viene attrezzata con ogni tipo di sanitario ad uso della numerosa prole. Una profonda vasca, un tempo utilizzata per irrigare i terreni della collina, separa i due edifici principali conferendo al giardino un proporzionato – quanto casuale – equilibrio formale, definito dall'alternanza tra il pieno del costruito e il vuoto della cisterna.

L'intero complesso fu realizzato a quattro mani insieme all'amico manovale Umberto (Berto) Gambetta: in molte parti è difficile capire chi sia l'autore poiché Berto, godendo della piena fiducia di Jorn, operò in autonomia durante le sue assenze. A sigillare l'autorialità di entrambi e la 'parità' di ruolo restano le due firme sul camino addossato alla parete esterna dello studio, realizzate con ciottoli di fiume bianchi e neri. Jorn credeva in un'arte fatta da tutti e per tutti, attraverso lo sviluppo di un'espressione e un'esperienza artistica totali e totalizzanti, un gesto collettivo capace di restituire la complessità della natura e le aspirazioni primordiali dell'uomo che la modernizzazione neocapitalista del secondo dopoguerra stavano soffocando. Tale principio era già stato esplorato da Jorn nel 1949 a Bregnerød, in una casa progettata e realizzata dagli studenti dell'Accademia di Architettura. Qui, radunando dieci membri del gruppo CoBrA⁷ e mettendoli a lavoro insieme alle loro famiglie, aveva avuto inizio la 'decorazione' di quella casa. Per un mese tutti i partecipanti – bambini compresi – dipinsero insieme, ovunque fosse possibile, sperimentando l'anti-specialismo e le legami tra vita quotidiana e arte⁸. L'esperienza di Bregnerød, come la Casa di Albissola realizzata con l'aiuto di Berto, non era rivolta a creare un'opera d'arte fine a se stessa, ma a realizzare – in modo spontaneo e collettivo – un luogo in cui vivere. «L'architettura è arte per formare il nostro ambiente, pittura e scultura sono arti che creano le immagini; ma gli architetti dovrebbero rendersi conto che tutte le forme create dall'uomo sono necessariamente e anzitutto immaginate»⁹. Jorn perseguiva un'«architettura irrazionale» antiutilitarista, sintesi delle arti popolari e prodotta con l'attitudine sperimentale dell'*amateur professionnel*.

Poco tempo dopo aver comprato i casolari nella cittadina rivierasca, Jorn fondò nella vicina Cosio d'Arroscia l'Internazionale Situazionista¹⁰, della quale fu inizialmente il principale animatore insieme a Guy Debord. Il fine dell'IS era la costruzione di città, attraverso una ferma opposizione all'urbanistica funzionale e prefigurando ambienti capaci di adattarsi ai desideri dell'uomo, in nome di una qualità della vita migliore.

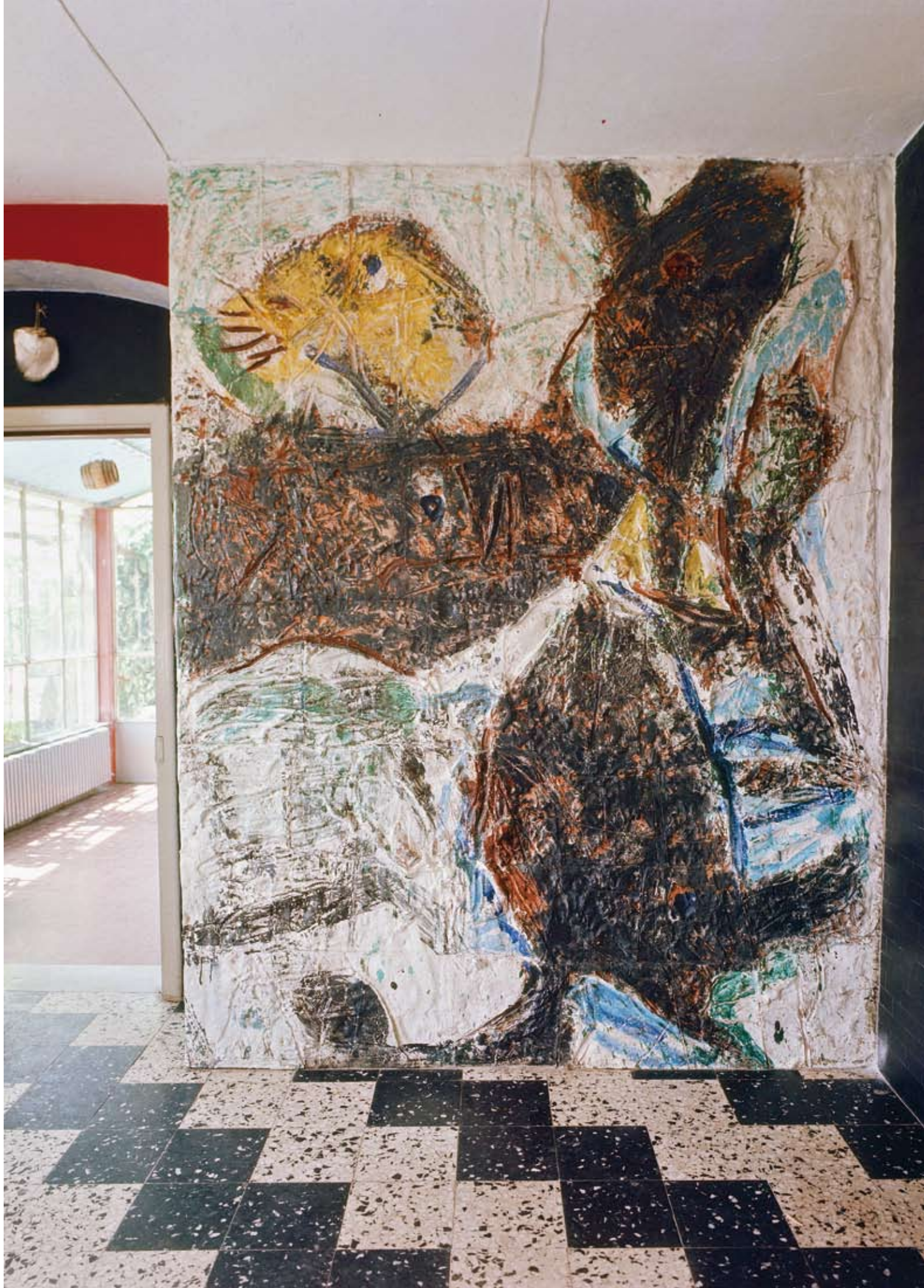
ment for an Imaginist Bauhaus⁶, to which Baj and Dangelo from the Movimento Nucleare and of some members of CoBrA adhered. The first official event of the MIBI was on the occasion of the *Incontri internazionali della ceramica* in 1954, organised together with Tullio d'Albisola, and which included the participation of Fontana, Appel, Baj, Dangelo, Scanavino, Matta and Corneille.

The two buildings and garden at Albissola – known today as Casa Jorn – blend into a single organism modeled through a series of subsequent additions. The informal murals, the ceramic compositions that decorate the interiors of the house and the veranda are in continuity with the winding terracings connected by pathways and shady sitting spaces: Jorn organised a labyrinthine space that accompanies the gaze of the visitor as it gets lost in every detail. The pathways in the garden are paved with production scraps and fragments of tiles from the ceramic factories nearby, forming coloured tapestries which change with the weather. The external irregular stairways follow the shape of the ground. Large electric ceramic insulators serve as pedestals for a series of sculptures. Everywhere groups of shells, broken glass, random objects, stone and ceramic sculptures are accidentally assembled regardless of their shape, nullifying their form and overturning their meaning. Near the house, a small independent construction houses the toilet facilities: a merry bathroom with green walls and pink tiles equipped with every type of sanitary device for the use of the large family. A deep basin, once used for irrigating the fields on the hill, separates the two main buildings, giving the garden a proportioned – however casual – formal balance, determined by the alternation between the fullness of the built and the void of the cistern.

The whole complex was constructed by Jorn together with his friend, the manual worker Umberto (Berto) Gambetta: in many sections it is difficult to determine who is the author because Berto, having Jorn's full trust, worked autonomously during his absences. To seal the authorship of both and the 'parity' of their roles are the two signatures on the fireplace on the exterior wall of the studio, made with black and white pebbles. Jorn believed in an art made by all and for all, through the development of an artistic expression and experience that were total and totalising, a collective gesture capable of rendering the complexity of nature and the primordial aspirations of man which the neo-capitalist modernisation of the second after-war period were smothering. This principle had already been explored by Jorn in 1949 in Bregnerød, in a house designed and built by the students of the Architecture Academy. Here, with the help of ten members of the CoBrA⁷ group and their families, he began the 'decoration' of that house. During a month, all the participants – children included – painted together, wherever possible, experimenting with anti-specialisation and with the link between everyday life and art⁸. The experience of Bregnerød, like the House at Albissola, built together with Berto, was not intended to create a work of art which was an end in itself, but to create – in a spontaneous and collective manner – a place to live in. «Architecture is art for shaping our environment, painting and sculpture are the arts that create images; but architects should realise that all the forms created by man are, first and foremost, imagined»⁹. Jorn pursued an «irrational architecture», anti-utilitarian, a synthesis of popular arts and produced with the experimental approach of an *amateur professionnel*.

Soon after having bought the farmhouses on the Riviera, Jorn founded in the nearby Cosio d'Arroscia the Situationist International¹⁰, of which he was the main driving force, together with Guy Debord. The purpose of the SI was the building of cities through a firm opposition to functional urban planning and designing environments capable of adapting to the wishes of man, in the name of a better quality of life.

In his essay *De l'architecture sauvage*¹¹, published in 1974 after the





Nel saggio *De l'architecture sauvage*¹¹, pubblicato nel 1974 dopo lo scioglimento dell'IS, Debord affianca la Casa di Albissola al *Palais Idéal*¹² del postino Ferdinand Cheval – già definito come l'opera «certainement plus important que le Parthénon et Notre-Dame réunis»¹³ – ma la indica come «une sorte de Pompeï inversée», rovina delle città mai compiute del progetto architettonico situazionista. L'intento di Jorn ad Albissola – come scrisse Alberico Sala – era quello di «rammendare, presso la sua casa, un brandello di Eden, di comporre un luogo totalmente vero e interamente fantastico, dentro il quale la natura e l'uomo coabitano felicemente»¹⁴. Un ambiente spontaneo e accidentale, dove si trova una perfetta fusione tra forma e contenuto, dove l'aspetto immaginativo è al centro dell'esperienza. Una chiara evoluzione della decorazione ambientale di Bregnerød e prefigurazione del progetto architettonico situazionista. «Un poema da guardare e da toccare, dentro il quale aggirarsi come in un labirinto senza terrori, gremito di stupori. [...] Dai sassi-conchiglie, il tempo sillaba il sereno incontro fra il principio e la fine»¹⁵. Una sintesi immaginista di pittura, scultura e architettura.

¹¹ Ad Albissola lavorarono tra gli altri Enrico Baj, Giuseppe Capogrossi, Sergio Dangelò, Agenore Fabbri, Lucio Fontana, Wifredo Lam, Emanuele Luzzati, Aligi Sassu ed Emilio Scanavino.

¹² Jorn, messo in contatto con Le Corbusier grazie a Fernand Léger, decorò il padiglione dipingendo l'ingrandimento di due disegni infantili.

¹³ Si rimanda all'intervento di Le Corbusier al VI Convegno Volta dedicato ai *Rapporti dell'architettura con le arti figurative* tenutosi a Roma nel 1936, Reale Accademia d'Italia, Fondazione Alessandro Volta, Atti del *Convegno di arti – Rapporti dell'architettura con le arti figurative*, Roma, 1937, pp. 119-129, e al saggio di A. Jorn, *Ansigt til ansigt*, in «A5. Meningsblad for ungearkitekter», Copenaghen 1944 vol. 2, n.5. Tradotto in inglese con il titolo *Face to Face* in R. Baumeister (a cura di), *Fraternité Avant Tout. Asger Jorn's writings on art and architecture, 1938-1958*, 010 Publishers, Rotterdam 2011, pp. 54-78.

dissolution of the SI, Debord places the Casa di Albissola together with the *Palais Idéal*¹² by the postman Ferdinand Cheval – already defined as a work which is «certainement plus important que le Parthénon et Notre-Dame réunis»¹³ – yet refers to it as «une sorte de Pompeï inversée», a ruin among the unaccomplished cities of the situationist architectural programme.

Jorn's attempt in Albissola – as Alberico Sala wrote – was that of «weaving, in his house, a fragment of Eden, of composing a place both completely true and wholly fantastic, in which nature and man could happily coexist»¹⁴. A spontaneous and accidental environment that creates a perfect fusion between form and content, in which the imaginative aspect lies at the centre of the experience. A clear evolution of the environmental decoration in Bregnerød and prefiguration of the situationist architectural project. «A poem to be seen and touched, within which one can move as in a labyrinth without terrors, yet full of wonders. [...] From the stone-shells, time sealed the serene encounter between the beginning and the end»¹⁵. An imaginist synthesis of painting, sculpture and architecture.

Translation by Luis Gatt

¹¹ Others such as Enrico Baj, Giuseppe Capogrossi, Sergio Dangelò, Agenore Fabbri, Lucio Fontana, Wifredo Lam, Emanuele Luzzati, Aligi Sassu and Emilio Scanavino worked at Albissola.

¹² Jorn, who had come in contact with Le Corbusier thanks to Fernand Léger, decorated the pavilion by painting a blow-up of two children's drawings.

¹³ See Le Corbusier's intervention at the VI Convegno Volta devoted to the *Relationships of architecture with the figurative arts*, held in Rome in 1936, Reale Accademia d'Italia, Fondazione Alessandro Volta, Atti del *Convegno di arti – Rapporti dell'architettura con le arti figurative*, Rome, 1937, pp. 119-129, and the essay by A. Jorn, *Ansigt til ansigt*, in «A5. Meningsblad for ungearkitekter», Copenaghen 1944 vol. 2, n.5. Translated in English with the title *Face to Face* in R. Baumeister (ed.),



⁴ Vedi K. Kurczynski, *The Art and Politics of Asger Jorn: The Avant-Garde Won't Give Up*, Routledge, Abingdon 2014, pp. 69-70. Vedi anche L. Lippolis, *Asger Jorn e l'architettura. Superare il funzionalismo attraverso "nuove giungle caotiche"*, in L. Bochicchio, P. Valenti (a cura di), *Asger Jorn. Oltre la forma*, Genova University Press, De Ferrari, Genova 2014, p. 94.

⁵ Cfr. A. Jorn, *Apollon eller Dionysos*, in «Byggnästaren. Tidskrift för arkitektur och byggnadsteknik», vol. 26, n. 17, Stockholm, 1947. Tradotto in inglese con il titolo *Apollo or Dionysus* in R. Baumeister (a cura di), *Fraternité Avant Tout*, cit., pp. 153-165.

⁶ Il MIBI era un'organizzazione di artisti liberi sperimentali nata in opposizione alla Hochschule für Gestaltung di Ulm, scuola superiore per il design diretta dall'architetto svizzero da Max Bill, in continuità con i programmi del Bauhaus di Gropius.

⁷ CoBrA, movimento espressionista astratto, nasce nel 1948 a Parigi dalla confluenza di tre gruppi sperimentali: i danesi Høst di cui Jorn era membro e fondatore, il gruppo sperimentale olandese Reflex e i belgi del gruppo Surréalisme Révolutionnaire. La denominazione CoBrA, formulata da Christian Dotremont, è l'acronimo formato dalle lettere iniziali delle capitali dei paesi di provenienza degli artisti fondatori. Per approfondire vedi D. Famfert, F. Poli (a cura di), *CoBrA. Una grande avanguardia europea 1948-1951*, Skira, Milano 2015.

⁸ Cfr. L. Lippolis, *La nuova Babilonia. Il progetto architettonico di una civiltà situazionista*, Costa & Nolan, Milano 2007, pp. 34-36.

⁹ A. Jorn, *Immagine e Forma*, in «Bollettino d'Informazioni del Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste», Primo estratto in edizione italiana redatto da S. Dangelo, n.1, Libreria Sileno Editrice, Genova 1954, p. 3.

¹⁰ L'IS nacque dalla fusione del MIBI con l'Internazionale Lettrista di Guy Debord.

¹¹ G. Debord, *De l'architecture sauvage*, in A. Jorn, *Le Jardin d'Albisola*, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, Torino 1974.

¹² Il *Palais Idéal* (1912) è un'architettura naïf con un apparato decorativo composto da elementi appartenenti sia alla iconografia cristiana che indu. Il palazzo realizzato in pietra è in realtà un labirinto costituito da corridoi, terrazze che si sviluppano intorno a un bacino artificiale.

¹³ G. Debord, *Manifeste pour une construction de situations*, in J.-L. Rançon (a cura di), *Guy Debord. Œuvres*, Gallimard, Parigi 2006, p. 109.

¹⁴ A. Sala, *Il Giardino di Albisola*, in F. Tiglio (a cura di), *Jorn e Albisola. Dalla ceramica alla scultura*, Marco Sabatelli Editore, Savona 1998, p. 73. Il testo è stato pubblicato originariamente in A. Jorn, *Le Jardin d'Albisola*, cit.

¹⁵ *Ibid.*

Fraternité Avant Tout. Asger Jorn's writings on art and architecture, 1938-1958, 010 Publishers, Rotterdam 2011, pp. 54-78.

⁴ See K. Kurczynski, *The Art and Politics of Asger Jorn: The Avant-Garde Won't Give Up*, Routledge, Abingdon 2014, pp. 69-70. See also L. Lippolis, *Asger Jorn e l'architettura. Superare il funzionalismo attraverso "nuove giungle caotiche"*, in L. Bochicchio, P. Valenti (eds.), *Asger Jorn. Oltre la forma*, Genova University Press, De Ferrari, Genova 2014, p. 94.

⁵ Cfr. A. Jorn, *Apollon eller Dionysos*, in «Byggnästaren. Tidskrift för arkitektur och byggnadsteknik», vol. 26, n. 17, Stockholm, 1947. Translated in English with the title *Apollo or Dionysus* in R. Baumeister (ed.), *Fraternité Avant Tout*, cit., pp. 153-165.

⁶ MIBI was an organisation of free experimental artist which was created in opposition to the Hochschule für Gestaltung of Ulm, a school of design directed by the Swiss architect Max Bill which followed Gropius' Bauhaus programmes.

⁷ CoBrA was an abstract expressionist movement created in 1948 in Paris from the encounter of three experimental groups: the Danis Høst, of which Jorn was a founding member, the Dutch experimental group Reflex, and the Belgians from the Surréalisme Révolutionnaire group. The name CoBrA, invented by Christian Dotremont, is the acronym formed by the initials of the capitals of the countries of origin of the founders. For further information see D. Famfert, F. Poli (eds.), *CoBrA. Una grande avanguardia europea 1948-1951*, Skira, Milano 2015.

⁸ Cfr. L. Lippolis, *La nuova Babilonia. Il progetto architettonico di una civiltà situazionista*, Costa & Nolan, Milano 2007, pp. 34-36.

⁹ A. Jorn, *Immagine e Forma*, in «Bollettino d'Informazioni del Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste», First Italian edition drafted by S. Dangelo, n.1, Libreria Sileno Editrice, Genova 1954, p. 3.

¹⁰ IS originated from the fusion of MIBI with Guy Debord's Letterist International.

¹¹ G. Debord, *De l'architecture sauvage*, in A. Jorn, *Le Jardin d'Albisola*, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, Torino 1974.

¹² Il *Palais Idéal* (1912) is a naïf architecture with decorations including elements from Christian and Hindu iconography. The stone building is in fact a labyrinth of corridors and terraces that twist and turn around an artificial pond.

¹³ G. Debord, *Manifeste pour une construction de situations*, in J.-L. Rançon (ed.), *Guy Debord. Œuvres*, Gallimard, Parigi 2006, p. 109.

¹⁴ A. Sala, *Il Giardino di Albisola*, in F. Tiglio (ed.), *Jorn e Albisola. Dalla ceramica alla scultura*, Marco Sabatelli Editore, Savona 1998, p. 73. The text was originally published in A. Jorn, *Le Jardin d'Albisola*, cit.

¹⁵ *Ibid.*

Una riflessione comune sui principi di costituzione fisica e materiale dell'opera d'arte e d'architettura unisce inaspettatamente, all'inizio degli anni '60, il lavoro di Sigurd Lewerentz con quello di alcuni artisti del Minimalismo. Ciò che emerge è la ricerca di modalità operative elementari ed evidenti, volte ad annullare lo scarto tra pratiche specialistiche e quotidianità.

In the early Sixties, a shared reflection regarding the principles of the physical and material constitution of the work of art and of architecture unexpectedly brought together the work of Sigurd Lewerentz and of some Minimalist artists. What emerges is the search for elementary and evident operative processes, aimed at bridging the gap between specialist practices and everydayness.

Elementare / Evidente Elementary / Evident

Marco Ferrari

Cosa unisce, all'inizio degli anni Sessanta, il lavoro di uno schivo e anziano architetto svedese qual era Sigurd Lewerentz, con quello di alcuni giovani e irrequieti artisti del Minimalismo americano impegnati a esporre nelle più aggiornate gallerie newyorkesi dell'epoca? Nulla, si dirà. E in effetti, dal punto di vista storiografico, non si ha evidenza né di interessamenti reciproci né, tanto meno, di relazioni dirette. Se poi si volesse affrontare un'analisi comparata dei loro lavori basata su aspetti di carattere tipicamente figurativo, le differenze risulterebbero senza dubbio abissali.

In realtà i punti in comune sono più di quel che sembra¹ e riguardano una riflessione, profonda, precisa e radicale, sulle modalità di costituzione fisica e materiale dell'opera d'arte e d'architettura. Riflessione che oggi, in una società completamente dominata dall'immagine, è oltremodo necessaria. E se ciò è valido per il mondo dell'architettura, lo è ancor di più per quello dell'arte che, dopo gli anni Sessanta e Settanta, si è rivelato pochissimo preoccupato di indagare ulteriormente questi aspetti.

Nello specifico, ciò che qui ci interessa discutere è la declinazione che assume, nei lavori dell'architetto svedese e in quelli di alcuni esponenti della stagione minimalista (e in parte post-minimalista), la nozione di *elementare*.

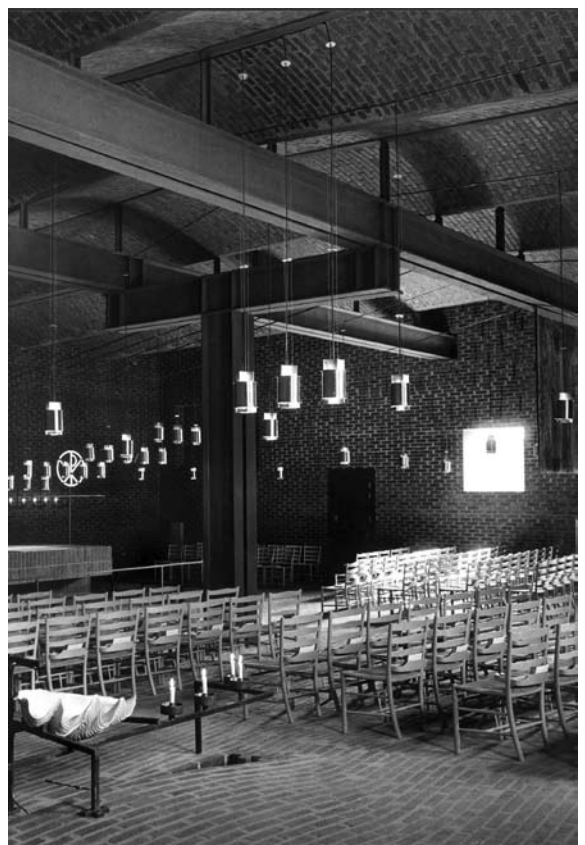
Due precisazioni sono però subito dovute. La prima è che essa non è direttamente riferibile ad alcuna esplicita elaborazione teorica dei nostri protagonisti. D'altronde Lewerentz, che non ha mai voluto insegnare e sembrava considerare la parola la prima nemica dell'eccesso, ci ha lasciato un solo testo più speculativo, per altro incompleto, e dedicato all'architettura dei cimiteri e al pae-

What did the work, in the early Sixties, of the introverted and ageing Swedish architect Sigurd Lewerentz have in common with that of a group of young and restless American Minimalist artists who exhibited their work in the trendiest of New York's galleries? Nothing, you might say. And in fact, from a historical point of view there is no evidence of a reciprocal interest or of any direct contact and, furthermore, if one undertook a comparative analysis of their work based exclusively on figurative features, the differences would indeed be abysmal.

In truth, there are more elements in common than might appear at first sight¹, and these concern a deep, precise and radical reflection on the physical and material process of constitution of the work of art and of architecture. A reflection which today, in a society that is completely dominated by the image, is absolutely necessary. And if this is valid for the world of architecture, it is even more true for the world of art, which after the Sixties and Seventies has shown little interest in further investigating these aspects.

Specifically, what is interesting to discuss is the importance in the work of the Swedish architect, as well as in that of some exponents of Minimalist art (and also post-Minimalist), of the notion of *elementary*.

Two elucidations are however necessary. The first is that it is not directly relatable to any explicit theoretical development carried out by the architect or the artists in question. After all Lewerentz, who refused to teach, and seemed to consider the word as the first sign of excess, left only one more or less speculative text, incomplete and devoted to Swedish cemeteries. But also the young American artists – perhaps with the exception of Richard



*Sigurd Lewerentz
Chiesa di San Pietro a Klippan
Particolare della muratura e dei serramenti esterni
foto Josep Maria Torra (Creative Common Attribution-Non Commercial 2.0)
Interno
foto Karl-Erik Olsson-Snogeröd (Archivio digitale del Museo di Architettura
di Stoccolma- Public Domain Mark 1.0)*

Sigurd Lewerentz
Chiesa di San Marco a Björkhagen
Lucernario e fissaggio delle scossaline metalliche
foto Aldo Aymonino
Particolari della muratura in laterizi, dei giunti e finestra
foto Carlo Zavan



saggio svedese. Ma anche i giovani artisti americani – forse con la sola eccezione di Richard Serra – si sono sempre dimostrati piuttosto restii a manifestare il loro pensiero in forme espressive diverse da quelle delle loro opere.

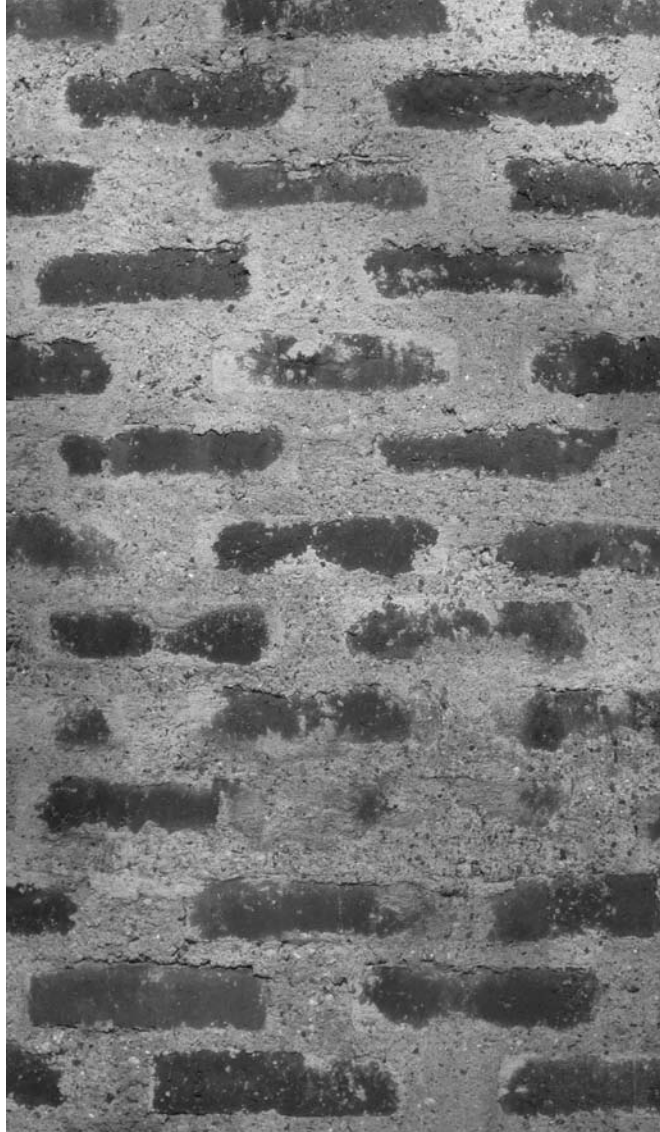
La seconda precisazione è che *les éléments* durandiani non costituiscono, nel caso specifico, un riferimento più di tanto utile. L'elementarismo di Lewerentz è infatti del tutto privo di qualsiasi tensione analitica, classificatoria e, ancor più, combinatoria. Se muri, porte, finestre, pavimenti e coperture costituiscono, nel pensiero di Durand – ma in fondo anche in quello di Julian Gaudet o di autori meno dogmatici come Leonce Reynaud o Jean-Nicolas Huyot² – dati stabili e acquisiti, dotati di un valore assolutamente strumentale (contribuire alla costruzione delle parti complesse dell'edificio), per l'architetto svedese l'importanza di ogni singolo elemento deriva invece, essenzialmente, da una sua un'autonoma vitalità (nel senso che gli avrebbe attribuito Focillon) e capacità di produrre significato. Lo testimoniano le foto del viaggio giovanile in Italia in cui, come nota Luis Mansilla³, le inquadrature enigmatiche dei muri di palazzo Pitti o villa Adriana, oppure le viste frammentarie di pavimentazioni, balaustre, basi o capitelli, già evidenziano una poetica che, più che alla forma complessiva e ai canoni compositivi, s'interessa ai valori della *texture* e del particolare.

Lewerentz in realtà fa proprio l'intero spettro semantico del ter-

Serra – were always reluctant to express their thought in expressive forms other than their works themselves.

The second elucidation is that Durand's *éléments* did not constitute, in this specific case, a very useful reference. Lewerentz's *elementarism* is in fact lacking in any analytic, classificatory or combinatory tension. Whereas walls, doors, windows, floors and roofs constituted, in Durand's thought – but also in that of Julien Gaudet and of less dogmatic authors such as Léonce Reynaud or Jean-Nicolas Huyot² – stable and acquired givens, with an absolutely instrumental value (to contribute to the construction of the complex parts of the building), for the Swedish architect the importance of every single element derives instead, essentially, from its autonomous vitality (in the sense that Focillon would have ascribed to it) and its capacity to produce meaning. This can be seen in the photographs from his journey to Italy as a young man, as Luis Moreno Mansilla has noted³, in which the enigmatic framing of the walls of palazzo Pitti or villa Adriana, or the fragmented views of pavements, balustrades, bases or capitals already show a poetics which is interested in textures and details rather than in the overall form and in compositional canons.

Lewerentz uses the entire semantic spectrum of the term elementary as an adjective that qualifies what is primary, non-decomposable and the foundation of every complex system, but also of what is rudimentary, simple, and understandable by all.



mine elementare come aggettivo che qualifica ciò che è primario, non scomponibile e fondamento di ogni sistema complesso, ma anche ciò che è rudimentale, semplice, a tutti comprensibile. Meglio: elementare come ciò che è *evidente*: manifesto, logico, sempre verificabile ed esente dall'obbligo di dimostrazioni.

Tutto ciò appare chiaro soprattutto se si osservano i suoi ultimi capolavori: la chiesa di San Marco a Björkhagen, quella di San Pietro a Klippan e il piccolo chiosco dei fiori nel cimitero di Malmö. Risulta evidente nelle tessiture dei muri in cui i mattoni sembrano essere assorbiti dai giunti di malta piuttosto che posti in opera secondo le regole del buon costruire; nei serramenti esterni di Klippan o Malmö, realizzati semplicemente pressando la lastra di vetro su uno spesso cordolo di silicone e bloccandola definitivamente con quattro robuste zanche metalliche; nelle "rudimentali" scossaline di Björkhagen fissate con lunghe staffe a vista; nei telai delle porte addossate alle murature senza alcuna controcassa o nei pannelli delle stesse, fatti da assi semplicemente accostate tra loro.

In realtà, questa ricerca di elementarità ed evidenza riguarda anche quei punti in cui gli edifici esprimono un'articolata, e per nulla scontata, logica tettonica. Così, a Klippan, i profili metallici che permettono alle volte di sorreggersi, gli esili pilastri che ne scaricano il peso, le lunghe travi principali, i bracci asimmetrici che simboleggiano la croce e il solitario pilastro centrale, danno forma a un

Better yet: elementary as that which is *evident*: manifest, logical, always verifiable and not needing demonstration.

All of this becomes apparent especially when observing his last masterpieces: the church of Saint Mark in Björkhagen, the church of Saint Peter in Klippan, and the small flower kiosk in the cemetery in Malmö. It is evident in the layout of the walls, in which the bricks seem to be absorbed by the cement joints rather than placed according to the rules of good construction practice; in the doors and windows of Klippan or Malmö, simply made by pressing the glass pane on a thick silicone frame and fixing it with four metal clamps; in Björkhagen's "rudimentary" covers with long exposed brackets; in the frames of doors placed on walls without any casting boxes or in their panels, which are simply constructed using planks placed side by side.

This search for the elementary and the evident regards also those points in which the buildings express an articulated and not at all obvious tectonic logic. Thus in Klippan, the metal frames that support the vaults, the thin pillars that unload the weight, the long main beams, the asymmetrical limbs that symbolise the cross and the solitary central pillar, produce a delicate, non-rigorous and yet perfectly readable and describable balance, even in the dense darkness of the liturgical space.

Let us focus now on Richard Serra's *House of Cards*: four lead plates supported against each other only at their upper corners

Robert Morris
Felt Pieces (esposizione al Lieu d'art contemporaine, Sigean, 2009)
foto Laylamoget (Creative Common Attribution-ShareAlike 2.0)
p. 101
Richard Serra
Corner Prop, 1969
foto Andrew Russet (Creative Common Attribution-ShareAlike 2.0)



equilibrio delicato, non rigoroso e tuttavia perfettamente leggibile e descrivibile, anche nella densa oscurità dello spazio liturgico.

Osserviamo ora un'opera come la *House of Cards* di Richard Serra: quattro lastre di piombo si appoggiano solo in corrispondenza degli angoli superiori con una stabilità provvisoria, ma che ognuno di noi ha tante volte sperimentato. Oppure osserviamo le sequenze *Sing Borad Prop*, *Shovel Plate Prop* e *Corner Prop*, dove lastre, solidi e tubi metallici sono disposti in un equilibrio precario e tuttavia palese. Osserviamo gli *Element series* di Carl Andre in cui grosse travi di legno sono sovrapposte in configurazioni di estrema semplicità statica (e solo dopo formale e figurativa). E si potrebbe continuare con i *Felt Pieces* di Robert Morris che, in chiave Anti-form, fissa al muro spesse strisce di feltro affinché assumano una forma che è espressione solo del loro stesso peso; per arrivare fino alle opere di alcuni protagonisti dell'Arte Povera italiana in cui l'elementarismo abbandona definitivamente il campo della precisione scientifica e si avvicina al primitivo, alla casualità, all'indeterminatezza.

Al di là delle differenze radicali tra le opere, per l'anziano architetto come per i giovani artisti, l'obiettivo sembra quello di annullare ogni scarto tra le modalità operative delle pratiche specialistiche e quelle, intuitive, spontanee e quasi banali, dell'uomo comune⁴. Ogni azione sembra fondarsi su di un'assenza di valore artistico e tecnico, risulta priva di sofisticazioni, rifiuta virtuosismi ed esibi-

with only that provisional stability which each of us has often experienced. Or the sequences *Sing Borad Prop*, *Shovel Plate Prop* and *Corner Prop*, in which metal plates, solids and tubes are placed in a precarious yet evident balance. We see Carl Andre's *Element series*, in which large wooden beams are placed on top of each other in configurations of an extreme static (and only later formal and figurative) simplicity. We could continue with Robert Morris' *Felt Pieces* which, from an Anti-form perspective, fasten to the wall heavy strips of felt in shapes that are expressions only of their weight; and finally the work of some exponents of Italian Arte Povera, where the elementary definitely abandons the field of scientific precision and comes close to the primitive, the random and the undetermined.

Beyond the radical differences between the works, for the ageing architect as for the young artists, the aim seems to be that of eliminating the distance between the operative methods of specialised practices and those, intuitive, spontaneous and almost banal, of the common man⁴. Every action seems to be based on an absence of artistic and technical value, empty of sophistication, to refuse virtuosity and exhibitionism. The form, however complex, has meaning only as the consequence of simple gestures governed by explicit rules: superimposing, placing side by side, leaning, suspending. The only gestures that permit us to express without mediation the physical, perceptive or tactile properties of the matter and materials of which the world is made. Retracing the poetics of Abstractionism, and before that those of



zionismi. La forma, seppur complessa, ha senso solo come conseguenza di gesti semplici, governati da regole esplicite: sovrapporre, accostare, appoggiare, sospendere. I soli che consentono di esprimere, senza mediazioni, le proprietà fisiche, percettive o tattili delle materie e dei materiali di cui il mondo si compone.

Ripercorrendo le poetiche dell'Astrattismo e, prima, quelle dei vari movimenti per l'Arte Concreta, è possibile risalire fino all'Elementarismo storico di Van Doesburg; in quale era certamente del tutto disinteressato a esprimere i temi della gravità, del peso della materialità (basterebbe pensare alle famose *Contro-Costruzioni*), ma era invece assolutamente preoccupato che ogni opera rendesse espliciti e oggettivi i propri processi di produzione, perché, come scriveva nel numero introduttivo della rivista *Art Concrete*, la «chiarezza [...] sarà la base della nuova cultura»⁵.

Tutto ciò ha conseguenze o riverberi nella contemporaneità? Per l'arte, come si è detto, probabilmente poche. Per l'architettura non vi è dubbio che un'eco di queste tematiche giunga fino alle prime opere di Herzog & de Meuron e Peter Zumthor, e oggi – solo per limitarci ad alcuni esempi – a quelle di Javier Corvalán o Anton García Abril. Me queste sono altre storie.

¹ Pierlugi Nicolin ha avanzato una possibile affinità, per aspetti che potremmo definire di natura percettiva, tra il lavoro di Lewerentz e quello di Roberts Smithson (che tuttavia ha pochissimi punti di contatto con quello dei protagonisti della Minimal Art). Si veda: P. Nicolin, *Lewerentz-Klippan*, in «Lotus International», n.93, giugno 1997, pp. 6-19.

² Cfr. J. Lucan, *Composition, non-composition. Architecture e théories, XIX-XX siècles*, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, Lausanne 2009.

³ Cfr. L.G. Mansilla, *Beyond the wall of Hadrian's Villa*, in «9H-On Continuity» 1995, pp. 1-10, traduzione italiana in N. Flora, P. Giardiello, G. Postiglione, *Sigurd Lewerentz 1986-1975*, Electa, Milano 2001, pp. 402-404.

⁴ È noto come Lewerentz, nella realizzazione delle murature, non solo impedisse che i singoli mattoni venissero tagliati, ma anche che si usassero strumenti semplicissimi come il livello o il filo a piombo.

⁵ T. Van Doesburg, *Commenti alla base della pittura concreta*, in «Art concrete» numero introduttivo 1930, pp. 2-4, traduzione italiana in S. Polano (a cura di), *Theo van Doesburg, Scritti di arte e architettura*, Officina Edizioni, Roma 1979, pp. 505-506.

the various movements of Concrete Art, we reach Van Doesburg's historical Elementarism, which was certainly not interested in expressing the themes of gravity, of the weight of matter (consider his famous *Counter-Constructions*), yet he made sure that every work made explicit and objective its processes of production because, as he wrote in the introductory number to the journal *Art Concrete*, «clarity [...] will be the basis of the new culture»⁵.

Does all this have consequences or echoes in the present? For art, as we have pointed out, probably not many. As for architecture, there is no doubt that an echo of these topics has reached the first works by Herzog & de Meuron and by Peter Zumthor, and today – to give only some examples – those by Javier Corvalán or Anton García Abril. But that's another story.

Translation by Luis Gatt

¹ Pierlugi Nicolin has proposed a possible affinity, due to aspects of a perceptive nature, between the work of Lewerentz and of Roberts Smithson (which, however, has little in common with that of the main exponents of Minimal Art). See: P. Nicolin, *Lewerentz-Klippan*, in «Lotus International», n.93, June 1997, pp. 6-19.

² Cf. J. Lucan, *Composition, non-composition. Architecture et théories, XIX-XX siècles*, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, Lausanne 2009.

³ Cf. L.G. Mansilla, *Beyond the wall of Hadrian's Villa*, in «9H-On Continuity» 1995, pp. 1-10, Italian translation in N. Flora, P. Giardiello, G. Postiglione, *Sigurd Lewerentz 1986-1975*, Electa, Milano 2001, pp. 402-404.

⁴ It is well known how Lewerentz, during the construction of the walls, not only prevented the individual bricks to be cut, but also that even simple tools such as the level and the plumb.

⁵ T. Van Doesburg, *Commenti alla base della pittura concreta*, in «Art concrete» numero introduttivo 1930, pp. 2-4, Italian translation in S. Polano (ed.), *Theo van Doesburg, Scritti di arte e architettura*, Officina Edizioni, Roma 1979, pp. 505-506.



Carl Andre
Tau and Right Threshold (Element Series), 1971
foto Renaud Camus (Creative Common Attribution-ShareAlike 2.0)

Con questo saggio si descrivono i variegati aspetti della ricerca che Michele de Lucchi conduce sulla materia e sulla forma per il tramite di piccoli oggetti in legno più o meno elementari, decontestualizzati, privi di scala dimensionale di riferimento, senza alcuna funzione pratica e realizzati con tecniche di lavoro manuale, illustrandone gli aspetti rilevabili nelle sue architetture progettate e costruite.

This essay describes various aspects of Michele de Lucchi's research regarding matter and form through the analysis of more or less elementary and decontextualised wooden objects, lacking a reference scale, made without any practical function with manual work techniques, illustrating elements that can be identified in his architectural projects, both built and designed.

L'architettura-scultura di Michele de Lucchi Michele de Lucchi's architecture-sculpture

Alessio Palandri

Nell'attività di ricerca che Michele de Lucchi porta avanti da anni su forme più o meno elementari per il tramite di un lavoro artigianale con cui realizza piccoli oggetti decontestualizzati, privi di scala dimensionale di riferimento e slegati da qualsiasi programma funzionale per indagare sia le possibilità evocative di un tema, che le potenzialità figurative e le qualità materiche del legno¹, si può scorgere costantemente l'emergere di caratteri propri di un atto fondativo. Ciò traspare dal tratto di originarietà che ammantava ogni oggetto realizzato, come compiuta testimonianza dell'inevitabile necessità, da parte dell'artista, di "elaborare idee e liberare nuove visioni" indipendenti da qualsiasi vincolo che non sia quello costituito dalle caratteristiche fisiche del materiale lavorato e dalle peculiarità del tema scelto, con il prender corpo e acquisire senso attraverso l'azione stessa del formare, attività che, com'è noto, è al tempo stesso e indissolubilmente produzione e invenzione. In tale processo la materia si fa forma attraverso gesti inerenti alla natura del materiale adottato, le cui proprietà di resistenza e di durezza, di lavorabilità e di leggerezza, determinano di per sé un "limite che consolida e definisce la libertà dell'autore", evocando e suggerendo possibili soluzioni. Si istituisce così un inscindibile rapporto di reciproca conformità e adattabilità fra intenzione formativa dell'artefice e materia, per cui attraverso il taglio, l'intaglio, la scoltura, l'assemblaggio, la sovrapposizione, la stratificazione, il montaggio, la perforazione, l'incollaggio la materia viene plasmata in forme adeguate alle caratteristiche fisiche e alle potenzialità figurative immanenti del materiale per costituire, nei fatti, una sorta di "prolungamento della sua stessa

In the research Michele de Lucchi's has been carrying out for years now on more or less elementary forms through an artisan craft with which he creates small decontextualised objects, lacking a reference scale and made independently of any practical function, for exploring the evocative possibilities of a theme, as well as the figurative potential and material quality of wood¹, it is possible to identify the emergence of the individual traits of a foundational act. This is apparent in the originality of every object created, as complete testimony of the inevitable need of the artist to "develop ideas and free new visions", independent from any link other than the physical traits of the material used and the particularities of the chosen theme, in the taking shape and acquiring meaning through the action of forming itself, an activity which, as it is well-known, is simultaneously and inseparably both production and invention. In this process matter is formed through gestures which are inherent to the nature of the material used, whose properties of resistance and hardness, of workability and lightness determine a "limit that consolidates and defines the freedom of the artist", evoking and suggesting possible solutions. An inseparable relation of reciprocal conformity and adaptability between the formative intention of the artificer and matter is thus intuitively realised, so that through incision, carving, sculpting, assembling, superimposition, stratification, montage, perforation and gluing, matter is modelled into forms that are adequate to the physical traits and figurative potential of the material, constituting, in fact, a sort of "extension of its own nature". Accidents, traces and signs of the work itself characterise the piece to such an extent that they become essential parts



Michele de Lucchi
Abbazia 391, noce, 2016

Michele de Lucchi
Baracca 343, noce, 2014
pp. 106-107
Michele de Lucchi
Pagliaio 328, rovere, 2017
p. 107
Michele de Lucchi
Catasta 414, noce, 2017



natura". Gli accidenti, le tracce e i segni della lavorazione stessa caratterizzano a tal punto l'opera, da esserne parte essenziale, al pari degli strumenti utilizzati, in quanto elementi di traduzione operativa "dell'intenzione artistica", a loro volta veri e propri "prolungamenti della mano". Da questo reciproco adattamento si genera un approfondimento conoscitivo risolto negli oggetti di de Lucchi in puro atto costruttivo, cioè in un mettere insieme cose, vale a dire oggetti, concetti, materiali, in una concrezione inestricabile di materia e pensiero critico operante all'interno del loro processo di formazione, dove ogni gesto diviene metafora e simbolo del significato stesso del costruire.

Ecco allora che l'elementarità riscontrabile nelle *Geometrie* si ritrova in *Condominio*, dove la densità e la grana delle fibre lignee, accentuate dalla lavorazione a taglio mediante l'uso sapiente della motosega, esprimono, nella sagomatura solida e massiccia dei profili, una morbidezza del tutto aderente alla specifica natura del legno, un materiale scelto, oltre che per le sue caratteristiche ecologiche, per la sua intrinseca bellezza. La stessa solidità si ritrova nelle *Piccole architetture*, dove i solchi, le incisioni e le increspature, generate col taglio prodotto dalla sega elettrica e con la successiva modellazione operata dal delicato lavoro della lama sulla loro superficie, esaltano le caratteristiche di rugosità e i connotati di irregolarità insiti nel materiale; tutti aspetti che si riscontrano, riuniti e variamente concretizzati, nelle *Cassette*. Specifici metodi di lavorazione con sega elettrica sono alla base anche delle *Pareti e strutture eroiche*, dove con l'assemblaggio di elementi costruttivi si formano strutture intrecciate o costruzioni stratificate con cui indagarne le potenzia-

of it, in the same way as the tools used, since they are elements that carry out the operative translation of the "artistic intention", actual "extensions of the hand". This reciprocal adaptation generates a cognitive analysis which in Lucchi's objects translate into pure constructive act, that is a putting together of things, objects, concepts, materials, into an inextricable concretion of matter and critical thought which operates within their formation process, where every gesture becomes metaphor and symbol of the meaning of building itself.

Thus we find the same elementary aspects present in both *Geometrie* and in *Condominio*, where the density of the grain of the wooden fibres, accentuated by the cuts skilfully made with a power saw, express in the solid and massive shape of the contours, a softness that is perfectly appropriate to the nature of wood, a material that was chosen not only due to its ecological properties, but also because of its intrinsic beauty. This same solidity is found in the *Piccole architetture*, where the grooves, incisions and ripples, generated with the cuts made with the power saw and later by the shaping carried out with the delicate work of the blade on their surface, highlight the roughness and the connotations of irregularity inherent to the material; all of these aspects are found, in different ways, in the *Cassette*. Specific methods of work with the power saw are also used in *Pareti e strutture eroiche*, where woven structures or layered constructions are obtained through the assembly of building materials, which in turn carry out a research into their tectonic potential and the specific qualities of the materials. It is constructing understood in the primal meaning of placing one thing on top of another, of placing



lità tettoniche, oltre che le peculiari qualità materiche. E proprio il costruire inteso nel significato primigenio del porre una cosa sull'altra, dell'accostare un elemento all'altro, del collegare un pezzo con l'altro, negli *Oggetti* si palesa come atto generativo di una forma fattasi scheletro e intreccio, della quale il vuoto è parte integrante e costitutiva. Un vuoto che interagisce con la massa scolpita o con la struttura intelaiata delle *Palafitte*, attraversandola e plasmandola in una relazione inscindibile, e che in *Edifici vuoti* finisce per denunciare apertamente la sua natura di elemento primario di definizione dello spazio architettonico. È, quella di de Lucchi, una ricerca che si espande a comprendere oggetti intesi come modelli architettonici o, di converso, elementi di architettura pensati e dunque formati come oggetti. È il caso dei *Tavolini*, i cui componenti sono concepiti come trasposizione metaforica di elementi architettonici in composizione fra loro, o delle *Colonne*, oggetti simili ma diversi nelle proporzioni, nelle relazioni fra le parti, nella lavorazione per assemblaggio del fusto, nella varietà della grana materica. Altrove la relazione oggetto-architettura è meno mediata: nelle *Abbazie* la sagoma e la tecnica di costruzione non solo rimandano direttamente al contenuto del nome, ma ne trasmettono anche i caratteri di solidità e di robustezza, attraverso la formazione di blocchi "massicci e monolitici, fortemente ancorati al suolo", a cui si lega un'idea di permanenza e di durata esaltata nella geometricità delle *Montagne*, e che non trova invece riscontro nelle *Baracche e baracchette*, prodotte tramite assemblaggio per incollaggio di pezzi numerosi e variegati con cui esprimere piuttosto i caratteri alternativi di un'idea riconducibile ai concetti di transitorietà

one element next to another, of joining one piece to another. This is present in *Oggetti* as the generative act of a form that has become structure and weft, in which emptiness is an integral part. A void that interacts with the sculpted mass or the frame of the *Palafitte*, crossing through it and moulding it into an inseparable relation, and which in *Edifici vuoti* openly denounces its nature as a primary element in the definition of architectural space. Lucchi's research expands to include objects understood as architectural models, or on the contrary, architectural elements devised and therefore formed as objects. This is the case of *Tavolini*, whose components are conceived as a metaphorical transposition of architectural elements in composition, or of the *Colonne*, objects which are similar, yet different in their proportions, in the relationships between the parts, in the work used for assembling the trunk, in the different grains of the materials. In other cases the object-architecture relationship is less mediated: in the *Abbazie* the template and construction techniques refer directly to the content of the name, and also transmit the features of solidity and robustness through the formation of blocks which are "massive and monolithic, strongly anchored to the ground", and to which is linked an idea of permanence or duration, exalted in the geometric nature of the *Montagne*, but not in the *Baracche e baracchette*, produced through the assembly of many different pieces glued together that express instead the alternative features of an idea that relates to the concepts of transience and change; these same concepts are present in the *Case modulari*, which are based on an idea of transformability made theoretically possible by the disassembly and re-assembly of the pieces that compose

e di mutevolezza; i medesimi concetti riscontrabili nelle *Case modulari*, declinati, in questo caso, in un'idea di trasformabilità resa teoricamente possibile dallo smontaggio e dal rimontaggio dei pezzi componenti l'assieme. Principi, questi, connessi a un'idea di discontinuità concretizzata nelle *Verande* attraverso le fitte trame a intreccio delle strutture che, esaltate nelle loro linee dalla luce da cui sono attraversate e dalle ombre generate, esprimono, nel gioco dei pieni e dei vuoti, rimandi al concetto di limite o di soglia, luogo fluido nel quale esterno e interno si mescolano in uno spazio di natura intermedia. Ecco che proprio in virtù di questi gesti elementari e al contempo antichi, scaturiti da una sorgente di libertà producente, gli oggetti formati si configurano come icone arcaiche e mitologiche, quali sono quelle costituite dalle *Torri e grattacieli*, oppure evocatrici di un tempo antico in cui il lavoro dell'uomo era "preparazione per il futuro" nelle diverse stagioni, e il costruire avveniva nella conoscenza e nel rispetto della natura, come nel caso delle forme "pure, essenziali e a misura umana" evocate dai *Pagliai*, o delle strutture dalla qualità architettonica "liberata da ogni contingenza" richiamate dalle *Cataste*. E proprio il tempo e gli elementi naturali rivestono un ruolo decisivo nell'esito qualitativo del processo formativo attraverso l'opera di lenta e costante consumazione, manipolazione e trasformazione della materia formata, in totale autonomia dalla volontà dell'artefice, per cui la casualità entra nel processo di elaborazione estetica della materia e dunque della forma che, in questo senso, non si risolve mai in un finito, come evocato dalle sagome levigate dei *Sassi*.

I riflessi e le influenze che una tale ricerca continua a esercitare nella pratica professionale di Michele de Lucchi è chiaramente dimostrata in tutta la sua evidenza dalle architetture progettate e realizzate, non di meno che dai numerosi prototipi in legno, veri e propri anelli di congiunzione fra oggetti sperimentali ed edifici costruiti. D'altronde per de Lucchi, così come «gli oggetti quotidiani d'uso con i quali abbiamo sempre a che fare», tutte le espressioni di architettura, comprese «le grandi costruzioni, i ponti, le autostrade», sono da considerarsi, al di là delle specifiche caratteristiche che le definiscono, fondamentalmente come oggetti che, in quanto tali, «occupano un pezzo di questo pianeta», contribuendo a costituire «quel paesaggio, artificiale o naturale che sia, con il quale abbiamo a che fare tutti i giorni».

Senza indugiare nell'elencazione di una lunga serie di lavori in continuo divenire, giova sottolineare come proprio l'aspetto iconico riscontrabile nei piccoli oggetti di legno caratterizzati in genere le architetture di de Lucchi, ma ancor di più è forse importante evidenziare come il carattere fondativo emergente dalla loro forma abbia trovato naturale sviluppo e compimento nelle architetture costruite per un popolo, simboli e motivo d'orgoglio per un'intera nazione.

¹ Il materiale trattato da Michele de Lucchi con metodi di lavorazione manuale è il legno in varie essenze: abete, betulla, castagno, cedro, ciliegio, larice, noce, palissandro, pero, quercia. Tuttavia rare volte sono stati utilizzati anche altri materiali, abbinati al legno oppure da soli, come il basalto, il plexiglass e il poliuretano. Ultimamente sono stati realizzati alcuni oggetti architettonici sperimentali in legno di noce, lavorati a macchina.

the whole. Principles linked to an idea of discontinuity crystallised in the *Verande* through the dense weft of the structures that, exalted in their lines by the light that passes through them and by the shadows they create, express in the play of solids and voids references to the concept of boundary or threshold, fluid place in which exterior and interior blend together in an intermediate space. It is thus that by virtue of these elementary, yet ancient gestures, generated by a source of productive freedom, the objects formed are configured as archaic and mythological icons, as in *Torri e grattacieli*, or as evocative of an ancient era in which man's work was "preparation for the future" during the various seasons, and construction took place in full knowledge of and respect for nature, as in the case of the "pure, essential and liveable" forms referred to in *Pagliai*, or of the structures with architectural qualities "liberated from every contingency" found in the *Cataste*. Time and primal natural elements play a decisive role in the qualitative success of the educational and training process undergone through the slow and constant consuming, manipulating and transforming of matter, in complete autonomy from the will of the creator. In this way chance too enters the process of aesthetic elaboration of matter, and therefore of form which, in this sense, is never resolved as complete, as evoked by the smooth outlines of *Sassi*.

The reflections and influence that this research continues to generate in the professional practice of Michele de Lucchi is clearly demonstrated by his designed and built architectures, as well as by the many wood prototypes, which serve as actual links between experimental objects and built architectures. On the other hand, de Lucchi considers that just as we do in the case of "everyday objects we come across all the time", all architectural expressions, including "the great constructions, bridges, motorways", are to be considered, irrespective of their specific features, fundamentally as object, since as such, "they occupy large portions of this planet", and are a part of "that landscape, both natural or artificial, in which we are daily immersed".

Without taking the time to list a long series of works in a constant state of becoming, it is useful to underline how the iconic elements present in these small wooden objects are the same that characterise de Lucchi's architectures, but perhaps it is even more important to highlight how the founding nature that emerges from their form has found a natural development and completeness in architectures built for a people, which are both symbols and a source of pride for an entire nation.

Translation by Luis Gatt

¹ The materials manually treated by Michele de Lucchi are various types of wood: spruce, birch, chestnut, cedar, cherry, larch, walnut, rosewood, pear and oak. However, he has occasionally used other materials, together with wood or on their own, such as basalt, plexiglas and polyurethane. Experimental architectural objects have been realised recently in walnut wood, and processed with the help of machines.

Michele de Lucchi
Sasso 308, noce, 2013
Michele de Lucchi
Edificio vuoto 338, pero, 2014

Tutte le immagini sono riprodotte per gentile concessione di
aMDL - Architetto Michele de Lucchi S.r.l.
foto Tom Vack



Opere e scritti di Luigi Walter Moretti, contenuti nella rivista «Spazio», invitano a ricercare l'intimo legame tra arte e architettura nello spazio "discontinuo" di Caravaggio, nelle "forme astratte" dei panneggi antichi o nelle astrazioni degli artisti informali. Segni, tracce, trame geometriche utilizzate nelle composizioni pittoriche, diventano, così, preziose matrici per comporre piante, sezioni e prospetti.

Works and writings by Luigi Walter Moretti, included in the pages of the magazine «Spazio», invite to seek for the intimate link between art and architecture in the "discontinuous" space of Caravaggio, in the "abstract forms" of ancient draperies or in the abstractions of informal artists. Signs, traces, geometrical wefts used in pictorial compositions thus become precious matrices for composing plans, sections and perspectives.

L'arte nell'opera di Luigi Walter Moretti Art in the work of Luigi Walter Moretti

Riccardo Butini

[...] non esiste l'uomo architetto, esiste l'uomo artista. L'unità umanistica è inscindibile. In architettura, come in tutte le altre arti, la struttura pratica è un dato antecedente che non va confuso col momento della ispirazione. Solo quando quest'ultimo è raggiunto, la struttura pratica si identifica con quella ideale e nasce il Partenone¹.

Uno dei ritratti fotografici più noti ed intensi di Luigi Walter Moretti lo vede immortalato nel suo studio di Palazzo Colonna in piazza Santi Apostoli, circondato da opere d'arte antica e contemporanea. Tele, stampe e sculture di epoche diverse prendono il posto di disegni e modelli d'architettura, affollando quasi per intero lo spazio a disposizione, conquistando la scena.

Questa immagine descrive e riassume il mondo di Moretti, nel quale l'intimo rapporto tra arte e architettura è da ricercare nello spazio "discontinuo" di Caravaggio o nelle "forme astratte" dei panneggi di sculture antiche, ma non di meno nelle astrazioni degli artisti informali.

La storia dell'architettura, o forse più correttamente le storie degli architetti narrano spesso di frequentazioni, amicizie, incontri professionali con artisti, con la loro opera e le loro opere, ma il rapporto tra Moretti e l'arte ha, tuttavia, una trama più complessa che passa attraverso la sua attività di conoscitore, appassionato ed esperto, di collezionista e gallerista, oltre che di architetto.

Moretti entra in contatto con molti, importanti, artisti del suo tempo, con i quali potrà condividere pensieri, posizioni, punti di vista rispetto a temi comuni alle loro ricerche e discipline, evidentemente avvantaggiato dalla direzione della rivista «Spazio»² e dall'attività dell'omonima galleria d'arte – di proprietà dell'architetto – dove saranno organizzate, nel corso della sua breve, ma



[...] the man as architect does not exist, it is the man as artist who does. The humanistic unity is inseparable. In architecture, as in all the other arts, the practical structure is a preceding fact that should not be confused with the moment of inspiration. Only when the latter is achieved does the practical structure identify with the ideal and the Parthenon occurs¹.

One of the most famous photographs of Luigi Walter Moretti shows him in his studio in Palazzo Colonna in piazza Santi Apostoli, surrounded by ancient and contemporary works of art. Canvases, prints and sculptures from different eras share the room with architectural drawings and models, crowding the space almost entirely, conquering the scene.

This image describes and summarises Moretti's world, in which the intimate relationship between art and architecture is to be found in the "discontinuous" space of Caravaggio, in the "abstract forms" of ancient draperies, but also in the abstractions of informal artists.

The history of architecture, or perhaps more correctly the history of the architects, often narrate stories of encounters, friendships, and of professional meetings with artists, with their work and their works, yet the relationship of Moretti with art, however, weaves an even more complex pattern that includes, in addition to his being an architect, his activities as connoisseur, passionate and expert, and as collector and art dealer.

Moretti comes in contact with many important artists of his time with whom he will share thoughts, positions, and points of view regarding the themes of their research and fields of study, evidently from a vantage point as editor of the magazine «Spazio»² and the activities of the gallery of the same name – property of the architect – where during its brief but intense existence many international



Luigi Moretti nel suo studio
Archivio Centrale dello Stato (ACS, Luigi Moretti, Serie fotografie, n. 03418)
Copertina della rivista «Spazio» n°1
pp. 112-113
Copertine della rivista «Spazio» n°2, n°3, n°4, n°5, n°6, n°7
p. 114
"Trasfigurazioni di strutture murarie", pagina 16 della rivista «Spazio» n°4
"Punto dell'arte non obiettiva", pagina 17 della rivista «Spazio» n°4
p. 115
"Discontinuità dello spazio in Caravaggio", pagina 7 della rivista «Spazio» n°5
"Valori della modanatura", pagina 5 della rivista «Spazio» n°6



intensa attività, esposizioni di portata internazionale in collaborazione con il critico francese Michel Tapié.

Tra gli artisti che ne influenzeranno maggiormente la formazione e la ricerca spiccano nomi celebri come quelli di Alberto Burri, Lucio Fontana, Giuseppe Capogrossi, ma anche Carla Accardi, Pietro De Laurentis, Claire Falckstein ed Emilio Vedova, oltre gli astrattisti storici, come Gino Severini, Enrico Prampolini, Alberto Magnelli, pubblicati da dell'architetto romano come autori e corrispondenti della rivista; alcuni di loro saranno autori di memorabili copertine³.

Nei suoi scritti sull'opera di alcuni Maestri e in generale sull'arte antica Moretti mette a fuoco gli aspetti trasmissibili, necessari a far confluire nell'esperienza del contemporaneo tutta la lezione del passato, della storia. Le splendide immagini del ricco apparato iconografico, in larga parte dettagli, che accompagnano i testi gli consentono di tracciare un preciso percorso di ricerca sui temi della materia, del valore plastico della forma, della luce, muovendosi da una parte all'altra dell'impercettibile confine che divide, o più probabilmente unisce, l'architettura alle arti figurative.

«Gli argomenti trattati nella rivista sono apparentemente eterogenei: il corpo umano, le modanature, il Romanico, Caravaggio, le forme astratte della scultura barocca [...] Ciò li rende inutilizzabili dal punto di vista direttamente storico – critico, ma molto appetibili come trasfigurazione di un progetto architettonico»⁴.

In *Forme astratte nella scultura barocca* e in *Valori della modanatura* Moretti libera gli elementi architettonici dal loro valore comunicativo, tutto è ridotto a una questione grafica e formale da riversare come nuova linfa all'interno delle sue composizioni architettoniche⁵.

In «Spazio» n.4 pubblica il saggio *Trasfigurazione delle strutture murarie* al quale fa seguire *Punto sull'arte non obiettiva* affiancandogli un'opera di Piet Mondrian che gli consente di innesicare un processo di rimandi continui tra antico e moderno perché, spiega l'autore, «la novità e incandescenza della materia, l'impegno polemico da essa suscitato quale argomento per taluni fondamentale, per non dire unico, nella storia dell'arte attuale e per altri addirittura inesistente, stanno a dimostrare la comples-

level exhibitions were carried out in collaboration with the French critic Michel Tapié.

Among the artists that most influenced education and research were household names such as Alberto Burri, Lucio Fontana, Giuseppe Capogrossi, but also Carla Accardi, Pietro De Laurentis, Claire Falckstein and Emilio Vedova, in addition to abstractionists like Gino Severini, Enrico Prampolini, and Alberto Magnelli, published by the Roman architect as authors and correspondents for the magazine; some of them will design memorable covers for the magazine³.

In his writing on some masters and on ancient art in general, Moretti focuses on the transmissible aspects necessary for bringing to the contemporary experience all the lessons from the past, from history. The splendid images included, many of which are details, that accompany the texts allowed him to trace a precise research path on the themes of matter, of the plastic value of form, of light, moving from one part to another of the imperceptible boundary that divides, or perhaps unites, architecture to the figurative arts.

«The topics addressed in the magazine are apparently heterogeneous: the human body, moulding, Romanesque art, Caravaggio, the abstract forms of Baroque sculpture [...] This makes them useless from an unmediated historical-critical point of view, yet very interesting as the transfiguration of an architectural project»⁴.

In *Forme astratte nella scultura barocca* and in *Valori della modanatura* Moretti frees the architectural elements from their communicative value; everything is reduced to a graphic and formal question that is poured like new sap into his architectural compositions⁵.

In «Spazio» n.4 he publishes the essay *Trasfigurazione delle strutture murarie*, followed by *Punto sull'arte non obiettiva*, placed alongside a work by Piet Mondrian which permits him to activate a process of continuous references between ancient and modern because, as the author explains, «the novelty and incandescence of matter, the polemic commitment to it turned into an argument that is fundamental for some, or even unique, in the history of contemporary art, and for others even inexistent, go to show the complex importance of this theme and its deep incidence on the most intense and sensitive problems concerning the expression of contemporary technique and civilisation.



sa importanza di questo tema e la sua profonda incidenza nei più vivi e sensibili problemi dell'espressione della tecnica e della civiltà contemporanea.

Al misurare poi l'arte astratta si illuminano di impensate luci i valori delle forme dell'arte antica e i percorsi, secolari e sempre identici, di quel fare che si chiama arte»⁶.

Moretti affronta il tema dell'astrazione figurativa per arrivare all'astrazione architettonica. Segni, tracce, trame geometriche utilizzate nelle composizioni pittoriche, diventano, dunque, preziose matrici per comporre piante, sezioni e prospetti.

Nelle architetture di Moretti, possiamo sottolineare, all'apparente solidità che spesso le contraddistingue, basata sulla contrapposizione di volumi rotti e incastri scultorei, dove l'ombra, al pari della luce, sostiene la massa architettonica, si affianca talvolta – ne sono principale esempio i progetti delle ville a Santa Marinella – una varietà di volumi intaccati, incisi, “sfogliati”, dal forte valore materico. Dal «fianco scavato del masso più spettacolare del complesso di corso Italia dove imperano le “metafore barocche” di Fontana» alla «incisione da cima a fondo [...] due fessure oblunghe e una serie di piccoli fori»⁷, alla lesione del prospetto ovest della torre de La Saracena che rimanda allo *Studio per lo strappo* di Alberto Burri e ai *Concetti spaziali* di Lucio Fontana.

Come nell'arte informale, la materia, nei suoi “addensamenti” e irregolarità, più del tratto grafico, ha un ruolo fondamentale nell'opera di Moretti: gli intonaci, ad esempio, fatti per stimolare il tatto, evocano le «incrostazioni delle antiche ‘giare’ rimaste per secoli nel mare. Quelle incrostazioni che fuori dal mare hanno sempre intorno il mare»⁸.

Non meno evidenti sono le relazioni tra alcune soluzioni planimetriche e le composizioni pittoriche di artisti, come gli Ideogrammi della Accardi e i soggetti di Capogrossi; ne La Saracena, la pianta è concepita come proiezione sul piano orizzontale dei concetti spaziali⁹ della scultrice Falkestein, che realizza nella villa un originale cancello in ferro per la grotta di accesso alla spiaggia, «ultima sbalorditiva scena di un'opera sensuale»¹⁰.

Invitato a Firenze alla Biennale degli interni di oggi *La casa abitata* (1965) Moretti si distingue dagli altri partecipanti: «prende il suo

In considering abstract art, suddenly the values of ancient art become illuminated with unexpected light, and so do the centuries-old and always identical paths of that activity known as art»⁶.

Moretti addresses the theme of figurative abstraction in order to reach architectural abstraction. Signs, traces, geometrical wefts used in pictorial compositions thus become precious matrices for composing plans, sections and perspectives.

In Moretti's architectures, we could underline, the apparent solidity that characterises it, based on the contrast between broken volumes and sculptural joints, in which shadow, as well as light, sustains the architectural mass, is often placed alongside – the main example of this are the projects for the villas at Santa Marinella – a variety of cut, carved volumes of great value in terms of matter. From the «most spectacular carved side of the rock in the corso Italia complex, where Fontana's “Baroque metaphors” prevail» to the «carving from top to bottom [...] of two oblong fissures and a series of small holes»⁷, to the lesion of the western facade of the tower of La Saracena, which recalls the *Studio per lo strappo* by Alberto Burri and Lucio Fontana's *Concetti spaziali*.

As in informal art, matter, in its “thickenings” and irregularities, more than the graphic stroke, plays a fundamental role in Moretti's work: plasters, for example, made for stimulating touch, evoke the «incrustations of the ancient earthenware jars that remained for centuries inside the sea. Those incrustations which outside of the sea always carry the sea with them»⁸.

Also evident are the relations between certain planimetric solutions and the pictorial compositions of artists, like Accardi's ideograms and Capogrossi's subjects; in La Saracena, the plan is conceived as a projection on the horizontal plane of the spatial concepts⁹ of the sculptor Falkestein, who created for the villa a unique iron gate for the cave that leads to the beach, «last and astonishing scene of a sensual work»¹⁰.

Invited to Florence to the contemporary interiors Biennale, *La casa abitata* (1965) Moretti stands out from the other participants: «he takes his studio [...] with the apparently ordered disorder of a room that has been inhabited for a long time, and mounts it»¹¹ inside Palazzo Strozzi «as it really is; with its objects, distribution, functions, repul-



ordine formale, esaltando la loro autonomia. Questo processo di astrazione di una parete dal suo valore formale indica e inizia nel romanzo quella elisione effettiva delle pareti di chiarezza che raggiunge il gotico.

Al riparo dai magici quadrati che dominano splendidi e oscuri nel caso del Battistero si ricorda che tutto il mondo romanico e nelle dominanze schiere del quadrato dalle forme del Duomo di Pisa alle strombature della chiesa dei SS. Apostoli in Colonia. Il quadrato, come una forma insieme di ragno e di croce, determina l'impulso della fronte di una cattedrale, come se lega simi i più intesi e sensibili spazi.

Se la trasfigurazione astratto-creativa si concreta principalmente in riciclati e incisi scordamenti ritratti, la trasfigurazione puramente astratta delle pareti del Battistero si apre a più estese mescolanze e riciclate musicali. E da lasciare che come tra si discorra nel Battistero fiorentino, nella sua forma e oscura base, dei postallini incisi nelle quattro e quattro pareti, dei quadrati posati e dei quadrati sovrapposti a rondo, sono fondamentale oscillante cui contrapposti, salienti e appesanti, parli face oscura e il loro argenteo dei mischi triangoli, dei quadrati minimi — in puntiglio tra loro contrapposti — in amichevoli forme schierate — dei punti stellari agli incroci. Le pareti del Battistero palpiano di aree splendide e di ombre nere, la tavola dei segni torna in formosone e c'è un cinto di geometrie; l'attacco, che è il cerchio degli uomini spezzato e respinto, sale a parados.

Quando le cattedrali erano bianche e verdi si accese, o riaccese, la svolta dei puri rapporti formali. Raimondo Lullo non componeva le sue serie di rapporti nulli, su preficci e soggetti astratti, nel tempo stesso che si compiva S. Giovanni Forciviva o la larva del palladio di Maestro Costantino? Tutte le pareti murarie composte a fasce e a sequenze di geometrie sono opere di soli rapporti e cioè musica. Il loro tenore formale è sempre in una certa primitività con l'indifferenza compositiva dell'edificio e con la sua strombatura. Primitività che si intravede di tre gradi: diretta se la parete trasfigurata è posta e tenuta strettamente nel tessuto tettonico dell'edificio; primitività di un certo grado libera pari al grado di libertà che la parete ha nella struttura dell'edificio; primitività nulla e cioè libertà completa se la parete, nella economia spaziale e architettonica, è idealmente autonoma, come un vaso o una sua struttura.

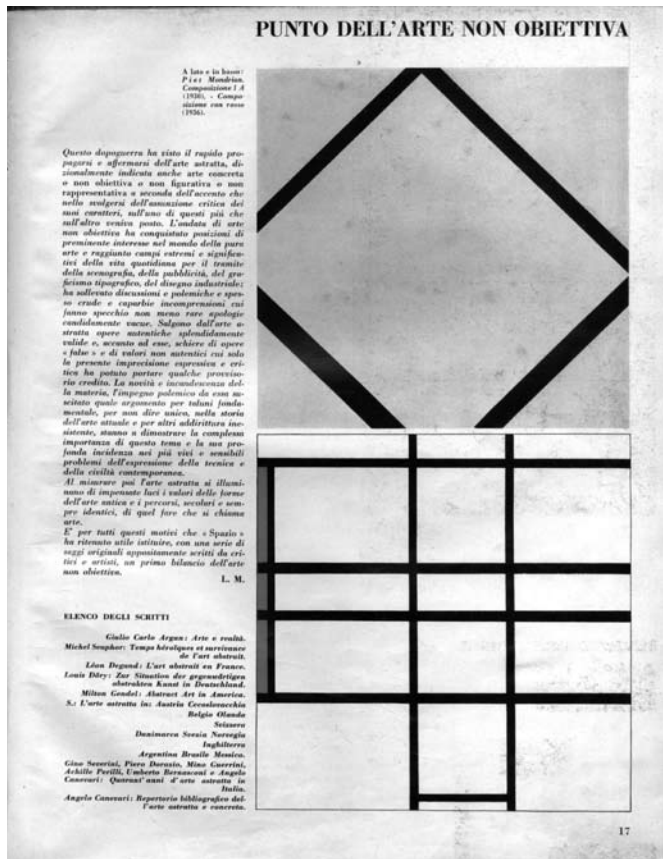
I tre gradi di esigono di questa primitività indicano i limiti della collaborazione tra formalismo pittorico e simbolicamente per il plastico e gli spazi di un edificio.

Nella trasfigurazione di una struttura il primo grado comporta la mano diretta dell'architetto, il secondo la mano uguale dell'architetto e di chi sappia ricevere compiutamente la spazialità generale della fabbrica, il terzo chiede solo una compatibilità di cultura e in certo senso rifiuta l'architetto.

L'esperienza di questo nostro discorso sulle fabbriche di spirito romanico si possono dunque riassumere nei seguenti punti:

- 1) La superficie di una struttura muraria può trasfigurarsi: o in termini formali astratti e insieme esaltati della sua ideale costruttività; o in termini formali di qualunque ordine (non figurativi o figurativi) purché astratti da ogni rappresentazione tettonica.
- 2) La trasfigurazione nell'uno e nell'altro dei modi avviene per la superficie di una struttura a seconda del carattere con cui la struttura stessa è tenuta nell'impulso generale architettonico.
- 3) Di conseguenza le leggi spaziali proprie delle superfici trasfigurate sono in certo grado di primitività con la strombatura e l'impulso architettonico dell'edificio. Il grado di primitività determina i codici di collaborazione tra il formalismo pittorico (o plastico) e l'architettura.
- 4) La parete che si voglia in totale astrazione da vincoli tettonici si concreta separando esclusivamente la sua legge spaziale planare.
- 5) Nel romanzo la trasfigurazione di una struttura muraria in piena astrazione da qualunque sua funzionalità esistente e tettonica, indica e inizia il percorso verso l'elisione effettiva delle pareti di chiarezza d'analisi che raggiunge il gotico.
- 6) Nel romanzo le trasfigurazioni puramente astratte delle superfici murarie nei due procedimenti esaminati sono realizzate con un insieme di segni e cioè con una dialettica alquanto in bianco e nero, e ripudiano il colore nel senso usuale della pittura.

Luigi Moretti



PUNTO DELL'ARTE NON OBIETTIVA

A lato in basso: Piero Mondino, Composizione I e II (1950). Composizione con rosso (1950).

Questo dopoguerra ha visto il rapido progressivo affermarsi dell'arte astratta, da strombatura indicata anche arte concreta e non obiettiva o non figurativa o non rappresentativa o seconda dell'accordo, e nella avvertenza dell'ammirazione critica dei suoi contenuti, soffocati di questi più che sull'altro versivo posto. L'analisi di arte non obiettiva ha conquistato posizioni di preminente interesse nel mondo della pure arte e raggiunto campi estremi e significativi della vita quotidiana per il tramite della scenografia, della pubblicità, del grafismo tipografico, del disegno industriale; ha soffocato discussioni e polemiche e spesso crude e caparzio incomprendimenti, cui fanno specchio non meno rare apologeticamente nuove, Salgono dall'arte astratta opere notevoli splendidamente valide e, venute ad esse, schiere di opere a falce e di valori non automatici cui solo la presente impressione espressa e critica ha potuto portare qualche provvisorio credito. La novità o inascoltabilità della materia, l'impiego polemico da esso suscitato quale argomento per soloni fondamentalisti, per non dire unico, nella storia dell'arte attuale e per altri addirittura incoerente, stanno a dimostrare la completa importanza di questo tema e la sua profonda incidenza nei più vivi e sensibili problemi dell'espressione della tecnica e della civiltà contemporanea.

Al momento per l'arte astratta si illustrano di importante fatti i valori delle forme dell'arte antica e i percorsi, avvolti e sempre identici, di quel fare che si chiama arte.

E' per tutti questi motivi che «Spazio» ha ritenuto utile istituire, con una serie di saggi originali opportunamente scritti da critici e artisti, un primo bilancio dell'arte non obiettiva.

L. M.

ELENCO DEGLI SCRITTI

Giulio Carlo Argan: *Arte e realtà*. Milano: Tempo Editore, il movimento de l'arte astratta.

Luigi Moretti: *Arte astratta in Francia*.

Luigi Moretti: *Arte astratta in Danimarca*.

Milano Gaudenzi: *Abstract Art in America*.

A. L'arte astratta in Austria: Cecconovich, Belgio: Orlando, Svizzera: Danneberg, Svezia: Norvegio: Ingelbren, Argentina: Brucato, Mendicino, Gino Severini, Piero Dorazio, Mino Guerrini, Achille Perilli, Umberto Bacciocchi e Angelo Conneri: *Quarant'anni d'arte astratta in Italia*.

Angelo Conneri: *Repertorio bibliografico dell'arte astratta e concreta*.

17

studio [...] con l'apparente ordinatissimo disordine proprio di una stanza davvero a lungo abitata, e lo rimonta»¹¹ dentro Palazzo Strozzi «come è al vero; gli oggetti, le disposizioni, le funzioni, le ripulsioni e gli attriti; il provvisorio (sentimento che si fa sempre più avanti nella vita di oggi) sono qui come al vero»¹². Sui i due tavoli contrapposti «una Madonna lignea, una sfera di bronzo intrecciato da Calire Falkenstein, due testine e un gallo cinese, due alzatine in maiolica e alcuni libri tra cui *Musée Manifeste*, *The development of logic and probability* di Boole, gli scritti di Edoardo Persico e un numero della rivista *Plaisir de France*. Alle pareti e per terra sono sistemati un busto di Bellini, una statuetta del '500, e i quadri di Capogrossi, Duncan, Fumagalli e Mathieu, insieme a dipinti fiamminghi, a una Santa Cecilia di Cavallino e un totem del 1960, a una lavagna con calcoli matematici e a un simulatore analogico per le interdipendenze»¹³.

In buona sostanza l'architetto romano decide, spiazzando gli organizzatori, di non progettare un nuovo spazio e si affida piuttosto ad una ricostruzione, senza offrire, apparentemente, alcuna risposta ai problemi del vivere contemporaneo preso in esame dall'esposizione.

Così restituito, quel luogo accogliente, affollato di opere d'arte, stratificato e senza tempo, può essere assunto quale paradigma dello stretto e biunivoco rapporto che intercorre tra architettura e arte, nel prezioso contributo critico che Moretti ci ha lasciato in eredità.

sions and frictions; the provisional (feeling that is increasingly present in today's life) is here as it truly is»¹². On the two opposite tables «a wooden Madonna, a braided bronze sphere by Claire Falkenstein, two small heads and a Chinese rooster, two majolica stands and some books, among which *Musée Manifeste*, *The development of logic and probability* by Boole, the writings by Edoardo Persico and a copy of a volume of the magazine *Plaisir de France*. On the walls and on the floor there is a bust by Bellini, a small 16th century statue and paintings by Capogrossi, Duncan, Fumagalli and Mathieu, together with Flemish paintings, a Santa Cecilia by Cavallino and a totem from 1960, as well as a blackboard with mathematical calculations and an analogical simulator of inter-dependencies»¹³.

Essentially, the Roman architect decides, brushing away the organisers, not to design a new space, and opts instead for a reconstruction, without offering, apparently, any answer to the problems of contemporary living, which was the topic of the exhibition.

Thus recreated, that welcoming place, crowded with works of art, stratified and timeless, may be assumed as a paradigm of the close and mutual relationship between architecture and art, in the precious critical contribution that Moretti bequeathed to us.

Translation by Luis Gatt

¹ Dall'intervista rilasciata da Moretti a L. Diemoz, pubblicata in «Quadri», a. IV, n. 3, 12 dicembre 1936, p. 7.

² La rivista, fondata da Moretti, esce con sette numeri nel periodo compreso tra il 1950 e il 1953.

³ Moretti lavorerà instancabilmente e con la qualità che contraddistingue alla veste

¹ From L. Diemoz's interview with Moretti, published in «Quadri», a. IV, n. 3, 12 December 1936, p. 7.

² Seven numbers of the magazine founded by Moretti appeared between 1950 and 1953.

³ Moretti worked incessantly and with the quality that characterises him to the graphic layout of the magazine, from the typographical grid to the covers, each and every one of them a work of art, including Angelo Canevari's cover for the first number (1950) and those by Alberto Magnelli for «Spazio» n.4 (1951) and Gino Severini for «Spazio» n. 6 (1952).

Reminiscenze manieriste e ricerca sull'informale caratterizzano l'evoluzione iconografica delle Crocifissioni dipinte da Leonardo Savioli nel 1962. Attraverso la rappresentazione della Passione di Cristo Savioli racconta la condizione umana, la sua sofferenza ma anche la sua inesauribile e salvifica 'disperata vitalità'.

Mannerist reminiscences and a research on the informal characterise the iconographic evolution of the Crucifixions painted by Leonardo Savioli in 1962. Through the representation of the Passion of Christ Savioli narrates the human condition, its suffering, but also its inexhaustible and salvific 'desperate vitality'.

Leonardo Savioli Deposizioni contemporanee Contemporary depositions

Francesca Privitera

Guardare le crocifissioni di Leonardo Savioli, opere grafico-pittoriche realizzate dall'architetto e pittore fiorentino nel 1962, significa guardare a quella relatività del fatto artistico richiamata da Roberto Longhi nel primo numero di «Paragone» (1950). Ogni opera chiarisce lo storico dell'arte non è mai sola, è sempre un rapporto a cominciare almeno, aggiunge, dal rapporto con un'altra opera d'arte.

Osservare le crocifissioni dall'angolazione di Longhi significa far emergere quella rete di relazioni e di corrispondenze non solo pittoriche ma anche umane ed esistenziali che le contraddistingue, ovvero immergersi in una dimensione temporale cartesiana nella quale coaguli di esistenze si incontrano nell'intersezione tra le ascisse e le ordinate del tempo, ovvero tra contemporaneità e passato. Esse ben rappresentano l'ambizione di Savioli testimoniata in una lettera scritta all'amico Emilio Vedova di stabilire un rapporto con tutti gli uomini che sono esistiti, con la loro forza, con le loro passioni, con la loro esistenza per intero «fino a divenire 'un solo uomo' in orizzontale, nel presente, ed 'un solo uomo' in verticale, nel tempo»¹.

Ed è questa forza arcaica dell'umanità, tanto vitale quanto sofferente, che Savioli traduce nelle sue Crocifissioni, anzi Deposizioni², attraverso l'allusione ad una precisa eredità figurativa trasfigurata dal proprio vissuto e calata nella contemporaneità: quella di Rosso Fiorentino e della *Deposizione dalla Croce* (1521) di Volterra e di Jacopo Carocci detto il Pontormo e della *Deposizione* (1526-28) di Santa Felicita a Firenze.

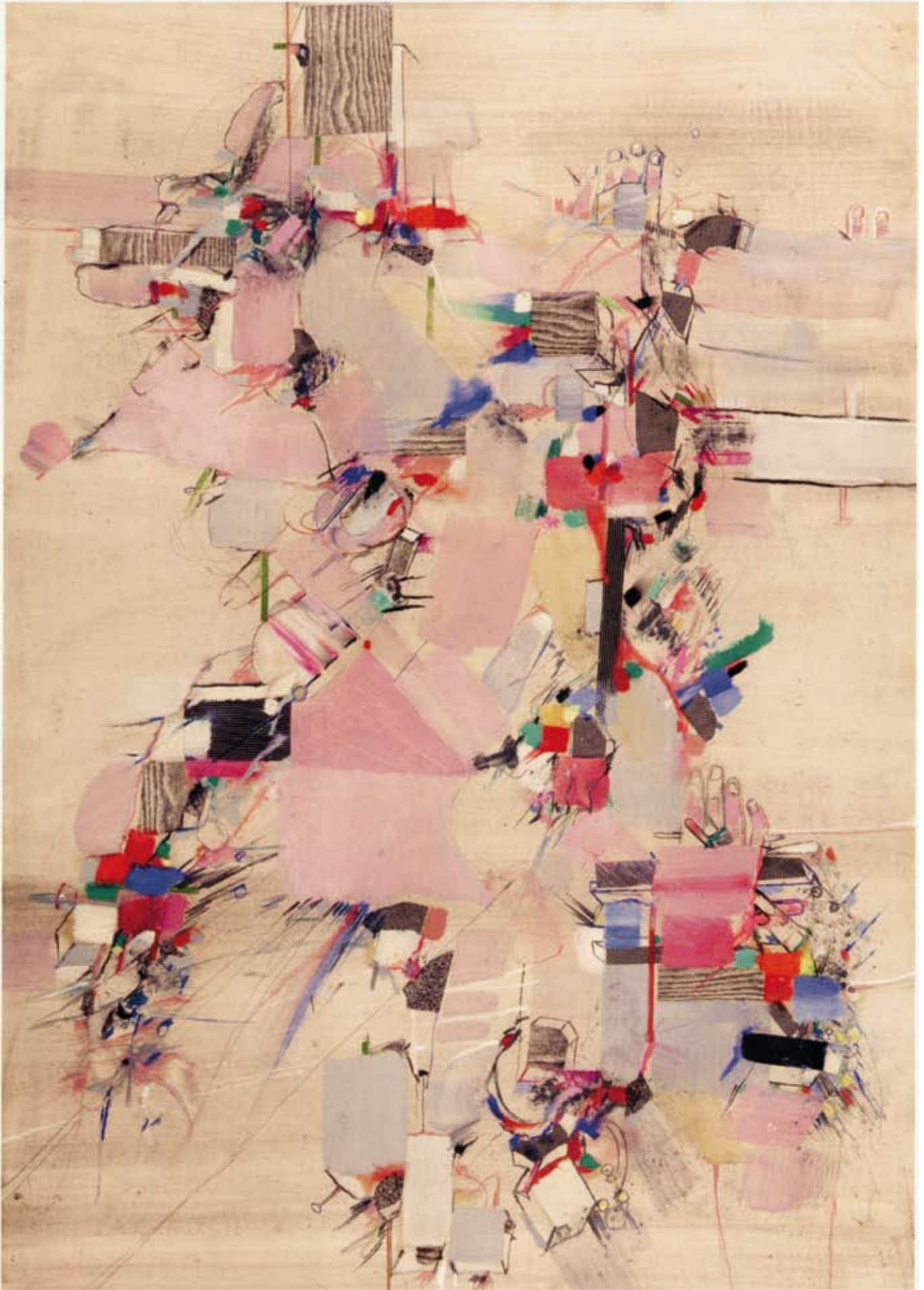
Savioli senza dubbio è in qualche modo catturato già a partire dagli anni quaranta dai maestri di quello scorcio di Cinquecen-

Looking at the crucifixions by Leonardo Savioli, graphic-pictorial works made by the Florentine architect and painter in 1962, means looking at the relativity of the artistic event referred to by Roberto Longhi in the first number of «Paragone» (1950). Every piece, the art historian explains, is never alone, it is always in relationship to something else, beginning, he adds, with the relation to another work of art.

Observing the crucifixions from Longhi's point of view allows the emergence of a network of relations and correspondences which are not only pictorial, but also human and existential, it immerses us in a Cartesian temporal dimension in which clots of existence meet at the intersection between the abscisses and ordinates of time, in other words between present and past. These represent quite well Savioli's ambition, made explicit in a letter written to his friend Emilio Vedova, to establish a relationship with all men, past and present, with their force, their passion, their whole existence «until finally becoming 'a single man' in horizontal, in the present, and 'a single man' in vertical, in time»¹.

It is precisely this archaic force of humanity, as vital as it is suffering, that Savioli translates in his Crucifixions, or Depositions², through the allusion to a precise figurative heritage transfigured by his own living experience and set in the present: that of Rosso Fiorentino and the *Deposizione dalla Croce* (1521) in Volterra and of Jacopo Carocci, also known as il Pontormo and the *Deposizione* (1526-28) at Santa Felicita in Florence.

Savioli since the Forties was undoubtedly attracted by those 16th century masters, by their 'desperate vitality', as Longhi put it,

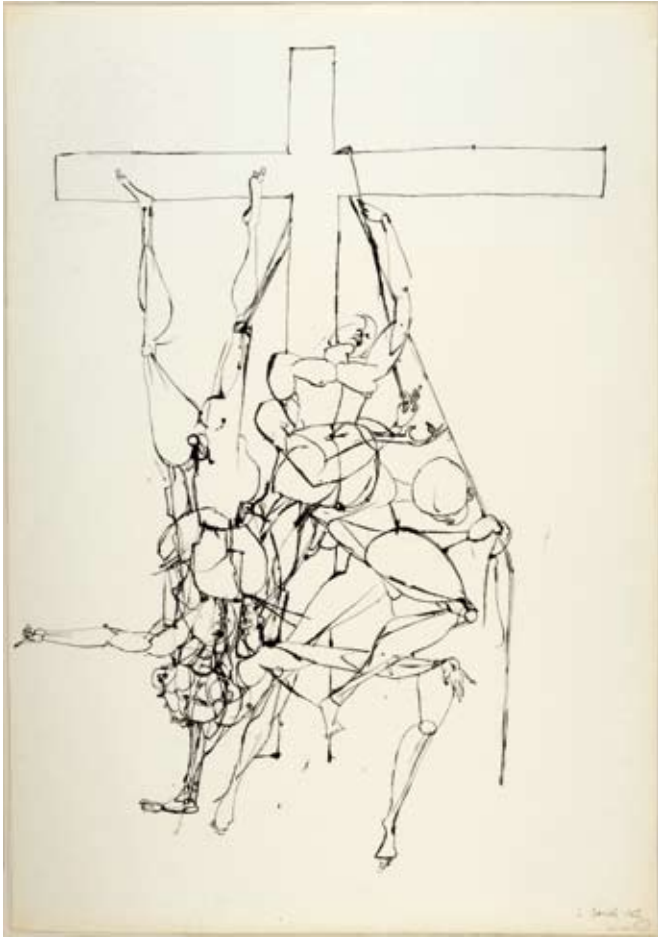


Leonardo Savioli
Senza titolo, 1974 ca., olio, carboncino, pastello, tempera, collage su
carta applicata su compensato, 124,5x87,5 cm
Museo Pecci, Prato, proprietà Regione Toscana



to, preso da quella 'disperata vitalità', così la definì Longhi, che pervade la loro opera e che Savioli aveva riconosciuto durante gli anni di guerra nella drammatica realtà di una umanità che conserva la propria forza anche nel dolore e nella sofferenza³. Questo interesse per il manierismo è testimoniato dai libri sulla pittura e sull'architettura manierista posseduti da Savioli in quegli anni e dai suoi disegni architettonici tra i quali emergono schizzi di architetture tratte dagli esempi di Michelangelo, Vasari e Ammannati. Questa precoce attenzione al manierismo non è altrettanto riverberata nell'opera pittorica, mentre già appaiono i primi studi di Crocifissioni come paradigma delle sofferenze dell'uomo e come denuncia delle atrocità della guerra, interpretazione che aveva avuto nella *Crocifissione* di Renato Guttuso (1942) un esempio paradigmatico certamente conosciuto da Savioli. È possibile ipotizzare che il riavvicinamento di Savioli negli anni sessanta ai maestri del Cinquecento sia stato sollecitato sia dalla lettura de *Il libro mio*, il diario che Pontorno⁴ scrisse durante gli ultimi anni della propria vita e pubblicato a Firenze nel 1956 e la cui lettura entusiasma e ossessiona Savioli⁵, sia da una generale riscoperta in quegli anni del manierismo ed in particolare dalla ripresa da parte della critica storico-artistica degli studi avviati negli anni quaranta da Longhi e dai suoi allievi. Tra gli esiti in Italia di questo rinnovato interesse per il manierismo vi fu la pubblicazione del libro di Giuliano Briganti *La maniera*

that pervades their work and which Savioli had recognised during the war in the dramatic reality of humanity preserving its force even through pain and suffering³. This interest for Mannerism is also made evident by the books on Mannerist painting and architecture belonging to Savioli and by his architectural drawings which include sketches of architectures by Michelangelo, Vasari and Ammannati. Though this early attention to Mannerism is not reflected in his paintings, in his first studies of Crucifixions, we see the paradigm of human suffering and a condemnation of the atrocities of war. Renato Guttuso's *Crocifissione* (1942) was a quintessential example of this interpretation with which Savioli would certainly have been familiar. Savioli's interest in 16th century masters may have been triggered by the reading of *Il libro mio*, the diary that Pontorno⁴ wrote towards the end of his life and which had been published in Florence in 1956. As a result of this book, Savioli⁵ became enthralled both with a general rediscovery of this period of Mannerism and, in particular, with a return by art historians to studies started in the Forties by Longhi and his followers. Among the results in Italy of this renewed interest in Mannerism was the publication of Giuliano Briganti's book *La maniera italiana*, by Editori Riuniti (1961), which re-proposes the work of the two dioscuroi of Mannerism through the reproduction of colour images of the *Deposizione* of Volterra and of the



italiana, di Editori Riuniti (1961) che ripropose l'opera dei due dioscuro del manierismo attraverso la riproduzione di immagini a colori della *Deposizione* di Volterra e della *Deposizione* di Santa Felicità. Si tratta di quelle stesse tavole che guidarono Pier Paolo Pasolini nella messa in scena dei due *Tableaux Vivants* nel cortometraggio *La Ricotta* (1965)⁶.

La citazione da parte di Savioli non è letterale, egli non è interessato al fatto estetico. Savioli come Pasolini richiama l'immagine pittorica ed iconografica cinquecentesca per esprimere in modo efficace contenuti complessi⁷. Le deposizioni di Rosso e di Pontormo sono la lente attraverso la quale Savioli guarda la realtà, la condizione umana, il dramma dell'uomo che assiste al lacerarsi della civiltà dell'umanesimo e del suo valore etico. La scelta da parte di Savioli di soggetti legati alla Passione più che testimoniare un interesse nei confronti del sacro testimonia la sua intensa partecipazione alle sofferenze dell'umanità. Savioli come l'amico Vedova nel dipinto *Crocifissione Contemporanea – Ciclo della protesta* (1953) partecipa empaticamente al dramma umano insito nelle Storie della Passione. Per Savioli, come per Vedova, Cristo è «la vittima del male del mondo» come ripeteva Ottone Rosai⁸ maestro di Savioli⁹.

Nelle crocifissioni di Savioli è chiaramente riconoscibile lo schema compositivo della *Deposizione* di Rosso Fiorentino compreso in verticale, con il braccio orizzontale della croce decisamente

Deposizione of Santa Felicità. These were the same paintings that guided Pier Paolo Pasolini when staging the two *Tableaux Vivants* in the short film *La Ricotta* (1965)⁶.

Savioli's quotation is not literal, he is not interested in the aesthetic fact. Like Pasolini, he refers to the 16th century pictorial and iconographic image in order to efficiently express complex contents⁷. Rosso and Pontormo's depositions are the lens through which Savioli sees reality, the human condition, the drama of man who witnesses the tearing apart of the civilisation of humanism and of its ethical value. Savioli's choice of subjects related to the Passion rather than reflecting an interest for the sacred, represents his intense participation in humanity's suffering. Like his friend Vedova in the painting *Crocifissione Contemporanea – Ciclo della protesta* (1953), Savioli empathically participates in the human drama inherent in the Passion. For Savioli, as for Vedova, Christ is «the victim of the world's evil», as Ottone Rosai⁸, Savioli's teacher⁹, would often repeat.

The compositional scheme of Rosso Fiorentino's *Deposition* is clearly recognisable in Savioli's crucifixions, with the horizontal beam of the cross decidedly shifted towards the upper part of the composition and occupying the entire width of the space available, and the lower part of the vertical limb invisible. The three scale iconography is the same as in Rosso Fiorentino, as is the presence of the figure on the horizontal limb of the cross

p. 118
 Rosso Fiorentino
Deposizione dalla Croce (1521)
 Pinacoteca Civica di Volterra, proprietà Opera della Cattedrale di Volterra
 Leonardo Savioli
Crocifissione, 1962, china su cartoncino, (© ASF, FLS, p. 158)

p. 119
 Leonardo Savioli
Crocifissione, 1962, china su cartoncino, (© ASF, FLS, p. 155r)

p. 120
 Jacopo Pontormo
Deposizione, (1526-1528), Chiesa di Santa Felicità, Firenze
 proprietà Opera del Duomo di Firenze

p. 121
 Leonardo Savioli
Crocifissione, 1962, china su cartoncino, (© ASF, FLS, p. 153)

Leonardo Savioli
Crocifissione, 1962, china e china diluita su cartoncino, (© ASF, FLS, p. 156)

Le immagini dei disegni conservati presso l'Archivio di Stato di Firenze (ASF), Fondo Leonardo Savioli (FLS), Serie Disegni grafico-pittorici sono pubblicate su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, ne è vietata la riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo



spostato verso la parte alta della composizione ad occupare in larghezza tutto lo spazio a disposizione e l'appoggio a terra del braccio verticale non visibile. Anche l'iconografia con tre scale è la stessa di Rosso Fiorentino così come sembra essere ripresa dalla pala di Volterra la presenza della figura arrampicata sul braccio orizzontale della croce. Nelle deposizioni di Savioli, come nelle tavole di Pontormo e di Rosso, tutto è instabile ed incerto, le figure si muovono in configurazioni precarie ed instabili su scale prive di appoggio «come acrobati sugli attrezzi»¹⁰, come scrisse Giulio Carlo Argan a proposito delle figure inerpicate sulle scale nella *Deposizione* di Volterra. Progressivamente Savioli aumenta il numero delle figure che compongono la scena, talvolta le addensa a saturare lo spazio altre volte le dilata fino a determinare ampie zone di vuoto.

Le dimensioni delle figure disegnate da Savioli sono variabili e arbitrarie, esse sovvertono il consueto ordine gerarchico delle immagini scalate in profondità, lo spazio è indefinito, la visione policentrica e dinamica della composizione evoca l'origine mannerista della disgregazione dell'unità prospettica e la matrice dell'arte moderna¹¹.

Durante gli anni sessanta progressivamente Savioli disgrega l'iconografia della crocifissione: lacerti dell'uomo e della sua croce emergono da un groviglio di avvenimenti grafici, impronte di tessuti e velature di china diluita fino a dissolversi completamente in una

apparentemente taken from the altarpiece in Volterra. In Savioli's depositions, as in Pontormo and Rosso's, everything is unstable and uncertain, the figures move in precarious configurations on ladders which are unsupported «like acrobats on apparatuses»¹⁰, as Giulio Carlo Argan wrote à propos of the figures climbing the ladder in the *Deposizione* of Volterra. Savioli progressively increases the number of figures in the scene, in some places saturating spaces and in other expanding it so as to create large voids.

The dimensions of the figures painted by Savioli are variable and arbitrary, they subvert the traditional hierarchic order of images proportionally scaled in depth, space is undefined, while the polycentric and dynamic composition evokes the Mannerist origin of the disaggregation of the perspective unity and the matrix of modern art¹¹.

During the Sixties Savioli progressively disaggregates the iconography of the crucifixion: fragments of the man and of his cross emerge from a tangle of graphic events, traces of fabrics and veilings of Indian ink diluted until it is completely dissolved in a pictorial gesture that is increasingly intense in its exploration of the informal. Traces of human figures remain, and cruciform systems which more than evoking the cross of martyrdom suggest a principle of compositional and spatial order to which Savioli the architect and painter does not wish to renounce¹². Finally colour returns: pure, brilliant, full of vital energy, still a



gestualità pittorica sempre più intensa che esplora l'informale. Restano tracce di figure umane e di sistemi cruciformi che ora più che evocare la croce del martirio suggeriscono un principio di ordine compositivo e spaziale al quale Savioli architetto oltre che pittore sembra non rinunciare¹². Infine torna il colore: puro, brillante, carico di energia vitale, ancora una reminiscenza, forse, della *Deposizione* di Santa Felicita e della 'disperata vitalità' del suo cromatismo.

Si ringrazia il Direttore della Pinacoteca Civica di Volterra e l'Opera di Volterra per la concessione alla pubblicazione dell'immagine della *Deposizione dalla Croce* di Rosso Fiorentino.

¹ Archivio di Stato di Firenze (ASFi), Fondo Leonardo Savioli (FLS), *Carteggio*, pezzo (p.) 38, s.d.
² L'analisi iconografica delle Crocifissioni del 1962 suggerisce che si tratti in realtà di Deposizioni dalla Croce.
³ Cfr. ASFi, FLS, *scritti*, p. 11, s.d.
⁴ Il manoscritto di Pontormo viene scoperto nel 1902. La prima edizione è del 1956 Editore Le Monnier, Firenze.
⁵ Cfr. G. Fanelli, *Leonardo Savioli. L'opus dell'anima*, in E. Godoli (a cura di), *Architetture del Novecento. La Toscana*, Polistampa, Firenze 2001.
⁶ Numerosi studi critici indagano la relazione tra l'opera di Pasolini e il manierismo, in particolare Cfr. F. Galluzzi, *Pasolini e la Pittura*, Bulzoni, Roma 1994.
⁷ M. Bazzocchi, *Pier Paolo Pasolini*, Bruno Mondadori, Milano 1998.
⁸ Cfr. T. Amodei, *Emilio Vedova*, in «La sapienza della croce», XX, 2005, pp. 309-314.
⁹ Cfr. ASF, FLS, *Attività universitaria*, p. 152. Lezione del 7 marzo 1967. Corso di Architettura degli Interni. Sull'importanza di Rosai nella formazione teorica e artistica di Savioli.
¹⁰ G. Argan, *Storia dell'Arte Italiana*, Vol. 3, Sansoni, Firenze 2002, p. 101.
¹¹ Cfr. A. Hauser, *Il manierismo, la crisi del rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, Einaudi, Milano 1964.
¹² Cfr. C. Paolini, E. Tolu (a cura di), «Registrazione l'esistenza». *La pittura e il disegno di Leonardo Savioli*, Polistampa, Firenze 2010.

reminiscence, perhaps, of the *Deposizione* of Santa Felicita and of the 'desperate vitality' of its chromatism.

Translation by Luis Gatt

We thank the Director of the Pinacoteca Civica di Volterra and the Opera di Volterra for granting permission to publish the image of the *Deposizione from the Cross* by Rosso Fiorentino.

¹ Archivio di Stato di Firenze (ASFi), Fondo Leonardo Savioli (FLS), *Carteggio*, pezzo (p.) 38, s.d.
² The iconographic analysis of the 1962 Crocifissioni suggests that it is in fact the *Deposizione from the Cross*.
³ Cf. ASFi, FLS, *scritti*, p. 11, s.d.
⁴ Pontormo's manuscript was discovered in 1902. It was first published in 1956 by Editore Le Monnier, Firenze.
⁵ Cf. G. Fanelli, *Leonardo Savioli. L'opus dell'anima*, in E. Godoli (ed.), *Architetture del Novecento. La Toscana*, Polistampa, Firenze 2001.
⁶ Many studies investigate the relationship between Pasolini's work and Mannerism, in particular Cf. F. Galluzzi, *Pasolini e la Pittura*, Bulzoni, Roma 1994.
⁷ M. Bazzocchi, *Pier Paolo Pasolini*, Bruno Mondadori, Milano 1998.
⁸ Cf. T. Amodei, *Emilio Vedova*, in «La sapienza della croce», XX, 2005, pp. 309-314.
⁹ Cf. ASF, FLS, *Attività universitaria*, p. 152. Lecture given on March 7, 1967. Course on Interior Architecture. On the importance of Rosai in Savioli's theoretical and artistic education.
¹⁰ G. Argan, *Storia dell'Arte Italiana*, Vol. 3, Sansoni, Firenze 2002, p. 101.
¹¹ Cf. A. Hauser, *Il manierismo, la crisi del rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, Einaudi, Milano 1964.
¹² Cf. C. Paolini, E. Tolu (eds.), «Registrazione l'esistenza». *La pittura e il disegno di Leonardo Savioli*, Polistampa, Firenze 2010.

Nel 1949 Aldo van Eyck allestisce la prima mostra del gruppo d'avanguardia CoBrA allo Stedelijk Museum di Amsterdam; negli stessi anni inizia a lavorare (1947-1978) al progetto dei *playgrounds* per la città di Amsterdam. Sottili legami tengono uniti i due eventi. In poco tempo il gruppo CoBrA si scioglie ma alcuni suoi membri come Constant Nieuwenhuys confluiscono nella *Situationist International*; è nell'ambito di quelle ricerche che Constant, grazie anche all'aiuto di van Eyck, propone la *New Babylon* nella quale l'*homo faber* è sostituito dal nuovo *homo ludens* (Johan Huizinga, 1938). Nella *New Babylon* il valore simbolico del gioco si carica di significato nella polemica contro il moderno; alla città funzionalista, meccanizzata si contrappone una città che recupera il suo rapporto con la strada e con gli spazi pubblici informali.

In 1949 Aldo van Eyck mounted the first exhibition of the avant-garde group CoBrA at the Stedelijk Museum in Amsterdam; in those same years (1947-1978) he began to work on the project of the *playgrounds* for the city Amsterdam. Subtle links connect the two events. The CoBrA group would dissolve soon after, but some of its members, such as Constant Nieuwenhuys, would join the *Situationist International*; it is in this context that Constant, also thanks to van Eyck, proposes the *New Babylon*, in which *homo faber* is substituted by the new *homo ludens* (Johan Huizinga, 1938). In the *New Babylon* the symbolic value of play becomes pregnant with significance as it joins the controversy against the Modern; to the functionalist, mechanised city it opposes another which recovers its relationship with the streets and with informal public spaces.

Homo faber versus homo ludens

Emiliano Romagnoli

If they are not meant for children they are not meant for citizens either
If they are not meant for citizens – ourselves – they are not cities

Aldo van Eyck, 1962

In *The child, the city and the artist*¹ Aldo van Eyck elabora una riflessione sull'architettura a partire dalla realtà del bambino, una realtà che egli ha iniziato ad indagare fin dagli anni dei progetti per la scuola di Nagele e per l'Orfanotrofio di Amsterdam², senza mai avvicinare al bambino in senso pedagogico. Nel pensiero di Aldo van Eyck la parola '*the child*' contiene in sé il significato di energie fresche, primarie, dell'uomo.

Il libro, inedito fino al 2008, è stato tuttavia tradotto da Aldo van Eyck, in alcuni articoli su riviste³. Uno di questi articoli è un omaggio a Carola Welcker⁴ per aver accolto l'arte nella sua casa e per la sua fede nella propria famiglia spirituale. Il *Doldertal house* di Carola Welcker a Zurigo è stata difatti un luogo di evasione, ma anche di rifugio, per James Joyce, per Arp, van Doesburg, Le Corbusier, Tzara e molti altri e Aldo van Eyck, a questo proposito, scrive che anche se non ha mai incontrato fisicamente tutti questi '*noblemen of the spirit*' (come egli stesso li definisce) tuttavia è come se in quel luogo, il *Doldertal house*, avesse attraversato tutta la loro arte.

Grazie all'amicizia con Sigfried Giedion e Carola Welcker e al contatto con gli artisti delle avanguardie, Aldo van Eyck elabora, in *The child, the city and the artist*, il concetto di '*Great Gang*' (condiviso da Carola Welcker) secondo cui tutte le avanguardie artistiche del XX secolo sono in realtà parte di un unico movimento che ha portato alla luce una nuova visione del mondo, una nuova realtà.

Il '*Great Gang*', secondo Aldo van Eyck, ha re-introdotta la creatività e l'immaginazione nella scena della vita quotidiana e questo ha

If they are not meant for children they are not meant for citizens either
If they are not meant for citizens – ourselves – they are not cities

Aldo van Eyck, 1962

In *The child, the city and the artist*¹ Aldo van Eyck undertakes a reflection on architecture from the point of view of the child, a world which he had begun to explore since the days of his projects for the school in Nagele and the orphanage in Amsterdam², without approaching the child in a pedagogical sense. In Aldo van Eyck's thought the word '*child*' contains within itself the meaning of fresh, primordial, human energies.

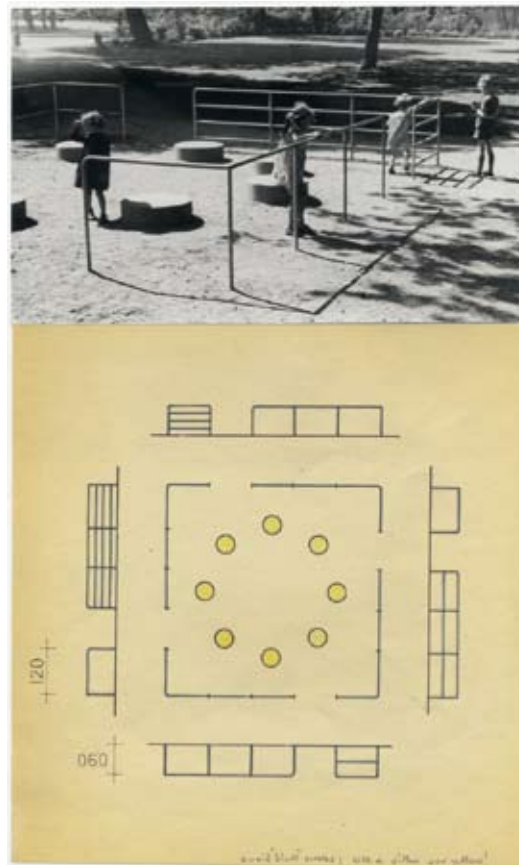
The book, which remained unpublished until 2008, was however translated by Aldo van Eyck for some articles that appeared in journals³. One of these articles is a homage to Carola Welcker⁴ for having welcomed art in her home and for her faith in her own spiritual family. Carola Welcker's *Doldertal house* in Zurich was in fact a place for escape, but also a refuge, for James Joyce, Arp, van Doesburg, Le Corbusier, Tzara and many others, and Aldo van Eyck, à propos of this, wrote that although he never personally met all of these '*noblemen of the spirit*' (as he called them) it is as though that place, the *Doldertal house*, had permeated their art.

Thanks to his friendship with Sigfried Giedion and Carola Welcker and to his connections with avant-garde artists, Aldo van Eyck developed, in *The child, the city and the artist*, the concept of the '*Great Gang*' (which he shared with Carola Welcker) according to which all avant-garde art movements of the 20th century belong in fact to a single great movement that brought to life a new vision of the world, a new reality. The '*Great Gang*', according to Aldo van Eyck, reintroduced creativity and imagination to the everyday, and this produced a shift of



Jan Versnel, Photomontage of Constant's "Space Circus" in Museumplein,
Amsterdam, c. 1956
(Gelatin silver print 36,5 x 30,4 cm)
Photomontage Jan Versnel, Archive Fondation Constant
© Constant/Fondation Constant c/o SIAE, Rome 2019
© Jan Versnel/MAI, Amsterdam

Aldo van Eyck, *Somersault Frames Plan, Elevations, Picture*
 Aldo van Eyck - from the Aldo van Eyck archive
 p. 125
 Aldo van Eyck, *Zaanhof Playground, 1948*
 Photograph Wim Brusse
 © Wim Brusse Aldo van Eyck - from the Aldo van Eyck archive



portato ad uno spostamento dell'attenzione all'interno della società, dall'uomo evoluto e meccanizzato del Moderno al *bambino*.

Anche l'artista Constant Anton Nieuwenhuys⁵ nella sua *New Babylon*⁶ lavora in questo senso sostituendo all'*homo faber* l'*homo ludens*; al contrario della società utilitarista, quella che abita *New Babylon*⁷ è la società ludica teorizzata da Johan Huizinga e sviluppata dall'Internazionale Situazionista a cavallo degli anni '60, in cui l'uomo, liberato dall'automatizzazione del lavoro produttivo, torna ad essere artefice della propria crescita attraverso il gioco e lo sviluppo creativo.

Nell'opera di van Eyck come nella *New Babylon* di Constant il valore simbolico del gioco si carica di significato nella polemica contro il Moderno, nell'ambito della quale alla città ed alla società funzionalista, meccanizzata, si contrappone una città che recupera il suo rapporto con la strada e con gli spazi pubblici informali.

Constant Nieuwenhuys fu uno dei membri del gruppo olandese d'avanguardia *CoBrA*⁸; gli artisti di questo gruppo si immergevano come 'bambini' nei loro lavori, seguendo l'impulso delle forze primarie, dei desideri e delle energie spontanee tradotte in forme primitive e segni archetipici.

Anche van Eyck voleva indagare le forme archetipiche e per questa ragione nella primavera del 1951 con sua moglie Hannie, con Corneille (membro del gruppo *CoBrA*) ed altri amici, fa un viaggio nel deserto del Sahara per scoprire quelle forme che non avevano subito il processo di revisione legato alla civilizzazione del mondo occidentale ma erano rimaste in una sorta di condizione pre-razionale. Aldo van Eyck, anche se mai ufficialmente membro del gruppo *CoBrA*, in realtà era molto coinvolto nel movimento; è famosa la sua difesa al primo contributo pubblico dei *CoBrA* realizzato da Karel Appel nel 1949 nei locali della mensa dell'Amsterdam City Hall. 'Questioning children' era il titolo del murale di Karel Appel contro cui inveirono i funzionari dell'Amsterdam City Hall, minac-

attention within society, from the evolved and mechanised man of the Modern, to the *child*.

Also the artist Constant Anton Nieuwenhuys⁵, in his *New Babylon*⁶ works in this direction, substituting the *homo faber* with the *homo ludens*; contrary to utilitarian society, the society that lives in the *New Babylon*⁷ is the ludic society theorised by Johan Huizinga and developed by the Situationist International between the late Fifties and the early Seventies, in which man, freed from the automation of productive work, returns to be the creator of his own growth through play and creative development.

In van Eyck's work, as in Constant's *New Babylon*, the symbolic value of play becomes pregnant with significance as it joins the controversy against the Modern. In this context, it opposes to the functionalist, mechanised city, another which recovers its relationship with the streets and with informal public spaces.

Constant Nieuwenhuys was one of the members of the Dutch avant-garde group *CoBrA*⁸; the artists belonging to this group immersed themselves like 'children' in their work, following the impulse of primordial forces, of spontaneous desire and energy translated into primitive forms and archetypal signs.

Also van Eyck wanted to investigate archetypal forms, and for this reason in Spring of 1951, together with his wife Hannie, with Corneille (a member of the *CoBrA* group) and other friends, he undertook a trip into the Sahara desert in order to discover those forms that had not undergone processes of revision linked to Western civilisation and had remained in a sort of pre-rational condition. Aldo van Eyck, although not officially a member of the *CoBrA* group, was in fact very much involved with the movement; his defense of the first public contribution by the *CoBrA* group, produced by Karel Appel in 1949 at the Amsterdam City Hall canteen, is well known. 'Questioning children' was the title of Karel Appel's mural, which was attacked by the bureaucrats at Amsterdam City Hall, who threatened to paint



ciando di ritinteggiare la parete che, grazie alla difesa di van Eyck, fu solo coperta con un telo, poi rimosso solo nel 1959.

Fra i contributi più rilevanti di Aldo van Eyck al gruppo *CoBrA* restano gli allestimenti realizzati per le loro prime mostre, in particolare quella allo Stedelijk Museum di Amsterdam del 1949. I *layout* delle mostre erano forme geometriche pure che facevano da supporto e da sfondo alla carica emotiva delle opere degli artisti del gruppo *CoBrA*: elementi opposti ugualmente essenziali alla definizione della nuova realtà [...] *twin phenomena* avrebbe detto van Eyck e cioè differenti aspetti di una medesima realtà entrambi necessari nella definizione della sua essenza. In ragione di questo concetto tutti i *twin phenomena* sono tra loro uniti indissolubilmente per van Eyck: l'individuale e il collettivo, la casa e la città.

Proprio negli anni di maggiore frequentazione dei gruppi artistici d'avanguardia, van Eyck inizia a lavorare al progetto dei *playgrounds* per la città di Amsterdam⁹: sottili legami tengono uniti il lavoro sulle energie primarie del gruppo *CoBrA* alle forme dei *playgrounds*. Il progetto degli spazi gioco per la città di Amsterdam è la sintesi per van Eyck di una critica culturale alla città ed alla società modernista che ha caratterizzato gli anni della ricostruzione del secondo dopoguerra e che è nata in un contesto promiscuo tra arte e architettura. «Victor, 6 anni, è il più caro amico di Constant [...]»¹⁰ non è forse per Victor, per lo stesso 'bambino', che A. van Eyck progetta i *playgrounds* nella città di Amsterdam?

Ispirato da Hans Arp, Sophie Taeuber e Brancusi, proprio come nell'arte primitiva, Aldo van Eyck nel progetto dei *playgrounds* per Amsterdam utilizza il linguaggio e le forme elementari dell'architettura per disegnare spazi dove possono avere luogo le relazioni sociali, occupandosi proprio di quella realtà *in-between* dove l'uomo, il bambino, uscendo dalla porta di casa per strada, trova la sua dimensione collettiva.

Piccole architetture realizzate con gli archetipi della costruzione,

over the mural. Thanks to van Eyck's defense the wall was only covered with a canvas, which was then removed in 1959.

Among Aldo van Eyck's most significant contributions to the *CoBrA* group were the mounting of their early exhibitions, especially the one at the Stedelijk Museum in Amsterdam in 1949. The *layout* of the exhibitions were pure geometric shapes that served as support and backdrop for the emotional charge of the artists' work: opposed elements that were equally essential to the definition of the new *twin phenomena* – in van Eyck's words – that is the different aspects of a same reality, both necessary to express its essence. As a consequence of this concept all the *twin phenomena* are inextricably united by van Eyck: the individual and the collective, the house and the city.

Precisely during the years in which he was closer to avant-garde art groups, van Eyck began to work on the project for the *playgrounds* for the city of Amsterdam⁹: subtle links unite the work by the *CoBrA* group on primordial energies to the forms of the *playgrounds*. For van Eyck, the project for the playgrounds for the city of Amsterdam is the synthesis of a cultural criticism to the city and to the modernist society that characterised the post-war reconstruction period which had originated in a hybrid context, between art and architecture. «Victor, 6 years-old, is Constant's dearest friend [...]»¹⁰, is it not perhaps for Victor, that same 'child', that A. van Eyck designed the *playgrounds* for the city of Amsterdam?

Inspired by Hans Arp, Sophie Taeuber and Brancusi, and exactly as in the case of primitive art, Aldo van Eyck uses for the project of the Amsterdam *playgrounds* the language and elementary forms of architecture in order to design spaces that foster social interaction, focusing precisely in that *in-between* reality in which man, the child, upon leaving home and entering the street, finds his collective dimension. Small architectures made with the archetypes of construction, van Eyck's *playgrounds* evoke a variety of meanings: they have a subtle yet solid link to those artistic expressions which, beginning with Sur-



Constant's painting "Barricade" (1949) at the entrance of the Cobra exh. at the Stedelijk

Museum Amsterdam, installed by the architect Aldo van Eyck in 1949

Exhibition Design Aldo van Eyck

Photo E. Kokkoris-Syriër

Archive Fondation Constant

© Constant/Fondation Constant c/o SIAE, Rome 2019

© Aldo van Eyck

Installation of Cobra exh. in 1949 by the architect Aldo van Eyck at

Stedelijk Museum Amsterdam. Aldo van Eyck carrying Constant's

painting "L'animal sorcier" (1949), 1949

Exhibition Design Aldo van Eyck

Photo E. Kokkoris-Syriër

Archive Fondation Constant

© Constant/Fondation Constant c/o SIAE, Rome 2019

© Aldo van Eyck

p. 127

Photo of the reconstruction of "a space in colour" of Aldo van Eyck and

Constant at the home exh. "Mens en Huis", Stedelijk Museum Amsterdam,

1952 in "Constant. Nueva Babilonia" at Museo Nacional Centro de Arte

Reina Sofía, Madrid, 2015-2016 and "Constant. Space + Colour" at Cobra

Museum for Modern Art, Amstelveen, 2016

Digital photo of the reconstruction in Cobra Museum for Modern Art in 2016

Digital photo Tom Haartsen

Archive Fondation Constant

© Constant/Fondation Constant c/o SIAE, Rome 2019

© Aldo van Eyck



Aldo van Eyck accroche les tableaux pour l'exposition COBRA 1949 au Stedelijk Museum, Amsterdam. Au mur : des tableaux de Karel Appel. Tableau apporté par van Eyck: 'L'animal sorcier' de Constant



i *playgrounds* di van Eyck evocano molti significati: hanno un sottile ma solido legame con le espressioni artistiche che dal Surrealismo in poi hanno indagato il campo del non-razionale per dare forma alle loro opere e sono potentissimi nel manifestare una critica acuta nei riguardi di una città che nel tentativo di celebrare l'uomo e la sua capacità di evolversi tecnologicamente aveva trascurato lo spazio pubblico, dimenticando di occuparsi anche della vita di tutti i giorni.

¹ A. van Eyck, *The child, the city and the artist*, scritto nel 1962, edito da Vincent Ligtelijn e Francis Strauven per tipi di SUN nel 2008.

² Tra il 1954 e il 1957 Aldo van Eyck realizza a Nagele, in Olanda, tre scuole e tra il 1955 e il 1960 realizza l'Orfanotrofio di Amsterdam, opere che diventeranno poi, per tutti gli architetti olandesi e non solo, il punto di riferimento nella progettazione di questa tipologia di edifici. Herman Hertzberger, ad esempio, nella progettazione della Scuola Montessoriana di Delft avrà come riferimento proprio questi progetti di Aldo van Eyck.

³ Alcuni testi contenuti in *The child, the city and the artist* sono stati pubblicati sulla rivista Forum, tra questi: *Steps towards a Configurative Discipline, Place and occasion, Leaf and tree*, sebbene le due versioni non coincidano esattamente poiché Aldo van Eyck ha riscritto questi testi in più versioni.

⁴ Il testo nasce da un discorso pronunciato da Aldo van Eyck allo Stedelijk Museum di Amsterdam l'8 marzo 1957 ed è stato poi pubblicato come articolo sulla rivista «Forum», n. 9, 1959, pp. 321-322.

⁵ L'artista Constant lavora con schizzi, disegni, plastici e fotomontaggi alla visione di una nuova città, la New Babylon, fra la fine degli anni '50 e gli inizi degli anni '70.

⁶ F. Careri, *Constant. New Babylon, una città nomade*, edito da Testo e immagine, collana Universale di Architettura, 2001.

⁷ J. Huizinga, *Homo Ludens*, Einaudi Editore, Torino 1949.

⁸ Il gruppo CO.BR.A è un movimento d'avanguardia attivo fra il 1948 e il 1951. Il suo nome, coniato da uno dei suoi membri, Christian Dotremont, deriva dalle iniziali delle città da cui provenivano i suoi componenti: Copenhagen, Bruxelles, Amsterdam.

⁹ Tra il 1947 e il 1978 Aldo van Eyck realizza più di 700 progetti di playgrounds (molti di questi realizzati), per la Municipalità di Amsterdam. L'obiettivo era la riqualificazione dei vuoti urbani lasciati dai bombardamenti ma il progetto poi diventò molto più ampio e si estese fino alla progettazione delle nuove espansioni di Amsterdam.

¹⁰ Sono parole pronunciate da Aldo van Eyck in occasione del discorso di apertura alla mostra di Constant a Le Canard Galerie di Amsterdam nel 1954.

realism, explored the field of the non-rational in order to give form to their works, and are remarkably powerful in expressing a sharp criticism against a city which, in the attempt to celebrate man and his capacity to evolve technologically, had neglected public space, had forgotten to consider and take care of everyday life.

Translation by Luis Gatt

¹ A. van Eyck, *The child, the city and the artist*, written in 1962, edited by Vincent Ligtelijn and Francis Strauven for SUN in 2008.

² Between 1954 and 1957 Aldo van Eyck built three schools in Nagele, in the Netherlands, and between 1955 and 1960 he built the Orphanage of Amsterdam, works which would later become, for Dutch architects especially, the point of reference when constructing this type of building. Herman Hertzberger, for example, in his design for the Montessori School in Delft, will use as reference these projects by Aldo van Eyck.

³ Some of the texts included in *The child, the city and the artist* were published in the journal Forum, among which: *Steps towards a Configurative Discipline, Place and occasion, Leaf and tree*, although in slightly modified versions since Aldo van Eyck produced various versions of these texts.

⁴ The text originated from a lecture given by Aldo van Eyck at the Stedelijk Museum in Amsterdam on March 8, 1957, and was later published as an article on the journal «Forum», n. 9, 1959, pp. 321-322.

⁵ The artist Constant used sketches, drawings, models and photo-montages for producing the vision of the new city, New Babylon, between the late Fifties and the early Seventies.

⁶ F. Careri, *Constant. New Babylon, una città nomade*, published by Testo e immagine, collana Universale di Architettura, 2001.

⁷ J. Huizinga, *Homo Ludens*, Einaudi Editore, Torino 1949.

⁸ The CO.BR.A group was an avant-garde movement active between 1948 and 1951. Its name, coined by one of its members, Christian Dotremont, derives from the initials of the members' home cities: Copenhagen, Brussels, Amsterdam.

⁹ Between 1947 and 1978 Aldo van Eyck undertook more than 700 projects for playgrounds (many of which were built), for the Municipality of Amsterdam. The aim was to re-qualify urban empty spaces that resulted from bombings, but the project became much vaster until it included the design of Amsterdam's new expansion areas.

¹⁰ These are Aldo van Eyck's words on the occasion of the inauguration of Constant's exhibition at Le Canard Galerie in Amsterdam in 1954.

Il testo fa parte della ricerca *Equilibri Eccentrici*, che esplora un procedimento attraverso le figure esemplari di Giotto e Buster Keaton. Il loro incontro è un paradosso per chiarire alcune idee attraverso opposizioni e analogie. Eccentrico è il procedimento che ho seguito nell'interrogare lo spazio tra Buster Keaton e Giotto. Il progetto e il disegno sono stati usati come strumenti di conoscenza attraverso cui le forme producono spostamenti e rivelano sorprese.

The text is part of the research *Eccentric Balances*, which explores a procedure through the exemplary figures of Giotto and Buster Keaton. Their encounter is a paradox useful for clarifying certain ideas through opposition and analogy. Eccentric is the procedure I followed in questioning space in both Buster Keaton and Giotto. The project and the design were used as tools for knowledge through which forms produce changes of position and reveal surprises.

Architetture “impossibili” di Giotto e Keaton* The “impossible” architectures of Giotto and Keaton*

Marco Navarra

Se Giotto e Keaton si fossero mai incontrati avrebbero scambiato poche parole, schivi e silenziosi. Non si sarebbero ritrovati nel fuoco di accesi scambi dialettici, né nel turbinio di seduttive affabulazioni. L'intesa sarebbe giunta, semmai, dopo gesti concisi e chiari, tracciati con precisione nella bolla d'aria che ammantava i loro corpi.

Giotto viene dalla campagna, dai pascoli attraversati per lunghe giornate accompagnando greggi errabonde tra prati, spuntoni di roccia e alberi secolari sotto cieli azzurri intensi e profondi. Vasari avrebbe scovato in questa primigenia innocenza il motivo ispiratore della sua opera rivoluzionaria. Giotto avrebbe scoperto, quasi senza volerlo, il realismo come inclinazione naturale prima del peccato originale. L'ossessione del disegno, perseguita con esili tizzoni sulle superfici delle pietre, l'avrebbe spinto a inseguire la visibilità di mirabolanti oggetti che l'occhio dischiudeva come incomparabili epifanie nascoste nella banalità dei paesaggi quotidiani.

Joseph Frank Keaton viene dai *Vaudeville* dove, appena nato, lo hanno scaraventato i genitori. Anche il nome 'Buster' (rompicollo) sembra sia nato da un'esclamazione del famoso mago Harry Houdini sorpreso dall'impassibile posa divertita del bimbo dopo uno ruzzolone dal secondo piano. Sembra che il padre durante gli spettacoli lo lanciasse come una palla tra gli spettatori o lo usasse a testa in giù, come una scopa, per spazzare il pavimento. Buster il rompicollo, Buster faccia di pietra. L'impassibilità di Keaton è una maschera di resilienza e tenacia. L'agilità del suo corpo si unisce alla forza del pensiero. Keaton apprende dal *Vaudeville* e dal padre, specialista nel genere, il senso del tempo

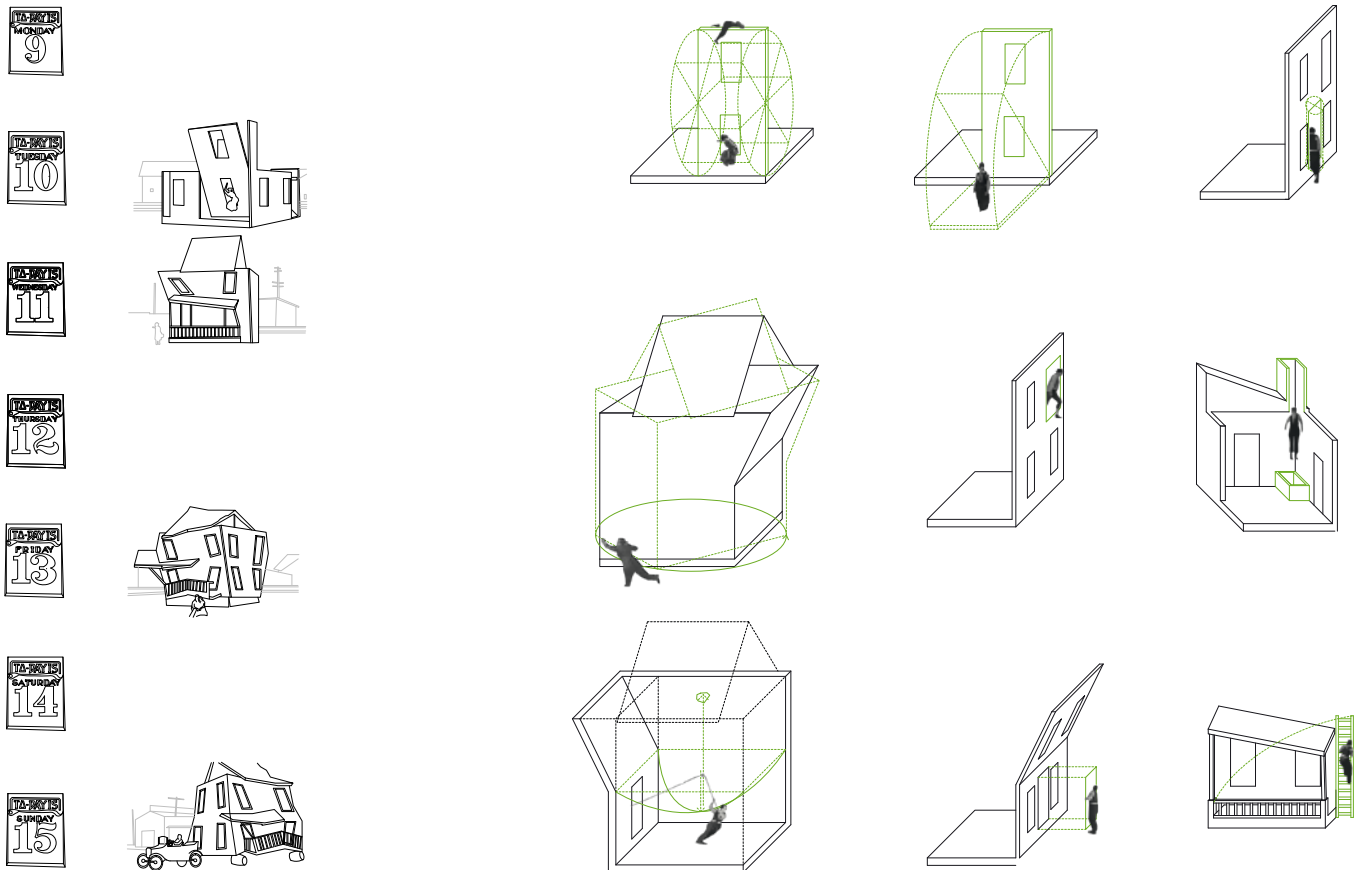
If Giotto and Keaton had ever met, they would have exchanged precious few words, shy and silent as they were. They would never have found themselves caught in the middle of heated dialectic debates, nor in the whirl of seductive plots. Understanding would have been reached, if at all, after precise and clear gestures, traced with precision within the bubble of air that mantles their bodies.

Giotto came from the countryside, from pastures crossed over long days accompanying herds as they roamed among the fields, the rocks and the age-old trees under deep and intense blue skies. Vasari would have ascribed to this primal innocence the inspirational motive of his revolutionary work. Giotto would have discovered realism, almost without wanting to, as the natural inclination prior to the original sin. The obsession with drawing, pursued with small pieces of charcoal on the surfaces of stones, would have pushed him to chase the visibility of the extraordinary objects that the eye disclosed as incomparable epiphanies hidden under the triviality of everyday landscapes.

Joseph Frank Keaton comes from the world of the *Vaudeville*, into which his parents brought him almost as soon as he was born. Even the name 'Buster' seems to derive from an exclamation of the famous magician Harry Houdini, surprised by the impassible and amused stance of the boy after a tumble from the second floor. Apparently during the shows his father would throw him like a ball at the audience, and use him upside down, like a broom, to sweep the floor. Buster the daredevil, Buster stone-face. Keaton's impassibility is a mask of resilience and tenacity. The agility of his body unites with the force of thought. Keaton learns from *Vaudeville* and from his father, a specialist in the genre, the sense of the



One Week, USA 1920, (frammento) regia e sceneggiatura di Buster Keaton, Eddie Cline; montaggio Buster Keaton, durata 19 minuti



di un gag o le altre numerose capacità acrobatiche che nei film appaiono come una specie di seconda natura.

Giotto e Keaton sono legati da silenziosi e concisi gesti di sfida all'impossibile. Li unisce la leggerezza: quella innata capacità di liberarsi della pesantezza del mondo con un balzo rapido e preciso. Come il Cavalcanti di Boccaccio che messo alle strette dalla brigata di Messer Betto si libera d'un salto, "si come colui che leggerissimo era".

Giotto risponde alla richiesta di disegni del Papa con un rapido segno che descrive un cerchio perfetto, impassibile alle vigorose pressioni del legato pontificio.

Keaton cerca sempre un corpo a corpo con oggetti e macchine molto più grandi di lui – case, navi, treni – dentro un turbinio di eventi spesso catastrofici come uragani, alluvioni, eruzioni, frane esplosioni.

Dopo una lunga pausa, Giotto avrebbe disegnato, con rapidità, un cerchio perfetto come la volta celeste. La risposta alla richiesta papale poteva sembrare una beffa o piuttosto l'esercizio di una primigenia e limpida forma di realismo. La pratica di una lucida innocenza affilata dalla ragione. L'architettura di Giotto è animata dai corpi che la indossano con disinvoltura e gioia.

Keaton gioca con l'architettura, la smonta, la scompone per riassemblarla usando come cerniera il suo corpo inafferrabile nelle più inaudite acrobazie.

Giotto e Keaton si ritrovano senza volerlo sul margine impreveduto aperto dall'architettura tra spazi interni e paesaggi aperti. L'architettura misura il loro passo, anima le loro storie, ne struttura il ritmo segnando aperture e cesure.

timing of a gag or the numerous other acrobatic skills which in the films appear as second nature.

Giotto and Keaton are linked by silent and precise gestures that challenge the impossible. They are united by a lightness: their innate capacity to free themselves from the heaviness of the world with a quick and precise jump. Like Boccaccio's Cavalcanti who, put in a tight corner by Messer Betto's brigade, frees himself with a bounce, "si come colui che leggerissimo era".

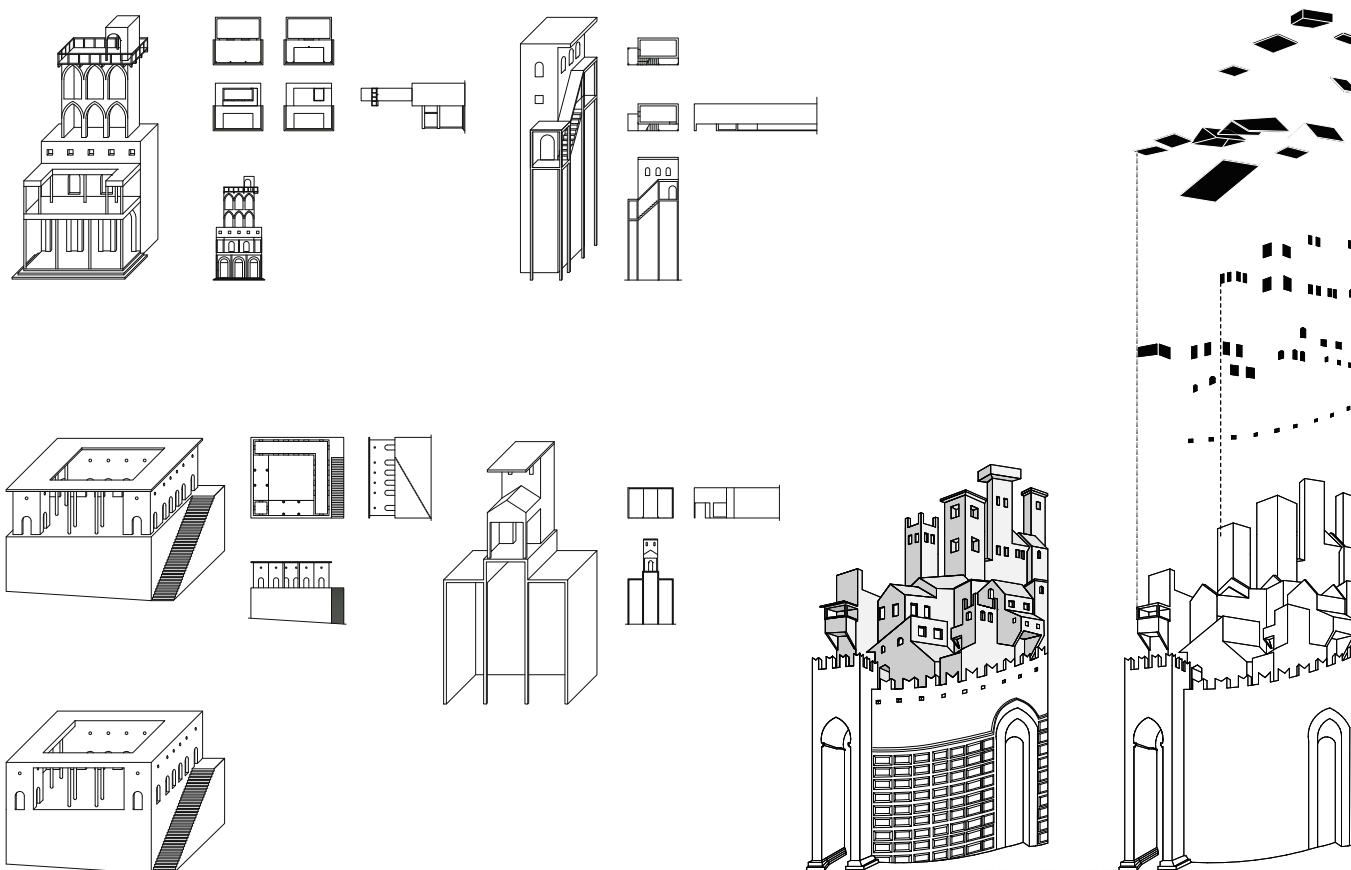
Giotto responds to the Pope's request for drawing with a quick sign that describes a perfect circle, impassible to the vigorous pressure of the pontifical legate.

Keaton always attempts a hand-to-hand combat with objects and machines that are much larger than him – houses, boats, trains – within a whirlwind of events that are often catastrophic, such as hurricanes, floods, eruptions, landslides and explosions.

After a long pause, Giotto swiftly drew a circle as perfect as the celestial vault. The answer to the Pope's request could seem to be a prank, or else the exercise of a primal and limpid form of realism. The practice of a lucid innocence affiliated to reason. Giotto's architecture is animated by bodies that wear it with ease and joy.

Keaton plays with architecture, takes it apart, decomposes it in order to re-assemble it using his elusive body as a hinge in the most extraordinary acrobatics.

Giotto and Keaton unwittingly find themselves on the unforeseen boundary opened by architecture between interior spaces and open landscapes. Architecture measures their step, animates their stories, and structures their rhythm by marking openings and breaks. They both construct real buildings in order to dismantle them



Entrambi costruiscono edifici reali per smontarli a colpi violenti di figure e configurazioni rappresentate in sequenze che intrecciano gli spazi delle architetture. Si ritrovano su uno stesso punto che accoglie la loro fiamma narrativa, il loro inseguire il filo di racconti già scritti ma da reinventare continuamente.

Se non ci lasciamo ingannare dalle apparenze – Keaton in scena, Giotto invisibile – possiamo scorgere nelle loro stesse rappresentazioni la loro sagoma, i loro gesti, le loro visioni.

Certo Keaton gioca in equilibrio con macchine gigantesche che lo sovrastano, Giotto scava in silenzio spazi indicibili per accogliere e fermare i nostri occhi mobili.

Keaton costruisce la sua casa con innocenza seguendo con precisione le istruzioni contenute nelle casse. Lavorando alacramente taglia con disinvoltura e noncuranza l'asse di legno su cui è seduto precipitando rovinosamente al suolo lungo un'acuminata verticale. Appollaiato in alto viene scaraventato in basso da una parete che ruota lungo un asse orizzontale lanciando al primo piano la moglie in equilibrio precario dentro una finestra. Impassibile si guarda intorno stranito mentre una parete gli crolla addosso.

Giotto costruisce edifici come case per bambole che ci trasformano in bambini accendendo la voglia di muoverne e ricomporre le parti.

Keaton costruisce la sua casa da solo senza impalcature, in equilibrio sulle stesse pareti che va montando in sequenza. Alla fine del suo lavoro, abbracciando la moglie e lanciando finalmente uno sguardo d'insieme, rimarrà stupito da alcune stranezze inaspettate. Non è solo la sagoma sbilenca a colpirlo ma soprattutto la mancanza di porte al piano terra. Come

with violence through figures and configurations represented in sequences that link together the spaces of the architectures. They find themselves in the same spot that accommodates their narrative, following the thread of stories that have already been written yet are constantly being retold.

If we are not fooled by appearances – Keaton on screen, Giotto invisible – we can catch sight of their silhouette, their gestures, their visions.

Keaton plays in balance with gigantic machines that tower above him, Giotto digs in silence ineffable spaces for attracting and welcoming our moving eyes.

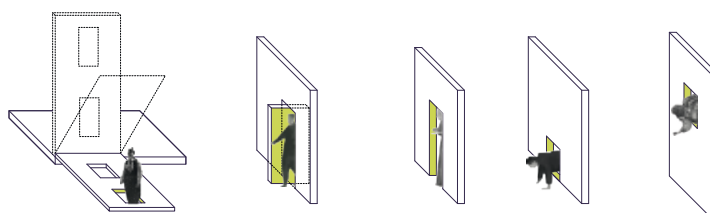
Keaton builds his house with innocence, carefully following the instructions included in the box. Working with alacrity and nonchalantly cuts the plank on which he is sitting, thus falling to the ground along a sharp vertical drop. Perched up high, he is sent down a wall that turns on a horizontal axis, sending his wife precariously through a window on the first floor. He looks around impassibly as a wall collapses on him.

Giotto constructs buildings like doll-houses that turn us into children and spark the wish to move and recompose their parts.

Keaton builds his house on his own and without the use of scaffolding, balancing on the walls that he puts up one after the other. After completing his work, hugging his wife and finally looking at the entire structure, he will be surprised by some strange and unexpected elements. He is bewildered not only by the crooked shape, but also by the lack of doors on the first floor. How will it be possible to enter? While asking himself this he casually leans on a wall which, rotating on a vertical axis, throws him into the house

p. 130
Buster Keaton One Week
Le fasi di costruzione della casa prefabbricata
Abaco dei dispositivi di movimento

p. 131
Giotto Basilica superiore di Assisi
Piante, sezioni, prospetti e assonometria di alcune architetture esemplari
La cacciata dei diavoli da Arezzo, gli elementi dell'architettura
pp. 132-133
Giotto e Keaton
Acrobatici incontri n.1
Acrobatici incontri n.2
Acrobatici incontri n.3
(ridisegni critici dell'autore)



sarà possibile entrare? Mentre se lo chiede si appoggia casualmente su una parete che, ruotando su un asse verticale, lo scaraventa dentro mostrando all'esterno il livello della cucina. La storia della casa muove Keaton sulla linea sottile tra sogno e realtà, incubo e gioco.

Giotto è un pastore, conosce il calore del vello bianco delle sue pecore e il fondo oscuro del piccolo capanno dove gli capita di dormire. Giotto ha esperienza dei recinti, delle rocce brulle, delle mura delle città, delle porte urbane che, solo dopo aver scoperto la sua arte del disegno, ha potuto attraversare. Conosce le chiese delle città, le grandi navate le cui pareti ha spesso affrescato. Si è trovato da solo a rappresentare e costruire architetture attraversando quella linea sottile tra la realtà e l'immaginazione, la nuda materia e l'illusione degli spazi accesi dalla luce prospettica.

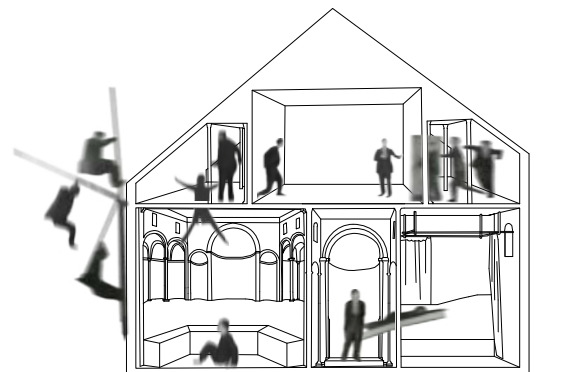
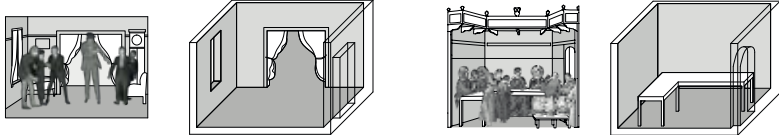
Keaton gira nel 1920 il film *One Week* a Los Angeles negli spazi della Metro and Keaton Studios, è il suo primo film indipendente. Keaton, parodiando i primi esperimenti di prefabbricazione, trasfigura l'autocostruzione di una casa, ricevuta come regalo di nozze, in una sorprendente avventura che è segnata dalle impreviste forme dell'architettura. Una metamorfosi insospettabile disegna la parabola che in una settimana vede la faticosa costruzione della casa, il suo spostamento su ruote e infine la sua distruzione. Buster apre e chiude il film tenendo per mano Sybil, la sua giovane sposa. Nella prima scena ci vengono incontro uscendo dalla chiesa subito dopo il matrimonio. Nell'ultima ci volgono le spalle allontanandosi dopo aver poggiato il cartello "For Sale", con la busta delle istruzioni, sul cumulo di rovine della casa appena distrutta da un treno in corsa.

while leaving the kitchen sink on the outside. The story about the house moves Keaton along the thin line between dream and reality, nightmare and play.

Giotto is a shepherd, he knows the heat of the white fleece of his sheep and the dark depth of the small cabin where he sleeps. Giotto knows about enclosures, barren rocks, city walls and urban gates which he only traversed after having discovered his art through drawing. He knows city churches, the great naves whose walls he has often painted. He found himself representing and building architectures on his own, crossing the thin line between reality and imagination, bare matter and the illusion of spaces illuminated by perspective.

In 1920, Keaton shot his first independent film, *One Week*, at the Metro and Keaton Studios in Los Angeles. In a parody of the first experiments with prefab, he transfigures the self-construction of a house, received as a wedding present, into a surprising adventure marked by the unexpected shapes of the architecture. A surprising metamorphosis draws a parable that over the length of a week follows the laborious construction of the house, its transfer on wheels and finally its destruction. The film opens with Buster holding hands with Sybil, his young wife. In the first scene they come towards us as they exit the church just after getting married. In the last scene they walk away from us after having placed a "For Sale", sign, together with the instruction manual, on top of the ruins of their house, which has just been destroyed by a passing train.

Between 1300 and 1305, Giotto designs, builds and paints a chapel in Padova for Enrico Scrovegni, in the proximity of his large and magnificent palace. Giotto paints frames on the structure



Giotto progetta, costruisce e affresca una cappella a Padova per Enrico Scrovegni tra il 1300 e il 1305 in prossimità del suo grande e magnifico palazzo. Giotto dipinge l'intelaiatura di cornici che accoglie i quadri delle storie di Gioacchino, della Vergine e Gesù rappresentando con precisione un'orditura di membrature architettoniche. Le storie sono animate dagli edifici rappresentati che diventano protagonisti insieme alle altre figure. Le cappelle segrete dipinte sulle due pareti su cui si apre l'abside, non solo rivelano quel "giotto spazioso", raccontato da Roberto Longhi, ma rinnovano nel visitatore l'epifania del transetto non realizzato, raffigurato nel modello tenuto in braccio da Enrico Scrovegni come offerta sacrificale per espiare le colpe del padre. Nella cappella degli Scrovegni Giotto mette in opera una mirabile tensione tra costruzione e rappresentazione, figurazione e mimesi, narrazioni e simboli, illusione e realtà.

Giotto e Keaton, entrambi avventurieri, azzardano le loro mosse in una sequenza di sfide che li spingono a misurarsi continuamente con l'impossibile.

Ma di fronte ai nostri dubbi e alle nostre perplessità Keaton, ma sicuramente anche Giotto, avrebbe esclamato serio: "Perché essere difficili se con poco si può essere impossibili?"

* Il testo, qui riprodotto, è un'anticipazione. Costituisce il Prologo del libro di Marco Navarra *Equilibri eccentrici. 1920-1305: architetture di Buster Keaton e Giotto*, che uscirà nella primavera del 2019 per i tipi di LetteraVentidue.

that accommodate paintings which tell the stories of Joachim, of the Virgin and Jesus, while weaving architectural elements with precision. The stories are animated by the buildings represented, which become central characters of the narrative, together with the other figures. The secret chapels painted on the two walls that form the apse, not only reveal that "spacious Giotto" described by Roberto Longhi, but also renew in the visitor the epiphany of the transept that was never realised, shown in the model held by Enrico Scrovegni as a sacrificial offering for atoning his father's sins. In the Scrovegni chapel Giotto generates an astounding tension between construction and representation, figuration and mimesis, narration and symbols, illusion and reality.

Giotto and Keaton, adventurers both, risk their moves in a series of challenges that push them to continuously measure themselves with the impossible.

Yet before our doubts and perplexities Keaton, and surely also Giotto, would have quite seriously explained: "Why be difficult if so little is needed to be impossible?"

Translation by Luis Gatt

* The text presented here is a preview. It is the Prologue to Marco Navarra's book *Equilibri eccentrici. 1920-1305: architetture di Buster Keaton e Giotto*, which is scheduled to be published in the Spring of 2019 by LetteraVentidue.

eventi

Firenze Palazzo Strozzi 21 settembre 2018 – 20 gennaio 2019

Marina Abramović - *The Cleaner*

Firenze DiDA Dipartimento di Architettura 21 settembre 2018 – 20 gennaio 2019

L'allestimento in mostra. Modello di Palazzo Strozzi per Marina Abramović

The doll's house game

Tra le mura della città di Firenze, le architetture del passato, oltre che musei di sé stesse e della loro storia sono contenitori di grandi collezioni permanenti. Gli affreschi della Cappella dei Magi di Benozzo Gozzoli nella dimora de' Medici; i successi militari di Cosimo I dipinti dal Vasari nel salone dei 500 a Palazzo Vecchio; le sculture e gli affreschi nella Galleria degli Uffizi, la loggia che cinge la piazza definita dal Museo: sono tutti esempi di ciò che le stanze del Rinascimento fiorentino racchiudono. L'architettura di questi eventi urbani è indissolubilmente legata al loro contenuto, spesso ad esse coevo o antecedente. Secondo Étienne-Louis Boullée riconosciamo infatti la grandezza di queste architetture anche attraverso il tesoro che custodiscono «poiché gli oggetti contenuti in uno spazio ci consentono di valutare il contenitore»¹.

Diverso il caso di Palazzo Strozzi. Esso, infatti, non può oggi più fregiarsi, come gli altri palazzi fiorentini, di una propria riconoscibile immagine iconologica ancora in situ: le sue stanze – pur riportate alla loro forma originale dal restauro del 1940 – possiedono solamente la nobilissima loro geometria ma ormai svuotata della originaria retorica, scomparsa nel tempo, parallelamente alla sventura della famiglia che pur ne aveva ideato la creazione. Le attuali stanze, pur iterandosi con ritmo costante sul perimetro del cortile, rimangono tuttavia silenziose, spoglie e mute di antichi apparati iconografici e scultorei ridotti alla sola grammatica architettonica che, timidamente, ne ripete ed evoca il senso. Ridotto ormai a pure membra architettoniche e al silenzio della sua originaria retorica eloquenza venne ceduto nel 1937 all'Istituto Nazionale delle Assicurazioni, previo suo lento saccheggio.

The doll's house game

Among the walls of the city of Florence, the architectures of the past, in addition to being museums for themselves, are containers of great art collections. Benozzo Gozzoli's frescoes in the Cappella dei Magi in the de' Medici residence; the military victories of Cosimo I in Vasari's paintings in the Hall of the 500 in Palazzo Vecchio; the sculptures and frescoes in the Galleria degli Uffizi, the loggia that surrounds the Museum's square: these are all examples of what the rooms and halls of the Florentine Renaissance conceal. The architecture of these urban events is inseparably linked to their content, often contemporary or precedent to them. According to Étienne-Louis Boullée, in fact we recognise the greatness of these architectures also through the treasures they safeguard «because the objects contained in a space allow us to appreciate the container»¹.

The case of Palazzo Strozzi is different. It does not boast, like other Florentine palazzi, a recognisable image still in situ: its rooms – although brought back to their original form by the 1940 restoration – have only their noble geometry, yet now empty of their original rhetoric, faded with time, together with the fortune of the family that had devised its creation. The rooms today, although repeating with constant rhythm around the courtyard, remain however still, silent and empty of their ancient iconographic and sculptoreal apparatuses, reduced to their architectural grammar which timidly repeats and evokes their meaning.

Reduced to its architectural limbs and to the silence of its original rhetorical eloquence, it was given over in 1937 to the National Insurance Institute, after having slowly been plundered.



*Foto Martino Margheri
Courtesy Fondazione Palazzo Strozzi*

*Modello realizzato dal Laboratorio Modelli per l'Architettura
Dipartimento di Architettura DIDA
Università degli Studi di Firenze
Direttore: Giovanni Anzani*



Palazzo Strozzi, grazie alla direzione di Carlo Ludovico Ragghianti, ritrova per la prima volta nel 1949 il suo obbligo di civile partecipazione alla vita urbana con la mostra *La collezione Guggenheim*. Fu così che nei sotterranei del palazzo – tra «alcuni terribili paraventi che assomigliavano a tende da doccia e che erano stati sistemati per creare più spazio»² – i Pollock, i Braque, i Mondrian divennero i primi, se pur temporanei, inquilini. Da quel momento, l'arte prese nuovamente dimora tra le stanze dello Strozzi e, tra la Strozziina e il Piano Nobile, divenne un contenuto transitorio ma, al contempo, anche idealmente permanente.

Superati i “*terribili paraventi*”, il rapporto dialettico tra l'arte e la rigidità degli spazi immodificabili della dimora storica, ha portato Palazzo Strozzi a divenire un caso unico, per così dire, la stessa esposizione diviene un'opera d'arte da commissionare direttamente agli artisti sulla “*tela*” del Palazzo, secondo il principio che «l'artista deve confrontarsi con gli spazi, capirli, interpretarli senza sopraffarli, quindi ci deve essere un dialogo, questo è fondamentale. Tutti loro hanno cercato un dialogo, anche perché, per tutti loro era la prima volta che lavoravano in un ambiente antico»³.

Dopo aver conosciuto Palazzo Strozzi artisti come Ai Weiwei o Carsten Höller, hanno rinunciato al *white cube* (o *black* se pensiamo a Bill Viola), l'arte contemporanea, spesso *non site specific*, ha forse per prima capito che il rapporto con lo spazio antico

Palazzo Strozzi, thanks to the efforts of Carlo Ludovico Ragghianti, recovers for the first time in 1949 its role as civil participant in the life of the city with the exhibition *La collezione Guggenheim*. It was thus that in the basement of the palazzo – among «some terrible screens that looked like shower curtains which had been placed there in order to create more space»² – the Pollocks, Braques, and Mondrians became the first, albeit temporary, tenants. From that moment onward, art inhabited once more the rooms and halls of Palazzo Strozzi, and with the Strozziina and the Piano Nobile, became a transitory, yet also ideally permanent container.

Having overcome the “*terrible screens*”, the dialectic relationship between art and the rigidity of the unchangeable spaces of the historical building turned Palazzo Strozzi into a unique case, so to speak, in which the exhibition itself became a work of art to be commissioned directly to the artists, to be carried out directly on the “*canvas*” of the Palazzo, according to the principle that «the artist must come to terms with the spaces, understand them, interpret them without overwhelming them; there must therefore be a dialogue, this is fundamental. They have all sought a dialogue, also because it was the first time that they worked in an ancient environment»³.

After having worked in Palazzo Strozzi, artists such as Ai Weiwei or Carsten Höller, gave up the *white cube* (or *black*, in the case of Bill Viola); contemporary art, which is often *non site specific*, un-



avrebbe potuto funzionare da amplificatore per i propri significati: «[...] è curioso perché le mostre di arte contemporanea sono quelle in cui abbiamo liberato Palazzo Strozzi»⁴.

Non era la prima volta che *The Cleaner* veniva inaugurata, ma per la prima volta le opere che componevano la retrospettiva di Marina Abramović dovevano confrontarsi con le geometrie del rinascimento, con gli spazi di Palazzo Strozzi che se pur eterogenei, sono indissolubilmente legati a un percorso centripeto che trova il suo centro nel cortile. Comperderli nella loro dimensione e nelle loro variazioni, significava appropriarsene in maniera reale ed astratta al contempo e, proprio per poterlo comprendere nella sua unità, l'artista serba ha chiesto una "casa di bambole": un modello in scala tramite il quale potersi appropriare della sua complessiva dimensione.

Il confronto – tra il modello dell'architettura e le miniature delle opere – ha permesso all'artista di vedere come lo spazio espositivo fosse un'architettura fatta di vuoti caratterizzati da altezze esasperatamente diverse tra loro.

Gli spazi della Strozzi, gravi e oppressivi all'opposto di quelli del piano nobile di Palazzo Strozzi, divengono un'eco della sua retrospettiva.

Lavorando sul modello, come a uno dei suoi molti bozzetti preparatori Marina Abramović ha ordinato le sue opere saturando e

derstood, perhaps for the first time, that the relationship to ancient space could work as an amplifier of meaning: «[...] it is curious because the contemporary art exhibitions are those through which we liberated Palazzo Strozzi»⁴.

It was not the first opening of the *The Cleaner*, but for the first time the works that composed the retrospective of Marina Abramović had to come to terms with the geometries of the Renaissance, with the spaces of Palazzo Strozzi which, although heterogeneous, are inextricably linked to a centripetal itinerary that finds its centre in the courtyard. To understand them in their dimensions and variations meant to appropriate them in a manner that is both real and abstract and, precisely to be able to understand them as a whole, the Serbian artist requested a "doll's house": a scale model through which to appropriate its overall dimension.

The contrast – between architectural model and the miniature works – permitted the artist to interpret the exhibition space as an architecture made of voids with exasperatingly different heights between them.

The spaces of the Strozzi, grave and oppressive in comparison to those of the Palazzo Strozzi's piano nobile, become an echo of her retrospective.

Working on the model, as in one of her many preparatory sketches, Marina Abramović ordered her works saturating and

liberando gli spazi in accordo con la misura delle stanze, diventano in tal modo casse armoniche che amplificano il significato del significante dell'opera.

Quasi secondo un rapporto biunivoco, le sue opere, quantunque «sembrano volersi annullare e dissolvere ogni forma fisica per diventare pura esperienza sensoriale», rimangono «grandiose nel riuscire ad appropriarsi di un luogo o di uno spazio incommensurabile e a galvanizzarlo»⁵, amplificando, a loro volta, il significato del loro contenitore. Non è la prima volta che Marina Abramović usa dei modelli in scala.

Fin dalle opere giovanili, adotta questo strumento per simulare relazioni e collisioni, in *Truck Accident (I)* raffigura due camion coinvolti in uno scontro frontale e, in *The Truck Accident Game* il gioco fatto con due modellini che riproducono i due automezzi, ovvero la «rappresentazione di rappresentazioni di scontri tra camion»⁶.

Proprio con queste due opere, s'inizia quello che Arturo Galansino definisce il *Gran Tour Marina*: sotto le volte ribassate della Strozziina, scendiamo verso la prima fase della carriera dell'artista, figlia del comunismo e del perbenismo di una buona famiglia di Belgrado. Le performance degli anni settanta, proiettate o rimesse in scena in questi spazi senza luce naturale, rimbombano e i tavoli dove sono esposti gli strumenti usati per *Rhythm 0* e *Lips of Thomas* inquadrati nelle compresse prospettive di questi ambienti interrati, divengono tavole apparecchiate: gli *Arma Christi* della tradizione cristiana. Il suo disturbante inferno termina nella simmetrica copia della stanza che ci accoglie, con la proiezione in doppio canale delle due performance di *Lips of Thomas* e la riproduzione della piattaforma circolare, sopra la quale si trovava la croce di ghiaccio, allestita nel 2005 al Guggenheim Museum di New York: quest'ultima occupa quasi due terzi della larghezza dell'ambiente e costringe i visitatori a rallentare di fronte agli schermi. Una lenta processione prima di risalire.

Al piano terra, sotto il portico che delimita il cortile, è posteggiato un furgone Citroën con le pareti in lamiera e il soffitto alto: è l'inizio della seconda parte di questo Gran Tour, e della trasmutazione dell'artista nel cerbero che sarà per i successivi dodici anni, in cui condividerà lavoro e vita con l'artista tedesco Frank Uwe Laysiepen, ovvero Ulay.

Salendo al primo piano, terminata la scala, è letteralmente attraverso la re-performance di *Imponderabilia* che si accede al piano nobile. Questa performance, realizzata per la Galleria d'Arte Moderna di Bologna nel 1977, obbligava coloro che volevano accedere alle esposizioni per *Settimana Internazionale della Performance*, a ridefinire il loro rapporto con la prossemica occidentale. Gillo Dorfles, sul Corriere della Sera, forse, anche perché la polizia interruppe la strana processione poco dopo il suo inizio, ne parlò come del superamento di un limite imposto dalla «mentalità puritana, vittoriana che ha fatto indossare camiciotti e mutandoni»⁷. Entrando, seppur liberati dall'obbligo di prendere parte alla performance, Marina Abramović non ci risparmia il confronto con i corpi nudi dei performer, stipiti umani di un varco ricavato in una parete che divide lo spazio in due metà analoghe, innalzando la verticalità che ci ha accolto e rendendo ancora più evidente la variazione di altezza rispetto agli ambienti interrati appena lasciati. Oltre la soglia, l'artista guida il nostro sguardo verso questa bramata verticalità oltre le antiche cornici dove si accende la proiezione di AAA-AAA.

Una parete, un varco, una proiezione al di sopra di essa, definiscono misure ed elevazione di questa stanza e invertite si ripetono al termine del sodalizio artistico e umano di Marina e Ulay, anch'esso divenuto opera d'arte.

The Lovers sopra il varco, e al di là l'opera dedicata al padre, eroe del comunismo, e la re-performance di *Cleanig the Mirror*

liberating spaces in accordance with the measurements of the rooms, who thus become sound boxes that amplify the meaning of the work.

Almost following a two-way relationship, her works, although «seemingly wanting to annul and dissolve every physical form in order to become pure sensory experience», remain «magnificent in managing to appropriate an unfathomable place or space and to galvanize it»⁵, amplifying, in turn, the meaning of their container. It is not the first time that Marina Abramović uses scale models.

Since her early pieces she has adopted this tool for simulating relations and collisions, in *Truck Accident (I)* she presents two trucks involved in a frontal crash, and in *The Truck Accident Game* the game in question involves two model vehicles, the «representation of collisions between trucks»⁶.

Precisely with these two works begins what Arturo Galansino dubs the *Gran Tour Marina*: under the low vaults of the Strozziina, we descend toward the first phase in the career of the artist, daughter of Communism and of the respectability of a good family from Belgrade. The performances form the Seventies, screened or re-staged in these spaces lacking in natural light resound, and the tables which present the tools used for *Rhythm 0* and *Lips of Thomas*, framed in the compressed perspectives of these underground spaces, become set tables: the *Arma Christi* of Christian tradition. Their disturbing inferno ends in the symmetrical copy of the room that houses them, with the double-screening of the two performances of *Lips of Thomas* and the reproduction of the circular platform which held the ice cross, presented in 2005 at the Guggenheim Museum in New York: it occupies almost two-thirds of the length of the space and forces the visitors to slow down before the screens. A slow procession before going back up.

On the ground floor, under the portico that surrounds the courtyard, a Citroën van is parked, with metal sheet panels and a high ceiling: it is the beginning of the second part of this Gran Tour, and of the transmutation of the artist into the *Cerberus* she will be for the next twelve years, during which she will share work and life with the German artist Frank Uwe Laysiepen, also known as Ulay.

Coming to the first floor, at the end of the staircase, it is literally through the re-performance of *Imponderabilia* that the piano nobile is accessed. This performance, made for the Galleria d'Arte Moderna in Bologna in 1977, forced those who wanted to visit the exhibitions at the *Settimana Internazionale della Performance*, to redefine their relationship with Western proxemics. Gillo Dorfles, on the Corriere della Sera, perhaps also because the police interrupted the strange procession soon after it began, spoke of it as the overcoming of a limitation imposed by the «Puritan, Victorian mentality that made us wear smocks and knickers»⁷.

Upon entering, however free from the obligation to participate in the performance, Marina Abramović makes us come to terms with the naked bodies of the performers, human doorjambes of a crossing opened in a wall that divides the space into two analogous halves, raising the verticality that welcomed us and making the difference in height with respect to the previous underground spaces even more evident. Beyond the threshold, the artist guides our gaze toward this yearned for verticality, beyond the ancient cornices on which AAA-AAA is projected.

A wall, a crossing, a projection above it, define the measures and elevations of this room, and this is then repeated at the end of the artistic and human partnership between Marina and Ulay, which also became a work of art.

The Lovers, above the crossing, and then the work dedicated to her father, the hero of Communism, and the re-performance of *Cleaning the Mirror* bring the gaze back to the ground, prelude and preparation for the next room.

riportano lentamente lo sguardo al suolo, preludio o preparazione alla stanza successiva.

Superata la pesante tenda rossa che scherma la porta tra le due stanze, l'odore delle ossa di bovino che si trovano alla nostra destra è talmente forte che satura l'aria. È *Balkan Baroque*.

Nere sono le pareti di questa stanza, nera l'acqua nelle vasche in rame dove si riflettono le proiezioni di sua madre, suo padre e lei. In questo spazio con il semplice artificio del colore scompare il palazzo, scompare la città: siamo soli di fronte alla rappresentazione dell'orrore di tutte le guerre. È l'ultimo esorcismo. Un esorcismo che non vuole liberarsi della memoria, come lo erano stati quelli messi in atto fino a quel momento, ma cerca di riappropriarsene. Da esule eccentrica⁸ quale è stata sino a quel momento, riscopre un paese, ormai inesistente, e avanzi di memorie familiari che divengono i simboli di una rinascita, e trasforma la stanza da luogo di transizione a luogo di sospensione, un punto denso e isolato nella simmetria del palazzo.

Oltrepassata l'ultima tenda rossa *The House with Ocean View* accoglie il visitatore nel presente.

Inizia così la terza e ultima parte della retrospettiva. L'architettura del palazzo ritorna presente e misurabile grazie alle tre piattaforme aeree che ospitano i tre ambienti della piccola abitazione, ricostruzione di quella realizzata nel 2002 alla Sean Kelly Gallery di New York. A terra e sulle pareti *Transitory Objects For (Non-) Human Use* invitano il pubblico a provare a:

«Prendersi una pausa dalle strade affollate e premere testa cuore e fianchi contro i blocchi rosa dall'aspetto morbido, "e aspettare". Che cosa? Le istruzioni sul muro dicevano che i partecipanti dovevano stare in quella posizione per tutto il tempo che volevano, in modo da svuotare le proprie menti»⁹.

Il pubblico, sempre più coinvolto, diventa la ragion d'essere delle opere di Marina Abramović, e lei si distacca sempre di più dal terreno per raggiungere un'estasi, una sublimazione, dichiarata apertamente nella messa in scena dall'ascensione della Santa Teresa. Nell'ultima sala un grande tavolo invita gli spettatori a sedersi, la presenza dell'artista non è più necessaria, è solo una incorporea guida per arrivare alla riappropriazione del qui e ora enunciato al termine della performance *Seven Easy Pieces*:

«Per favore chiedo un attimo della vostra attenzione, io sono qui e ora, e voi siete qui e ora con me. Il tempo non esiste»¹⁰.

Al termine del percorso *Counting the Rice* è un invito alla pausa, ad accomiarsi dal mondo e in parte anche da ciò che si è appena vissuto, è forse in questa stanza di fronte al grande camino in pietra che ci ricordiamo dove siamo e comprendiamo che, se ogni stanza rappresenta un brandello della carriera dell'artista, Palazzo Strozzi non ne è solo il contenitore, ma è esso stesso divenuto un'opera, e noi spettatori siamo divenuti parte della grande performance che è stato il suo allestimento.

Eleonora Cecconi

¹ É.-L. Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2005.

² L. Sebregondi, *Il debutto di Peggy Guggenheim in Italia* in L.M. Barbero (a cura di), *Da Kandinsky a Pollock. La grande arte dei Guggenheim*, Marsilio Editori, Venezia 2016.

³ Dall'intervista alla curatrice della Fondazione Palazzo Strozzi Ludovica Sebregondi e alla responsabile ricerche e prestiti Fiorella Nicosia.

⁴ *Ibid.*

⁵ L. Essling, *La nuvola nella stanza*, in A. Galansino (cura di), *Marina Abramović The Cleaner*, Marsilio Editori, Venezia 2018.

⁶ T. Costrup, *I significati nascosti della pittura: collisione e contemplazione*, in A. Galansino (cura di), *Marina Abramović The Cleaner*, cit.

⁷ G. Dorflès, *Toccare il prossimo, La body-art dopo l'ultima Arte Fiera di Bologna*, in *Corriere della Sera*, 11 Agosto 1977.

⁸ E.W. Said, *Riflessioni sull'esilio* in «Scritture migranti», n° 1, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice, Bologna 2008. Traduzione di Stefania De Petris.

⁹ M. Abramović, J. Kaplan, *Attraversare i muri. Un'autobiografia*, Edizioni Bompiani, Firenze 2017.

¹⁰ *Ibid.*

Beyond the heavy red curtain that shields the door between the two rooms, the smell of the bovine bones to our right is so strong that it saturates the air. *Balkan Baroque*.

The walls of this room are black, like the water in the copper basins in which the projections of her with her mother and father are reflected. In this space, with the simple artifice of colour the palazzo disappears, the city disappears: we stand alone before the representation of the horror of all wars. It is the last exorcism. An exorcism that does not want to free itself from memory, like the others presented until then, but which attempts to re-appropriate it.

Eccentric exile⁸, as she had been up to that moment, she rediscovers a country which no longer exists, and the remains of family memories that become the symbols of a rebirth and transforms the halls from places of transition into places of suspension, a dense and isolated point in the symmetry of the palazzo.

Beyond the last red curtain, *The House with Ocean View* welcomes the visitor to the present.

Thus begins the third and last part of the retrospective. The architecture of the palazzo becomes present and measurable again thanks to the three aerial platforms that house the three spaces of the small dwelling, a reconstruction of the one built in 2002 at the Sean Kelly Gallery in New York. On the ground and walls, *Transitory Objects For (Non-)Human Use* invite the public to try to:

«Take a break from the crowded streets and to press head heart and hips against the soft-looking pink blocks "and wait". For what? The instructions on the wall said that the participants should stay in that position as long as they wanted, so as to empty their minds»⁹.

The audience, increasingly involved, becomes the *raison d'être* of the works by Marina Abramović, and she becomes increasingly detached from the ground to reach an ecstasy, a sublimation, openly declared in the staging of the ascension of Saint Therese. In the last room a large table invites the visitors to sit, the presence of the artist is no longer necessary, she is just an incorporeal guide for reaching the re appropriation of the here and now announced at the end of the performance of the *Seven Easy Pieces*:

«Please, I ask for a moment of your attention, I am here and now, and you are here and now with me. Time does not exist»¹⁰.

At the end of the itinerary, *Counting the Rice* is an invitation to the pause, to taking one's leave from the world, and in part also from what has just been experienced, and perhaps it is in this room with the great stone fireplace that we remember where we are and understand that, if every room represents a fragment of the career of the artist, Palazzo Strozzi is not only the container, but has also become a work of art, and we the spectators have become part of the great performance of its mounting.

Eleonora Cecconi
Translation by Luis Gatt

¹ É.-L. Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2005.

² L. Sebregondi, *Il debutto di Peggy Guggenheim in Italia*, in L.M. Barbero (ed.), *Da Kandinsky a Pollock. La grande arte dei Guggenheim*, Marsilio Editori, Venezia 2016.

³ From the interview to the curator of the Fondazione Palazzo Strozzi Ludovica Sebregondi and the head of research and loans Fiorella Nicosia.

⁴ *Ibid.*

⁵ L. Essling, *La nuvola nella stanza*, in A. Galansino (ed.), *Marina Abramović The Cleaner*, Marsilio Editori, Venezia 2018.

⁶ T. Costrup, *I significati nascosti della pittura: collisione e contemplazione*, in A. Galansino (ed.), *Marina Abramović The Cleaner*, cit.

⁷ G. Dorflès, *Toccare il prossimo, La body-art dopo l'ultima Arte Fiera di Bologna*, in *Corriere della Sera*, 11 August 1977.

⁸ E.W. Said, *Riflessioni sull'esilio*, in «Scritture migranti», n° 1, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice, Bologna 2008. Translated by Stefania De Petris.

⁹ M. Abramović, J. Kaplan, *Attraversare i muri. Un'autobiografia*, Edizioni Bompiani, Firenze 2017.

¹⁰ *Ibid.*



letture

Marokkanische Teppiche und die Kunst der Moderne
Moroccan carpets and modern art
Florian Hufnagl, Die Neue Sammlung-The International
Design Museum Munich (ed.) | Jürgen Adam
Arnoldsche, Stuttgart 2014
ISBN: 978-3-89790-422-4

Punto. Linea. Superficie. Punto e linea. Punto e superficie. Linea e superficie. Punto – Linea – Superficie. Disegno in pianta. Ecco l'indice di una parte del volume. Una straordinaria affinità elettiva dalla figura all'astrazione, per una ricerca che unisce la tradizione tessile del Maghreb e il mondo di forme del Moderno.

Dalla tenda alla casa, passando per il tappeto che è abitazione nomade, giardino, pianta di città. Principio del rivestimento e disvelamento delle origini?

Ancora una volta il tempo sospeso di una ancestrale origine del Mediterraneo alla base del nostro lavoro oggi? Oppure un tempo più lento forse, di quando le arti ancora non erano separate e si poteva compiere l'elogio della mano che sa e che – con Michelangelo – ubbidisce all'intelletto?

E se il classico e l'astrazione non si trovasse al termine del percorso e invece fossero l'origine più pura del viaggio, la sua condizione?

Sono alcuni degli interrogativi che il volume *Marokkanische Teppiche und die Kunst der Moderne* – catalogo della mostra alla Pinakothek der Moderne di Monaco – pare suggerire al lettore, in uno straordinario itinerario tra le magie della lana dei tappeti nomadi o tribali del Marocco.

Un'attenta geografia delle origini (che è poi la storia di una secolare convivenza di arabi, berberi ed ebrei) si accompagna ad una precisa ricostruzione dei soggiorni marocchini di artisti e architetti, nel (riscrittissimo) tentativo di dimostrare la stupefacente affinità tra l'anonimo lavoro al telaio e una parte della pittura del XX secolo in Europa e negli Stati Uniti.

L'universo femminile, le inspiegabili (almeno a parole) contaminazioni di cui il Mediterraneo è da sempre luogo d'elezione, incontrano la fondamentale ricerca di Le Corbusier, che contribuì a diffondere la conoscenza dei tappeti, considerandoli un arricchimento delle sue architetture, o le estreme sperimentazioni del Bauhaus, per "colorare", infine, la luce atona dei matematici spazi di Alvar Aalto.

Ma, forse, è l'apparato iconografico la parte più preziosa del libro: circa quattrocento tappeti, sapientemente catalogati per temi e genealogie, consegnano i propri motivi ornamentali ad una sfera, quella dell'arte, nella quale si vogliono immaginare impossibili conversazioni con i più grandi maestri del Novecento, Kazimir Malevič, Vasilij Kandinskij, Paul Klee, Mark Rothko, solo per citarne alcuni.

Francesco Collotti

Vittorio Gregotti
L'architettura di Cézanne
Skira Edizioni, Milano 2011
ISBN 885721154

«Frenhofer sono io», Cézanne sentiva pendere su di sé una condanna a morte. «Le Chef-d'œuvre inconnu» di Balzac come profezia.

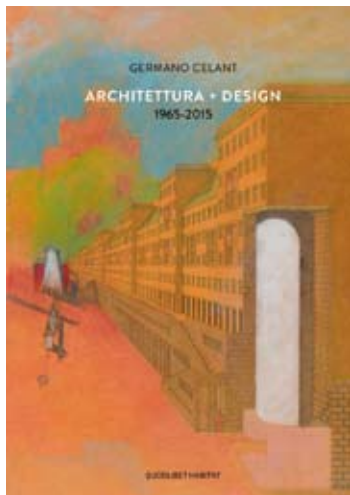
Frenhofer vedeva «più in alto e più lontano» di ogni altro pittore ma scelse di bruciare tutte le sue opere, e lui con loro. Dieci anni su un quadro, dieci anni di «lotta contro la Natura», per possederla, per rubarle l'autenticità di un'espressione, credere d'esservi infine riuscito e scoprire di essere il solo a riconoscerlo. La paura dell'impotenza dell'arte – e dell'artista – di fronte alla Natura, eppure la consapevolezza della ricerca della sua verità come unica vera strada da percorrere. Una via per la quale è facile smarrirsi, una via che i pittori dovrebbero inseguire «ragionando solo con i pennelli in mano».

In questo piccolo volume Vittorio Gregotti pone la questione della ricerca della «luce del vero», in architettura come pittura, come essenza di ogni opera d'arte e come occasione, o meglio speranza, per una necessaria rifondazione etica del nostro mestiere. La Sainte-Victoire come grande lezione di architettura: un'indagine ostinata della Natura, un corpo a corpo che vuole scoprirne la geologia, la struttura, trovare in Lei ciò che è sempre stabile, vero. La ricerca della profondità, come distanza tra le cose, come legame che le afferma e le mette in relazione, un continuo misurarsi con il reale.

«Vi devo la verità in pittura e ve la darò», un voto che regge tutto Cézanne e che Gregotti indaga con esperienza. L'interrogazione dell'essenza delle cose come imprescindibile fondamento del fare artistico, la possibilità di un'architettura che tenti di esprimersi con «l'alfabeto dell'esperienza profonda», per arrivare a far sentire ciò che noi stessi sentiamo!

Sorprendere ogni volta e allo stesso tempo essere come sempre è stato, la possibilità di un riscontro che può valere il lavoro di una vita, la costruzione anche solo di un frammento, autentico, sul cammino delle rivelazioni.

Edoardo Cresci



Germano Celant
Architettura+Design (1965-2015)
 Quodlibet, Macerata 2018
 ISBN 9788822901408

L'antologia edita da Quodlibet propone, con chiaro ordinamento cronologico, gli scritti compresi tra 1965 e 2015 in cui lo storico e critico d'arte genovese sviluppa la sua indagine a trecentosessanta gradi su architettura, design, comunicazione e arti visive, guardate non come discipline autonome ma indagate nelle loro reciproche dissolvenze, contaminazioni e metamorfosi.

Tale (con) fusione linguistica è registrata attraverso gli strumenti metodologici, filologici e interpretativi propri dello storico, che lasciano tuttavia trasparire la parabola personale e professionale dell'autore, dalla critica militante degli anni Sessanta e Settanta («Il design serve il mercato e la società dei consumi, si prostituisce inevitabilmente alle richieste della produzione»), al suo attuale ruolo di *playmaker* nel sistema internazionale dell'arte.

Il *mix* delle espressioni contemporanee è riassunto da Celant attraverso i concetti di osmosi, mescolanza, *crosspollination*. In tale scenario, l'architettura è «caleidoscopio delle arti», incentrata sull'esteriorità iconica e scenografica dell'involucro piuttosto che sulla logica spaziale interna, tesa alla conflittualità e allo scarto formale piuttosto che alla continuità storica dell'ambiente costruito. Il *focus* critico che emerge dal volume è un ampio spettro di tendenze, formazioni, figure e teorie chiave nell'ibridazione del linguaggio architettonico: architetti-visionari che materializzano idee e progetti attraverso ogni *media* disponibile (Archizoom, Superstudio, Gruppo 9999); architetti-disegnatori la cui opera è frutto di una continua fusione tra costruzione, prodotto industriale, pittura e fotografia (M. Nizzoli, G. Ponti, E. Sottsass, A. Rossi); architetti-scultori che fondano il progetto sulla plasticità dei volumi e sulla marcata autorialità linguistica (F. O. Ghery, Z. Hadid); architetti-comunicatori che intendono l'edificio quale veicolo di istanze identitarie e affidano all'involucro il ruolo di *display* (Herzog & de Meuron, OMA); protagonisti altri del multiforme panorama espressivo internazionale, definito altrove da Celant *artmix*.

Gli scritti scelti – tratti da riviste, cataloghi di mostre, monografie, interviste – risultano particolarmente preziosi in quanto registrano episodi esemplari in un orizzonte tematico e cronologico vasto, interpretati da Celant attraverso «una prospettiva barocca: quella di cogliere un mondo illusorio dove le arti sono “mutanti” per costituire unicum complesso e inseparabile».

Antonio Acocella



Elisabetta Longari
Sironi e la V Triennale di Milano
 Ilisso Edizioni, Nuoro 2007
 ISBN 9788889188552

«L'autentica architettura dovrebbe essere la proiezione della vita stessa, e questo implica una conoscenza intima dei problemi biologici, sociali, tecnici e artistici. E tuttavia questo non basta. Per rendere unitari tutti i diversi rami dell'attività umana è indispensabile una forza di carattere [...]. La nostra meta più alta deve essere quella di formare uomini in grado di tendere alla totalità, anziché chiudersi entro gli angusti limiti della specializzazione».

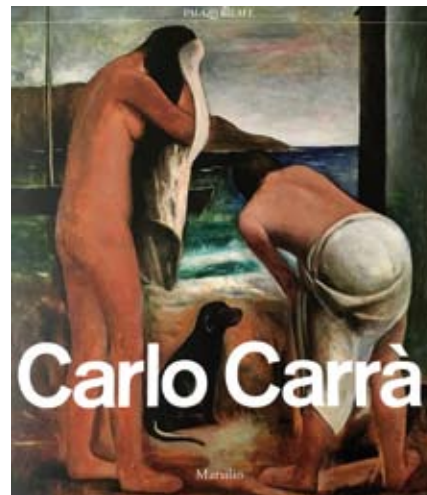
Non troverete queste parole all'interno del volume di Elisabetta Longari. Ben presto però l'autrice vi farà notare come l'anno della V Triennale, la prima di Milano e la prima della sezione Architettura, combaci con l'anno della chiusura della scuola del Bauhaus. Un invito forse alla lettura di una sorta di ereditarietà tra questi due 'laboratori', quello tedesco di Mies e quello italiano, di Sironi. In questo senso, quelle parole scritte da Walter Gropius echeggeranno familiari durante il racconto di un grande cantiere italiano che sotto la direzione di Sironi fu «antico e a un tempo novissimo».

Sironi pittore, scultore, architetto, scenografo, pubblicitario. «Le arti sono una sola» scriverà nel 1946. Sironi, voce regista in un modello di lavoro corale che porterà la sua impronta ma non la sua firma, coerentemente con la sua idea – utopica? – di un'arte collettiva, pubblica, morale.

Dalla lettura di queste pagine emergerà appassionato e forte – sebbene sotto il sinistro astro del regime – il suo spirito civile e l'inseguimento, convintissimo, del connubio di tutte le arti, della loro attiva partecipazione alla vita, il tentativo dell'affermazione di un'espressione di un'epoca.

Grazie anche ad un prezioso apparato iconografico curato da Irene Cafarelli, le indagini di Elisabetta Longari sul fondamentale ruolo di Mario Sironi alla V Triennale di Milano costituiscono oltre che un'importante occasione di approfondimento un delicato quanto stimolante terreno di riflessione su tensioni che dovrebbero essere sempre vive, per ogni artista, per ogni «uomo tra gli uomini».

Edoardo Cresci



Carlo Carrà
 catalogo della mostra al Palazzo Reale di Milano
 Maria Cristina Bandera (a cura di)
 Marsilio, Venezia 2018
 ISBN 978-88-317-2929-1

«Cominciava allora la nuova pittura italiana di cui Carrà fu subito protagonista. Vedetelo mentre dipinge e quasi sferza la sua tela, con le due smorfie di ogni pittore vero. Sulla labbra, quella della fatica materiale che l'opera sempre richiede all'operaio; sulla fronte, il cipiglio, invece, mentale, mentre s'inflette sulla memoria della propria poesia che sempre duole ripassando per gli occhi». Così Roberto Longhi descrive l'opera e il lavoro di Carlo Carrà nel testo del documentario cinematografico prodotto dalla Lux Film nel 1952 con la regia del famoso direttore della fotografia Piero Portalupi. Breve testimonianza filmica, considerata oramai perduta, che la mostra ci restituisce, restaurato, nei vividi colori di una pellicola Ferrania d'antan. Commento e immagini che divengono la chiave di lettura critica dell'esposizione e del bel catalogo che l'accompagna, ambedue a cura della direttrice scientifica della Fondazione nata dalla volontà del grande storico dell'arte.

Per citare Pierpaolo Pasolini, che di Longhi fu allievo a Bologna durante le lezioni su Masolino e Masaccio, se là in via Zamboni diapositiva dopo diapositiva «il cinema agiva, sia pure pur in quanto mera proiezione di fotografie. E agiva nel senso che una "inquadratura" rappresentante un campione del mondo masoliniano – in quella continuità che è appunto tipica del cinema – si "opponeva" drammaticamente a una "inquadratura" rappresentante a sua volta un campione del mondo masacesco», qui a Milano, nella terza mostra antologica a Palazzo Reale dopo quelle del 1962 e del 1987, la successione dei quadri-fotogrammi del "film" su Carrà ci restituisce la ricchezza della sua vicenda, a un tempo polimorfa e coerentissima. Dapprima pittore divisionista, poi futurista, 'antigravioso' alla Henri Roussau, umanamente metafisico – a differenza dell'aulico De Chirico, e infine giunto alla stagione del realismo mitico di figura e di paesaggio. "Film" che dalla saletta delle proiezioni si riverbera per analogia nelle altre sale del Palazzo e nel catalogo che, grazie al ricco apparato iconografico, agli esaurienti saggi critici e *last but not least* alla colonna sonora nel cd allegato con le musiche di Alfredo Casella – che di Carrà fu appassionato collezionista – ci restituisce in toto la grandezza di un maestro del Novecento di caratura europea.

Andrea I. Volpe



Mauro Marzò
Case con vista. Mario De Renzi, Ugo Luccichenti, Mario Ridolfi a Roma. 1935-1940
 Clean Edizioni, Napoli 2017
 ISBN 978-88-8497-661-1

Questo libro prezioso interpreta 'il periodo aureo della palazzina,' come scriveva Paolo Portoghesi, quella palazzina che, romana per antonomasia e, in cerca di adozioni, cercherà luoghi altri, ma rimarrà sempre propria dell'Urbe. Anche se, spesso, si ritrova questo tipo 'reinterpretato' in un Paese così lungo, restituendo 'trasmisgrazioni' in luoghi inaspettati. La ricerca è un'incursione molto approfondita in tre esempi paradigmatici, la palazzina Bornigia di Ugo Luccichenti, la palazzina Furmanik di Mario De Renzi, la palazzina Colombo di Mario Ridolfi. Gli esempi si collocano nell'arco temporale che va dal 1935 al 1940, periodo particolarmente fertile per questo tipo di costruzione iniziato molto prima alla ricerca di una dimensione adeguata allo sviluppo dell'Urbe e alle sue nobili componenti abitative. Dove si colloca l'originalità di una ricerca risalente a questo periodo? Nel metodo e negli strumenti. Lo spessore del procedimento metodologico nasce da una sedimentazione iniziata all'interno del Dottorato in Composizione architettonica di Venezia che ha l'obiettivo di 'invenire' categorie progettuali utili al progetto di architettura 'oggi', efficaci dal punto di vista compositivo, costruttivo e urbano. Un processo non facile in tempi di rapide incursioni storiografiche. L'autore individua tematicizzazioni operative in tre sezioni: "Addizioni" per la palazzina di Luccichenti con specificazioni sulla facciata belvedere, sul rapporto interno- esterno e sul cuore dell'edificio. "Sovrapposizioni" per lo studio sulla palazzina di De Renzi le cui chiavi interpretative sono il loggiato, lo scavo, le figure nascoste. Il tema delle "Congiunzioni" tiene insieme il valore dei luoghi soglia e la restituzione finale come edificio a ville sovrapposte nella palazzina di Ridolfi. Ciò che accomuna gli esempi è il rapporto tra elementi, sequenza interna, scala, vestibolo, soggiorno, loggia, balconata e una visione della città introiettata negli spazi abitati. Il valore della ricerca con pregevoli apparati, ridisegni interpretativi e modelli, emerge con molta evidenza fornendo strumenti operativi e contributi efficaci all'idea dell'abitare come fatto complesso di contributo alla 'forma' architettonica. Sono esempi preziosi da custodire con cura nella memoria di architetti e abitanti.

Eleonora Mantese



Nicola Braghieri
Cartoline analoghe/analogue postcards
 Editore DIVISARE.COM/BOOKS - Europaconcorsi, Roma 2018
 ISSN 2532-523X

Dopo lunghi appostamenti, e un avventuroso viaggio sotto la neve e in teleferica, nella hall del Grand Budapest Hotel, Firenze Architettura raggiunge il Professor Braghieri jr. che ha appena dato alle stampe in edizione numerata *Cartoline analoghe/Analogous postcard*. È la storia di un falsario che subito si schermisce: *Io, volevo fare il meccanico, forse anche il cosmonauta. Non avevo nessuna intenzione di fare l'architetto. È un mestiere di famiglia.* Dunque, obiettiamo, la cattedra al Politecnico di Losanna è una copertura perfetta? *Al posto fisso nel mondo accademico sono arrivato relativamente tardi, verso i trent'anni e, comunque, non ho mai smesso di girovagare. Oggi, accanto all'insegnamento del disegno e dell'arte, mi occupo di architettura vernacolare e di culture materiali, compongo cartoline postali, raccolgo mappamondi e guide turistiche. Attività a loro modo, tutte obsolete e piuttosto stabili. Esse appartengono a un mondo che sta velocemente scomparendo.* Ma collezionista di luoghi noiosi o contraffattore amatoriale? *Troppo tardi ho compreso che l'attitudine a trasformare in immagini le visioni dei miei pensieri, poteva trasformarsi da senso di colpa in mestiere.* Vi è chi ha sostenuto le ragioni dell'Architettura com'era. Qui si racconta il luogo com'era, il luogo come avremmo voluto che fosse. E sta qui il progetto, o no? *Il vizio dadaista della contraffazione lo coltivo ancora oggi nella mia professione di architetto. Ora disegno le mie architetture all'interno di un reale che è sempre differente dal suo omologo geografico. Il reale differente, la "falsa cartolina", è un'immagine che mantiene un legame di forte analogia non solo con il vero, ma anche con il mondo che il progetto vuole evocare. Come, il progetto?!? Sì, l'intento è la sublimazione del verosimile come mondo reale del progetto di architettura. È una visione onirica del reale, tanto cruda e critica, quanto dolce e confortante.* Realismo magico, come quello che circonda questo luogo? *Il "reale differente" è quella sensazione di spaesamento senza-tempo che talvolta la critica ha chiamato appunto "realismo" magico, ma che io amo più definire come "ironica nostalgia". È la scelta di lavorare su un "altro reale", che nulla ha di virtuale o parallelo, ma molto di materiale e contingente. Il realismo magico è una lettura ironica della malinconia del quotidiano. A propos, s'è fatto buio. La cucina è chiusa e anche la teleferica ha fatto la sua ultima corsa. Non resta che una discesa in solitaria lungo la vecchia pista.*

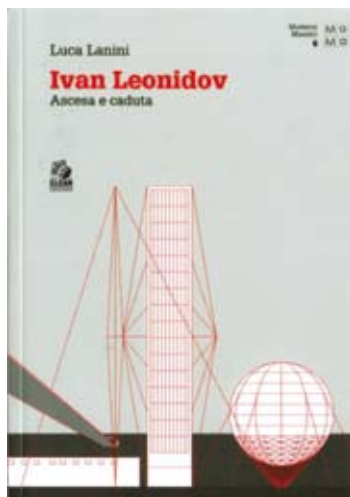
Francesco Collotti



Tomaso Montanari e Vincenzo Trione
Contro le mostre
 Giulio Einaudi Editore, Torino 2017
 ISBN 9788806234041

Il titolo del *pamphlet* scritto da Tomaso Montanari e Vincenzo Trione lascia poco spazio all'immaginazione e ne svela fin da subito il tono, per niente morbido, con cui i due studiosi denunciano la proliferazione di mostre deboli e inefficaci, a discapito di un potenziale culturale, ahimè ancora troppo spesso ignorato e sottovalutato. Mostre vuote, prive di contestualizzazione storica e di ricerca, «brutte, mal fatte, furbe, sciatte, approssimative, raccoglietiche». La tendenza, ormai imperante non solo nel Bel Paese, è quella di trasformare una mostra d'arte in un evento, uno *show* mediatico in cui il pubblico, più che essere chiamato da un'urgenza culturale o da un bisogno di conoscenza, sente la necessità di prenderne parte come si fa ad un *party*, uno spettacolo, un *reality*. Ciò che conta oggi pare essere solo il *selfie*, che testimonia il passaggio accanto a un'opera o un artista, senza guardare agli effetti che quella prosimità esperienziale produce. In un articolo del 1996 Federico Zeri, si preoccupava per il dilagare di «mostre e mostriaciatte, spesso insignificanti, inutili, a base commerciale e promozionale, sempre costose» mirate a soddisfare una "massa acculturata". Negli ultimi anni sono fioccate mostre ed esposizioni, superficiali, generiche, grossolane promosse da grandi sponsor, spesso estranee al mondo della cultura, che, sostenute da campagne pubblicitarie e investimenti copiosi, hanno cercato solo il successo dei numeri, lasciando vuoto quello spazio culturale e formativo che istituzionalmente compete al museo e al sistema dell'arte. Mostre "blockbuster", basate su allestimenti spettacolari, esagerati, talvolta addirittura *kitsch*, in cui valori imperanti sono esteriorità, estetica e facile accettazione, senza una reale attenzione all'identità delle opere esposte e ai loro significati. Nasce così il fenomeno del "mostrismo" in un'Italia straordinariamente pigra di fronte al dilagare di una sindrome pericolosa come il "colera" del XIX secolo. I due studiosi Montanari e Trione tolgono il velo e descrivono una situazione degenerata in un caso unico in Europa e nel mondo; un libro che rappresenta un dovere politico, un riscatto dell'arte nei confronti, citando Paul Valéry, di «una depressione dei valori intellettuali, un abbassamento, una decadenza paragonabile a quello [...] registrato alla fine dell'antichità».

Jurji Filieri



Luca Lanini
Ivan Leonidov. Ascesa e caduta
 Clean Edizioni, Napoli 2018
 ISBN: 978-88-8497-674-1

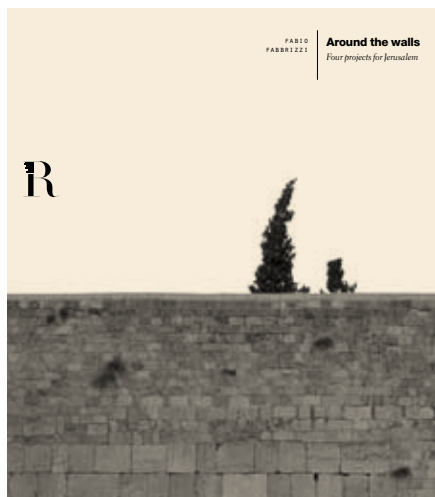
L'ultimo libro di Luca Lanini è frutto delle recenti ricerche dell'autore sul carattere contemporaneo del costruttivismo (cfr. L. Lanini, N. Melikova, *La città di acciaio. Mosca costruttivista 1917-1937*, Pisa University Press, 2017). La figura e l'opera di Leonidov sono affrontate con approccio anti-genealogico, contestuale ma non storicista, volto a restituire l'architettura al suo tempo, e dunque al futuro che poteva rappresentare. Allontanando ogni possibile operazione di rilettura postmoderna, si cerca di dimostrare come quel progetto di futuro, pur strettamente legato alla sua epoca, sia ancora presente nella cultura contemporanea.

Il titolo è evocativo di un'esperienza progettuale tanto rivoluzionaria quanto fulminea, essendosi consumata nell'arco di un decennio, dall'ascesa alla caduta, senza conoscere momenti di stasi. Nella prima parte del libro viene restituita, in maniera sintetica ma mai scontata, la vicenda del "primo architetto sovietico": la sperimentazione formale fin da subito innovativa, nel concepire la costruzione come categoria estetica; il progetto di una Mosca "analogica", dove la città immaginata si sovrappone a quella reale, andando a costituire un *continuum* spazio-temporale; infine la soppressione del Vchutemas, a seguito della svolta totalitaria del regime stalinista, che intravede nelle avanguardie e negli approcci autoriali un pericolo di sovversione, e il tentativo, da parte di Leonidov, di adattarsi alla nuova situazione, operando dei cambiamenti di scala.

Nella seconda parte del libro, vengono analizzati i principali progetti di Leonidov (1926-1934), con l'ausilio di tavole grafiche interpretative dello spazio costruttivista: dalle megastrutture pensate per definire il nuovo *skyline* della capitale, ai club operai, "ibridi tipologici" che costruiscono la vita socialista; dai grandi monumenti degli anni '30 alla città utopica di Magnitogorsk, dove fatti urbani isolati emergono su una *centuriatio* estesa a una dimensione quasi globale, che ribalta il tradizionale rapporto tra natura e città.

Conclude il volume una preziosa postfazione di Maurizio Meriggi, nella quale il senso dello spazio architettonico costruttivista – una "spazialità pura" in linea con i principi del suprematismo in pittura – è letto in rapporto alla composizione dello spazio grafico di SA – *Sovremennaja Architektura*, rivista che, nei suoi pochi anni di vita, seppe divulgare in maniera innovativa molti dei progetti di Leonidov.

Eliana Martinelli



Fabio Fabbrizzi
Around the walls
 DIDAPress, Firenze 2017
 ISBN 978-88-3338-004-9

Around the walls è un libro che parla di muri, antichi e nuovi. Parla di pietre che vogliono parlare e magari, come diceva Eupalino di Paul Valéry, cantare. Il libro si compone di otto saggi e quattro progetti per Gerusalemme. Nel suo saggio Cardini parla della sua Gerusalemme, Vannini definisce i lavori di Fabbrizzi come "archeologia pubblica: non quattro progetti ma un unico progetto per una storia archeologica del sito urbano". Cassuto mette in rilievo "la profonda astrazione presente nel pensiero ebraico". Taormina cerca una possibile identità "tra costruzione e rovina". Luschi sostiene che "se c'è un modo moderno non contemporaneo di proporre architettura questo deve ricercare una classicità della forma ormai abbandonata dai progettisti". Ricci mette in risalto che non sono quattro progetti "ma un unico progetto declinato in quattro episodi" e che "l'architettura contemporanea può anche occupare fisicamente lo spazio della storia, ma non si integra con essa. Rimane ineliminabile la distanza". Fabbrizzi infine, presentando i suoi progetti, parla di "murarietà" e forse questo poteva essere il titolo italiano anche se suona un po' ostico, e parla di muri "assertivi e misteriosi ma anche che accolgono". Parla della pietra di Gerusalemme, parla della dimensione religiosa. Parla di monumenti, tessuto urbano, sovrapposizione. Definisce i suoi lavori come visioni di progetto invece che progetti, di "nuovi segni sovrascritti sulle stratificazioni" e di colloquio col luogo. Parla di un'architettura come macchina per osservare e di nuovi muri urbani attraversati dallo sguardo. Seguono le illustrazioni dei progetti con dei singoli disegni a mano, dimostrando come il disegno a mano sopravviva ancora con una guerra di resistenza contro il virtuale che ci allontana dalle cose. Sono progetti seri, a volte laconici e petrosi, che svelano una passione per l'architettura e la sua costruzione e un'adesione ai luoghi tra continuità e innovazione. Nei quattro progetti uno degli elementi più evidenti è il muro. Se guardiamo al panorama mediatico dei libri, delle riviste, o delle immagini infinite che circolano in rete, questi progetti sembrano anomali e fuori del tempo. Le architetture che presentano hanno sempre l'obbligo della novità attraverso la diversità, come se il mondo fosse improvvisamente popolato da alieni e non esistesse più memoria, storia, tradizioni. È come se il centro fosse perduto e tutto ridotto in frammenti agitati dal caos. Nemmeno la forza di gravità sembra esistere: le nuove architetture si torcono, si protendono, lievitano... La triade vitruviana di stabilità, utilità e bellezza sembra sostituita da una nuova basata sull'instabilità, inutilità e bruttezza. Le architetture di Fabbrizzi, invece, continuano ad affermare la necessità di un ordine tettonico, di una continuità con la storia e di una adesione ai luoghi. Hanno così uno straordinario valore didattico in un tempo dominato da cattivi maestri. *Around the walls* è un libro bello e utile, fuori dalle derive della contemporaneità e dalla velleitaria ricerca del nuovo attraverso la diversità perturbante.

Adolfo Natalini



Maria Lai. **Il filo e l'infinito**
 Catalogo della mostra
 Elena Pontiggia (a cura di)
 Sillabe, Livorno 2018
 ISBN 978-88-3340-014-3

«Che ci fanno queste figlie a ricamare a cucire?», si domandava Fabrizio de André in una celebre canzone del 1996, *Disamistade*, contenuta nell'album *Anime salve*, che è poi il suo testamento spirituale. In una surreale quanto impossibile conversazione con Maria Lai, la risposta dell'artista sarda al cantautore genovese, che proprio ripensando ai luoghi del suo *Hotel Supramonte*, scrisse quel testo, potrebbe essere la seguente: ricercano l'infinito. «Il filo e l'infinito» è il tema della mostra che le Gallerie degli Uffizi hanno dedicato a Maria Lai tra gli Angiolini dell'Andito di Palazzo Pitti, da marzo a giugno del 2018: una selezione di opere che dall'*Oggetto-paesaggio* del 1967, totemico e incompiuto telaio sospeso tra contemporaneità e tradizioni millenarie, spazia tra le *Tele cucite*, le *Scritture*, i *Libri* e le *Geografie*.

Un filo, dunque, che, per citare Elena Pontiggia, curatrice della mostra, è insieme legame e relazione, «il segno e il simbolo di quella trama di rapporti essenziali e intellettuali che danno significato alla vita». Cinque saggi scritti da altrettante donne (Anna Maria Montaldo, Renata Pintus, Chiara Manca e Maria Sofia Pisu, oltre naturalmente a Elena Pontiggia) accompagnano una accuratissima riproduzione delle opere esposte e ci introducono in un mondo, di ritmo e poesia, un universo di forme condiviso con gli amici di una vita: gli scrittori Salvatore Cambosu e Giuseppe Dessì, gli artisti Costantino Nivola e Mirella Bentivoglio, solo per citarne alcuni.

La Sardegna è al centro, il mare è un azzurro ponte che è possibile interrogare (*Dialogo del mare*), il cielo una Geografia leonardesca.

Le poche pagine a commento delle già eloquenti opere in mostra si chiudono con un'profonda riflessione di Maria Sofia Pisu sul significato che Maria Lai era solita attribuire all'arte: indagine e dialogo «estendibile incondizionatamente alla gente e ai luoghi del nostro vivere sociale, agli spazi della quotidianità, degli eventi, della condivisione». Scopriamo, grazie alle parole della Pisu, alcuni aspetti più privati della vita della Lai, il suo impegno di insegnante nelle scuole, l'umanità dei suoi racconti e il divertimento dei suoi giochi, il suo rapporto con l'Assoluto, di cui i *Presepi* e le Madonne, «le stesse che nei disegni e nelle chine setacciavano la farina o lavavano i panni al fiume», sono la più lirica rappresentazione.

Alberto Pireddu

Università degli Studi di Firenze - DiDA Dipartimento di Architettura

Direttore - Saverio Mecca - **Professori ordinari** - Amedeo Belluzzi, Stefano Bertocci, Mario Carlo Alberto Bevilacqua, Roberto Bologna, Susanna Caccia Gherardini, Fabio Capanni, Francesco Collotti, Giuseppe De Luca, Mario De Stefano, Maurizio De Vita, Maria Grazia Eccheli, Antonio Lauria, Vincenzo Alessandro Legnante, Giuseppe Lotti, Saverio Mecca, Raffaele Paloscia, Fabrizio Rossi Prodi, Marco Sala, Francesca Tosi, Paolo Zermani - **Professori associati** - Francesco Alberti, Gianpiero Alfarano, Laura Andreini, Fabrizio Franco Vittorio Arrigoni, Barbara Aterini, Dimitra Babalis, Gianluca Belli, Elisabetta Benelli, Carlo Biagini, Alberto Bove, Alessandro Brodini, Giuseppe Alberto Centauro, Elisabetta Cianfanelli, Carmela Crescenzi, Angelo D'Ambrisi, Maria De Santis, Maria Antonietta Esposito, Fabio Fabbri, David Fanfani, Paola Gallo, Luca Giorgi, Pietro Basilio Giorgieri, Giulio Giovannoni, Laura Giraldi, Biagio Guccione, Anna Lambertini, Flaviano Maria Giuseppe Lorusso, Fabio Lucchesi, Alberto Manfredini, Pietro Matracchi, Tessa Matteini, Alessandro Merlo, Raffaele Nudo, Riccardo Pacciani, Gabriele Paolinelli, Michele Paradiso, Camilla Perrone, Claudio Piferi, Giacomo Pirazzoli, Alberto Pireddu, Daniela Poli, Paola Puma, Giuseppe Ridolfi, Luisa Rovero, Claudio Saragosa, Marcello Scalzo, Giacomo Tempesta, Carlo Terpolilli, Ugo Tonnietti, Corinna Vasic Vatovec, Iacopo Zetti, Alberto Ziparo - **Ricercatori** - Elisabetta Agostini, Mauro Alpini, Giovanni Anzani, Pasquale Bellia, Marta Berni, Riccardo Butini, Ferruccio Canali, Antonio Capestro, Stefano Carrer, Alessandra Cucurnia, Alberto Di Cintio, Cecilia Maria Roberta Luschi, Francesca Mugnai, Michelangelo Pivetta, Andrea Ricci, Rossella Rossi, Tommaso Rotunno, Roberto Sabelli, Marco Tanganelli, Giorgio Verdiani, Stefania Viti, Andrea Innocenzo Volpe, Leonardo Zaffi, Claudio Zanirato - **Ricercatori a tempo determinato** - Gabriele Bartocci, Lorenzo Ciccarelli, Michele Coppola, Letizia Dipasquale, Emanuela Ferretti, Stefano Follesa, Stefano Galassi, Debora Giorgi, Maria Rita Gisotti, Valeria Lingua, Luca Marzi, Emanuela Morelli, Giovanni Pancani, Francesca Privitera, Riccardo Renzi, Alessandra Rinaldi, Nicoletta Setola, Matteo Zambelli - **Responsabile amministrativo** - Jessica Cruciani Fabozzi - **Personale tecnico/amministrativo** - Francesco Algostino, Stefano Antonelli Tognozzi Moreni, Paolo Arcangioli, Cinzia Baldi, Rossana Baldini, Marzia Benelli, Massimo Battista, Giuseppe Berti, Angela Caccavale, Tullio Calosci, Laura Cammilli, Daniela Ceccherelli, Giuseppe Ciappi, Donatella Cingottini, Elena Cintolesi, Stefano Cocci, Laura Cosci, Luigia Covotta, Annamaria Di Marco, Cabiria Fossati, Stefania Francini, Alessandro Fusco, Lucia Galantini, Vincenza Giannetto, Gioi Gonnella, Giancarlo Littera, Elia Menicagli, Marzia Messini, Rossana Naldini, Nicola Percacciante, Grazia Poli, Aldo Regoli, Maria Cristina Righini, Tania Salvi, Antonio Strano, Donka Tatangelo - **Personale tecnico/amministrativo a tempo determinato** - Lorenzo Bambi, Francesca Barontini, Tommaso Borghini, Eleonora Ceconi, Andrea Pasquali, Alessandro Spennato

ISSN 1826-0772



9 771826 077002 >