

# FIRENZE architettura

1.2019



il desiderio



Periodico semestrale

Anno XXIII n. 1

€ 14,00

Spedizione in abbonamento postale 70% Firenze

In copertina:  
Lauretta Vinciarelli  
Pond water in red, 2007, acquarello su carta  
MAXXI Museo delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI.  
Fondo Lauretta Vinciarelli (67988)



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 XXIII n. 1 - 2019

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](mailto:firenzearchitettura@gmail.com)

**Copyright:** © The Author(s) 2019

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](http://www.fupress.com)

Printed in Italy

*Firenze Architettura* on-line: [www.fupress.com/fa/](http://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 luglio 2019 - stampa Officine Grafiche Francesco Giannini & Figli S.p.A. Napoli

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

# FIRENZE architettura

1.2019

	il desiderio	3
riflessi del desiderio	The Master of Desiring <i>Kurt Walter Forster</i>	4
	Il mondo sfolgorante di Laretta Vinciarelli <i>Agostino De Rosa</i>	16
progetto	Mario Botta e la montagna. Forma della natura e forma dell'uomo <i>Paolo Zermani</i>	28
	Con i frammenti del tempo. Il nuovo Relais San Lorenzo a Bergamo Alta di Adolfo Natalini <i>Gabriele Bartocci</i>	38
	Aires Mateus - Due residenze "fuori dal tempo" tra Lisbona e l'Alentejo <i>Francesco Cacciatore</i>	46
abitare il desiderio	<i>Ilhas afortunadas, terras sem ter lugar</i> Sergio Fernandez - La Casa de Caminha come rifugio di una generazione <i>Alberto Pireddu</i>	56
	Venezia, una città senza cavalli né automobili. Peggy Guggenheim House/Home <i>Eleonora Mantese</i>	64
	Quello oscuro oggetto del desiderio. La casa a Ghiffa di Aldo Rossi, una collezione di promesse <i>Vincenzo Moschetti</i>	72
	L'Autore dell'Autore. Il Vittoriale degli Italiani, ultima scena del vivere inimitabile <i>Michelangelo Pivetta</i>	82
luoghi del piacere	Imago Rerum: dal rilievo alla ricostruzione digitale degli affreschi del <i>Frigidarium</i> di Pompei <i>Giuseppe D'Acunto</i>	90
	Le meraviglie della natura <i>Vittorio Pizzigoni</i>	98
	<i>Lusthaus Lustgarten Lustwandeln</i> - Cinque <i>Salettln</i> di Josef Hoffmann <i>Gundula Rakowitz</i>	104
	Stanze per fare l'amore. Illusione e seduzione in quattro interni del Novecento <i>Viviana Saitto</i>	110
	Stanze tutte per sé. Architettura e piacere negli interni milanesi di Nanda Vigo <i>Giovanni Carli</i>	116
	Novecento d'acqua e di terra. Il Tennis Club di Giovanni Muzio a Milano <i>Caterina Lisini</i>	124
orizzonti	Trivero, la Panoramica Zegna. Una visione calvinistica del piacere <i>Luca Zilio</i>	132
	Retrofuturismo? <i>Fabrizio Rossi Prodi</i>	138
	Dalla cattedrale al pop-up. Prospettive di tutela e salvaguardia del patrimonio delle sale cinematografiche <i>Susanna Caccia Gherardini</i>	144
	Persiane chiuse. La rappresentazione degli spazi del piacere e delle figure di donne in <i>Adua e le compagne</i> (Antonio Pietrangeli, 1960) e <i>Nella città l'inferno</i> (Renato Castellani, 1958) <i>Chiara Tognolotti</i>	152
eventi	Stanze della grande solitudine - La Casa Studio Kadare <i>Arba Baxhaku</i>	160
	Leonardo Ricci 100 - Scrittura, pittura e architettura: 100 note a margine dell'Anonimo del XX secolo <i>Luca Barontini</i>	166
letture a cura di:	<i>Martina Landsberger, Alberto Pireddu, Giada Cerri, Massimo Carta, Michela Barosio, Francesca Privetera, Giacomo Pirazzoli, Riccardo Renzi, Michele Caja, Francesco Collotti, Andrea Volpe</i>	172



# il desiderio

Il desiderio come mancanza di qualcosa, una mancanza di stelle suggeriscono gli antichi e la stessa etimologia della parola, è il tema di questo numero di «*Firenze Architettura*», che si apre con il singolare accostamento tra la figura di un autentico *Master of Desiring*, Carlo Mollino, e un'artista, Laretta Vinciarelli, che «invita l'osservatore ad entrare in un universo di visioni sospese, di luoghi archetipici in cui dominano il riflesso e la liquidità atmosferica».

Le Alpi, la città alta di Bergamo, Lisbona e l'Alentejo, Caminha e il rio Minho, al confine tra la il Portogallo e la Spagna, sono i luoghi dei progetti (di Mario Botta, Adolfo Natalini, dei fratelli Aires Mateus e di Sergio Fernandez) colti dagli autori dei saggi nel rapporto agonistico tra tipo e natura, tra architettura e rovina o nella inesausta ricerca del vuoto.

*Abitare il desiderio* è uno sguardo su tre case che la stessa vita dei propri abitanti ha definitivamente consegnato al mito e alla storia: la veneziana Ca' Venier dei Leoni, dove Peggy Guggenheim amava circondarsi d'arte e di amici, il rifugio di Aldo Rossi sul lago Maggiore, a Ghiffa, il Vittoriale di Gardone, ultima scena di un vivere inimitabile, quello del poeta Gabriele D'Annunzio.

*I luoghi del piacere* ci conducono tra gli affreschi del *Frigidarium* delle terme Stabiane di Pompei, nelle *machines à amuser* di Josef Hoffmann, dentro gli interni milanesi di Nanda Vigo «uno spettacolo scenografico contemporaneo ad alto contenuto tecnologico e simbolico».

La sezione *Orizzonti* raccoglie alcune riflessioni sul Retrofuturismo, sulle prospettive di tutela e salvaguardia del patrimonio delle sale cinematografiche, per approdare, infine, al racconto cinematografico di un momento fondamentale delle trasformazioni sociali del nostro Paese durante il secolo scorso: gli anni della controversa legge Merlin, che sanciva la definitiva illegalità delle «case chiuse».

Tra gli *Eventi*, l'apertura della Casa Studio Kadare a Tirana, dopo gli interventi di Elisabetta Terragni. (ndr)

# the desire

Desire as a lack of something, the lack of stars as the ancients and the etymology of the word itself suggest, is the theme of this number of «*Firenze Architettura*», which opens with the singular juxtaposition of an authentic *Master of Desiring*, Carlo Mollino, and an artist, Laretta Vinciarelli, who «invites the observer to enter a universe of suspended visions, of archetypal places dominated by reflection and atmospheric liquidness».

The Alps, the city of Bergamo, Lisbon and the Alentejo, Caminha and the river Minho, on the border between Portugal and Spain, are the places of projects (by Mario Botta, Adolfo Natalini, the Aires Mateus brothers and Sergio Fernandez) seized by the authors of the essays in the agonistic relationship between type and nature, architecture and ruin, or in the unexhausted search for the void.

*Inhabiting desire* is a look at three houses whose inhabitants have, through their own lives, given them a place in both myth and history: the Venetian Ca' Venier dei Leoni, where Peggy Guggenheim loved to be surrounded by art and friends, Aldo Rossi's refuge in Ghiffa, on Lake Maggiore, and the Vittoriale in Gardone, last scene of the poet Gabriele D'Annunzio's *vivere inimitabile*.

*The places of pleasure* lead us among the frescoes of the *Frigidarium* in the Stabian baths in Pompeii and Josef Hoffmann's *machines à amuser*, as well as into Nanda Vigo's Milanese interiors which offer «a contemporary scenographic spectacle of high technological and symbolic content».

The section *Horizons* gathers some reflections on Retrofuturism, on perspectives concerning the safeguarding of the heritage represented by movie theaters, and includes the cinematographic narrative of a fundamental moment in the social transformation of our country during the 20<sup>th</sup> century: the years of the controversial Merlin act, which sanctioned the banning of brothels.

Among the *Events*, the opening of the Kadare House Studio in Tirana after the interventions carried out by Elisabetta Terragni.

(Editor's note)

(Translation by Luis Gatt)

## The Master of Desiring

*Kurt Walter Forster*

*mixing memory and desire ... (T.S. Eliot, The Waste Land)*

Desire, as we all know, feeds on itself. Not only the object or person that are being desired, merely an image, even just a phantom, of them can rekindle desire and set it aflame. Consumed by desire, all wanting and yet deprived of it, the feeling can spread to every limb. Not only do we desire because desiring lends intensity to our sense of self, it also affects others and, as if by magic, ignites their desire in turn. If desiring is to experience the *lack* of something that is being wanted, will possessing that something bring satisfaction or merely strain our feelings?

While not the only sense by which we sustain our desire – surely, smell and sound hold their own – the eye is perhaps the most privileged organ by which we fasten on the object of our desire and indulge the feeling we hold for it. To stare, as if to fixate a prey, or only furtively glancing at it, can turn beholding into a feast (for the eye) or into torture (for the heart). Unable to take ones eyes off something makes the lack of it all the more painful, the memory more maudlin, the loss unbearable. If such desiring inhabited our surroundings, transforming them into a chamber of longing, what would they look like? I suggest that they would come straight out of Carlo Mollino's imagination, and not only from his mind but his apartments, too. Where languid sculptures, half-blind mirrors, spidery tables and deeply cushioned seats induce a curious sense of strained relaxation, of unfulfilled yet savored appetite, *there* is the haunted house of desire. Because it is the body that desires, not just the eye and the heart, it matters where and how we find ourselves when caught in a state of desiring. Engineering will be no less

important than imagination and theatrical flair in order to induce a state that triggers anticipation. The mild dread when the lights go out and the thrill when the curtain rises, flooding the audience with the «air of another planet»<sup>1</sup>, are only some of the commonplace experiences that make theaters the ideal venue for desiring. The experience of sudden transport – Karl Friedrich Schinkel's definition of the theater's unique accomplishment, namely to move the audience to another time and place without requiring them to raise more than an eye – is also the definition of wish-fulfillment<sup>2</sup>. In yet another respect is the theater the true arena of desire: we transfer not only our attention according to the power of the stage, we also shift from the actor's role to the actor as a person and back again, as do the actors themselves. Hence it is possible to say that we desire an actor in a particular role rather than only seeing her or him on stage in whatever guise. Ideally the actor must be a person we might desire, and his or her role one we affectively like or dislike. What actors accomplish turns out to be rather close to the heart of desire itself: we wish for it and cannot have it; we have her and cannot keep her what she is, or was, or might be.

Carlo Mollino (1905-1973) built such a theater for himself, more than once and in different domains. Preparing his domestic 'stage' in an apartment where he did not really reside but rather acted, on the snow-covered slopes of his native Piedmont and in the rice paddies of its plains, but always with an eye to their possible role as stage, as the arena of desire. To begin with, something that was to occupy him for many years, schussing down the snowy slopes, he made a charade of a popular 'sport'



Copertina del numero speciale dedicato al vetro della rivista «lo STILE nella casa e nell'arredamento» diretta da Giò Ponti, Garzanti, Milano, Maggio-Giugno 1941

that celebrates speed and danger. Most of the photographs he took as a theorist of *discesismo* – of downhill skiing – he took in his garage. Striking the perfect pose while staying immobile, he could then blend the shot into winter landscapes he seemed to traverse at great speed.

Throughout his life Mollino also busied himself with the theatrical stage. Before the Second World War, he toyed with theatrical sets, and as early as 1950 began to design auditoria<sup>3</sup>. If set designs and the reshaping of theatres seem to have been improvisational pursuits at first, in hindsight they could not have developed a more durable hold on Mollino's imagination. Theater and cinema lure their public onto treacherous ground. By this time, the moral opprobrium against theatrical sham may have waned, but the technologies of spectacle and the psychology of performance were destined to transform the very nature of modern media experience. More than ever, it was difficult to keep the world of the stage and screen apart from reality, as illusions of every kind slipped from the phantasmagoric into the political and back, turning the century's life itself into a deceptive, even desperate spectacle.

Though Mollino was licensed as an architect and worked in his father's engineering firm for more than 15 years, the nature of his architectural works cannot simply be classified as building or even as design, but rather as the creation of *settings*. Settings for specific activities, such as horseback riding and alpine skiing, or for places that induce particular states of being, such as private retreats, auditoria, exhibition spaces, and even the intimate world of dreams. What remains constant across the wide range of buildings he designed, and what anchored them in his imagination, is also the single characteristic they share: theatrical destination<sup>4</sup>. All of them set the stage and play to the curiosity of visitors and observers; all of them imply spectators and yield an infinite number of images. Just as a stage set is not constructed to function as the equivalent of the reality it represents, but rather to recast that reality as a memorable image, so Mollino's buildings produce unique impressions even while performing their mundane tasks. «I forget every thought and remember only images», declared Mollino's alter ego Oberon in the journal *Casabella* (1934), and this may be one of the reasons, he surmised, that as an architect he only recalled «sensations of his surroundings and his own feelings [...] as long as they are connected to bodies and he is able to transform them into irrational and inexplicable figures»<sup>5</sup>.

Steeped in cinema and wielding the camera himself, the young Mollino formed his kaleidoscopic vision of existence as artifice. At once the *metteur-en-scène* of his fantasies and an actor in them, he never forgot that he was also the spectator. As if in a maze of mirrors, he is everywhere to be seen and yet nowhere to be found: Behind the curtain or brazenly on the proscenium, he sets the lights, prepares the camera, but often arrests the action. Some of his celebrated photographs, such as those of his Casa Miller (1938) and Casa Devalle (1939–40), play elaborate tricks with views and reflections, matching materials that are soft and silken with others that are hard and shiny. One of his photographs, a color picture of the Casa Devalle first published on the cover of the journal *Stile* in 1942, admixes purplish tints to the mirror surfaces, but instead of including the reflection of Mollino's camera and of himself, extinguishes them and confines the interior to optical solitude. Remaining an *invisible* spectator, rather than one captured in his own picture, Mollino escapes via the *pentimento*.

Mollino who rarely strained his abilities as an engineer, treading lightly on the turf that made his father famous, pursued instead

a curious and convoluted path of “corporeal” or “incarnate” thinking. Whether a hat rack was to be held in place by a coiling rod, or the best path of a schussing skier inscribed on a slope, Mollino always felt their trajectories in his body before computing and drawing them. His thinking did not pass through verbal or mathematical abstraction. Instead he tapped his intuition and drew on experience as a source of ideas. His body was his pencil, pondering and straining the forces playing upon it and allowing swerving lines to body forth, which is why his works possess a powerful sensual appeal and induce vicarious experiences in the observer. Perhaps the skier's swaying motion, sustained by speed and propelled by countervailing forces, most completely fulfills Mollino's ideal of giving shape to things. His treatise on *Discesismo* [Downhill Skiing] could be misclassified as a design book, a reflection on fluid aesthetics, a sports manual, or an ethical tract on the nature of locomotion. When he acknowledged that «almost all of my things come about in a way I never know» [«quasi tutte le cose mie nascono non so mai come...»], he was not only being coy, though he certainly was, but he was also honest, in the sense of admitting to irrational impulses and inexplicable penchants in himself<sup>6</sup>.

Through all these expenditures of energy and emotion, Mollino cultivated a pose calculated to exceed the camera's capacity to absorb every one of its attributes. There are virtually no candid snapshots of Mollino, but a bewildering range of photographs that cast him in a variety of roles, all played by an unchanging *persona*. This is not to say that he was solipsistic, because he needed to lure others into the lair of his imagination in order to stir his own mind to work and flex the muscles of his body. On the ski slopes, it was Leo Gasperi; on the racetrack, Mario Damonte; in the air, his Swiss flight trainer, Albert Rüesch, who performed ideally what Mollino attempted for himself without taking up the gauntlet of the professional<sup>7</sup>. For the camera, he performed with dedication; for the calculated thrill of erotic excitement, he initiated lady friends into his wives, and recruited others for more arduous assignments that required dressing the part as much as they relied on undressing as an art. His erotic photographs have been turned into semi-clandestine objects of private collectors and vanity publications, but they would be worth analyzing as a domain of his imagination that is intimately bound up with his design work rather than as the self-indulgences of a fetishist.

There is no doubt that Mollino's designs for furniture and his exquisite furnishings for private residences owe their qualities to the same sensibility that he schooled by studying Surrealist imagery and the photography of Man Ray in particular. What Ray and Mollino have in common is precisely their capacity to endow objects with the animate state of bodies and conversely, to objectify human limbs as fragmented representations of emotional states. This was as far as Mollino ventured into the making of objects and images that owe their *raison d'être* to art. In the domain of art proper, his friendships with the painter Italo Cremona and the writer Carlo Levi were defining for his perception of the city and his manner as an *arrangeur* of objects for his camera. He designed as much for the camera as for various private or ostensibly practical purposes. His is camera-ready work, for nothing that shapes the image escapes his forethought: Lighting is all-important, the qualities of every surface and their reflections congeal in the instant the shutter opens. These images retain a direct connection with their setting through a succession of internal frames that typically break the format into sharply divided segments. Such framed views assume spectators who, by implication, turn into observers





Museo Casa Mollino, Torino  
photo courtesy © Valentina Ortaggi



Museo Casa Mollino, Torino  
photo courtesy © Valentina Ortaggi



whose attention is as divided as the composite assembly of the parts captured in his images<sup>8</sup>.

In 1943, Mollino carefully composed a drawing that refracts the draftsman's visage by reflecting just one half of his face in an unframed mirror, held in place above his knees by a telescopic arm, while the view behind him extends to rice paddies beyond the curtained pavilion that he pitched, tent-like, between their watery surface and a blazing sky<sup>9</sup>. As a matter of fact, the setting shares its sharply segmented fields of vision with the office of an eye doctor, its reversal of inside and outside and its disjunctive perspective with stage design. This pure line drawing assembles its multiple views, ranging from too near to too far, into a montage much as the physicist Ernst Mach attempted when he turned the eyelid into the ultimate "frame" of what we see. Apart from the centrally suspended mirror, everything seems to drift toward a liminal position, teetering toward the edges of our field of vision. The similarity with Mach's image from the inside of the eye's cavity reaches beyond the boundaries of human vision and suggests another eye, one seen as if it were carved at a monumental scale and staring straight at the viewer: Claude-Nicolas Ledoux's (1736–1806) famous image of the theater as the hollow of the eyeball and the illuminated stage as the world beyond its eyelid.

For Mollino, the theater furnished an abiding metaphor for his desire to cast things into the light of deeply personal interest and to build a stage, however small and exclusive, for an audience of one, himself. The objects in his tableaux never shed a mysterious loneliness, and invite us to share precisely the aspect that symmetrically corresponds to the loneliness of their creator. He recognized a kindred soul in the architect of Turin's most curious monument, the Mole Antonelliana. Mollino photographed it from the studio of his painter friend Italo Cremona as a spectral giant haunting the city in a dream scripted by Alessandro Antonelli (1798–1888), a dream that had already cast its spell over Nietzsche's last months in Turin when he besieged Jacob Burckhardt with the news that it marked the advent of Zarathustra's architecture<sup>10</sup>. In his essay of 1941, Mollino, admiring Antonelli's lonely quest for height, nevertheless conceived of the monument as made of «magic and power in (shades of) gray». Instead of an overbearing presence, Mollino saw in the Mole «a melancholy sense of immanence and abject silence conjoined in a fatal atmosphere of deliberate, yet resounding solitude»<sup>11</sup>. Within the theater of the city, the immensely tall Mole—its record height eclipsed only by the Eiffel Tower in 1889 – induced an anxious trance that tethers the "Zeppelin" of a building to its Surrealist antecedents from Dürer to De Chirico. In a word, Mollino completely refashioned the Mole as an image whose power is utterly theatrical and thereby as illusory as it is expressive.

The theatrical quality of Mollino's own drawings finds its counterpart in photographs that likewise conserve or elide traces of the photographer's presence. Sometimes it's only the lighting and staging of objects, sometimes the spectral presence of the lens that conjure a sense of inhibited action. Mollino was ever intent on recasting his interiors as much for the images they would yield as for the uses their occupants might have made of them. Strikingly similar interiors had also been invented by the young Raymond McGrath (1903–77) for a client of a very special sensibility, the English don Mansfield Forbes in Cambridge, England. Inaugurated in 1929 as a radically modern setting for gatherings of like-minded friends in their quest for modernity, the dream house Finella conjured effects of glass, mirrors, and metallic and lacquered surfaces inside the shell of an existing

house<sup>12</sup>. This curious creation, laced with intimations of personal history, literary predilections, and sexual desires, caused a stir, launching the architect into the domain of interior design for the BBC at Broadcasting House. Finella was widely published and almost immediately picked up by Gio Ponti, who featured its «*ambienti d'eccezione*» in *Domus* as early as 1930<sup>13</sup>. Comparing period photographs of Finella side by side with Mollino's Casa Devalle of a decade later induces a momentary puzzlement as to the precise location of such hyper-interiors in the cultural geography of their time. Common to both is a particular sensibility in the absence of any author or recipient for the sensations they so strongly provoke. In other words, these interiors convey someone's manifest feelings of being host, partner, or lone occupant—and both McGrath and Mollino provided amply for all of these conditions—no less than they appeal to be remembered and conserved, if sometimes only in photographs. Mollino took on the job of photography with complete devotion, McGrath had to «pursue far and wide the elusive persons of Messrs Dell and Wainwright photographers» in order to fix the many fugitive and even hidden aspects of Finella<sup>14</sup>.

Because images played such a fundamental role in Mollino's life, they could not leave his architecture unaffected. Several of his private buildings were known exclusively in self-reflexive icons, others have survived only in effigy. A peculiarly stagy quality unites even the most diverse among them and assimilates them by virtue of optical effects. Light and shade are the twin phenomena that play an unending game with each other, interrupted only by flashes of illumination bouncing off of mirrors, or darkness descending and engulfing them. Shadows acquire substance and leave more than fleeting traces. As if to give proof of a mysterious process of oxidation, light darkens the silver coating of mirrors and adds a shade to their lining. Some of the mirrors in Mollino's private apartment on Via Napione 2 bear patches of mysterious *sfumato* that suggest a darkness deep behind the glass<sup>15</sup>. Such chemical mutations in the silver lining recall Jean Cocteau's use of quicksilver to open the hard surface of the looking glass as the portal to another world<sup>16</sup>. In Mollino's apartment, the gradual darkening of the silver renders permanent the periodic impression of light, but the corridor to the past (and a future beyond existence) is lined by his «own photographs and other souvenirs of his life» along what he imagined to be an «avenue of eclipse»<sup>17</sup>.

Similarly, but with his own pen rather than the chemistry of silver compounds, Mollino transposed light, reflection, and darkness in a vignette of entirely Surreal cast, moreover illustrating a literary experiment of his own: Based on a souvenir photograph taken in the room he occupied when sojourning with friends in 1934, he designed an illustration for his (incomplete) serial novel *L'Amante del Duca*<sup>18</sup>. By imitating the rigid lines of wood engravings so dear to Max Ernst in the 1920s, Mollino "ages" the already preterite photograph of a country house interior and hardens it into a chip of time. This is the real Mollino, forever staging scenes in which his feelings make all the difference: He reverses the contrast between the sunlit window and its blinding reflection by turning the room into a nighttime chamber with curtains brushing against the mirror glass. A brief spell in the countryside assumes the guise of memory as if Odilon Redon had put his pencil to it. By plunging the viewer into night and keeping the antiquated interior in a state of inexplicable suspense, Mollino conjured the suspicions and anxieties of the sleepless. Soon he began to arrange his objects – a fossil, a small sculpture, a piece of fabric – on hard surfaces that "expose" them and redouble them in reflec-

tion, creating a large number of still lifes in dialogue with the photography of Surrealist inspiration.

Mollino's experiences with private *mise-en-scène* and imaginary settings converged in a series of theatrical venues he designed after 1950. First, with the auditorium of the state radio company RAI in Turin, he turned what remained of an indoor circus into the twin lobes of stage and arena, chiefly for musical performances. In 1952, the Cinema-Teatro Balbo experimented with an even deeper interpenetration of audience and stage, recalling Gropius's Total-Theater projected for Piscator in Berlin, and in 1964–65, Mollino pulled out all the stops for a new Theater in Cagliari, where a deep cavea would have accommodated balconies on an elevated second shell. Of these, only the RAI Auditorium was built, but the frustrating failure of the other projects had not quelled Mollino's preoccupation with everything theatrical when he was suddenly called to elaborate plans for the Teatro Regio of Turin in 1965. Late, but not too late, a project came his way in which he could invest every quantum of his lifelong avocation. The Teatro Regio opened only after his death, but it bears his imprint in every detail.

The original court theater in Turin was among Europe's most celebrated, both for its architecture and its Baroque stage productions. After a fire and heavy-handed renovations, the theater languished through the Second World War and its aftermath until an ambitious lord mayor recognized the integrative power of municipal monuments and steered the commission Mollino's way. The fits and starts of its history challenged Mollino to project a building that would encompass and exceed its own history. And that is precisely what he did: On the celebrated square, he rebuilt the colonnaded front, and in the gap between its backside and the depth of the lot, he opened a vehicular passage under a tall canopy that doubled as an external foyer. From the cross-passage, theatergoers catch a first glimpse of the interior in its three-story height and soon find themselves circulating on platforms of swerving contours. Stairs soar like magnificent trees and their structural supports branch in anticipation of the fan-shaped ceiling. Folded like napkins of old into coffers of varying polygonal shape, the crisp ridges of this waffled concrete ceiling expand to form an extraordinary canopy. A good deal of the theater's effect derives from the contrast between its unpromising presence on the square – although the square greets visitors from one of the theater lobbies as if one was running back into a friend just after taking leave a moment before – and the breathtaking nature of the circulation area. Passing through one of the narrow stone gates with their oval mirrors reflecting theatergoers into infinity, an ascent begins that holds its own in comparison with such foyers as Hans Scharoun's at the Berlin Philharmonie, inaugurated shortly before construction began in Turin. Maybe one could think of the Teatro Regio as the largest stage on which Mollino indulged his private desire for an architecture that would hold its secrets to the last while teasing us along and keeping us prisoners of our own desires.

<sup>1</sup> «Ich fühle Luft von anderem Planeten», the first line of Stefan George's poem *Entrückung*, in S. George, *Der siebente Kreis*, in: *Gesamtausgabe*, vol. 6/7, Bondi, Berlin 1931, p. 121; Arnold Schönberg set lines from *Entrückung* for soprano in his revolutionary *Second String Quartet* of 1908.

<sup>2</sup> See K.W. Forster, *Only Things that Stir the Imagination: Schinkel as a Scenographer*, in *Karl Friedrich Schinkel. The Drama of Architecture*, The Art Institute: Wasmuth, Chicago 1994, pp. 18–35.

<sup>3</sup> Collaborating with his painter friends Carlo Levi and Italo Cremona, Mollino provided designs for three theatrical productions: *Pietro Micca*, *Femmes d'escale* (1945), and *Au lever du soleil*. Only sketches, among them for *Femmes d'escale*, survive. Carlo Mollino, François Burkhardt, Roberto Gabetti, Giovanni Brino, Piero Racanicchi, and Fulvio Irace, *L'étrange univers de Carlo Mollino*, Centre Georges Pompidou, Paris 1989, p. 28.

<sup>4</sup> The dubious reputation of the theater extends into the use of the term "theatricality" in contemporary criticism, but the aversion to things theatrical is yielding to a new

sense of the performative and the contextual, crosshatching the idealist categories of artistic genres and aesthetic integrity; see *Theatricality*, ed. Tracy C. Davis and Thomas Postlewait, Cambridge University Press, Cambridge and New York 2003).

<sup>5</sup> The entire passage reads: «Ogni pensiero dimentico e solo ricordo le immagini: tutta la mia memoria è così: Sensazioni d'ambiente; situazioni dell'animo li ricordo solo se riferiti al mondo dei corpi e li posso tradurre anche in figure irrazionali e inspiegabili poiché nulla hanno a che vedere col simbolo. Forse è anche per questo che debbo fare l'architetto, il quale appunto deve trovare forme e non simboli che siano intelligibili ai più e non solo a noi stessi. Musica degli spazi che parla e, non so perché, a volte descrive (musica onomatopoeica), senza altro esprimere che se stessa, ossia la bellezza che è in me», quoted after S. Jacomuzzi, *Invenzione e scrittura. Carlo Mollino romanziere, Carlo Mollino, 1905–1973*, exh. cat., Electa, Milan 1989, p. 64.

<sup>6</sup> C. Mollino, *Disegno di una casa sull'altura*, «Stile» 40 (April 1944): «quasi tutte le cose mie nascono non so mai come: sovente [...] nascono proprio dal sogno del sogno; poi mi dò attorno con massimo scrupolo e intrasigenza per farle coincidere con una possibilità empirica, costruibile, adoperabile, visibile».

<sup>7</sup> See N. Ferrari, *Mollino. Casa del Sole*, Museo Casa Mollino, Turin 2007, where his relationship on and off the slopes with the skiing ace and then world-record holder Leo Gasperi is documented.

<sup>8</sup> Framing as a means of heightening expression and illusion has been recognized as the key to Giambattista Tiepolo's paintings by Keith Christiansen; see *Tiepolo, Theater, and the Notion of Theatricality*, «The Art Bulletin» LXXXI, no. 4 (1999): 665–692. Christiansen summed it up as follows: «Tiepolo's art is one of illusion, and at the core of his soaring, all-embracing genius lies the illusion of mere theatricality», p. 689.

<sup>9</sup> *Carlo Mollino 1905–1973*, cit., p. 176. This pure line drawing is in the Archivio Carlo Mollino. It was made as a somewhat perverse exercise for the journal *Domus* in 1943, responding to the challenge of creating a prototypical bedroom. Mollino planned, in his own words, a «camera-cabina [...] in una grossa cascina in zona di risaia: zanzare grosse come passeri, calma, cicale d'estate e rane: nebbia spessa come 'purea' d'inverno». A travesty of Baudelaire's «Là, tout n'est qu'ordre et beauté, Luxe, calme et volupté», Mollino's pleasure room is plagued by insects and frogs, but artfully contrived as a capsule of extreme visual perplexities.

<sup>10</sup> *Nietzsche and 'An Architecture of Our Minds'*, ed. A. Kostka and I. Wohlfarth, Getty Research Institute, Los Angeles 1999; see especially T. Buddensieg, *Architecture as Empty Form: Nietzsche and the Art of Building*, pp. 259–283.

<sup>11</sup> C. Mollino, *Incanto e volontà di Antonelli*, «Torino, Rassegna mensile municipale», 5 (May 1941): 3–15. The cited passage reads: «Magicità e potenza in grigio: malinconico senso di immanenza e di silenzio decrepito in una atmosfera di fatale e conscia solitudine, eppure sonora», p. 14.

<sup>12</sup> A comprehensive study of Finella, its client, and its architect, has been published by E. Darling, *Finella. Mansfield Forbes. Raymond McGrath, and Modernist Architecture in Britain*, in «The Journal of British Studies» 50, no. 1 (January 2011): 125–155. I'm grateful to Elizabeth Darling for bringing her work to my attention after I previously touched on McGrath in *An American in Rome: George Nelson Talks with European Architects*, introduction to *Building A New Europe. Portraits of Modern Architects. Essays by George Nelson 1935–1936*, Yale University Press, New Haven and London 2007, pp. 1–27. One is tempted to note a number of astonishing correspondences between the minds of Raymond McGrath (1903–77) and Carlo Mollino (1905–73) with regard to their mutual appreciation of glass in contemporary architecture and their love for *lepidoptera*, of which Mollino mounted numerous examples in a variety of frames in his apartment at Via Napione 2, while McGrath made exquisite watercolors [see, e.g., Lot 78 in the *Arts for Christmas Sale at Whyte's Dublin, 15 December 2007*, lot 78]. From 1946, McGrath unsuccessfully championed the design of a National Concert Hall for Ireland at Raheny.

<sup>13</sup> «Domus» 2 (November 1930): 50–52; for a discussion of the diffusion of McGrath's work, see Darling, *Finella*, cit., pp. 148–150.

<sup>14</sup> The letter of McGrath is quoted in Darling, *Finella*, cit., p. 149. It was with the commission to photograph Finella that Dell and Wainwright made their entry into architectural photography of English modernist buildings.

<sup>15</sup> Of his private quarters on the upper floor of a house situated on a triangular lot between the Po embankment and Via Napione, Mollino wrote in a letter to Elba of 18 April 1973, in the year of his death: «In questa [...] tarda mia maturità sto preparando come il cinese di rango fa omare in vita il suo mausoleo, in un corridoio della mia casa, una specie di viale del tramonto laddove in sequenza stanno le fotografie e quant'altri ricordi della mia vita», *Carlo Mollino 1905–1973*, cit., p. 274.

<sup>16</sup> Death, famously embodied by the actress Maria Casares, passes through mirrors in Cocteau's film *L'Orphée* of 1950.

<sup>17</sup> C. Mollino, *Disegno di una casa sull'altura*, cit., (author's translation).

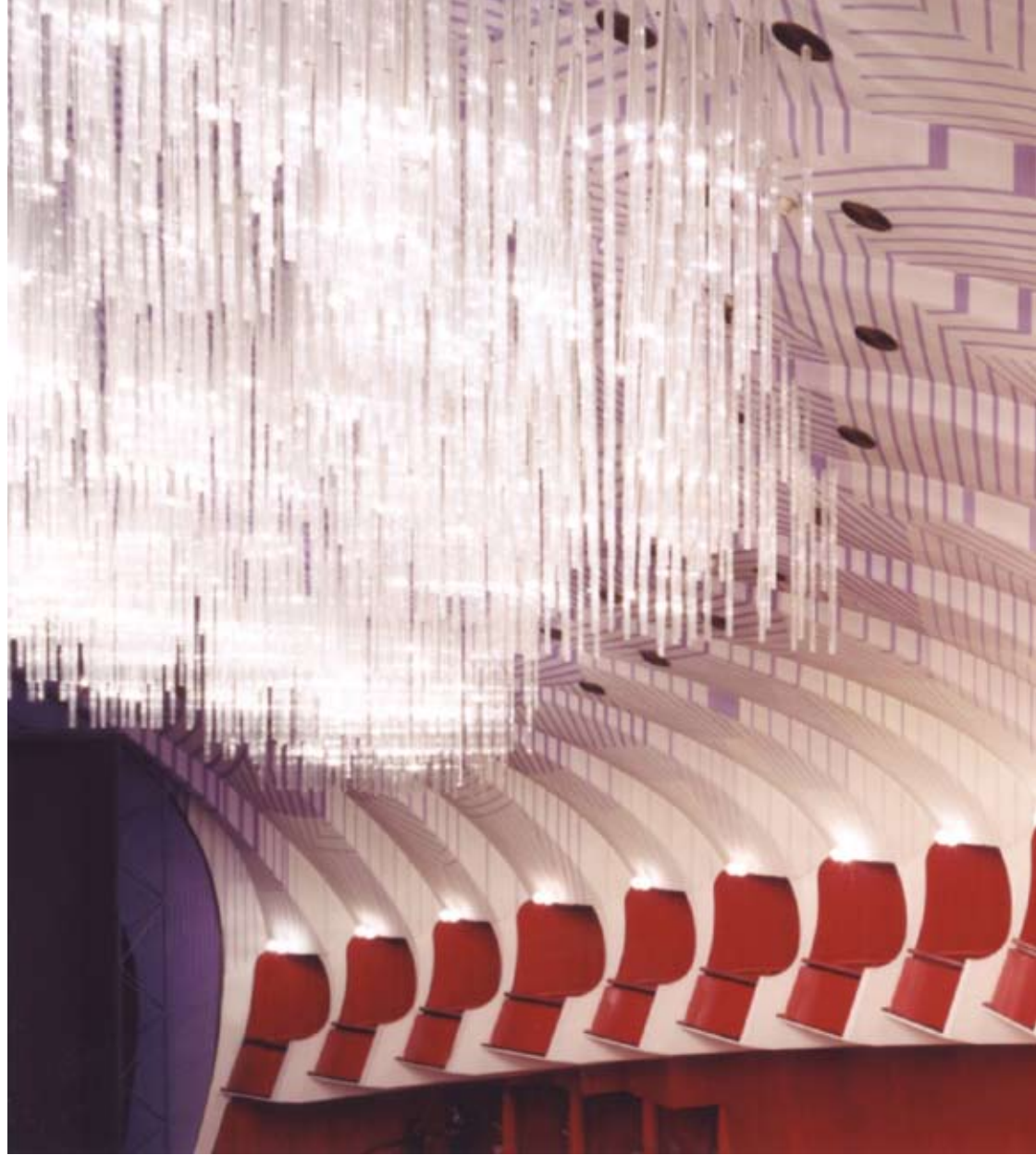
<sup>18</sup> Both are conveniently reproduced side-by-side in *Carlo Mollino 1905–1973*, cit., p. 71.

Carlo Mollino  
Teatro Regio, Torino  
photo © Armin Linke, 2010





Carlo Mollino  
Teatro Regio, Torino  
photo © Armin Linke, 2005  
photo © Armin Linke, 2011







L'opera grafica di Laretta Vinciarelli (1943-2011) invita l'osservatore ad entrare in un universo di visioni sospese, di luoghi archetipici in cui dominano il riflesso e la liquidità atmosferica. Architetto e docente universitario in USA, Laretta Vinciarelli dipingeva e disegnava mossa dal desiderio di riattingere, per via figurativa, all'assolata atmosfera romana, dalla quale proveniva, ma anche alla torrida secchezza del deserto del Texas, dove visse a stretto contatto con Donald Judd.

The graphic work by Laretta Vinciarelli (1943-2011) invites the observer to enter a universe of suspended visions, of archetypal places dominated by reflections and atmospheric fluidity. An architect and university professor in the United States, Laretta Vinciarelli painted and made drawings moved by the wish to figuratively tap into the sunny Roman atmosphere where she came from, but also into the sweltering dryness of the Texas deserts, where she lived with partner and fellow-artist Donald Judd.

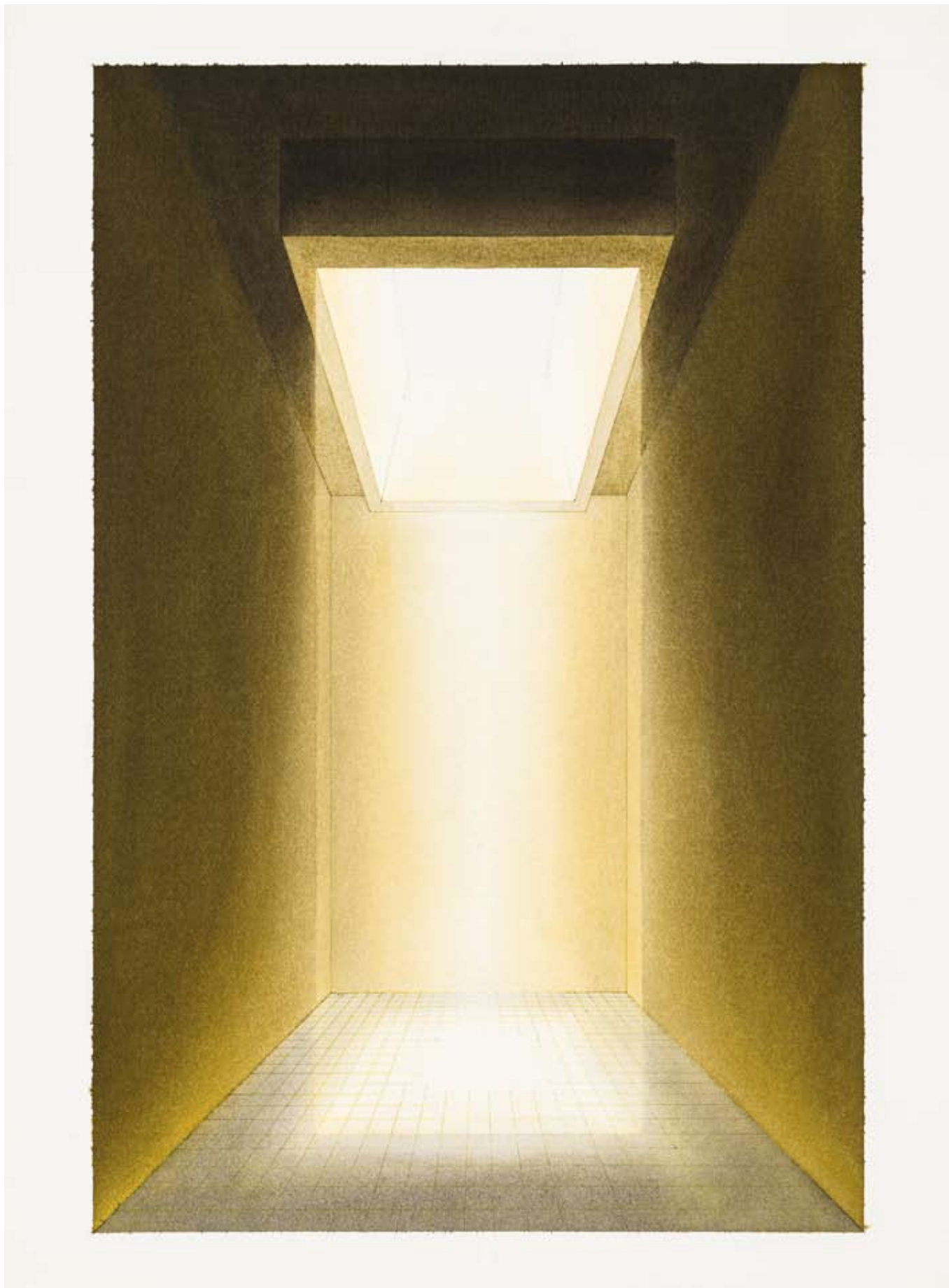
## **Il mondo sfolgorante di Laretta Vinciarelli** Laretta Vinciarelli's dazzling world

*Agostino De Rosa*

In un suo recente libro<sup>1</sup>, la scrittrice statunitense Siri Hustvedt (1955) ha ricostruito su diversi piani narrativi la vita di Harriet Burden, artista immaginaria il cui talento non venne riconosciuto in vita dal mondo della critica a lei contemporaneo, delineando un labirinto letterario in cui si incrociano frammenti dei suoi diari (rigorosamente redatti secondo un assurdo ordine alfabetico) e le testimonianze delle persone che la amarono o che ne derisero il lavoro. L'autrice mostra di conoscere in profondità le odierne teorie filosofiche sull'arte e sulla percezione<sup>2</sup>, tessendo una fitta trama piena di rimandi, interni e esterni al testo, a cui il lettore si abbandona man mano che procede nel racconto. Ma la brillante cultura e intelligenza della Hustvedt non costituiscono la parte più interessante del libro: è invece la pietà e l'amore per la complessa e misteriosa vita della protagonista che emerge, uno straziante e dolente ritratto di una vita complicata da una fisicità ingombrante e da un talento mostruoso che il mondo non è in grado di capire, a meno che non si mascheri (come succede nel romanzo) in tre alter-ego/prestanome maschili (Anton Tish, Phineas Eldridge e Rune) a cui vengono attribuite le sue opere, ottenendo così un incredibile successo mass-mediatico. Naturalmente non è possibile operare nessuna proiezione psico-biografica tra la vita della protagonista del romanzo della Hustvedt e quella di Laretta Vinciarelli (1943–2011), artista e architetto italiana che ha svolto gran parte della sua attività di disegnatrice/pittrice e progettista negli Stati Uniti, e tuttavia si delinea sullo sfondo un elemento comune, che solo in tempi recenti ha iniziato a sciogliere i suoi nodi critici: il riconoscimento del valore creativo della produzione svolta da una donna in un universo fondamentalmente maschile e

In a recent book<sup>1</sup>, the American writer Siri Hustvedt (1955) reconstructed on various narrative levels the life of Harriet Burden, an imaginary artist whose talent was not recognised in life by the critics, sketching a literary labyrinth in which fragments of her diaries (rigorously written following an absurd alphabetical order) are mixed with the recollections of people who loved her or who scorned her work.

The author has a good in-depth knowledge of contemporary philosophical theories on art and perception<sup>2</sup>, and weaves a dense plot full of references, both interior and exterior to the text, in which the reader is progressively involved as the tale proceeds. Yet the brilliant culture and intelligence of Siri Hustvedt are not the most interesting part of the book, but rather the compassion and love for the complex and mysterious life of the main character, a heartrending and painful portrait of a life complicated by an awkward body and by a huge talent that the world is not capable of understanding, unless it is masked (as in the novel) in the form of three male alter-ego/frontmen (Anton Tish, Phineas Eldridge and Rune) to whom her work is attributed, thus obtaining an incredible mass-media success. It is obviously not possible to carry out a psycho-biographic projection between the life of Hustvedt's heroine and of Laretta Vinciarelli (1943–2011), the Italian artist and architect who carried out a great part of her work as a designer, as well as a draughtswoman and painter in the United States, and yet there is a common element to both lurking in the background which only recently has begun to be revealed: the recognition of the creative value of a woman's production in an essentially male and chauvinist world, that of contemporary art and architecture.



Laretta Vinciarelli  
*Atrium II, 1 di 4, 1991, acquarello su carta*  
MAXXI Museo delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI.  
Fondo Laretta Vinciarelli (67996)

Lauretta Vinciarelli  
*Orange incandescence 1-2-3*, 1997, acquarelli su carta  
 MAXXI Museo delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI.  
 Fondo Lauretta Vinciarelli (68004, 68005, 68006)  
 pp. 20-21

Lauretta Vinciarelli  
*The Ray 2-3*, 1990, acquarelli su carta  
 MAXXI Museo delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI.  
 Fondo Lauretta Vinciarelli (67999-68000)  
 p. 24

Lauretta Vinciarelli  
*Suspended in red (study 1)*, 2004, acquarello su carta  
 MAXXI Museo delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI.  
 Fondo Lauretta Vinciarelli (67989)  
 p. 25

Lauretta Vinciarelli  
*Pond water in red*, 2007, acquarello su carta  
 MAXXI Museo delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI.  
 Fondo Lauretta Vinciarelli (67988)



maschilista, quello dell'arte e dell'architettura contemporanee. Altro elemento di distanza fra le due 'storie' è la straordinaria bellezza della Vinciarelli che nulla ha a che vedere con la complessa corporeità della protagonista della *fiction*: una bellezza elegante, pacata e caratterizzata da un'apparente algida distanza dall'ambiente culturale e artistico che pure la vide protagonista. In un potente ritratto scattato durante la sua lunga permanenza in USA, di cui poi diremo, la vediamo nel suo studio newyorkese, con gli occhi limpidi rivolti verso l'obiettivo, a braccia conserte, in un'apparente contraddizione prossemica rispetto al senso di sicurezza che emana la posa. Lauretta Vinciarelli nasce ad Arbe (oggi in Croazia, ma all'epoca nell'Istria italiana), ma cresce a Gradoli (in provincia di Viterbo) per poi trasferirsi nella Roma del primo dopoguerra, dove consegue la laurea in architettura (1971), presso l'Università La Sapienza di Roma. È in questo contesto scientifico che la Vinciarelli inizia a maturare il suo personale sguardo progettuale, profondamente influenzato da alcuni *maestri* sia accademici, segnatamente Ludovico Quaroni<sup>3</sup> (1911-1987), che non, come Mario Ridolfi (1904-1984) e, più in generale, dal movimento *neorealista*, attento alle implicazioni etiche e sociali del fare architettura. Ma è soprattutto la nascente analisi tipologica<sup>4</sup> che attira la sua attenzione in ambito accademico e che poi, dopo il suo trasferimento negli Usa a partire dal 1969, trasfonderà nei corsi da lei tenuti presso la Columbia University (1978-2000), il Pratt Institute, e the City College of New York. L'occasione di parlare oggi di Lauretta Vinciarelli – dopo un lungo e colpevole silenzio da parte

An important difference between the two 'stories', however, is Vinciarelli's extraordinary beauty, which is a far cry from the complex body of the protagonist of the novel: an elegant, serene beauty, characterised by an apparently cold distance from the cultural and artistic ambience of which she was a key character. In a powerful portrait taken during her long stay in the United States, we see her in her New York studio, looking into the lens with clear eyes, arms folded in an apparently proxemic contradiction with the sense of security that emanates from her stance. Lauretta Vinciarelli was born in Arbe (today in Croatia, but at the time a part of Italian Istria), grew up in Gradoli (province of Viterbo) and moved to Rome after the war, where she graduated in architecture (1971), at La Sapienza in Rome. It is in this scientific context that Vinciarelli began to develop her own personal design approach, deeply influenced by some *masters*, both academic, such as Ludovico Quaroni<sup>3</sup> (1911-1987), and not, like Mario Ridolfi (1904-1984) and, more generally, by the neorealist movement, which played close attention to architecture's ethical and social implications. Yet it is the budding typological analysis<sup>4</sup> that draws her attention in academics and which later, after her move to the United States in 1969, will instill the courses she held at Columbia University (1978-2000), the Pratt Institute, and the City College of New York. The opportunity to remember Lauretta Vinciarelli – after a long and guilty silence from historians of the visual arts and of architecture *tout court* – derives from the coincidence of two 'parallel' exhibitions devoted to her, unbeknownst from



degli storici della rappresentazione e dell'architettura *tout court* – nasce dalla coincidenza di due mostre 'parallele' a lei dedicate, ignare l'una dell'altra, eppure complementari. Per essere rigorosi, bisognerebbe precisare che le due esibizioni sono dedicate ai due aspetti precipui della sua produzione, quella più strettamente architettonica e quella dedicata alla sua attività pittorica, spesso intrecciati fra di loro. La prima, intitolata semplicemente *Lauro Vinciarelli* è ospitata, fino al 29 giugno prossimo, presso la *Judd Foundation*<sup>5</sup> (101 Spring Street, New York) e raccoglie i grafici progettuali redatti dall'architetto sia per alcuni giardini e strutture porticate nel Texas occidentale, che per un complesso che avrebbe dovuto essere realizzato in Puglia, quest'ultimo in collaborazione con Leonardo Foderà (1914), su incarico della Amministrazione Regionale<sup>6</sup>. Si tratta di disegni eseguiti ad inchiostro e matite colorate su carta da lucido o su poliestere che provengono dalla collezione della Judd Foundation. Infatti l'artista americano Donald Judd (1924-1994) acquistò un certo numero di disegni della Vinciarelli, sua compagna di vita e collaboratrice dal finire degli anni '70, tra cui quelli esposti. Le restanti opere in mostra a New York sono il frutto di una generosa donazione alla stessa fondazione effettuata nel 2012 dal marito della Vinciarelli, lo storico Peter G. Rowe, Raymond Garbe Professor of Architecture and Urban Design e Harvard University Distinguished Service Professor. I grafici presentati utilizzano i classici metodi di rappresentazione del progetto architettonico, e dunque prevalgono proiezioni parallele – immagini mongiane (piante, elevati e sezioni) e assonometri-

each other, yet complementary. In all truth, it must be said that the two exhibitions are dedicated to her two main activities, one that is more strictly related to architecture, and the other to her work as a painter, both of which are often intertwined. The former, simply entitled *Lauro Vinciarelli*, was held until June 29 at the *Judd Foundation*<sup>5</sup> (101 Spring Street, New York) and gathers the design drawings produced for some gardens and porticoed structures in western Texas, as well as for a complex that was to be built in Puglia in collaboration with Leonardo Foderà (1914) and commissioned by the Regional Administration<sup>6</sup>. These are drawings in ink and coloured pencils on tracing paper or polyester which are part of the Judd Foundation collection. In fact the American artist Donald Judd (1924-1994) acquired a number of drawings by Vinciarelli, who was both his partner and collaborator toward the late Seventies, including those presented in the exhibition. The remaining works exhibited in New York are the result of a generous donation made to the foundation in 2012 by Vinciarelli's husband, the historian Peter G. Rowe, Raymond Garbe Professor of Architecture and Urban Design and Harvard University Distinguished Service Professor. The drawings in question used the traditional methods of representation of the architectural project, and therefore parallel projections prevail – Mongian (plans, elevations and sections) and axonometric images – with an unusual predilection for the use of the *cavaliera*, a clear indication that Vinciarelli participated assiduously in the courses on *Descriptive Geometry* while a student in Italy<sup>7</sup>, and perhaps an



che –, con una atipica predilezione per l'utilizzo di quella *cavaliera*, chiaro indizio che la Vinciarelli fu assidua frequentatrice, da studentessa, dei corsi di *Geometria Descrittiva* durante i suoi anni universitari in Italia<sup>7</sup>, e forse prova indiretta del suo incontro con Massimo Scolari e le sue *immagini oblique*<sup>8</sup>. In particolare, *Drawings for the Puglia Project* (1975-1977), *Drawings of the hangar and open and enclosed court house* (risalenti al 1980) e *Project for a Productive Garden in an Urban Center in South West Texas*<sup>9</sup> (1979) mostrano l'interesse che la Vinciarelli condivise con Judd sugli studi tipologici: elementi modulari e minimi (vasche d'acqua, pergolati, corti, pattern vegetali etc.) che diventano fonemi archetipici da assemblare in complesse articolazioni spaziali, caratterizzate dalla forte simmetria e da ripetitiva regolarità, quasi alludendo a schemi compositivi vernacolari, attualizzati dall'icasticità della loro essenza figurale<sup>10</sup>. L'elemento del contesto circostante ricorre in tutti i disegni e dovette sicuramente esercitare una profonda influenza su Donald Judd allorché progettò e realizzò la sua casa e il suo studio a Marfa (La Manasana de Chinati/The Block, Texas, USA) negli anni Settanta e Ottanta del Novecento<sup>11</sup>. Le scelte rappresentative e quelle cromatiche mostrano un architetto perfettamente in linea con il linguaggio figurativo *post-modern* dei vari Aldo Rossi (1931-1977), John Hejduk<sup>12</sup> (1929 –2000) e Rai-

indirect proof of her having met Massimo Scolari and his *immagini oblique*<sup>8</sup>. In particular, *Drawings for the Puglia Project* (1975-1977), *Drawings of the hangar and open and enclosed court house* (which date back to 1980) and *Project for a Productive Garden in an Urban Center in South West Texas*<sup>9</sup> (1979) show Vinciarelli's interest in typological studies, which she shared with Judd: modular and minimal elements (water basins, pergolas, courtyards, plant patterns, etc.) which began archetypal phonemes to be assembled in complex spatial articulations characterised by a powerful symmetry and a repetitive regularity, almost alluding to vernacular compositional schemes, updated by the incisiveness of their figurative essence<sup>10</sup>. The element of the surrounding context recurs in all the drawings and surely had a deep influence on Donald Judd when he designed and built his house and studio in Marfa (La Manasana de Chinati/The Block, Texas, USA) during the Seventies and Eighties<sup>11</sup>. The representative and chromatic choices show an architect who is perfectly in line with the *post-modern* figurative language of Aldo Rossi (1931-1977), John Hejduk<sup>12</sup> (1929 –2000) and Raimund Abraham<sup>13</sup> (1933-2010) –, all of which were militant architects who underlined, through their critical work, the importance of design as epiphanic locus of architecture, and yet the exhibition introduces an element



mund Abraham<sup>13</sup> (1933-2010) –, tutti architetti militanti che sottolinearono, nel loro lavoro critico, l'importanza del disegno come *locus* epifanico dell'architettura, e tuttavia la mostra introduce un elemento di scarto, non radicale, ma presago dei futuri sviluppi che il linguaggio figurativo della Vinciarelli avrebbe assunto di lì a qualche anno: mi riferisco alle vedute architettoniche realizzate ad acquarello, tecnica alla quale l'architetto inizia a dedicarsi, con impegno e rigore, a partire dal 1986, raggiungendo risultati vieppiù originali ed espressivi. Appunto a quell'anno risalgono le tre immagini esposte a New York: si tratta di delicati poemi tonali ritraenti, in un esterno assoluto (scenario desunto dalla campagna italiana o dai deserti del Texas?), ora una struttura di pilastri e travi a giorno (un *topos* per le sue future opere pittoriche), ora uno scavo dal vago sapore archeologico, ora un giardino rigidamente ordinato di alberi e siepi platoniche. Più che la ricerca nel campo della figurazione architettonica, qui la Vinciarelli sembra voler iniziare ad esplorare una sua personale idea di spazio che si materializza grazie al ruolo rivelatore della luce, dello *scattering* atmosferico e delle ombre proprie, portate e autoportate da ciascun elemento dipinto, sia pure esso risulti minimale. Si diceva del paesaggio, alluso attraverso ampie distese d'erba che toccano delicatamente l'orizzonte geografico e sul quale si insediano, in lontananza, le

of distancing, albeit not radical, which is premonitory of the future developments of Vinciarelli's figurative language: I am referring to the architectural vistas made with watercolours, a technique that she began to practice with diligence in 1986, and through which she obtained original and expressive results. The three images presented in New York are precisely from that year: three delicate tonal poems which depict, in a sunny exterior (a landscape from the Italian countryside or from the Texas desert?), a structure with pillars and exposed beams (a *topos* for her future paintings), a vaguely archaeological excavation, and a strictly ordered garden with Platonic trees and hedges. Rather than to carry out research in the field of architectural figuration, Vinciarelli seems to want to explore her own personal idea of space that materialises thanks to the revealing role of light, of atmospheric *scattering* and of the shadows generated by each of the painted elements, however minimal. The landscape is alluded to through wide expanses of grass which delicately touch the geographical horizon, and on which the stroboscopic outlines of the azure or cinnabar hills, echos of Leonardo's atmospherical perspective. Additionally, a sort of *σφραγίς* of her entire production emerges, the use of frontal perspectives, characterised by a strong axuality and symmetry: it is therefore a hyperuranian space, dominated by blinding lights

sagome stroboscopiche di monti azzurrini o cinabri, echi della prospettiva atmosferica di leonardesca memoria. Emerge inoltre, come sorta di *σφραγίς* di tutta la sua produzione, il ricorso a prospettive frontali, caratterizzate da una forte assialità e simmetria: si tratta dunque di uno spazio iperuranico, dominato da luci acccecanti e ombre nette, quindi privo di quegli elementi ottico-retinici che renderebbero le viste esperienze iper-realistiche per lo sguardo dell'osservatore. L'assenza di presenze umane o animali rafforza la sensazione di essere di fronte ad immagini di un paesaggio mentale, di un universo che inizia a delinearci nell'immaginazione dell'artista alla fine degli anni '80, quale luogo del desiderio. La parola 'desiderio', come è noto, deriva dal latino, risultando composta del suffisso negativo 'de-' e dal lemma 'sidus' (stella)<sup>14</sup>. Dunque, 'desiderio' come 'avvertire la mancanza delle stelle', cioè di un bene, di un presagio o di un auspicio positivo. Anche Lauretta Vinciarelli, credo, dipingeva e disegnava mossa da un desiderio, qui inteso come 'spinta per ciò che non si ha più o che si è perduto': lei, in una certa misura, aveva perso il contatto quotidiano con l'assoluta atmosfera della campagna romana, dalla quale proveniva, ma anche la torrida secchezza del deserto del Texas, di Marfa in particolare, dove visse a stretto contatto con Donald Judd e che poi abbandonò, chiusosi quel sodalizio artistico ed umano (1976-1986). Non dimentichiamo che il deserto fu la dimensione privilegiata di molti artisti statunitensi del cosiddetto movimento minimalista, a cui lo stesso Judd apparteneva, secondo gli schemi tassonomici elaborati dai critici degli anni Settanta e Ottanta, costituendo sicuramente un elemento cardine dell'immaginario spaziale e geografico americano, grazie all'idea di frontiera a cui poteva facilmente essere associato<sup>15</sup>; ma soprattutto perché rappresentò, per gli artisti statunitensi di quegli anni, il luogo del possibile e dell'inusitato. Si pensi solo al fatto che a quel periodo risalgono alcuni dei progetti desertici più significativi nell'ambito dei cosiddetti *earthworks*, come *The City*<sup>16</sup> di Michael Heizer (1944) e *the Roden Crater Project*<sup>17</sup> di James Turrell (1943). Lauretta Vinciarelli ebbe sicuramente informazioni di prima mano su queste (e altre) opere titaniche, grazie al *milieu* culturale che frequentò, ma attraverso le sue opere pittoriche è come se quel paesaggio geologico, così centrale nelle opere dei suoi colleghi, divenisse lo sfondo o meglio, l'*ambianza* per le sue sperimentazioni spaziali e skiografico-luministiche, visioni sospese di luoghi archetipici in cui dominano, come eterni bordoni figurativi, il riflesso e la liquidità atmosferica.

Proprio a questa parte della sua produzione, più rilevante in termini quantitativi e, credo, anche qualitativi rispetto alla precedente, è dedicata la seconda mostra che vede coinvolta Lauretta Vinciarelli. Si tratta infatti di una sezione monografica che il MAXXI-Museo nazionale delle arti del XXI secolo le ha dedicato in seno a *Collezione MAXXI - Lo Spazio dell'Immagine*, con la curatela di Margherita Guccione e di Bartolomeo Pietromarchi. Al piano terra del museo sono infatti esposti diciassette acquerelli, più alcuni fogli sparsi (per lo più prove colore) e due taccuini aperti, tutte opere facenti parti del *fondo Vinciarelli*, di proprietà del museo capitolino, costituitosi nel 2015, ancora una volta grazie ad una generosa donazione, da parte di Peter Rowe. Il fondo, nella sua globalità, consta di quaranta acquerelli, trenta fogli di studi di colore, sei fogli di studi a matita e quattro *sketchbook*, realizzati tra il 1986 e il 2007, dunque nel periodo di maggiore creatività artistica della Vinciarelli. Le opere del fondo documentano in modo completo l'arco espressivo dell'artista: all'inizio il *focus* rappresentativo è rivolto a spazi architettonici in cui strutture razionaliste, dalle proporzioni classiche, vengono visitate dalla luce solare, dunque diurna, che penetra lateralmente (si veda la serie intitolata *The Ray*, 1, 2, 3, 1990), attraverso sopra-

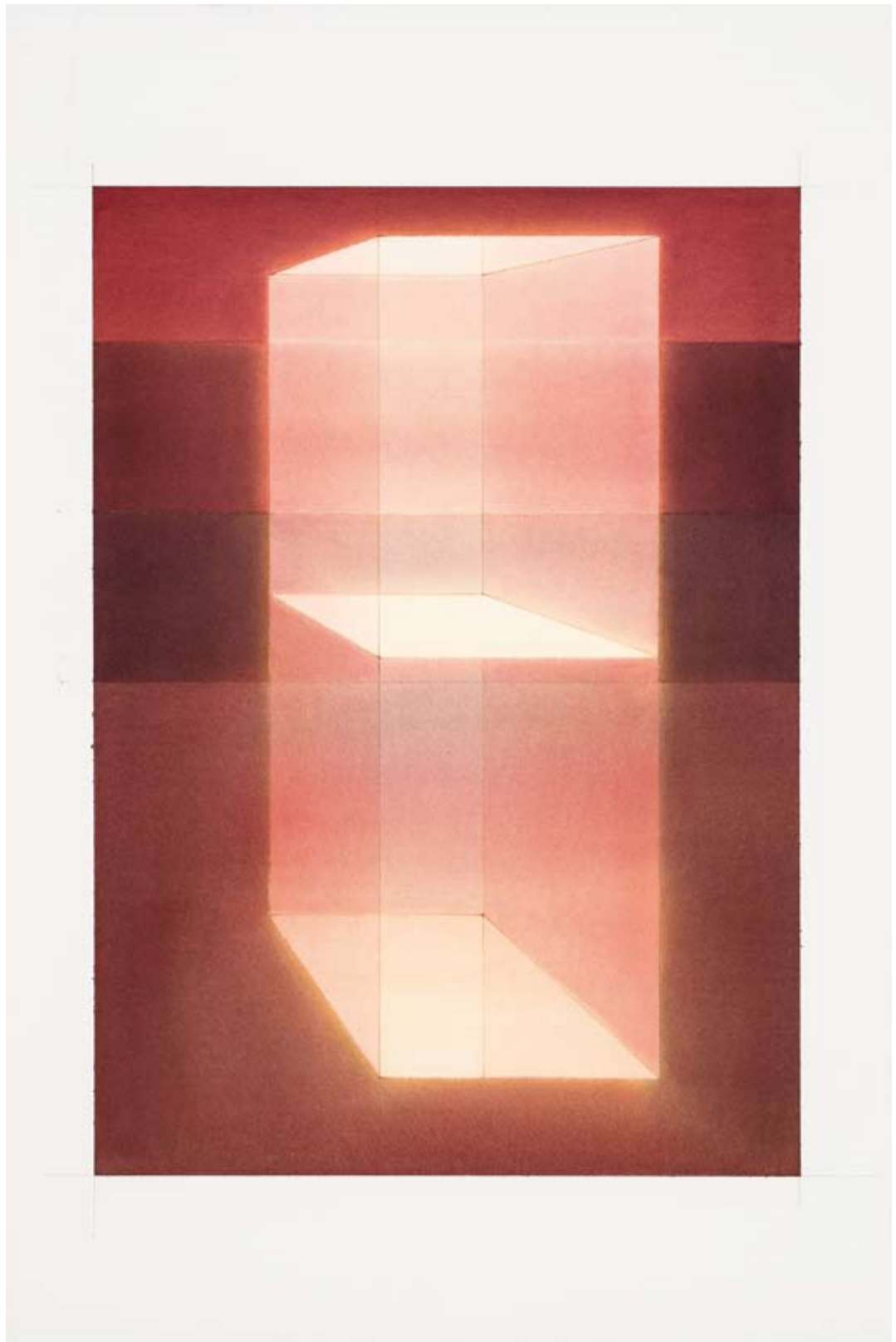
and clear shadows, therefore lacking in those optical-retinical elements that would turn the vistas into hyper-realistic experiences for the gaze of the observer. The absence of human or animal presences strengthens the feeling of being before images of a mental landscape, of a universe that begins to take shape in the imagination of the artist towards the late Eighties, as a place of desire. The word 'desire', as is well-known, derives from the Latin negative suffix 'de-', and the word 'sidus' (star)<sup>14</sup>. Thus 'desire' is the 'awareness of the lack of stars', that is of a good, of a positive auspice or omen. I believe that Lauretta Vinciarelli painted and drew moved by a desire, understood as 'motivated by that which one no longer has or has lost': in a certain sense she had lost the everyday contact with the sunny atmosphere of the Roman countryside from which she came, but also with the sweltering dryness of the Texas desert, of Marfa in particular, where she lived in close contact with Donald Judd, whom she later abandoned, once their human and artistic partnership came to an end (1976-1986). Let us not forget that the desert was the privileged space of many American artists of the so-called minimalist movement, to which Judd belonged, according to the classifications made by critics in the Seventies and Eighties, becoming a cornerstone of the American spatial and geographical imaginary, thanks to the idea of frontier to which it could easily be associated<sup>15</sup>; but especially since it represented for American artists of that era the place of the possible and the unusual. Some of the most significant desert projects in the context of the so-called earthworks, such as *The City*<sup>16</sup> by Michael Heizer (1944) and the *Roden Crater Project*<sup>17</sup> by James Turrell (1943) are from that period. Lauretta Vinciarelli surely knew about these (and other) titanic works as a consequence of the cultural *milieu* she associated with, and through her paintings it is as though that geological landscape, so central in the work of her colleagues, became the backdrop, or rather the *ambiance* for her spatial and skiographic-luministic experimentation, suspended visions, of archetypal places dominated by reflections and atmospheric fluidity.

The second exhibition concerns this part of her production, more relevant in terms of quantity and also, I believe, of quality. It consists of a monographic section that MAXXI-Museo nazionale delle arti del XXI secolo devoted to her: *Collezione MAXXI - Lo Spazio dell'Immagine*, curated by Margherita Guccione and Bartolomeo Pietromarchi. On the ground floor of the museum seventeen watercolours are presented, as well as a few loose sheets (mostly colour tests) and two open notebooks, all belonging to the *fondo Vinciarelli*, property of the museum, which was established in 2015 thanks to a generous donation by Peter Rowe. The collection as a whole consists of forty watercolours, thirty study sheets in colour, six pencil studies and four *sketchbooks*, all from the period between 1986 and 2007, in other words the years of Vinciarelli's greater artistic activity. The works included in the collection document in a comprehensive manner the expressive range of the artist: initially the representative *focus* is aimed at architectural spaces in which rationalist structures, visited by sunlight which enters laterally (see the series entitled *The Ray*, 1, 2, 3, 1990), through linear fanlights placed next to the apex of the walls that enclose the spaces, or a rhythmic series of vertical windows seen from a tight perspective; or else from above, through mystical skylights (for example, *Atrium*, 1 of 4, 1991). The figurative echos from rationalist architecture and antiquity (the Pantheon and her beloved Chiesa di Santa Sabina, in particular) are explicit, although transfigured. In these cases slight chromatic variations in the treatment of the structures allow the vistas of a same interior (often organised in a numbered series) to be explored at different times of the day, as the different quality of the light suggests. It is



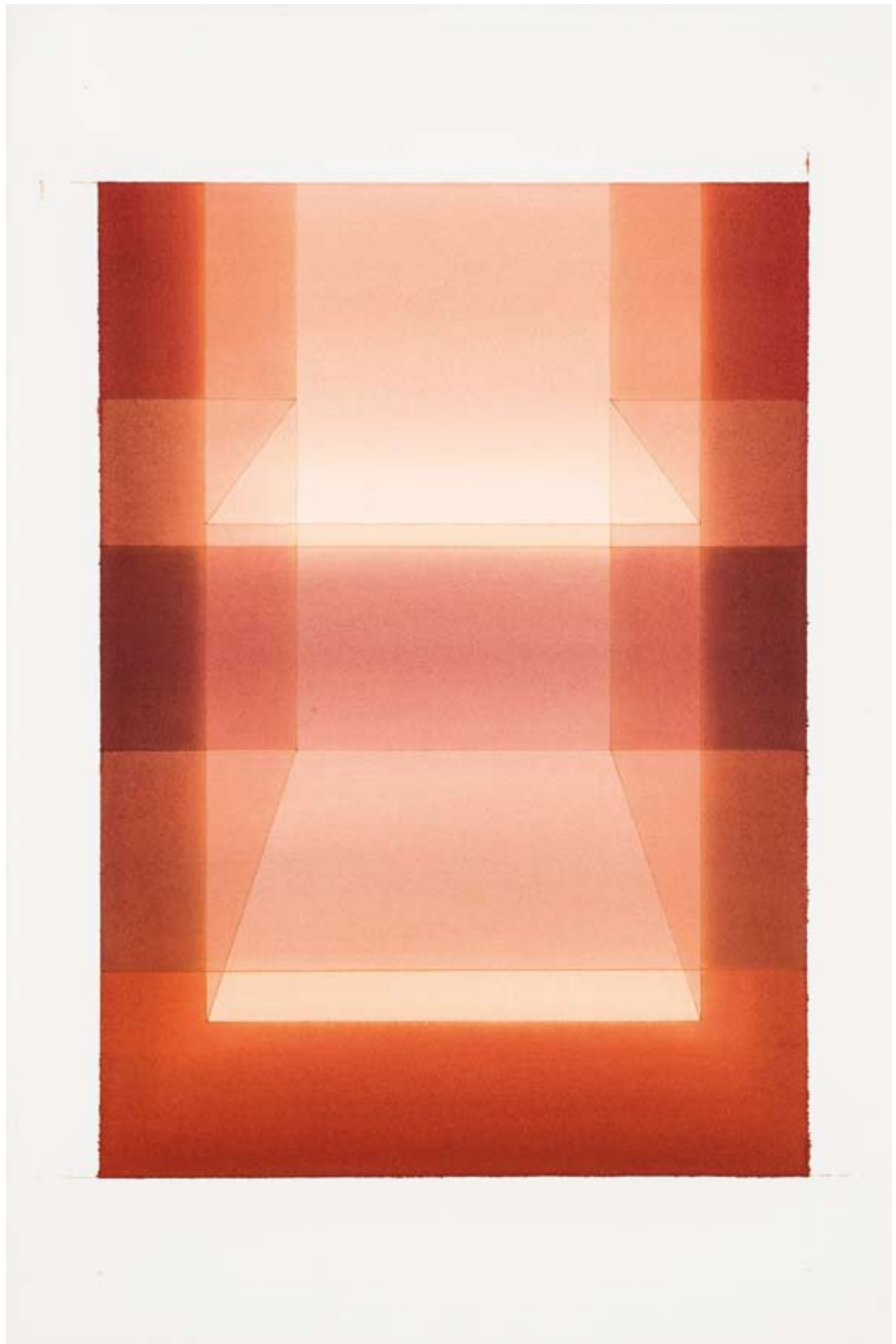
delimitano gli ambienti, o una serie di ritmiche finestre verticali, viste di stretto scorcio; oppure dall'alto, attraverso mistici lucernai sommitali (ad esempio, *Atrium*, 1 di 4, 1991). Gli echi figurativi dell'architettura razionalista e del mondo antico (il Pantheon e l'amata Chiesa di Santa Sabina, in particolare) appaiono abbastanza espliciti, anche se trasfigurati. In questi casi, leggere variazioni cromatiche nel trattamento delle strutture, permettono alle vedute di uno stesso interno (organizzate spesso in una serie numerata cardinalmente) di essere esplorata in diverse ore della giornata, come la differente qualità della luce potrebbe lasciare intendere. Si tratta dunque di sequenze in cui l'uso delle proiezioni centrali rimanda ad un'idea di frontalità pierfrancescana, allusa anche dalle scelte delle tonalità impiegate. Bernard Berenson<sup>18</sup> si esprimeva, nel caso del pittore di Borgo San Sepolcro, definendo i suoi dipinti come caratterizzati da una sospensione delle passioni umane, come *loci*, ad un tempo filosofici e figurativi, in cui l'umano trascorrevano nel divino, in cui gli oggetti si sublimavano nelle loro forme formanti. Anche nel caso degli acquerelli della Vinciarelli si assiste ad uno spostamento dal dato retinico a quello percepito quasi da un occhio interiore, all'inizio in forma intuitiva e forse involontaria, ma successivamente sostenuto dall'avvicinamento dell'autrice (nell'ultima parte della sua vita) alle filosofie estremo-orientali, soprattutto all'idea non dualistica del rapporto tra *vuoto* e *pieno* connesso ad esse<sup>19</sup>. Difficile dire a cosa queste architetture dipinte possano essere avvicinate, ma se proprio dovessi trovare un termine di paragone, escludendo l'ovvio rimando agli *spazi ritmici* di Adolphe Appia<sup>20</sup>, per me sarebbe letterario, anzi filmico: intendo qui riferirmi allo spazio retorico desumibile dalla lettura di *La invención de Morel*<sup>21</sup> (1940) dello scrittore argentino Adolfo Bioy Casares (1914-1999), e ancor più dalla sua trasposizione cinematografica (1974) a firma di Emidio Greco. Per una buona mezz'ora, la pellicola svolge il suo plot nel silenzio più assoluto e, solo dopo una ricerca spasmodica, un naufrago/fuggiasco, interpretato dall'attore Giulio Brogi, approdato su un'isola cretuta deserta (si tratta di Malta, in parte anche ricostruita negli studi di Cinecittà), scopre di non essere solo e che gli abitanti che la popolano sono in realtà presenze ectoplasmatiche, imprigionate in un 'eterno ora' che costringe le loro proiezioni a rivivere, *ad infinitum*, i sette giorni trascorsi appunto sull'isola, a partire dalla fine degli anni Venti in poi. La *macchina di Morel*, evocata nel titolo, assolve a questa oscura funzione proiettiva: generare un tempo sospeso, consentire un infinito ripetersi delle azioni e degli eventi, trasformare la storia in pulviscolo. Nelle immagini della Vinciarelli sembra che le architetture siano state ritratte dall'autrice un attimo prima che la *macchina di Morel* potesse mettere in moto il suo processo ramemorativo. Più che di un mondo dove l'essere umano non è mai stato, i suoi acquerelli sembrano alludere ad un luogo in cui l'essere umano non è più. Le configurazioni spaziali delle sue opere iniziano a subire un inedito viraggio intorno al 1993, allorché l'artista comincia ad abbandonare la stringente simmetria orizzontale, in cui gli elementi architettonici si raddoppiano attraverso le relative immagini riflesse in piscine e in vasche che occupano la metà inferiore del formato pittorico: adesso le aree che descrivono gli effetti catottrici dell'acqua sono preponderanti, lasciando solo intuire cosa effettivamente le sovrasti. Si tratta di un gioco di specchi che introduce un elemento viepiù perturbante in queste immagini fatte sempre meno di luce, e sempre di più di ombre. Inoltre, il tema del riflesso asimmetrico sembra insinuare il dubbio che nel formato pittorico siano attivi due regimi scopici, consustanziali nello spazio figurativo, eppure ontologicamente distinti: l'uno, umano che scorge a stento la realtà fenomenica, e l'altro, trascendente, che solleva il *velo di Maja*, rivelando l'illusorietà della percezione sensoria. L'atmosfera notturna ora inizia a prendere il sopravven-

thus sequences in which the use of central projections is linked to Piero della Francesca's idea of frontality, also alluded by the choice of tonality. Bernard Berenson<sup>18</sup>, referring to the painter from Borgo San Sepolcro, defined his paintings as being characterised by a suspension of human passions, as *loci*, both philosophical and figurative, in which the human blended with the divine, in which objects became sublimated in their forms. Also in the case of Vinciarelli's watercolours there is a shifting of the retinical data to that which is perceived almost by an inner eye, first intuitively and perhaps involuntarily as well, yet subsequently sustained by the artist's interest (towards the end of her life) in far-eastern philosophies, especially the non-dualistic idea of the relationship between *void* and *full*, connected to them<sup>19</sup>. It is difficult to say what these painted architectures can be compared with, but if a comparison is to be made, excluding the obvious reference to Adolphe Appia's *rhythmic spaces*<sup>20</sup>, for me it would be literary and filmic: I am referring to the rhetorical space inferred from reading *La invención de Morel*<sup>21</sup> (1940) the novel by the Argentine writer Adolfo Bioy Casares (1914-1999), and especially from its film version (1974) directed by Emidio Greco. For as long as a half hour the film unfolds in absolute silence, and only after a spasmodic search a castaway/fugitive, played by the actor Giulio Brogi, having arrived in an island which he believes to be uninhabited (it happens to be Malta, including parts reconstructed in the film studios at Cinecittà), discovers that he is not alone and that the people who inhabit it are really ectoplasmic presences imprisoned in an eternal 'now' which forces their projections to relive, *ad infinitum*, the seven days passed on the island. *Morel's machine*, evoked in the title, has this obscure projective function: to generate a suspended time, to permit the infinite repetition of actions and events, to transform history into a fine dust. In Vinciarelli's images it seems that the architectures were painted an instant before *Morel's machine* could start its remembrance process. Rather than a world where humans have never set foot, her watercolours seem to allude to a place where humans are no longer. The spatial configurations of her works begin to take a turn around 1993, when the artist started to abandon stringent horizontal symmetry in which architectural elements double through images reflected in pools and basins placed in the lower section of the paintings: now the areas that describe the catoptric effects of water prevail, only intuitively letting the viewer see what is above them. It is a play of mirrors that introduces a perturbing element to these images made increasingly less of light and more of shadows. Additionally, the theme of the asymmetric reflection seems to insinuate the doubt that two scopical regimes are active in the pictorial format, consubstantial to figurative space, yet ontologically different: one, human, which hardly perceives phenomenical reality and the other, transcendent, which lifts the *veil of Maya*, revealing the illusory nature of sensory perception. The nocturnal atmosphere begins to prevail<sup>22</sup>, and the chromatic spectrum used by Vinciarelli progressively turns toward colder and more chthonic tones, in which the image of light becomes residual and therefore more powerful. The series *Orange incandescence* (1997), exhibited at the Maxxi, is perhaps one of her more successful works, thanks to the capacity to dissolve the material nature of architecture, so evident in previous works, and to make space to a *total perceptive field* (*ganzfeld*) made exclusively of colour gradually fading-out to dark indigo. Or the sequence called *Suspended in Red* (study 1, 2004), in which a luminous column seems to traverse an infinite and evanescent skyscraper, made of orange and ochre vapours: the memory of the observer in this case, despite the abstraction that relates these images to Mark Rothko's abstract expressionism (often quoted by Vinciarelli as her source



to<sup>22</sup>, e lo spettro cromatico impiegato dalla Vinciarelli sterza progressivamente verso tonalità più algide e ctonie, in cui l'immagine della luce diventa sempre più residuale e perciò più potente. La serie *Orange incandescence* (1997), esposta al Maxxi, è forse una delle sue più riuscite nella capacità di dissolvere la matericità dell'architettura, così evidente nelle opere precedenti, e lasciare spazio a un campo *percettivo totale* (*ganzfeld*) fatto solo di colore in graduale dissolvenza verso l'indaco scuro. O ancora la sequenza intitolata *Suspended in Red* (study 1, 2004), in cui una colonna luminosa sembra attraversare un infinito grattacielo evanescente, fatto di vapori arancioni e ocra: la memoria dell'osservatore in questo caso, nonostante l'astrazione che avvicina queste immagini all'espressionismo astratto di Mark Rothko (più volte citato dalla stessa Vinciarelli come sua fonte di ispirazione)<sup>23</sup>, o a certe opere

of inspiration)<sup>23</sup>, or to certain works by Donald Judd or James Turrell, cannot but go back to September 11, 2001 and the destructive incandescence that took place on that day. Vinciarelli's work seems thus to be linked to that of some of her American colleagues that carried out their expressive research, toward the late Nineties, on perception as an art *medium*: however, the strength of her mature work lies in the fact that she never needed esoteric budgets or technicians specialised in lighting of building for carrying out 3D installations. All she needed was a sheet of *Fabriano Artistico bianco 100% cotone* paper (80 cm x 60 cm) and a box of *Winsor & Newton* colours for producing a small epiphanic miracle in the sensory experience of the viewer of her works. The spasmodic attention to the delicate tonal shifts and the manic efforts to obtain original chromatic spectra in her water-



dello stesso Donald Judd o di James Turrell, non può che andare all'11 settembre 2001 e all'incandescenza distruttiva legata a quella data. Il lavoro della Vinciarelli sembra così ancor più avvicinarsi a quello di alcuni colleghi e colleghe statunitensi che svolgono le loro ricerche espressive, sul finire degli anni '90, sulla percezione come *medium* artistico: tuttavia la potenza della sua opera matura fu che lei non ebbe mai bisogno di budget esoterici, o di maestranze specializzate in illuminotecnica o in edilizia per realizzare installazioni tridimensionali. A lei bastava un foglio di carta *Fabiano Artistico bianco 100% cotone* (80 cm x 60 cm) e una scatola di colori *Winsor & Newton* per realizzare un piccolo miracolo epifanico nell'esperienza sensoriale del fruitore delle sue opere. L'attenzione spasmodica al delicato *shifting* tonale e la cura maniacale per l'ottenimento di originali spettri cromatici nei suoi acquerelli si evin-

colours can be deduced from the analysis of some of her sketchbooks, which are also kept at the Maxxi<sup>24</sup> and are full of precise indications as to how certain specific effects for a uniform coating of colour can be obtained which are quite difficult with the technique of the watercolour. Yet precisely as she was reaching this threshold in the technique of the watercolour, that echoed her inner research, Laretta Vinciarelli died: whereas toward the late Nineties it is possible to frame her creative efforts in interior architectural spaces visited by light investigated in all its quantum properties – as corpuscle and as wave<sup>25</sup> –; in the final phase of her production we assist to a progressive abstraction of all the expressive elements of her language, which by now tended to continuously flow from one to the other, as prescribed by Zen philosophy. I like to imagine that if her research had continued

ce dall'analisi di alcuni dei suoi taccuini, anch'essi conservati al Maxxi<sup>24</sup>, zeppi di indicazioni precise su come potessero essere ottenuti specifici effetti di stesura uniforme di colore, assai complessi da raggiungere con la tecnica dell'acquerello. Ma proprio verso questa zona liminale della tecnica dell'acquerello, che fu eco della propaggine estrema della sua ricerca interiore, si spinse Lauretta Vinciarelli: se all'inizio degli anni '90 è possibile inquadrare la sua attenzione creativa verso gli spazi interni di architetture visitate da una luce indagata in tutte le sue proprietà quantitative – di corpuscolo e di onda<sup>25</sup> –; nella fase finale della sua produzione assistiamo a un'astrazione progressiva di tutti gli elementi espressivi del suo linguaggio, che ormai tendevano a trascinare l'uno nell'altro, in un flusso continuo, come quello postulato dallo Zen. Mi piace immaginare che se la sua ricerca si fosse compiuta oltre i limiti imposti dalla sua scomparsa terrena, Lauretta Vinciarelli forse sarebbe approdata ad un'immagine dominata da nero assoluto, oppure dal bianco, come succede in una serie di fotografie di Hiroshi Sugimoto<sup>26</sup>, in cui il fotografo nipponico ha lasciato l'otturatore della sua macchina fotografica aperto, di fronte a uno schermo cinematografico di alcuni cinema statunitensi, per l'intera durata di una pellicola, scoprendo che l'immagine finale registrata sulla pellicola era quella di un riquadro opalescente.

Tutte le immagini del mondo che diventano una sola immagine: l'immagine.

A chi oggi vuole conoscere meglio il lavoro di Lauretta Vinciarelli sono d'aiuto due belle monografie a lei dedicate<sup>27</sup>, ed una bibliografia in continuo aggiornamento<sup>28</sup>. E seppure le sue opere siano state esposte in molte occasioni, in importanti musei e gallerie<sup>29</sup>, negli Stati Uniti e in Italia, si attende una antologica che possa unificare i vari fondi esistenti nei vari continenti, per poter offrire una visione completa del suo lavoro: un architetto e un'artista che seppe spingere il suo sguardo oltre la forma e l'immagine, per attingere ad un universo puro, fatto di luci e ombre, pericolosamente in bilico sulla soglia dell'estinzione. Ma forse, proprio per questo, così attraente per noi, che viviamo oggi il tempo dell'esilio.

Si ringraziano: Margherita Guccione, Direttrice del MAXXI Architettura (Roma), e Carla Zhara Buda, Responsabile del Centro Archivi MAXXI Architettura (Roma), per avere concesso l'utilizzo delle immagini presenti in questo articolo; Peter G. Rowe, Raymond Garbe Professor of Architecture and Urban Design e Harvard University Distinguished Service Professor, per aver risposto gentilmente ad alcuni interrogativi sulla vita di Lauretta Vinciarelli; David Totah, per aver fornito una copia di *Lauretta Vinciarelli. Light Unveiled*, catalogo della mostra tenutasi nel 2016 presso l'omonima galleria di New York.

<sup>1</sup> Cfr. S. Hustvedt, *Il mondo sfolgorante*, Einaudi, Torino 2015.

<sup>2</sup> In merito, si veda: S. Hustvedt, *Le illusioni della certezza*, Einaudi, Torino 2018; Id., *Vivere, pensare, guardare*, Einaudi, Torino 2014. Il primo dei testi citati costituisce una parziale traduzione del più corposo; Id., *The delusion of Certainty*, Simon & Schuster, New York 2017.

<sup>3</sup> Ludovico Quaroni insegnò nei corsi di Composizione Architettonica della Facoltà di Architettura di Roma, fra il 1963 e il 1973. In merito si veda: A. Riondino, *Ludovico Quaroni e la didattica dell'architettura nella Facoltà di Roma tra gli anni '60 e '70 Il progetto della Città e l'ampliamento dei confini disciplinari*, Gangemi, Roma 2012.

<sup>4</sup> Cfr. G.C. Argan, *Sul concetto di tipologia architettonica*, in G.C. Argan, *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano 1965; A. Rossi, *Tipologia manualistica e architettura*, in AA.VV., *Rapporti tra la morfologia urbana e la tipologia edilizia*, C.L.U.V.A., Venezia 1966; P. Grandinetti, *La questione tipologica nella composizione architettonica*, in U. Trame (a cura di), *Tipi architettonici e fatti urbani*, C.L.U.V.A., Venezia 1982. Più in generale, si rimanda a: C. Marti Aris, *Le variazioni dell'identità - Il tipo in architettura*, CittàStudi edizioni, Milano 1996.

<sup>5</sup> La mostra è stata resa possibile grazie al sostegno di Ronnie Heyman e Loren Pack & Robert Beyer.

<sup>6</sup> Cfr. L. Vinciarelli, *Giardini E Spazio: A Series of Typologies to Define Spaces*, in «Domus», n° 584, Luglio 1978, p. 44.

<sup>7</sup> Sulle vicende della scuola romana di disegno e geometria descrittiva, tra gli anni Sessanta e Settanta del '900, si rimanda a R. Migliari, *Un disegno su un foglio lungo venticinque anni*, in «Disegnare idee immagini» Rivista semestrale del Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura Sapienza Università di Roma, n° 52, Gangemi Editore spa, Roma 2016, pp. 3-4; Id., *La scuola romana della Geometria Descrittiva nella facoltà di Architettura (1920-2000)*, in L. De Carlo, R. Migliari, L. Carlevaris (a cura di), *Attualità della geometria descrittiva*, Gangemi Editore spa, Roma 1989, pp. 89-98.

<sup>8</sup> Massimo Scolari ha insegnato e tenuto conferenze negli USA ininterrottamente dal 1975 al 2012, e un incontro tra lui, Lauretta Vinciarelli e Donald Judd, nella casa-loft di quest'ultimo a Soho è stato evocato in una conversazione privata avuta tra lo stesso Scolari e chi scrive.

beyond the limits imposed by her earthly demise, Lauretta Vinciarelli may have reached an image dominated by total blackness, or whiteness, as in a series of photographs by Hiroshi Sugimoto<sup>26</sup>, in which the Japanese photographer left the shutter of his camera open in front of the screen of some American cinemas for the entire duration of a movie, discovering that the final image recorded on film was that of an opalescent frame.

All the images of the world become a single image: the image.

Those who are interested in knowing more about Lauretta Vinciarelli's work can consult two remarkable books devoted to her<sup>27</sup>, as well as a continuously updated bibliography<sup>28</sup>. And although her works have often been exhibited in important museums and galleries<sup>29</sup>, both in the United States and in Italy, an anthology is needed to bring together the various collections that exist in different continents in order to offer a comprehensive vision of her work: an architect and an artist that knew how to extend her gaze beyond form and image in order to reach a pure universe, made of lights and shadow, dangerously balanced on the threshold of extinction. Yet perhaps this is why it is so attractive to us, who live today the time of exile.

*Translation by Luis Gatt*

The author wishes to thank: Margherita Guccione, Director of MAXXI Architettura (Rome), and Carla Zhara Buda, who is in charge of the Centro Archivi MAXXI Architettura (Rome), for having consented to the use of the images included in this article; Peter G. Rowe, Raymond Garbe Professor of Architecture and Urban Design and Harvard University Distinguished Service Professor, for having kindly answered some questions concerning the life of Lauretta Vinciarelli; David Totah, for having provided a copy of *Lauretta Vinciarelli. Light Unveiled*, catalogue of the exhibition held in 2016 at his gallery in New York.

<sup>1</sup> Cfr. S. Hustvedt, *Il mondo sfolgorante*, Einaudi, Torino 2015.

<sup>2</sup> In this respect see: S. Hustvedt, *Le illusioni della certezza*, Einaudi, Torino 2018; Id., *Vivere, pensare, guardare*, Einaudi, Torino 2014. The first of the texts mentioned is a partial translation of the larger; Id., *The delusion of Certainty*, Simon & Schuster, New York 2017.

<sup>3</sup> Ludovico Quaroni taught the courses of Architectural Composition at the Faculty of Architecture in Rome between 1963 and 1973. See: A. Riondino, *Ludovico Quaroni e la didattica dell'architettura nella Facoltà di Roma tra gli anni '60 e '70 Il progetto della Città e l'ampliamento dei confini disciplinari*, Gangemi, Roma 2012.

<sup>4</sup> Cfr. G.C. Argan, *Sul concetto di tipologia architettonica*, in G.C. Argan, *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano 1965; A. Rossi, *Tipologia manualistica e architettura*, in Various Authors., *Rapporti tra la morfologia urbana e la tipologia edilizia*, C.L.U.V.A., Venezia 1966; P. Grandinetti, *La questione tipologica nella composizione architettonica*, in U. Trame (ed.), *Tipi architettonici e fatti urbani*, C.L.U.V.A., Venezia 1982. More generally see: C. Marti Aris, *Le variazioni dell'identità - Il tipo in architettura*, CittàStudi edizioni, Milano 1996.

<sup>5</sup> The exhibition was made possible thanks to the support of Ronnie Heyman, Loren Pack and Robert Beyer.

<sup>6</sup> Cfr. L. Vinciarelli, *Giardini E Spazio: A Series of Typologies to Define Spaces*, in «Domus», n° 584, July 1978, p. 44.

<sup>7</sup> On the Roman school of design and descriptive geometry between the Sixties and Seventies see R. Migliari, *Un disegno su un foglio lungo venticinque anni*, in «Disegnare idee immagini» Rivista semestrale del Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura Sapienza Università di Roma, n° 52, Gangemi Editore spa, Roma 2016, pp. 3-4; Id., *La scuola romana della Geometria Descrittiva nella facoltà di Architettura (1920-2000)*, in L. De Carlo, R. Migliari, L. Carlevaris (eds.), *Attualità della geometria descrittiva*, Gangemi Editore spa, Roma 1989, pp. 89-98.

<sup>8</sup> Massimo Scolari taught and held conferences in the United States uninterruptedly between 1975 and 2012, and a meeting between him, Lauretta Vinciarelli and Donald Judd, at the loft of the latter in Soho was mentioned in a private conversation between Scolari and the author.

<sup>9</sup> The drawing in this group refer to the project drafted by Vinciarelli for Walker house, which Donald Judd acquired in the Seventies in Marfa.

<sup>10</sup> Some of the many theoretical abstract drawings with an architectural theme made by Vinciarelli in the early Seventies (see the series entitled *The Non-Homogenous Grid*, 1973-1974) were acquired by the Department of Architecture and Design of the MoMA in 1974. The museum owns some watercolours of the series *Orange Sound, project* (1999), but also *Steps* (1989) and *Water enclosure* (1987 ca.). Some drawings, also with an architectural theme, characterised by a strong formal abstraction element, are kept at the Fondo Francesco Moschino A.A.M.-Architettura Arte Moderna, Roma.

<sup>11</sup> Judd and Vinciarelli collaborated in two architectural projects, one in Providence (1984) and another in Cleveland (1986), with the help of two of Vinciarelli's ex-students, Claude Armstrong and Donna Cohen, both at the time assistants of Judd in Marfa. Concerning their professional relationship see: R. Siefert, *Lauretta Vinciarelli. Into the Light: her collaborations with Donald Judd*, in «Woman's Art Journal», Spring/Summer 2017, pp. 20-27. The text is an extract of the PhD thesis *Lauretta Vinciarelli: Artist, Teacher, Theorist*, that R. Siefert presented at the Graduate Center of the City University of New York in 2018. Siefert is also the author of *Lauretta Vinciarelli, Illuminated*, in «AAFiles», n° 75, 2018, pp. 72-85.

<sup>12</sup> J. Hejduck became professor of architecture at the Cooper Union for the Advancement of Science and Art, School of Architecture from 1964 to 2000, eventually becoming head of the Faculty of Architecture from 1975 to 2000. Regarding his

<sup>9</sup> In realtà, i disegni di questo gruppo si riferiscono al progetto redatto dalla Vinciarelli per la Walker house che lo stesso Donald Judd acquistò negli anni '70, sempre a Marfa.

<sup>10</sup> Dei molti disegni teorici, in ambito architettonico, elaborati dalla Vinciarelli nei primi anni '70, dal carattere astratto (cfr. la serie intitolata *The Non-Homogeneous Grid*, 1973–1974), alcuni di essi sono stati acquisiti dal Department of Architecture and Design del MoMA nel 1974. Lo stesso museo possiede alcuni acquerelli della serie *Orange Sound, project* (1999), ma anche *Steps* (1989) e *Water enclosure* (1987 ca.). Alcuni disegni, sempre di carattere architettonico, caratterizzati da un forte elemento di astrazione formale, si trovano presso il Fondo Francesco Moschino A.A.M. - Architettura Arte Moderna, Roma.

<sup>11</sup> Judd e Vinciarelli collaborarono anche alla elaborazione di due progetti architettonici collocati rispettivamente a Providence (1984) e a Cleveland (1986), con l'aiuto di due ex-studenti universitari della Vinciarelli, Claude Armstrong e Donna Cohen, entrambi all'epoca assistenti di Judd a Marfa. Sui rapporti professionali tra i due, si veda: R. Siefert, *Lauretta Vinciarelli. Into the Light: her collaborations with Donald Judd*, in «Woman's Art Journal», Spring/Summer 2017, pp. 20-27. Il testo costituisce un estratto della tesi di dottorato (*Lauretta Vinciarelli: Artist, Teacher, Theorist*) che R. Siefert ha discusso presso the Graduate Center of the City University of New York nel 2018. Della stessa Siefert è anche *Lauretta Vinciarelli, Illuminated*, in «AAFiles», n° 75, 2018, pp. 72-85.

<sup>12</sup> J. Hejduk ricoprì il ruolo di professore di Architettura presso la Cooper Union for the Advancement of Science and Art, School of Architecture dal 1964 al 2000, divenendo poi preside della Facoltà di Architettura dal 1975 al 2000. Si veda, in merito alla sua esperienza didattica: J. Hejduk, *Education of an architect: The Irwin S. Chanin School of architecture of the Cooper Union*, Rizzoli International, New York 1988.

<sup>13</sup> Anche Raimund Abraham insegnò negli USA dopo il suo arrivo nel continente nord-americano, alla fine degli anni '60, segnatamente presso la Rhode Island School of Design (Providence, Rhode Island), e poi, per circa 31 anni, fu professore di Architettura presso la Cooper Union School of Art and Architecture, New York, N.Y., nonché adjunct faculty member al Pratt Institute (Brooklyn, New York). In merito al ruolo del disegno nella produzione si veda R. Abraham, *The Meaning of Place in Art and Architecture*, in «Design Quarterly», n° 122, 1983.

<sup>14</sup> Si noti che alcuni acquerelli di Lauretta Vinciarelli, posseduti dal fondo del MAXXI (cfr. *Star 3, Star 2*, entrambi del 1994), hanno come soggetto un atrio dal pavimento liquido, sulla cui parete di fondo si staglia una stella scultorea rossa, illuminata da luce zenitale.

<sup>15</sup> Si veda in merito il numero monografico di «Lotus» n° 114, 2002, intitolato *Deserti/Deserts*. Ma anche: W. Malpas, *Land Art: A Complete Guide to Landscape, Environmental, Earthworks, Nature, Sculpture and Installation Art*, Crescent Moon Publishing, Maidston (Kent) 2007.

<sup>16</sup> Si tratta di un progetto ideato nel 1972 dall'artista americano, e situato nella contea di Lincoln, nel deserto del Nevada (USA), e che si estende per una larghezza di 1/4 di miglio e una lunghezza di 1-1/2 miglia. Il progetto si ispira alle città fortizzate meso-americane, e si stima che verrà completato solo nel 2020. Cfr. D. Goodman, *A Monument to Outlast Humanity*, in «The New Yorker», 29 Agosto 2016; M. Kimmelman, *Art's Last, Lonely Cowboy*, in «The New York Times Magazine», 6 Febbraio 2005, pp. 33-41, 59, 72, 78.

<sup>17</sup> Il progetto, collocato in un remoto angolo del Painted Desert (Arizona, USA), è stato ideato da James Turrell a partire dall'inizio degli anni '70, e consiste in una serie di ambienti ipogei, scavati e modellati in un cratere vulcanico spento, orientati, attraverso tunnel di collegamento o aperture disegnate *ad hoc*, per catturare specifici eventi celesti. Non è stata ancora prevista una data di completamento dell'opera. Cfr. A. De Rosa (a cura di), *James Turrell. Geometrie di luce Roden Crater Project*, Electa, Milano 2007.

<sup>18</sup> Cfr. B. Berenson, *Piero della Francesca o dell'arte non eloquente*, SE/Abscondita, Milano 2014.

<sup>19</sup> Cfr. F. Cheng, *Vuoto e pieno. Il linguaggio pittorico cinese*, Morcelliana, Brescia 2016.

<sup>20</sup> Cfr. P. Salvadeo, *Adolphe Appia. 1906 Spazi ritmici*, Alinea, Firenze 2007.

<sup>21</sup> Cfr. A. Bloy Casares, *L'Invenzione di Morel*, SUR, Roma 2017.

<sup>22</sup> Già nella serie *Night* (1996), Lauretta Vinciarelli aveva esplorato il potere mesmerico della luce notturna, anche se in quelle immagini l'architettura manteneva ancora la sua presenza configurativa riconoscibile.

<sup>23</sup> Cfr. Lauretta Vinciarelli, conferenza tenuta presso The Spitzer School of Architecture, 2009. Cit. in R. Siefert, *Lauretta Vinciarelli. Into the Light: her collaborations with Donald Judd*, cit., p. 26.

<sup>24</sup> Colgo l'occasione per ringraziare pubblicamente sia Margherita Guccione, Direttrice del MAXXI Architettura, che Carla Zhara Buda, Responsabile del Centro Archivi MAXXI Architettura, per avermi consentito la visione diretta di tutti i materiali costituenti il fondo Vinciarelli presso l'Archivio del MAXXI. Una parte di essi possono essere consultati anche online, accedendo al sito: <http://inventari.fondazionemaxxi.it/AriannaWeb/main.htm#archivio>.

<sup>25</sup> Se ne ha idea osservando *de visu* gli acquerelli, e constatando come gli effetti di scattering atmosferico siano ottenuti dalla Vinciarelli utilizzando strati uniformi di colore diluito, ma anche con l'aiuto di matite colorate. Queste ultime aggiungono una granulosità materica che la luce, irrompendo negli spazi ipogei – così frequentemente evocati dall'artista –, spesso mostra. Sull'uso narrativo e simbolico della luce e dell'ombra nella rappresentazione pittorica, si veda: A. De Rosa, *Geometrie dell'ombra. Storia e simbolismo della teoria delle ombre*, CittàStudi, Milano 1997.

<sup>26</sup> Cfr. T. Matsumoto, et al., *Hirsoshi Sugimoto. Theatres*, Damiani, Bologna 2016.

<sup>27</sup> G. Ranalli, P. Rowe, C. Farey, I. Panicelli, *Clear Light. The architecture of Lauretta Vinciarelli*, Oscar Riera Ojeda Publishers, New York 2015; B. Hodge (a cura di), *Not Architecture but the Evidence that it Exists. Lauretta Vinciarelli: Watercolors*, Princeton Architectural Press, New York 1998.

<sup>28</sup> Oltre ai testi già citati in nota, si ricordano qui: D. Totah et al., *Lauretta Vinciarelli. Light Unveiled*, Totah Gallery, New York 2016; I. Panicelli, *Lauretta Vinciarelli*, in M. Guccione (a cura di), *MAXXI Architettura. Catalogo delle collezioni*, Quodlibet, Macerata 2015, pp. 186-189.; L.R. Rinder, C. Illes, et al., *Whitney Biennial*, Harry N. Abrams, New York 2002, pp. 220-221, 274; L. Vinciarelli, *Red Rooms, Water Enclosures and Other Unfolding Spaces*, in «Oz», vol. 17, 1995, pp. 26-31; M. Filler, *Building with Paper and Water*, in «Design Quarterly», autunno 1992, pp. 15-21; L. Woods, *Lauretta Vinciarelli: The Architecture of Light*, in «A&U», giugno 1992, pp. 9-11.

<sup>29</sup> A partire dalla mostra personale tenuta dalla Vinciarelli presso the *Institute of Architecture and Urban Studies* di New York, allora sotto la direzione di Peter Eisenman (1978), fino alla recente personale dedicata nel 2012 dal *City College* di New York.

teaching experience see: J. Hejduk, *Education of an architect: The Irwin S. Chanin School of architecture of the Cooper Union*, Rizzoli International, New York 1988.

<sup>13</sup> Also Raimund Abraham taught in the United States after his arrival in the late Sixties, specifically at the Rhode Island School of Design (Providence, Rhode Island), and then for approximately 31 years he was professor of architecture at the Cooper Union School of Art and Architecture, New York, N.Y., as well as faculty member at the Pratt Institute (Brooklyn, New York). Regarding the role of desing in the production see R. Abraham, *The Meaning of Place in Art and Architecture*, in «Design Quarterly», n° 122, 1983.

<sup>14</sup> Note that some watercolours by Lauretta Vinciarelli in the possession of the MAXXI (cfr. *Star 3, Star 2*, both from 1994), have as subject an atrium with liquid pavement with a sculpted red star on the background, illuminated by a zenithal light.

<sup>15</sup> See the monographic number of «Lotus» n° 114, 2002, entitled *Deserti/Deserts*. But also: W. Malpas, *Land Art: A Complete Guide to Landscape, Environmental, Earthworks, Nature, Sculpture and Installation Art*, Crescent Moon Publishing, Maidston (Kent) 2007.

<sup>16</sup> This is a project devised in 1972 by the American artist and located in Lincoln County in the Nevada desert, which is 1/4 of a mile wide and 1-1/2 miles long. The project draws inspiration from Meso-American fortress cities, and is expected to be completed no earlier than the year 2020. Cfr. D. Goodman, *A Monument to Outlast Humanity*, in «The New Yorker», 29 Agosto 2016; M. Kimmelman, *Art's Last, Lonely Cowboy*, in «The New York Times Magazine», 6 February 2005, pp. 33-41, 59, 72, 78.

<sup>17</sup> The project, located in a remote corner of the Painted Desert (Arizona, USA), was devised by James Turrell in the early Seventies and consists in a series of subterranean spaces excavated and shaped out of an extinct volcanic crater, through connecting tunnels and ad hoc openings for capturing specific celestial events. The work does not yet have a completion date. Cfr. A. De Rosa (ed.), *James Turrell. Geometrie di luce Roden Crater Project*, Electa, Milano 2007.

<sup>18</sup> Cfr. B. Berenson, *Piero della Francesca o dell'arte non eloquente*, SE/Abscondita, Milano 2014.

<sup>19</sup> Cfr. F. Cheng, *Vuoto e pieno. Il linguaggio pittorico cinese*, Morcelliana, Brescia 2016.

<sup>20</sup> Cfr. P. Salvadeo, *Adolphe Appia. 1906 Spazi ritmici*, Alinea, Firenze 2007.

<sup>21</sup> Cfr. A. Bloy Casares, *L'Invenzione di Morel*, SUR, Roma 2017.

<sup>22</sup> Already in her series *Night* (1996), Lauretta Vinciarelli had explored the mesmerising effects of nocturnal light, although in those images architecture still maintained a recognisable configuration.

<sup>23</sup> Cfr. Lauretta Vinciarelli, conference held at The Spitzer School of Architecture, 2009. Cit. in R. Siefert, *Lauretta Vinciarelli. Into the Light: her collaborations with Donald Judd*, cit., p. 26.

<sup>24</sup> I wish to publicly thank both Margherita Guccione, Director of MAXXI Architettura, and Carla Zhara Buda, who is in charge of the Centro Archivi MAXXI Architettura, for having permitted me to consult the materials of the fondo Vinciarelli at the Archives of MAXXI. Some of this material can also be consulted online at: <http://inventari.fondazionemaxxi.it/AriannaWeb/main.htm#archivio>.

<sup>25</sup> This comes from observing the watercolours *de visu*, and ascertaining how the atmospheric scattering effects are obtained by using uniform layers of diluted colour, but also coloured pencils. The latter add a material granularity which light, upon entering the subterranean spaces – so frequently evoked by the artist – brings out. On the narrative and symbolic use of light and shadow in painting see: A. De Rosa, *Geometrie dell'ombra. Storia e simbolismo della teoria delle ombre*, CittàStudi, Milano 1997.

<sup>26</sup> Cfr. T. Matsumoto, et al., *Hirsoshi Sugimoto. Theatres*, Damiani, Bologna 2016.

<sup>27</sup> G. Ranalli, P. Rowe, C. Farey, I. Panicelli, *Clear Light. The architecture of Lauretta Vinciarelli*, Oscar Riera Ojeda Publishers, New York 2015; B. Hodge (ed.), *Not Architecture but the Evidence that it Exists. Lauretta Vinciarelli: Watercolors*, Princeton Architectural Press, New York 1998.

<sup>28</sup> In addition to the mentioned texts: D. Totah et al., *Lauretta Vinciarelli. Light Unveiled*, Totah Gallery, New York 2016; I. Panicelli, *Lauretta Vinciarelli*, in M. Guccione (ed.), *MAXXI Architettura. Catalogo delle collezioni*, Quodlibet, Macerata 2015, pp. 186-189.; L.R. Rinder, C. Illes, et al., *Whitney Biennial*, Harry N. Abrams, New York 2002, pp. 220-221, 274; L. Vinciarelli, *Red Rooms, Water Enclosures and Other Unfolding Spaces*, in «Oz», vol. 17, 1995, pp. 26-31; M. Filler, *Building with Paper and Water*, in «Design Quarterly», Autumn 1992, pp. 15-21; L. Woods, *Lauretta Vinciarelli: The Architecture of Light*, in «A&U», June 1992, pp. 9-11.

<sup>29</sup> From Vinciarelli's personal exhibition at the *Institute of Architecture and Urban Studies* in New York, then under Peter Eisenman (1978), until the recent personal exhibition devoted to her in 2012 by the *City College* of New York.

Nei suoi progetti prossimi alla montagna l'architetto dispone la figura, resa autorevole dal tempo, sul profilo incerto della nostra transizione, sapendo che il tipo architettonico autentico sarà sempre riconoscibile nel punto estremo, valico di separazione e di incontro tra forma dell'uomo e forma della natura.

In his mountain projects the architect places the figure, made authoritative by the passing of time, on the uncertain outline of our transition, knowing well that the authentic architectural type will always be recognisable in its most extreme position, at the threshold where the forms of man and of nature both meet and separate.

## Mario Botta e la montagna. Forma della natura e forma dell'uomo Mario Botta and the mountain. The form of nature and the form of man

Paolo Zermani

Nel suo *“Modern Painters”* del 1856, John Ruskin, confrontando la frequenza con cui le montagne e le foreste vengono rappresentate dai pittori moderni, osserva che gli antichi Greci e Romani non le descrivevano e non avevano per loro una grande attenzione, ma tuttavia le veneravano, costruendovi dei templi.

«[...] Qualsiasi avversione o disprezzo possa essere rinvenuto nella mente dei Greci per l'asprezza delle montagne, la loro decisione di collocare il santuario di Apollo sotto i dirupi di Delfi, e il suo trono sul Parnaso, è stata testimonianza per tutte le epoche successive che loro stessi attribuivano la parte migliore della loro ispirazione intellettuale alla forza delle alture [...]».

Non è un caso che Ictino, dopo aver concepito il Partenone, progetti a Bassae, tra i monti del Peloponneso a oltre mille metri di altezza, intorno al 420 a.C. il piccolo straordinario tempio con cui sconfessa l'ortodossia della sua opera maggiore introducendo nella cella una inattesa apertura verso Est dalla quale la luce del mattino illumina la statua del dio Apollo.

Questa eccezione di Ictino, messa in opera proprio sull'edificio riconoscibile come originale raggiungimento di completezza applicativa dell'ordine classico, considerato che il tempio di Bassae è il primo in cui compaiono contemporaneamente i tre sistemi dorico, ionico e corinzio, è una straordinaria concessione in senso emozionale del tipo al paesaggio, una deroga che riconosce alla natura e agli elementi, la luce in questo caso, il diritto di condizionare le misure.

Il tema, tutto occidentale, del rapporto agonistico fra tipo e natura, appare oggi con la propria impellenza se osservato attraverso l'opera di un architetto, Mario Botta, che naturalista

In his *“Modern Painters”* of 1856, John Ruskin, comparing the frequency with which mountains and forests are represented by modern painters, observes that the ancient Greeks and Romans did not describe them or paid them much attention, yet they worshiped them and built temples in their honour.

«[...] Any aversion or contempt the Greeks may have had in their minds for the ruggedness of the mountains, their decision to place Apollo's sanctuary under the cliffs of Delphi, and his throne on Parnassus, is witness to future eras that they attributed the best part of their intellectual inspiration to the power of the heights [...]».

It is no coincidence that around the year 420 B.C., after having designed the Parthenon, Ictinus went on to build in Bassae, among the mountains of the Peloponnese and at an altitude above 1000 metres, a small yet extraordinary temple which breaks the orthodoxy of his major work, introducing an unexpected opening toward the East from which the morning light illuminates the statue of the god Apollo.

This exception in Ictinus' work, carried out precisely on a building that can be identified as an original applicative realisation of the classical order, since the small temple at Bassae is the first in which all three orders, Doric, Ionic and Corinthian appear at the same time, is an extraordinary concession in emotional terms of the type to the landscape, an exception that recognises the right of nature and of the elements, light in this case, to condition measure.

The Western theme of the conflicting relationship between type and nature, appears today in all its driving force when observed through the work of an architect, Mario Botta, who is certainly not a naturalist, by which we intend an interpretation where the



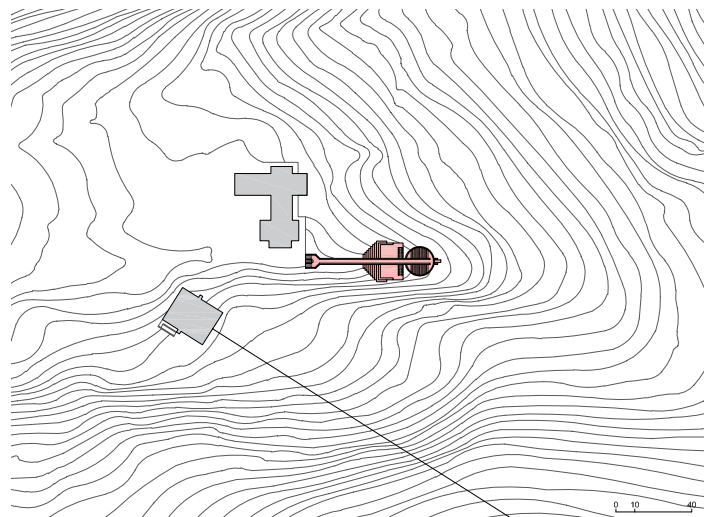


Cappella di Santa Maria degli Angeli, Monte Tamaro, Svizzera

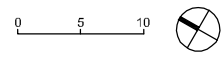
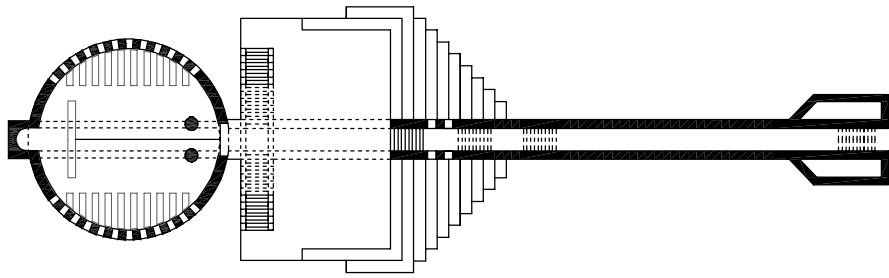
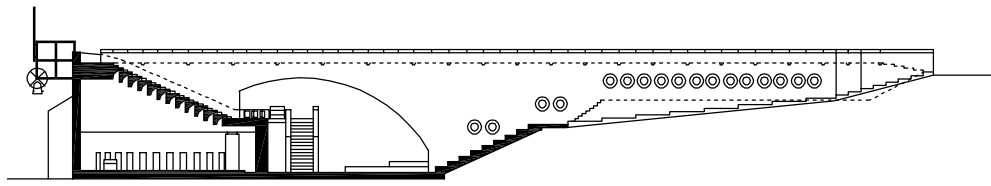
Progetto 1990-1992  
Costruzione 1992-1996

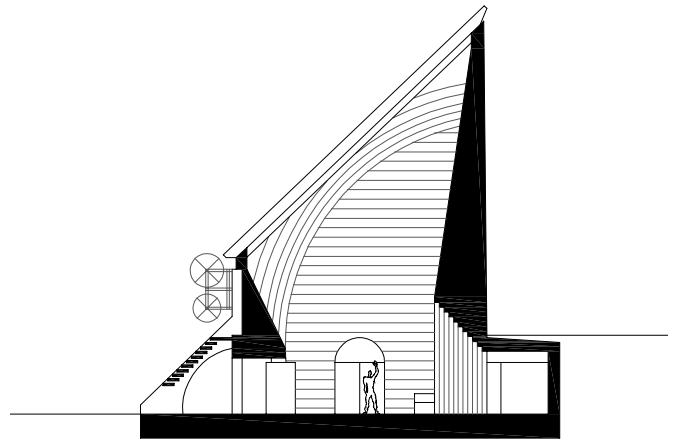
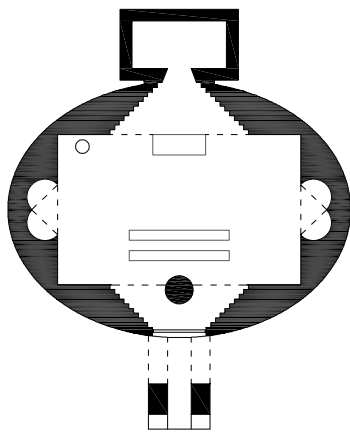
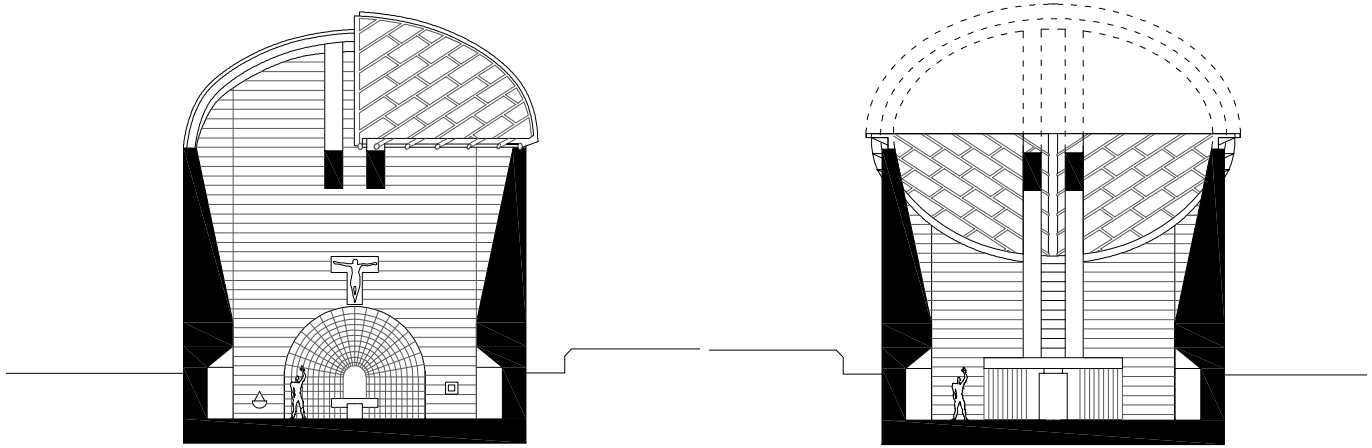
Progetto: Mario Botta  
Committente: Egidio Cattaneo  
Artista: Enzo Cucchi  
Superficie cappella: 184 m<sup>2</sup>  
Percorso esterno: 150 m<sup>2</sup>  
Volume: 2'820 m<sup>3</sup>  
Fotografie: Enrico Cano

*Dal pianoro naturale della montagna si distende l'inizio del percorso costruito che rappresenta un camminamento proteso verso un belvedere sulla valle, oppure scende all'interno di due muri fino ad arrivare all'ingresso della chiesa. Lo spazio interno, caratterizzato dal contrasto fra i muri perimetrali circolari in grassello nero e le lineari sagomature bianche del soffitto, è strutturato in tre navate. La navata centrale ribassata è contrassegnata all'ingresso da due poderose colonne e culmina nella piccola abside che fuoriesce dal volume primario. Qui l'intensa luce zenitale dà risalto al segno di preghiera delle mani disegnate sulle pareti da Enzo Cucchi, l'artista italiano che ha inoltre inciso le formelle applicate sugli squarci delle ventidue aperture lungo il perimetro interno. La cappella, nel gioco articolato dei volumi murari semplici con l'andamento organico del territorio dell'intorno, definisce una nuova, inattesa realtà paesaggistica.*







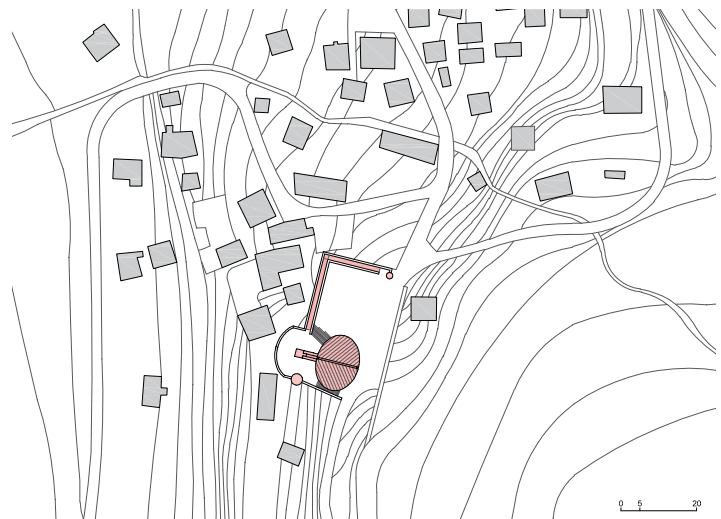


Chiesa San Giovanni Battista, Mogno, Svizzera

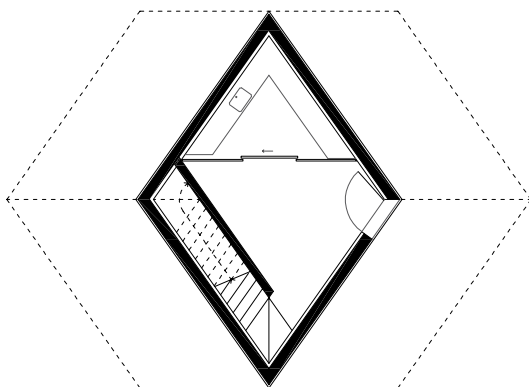
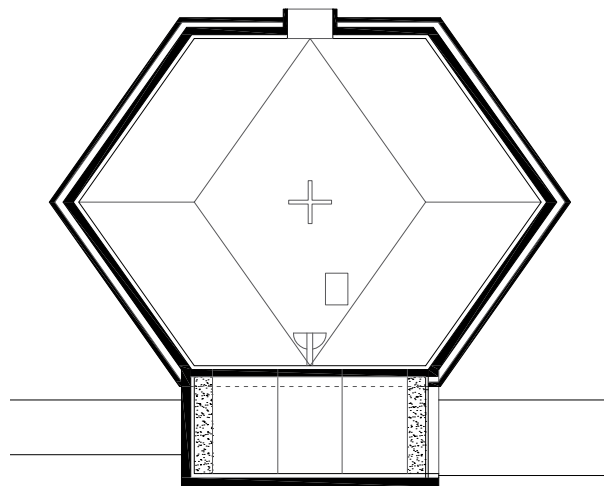
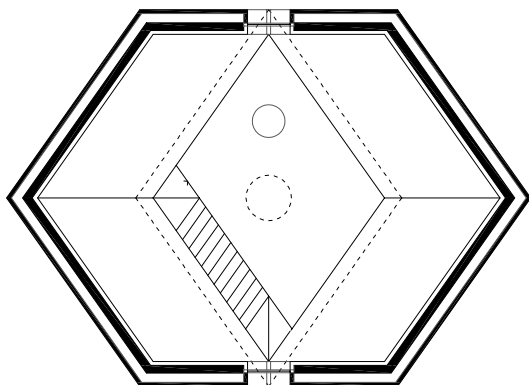
Progetto 1986-1992  
Costruzione 1990-1996

Progetto: Mario Botta  
Direzione lavori: Gianluigi Dazio  
Committente: Associazione Chiesa di Mogno  
Area del terreno: 178 m<sup>2</sup>,  
Superficie utile: 123 m<sup>2</sup>  
Volume: 1'590 m<sup>3</sup>  
Fotografie: Enrico Cano

Nel 1986 la piccola cappella secentesca di San Giovanni Battista a Mogno, in Valle Maggia, fu travolta da una valanga. La nuova chiesa sorge sullo stesso sito e, pur conservando le dimensioni relativamente modeste dell'aula assembleare, introduce un'immagine ed un linguaggio nuovi. Il linguaggio esprime una dimensione contemporanea ma mediata da un significato arcaico, grazie all'uso di forme essenziali: un rettangolo inscritto in un'ellisse esterna che si trasforma in cerchio a livello del tetto. La spessa muratura in pietra e la copertura in vetro conferiscono all'edificio un significato di resistenza contro un'eventuale futura calamità.





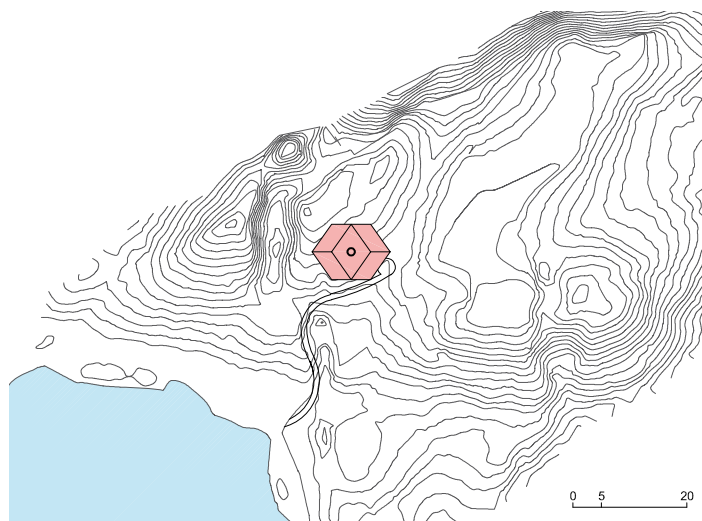


Cappella "Granato", Penkenjoch, Zillertal, Austria

Progetto 2011  
Costruzione 2012-2013

Progetto: Mario Botta  
Committente: Josef Brindlinger, Christa e Georg Kroell-Brindlinger  
Artista: Markus Thurner (icona lignea di Engelbert Kolland)  
Area del terreno: 600 m<sup>2</sup>  
Superficie utile: 40 m<sup>2</sup>  
Volume: 750 m<sup>3</sup>  
Fotografie: Mario Krupik

La cappella deve il suo nome alla particolare pietra – il granato – che in natura ha una struttura dodecaedrica. La cappella si trova sulla sommità di un monte e si affaccia a nord sulla Zillertal, la valle sottostante. Il nuovo edificio, con l'immagine di un dodecaedro a forma di rombo appoggiato su uno zoccolo in calcestruzzo, presenta una struttura in legno rivestita all'esterno con lastre di acciaio corten. Dalla zoccolo in calcestruzzo una scala conduce all'interno, dove è possibile cogliere con un solo sguardo la regolarità dello spazio geometrico. Una sola fonte zenitale irradia dall'alto la luce che anima le superfici regolari dei rombi rivestite con listelli di legno di larice. La magia di questo spazio è ininterrotta grazie alla luce che scendendo lungo le forme regolari delle pareti produce differenti effetti a seconda del variare delle ore.





certamente non è, intendendo con ciò una interpretazione ove la forma insediativa assume i caratteri di fluidità, movimento ecc. che banalmente apparentano l'opera, dal punto di vista morfologico, ai fenomeni naturali.

Piuttosto, tornando verso le origini dell'architettura occidentale, si propone nel lavoro di Botta ai nostri occhi, stralunati dal vorticoso apparire in ogni dove di forme bizzarramente naturalizzate, il grande tema del confronto fra tipo e morfologia del luogo e della dichiarata autonomia formale del primo rispetto al secondo, anche di fronte ad accentuate caratterizzazioni del contesto.

La questione ci riporta davanti all'estetica classica, messa in discussione nel Settecento attraverso il rifiuto di cristallizzare la sensazione e l'immaginazione in forme rigide e compiute, ponendo in gioco l'incommensurabile, lo smisurato, l'assenza di limiti e di strutture, rinnegando le armonie e le proporzioni canoniche, in una parola abbandonando la ricerca del bello per sostituirlo con la ricerca del sublime.

«La conseguenza è stata» allora, quasi due secoli fa, come ha ben spiegato Remo Bodei «quella di degradare e respingere ai bordi della cultura dominante l'idea di bellezza come divina proporzione (che si è conservata solo nella musica, dove il massimo di rigore matematico si accompagna con il massimo di pathos e il massimo di esattezza con il massimo di vaghezza, mentre si offusca nelle altre arti)».

In quel momento «La bellezza calcolabile mediante il "numero", con la scoperta degli insondabili abissi del mondo, dei suoi spazi infiniti [...] è sembrata tramontare: «Lo scisma tra il bello e il sublime mostra in questo periodo come il bello, in quanto mera armonia e perfezione, non sia più capace di provocare quel brivido, quella "pelle d'oca" che, secondo Adorno, è il segno inequivocabile dell'avvenuto incontro con esso».

Tuttavia dopo che, da ultimi, Friedrich e Turner hanno chiuso la stagione del sublime solenne, il secolo che ne è seguito, fino all'ultimo quarto del Novecento, ha lasciato aperta la definizione del rinnovato rapporto, nell'arte, tra uomo e natura. Al termine di quella ormai lontana stagione anche l'approccio ai fenomeni naturali attraverso la categoria del sublime si è dissolto, pervaso dalla potenzialità tecnologica con cui l'uomo ha guardato la natura negli ultimi cento anni, di fatto sottomettendola, o illudendosi di poterlo fare.

Ora il nostro tempo, minacciato da una possibilità di replica della natura, torna a interrogarsi, appoggiandosi necessariamente alle categorie che il classico, mai fuori tempo per definizione, aveva elaborato.

L'architettura di montagna di Botta consente di riprendere la riflessione sul tema ponendo i luoghi delle Alpi svizzere, già artefici di una parte della storia del sublime, di fronte a una nuova interpretazione umanistica.

Se disponiamo le piante e le sezioni degli edifici di Mario Botta in un'ideale catalogo troveremo riaffermata, possiamo dire, la forma dell'uomo.

È così che il cerchio, il quadrato e le altre figure primarie possono tornare a parlare, attraverso una rappresentazione esperienziale e non mimetica: Botta conduce al cerchio, nella Cappella del Monte Tamaro, dopo un lungo percorso sospeso, ponendo la frazione di cerchio sul baratro della vallata.

Usa il cerchio finito e puro della tradizione classica, ma lo sospende sul vuoto.

L'interno dell'abside cattura la luce, la sua copertura, cui conduce il ponte, è un luogo non finito, da cui guardare.

E così era anche accaduto che a Mogno, in sommità, la nuova piccola chiesa assumesse in sezione il carattere di una rovina esaltata dal fuori scala.

built forms takes on features of fluidity, movement, etc., which in a banal way relates the work, from a morphological point of view, to natural phenomena.

Rather, returning to the origins of Western architecture, Botta proposes to our eyes, dazed by the swirling appearance of strangely naturalised forms, the great themes of the opposition between type and morphology of the place and of the declared formal autonomy of the former vis-à-vis the latter, even in the face of heightened traits of the context.

This brings us back to classical aesthetics, which was questioned during the 18<sup>th</sup> century through the refusal to crystallise sensation and imagination into rigid and complete forms, putting into play the unfathomable, the boundless, the absence of limits and structures, negating canonical harmonies and proportions, in other words abandoning the search for the beautiful and substituting it with the search for the sublime.

«The consequence» then, almost two centuries ago, as Remo Bodei explains «was that of demoting and putting aside from the dominant culture the idea of beauty as divine proportion (which remained only in music, where maximum mathematical rigour accompanies maximum pathos, and maximum precision goes hand in hand with maximum longing, something that becomes blurred in the other arts)».

At that moment «The beauty that can be calculated through "numbers", with the discovery of the unfathomable abysses of the world, of its infinite spaces [...] seems to have waned: «The schism between the beautiful and the sublime shows in this period how the beautiful, in the sense of being mere harmony and perfection, is no longer capable of generating that thrill, those goosebumps which, according to Adorno, are the unmistakable sign of having encountered it».

However, after Friedrich and Turner brought the era of the solemn sublime to an end, the following century, up until the last quarter of the 20<sup>th</sup> century, left open the definition of the new relationship between art, man and nature. At the end of that now long gone era, also the approach to natural phenomena through the category of the sublime has come to an end, pervaded by the technological potential through which man has conceived nature over the past hundred years, subjugating it, or at least illuding himself that he could.

Our era, menaced by a possible reaction from nature, questions itself once again, finding a necessary support in the categories which the classical era, never truly outdated, had established.

Botta's mountain architecture allows us to retake the reflection on the theme, placing certain places in the Swiss Alps, already involved in part of the history of the sublime, before a new humanist interpretation.

If we place the plans and sections of Mario Botta's buildings in an ideal catalogue we would find that they reaffirm the form of man.

It is thus that the circle, the square and other primary shapes become eloquent once again, through an experiential and non-mimetic representation: Botta leads to the circle, in the Cappella on Monte Tamaro, after a long suspended pathway, placing the fraction of a circle on the abyss of the valley.

He uses the finite and pure circle of classical tradition, yet suspends it over a void.

The interior of the apsis captures light, whereas its covering, to which the bridge leads, is a non-finite place, from which to look.

Thus it was also in the mountain village of Mogno, where the new small church took on the features of an off-scale exalted ruin.

In the Capella Granato a perfect form, that of the dodecahedron, is placed between the rocks and an Alpine lake, between solidity and erosion.

Nella cappella Granato una forma perfetta, quella del dodecaedro, si colloca a mediazione tra le rocce e un lago alpino, tra consistenza ed erosione.

Nell'uno e nell'altro caso le matrici insediative del vocabolario umanistico, filtrate dalla grande lezione classica, intersecano struttura e senso delle opere di natura, dialogando senza confondersi con esse.

Lo sguardo però non è mai innocente: noi non vediamo solo con gli occhi, sia perché – come sosteneva Wittgenstein – «in ogni percezione echeggia un pensiero», sia perché l'occhio «è sempre antico, ossessionato dal proprio passato e dalle suggestioni vecchie e nuove, che gli vengono dall'orecchio, dal naso, dalla lingua, dalle dita, dal cuore e dal cervello».

È proprio Ruskin ad affermare, elencandoli uno ad uno, come gli artisti migliori dell'antichità ebbero a che fare, in giovinezza, con la vista di una catena montuosa, elemento che caratterizza l'arte occidentale, a partire da quella greca e italiana. Egli stesso, peraltro, proprio nei volumi dei *"Painters"*, dedica una sterminata e dettagliatissima riflessione all'analisi e alla lettura delle montagne e delle rocce.

Soffermate lo sguardo sul dodecaedro della Cappella Granato dalle diverse angolazioni e ritroverete questa stessa sequenza.

Certamente Botta ha lungamente osservato la montagna svizzera, cogliendone il carattere, ma anche il sacrificio. Non potrebbe forse essere diversamente per un maestro di nascita svizzera, ma di cultura architettonica profondamente vicina alla sensibilità italiana.

Così le sue figure primarie, come quelle, non a caso, con cui l'arte antica ci ha sbalordito e insegnato, ogni volta si fermano sul confine tra forma finita e forma aperta.

Questo lavoro sulla forma della montagna arriva a sezionarla, rappresentarla, tradurla, fino ad avvicinarne il corpo al corpo della forma architettonica che l'uomo concepisce. Si può parlare di umanizzazione del tipo di fronte all'urgenza costituita dalla dissoluzione del paesaggio contemporaneo.

L'architetto dispone la figura, resa autorevole dal tempo, sul profilo incerto della nostra transizione, sapendo che il tipo architettonico autentico sarà sempre riconoscibile nel punto estremo, valico di separazione e di incontro tra forma dell'uomo e forma della natura.

Di fronte a ciò il procedimento architettonico avviene nella consapevolezza che il silenzio delle figure pure costituisce ad un tempo la forma più eloquente della rivelazione, ma anche dell'adorazione.

Attraverso le opere, sostenendo il valore di un "nuovo tipo", Botta prende posizione con chiarezza nel campo dell'architettura, affermando, proprio a partire dalla montagna che egli sempre osserva, la necessità di luoghi dello spirito, sostanzialmente di "templi", nell'unica certezza che, con S. Shama, «Prima di essere riposo dei sensi il paesaggio è opera della mente» perché «Un panorama è formato da stratificazioni della memoria almeno quanto da sedimentazioni di rocce».

In both cases the matrices of the humanist lexicon, filtered by a great classical lesson, intersect structure and meaning of the works of nature, establishing a dialogue, yet without becoming confused with them.

The gaze, however, is never innocent: we do not only see with the eyes, either because – according to Wittgenstein – «in every perception lies a thought», or because the eye «is always ancient, obsessed by its own past and by old and new suggestions that come from the ear, the nose, the tongue, the fingers, the heart and the brain».

It is precisely Ruskin who affirmed, listing them one by one, that the greatest artists of antiquity had gazed upon a mountain range, in their youth. This is an element that characterises Western art, beginning with that of Greece and Italy. In his book, *"Painters"*, he devotes an exhaustive and detailed reflection to the analysis and interpretation of mountains and rocks.

Contemplate the dodecahedron of the Cappella Granato from various angles and you will identify this same sequence.

Certainly Botta has long observed the Swiss mountains, grasping their character, but also their sacrifice. It could only be thus for a Swiss-born master, yet imbued in an architectural culture that is very close to an Italian sensibility.

Thus his primary figures, such as those with which ancient art has astonished and taught us, are always set at the threshold between a finite form and an open form.

His work on the shape of the mountain sections it, represents it, translates it, until it brings its body close to the body of the architectural form that man designs. One could speak of humanisation of the type before the urgency of the dissolution of the contemporary landscape.

The architect places the figure, made authoritative by the passing of time, on the uncertain outline of our transition, knowing well that the authentic architectural type will always be recognisable at its most extreme position, at the threshold where the forms of man and of nature both meet and separate.

In face of this, the architectural procedure takes place in the awareness that the silence of pure figures constitutes the most eloquent form of both revelation and adoration.

Through his works, endorsing the value of a "new type", Botta clearly took a side in the field of architecture, affirming, precisely from the mountains which he is always observing, the need for places of the spirit, for "temples", with the same certainty as S. Shama, who wrote: «Before being a rest for the senses the landscape is a work of the mind», because «a landscape is formed by layers of memory at least as much as it is formed by the sedimentation of rocks».

*Translation by Luis Gatt*

Il progetto di ampliamento dell'albergo San Lorenzo a Bergamo Alta di Adolfo Natalini affronta il tema del rapporto con l'antico, declinato in un contesto urbano come quello del centro storico di città alta. L'architetto riflette il carattere del luogo attraverso l'interpretazione tipologica dei suoi elementi costitutivi procedendo, nella composizione architettonica, per processi anziché per oggetti.

Adolfo Natalini's project for the expansion of the San Lorenzo Hotel in Bergamo Alta addresses the subject of the relationship to the ancient, declined in an urban context such as that of the upper city. The architect reflects the features of the place through the interpretation of its constitutive elements proceeding, in the architectural composition, by processes rather than by objects.

## Con i frammenti del tempo Il nuovo Relais San Lorenzo a Bergamo Alta di Adolfo Natalini With the fragments of time The new Relais San Lorenzo in Bergamo Alta by Adolfo Natalini

*Gabriele Bartocci*

Le rovine e i progetti condividono il malinconico destino dell'assenza: le prime di un qualcosa che è scomparso per sempre, i secondi, l'attesa di un qualcosa che forse non verrà<sup>1</sup>.

Il costruttore di Città Alta è il tempo. A Bergamo, durante i secoli, a partire dal primo insediamento romano, alle strutture urbane della città imperiale si sono sovrapposte quelle della città medioevale e rinascimentale fino agli interventi ottocenteschi che hanno delineato i tratti caratteriali della città contemporanea.

Piazza Mascheroni, anticamente denominata Piazza Nova è posta a nord-ovest della città. È uno spazio urbano affacciato a settentrione, una terrazza sospesa sul versante collinare della Maresana fortemente sedimentata nella storia; un luogo in cui si sono fusi il racconto e la poesia, dove la narrazione delle vicende architettoniche della città alta si è declinata nel suo paesaggio.

Il fronte meridionale della piazza è rappresentato dalla facciata settecentesca di Palazzo Roncalli il cui partito compositivo si sovrappone, come in una sorta di palinsesto antico, a quello cinquecentesco della Loggia dei Mercanti coniugando il ritmo verticale delle colonne con quello orizzontale dei marcapiani della residenza, stabilendo un rinnovato equilibrio tra le parti.

Analogamente, il fronte occidentale, costituito dalla facciata della Cittadella viscontea, è il risultato della sovrapposizione tipologica della fortezza e del palazzo (nel tratto di mura difensive compreso tra la Porta della campanella e una delle torri del monumentale complesso militare è sorta una residenza la cui facciata è scandita sia dal ritmo delle finestre che da quello delle merlature).

La piazza, paradigma della struttura urbana della città, mostra i segni del tempo nel processo di costruzione dello spazio.

Ruins and projects share the melancholy destiny of absence: the former of something that has disappeared for ever, and the latter the anticipation of something which perhaps will never come<sup>1</sup>.

The Upper City has been built by time. In Bergamo, for centuries and since the first Roman settlement, the urban structures of the imperial city have been followed by those of the Mediaeval and Renaissance cities, and finally those 19<sup>th</sup> century interventions which gave it its features as a contemporary city.

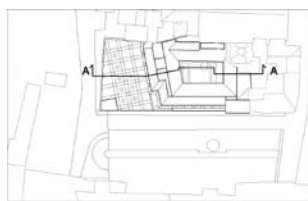
Piazza Mascheroni, previously known as Piazza Nova, is located to the north-west of the city. It is an urban space that faces north, a terrace suspended on the hillside of the Maresana and deeply sedimented in history; a place in which narrative and poetry have blended, where the architectural events that characterise the upper city have left a mark on the landscape.

The southern side of the square features the 18<sup>th</sup> century facade of Palazzo Roncalli, whose composition is superimposed, as in a sort of ancient palimpsest, to that of the 16<sup>th</sup> century Loggia dei Mercanti, blending the vertical rhythm of the columns to the horizontal rhythm of the string course of the residence, thus establishing a renewed balance between the parts.

In the same way, the western front, constituted by the facade of the Cittadella Viscontea, is the result of the typological superimposition of the fortress and the palace (in the section of the fortified walls between Porta della campanella and one of the towers of the military complex stands a residence whose facade is marked by the rhythm of the windows as well as of the crenellation).

The square, paradigm of the urban structure of the city, shows the signs of time in the process of construction of space.





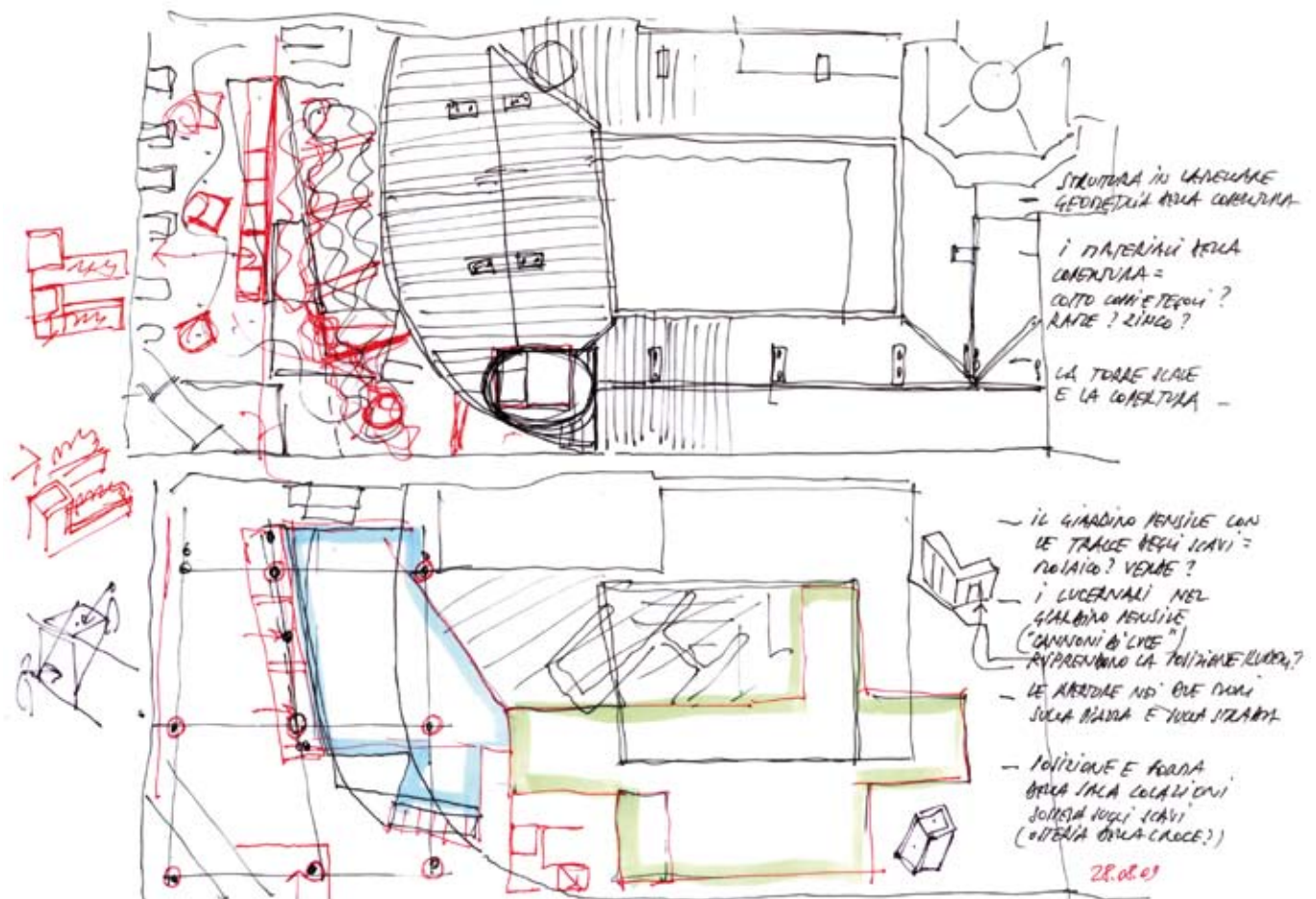
Hotel Relais San Lorenzo  
Bergamo Alta

2009-2013

*Progetto architettonico:*  
Adolfo Natalini/Natalini Architetti

*Progetto strutturale:* Marco Verdina  
*Impianti:* Alessandro Nani  
*Interni:* Guglielmo Renzi

*Fotografie:* Mario Ciampi



L'ampliamento dell'albergo San Lorenzo di Adolfo Natalini nasce con l'obiettivo di ridefinire l'angolo orientale di piazza Mascheroni nel tratto che fronteggia la Cittadella, parzialmente demolito durante la seconda metà del XIX secolo, secondo un atteggiamento progettuale mirato ad esaltare il carattere di organismo urbano stratificato che è proprio della piazza stessa e dell'architettura storica dei suoi elementi costitutivi.

Il lotto interessato dall'intervento è sostanzialmente un sito archeologico, un giardino posto a ridosso della chiesa del Carmine sul cui sedime giacciono, come membra di un corpo decomposto, i frammenti delle architetture storiche che si sono sovrapposte nel tempo, dal VI secolo a.C. all'età tardo Repubblicana, dall'età Medievale a quella Rinascimentale.

Tema centrale del progetto è costruire l'architettura sulle misure antiche e contemporaneamente conservarle, rimetterle in circolo, riattivarle affinché tornino ad essere vitali, significanti, riconquistando un nuovo rapporto con lo spazio urbano e con la storia del suo contesto.

L'architetto libera le rovine dalla terra che le ha custodite, le isola, come farebbe un archeologo in una campagna di scavi ricavando, nel piano del giardino il livello seminterrato (la sala colazione del relais, la SPA, una sala riunioni, ambienti di servizio) su cui il nuovo intervento si appoggia: un corpo nuovo si sovrappone ai frammenti di un corpo che è stato, restituendo dignità, continuità, senso alla memoria.

Attraverso quattro tagli ricavati nella parete perimetrale nord del giardino pensile che costeggia via della Boccola la luce penetra nei sotterranei con la scansione e il ritmo di una misura nuova,

The expansion of the San Lorenzo Hotel by Adolfo Natalini originates with the purpose of redefining the eastern corner of piazza Mascheroni in the section that faces the Cittadella, partially demolished during the second half of the 19<sup>th</sup> century, following a design approach aimed at exalting the character of the square and of the historical architecture of its constituting elements as a stratified urban organism.

The area of intervention is essentially an archaeological site, a garden next to the Chiesa del Carmine, on whose land lie, like the members of a decomposed body, the fragments of historical architectures that have overlapped through time, from the 6<sup>th</sup> century B.C., to the late Republican era, from the Middle Ages to the Renaissance.

The central theme of the project is to build the architecture on the ancient measures while also preserving, recycling and reactivating them until they become vital and significant again, establishing a new relationship with urban space and with the history of its context.

The architect frees the ruins from the earth that has guarded them, isolates them like an archaeologist in an excavation, obtaining a basement at the garden level (the breakfast room of the Relais, the SPA, a meeting room, services) on which the new intervention is based: a new body is superimposed to the fragments of a body that was, restoring dignity, continuity and a sense of memory.

Through four openings on the northern side of the surrounding wall that runs along via della Boccola light penetrates the basement with the cadence and rhythm of a new contemporary measure, illuminating the underground space and guiding the visitor in a pathway among fragments of a Roman residence and



contemporanea, illuminando lo spazio ipogeo, guidando il visitatore in un percorso tra frammenti di edificato residenziale di epoca romana e un pozzo, tra antiche cisterne d'acqua e resti di porticati, cantinati, cortili.

Natalini "sospende" sui ruderi il piano di posa del relais appoggiando il solaio in tre punti, tre pioli in acciaio disallineati tra loro perché posizionati nelle tre aree libere dai reperti: la stratificazione delle misure del tempo passato stabilisce la geografia della struttura architettonica del tempo presente.

In virtù della loro posizione disassata i punti di appoggio del nuovo corpo di fabbrica acquisiscono il carattere di frammenti di una nuova rovina; i tre elementi strutturali si configurano quali astrazioni di colonne la cui quota dell'astragalo è impostata tra quella della cimasa dei ruderi e l'intradosso del nuovo solaio, così da rendere visibile in ogni punto dello spazio il profilo del capitello.

La sala ipogea è essenzialmente un museo delle misure antiche della città, accessibile, oltre che dalla hall dell'albergo anche direttamente da piazza Mascheroni, attraverso un percorso, che, senza soluzione di continuità, si snoda dalla piazza Nova fino ad innestarsi nella terra per ritrovare attraverso le rovine un rinnovato principio di verità.

L'articolazione volumetrica dell'edificio riconfigura parte del fronte est della piazza definendo la porzione angolare dell'isolato in prossimità dell'abside della chiesa di Sant'Agata nel Carmine attraverso una composizione fatta di organismi architettonici sovrapposti, stratificati.

Natalini recupera il volume dell'albergo esistente addossato al fianco della chiesa e ne mantiene inalterata la porzione che si

a well, among ancient cisterns and remains of porticos, cellars and courtyards.

Natalini "suspends" on the ruins the level on which the Relais stands, supporting the floor on three points, three steel poles, misaligned between each other because placed in the three areas without ruins: the stratification of the measures of the past establishes the geography of the architectural structure of the present. In virtue of their off-axis position the supports of the new building acquire features as fragments of a new ruin; the three structural elements are configured as abstractions of columns in which the height of the astragalus is placed between the cymatium of the ruins and the intrados of the new floor, so as to make the outline of the capital visible from any point in space.

The underground hall is essentially a museum of the ancient measures of the city and is accessible from the hall of the hotel, as well as from Piazza Mascheroni, through a pathway that in a continuous way goes from Piazza Nova into the ground and finally reaches through the ruins a renewed principle of truth.

The articulation of the building in terms of volume reconfigures part of the eastern front of the square and determines the corner portion of the block next to the apse of the church of Sant'Agata nel Carmine through a composition made of superimposed, stratified architectural organisms.

Natalini recovers the volume of the existing hotel by the side of the church and leaves unaltered the section that stands over the square, using it as a link between the ancient building and the new extension. The preexisting building becomes the body to which the new architecture is attached.

p. 39  
 Veduta del livello seminterrato  
 Sezione trasversale  
 p. 40  
 Schizzo preliminare  
 p. 41  
 Sala colazione nel livello seminterrato del Relais  
 p. 42  
 Schizzo preliminare dell'articolazione volumetrica  
 p. 43  
 Veduta d'angolo: fronte su piazza Mascheroni e scorcio del prospetto  
 interno affacciato sul giardino pensile



attesta sulla piazza conferendogli il ruolo di cerniera tra l'edificato antico e la nuova addizione. La preesistenza diventa il punto in cui si innesta la nuova architettura.

Il relais, sviluppato su due livelli fuori terra ha il fronte su piazza Mascheroni scandito da sei tagli verticali nei quali sono ricavate le aperture secondo un ritmo che replica quello delle finestre dell'edificato adiacente.

La linea di colmo della copertura del nuovo albergo è la continuazione di quella dell'edificio che lo affianca e il marcapiano, la fascia divisoria tra il pianterreno e il primo piano è la prosecuzione del solaio che divide in due livelli il volume confinante: il corpo nuovo dell'architettura si avvicina al corpo antico in modo attento, in coerenza col suo processo di sviluppo, spaziale, architettonico; il passato confluisce nel presente diventando la matrice dell'organizzazione formale della città contemporanea.

Il muro in pietra mista che perimetrava il lotto di progetto, da recinto si trasforma in parete basamentale su cui Natalini appoggia parzialmente la cortina muraria del nuovo volume, continuandone lo sviluppo in verticale.

Nel muro antico viene ricavata una fascia in pietra chiara, che ricorda la traccia di una stratificazione geologica, ed ha la funzione di dichiarare la quota di imposta originale della cimasa nonché quella più alta del piano di campagna della piazza (essendo questa in pendenza verso l'esterno del centro abitato) e nel contempo di tenere unita la congerie di volumi articolati sul fronte.

L'architetto arretra di due metri il primo livello rispetto al pianterreno (sia al piano terra che al piano primo sono alloggiati quindici camere) che è rivestito in pietra e segue l'allineamento dell'edificato sul fronte: il volume si frammenta smaterializzandosi, amplian-

The Relais, developed on two levels above ground has its facade on Piazza Mascheroni and has six vertical openings which follows a rhythm that replicates that of the windows of the adjacent building. The line at the height of the roof of the new hotel is the continuation of that of the building next to it and the string course, the divisory strip between the ground and first floors is the continuation of the floor that divides the two levels of the adjacent construction: the new body of the architecture approaches the ancient body in a careful manner, coherent with its processes of spatial and architectural development; the past flows into the present and becomes the matrix for the formal organisation of the contemporary city.

The mixed stone wall that surrounded the lot was turned from an enclosing wall into the base on which Natalini partially supports the wall of the new volume, continuing its vertical development. A strip of clear stone was extracted from the ancient wall which recalls the traces of a geological stratification, and has the function of keeping the original set up of the cymatium, as well as that of the ground level of the square, which is higher (being in a slope toward the outside of the town) and at the same time to keep the jumble of volumes in front united.

The architect draws back the first level from the ground level (both the ground and first floors have fifteen rooms) which is clad in stone and follows the front outline of the building: the volume is fragmented and dematerialises, widening and accompanying the view from via Colleoni, towards the hills of Maresana.

The study of the perspective on Piazza Nova follows a careful observation and interpretation of the side of the Cittadella which stands before it. Opposite to the point in which the section of the crenellated Viscontean building is interrupted, Natalini begins a



do e accompagnando la visuale, per chi arriva da via Colleoni, verso le colline della Maresana.

Lo studio del prospetto su piazza Nova consegue a un'attenta osservazione e interpretazione del fianco della Cittadella che lo fronteggia. In corrispondenza del punto in cui il tratto di mura merlate della fabbrica viscontea si interrompe, sul fronte opposto Natalini dà origine a una sequenza di setti e di vuoti che, con la cadenza e il passo di una merlatura fuori-scala ne costituisce, come per effetto di un riverbero, l'ideale continuazione.

La successione dei setti, sei paramenti rivestiti in pannelli di lega di rame brunita, si interrompe all'altezza in cui si innesta sul fronte opposto della piazza il Porticato della Cittadella, per poi piegare ad L verso l'interno (ponendosi sulla stessa direzione del corpo di fabbrica trecentesco) fino a congiungersi con il transetto della chiesa. Dalla rotazione del volume si ricava un chiostro nel punto in cui sorgeva una corte distrutta durante le demolizioni del 1850.

La "merlatura", nel ruotare di novanta gradi raddoppia in altezza trasformandosi in una sequenza di contrafforti, riflesso di quelli che scandiscono il fianco della chiesa del Carmine.

Il progetto contemporaneo riattiva un flusso spaziale di misure storiche qualificando lo spazio urbano, stabilendo una nuova scala di percezione dei suoi elementi fondativi.

Il relais San Lorenzo è il risultato di un lavoro di costruzione dello spazio attraverso la configurazione formale della sua decomposizione secondo un modello concettuale di pensare e di comporre l'architettura per frammenti, di tempo, per organismi non-finiti, per processi anziché per oggetti chiusi e conclusi in una soluzione.

<sup>1</sup> Tratto da A. Natalini, *Adolfo Natalini. Quattro quaderni. Dal Superstudio alle città dei Natalini Architetti*, Forma Edizioni, Firenze 2015.

sequence of septa and voids which, with the cadence and passage of off-scale crenellations, constitutes, as if due to a reverberation, its ideal continuation.

The succession of septa, six facades clad in burnished copper panels, is interrupted at the spot in which the portico of the Cittadella connects to the opposite side of the square, before making an L-turn towards the inside (placing itself on the same direction as the 14<sup>th</sup> century building) until it joins the transept of the church.

From the rotation of the volume a cloister is obtained at the place where a courtyard stood which was destroyed as part of the 1850 demolitions.

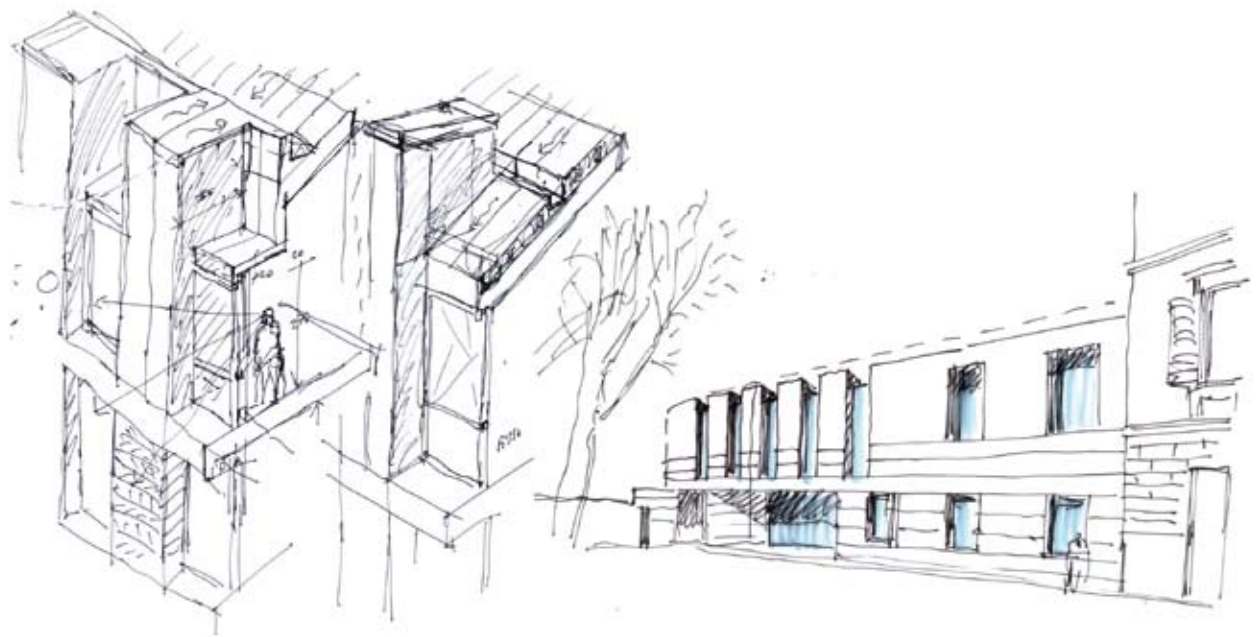
In the ninety degree rotation the "crenellation" doubles in height becoming a sequence of buttresses, in reflection of those that line the side of the Chiesa del Carmine.

The contemporary project reactivates a spatial flux of historical measures which qualify urban space, establishing a new scale of perception for its foundational elements.

The Relais San Lorenzo is the result of the construction of space through the formal configuration of its decomposition according to a conceptual model of thinking and composing architecture through fragments, time, non-finite organisms and through processes rather than objects which are closed and concluded in a single solution.

*Translation by Luis Gatt*

<sup>1</sup> From A. Natalini, *Adolfo Natalini. Quattro quaderni. Dal Superstudio alle città dei Natalini Architetti*, Forma Edizioni, Firenze 2015.



2 (A) QUALITÀ TENTATIVO DI STABILIRE  
LA LINEA DI FINEZZA



I dispositivi di articolazione architettonica e spaziale messi in atto dai fratelli Mateus nelle due case ristrutturate tra Lisbona e l'Alentejo attivano processi di riduzione e astrazione materica e formale. L'uso di pochi e significativi materiali mutuati dalla tradizione ribadisce la centralità del vuoto nel lavoro dei due architetti portoghesi e trasmette un'idea di atemporalità e autenticità spaziale.

The spatial and architectural articulation devices implemented by the Aires Mateus brothers in the two houses renovated between Lisbon and Alentejo activate processes of reduction and abstraction, both formal and material. The use of few yet significant materials borrowed from tradition underlines the central nature of the void in the work of the two Portuguese architects and transmits a sense of atemporality and spatial authenticity.

## Aires Mateus Due residenze “fuori dal tempo” tra Lisbona e l'Alentejo Two “atemporal” residences between Lisbon and Alentejo

Francesco Cacciatore

Tutto ebbe inizio in modo del tutto casuale nel 2010, quando un amico incarica Manuel e Francisco Aires Mateus della ristrutturazione di una piccola casa di vacanza a ridosso della spiaggia di Comporta, sull'Oceano Atlantico<sup>1</sup>. Questo lavoro porterà all'invenzione delle note Casas na areia, le due abitazioni con il pavimento di sabbia che hanno fatto rapidamente il giro delle riviste di tutto il mondo. Qualche tempo dopo, sempre a firma Aires Mateus e sempre all'interno dello straordinario scenario paesaggistico della *Reserva Natural do Estuário do Sado*<sup>2</sup>, lo stesso committente realizza le cosiddette *Cabanas no rio*, una coppia di cabine in legno attrezzate per villeggiare isolati nell'intrico di canali, dune e palafitte di questo angolo incontaminato del Portogallo.

Queste due esperienze, nate quasi per gioco e per soddisfare ordinarie esigenze di famiglia, sono presto diventate un'attività imprenditoriale con la forma più organizzata e ambiziosa che prende il nome di *Silent Living*<sup>3</sup>, ideata e diretta da João Rodriguez e dai suoi familiari. Tale esperimento si è evoluto conservando, tuttavia, lo spirito e i valori con cui era nato. L'idea è quella di consegnare al visitatore un'esperienza in cui possa sentirsi a casa propria anche standone a distanza, sperimentando il *comfort* di una raffinata esperienza spaziale e il piacere di un tempo lento, dilatato, differente da quello spesso frenetico e bulimico di un certo tipo di vacanza.

A queste prime due abitazioni si sono aggiunte, più recentemente, due nuove case che, collocate in contesti e luoghi differenti, sono state affidate, ancora una volta, alla sensibilità progettuale dei fratelli Mateus.

Everything began fortuitously in 2010, when a friend commissioned Manuel and Francisco Aires Mateus the renovation of a small holiday home near the beach of Comporta, on the Atlantic<sup>1</sup>. This work led to the creation of the well-known Casas na areia, the two dwellings with a sand floor that were well covered by magazines around the world. Sometime later, the same client commissioned the Aires Mateus brothers the construction, also within the extraordinary landscape of the *Reserva Natural do Estuário do Sado*<sup>2</sup>, of the two wooden cabins known as *Cabanas no rio*, ideal for spending a holiday in the intricate maze of canals, dunes and stilt houses of this uncontaminated corner of Portugal.

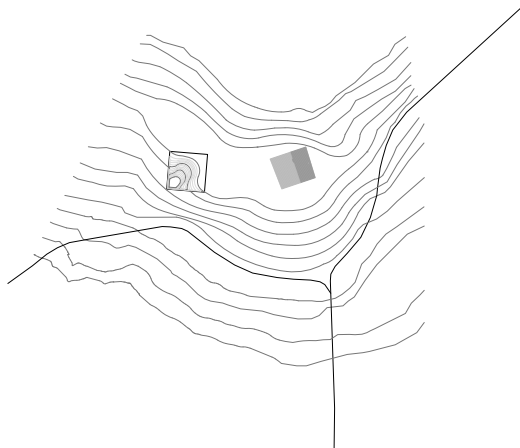
These two cases, which originated almost as a *divertissement*, as well as to satisfy common family needs, soon became a form of business in a more organised and ambitious manner which was given the term of *Silent Living*<sup>3</sup>, devised and created by João Rodriguez and his family. This experiment evolved while maintaining the spirit and values with which it was originally created. The idea was that of offering the visitor an experience in which he could feel at home while being away, with the comfort of a refined spatial experience and the pleasures of a slow, dilated time, different from the frantic and bulimic nature of certain types of holiday.

These first two dwellings were followed by two new houses, which placed in different contexts and places, were once again commissioned to the design sensibility of the Aires Mateus brothers.

### Lisbon

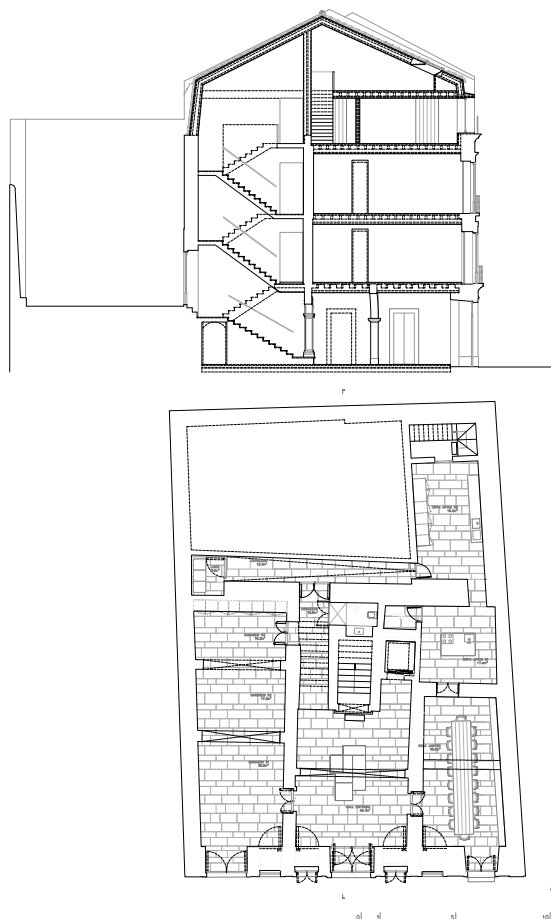
The most recent piece in this mosaic was added in 2012 when the Rodriguez family took an entire building in the city, in the district of





*La campagna alentejana inquadrata dalla nuova piscina*  
*Alentejo, planimetria della casa e della piscina*  
*Lisbona, planimetria della zona di Santa Clara*  
 p. 48  
*Hotel Santa Clara*  
*Pianta del piano terra e sezione trasversale dell'edificio urbano*  
*Facciata dell'edificio rivolta a sud-est*  
 p. 49  
*Spazio d'ingresso e soggiorno comune al piano terra*

01 201 1001



### Lisbona

Il più recente tassello di questo mosaico si aggiunge nel momento in cui, nel 2012, la famiglia Rodriguez rileva un intero palazzotto all'interno della città, nella zona di Santa Clara, per destinarlo a un'attività di ospitalità e di accoglienza che, seppure inserita nel cuore pulsante e dinamico della capitale, conferma la tendenza inaugurata con le due strutture precedenti. Siamo nella porzione sud-est del centro cittadino, ai margini delle colline della *Graça* e dell'*Alfama*, ad una quota relativamente più alta dal livello del fiume in cui si trovano importanti monumenti nazionali come il Convento di *São Vicente de Fora* e la Chiesa di *Santa Engrácia*, detta anche *Panteão Nacional*. Questa zona ospita anche una delle iniziative più famose e variopinte della città, la cosiddetta *Feira da Ladra*, il mercatino delle pulci che si tiene il martedì e il sabato di ogni settimana. L'edificio s'inserisce all'interno della cortina di fabbricati che definiscono il limite settentrionale del *Campo de Santa Clara*, un sistema di piazze, giardini e spazi pubblici distribuiti a diverse quote che, localmente, restituiscono la complessità orografica d'insieme della capitale portoghese.

Il progetto si è concentrato sulla ristrutturazione del fabbricato esistente, un manufatto antico di difficile collocazione storica a causa delle numerose stratificazioni e trasformazioni tipiche di questo genere di costruzioni che, tuttavia, può essere inserito in quella famiglia di edifici che, in Portogallo, viene denominata *arquitectura chã*<sup>4</sup>. Quest'ultima è un'architettura dalle linee essenziali, volumetriche, quasi priva di ornamentazione che, da un lato, strizza l'occhio alla scarna tradizione vernacolare portoghese e, dall'altro, si affida alle invisibili geometrie dei tracciati regolatori e delle proporzioni auree di ispirazione classica.

La scelta dei fratelli Mateus è stata quella di assecondare questi caratteri di semplicità ed essenzialità formale per concentrarsi sulla combinazione studiata di pochi materiali, attraverso cui trasmettere un'idea di atemporalità e di autenticità spaziale.

Santa Clara, in order to transform it into a hotel that, although located in the pulsating and dynamic heart of the capital, confirmed the trend began with the two precedent structures.

The area is in the south-east of the city centre, next to the hills of *Graça* and *Alfama*, at a height slightly higher than that of the river, where important national monuments, such as the Convent of *São Vicente de Fora* and the Church of *Santa Engrácia*, known also as *Panteão Nacional*, are located. This zone is also the location one of the most famous and particular initiatives of the city, the so-called *Feira da Ladra*, the flea-market which takes place every Tuesday and Saturday. The structure lies within the series of buildings that mark the northern limit of the *Campo de Santa Clara*, a system of squares, gardens and public spaces distributed on different heights which render, at the local level, the general orographic complexity of the Portuguese capital.

The project focused on the restructuring of the existing construction, an old building that was difficult to place historically due to the numerous layers and transformations that are typical of these types of structures, yet it can be included in the family of buildings that in Portugal are termed *arquitectura chã*<sup>4</sup>. It is a type of architecture with simple volumetric lines almost entire devoid of ornamentation which, on the one hand refers to the meagre Portuguese vernacular tradition and, on the other, follows the invisible geometries of the regulating lines and golden ratios derived from Classical architecture.

The Aires Mateus brothers chose to underline these simple and formally essential characters in order to focus on the studied combination of few materials through which an idea of atemporality and spatial authenticity can be transmitted.

The first irreplaceable material of the Aires Mateus poetics is the void, that precious and often neglected substance of architecture which instead represents the most consistent and significant portion of the volume of every building. In the projects by the two

Hotel Santa Clara  
Lisboa, Portugal

progetto 2012 - 2014  
realizzazione 2015 - 2016

*Progetto:* Manuel Aires Mateus / Francisco Aires Mateus  
*Coordinamento e interior design:* Maria Rebelo Pinto  
*Collaboratori:* Luz Jiménez, Sara Calem, Maria Bello, Pauline Gasqueton  
*Ingegneria:* Betar, Prom&  
*Costruttore:* Manuel Mateus Frazão  
*Paesaggio:* PROAP  
*Fotografie:* Nelson Garrido



Piante del primo, secondo e terzo livello dell'edificio

p. 51

Il luogo del pranzo al piano terra

Armadio in legno di pino del bagno delle camere

La vasca da bagno di pietra di lioz

p. 52

Casa no Tempo

Pianta e sezione della casa di campagna

La grande loggia voltata inquadra la campagna

p. 53

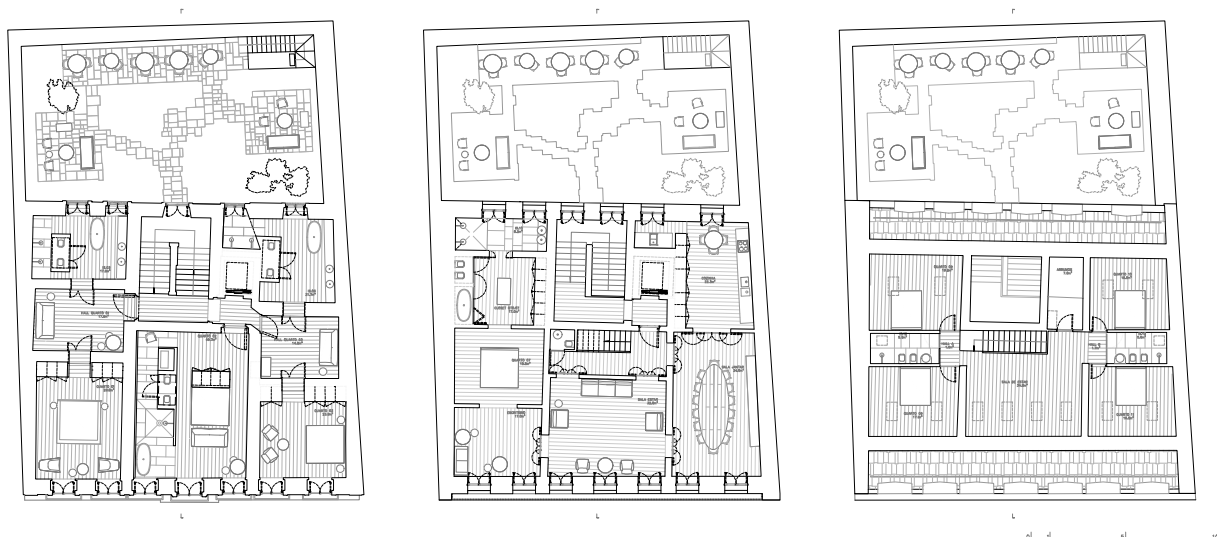
Facciata principale nel paesaggio agricolo alentejano

pp. 54-55

Dettaglio del camino

Il pavimento ribassato disegna la stanza del camino

Il profondo soggiorno rivolto verso sud guarda verso la piscina



Il primo e insostituibile materiale della poetica di Aires Mateus è il vuoto, quella preziosa e spesso trascurata sostanza dell'architettura che invece rappresenta la porzione più consistente e significativa del volume di ogni edificio. Nei progetti dei due fratelli portoghesi questa materia è sempre manipolata con grande consapevolezza ed efficacia, sia che si tratti di edifici ex-novo sia che si lavori a progetti di ristrutturazione dell'esistente. In molti di questi casi, la strategia per esaltare un'idea di spazio fondata sulla centralità del vuoto è proprio quella di una radicale riduzione di forme e materiali.

Nel progetto per il Santa Clara 1728, questo metodo è messo in atto con grande raffinatezza in tutti gli ambienti dell'edificio, dagli spazi d'ingresso e di accoglienza del piano terra, che riuniscono tutte le stanze di uso collettivo della casa, ai confortevoli volumi delle camere distribuiti sui tre livelli soprastanti, fino allo stereometrico spazio del patio-giardino rialzato, sul retro dell'edificio.

Gli altri materiali di finitura della costruzione sono solo quattro e sono quelli della lunga tradizione costruttiva della città, spesso rintracciabili negli antichi palazzi, nelle chiese o negli spazi pubblici della capitale portoghese. Il calcare resistente e compatto della pietra di *lio*z, tipica di Sintra e del territorio circostante, sottolinea tutte le parti "dure" dell'edificio come cornici, cantonali, lesene e modanature interne ed esterne. Nella lucida versione a lastre levigate, questo stesso materiale, definisce tutti i pavimenti e le zoccolature degli spazi comuni al piano terra e la superficie di calpestio dei servizi delle stanze. Qui, viene usata anche nell'incredibile versione massello per scavare le sottili forme sinuose di vasche da bagno e lavelli all'interno di interi blocchi di pietra.

Il legno di pino a larghe doghe rettangolari disegna il pavimento di tutte le camere oltre a rappresentare il materiale per il design su misura di mobili, accessori e alcune pareti divisorie. La lucida ceramica dell'*azulejo*<sup>5</sup> tradizionale, nella candida versione monocromatica con faccia leggermente corrugata, disegna le squamose pareti dei

Portuguese brothers this matter is always manipulated with great awareness and efficiency, whether in the case of ex-novo buildings or of the renovation of existing structures. In many of these cases the strategy for exalting an idea of space based on the central nature of the void passes precisely through a radical reduction of forms and materials.

In the Santa Clara 1728 project, this method is applied with great refinement to all the spaces of the building, from the entrance and lobby on the ground floor, which connects all the collective-use spaces of the house, to the comfortable spaces of the rooms, distributed on the three storeys above, until the stereometric space of the elevated courtyard-garden on the rear of the building.

The other materials used for the finishing are only four and are those traditionally used in the city, often found in old buildings, churches or public spaces of the Portuguese capital. The compact and resistant calcareous stone known as *lio*z, typical of Sintra and the surrounding territory, underlines all the "hard" parts of the building, such as cornices, corners, lesenes and mouldings, both interior and exterior. In the shiny version with polished slabs, this same material is used for pavements and skirting boards of common spaces on the ground floor and of the service areas of the rooms. Here it is also used in an amazing version as planks for carving the curvy shapes of bathing tubs and sinks within whole blocks of stone.

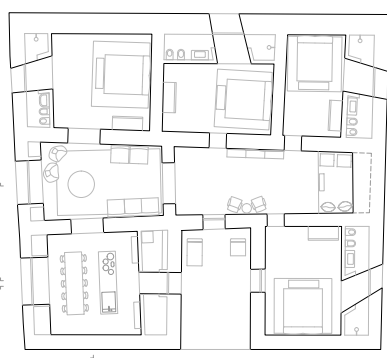
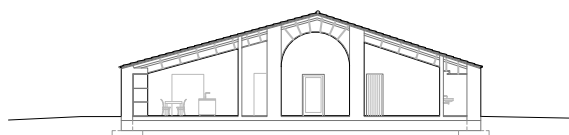
Pine wood in wide rectangular staves is used for the paving in all rooms and is also the material for custom-made furniture, accessories and some partition walls. The traditional shiny *azulejo*<sup>5</sup> ceramic. In its pure white version with a slightly corrugated side it is used for the scaly walls of the bathrooms, which vibrate with natural light. The ever-present white plaster completes the finishing of the remaining surfaces.

It does not feel like one is in the city, while cuddled and protected by the refined comfort and the restful configuration of these spac-



Casa no Tempo  
Montemor-o-Novo, Alentejo, Portugal  
2010 - 2012

Progetto: Manuel Aires Mateus / Francisco Aires Mateus  
Coordinamento: Maria Rebelo Pinto  
Collaboratori: Luz Jiménez, Matilde Girão  
Fotografie: Nelson Garrido



servizi che vibrano sotto l'effetto della luce naturale. L'insostituibile intonaco bianco completa la finitura delle rimanenti superfici.

Non pare di essere in città, coccolati e protetti dal *confort* raffinato e dalla riposante configurazione di questi spazi che sembrano fermare e dilatare il tempo. Eppure, basta varcare la soglia per immergersi nel movimento e nel caos variopinto e cangiante dei vicoli, delle strade e delle piazze di una sfavillante Lisbona, lanciati nell'infinito sali e scendi delle sue docili colline.

### Alentejo

Verso sud, l'uscita dalla capitale portoghese e dal suo intrico di spazi e scenari metropolitani è di quelle esperienze che non si dimenticano. Si attraversa il metallico *Ponte 25 de Abril* ammirando dall'alto il magnifico scenario dell'estuario del Tago per poi proseguire verso Evora, inoltrandosi nel cuore dell'*Alentejo*<sup>6</sup>. La regione a sud di Lisbona, oltre il fiume, come lascia intendere il significato letterale del nome, è una delle aree naturalistiche più belle del Portogallo. Si tratta di un disteso altopiano ondulato, punteggiato prevalentemente da querce da sughero e costellato di vasche per la raccolta e la conservazione dell'acqua che, in un territorio secco e poco piovoso come questo, rappresenta una risorsa preziosa. Da queste parti i fratelli Mateus hanno all'attivo parecchi progetti e realizzazioni di cui la maggior parte è costituita da case di vacanza private realizzate, il più delle volte, per una ricca committenza proveniente dall'estero.

La cosiddetta *Casa no Tempo*, invece, appartiene alla famiglia Rodriguez e si trova a pochi chilometri da Evora, nella zona di Montemor-o-Novo, isolata all'interno del tipico paesaggio agricolo *alentejano* che si estende tutt'intorno a vista d'occhio. Anche in questo caso siamo di fronte alla ristrutturazione di un

es which seem to stop and dilate time. Yet one need only cross the threshold to be immersed in the movement and the colourful and mutating chaos of the alleys, streets and squares of the wonderful city of Lisbon, in the infinite ups and downs of its docile hills.

### Alentejo

To exit the Portuguese capital and its intricate network of metropolitan spaces and scenarios toward the south is one of those experiences that are not forgotten. One crosses the metallic *Ponte 25 de Abril* while admiring from above the magnificent scenery of the estuary of the Tagus in the direction of Evora, and enters into the heart of the *Alentejo*<sup>6</sup>. The region to the south of Lisbon, beyond the river, as the literal meaning of the name suggests, is one of the most beautiful natural areas of Portugal. It consists in a wide curvy plateau dotted mostly by cork oaks and constellated by water conservation basins which, in a dry and rainy region such as this, represent a precious resource. In this region the Aires Mateus brothers have undertaken many projects and constructions, mostly private holiday homes made for rich foreign clients.

The so-called *Casa no Tempo*, instead, belongs to the Rodriguez family and is located a few kilometres from Evora, in the area of Montemor-o-Novo, isolated in the typical *alentejano* agricultural landscape which extends all around it as far as the eye can see. Also this case consists in the renovation of an existing building, a small country house like so many others located in the same area. The original idea was that of providing the structure with a simple maintenance intervention for consolidating the foundations, which suffered from rising dampness. The project later evolved to include not only the renovation of the entire building,



edificio esistente, una piccola casa di campagna come parecchie altre situate nella stessa zona. L'intento iniziale era quello di una semplice manutenzione del fabbricato per il consolidamento delle fondazioni che soffrivano un problema di umidità di risalita. In seguito, il progetto si è evoluto interessando non solo l'intero rifacimento della costruzione ma coinvolgendo anche le relazioni che questa stabilisce con la campagna circostante e con il paesaggio *alentejano*. Uno scenario, quest'ultimo, quasi immutabile e fuori dal tempo, il cui perfetto equilibrio risulta appena alterato dal programmato e ciclico susseguirsi delle stagioni.

L'edificio è orientato quasi esattamente secondo i punti cardinali, seguendo una pratica ricorrente in queste architetture contadine. Verso est l'unica apertura della costruzione è ritagliata da una profonda loggia voltata che inquadra l'orizzonte del monotono e rilassante territorio dell'altopiano. Questo spazio, oltre a rappresentare il cuore sociale della casa, aperto in prevalenza verso le zone di uso collettivo dell'abitazione, funziona quasi come una meridiana, una sorta di orologio solare costruito attraverso l'orientamento e la forma semplice e archetipa del fabbricato. Qui si può celebrare, ad esempio, il momento mattutino dell'alba, quando il disco del sole sorge inquadrato all'interno dell'arcuata cornice della loggia, oppure si può indovinare il momento del tramonto, attraverso la mutevole linea d'ombra della falda del tetto che proietta la sua cuspide in profondità, a cavallo dell'asse di simmetria di questo spazio.

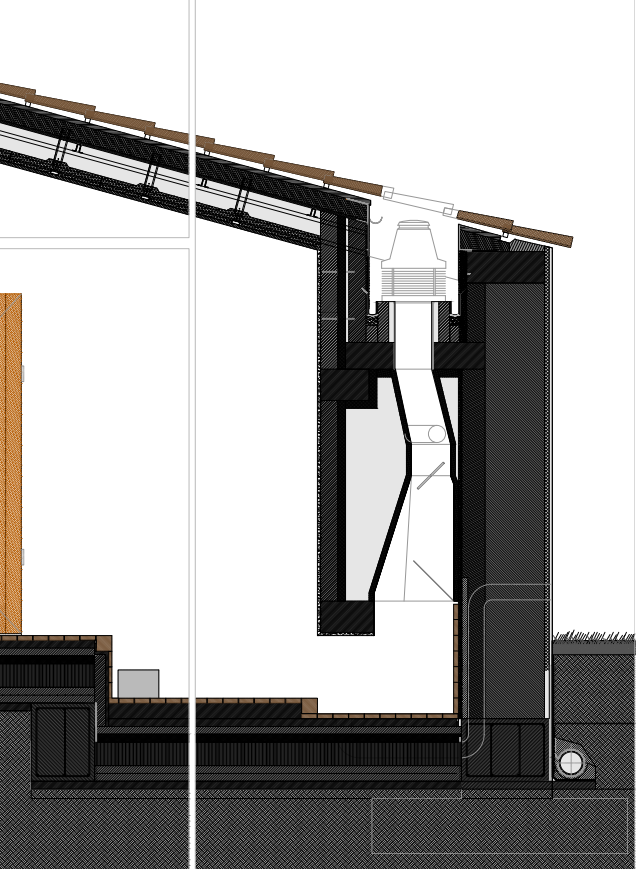
Verso sud si apre, in prevalenza, la zona giorno dell'edificio, una generosa cucina-pranzo insieme a un ambiente soggiorno disposto in lunghezza e collegato a uno spazio centrale d'ingresso e distribuzione che ospita pure il camino. Il lato rivolto a mezzogiorno guarda anche verso la piscina poco distante. Questa è ricavata

but also its relationship to the surrounding countryside and the *alentejano* landscape. A scenery which appears almost immutable and atemporal, whose perfect balance is only slightly altered by the steady and cyclical passing of the seasons.

The building is oriented almost exactly according to the cardinal points, following a recurring practice in peasant architecture.

Facing east, the only opening of the construction is a deep loggia that frames the horizon of the monotonous and relaxing territory of the plateau. This space, in addition to representing the social heart of the house, since it connects to the collective spaces of the dwelling, functions almost like a meridian, a sort of sundial built through orientation and the simple and archetypal shape of the building. Here dawn can be celebrated, when the sun rises within the arched frame of the loggia, or the sunset can be guessed by watching the changing shadow lines of the pitched roof projecting its cusp in depth, over the symmetry axis of this space.

The day areas of the building face mostly south. There is a generous kitchen-dining-room and a living-room placed longways and connected to a central space which is both the entrance and distribution and includes the fireplace. It also faces the swimming-pool, located in a square-based parallelepiped which has approximately the same size as the house and takes advantage of the slight depression on the terrain in order to find its natural position with a minimal impact on the landscape of the plateau. The southern and eastern sides of the pool, with the reflected liquid lightly touching the edge of the container, thus cancelling its thickness, constitute the new artificial horizon of the surrounding countryside. The northern and western sides, in contrast with the sinuous waterline, form a small beach with almost Caribbean colours and transparency in the midst of the existing agricultural landscape.



all'interno di un parallelepipedo a base quadrata di misura simile a quella della casa e approfitta della lieve depressione del terreno per trovare la sua naturale posizione con un impatto minimo sul paesaggio dell'altopiano. I lati sud ed est della vasca, con il liquido riflesso che sfiora il bordo del contenitore cancellandone lo spessore, costruiscono il nuovo orizzonte artificiale sulla campagna circostante. I lati nord e ovest, contrapposti alla sinuosa linea d'acqua, ritagliano un fazzoletto di spiaggia dai colori e dalla trasparenza quasi caraibica nel cuore del paesaggio agricolo esistente. Sul lato occidentale e su quello settentrionale dell'abitazione, le orientate bucatore a imbuto inquadrano brani della natura circostante. La profondità di questi dispositivi è moltiplicata dal posizionamento dei servizi lungo il lato dell'apertura e dalla geometria svasata e convergente dei tramezzi divisori che puntano verso selezionate direzioni. Anche qui la scelta di pochissimi materiali e di un mobilio essenziale, collocato sapientemente, moltiplica l'effetto di centralità del vuoto. In questo caso le materie architettoniche utilizzate sono solo tre, il candido intonaco delle pareti verticali e del soffitto inclinato, le lucide piastrelle di ceramica bianca dei servizi e il riposante colore bruno del pavimento in cotto, costruito interamente attraverso la giustapposizione e la reiterazione del piccolo modulo quadrato a giunti aperti applicato a tutte le superfici orizzontali della casa. Grazie a queste efficaci soluzioni progettuali, in questo angolo di Portogallo a pochi chilometri da Evora e a più di cento chilometri dalla capitale, si sperimenta un ritmo quotidiano differente. Un tempo rallentato e moltiplicato al punto che sembra si possa sospendere e dilatare ogni attimo di questa arcaica esperienza. I dispositivi di articolazione architettonica e spaziale messi in atto dai fratelli Mateus in questi due edifici confermano la grande efficacia compositiva e la coerente logica formale che da sempre contraddistingue il loro lavoro. Tuttavia, questi progetti non sembrano, in apparenza, supportati dallo stesso rigore metodologico e processuale al quale ci hanno abituati i due portoghesi. In particolare, pare venir meno l'uso di consolidati strumenti di rappresentazione a sostegno di un approccio tridimensionale al progetto di architettura, come il disegno a campi bianchi e neri, che amplifica l'idea di profondità spaziale, e soprattutto, l'abbondante produzione di

On the northern and western sides of the dwelling instead, the funnel-shaped openings frame fragments of the surrounding nature. The depth of these devices is multiplied by the placement of the bathrooms along the side with the opening and by the countersunk and convergent geometry of the partitions which are oriented toward selected directions. Also here, the choice of very few materials and of simple furniture wisely placed, multiplies the effect of the central nature of the void. In this case the architectural materials used are only three, the white plaster of the vertical walls and the inclined ceiling, the shiny white ceramic tiles of the bathrooms and the relaxing brownish colour of the earthenware tiles of the pavement, built entirely through the juxtaposition and repetition of the small square open-jointed module applied to all the horizontal surfaces of the house.

Thanks to these efficient design solutions, in this corner of Portugal a few kilometres away from Evora and more than a hundred from the capital, a different everyday rhythm is experienced. A time that has been slowed down and multiplied to the point that it seems that every instant of this archaic experience can be suspended and dilated.

The architectural and spatial articulation devices set forth by the Aires Mateus brothers in these two buildings confirm the great compositive efficiency and coherent formal logic that has always characterised their work. However, these projects do not seem to be supported by the same methodological and procedural rigour to which they have accustomed us. In particular, the use of consolidated representation tools in support of a tridimensional approach to the architectural project, such as the bidimensional design in black and white, which amplifies the idea of spatial depth, is not present, nor is the great production of large format models, thanks to which an analogical experience of space takes place that is as close as possible to reality<sup>7</sup>.

This omission has a double explanation. On the one hand we must bear in mind that the peculiar design process of the Aires Mateus brothers is applied in these cases to the restructuring of two existing buildings. In various occasions of this type the two Portuguese architects have shown to prefer a path that





modelli di grande formato, grazie ai quali si compie un'esperienza analogica dello spazio quanto più vicina possibile alla realtà<sup>7</sup>. Questa omissione ha una doppia spiegazione. Da un lato bisogna tenere presente che il peculiare processo progettuale dei Mateus si applica, in questi casi, alla ristrutturazione di due edifici già costruiti. In varie occasioni di questo tipo, i due architetti portoghesi hanno dimostrato di preferire un percorso di riduzione formale che prevede la riproposizione dell'esistente depurato da tutti quegli elementi di alterazione dell'autenticità spaziale dell'edificio. Tale orientamento giustifica l'omissione di passaggi intermedi, prediligendo l'evidenza del risultato rispetto alla descrizione del processo. Dall'altro lato, la lunga esperienza acquisita nella rigorosa applicazione di una filosofia e di un metodo di lavoro che assegna centralità alla configurazione e alla rappresentazione dello spazio cavo, ha forse interiorizzato e assorbito certe verifiche e certi passaggi di restituzione analogica del progetto, rinviandoli, probabilmente, alla più efficace sperimentazione dello spazio reale.

<sup>1</sup> Vedi M.G. Eccheli, *Aires Mateus. Quando costruire POVERO diventa LUSSO*, «Firenze Architettura», 1, 2015, pp. 34-43.

<sup>2</sup> È la riserva naturale di circa 23.000 ettari che si estende a sud-est di Lisbona, davanti alla città di Setúbal, inglobando il grande estuario del fiume Sado. Questo corso d'acqua attraversa quasi tutto il Portogallo da sud a nord per confluire nell'Oceano Atlantico, a una cinquantina di chilometri a sud della capitale.

<sup>3</sup> È la struttura ricettiva che riunisce le quattro dimore di cui si parla in questo scritto: le Casas na areia, le Cabanas no rio, la Casa no Tempo e il Santa Clara 1728. Per ulteriori approfondimenti degli aspetti commerciali di questa proposta vedi il sito [www.silentliving.pt](http://www.silentliving.pt).

<sup>4</sup> Tale definizione è riconducibile allo storico dell'arte nord-americano George Kubler che nel 1972 pubblica il libro *Portuguese Plain Architecture Between Spices and Diamonds, 1521-1706*. Qui, per la prima volta, compare questa definizione per indicare i caratteri dell'architettura portoghese nel periodo di tempo compreso tra lo stile rinascimentale manuelino (diffusosi durante il regno di Manuel I, 1495-1521) e quello barocco joanino (diffusosi durante il regno di João V, 1707-1750). Il libro sarà pubblicato nell'edizione portoghese circa quindici anni più tardi. Vedi G. Kubler, *A Arquitectura Portuguesa Chã. Entre as Especiarias e os Diamantes: 1521-1706*, Lisboa, Editorial Vega, 1988.

<sup>5</sup> È la tipica piastrella smaltata portoghese di derivazione araba che adorna le superfici esterne ed interne dell'architettura locale. Inizialmente diffusa con i ricorrenti motivi geometrici della tradizione araba, si evolve assumendo i motivi ornamentali antropomorfi della tradizione cristiana fino a essere ancora utilizzata nell'architettura contemporanea con una soluzione prevalentemente monocromatica e astratta.

<sup>6</sup> La parola è una contrazione della frase *além do Tejo*, che significa, letteralmente, *al di là del Tago*, oltre il Tago.

<sup>7</sup> Per un approfondimento di questi temi si veda il saggio di F. Cacciatore, *L'animale e la conchiglia. L'architettura di Manuel e Francisco Aires Mateus come dimora del vuoto*, in C. Tonon (a cura di), *L'architettura di Aires Mateus*, Mondadori Electa, Milano 2011.

involves the formal reduction that envisages the repositing of the existing, purified of all those elements that altered the spatial authenticity of the building. This orientation justifies the omission of intermediate passages and privileges the evidence of the result rather than the description of the process.

On the other hand, the experience acquired during the rigorous application of a philosophy and a work method that assigns a central role to the configuration of hollow space and its most faithful representation, has perhaps interiorised and absorbed certain verifications and passages concerning the analogical rendering of the project, deferring them, probably, to the more efficient experimentation with real space.

*Translation by Luis Gatt*

<sup>1</sup> See M.G. Eccheli, *Aires Mateus. Quando costruire POVERO diventa LUSSO*, «Firenze Architettura», 1, 2015, pp. 34-43.

<sup>2</sup> It is the natural reserve with an extension of approximately 23,000 hectares to the south-east of Lisbon and next to the city of Setúbal, which encompasses the great estuary of the river Sado. This watercourse crosses almost the whole of Portugal from south to north and flows into the Atlantic about 50 kilometers from the capital.

<sup>3</sup> It is the accommodation facility that includes the four dwellings discussed in this article: the Casas na areia, the Cabanas no rio, the Casa no Tempo and Santa Clara 1728. For further information concerning the commercial aspects of this proposal see [www.silentliving.pt](http://www.silentliving.pt).

<sup>4</sup> This definition was coined by the American art historian George Kubler, who in 1972 published the book *Portuguese Plain Architecture Between Spices and Diamonds, 1521-1706*. This definition appears in it for the first time to indicate the features of Portuguese architecture from the between the *Manueline* Renaissance style (which became widespread during the reign of Manuel I, 1495-1521) and the *Joanine* baroque style (which became widespread during the reign of João V, 1707-1750). The Portuguese edition of the book was published approximately fifteen years later. See G. Kubler, *A Arquitectura Portuguesa Chã. Entre as Especiarias e os Diamantes: 1521-1706*, Lisboa, Editorial Vega, 1988.

<sup>5</sup> *Azulejo* is the typical tin-glazed ceramic tilework of Arabic origin which decorates both interior and exterior surfaces in local architecture. Originally using the recurring geometric patterns of the Arabic tradition, it evolved to take on the anthropomorphic motifs of the Christian tradition, while in contemporary architecture it uses mostly monochromatic and abstract patterns.

<sup>6</sup> The word is a contraction of the phrase *além do Tejo*, which literally means *beyond the Tagus*.

<sup>7</sup> For an in-depth analysis of these topics see the essay by F. Cacciatore, *L'animale e la conchiglia. L'architettura di Manuel e Francisco Aires Mateus come dimora del vuoto*, in C. Tonon (ed.), *L'architettura di Aires Mateus*, Mondadori Electa, Milan 2011.

L'articolo è una riflessione critica sulla Casa de Caminha costruita da Sergio Fernandez tra il 1971 e il 1974 al confine tra il Portogallo e la Spagna. Un luogo di evasione in cui è possibile riscrivere i codici dell'abitare: gli ambienti della vita domestica perdono ogni definizione tradizionale, favorendo la convivialità e la condivisione delle emozioni, le stanze per la notte non sono stanze ma alcove.

This article presents a critical reflection on the Casa de Caminha, built by Sergio Fernandez between 1971 and 1974 at the border between Portugal and Spain. A place for escape in which it is possible to rewrite the codes of dwelling: the spaces of domestic life lose their traditional definitions in favour of conviviality and the sharing of emotions; the bedrooms are not rooms but rather alcoves.

## *Ilhas afortunadas, terras sem ter lugar* Sergio Fernandez - La Casa de Caminha come rifugio di una generazione Sergio Fernandez - The Casa de Caminha as refuge for a generation

Alberto Pireddu

Nell'affidare al semi-eteronimo Bernardino Soares le più profonde riflessioni e le più segrete confessioni, Fernando Pessoa compone, in realtà, quella «biografia senza fatti»<sup>1</sup>, quella «storia senza vita»<sup>2</sup> che è il *Livro do Desassossego*<sup>3</sup> (*Libro delle Inquietudini*), suo capolavoro letterario. Tra le pagine di questo diario dell'anima, il protagonista cerca (invano?) un rifugio nel sogno, che costantemente mescola all'azione, ritrovandovi una differente dimensione del vivere:

Anche i sogni – afferma – forse, o addirittura, saranno un'altra dimensione in cui viviamo, o un incrocio di due dimensioni; come un corpo vive in altezza, larghezza e lunghezza, i nostri sogni, chissà, vivranno nell'ideale, nell'io e nello spazio. Nello spazio per la loro rappresentazione visibile; nell'ideale perché presentano un genere diverso dalla materia; nell'io per la loro intima dimensione di essere nostri<sup>4</sup>.

In tale dimensione è possibile trasfigurare l'arredo grossolano di una stanza dozzinale, l'ordinario che ci circonda e ci immiserisce<sup>5</sup>, immaginare isole meravigliose da scoprire nei più limpidi mari del Sud<sup>6</sup>, sentire il richiamo della lontananza in relazione alle altre parti del paesaggio e ritrovarvi una dolcezza che la faccia amare<sup>7</sup>.

Per Soares/Pessoa l'alcova è il luogo dal cui tepore può iniziare il viaggio silenzioso in «uno spazio enorme, come la luna che fa il giro fra le stelle...»<sup>8</sup>. Ma essa appartiene al sogno e il suo svanire come una nebbia, quasi la fine di un incantesimo, non può che far emergere per naturale contrapposizione, «nitida e più piccola dell'ombra»<sup>9</sup>, la stanza reale. Siamo, infatti, soliti dare alle cose «un nome che non gli spetta per poi sognare sul risultato»<sup>10</sup> e, così, «il nome falso [stanza] e il sogno vero [alcova] creano una nuova realtà»<sup>11</sup>.

Anche la Casa de Caminha, progettata e costruita da Sergio Fernandez tra il 1971 e il 1974, è, a suo modo, un rifugio nel so-

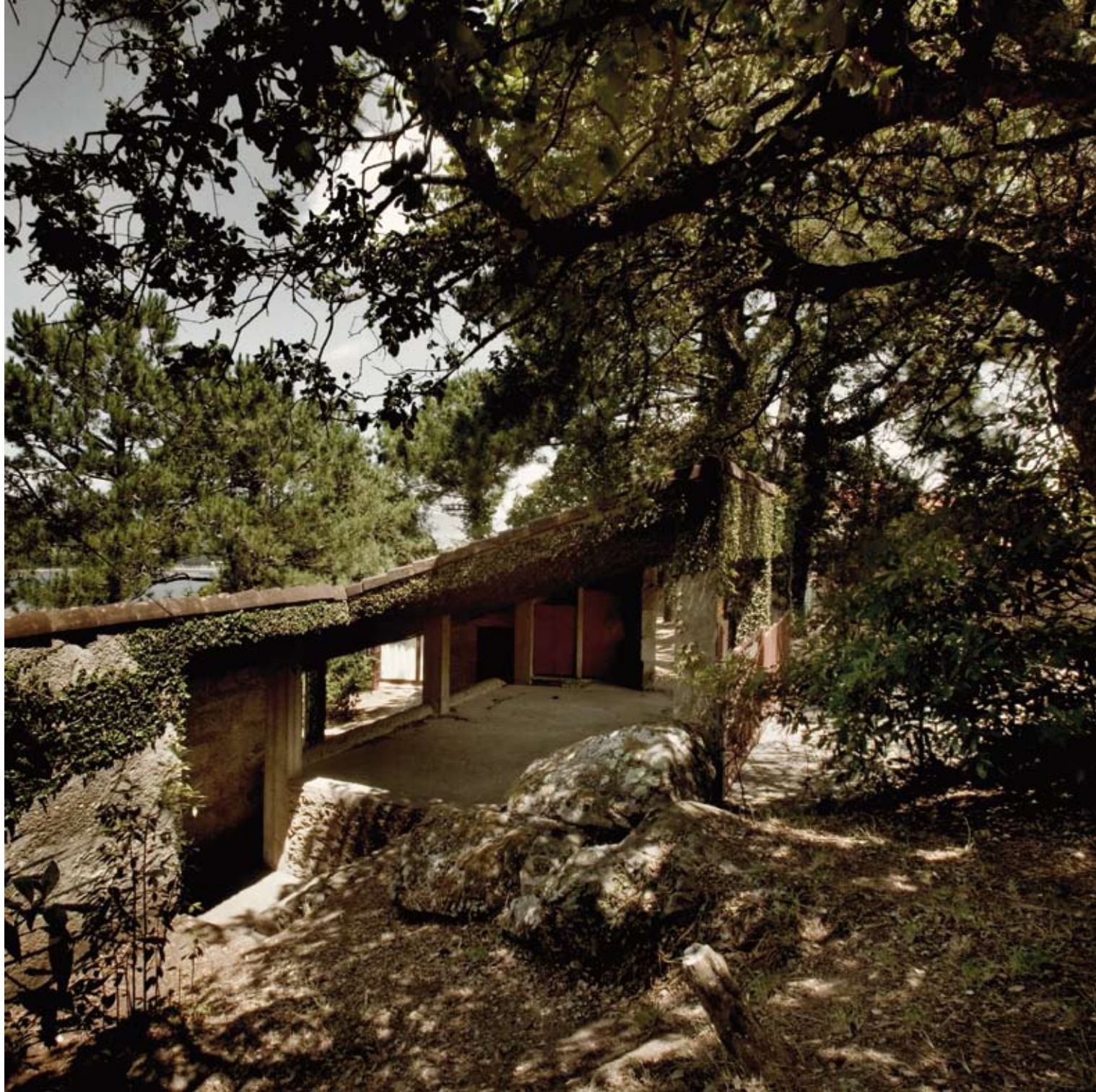
By entrusting to his semi-heteronym Bernardo Soares the deepest reflections and most secret confessions, Fernando Pessoa composes that «factless autobiography»<sup>1</sup>, that «lifeless history»<sup>2</sup> which is the *Livro do Desassossego*<sup>3</sup> (*The Book of Disquiet*), his literary masterpiece. Among the pages of this diary of the soul the protagonist seeks (in vain?) for a refuge in dreams, which are constantly mixed with action, thus discovering a different dimension of living:

Perhaps dreams – he affirms – are yet another dimension in which we live, or perhaps they're a cross between two dimensions. As our body lives in length, in breadth and in height, it may be that our dreams live in the ideal, in the ego and in space – in space through their visible representation, in the ideal through their non-material essence, and in the ego through their personal dimension as something intimately ours<sup>4</sup>.

In this dimension, it is possible to transfigure the shabby furniture of a common room, the banality that humiliates us<sup>5</sup>, to imagine wonderful islands to be discovered in the clear Southern seas<sup>6</sup>, to feel the call of the far-away in relation to the other parts of the landscape and to find in it a sweetness that makes us love it<sup>7</sup>.

For Soares/Pessoa, the alcove is the cozy place from which the silent journey can begin, in «a huge space, like a moon whirling among the stars...»<sup>8</sup>. Yet it belongs to dream and its vanishing like a mist, almost as at the end of a spell, can only make emerge, as a result of a natural opposition, distinct and smaller than a shadow<sup>9</sup>, the real room. In fact, we usually give things «a name that doesn't belong to [them] and then dreaming over the result»<sup>10</sup>, and thus «the false name [room] joined to the true dream [alcove] create a new reality»<sup>11</sup>.

Also the Casa de Caminha, designed and built by Sergio Fernandez between 1971 and 1974, is in its own way a refuge in dreams of a



Vill'Alcina  
Caminha, Viana do Castelo, Portugallo

Progetto 1971  
Realizzazione 1974

*Progetto:* Sergio Fernandez



gno da una certa vita e da un certo conformismo borghesi, nella libertà di uno spazio pensato per abbandonare le bianche stanze della quotidianità<sup>12</sup>. Un luogo di evasione, nel breve volgere di una vacanza o di una estate, in cui è possibile riscrivere i codici dell'abitare alla ricerca di «altri paesaggi, altri sentimenti, altro io»<sup>13</sup>: sciolte le catene di regole e convenzioni, gli ambienti della vita domestica perdono ogni definizione tradizionale, favorendo la convivialità e la condivisione delle emozioni, le stanze per la notte cercano il loro autentico nome.

Essa sorge in prossimità della foce del rio Minho, sulle pendici di una collina di fronte al monte Santa Tecla, che si eleva a nord, oltre il confine con la Spagna. Un paesaggio sublime, fra terra e acque (del fiume, dell'oceano), tra estensione e prossimità.

Vi si accede dall'alto, percorrendo la Rua da Fraga nel suo lento ascendere verso la sommità e scoprendo, tra i terrazzamenti e la vegetazione di pini secolari, un grande tetto inclinato e un muro di pietra il cui laconico silenzio è appena interrotto da una loggia attraverso la quale è possibile scorgere la valle e il suo *rio*.

Per ciascuna delle due identiche unità che compongono la casa, un piccolo atrio introduce la sala da pranzo, la cucina e, più in basso, il grande soggiorno. Al centro è il camino, la cui canna fumaria popola astrattamente lo spazio, emergendo dal muro di sostruzione che divide i differenti luoghi dello stare e ancora l'architettura alla terra, in una straordinaria evocazione di lontani, fondativi, atti dell'abitare umano. Oltre il blocco dei servizi, una loggia distribuisce le stanze per la notte, che non sono stanze ma alcove, sopraelevate di un gradino rispetto al piano di calpestio della loggia e da questa separate mediante una tenda, che solo nell'ultima si tramuta in una porta, quasi a voler riconquistare una (impossibile) intimità<sup>14</sup>.

L'interno della casa è unificato dalla superficie rivestita di legno del tetto, come un riparo che, libero dai gesti superflui, si riduce all'essenziale, pur senza rinunciare al comfort, ad una atmosfera di seduzione evocatrice di un «*prazer de a habitar*»<sup>15</sup> che è poi l'autentica ragione dell'esperienza spaziale. Così, la cucina si rende indistinta dalla sala – una eco delle case popolari, dove la famiglia è solita riunirsi intorno al fuoco – e le alcove sono minime capanne di legno che ricorrono all'immaginario della tenda per offrire un riposo in sintonia e in rapporto con la natura<sup>16</sup>, oppure arche in cui, nella penombra dei veli o nell'oscurità della notte, è impossibile dimenticare di amare.

Questa casa – ebbe a dichiarare il suo autore in una intervista – non ha nessuna raffinatezza, di nulla, è il minimo che si possa fare, è questa la qualità che la casa possiede / E all'interno tende un po' al nordico o al giapponese, è una accumulazione di cose. Io ho sempre pensato che questo sarebbe stato uno spazio di libertà e insieme di fuga, di rifugio / una casa di piaceri e di condivisione<sup>17</sup>.

All'inequivocabile chiarezza della composizione corrisponde un uso attento dei materiali da costruzione, da cui deriva la loro naturale espressività<sup>18</sup>. All'esterno, la pietra dei muri portanti, apparecchiata con ampi giunti di malta, e il calcestruzzo dei pilastri, che contribuiscono a sostenere il solaio in latero-cemento in corrispondenza delle logge (di ingresso e di distribuzione della zona notte) e della grande apertura angolare della sala; all'interno, la calce bianca delle pareti, il mosaico del pavimento e il legno che riveste la copertura e costruisce le alcove.

Protetta dallo sguardo di chi percorra la strada che la rende accessibile dalla costa, la casa giace su una topografia sapientemente modificata, con-fondendosi con il terreno nei materiali, che paiono nascere da esso nella propria solidità e densità, e nelle forme, che seguono le curve di livello secondo precise geometrie le cui asimmetrie e i cui disallineamenti si ricompongono, infine, nel portico di ingresso.

certain life and a certain bourgeois conformism, within the freedom offered by a space devised for abandoning the white rooms of everydayness<sup>12</sup>. A place for escape during the brief duration of a holiday or a summer, in which it is possible to rewrite the codes of dwelling in search of «other landscapes, other feelings, another I»<sup>13</sup>: having broken the chains of rules and conventions, the spaces of domestic life lose their traditional definitions in favour of conviviality and the sharing of emotions; the bedrooms are in search of their true name.

It stands near the mouth of the river Minho, on the slopes of a hill in front of mount Santa Tecla, which rises to the north, beyond the Spanish border. A sublime landscape between land and water (of the river, the sea), between extension and proximity.

It is reached from above, from the Rua da Fraga which slowly ascends toward the top and discovering, among the terracing and the centuries-old pine-trees, a large inclined roof and a stone wall whose laconic silence is just barely interrupted by a loggia, through which it is possible to see the valley and its *rio*.

For each of the two identical units that form the house, a small atrium introduces the dining-room, the kitchen, and below them the great living-room. At the centre stands the fireplace, whose chimney inhabits the space in an abstract manner, emerging through the substruction wall that divides the various spaces and anchors the architecture to the ground in an extraordinary evocation of far-away, foundational actions of human dwelling. Beyond the service block, a loggia distributes the bedrooms, which are not rooms but alcoves, located a level above the ground of the loggia and separated from it by a screen which turns into a door at the last one, as if wanting to reconquer an (impossible) intimacy<sup>14</sup>.

The interior of the house is unified by the wooden-clad roof, like a shelter that, free from superfluous gestures, is reduced to the essential, without, however, giving up on comfort, on an atmosphere of seduction that evokes a «*prazer de a habitar*»<sup>15</sup> which is the ultimate reason of the spatial experience. Thus, the separation between the kitchen and living-room becomes blurred – an echo of social housing, where the family gathers around the hearth – and the alcoves are small wooden cabins, which recall tents, that is places that offer rest in harmony with nature<sup>16</sup>, or else arks in which, in the half-light of veils or the darkness of the night, it is impossible to forget to love.

This house – its author declared in an interview – has no refinement at all, it is the minimum that can be made, and this is the quality of the house / The interior has screens in the Nordic or Japanese style, it is an accumulation of things. I have always thought that this would be a space of freedom as well as of escape, a refuge / a house of enjoyment and sharing<sup>17</sup>.

The unequivocal clarity of the composition goes hand in hand with a careful use of building materials, from which derives its natural expressiveness<sup>18</sup>. On the outside, the stone of the load-bearing walls, set with ample cement joints, and the concrete pillars which help to support the brick and cement floor of the loggias (of the entrance and distribution of the night area) and of the great corner window of the living-room; on the inside the white plaster of the walls, the mosaic of the floor and the wood that covers the ceiling and of which the alcoves are also made.

Protected from the gaze of passers-by from the street that makes it accessible from the coast, the house stands on a wisely modified topography, with the building materials blending with the terrain, almost as if made of the same solidity and density, and with shapes that follow the contour of the land with precise geometries whose asymmetries and misalignments are finally recomposed in the entrance portico.

The entrance is a threshold for the two dwelling units, a house of shadows<sup>19</sup> in which the compression between the solidity of the base and the tectonic lightness of the inclined roof are, together,



p. 57

Vista della casa e della loggia esterna dalla strada di accesso a monte  
foto © Inês d'Orey

Vista della valle, del rio Minho e del Monte Santa Tecla dalla loggia  
esterna della casa

foto © Sergio Fernandez

p. 59

La loggia esterna con la copertura ricoperta di vegetazione e l'ingresso  
alla casa Sergio Fernandez

foto © Inês d'Orey

Vista esterna della galleria delle alcove

foto © Inês d'Orey

p. 60

La Casa de Caminha nel suo rapporto con la topografia della collina  
© Sergio Fernandez

p. 61

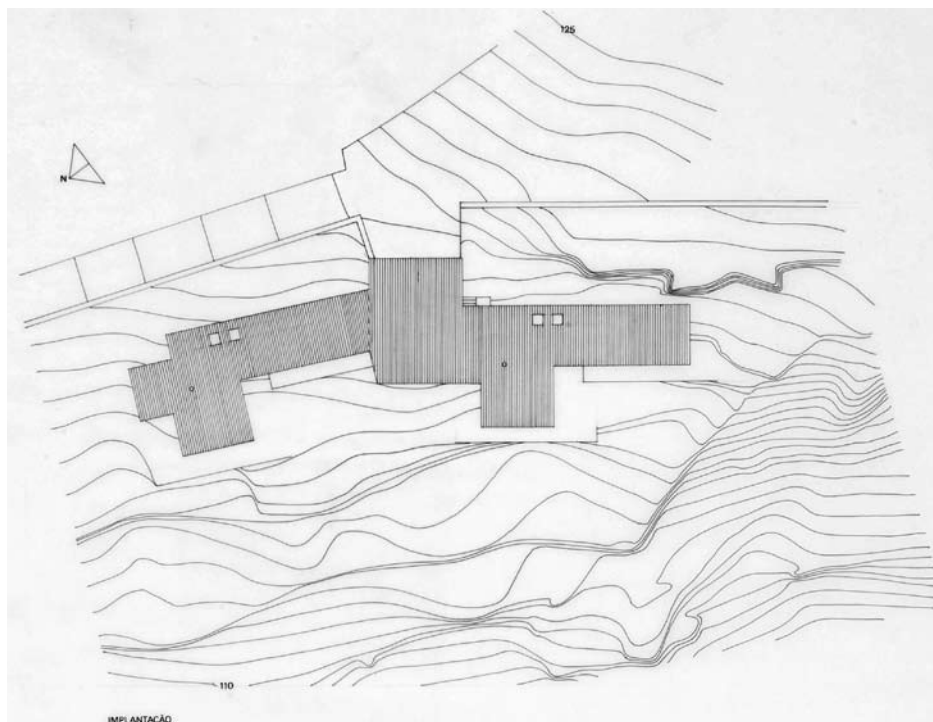
Pianta, sezioni e prospetti delle due unità che compongono la Vill'Alcina:  
Casa Rocha Melo a sinistra e casa Sergio Fernandez a destra

© Sergio Fernandez

Casa Sergio Fernandez, la sala con il camino e, in secondo piano, il pranzo  
e la cucina

foto © Sergio Fernandez





Questo è una soglia per le due unità abitative, una casa delle ombre<sup>19</sup> dove la compressione tra la solidità del basamento e la tettonica leggerezza della copertura inclinata è, insieme, metafora di un rifugio e sintesi di un singolare rapporto con il mondo: a Vill'Alcina, l'altro nome con cui è noto il progetto di Caminha, «si dorme sul suolo, si dorme sul precipizio»<sup>20</sup>, il paesaggio è visibile ma non lo si può toccare – «mare senza sale, spiaggia senza sabbia»<sup>21</sup>.

Sergio Fernandez appartiene a quella *novíssima geração* dell'architettura portoghese che, a partire dagli anni Cinquanta, si impegnò attivamente in una revisione critica del Movimento Moderno nel segno di una cultura (neo)realista e, successivamente, di una responsabilità sociale che si esprime anche e soprattutto attraverso l'abitare. Non è, infatti, un caso che le istanze di rinnovamento, non ultime la riscoperta dell'artigianato come alternativa a una certa produzione capitalista e un'economia di mezzi figlia della necessità, siano poi confluite, rendendole possibili, nelle molteplici esperienze del progetto SAAL che, all'alba della *Revolução dos Cravos* (25 aprile 1974), avrebbe riunito architettura e partecipazione, nel tentativo di offrire una risposta alla reale necessità di residenze per le classi meno abbienti<sup>22</sup>.

Fernandez fu tra i protagonisti di quella felice stagione, imprescindibile per comprendere l'architettura contemporanea di Porto, in cui la cultura popolare e quella colta si incontravano in un sempre più maturo processo di sintesi, che progressivamente delineava i tratti di una metodologia originale e feconda<sup>23</sup>. E ciò attraverso l'opera realizzata – che comprende, oltre la Casa de Caminha, gli Edifícios Residenciais da Pasteleira, Porto (1965), in collaborazione con Pedro Ramalho, o la Operação SAAL do Bairro Leal, na Rua das Musas, Porto (1974-1978) – e il pensiero storico/critico espresso nella pubblicazione monografica *Percurso, arquitectura portuguesa 1930-1974*<sup>24</sup>.

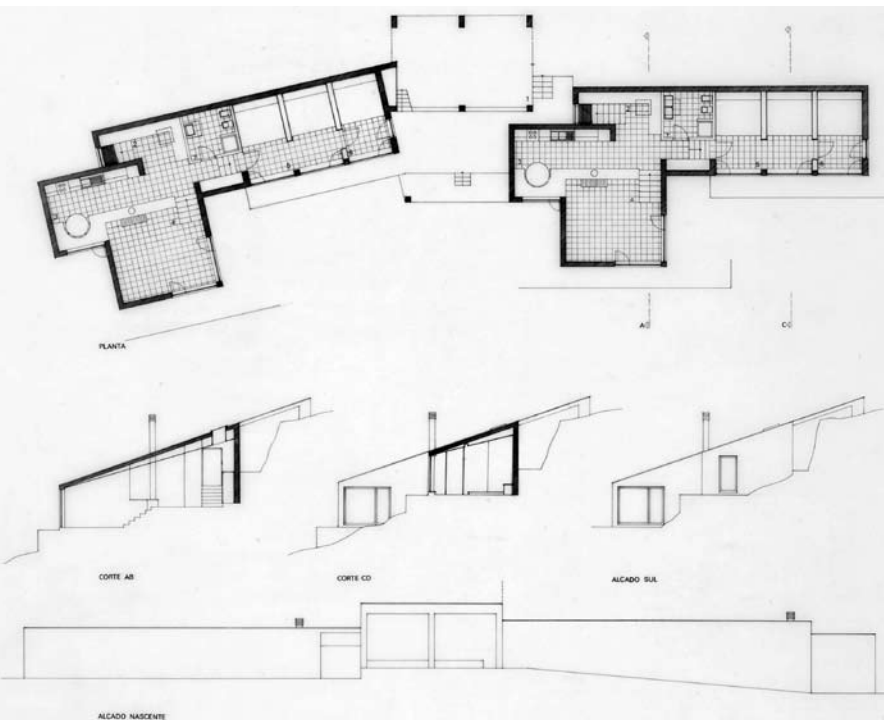
Vill'Alcina è stata definita come l'ultima casa moderna costruita in Portogallo, per la straordinaria convivenza tra la minerale e incantata arcaicità dell'esterno e la razionale distribuzione dell'interno, in particolare degli spazi della zona giorno, certamente memori della lezione di Le Corbusier attraverso il filtro di Alfredo Viana de

a metaphor for a shelter and synthesis of a singular relationship with the world: in Vill'Alcina, the other name by which the house of Caminha is known, «one sleeps on the ground, one sleeps on the precipice»<sup>20</sup>, the landscape is visible but cannot be touched – «sea without salt, beach without sand»<sup>21</sup>.

Sergio Fernandez belongs to that *novíssima geração* of Portuguese architecture that, from the Fifties onward, was actively committed to a critical revision of the Modern Movement from the standpoint of a (neo)realist culture and, subsequently, of a social responsibility that was expressed especially through dwelling. It is no coincidence, in fact, that attempts for renewal, such as the rediscovery of craftsmanship as an alternative to certain types of capitalist production and an economy of means derived from necessity, ended up by merging, making them possible, into the various experiences of the SAAL project which, after the *Revolução dos Cravos* (25 April 1974), would bring together architecture and participation in the attempt to offer an answer to the very real need for housing for the underprivileged classes<sup>22</sup>.

Fernandez was one of the key figures of that happy era, essential for understanding Porto's contemporary architecture, in which popular and high-brow culture met in an increasingly mature process of synthesis that progressively determined the traits of an original and fruitful methodology<sup>23</sup>. This was done both through the works undertaken – which include, in addition to the Casa de Caminha, the Edifícios Residenciais da Pasteleira, Porto (1965), in collaboration with Pedro Ramalho, or the Operação SAAL do Bairro Leal, Rua das Musas, Porto (1974-1978) – and the historical/critical thought expressed in his book *Percurso, arquitectura portuguesa 1930-1974*<sup>24</sup>.

Vill'Alcina was defined as the last modern house built in Portugal, due to the extraordinary relationship between the mineral and enchanted archaic nature of the exterior and the rational distribution of the interior, in particular the spaces of the day zone, certainly indebted to the lessons of Le Corbusier, through the filter of Alfredo Viana de Lima<sup>25</sup>. Built on the edge of the country, when everything seemed to fall apart, only to quite literally 'bloom' once again in the



Lima<sup>25</sup>. Edificata ai margini del Paese, quando tutto pareva precipitare per poi letteralmente ‘rifiorire’ nelle forme di una matura e duratura democrazia, essa operò una sintesi intellettuale, traducendo in una naturale purezza ciò che altrove appariva integrato e risolto<sup>26</sup>: un’isola fortunata, dunque, una terra senza luogo, per citare ancora Pessoa<sup>27</sup>, sul bordo di quel precipizio tra realtà e sogno in cui tutti ameremmo trovare un (pur temporaneo) rifugio.

shape of a mature and lasting democracy, it carried out an intellectual synthesis, translating into a natural purity what elsewhere seemed to be integrated and resolved<sup>26</sup>: a fortunate island, a land without place, in order to quote Pessoa once more<sup>27</sup>, on the edge of that precipice between reality and dream in which we would all like to find (an at least temporary) refuge.

Translation by Luis Gatt

<sup>1</sup> F. Pessoa, *Introduzione*, in Id., *Il libro dell'inquietudine di Bernardo Soares*, traduzione di P. Ceccucci e O. Abbati, Newton Compton, Roma 2006.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> F. Pessoa, *Livro do Desassossego: Composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*, Edições Ática, Lisboa 1982. Prima edizione italiana: F. Pessoa, *Il libro dell'inquietudine di Bernardo Soares*, traduzione di M.J. de Lancastre e A. Tabucchi, Feltrinelli, Milano 1986.

<sup>4</sup> F. Pessoa, *Il libro dell'inquietudine di Bernardo Soares*, cit., n. 73.

<sup>5</sup> Cfr. *Ibid.*, n. 51.

<sup>6</sup> Cfr. *Ibid.*, n. 6.

<sup>7</sup> Cfr. *Ibid.*, n. 89.

<sup>8</sup> *Ibid.*, n. 85.

<sup>9</sup> *Ibid.*, n. 204, *Foresta*.

<sup>10</sup> *Ibid.*, n. 63, *Alzata di spalle*.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> Per una descrizione esaustiva della casa, dei suoi spazi, delle tecniche costruttive adoperate, del suo rapporto con il paesaggio, dei riferimenti culturali e sociali dell'autore e della sua generazione, cfr. A. Tavares, P. Bandeira (a cura di), *Só nós e Santa Tecla: a casa de Caminha de Sergio Fernandez*, Dafne Editora, Porto 2008.

<sup>13</sup> F. Pessoa, *Il libro dell'inquietudine di Bernardo Soares*, cit., n. 169.

<sup>14</sup> Cfr. M.M. Oliveira, *Linha de sombra*, in *Só nós e Santa Tecla*, cit., pp. 25-33.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>16</sup> Cfr. A. Tavares, *O salto*, in *Só nós e Santa Tecla*, cit., pp. 39-41.

<sup>17</sup> *Entrevista a André Tavares e Pedro Bandeira*, Caminha 20 de Outubro de 2007, (policopiado), contenuta in M. Mendes, *Terra quanto vejas, casa quanto baste*, in *Só nós e Santa Tecla*, cit., pp. 101-102.

<sup>18</sup> Cfr. A. Tavares, *O salto*, cit., pp. 41-42.

<sup>19</sup> Cfr. M. Mendes, *Terra quanto a vejas, casa quanto baste*, in *Só nós e Santa Tecla*, cit., p. 113.

<sup>20</sup> P. Bandeira, *Um texto sobre o pôr-do-sol*, in *Só nós e Santa Tecla*, cit., p. 64.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>22</sup> Per un approfondimento sui temi solo brevemente accennati in questo paragrafo si rimanda agli scritti di A. Tavares, A. Alves Costa, N. Portas e J. Figueira contenuti in *Só nós e Santa Tecla*, cit.

<sup>23</sup> Cfr. A. Tavares, *O salto*, cit., p. 38.

<sup>24</sup> S. Fernandez, *Percurso, arquitectura portuguesa 1930-1974*, FAUP, Porto 1985.

<sup>25</sup> Cfr. J. Figueira, *A casa do lado*, in *Só nós e Santa Tecla*, cit. pp. 57-58.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>27</sup> F. Pessoa, *As ilhas afortunadas*, in Id., *Mensagem*, Parceria António Maria Pereira, Lisboa 1934, p. 85.

<sup>1</sup> F. Pessoa, *A Factless Autobiography*, in Id., *The book of disquiet*, English translation by R. Zenith, Penguin Classics, London 2002.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> F. Pessoa, *Livro do Desassossego: Composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*, Edições Ática, Lisboa 1982. Among the first four English editions in 1991: F. Pessoa, *The Book of Disquietude*, translation by R. Zenith, Carcanet Press, Manchester 1991.

<sup>4</sup> F. Pessoa, *The book of disquiet*, cit., n. 76.

<sup>5</sup> Cfr. *Ibid.*, n. 54.

<sup>6</sup> Cfr. *Ibid.*, n. 67.

<sup>7</sup> Cfr. *Ibid.*, n. 92.

<sup>8</sup> *Ibid.*, n. 88.

<sup>9</sup> Cfr. *Ibid.*, n. 206, *Forest*.

<sup>10</sup> *Ibid.*, n. 66, *With a shrug*.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> For a detailed description of the house, of its spaces and of the building techniques used, as well as of its relationship to the landscape and the cultural and social references relating to the author and his generation, see A. Tavares, P. Bandeira (eds.), *Só nós e Santa Tecla: a casa de Caminha de Sergio Fernandez*, Dafne Editora, Porto 2008.

<sup>13</sup> F. Pessoa, *The book of disquiet*, cit., n. 171.

<sup>14</sup> Cfr. M.M. Oliveira, *Linha de sombra*, in *Só nós e Santa Tecla*, cit., pp. 25-33.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>16</sup> Cfr. A. Tavares, *O salto*, in *Só nós e Santa Tecla*, cit., pp. 39-41.

<sup>17</sup> *Entrevista a André Tavares e Pedro Bandeira*, Caminha 20 de Outubro de 2007, (policopiado), included in M. Mendes, *Terra quanto vejas, casa quanto baste*, in *Só nós e Santa Tecla*, cit., pp. 101-102.

<sup>18</sup> Cfr. A. Tavares, *O salto*, cit., pp. 41-42.

<sup>19</sup> Cfr. M. Mendes, *Terra quanto a vejas, casa quanto baste*, in *Só nós e Santa Tecla*, cit., p. 113.

<sup>20</sup> P. Bandeira, *Um texto sobre o pôr-do-sol*, in *Só nós e Santa Tecla*, cit., p. 64.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>22</sup> For an in-depth analysis of the themes only briefly mentioned here see the writings of A. Tavares, A. Alves Costa, N. Portas and J. Figueira included in *Só nós e Santa Tecla*, cit.

<sup>23</sup> Cfr. A. Tavares, *O salto*, cit., p. 38.

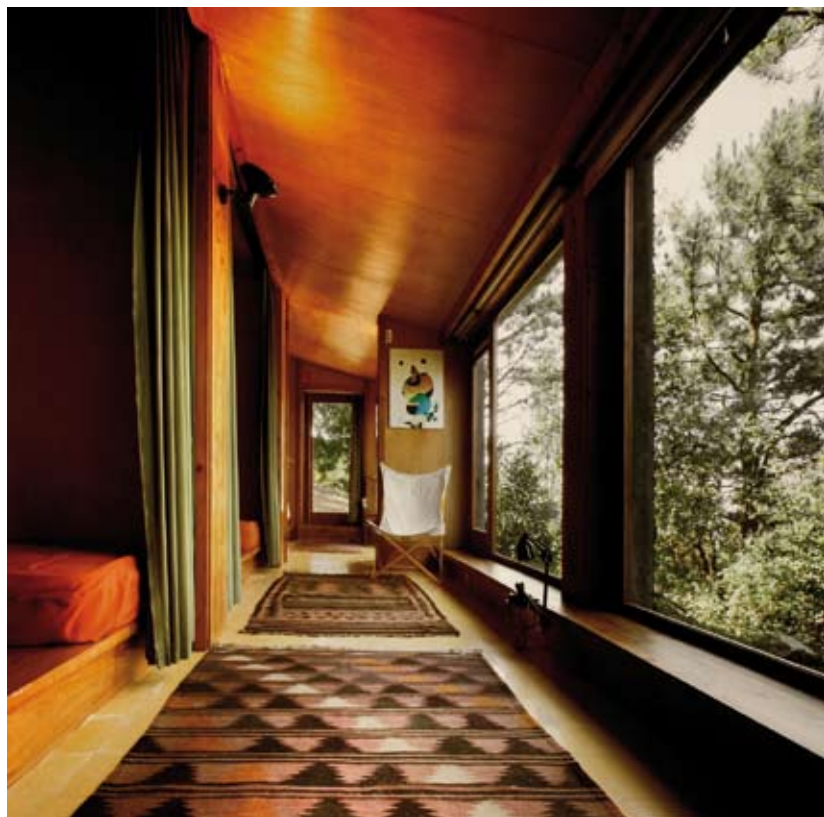
<sup>24</sup> S. Fernandez, *Percurso, arquitectura portuguesa 1930-1974*, FAUP, Porto 1985.

<sup>25</sup> Cfr. J. Figueira, *A casa do lado*, in *Só nós e Santa Tecla*, cit. pp. 57-58.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>27</sup> F. Pessoa, *As ilhas afortunadas*, in Id., *Mensagem*, Parceria António Maria Pereira, Lisboa 1934, p. 85.

Casa Sergio Fernandez, la galleria e le tre alcove  
foto © Inês d'Orey







L'articolo analizza il ruolo che la figura della grande mecenate Peggy Guggenheim ha ricoperto nel mondo dell'arte e il significato che la sua casa veneziana di Ca' Venier dei Leoni ha avuto nell'essere un frammento molto importante nella città. Peggy Guggenheim era molto consapevole, dopo una vita cosmopolita, del perché scegliere Venezia come approdo suo e della sua collezione aperta alla città. Lo scritto analizza alcune considerazioni di Peggy Guggenheim sulla città e sugli spazi della casa.

This article analyses Peggy Guggenheim's important role as a patron of the arts and the significance of her Venetian house in Ca' Venier dei Leoni as an important fragment of the city. Peggy Guggenheim was well aware, after living a cosmopolitan life, of the reasons for choosing Venice as a haven both for her and for her art collection, which is open to the city. This article also analyses some of Peggy Guggenheim's considerations regarding the city and the spaces of the house.

## Venezia, una città senza cavalli né automobili Peggy Guggenheim House/Home Venice, a city without horses or automobiles Peggy Guggenheim House/Home

*Eleonora Mantese*

Ancora Peggy Guggenheim e la riconoscenza che Venezia ha il dovere di esprimere a una generosa e peculiare intelligenza?

Sì. Sembra impossibile aggiungere qualcosa a quanto già detto e scritto. Infatti, è molto difficile.

Eppure questa casa che ti prende 'per incantamento', che è stata e diventa, ogni giorno di più, la casa per ospiti sempre più numerosi, accrescendo la propria sostanza materiale e la sua innata atmosfera cosmopolita, ha sempre compiuto e attuato, grazie all'autenticità di una preveggenete e mirabolante persona, la virtù di mettere insieme una sfera personale e un'idea molto ampia e universale dell'abitare, aperta all'altro da sé.

House and Home sono vocaboli dai significati molto distinti.

Il primo riguarda la materia della casa, ciò che la compone, la soglia, l'ingresso, lo spessore dei muri, le misure delle stanze, la materia del pavimento, del soffitto, delle pareti, in questo caso anche la copertura come un'altra stanza all'aperto, la cosiddetta quinta facciata, il mondo interno e il mondo esterno fatto di acqua, pietre e verde.

Il secondo, Home, riguarda i modi di abitare, l'atmosfera che la casa irradia, all'interno e all'esterno, per testimoniare la sua presenza importante nella città e, nello stesso tempo, la capacità di portare la città dentro la casa, di catturare la città.

Qui sta il nodo magico e irripetibile.

Qui l'abitante diventa protagonista del desiderio di contribuire a realizzare un progetto unico e singolare.

Peggy Guggenheim, nella sua casa che è sempre stata House and Home nello stesso tempo, ha focalizzato con profondità, spessore e intelligente leggerezza, questi temi fondamentali per

Once again Peggy Guggenheim and the gratitude that Venice has the duty to express to a generous and uncommon intelligence?

Yes. It seems impossible to add anything to what has already been said and written. In fact it is very difficult.

And yet this house that 'enchants' you, which was and is increasingly becoming a house for a growing number of guests, expanding its material substance and its innate cosmopolitan atmosphere, has always put in action, thanks to the authentic nature of this amazing and visionary person, the virtue of blending a personal sphere with a much wider and universal idea of dwelling which is open to the other.

House and Home are words with very different meanings.

The first term concerns the material aspects of the house, in other words the parts that compose it, the threshold, the entrance, the thickness of the walls, the size of the rooms, the materials of which the pavement, the ceiling, the walls are made, in this case also the roof as another open-air room, the so-called fifth facade, as well as the whole interior and exterior world made of water, stones and greenery.

The second term, Home, concerns the ways of dwelling, the atmosphere that the house emanates, both inside and out, as witness of its important presence in the city and, at the same time, the capacity to bring the city into the house, to capture the city. Herein lies its magical and unique essence.

Here the inhabitant becomes the protagonist of the desire to contribute to a unique and peculiar project.

Peggy Guggenheim, in her house which was always both House and Home, focused with depth and intelligent lightness on these



*Palazzo Venier dei Leoni, Venezia, anni '60  
Fondazione Solomon R. Guggenheim  
Photo Archivio Cameraphoto Epoche  
(Donazione, Cassa di Risparmio di Venezia, 2005)  
Peggy Guggenheim con i suoi terrier Lhasa Apsos nella  
terrazza di Palazzo Venier dei Leoni, Venezia, anni '60  
Fondazione Solomon R. Guggenheim  
Photo Archivio Cameraphoto Epoche  
(Donazione, Cassa di Risparmio di Venezia, 2005)*

Peggy Guggenheim seduta sugli scalini di terrazza Marini, a Palazzo Venier dei Leoni, in occasione della prima mostra da lei organizzata a Venezia: "Mostra di scultura contemporanea", nel settembre 1949  
Fondazione Solomon R. Guggenheim  
Photo Archivio Cameraphoto Epoche  
(Donazione, Cassa di Risparmio di Venezia, 2005)  
p. 67

La terrazza di palazzo Venier dei Leoni che si affaccia sul Canal Grande con Marino Marini, "L'angelo della città" (1948, PGC)  
Venezia anni '50  
Fondazione Solomon R. Guggenheim  
Photo Archivio Cameraphoto Epoche  
(Donazione, Cassa di Risparmio di Venezia, 2005)  
p. 68

La sala da pranzo di Peggy Guggenheim negli anni '60  
Fondazione Solomon R. Guggenheim  
Photo Archivio Cameraphoto Epoche  
(Donazione, Cassa di Risparmio di Venezia, 2005)  
p. 69

Peggy Guggenheim nel salotto di Palazzo Venier dei Leoni; alle pareti (da sinistra a destra) Edmondo Bacci "Avvenimento #292" (1958, PGC), "Avvenimento #247" (1956, PGC), Tancredi, "Composizione" (1955, PGC), e una coppia di figure lignee dalla sua collezione di sculture africane; Venezia, primi anni '60  
Fondazione Solomon R. Guggenheim  
Photo Archivio Cameraphoto Epoche  
(Donazione, Cassa di Risparmio di Venezia, 2005)  
p. 71

Peggy Guggenheim nella sua camera da letto a Palazzo Venier dei Leoni; alle sue spalle Alexander Calder, "Testiera di letto in argento" (1946, PGC); Venezia, anni '60  
Fondazione Solomon R. Guggenheim  
Photo Archivio Cameraphoto Epoche  
(Donazione, Cassa di Risparmio di Venezia, 2005)

un'idea di abitare e li ha densificati, ha dato uno spessore alla materia, anzi alle materie al plurale perché ha attribuito un valore a ogni singola parte, a ogni fuoco che la casa deve sempre avere, sia esso un camino o una scultura di Brancusi, a ogni stanza, a ogni parete, a ogni intarsio nel pavimento, a ogni connubio nelle pietre e nei mattoni all'esterno.

Pienamente consapevole delle parti di una casa, persona che ne aveva possedute e cercate molte nel mondo, talvolta per caso, per divertimento o per le molte varianti della vita, a Venezia diventa il migliore architetto della casa, includendo nel progetto gli ospiti e se stessa in rapporto alla città.

La sua vita, raccontata da lei meglio che da chiunque altro, nell'autobiografia *Una vita per l'arte*, con modi diretti, autentici e molto espliciti fa trasparire, nelle sue peregrinazioni densissime di avvenimenti di ogni tipo, una perenne ricerca di una casa e di una città che a Venezia e nella casa scelta, dopo lunga ricerca, sembra, almeno apparentemente, trovare una soluzione alla complessità della sua grande intelligenza e soddisfare il desiderio più elevato. La sua consapevolezza di che cosa sia una casa, comincia dalla soglia.

Nessuno poteva allora, né può, oggi, essere indifferente al cancello di Claire Falkenstein la quale saldava a mano il ferro inserendo i frammenti di scarto di Murano. Secondo Peggy Guggenheim, anche San Pietro in Paradiso, sulle prime restio, avrebbe dischiuso le sue porte se avesse detto: 'Le ho fatte io.'

Varcato il cancello prezioso di Claire Falkenstein che dà un vero valore di consapevolezza alla soglia e all'accesso, torniamo al basamento, al corpo dell'edificio.

fundamental issues of a certain idea of dwelling and has given them substance, providing depth to matter, or matters in plural since she has conferred value to every single part, to every hearth the house must always have, whether it is lies in a fireplace or in a sculpture by Brancusi, to every room, every wall, every inlay work on the pavement, every exterior combination of stones and bricks.

Fully aware of the parts of a house, she who had owned and searched for many throughout the world, on occasion by chance, for fun or due to any of the many variations in life, in Venice she became the greatest architect of the house, including in the project both the guests and herself in relation to the city.

Her life, as told by herself in her autobiography, *Out of this Century: Confessions of an Art Addict*, reveals in direct and explicit manner, through her pilgrimages dense with events of every sort, a permanent search for a home and a city which in Venice, and in the house chosen after much searching, seems to both find a solution to the complexity of her great intelligence and to satisfy her highest desires. Her awareness of what a house is begins with the threshold.

It is impossible to remain unmoved by Claire Falkenstein's gate, welded by hand using fragments of Murano scraps. According to Peggy Guggenheim, even Saint Peter in Paradise, although reluctantly, would have opened the gates if she had said: 'I made them.' Having crossed Claire Falkenstein's precious gate, which gives true awareness to the threshold and the entrance, we turn our attention to the body of the building itself.

The building, whose construction by the Venier family, which had given two Doges to the city and was said, with a touch of



Predisposto per crescere in altezza, iniziato nel 1748 dai Venier, famiglia che aveva dato due Dogi alla città e, si diceva, tenesse dei leoni nel giardino, con un tocco di grandiosità veneziana, basamento di un edificio progettato da Lorenzo Boschetti, destinato a diventare palazzo come quello di fronte, al di là del canale, non è solo un frammento, come la colonna di Filarete, coglibile da sguardi molto attenti e progettuali come quello di Aldo Rossi, per trasmigrare a Berlino e in altri progetti veneziani.

È, certamente, un frammento ma di natura speciale, perché abitato nei diversi modi in cui lo è stato e vivibile com'è oggi, lascia spazio a un'immaginifica visione atemporale.

È uno dei luoghi dove si coglie di più, nel riflettere sulla città, quanto scrive Diego Valeri nella sua *Guida sentimentale di Venezia*, un autentico piccolo capolavoro, «Quei nostri santi padri che, mille e più anni fa, posero mano alla costruzione di questa macchina straordinaria dovevano pur avere, insieme con una enorme provvista di testarda volontà, un grano di generosa pazzia».

Lo scritto, molto denso e sottile, di Peggy Guggenheim su Venezia, sembra riprendere, con stile diretto, molti temi che Diego Valeri aveva messo in luce, quel 'rimanere di stupor compiuto', quell'antico 'umor bizzarro' che è il lievito della prima concezione e diventa la legge che governa, attraverso tanto evo e tante vicende, il lavoro dei costruttori imponendolo alle forze della natura.

Prendo, scusandomi di questo, alcune briciole da un grande testo e trovo alcune assonanze tra quanto scrive Diego Valeri e il racconto di Peggy Guggenheim su Venezia.

Anche lei, innanzitutto, è conquistata dal fluire dell'acqua che Diego Valeri descrive: «Non è questa la città dove, come in una fantasia di

Venetian grandeur, to keep lions in its garden, began in 1748. It was designed by Lorenzo Boschetti to allow the adding of storeys and was destined to become a palace like the one across the canal, yet it is not only a fragment, like Filarete's column, graspable by attentive looks such as that of Aldo Rossi, ready to transmigrate to Berlin and to other Venetian projects.

It is certainly a fragment of a special kind, because inhabited in the various ways in which it was in the past and liveable as it is today, it leaves space for an imaginative and atemporal vision.

It is one of those places where it is easier to grasp, when reflecting about the city, what Diego Valeri writes in his *Guida sentimentale di Venezia*, an authentic little masterpiece, «Our holy fathers who over a thousand years ago began to construct this extraordinary machine certainly had, along with an enormous supply of stubborn will, a pinch of generous folly».

Peggy Guggenheim's dense and subtle text about Venice seems to retake, in a direct style, many of the issues highlighted by Diego Valeri, that 'being completely amazed', that ancient 'bizarre humour' that is the yeast of the first conception and becomes the law that governs, throughout so many eras and events, the work of builders, imposing it on the forces of nature.

I take, and beg forgiveness for this, some bits of a great text and find some similarities between what Diego Valeri writes and Peggy Guggenheim's writings on Venice.

She was also seduced by the flowing of the water described by Diego Valeri: «Is not this the city where, as in a Leonardian fantasy, one walks on water? The canals that lead everywhere like moving streets that rise and drop according to the breath of the



Leonardo, si cammina sulle acque? I canali che girano dappertutto come strade mobili che salgono e calano secondo il respiro del mare. Davanti a ogni porta di casa, notava fin dai suoi tempi l'arguto Cassiodoro, è legata la barca come 'un animale domestico'. I materiali delle architetture non sono più marmo e mattone, ma una materia magica simile a quella dei sogni e delle pitture. Tutto è pittura, pittorico sogno, in questo fisico e metafisico paese».

Peggy Guggenheim aveva ben compreso perché scegliere Venezia, perché vivere, come dice, in una città senza cavalli e senza automobili, aveva ben legato il suo 'animale domestico', l'indispensabile gondola per uscire a determinate ore, una consuetudine che lei definisce sacra, per cogliere le luci giuste e fatto della pittura e della scultura il tramite per dare agli altri nuovi motivi di stupore ed esaltazione, per far capire come Venezia dovesse essere città vitale, contro ogni tentazione di tedio, contro Maurice Barrès, contro Thomas Mann, senza nulla loro togliere, contro i seguaci dello spleen.

La vitalità che sprigiona la sua casa è la più tangibile dimostrazione di quanto abbia compreso la città e riconosciuto, con profondità, il suo enigma aggiungendo arte ad arte per renderla ancora più indecifrabile come continuerà a essere, al di là di ogni accadimento contingente.

Quando scrive su Venezia, alleggerisce sempre il tutto, apparentemente, con grande sottigliezza condita da sottile umorismo.

Leggesi quando racconta che in occasione di un riconoscimento a lei da parte della città, in Municipio, il suo discorso era scritto da un altro, quello del Sindaco anche e pure quello di chi la

sea. Before every doorstep, as Cassiodoro cleverly noted in his time, there is a boat tied like 'a domestic animal'. The materials of architecture are no longer marble and brick, but a magical material similar to that of dreams and painting. Everything is painting, pictorial dream, in this physical and metaphysical town».

Peggy Guggenheim had understood why to choose Venice, why to live, as she writes, in a city without horses and automobiles. She had tied her 'domestic animal', the necessary gondola for going out at certain times, a custom that she considered sacred, in order to catch the proper lighting, and used painting and sculpture as a means to give others new reasons to be amazed and exalted, to make them understand how Venice should be a vital city, against any temptation of boredom, against Maurice Barrès, against Thomas Mann, with all due respect, against the followers of spleen.

The vitality released by her house is the most tangible demonstration of how much she understood the city and deeply recognised its enigma, adding art to art to make it even more undecipherable, as it will remain beyond any contingent event. When she writes about Venice she makes everything lighter, apparently, with a great subtlety accompanied by her refined sense of humour.

Once, for example, on the occasion of an award received by the city at the Town Hall, she tells the reader how her speech was written by somebody else, and that the same was true of the Mayor's speech and also of that of the person introducing her. In the end all three speeches were written by different people.



presentava. Alla fine i tre discorsi pronunciati erano scritti da tre persone diverse.

Ma questo non aveva molta importanza, anzi appare divertita. Venezia, per Peggy Guggenheim, è città che non lascia spazio ad altro, da cui non si può stare lontani per molto, bisogna sempre tornare con una scusa qualsiasi. L'appendice *Venezia* nella sua autobiografia, brano del 1962, per *Invito a Venezia* di Michelangelo Muraro con foto di Ugo Mulas, delinea con molta chiarezza quello che definisce 'il fascino intossicante di Venezia'. Capisce bene i caratteri della città e dei veneziani, il loro tratto teatrale, il loro rapporto con l'acqua alta che è un indefinibile sentimento, una specie di estasi, quando spazzano l'acqua per tornare all'esistenza normale. «'Esistenza normale', scrive, è per modo di dire perché a Venezia non si può vivere normalmente: tutto e tutti fluttuano, non solo le gondole, le motolance, le bettoline, i vaporette e i sandali, ma anche i palazzi e le persone. Si fluttua in modo festoso, con un assoluto senso di libertà. È questa sensazione di libertà e di essere sospesi che rappresenta la qualità essenziale di Venezia. Mentre la marea si alza e recede si ha la sensazione che l'intera città sia in uno stato di completa agitazione. I Palazzi sembrano sorgere e affondare al ritmo della marea. Quando la marea è molto alta questo fa capire ancora di più quanto Venezia sia una città che sorge dal mare e che vive in esso.

Qui non esiste il senso del tempo e a stento ci si rende conto di trascorrere delle ore, osservando via via la luce e il chiarore del giorno che cambia».

È una descrizione che, alla fine, si condensa in una raffinata sin-

But she didn't give much importance to this, in fact she seemed amused by it.

Venice, for Peggy Guggenheim, is a city that leaves little space for other things, a city from which one cannot depart for too long, to which one must return with some excuse. The appendix to her autobiography, *Venice*, written in 1962 for *Invito a Venezia* by Michelangelo Muraro, with photographs by Ugo Mulas, clearly describes what she defines as 'the intoxicating fascination of Venice'. She understands well the character of the city and of Venetians, their theatrical traits, their relationship to high water that is an undefinable feeling, a sort of ecstasy, when the water is swept away in order to return to a normal existence. «'Normal existence', she writes, is just a turn of speech because nobody can live normally in Venice: everything and everyone fluctuates, not only the gondolas, the motorboats, the barges, the steamboats and punts, but also the buildings and the people. One fluctuates in a festive spirit, with an absolute sense of freedom. It is this feeling of freedom and of being suspended that represents the essential quality of Venice. While the tide rises and recedes one has the feeling that the whole city becomes agitated. The buildings seem to rise and to sink at the rhythm of the tides. When the tide is very high it makes it easier to understand how Venice is a city that rises from the sea and lives in it.

There is no sense of time here, and one barely realises the passing of the hours, observing the light and the glow of the day as it gradually changes».

It is a description which in the end condenses into a refined picto-

tesi pittorica e, per questo, credo stia in buona compagnia con le considerazioni di Diego Valeri. Parla della luce, delle stagioni, del senso di libertà, del vestire, del piacere, della gioia.

«Non ho mai visto nessuno piangere a Venezia, se non a un funerale. Per un veneziano, un funerale senza lacrime, non è un vero funerale: un funerale veneziano è ancora uno spettacolo interamente medioevale».

Ancora descrive come qui non ci sia dolore, di come tutto sia accettato come inevitabile e, soprattutto, di un'assenza di tempo, sostituito da un'attesa, magari alla finestra, che qualcosa accada mentre si sa benissimo che non accadrà niente. Parla dei giardini, dei muri che li circondano, dei chiostrini, dell'apparentamento orientale, del meticciamiento, dei leoni, dei cavalli, delle sculture e incisioni non solo di leoni ma di cammelli, nani e Madonne con Cristi, di barche piene di persone.

«Gli occhi non hanno mai tempo per riposare perché in ogni angolo c'è una sorpresa».

La descrizione di Peggy Guggenheim rimanda al ritmo dello scritto di Goethe, nel suo *Viaggio in Italia*, sulla città e i veneziani che durante il giorno parlano e schiamazzano in continuazione e, alla sera, vanno a teatro a vedere quello che hanno fatto durante il giorno.

Naturalmente questo basamento, frammento, pezzo di città di pietra, con i suoi leoni e la scultura di Marino Marini verso il Canal Grande è stato oggetto di 'desiderio' da parte di architetti in più occasioni.

Lo era stato quando Peggy Guggenheim voleva ampliare gli spazi della collezione e si era rivolta a Belgioioso, Peressutti e Rogers per un progetto di costruzione sopra il tetto.

Trovò l'idea degli architetti, di legame con Palazzo Ducale che doveva costituire il tramite tra passato e presente, 'semplicemente orribile'.

«Peressutti fu terribilmente deluso e mi chiese se non potevo vendere un quadro per ricavare il denaro. In realtà se mi fosse piaciuto il progetto, e se i prezzi fossero stati quel che sono oggi, avrei potuto farlo facilmente in modo da essere in grado di costruire questo museo».

Aiutata da Matta cambia obiettivo e trasforma, con sobrietà, alcune stanze in spazi espositivi.

Peggy Guggenheim, che definiva il museo progettato da Frank Lloyd Wright a New York, il 'grande garage di mio zio', aveva, invece, avuto uno splendido rapporto, in occasione dell'allestimento della sua collezione all'interno del Padiglione greco alla XXIV Biennale, con Carlo Scarpa che aveva fatto un lavoro davvero mirabile nel 1948, documentato nell'indispensabile libro di Philippe Duboy, *Carlo Scarpa, L'arte di esporre*. Ma questo aprirebbe altri capitoli, molto interessanti, come quello del suo rapporto con Frederick Kiesler, altre prove di grande intelligenza della nostra 'Dogaresa'.

La terza Mostra internazionale di Architettura, *Progetto Venezia, 1985*, per La Biennale di architettura organizzata da Aldo Rossi, interessante perché libera e aperta a tutti, architetti, artisti, studenti, scatena le fantasmagorie e il narcisismo degli architetti in un sogno onirico e in un delirio di onnipotenza.

Nessuno, nemmeno e soprattutto gli ideatori di questa Biennale, si aspettavano che uno dei temi prescelti per scatenare uno stato onnivoro fosse Ca' Venier dei Leoni e la sua incompiutezza.

Credo che a Peggy Guggenheim che non amava i turisti d'estate, scritto del 1962, ma ne sentiva la mancanza d'inverno in una città che, altrimenti, riteneva 'lobomotizzata', quella fiera delle vanità sarebbe molto piaciuta, l'avrebbe rallegrata e inquietata. Certamente avrebbe espresso un parere molto acuto sui progetti.

In quella Biennale, a eccezione di pochi, come il vecchio architetto di Cracovia Witold Korski, nato nel 1911, che partecipa

rial synthesis and, because of this I believe it is a good companion to Diego Valeri's considerations. It speaks of light, of the seasons, of the sense of freedom, of dressing, of pleasure, of joy.

«I have never seen anyone cry in Venice, other than at a funeral. For a Venetian, a funeral without tears is not a true funeral: a Venetian funeral is still an entirely medieval spectacle».

She goes on to describe how in Venice there is no pain, how everything is accepted as inevitable and, especially, by an absence of time substituted by waiting, maybe at the window, for something to occur, while knowing quite well that nothing will happen. She speaks about gardens, of the walls that surround them, about cloisters, of Oriental influences, of cross-breeding, of lions and horses, of sculptures and carvings not only of lions but also of camels, dwarves and Madonnas with Christs, of boats full of people.

«The eyes have no time to rest because in every corner there is a surprise».

Peggy Guggenheim's description recalls the rhythm of Goethe's *Italian Journey*, of his writings about the city and the Venetians who spend the day talking and squawking and in the evening go to the theatre to see what they have done during the day.

Naturally this structure, this fragment, this piece of city of stone, with its lions and Marino Marini's sculpture overlooking the Canal Grande was the object of 'desire' of architects at different times. It was when Peggy Guggenheim wanted to enlarge the spaces of the collection and contacted Belgioioso, Peressutti and Rogers for a project for building an additional storey above the roof.

She found the architects idea, linked to the Palazzo Ducale and which was meant to establish a connection between past and present, 'simply horrible'.

«Peressutti was terribly disappointed and asked me if I could not sell a painting for getting the necessary money. To be honest if I had liked the project and the prices were those of today, I could have easily done so in order to be able to establish this museum».

With help from Matta she changed her aims and transformed, with sobriety, some rooms into exhibition spaces.

Peggy Guggenheim, who called the great museum designed by Frank Lloyd Wright in New York, 'my uncle's big garage', had had a splendid relationship, on the occasion of the mounting of her collection at the Greek Pavilion of the XXIV Biennale, with Carlo Scarpa, who had carried out an extraordinary work in 1948, documented in Philippe Duboy's essential book, *Carlo Scarpa, L'arte di esporre*. This encounter would generate others, such as her relationship with Frederick Kiesler, which illustrate the great intelligence of our 'Dogaresa'.

The third international architecture exhibition, *Progetto Venezia, 1985*, for the Architecture Biennale organised by Aldo Rossi, interesting because free and open to all, including architects, artists and students, triggers the phantasmagory and narcissism of architects in an oneiric dream and in a frenzy of omnipotence.

No one, not even the creators of this Biennale, expected that one of the hottest topics would be Ca' Venier dei Leoni and its incompleteness.

Peggy Guggenheim, who in 1962 wrote that she disliked tourists in the Summer but missed them in the Winter in a city that otherwise remained 'lobotomised', would have loved that vanity fair, it would have made her happy and excited. She would certainly have had much to propose concerning its projects.

In that Biennale, with few exceptions, such as that of the old Krakow architect Witold Korski, born in 1911, who participated with a very tactile 'medal' entitled *Non plus ultra* and writing that «there is no need to change the state of things when the situa-





facendo una 'medaglia' molto materica intitolata *Non plus ultra* e scrivendo che «non c'è bisogno di cambiare lo stato delle cose quando la situazione è un optimum» riferendosi al basamento di Ca' Venier dei Leoni, il delirio e l'inconsapevolezza hanno trovato la loro espressione dal minimo al massimo.

Oggi, in accordo con gli scritti di Yuval Noah Harari, in un «mondo alluvionato da informazioni irrilevanti, la lucidità è potere».

Dentro la Collezione Guggenheim che fa parte della Solomon R. Guggenheim Foundation questa lucidità non si è mai smarrita, nemmeno nei momenti più critici per l'instancabile desiderio di collezionismo di Peggy Guggenheim.

La collezione Guggenheim, grazie alla straordinaria pluriennale direzione di Philip Rylands e, oggi, di Karole P.B. Vail continua a essere l'esempio più significativo a Venezia di come la città possa entrare in una casa e una casa possa diventare luogo di 'rigenerazione'.

Un grande insegnamento viene sempre a tutti noi da quel frammento di Simonide che dice 'La città insegna agli uomini', '*Andra polis didaskei*', e Peggy Guggenheim ha sempre compreso, detto e scritto quale fosse la città che insegnava di più nei sensi plurimi della vita.

La nuova direzione di Karole Vail, studiosa e curatrice di alto rango, continua, con molte nuove aperture una grande tradizione.

Ringraziamo per la collaborazione la Direttrice della Guggenheim Collection, Karole Vail che ci sta regalando un tocco di orgoglio e felicità simile alla nonna in un momento molto difficile per Venezia, Maria Rita Cerilli, Officer for Press and Social Media che ci ha aiutato molto, Silvio Ruffert Veronese per aver segnalato l'archivio disponibile. Ci auguriamo che questo sia solo l'inizio per altre proficue iniziative con l'uav Università di Venezia e Dipartimento di Architettura DiDA Università di Firenze.

tion is optimal», referring to the structure of Ca' Venier dei Leoni. Delusion and ignorance were expressed to the maximum.

Today, as written by Yuval Noah Harari, in a «world flooded by irrelevant information, lucidity is power».

Within the Guggenheim collection, which is part of the Solomon R. Guggenheim Foundation, this lucidity was never lost, not even in the most difficult moments derived from Peggy Guggenheim's unstoppable desire to collect.

The Guggenheim collection, thanks to Philip Rylands' extraordinary and long-lasting direction and to Karole P.B. Vail's current management, continues to be the most significant example in Venice of how the city can enter a house, and how a house can become a place for 'regeneration'.

A great lesson was left to us by Simonides, who said: 'The city teaches men', '*Andra polis didaskei*', and Peggy Guggenheim always understood, said and wrote which is the city that has taught us the most about the numerous meanings of life.

The new director, Karole Vail, a high-ranking scholar and curator, continues this trend with openness and following a great tradition.

*Translation by Luis Gatt*

We wish to thank the Director of the Guggenheim Collection, Karole Vail, who is helping us regain pride and happiness, like a grandmother would, in a difficult moment for Venice, as well as Maria Rita Cerilli, Officer for Press and Social Media, for her help and support, Silvio Ruffert Veronese for having informed us about the available archive. We hope that this is only the beginning of a profitable series of initiatives involving l'uav University of Venice and the Department of Architecture of the University of Florence.

Lungo il Lago Maggiore la 'Casa a Ghiffa' fu trasformata da Aldo Rossi dal giorno di San Faustino del 1989, a partire da un vecchio mulino. È il sogno di una *villa* perduta, di qualcosa già divenuto mito fra sbiadite *polaroid* e disegni ritrovati. Dove sono finiti i colori, le memorie, gli oggetti, la loro polvere? Sono figure sepolte che riemergono in una costruzione di fotogrammi cinematografici tra *desiderio* e architettura, in quel luogo – Ghiffa – che fu inizio e fine di una vita d'autore.

Aldo Rossi began the transformation of the 'Ghiffa House' on Lake Maggiore from an old mill on the day of San Faustino in 1989. It represented the dream of a lost *villa*, of something which had already become mythical among faded Polaroids and recovered sketches. Where have the colours, the memories, the objects and their dust gone? They are buried figures which re-emerge in a cinematographic construction of shots between *desire* and architecture, in that place – Ghiffa – which marked both the beginning and the end of an artist's life.

## Quello oscuro oggetto del desiderio La casa a Ghiffa di Aldo Rossi, una collezione di promesse That obscure object of desire Aldo Rossi's Ghiffa house, a collection of promises

Vincenzo Moschetti

«Io vado a scrivere, a studiare, ma soprattutto a fare niente»<sup>1</sup>

*Un mondo è scomparso.* Come una progressiva perdita della vista le immagini di 'Villa Vera', conosciuta tra gli appunti e i disegni come 'Casa a Ghiffa', sono sfuggite in parte alla critica divenendo nella loro breve durata figure sbiadite di una casa perduta almeno per come Aldo Rossi l'aveva abitata a partire dal giorno di San Faustino del 1989<sup>2</sup>.

La casa a Ghiffa è un arcipelago che riscrive, nello spazio della composizione, lontane geografie; combina luoghi e ricordi – come Rossi era solito fare – all'interno di un vecchio mulino lungo la strada che da Verbania costeggia il Lago Maggiore verso il confine con la Svizzera.

L'inusuale costruzione dello spazio domestico avviene secondo una successione logica, una sovrapposizione di eventi ricuciti attraverso la densa esperienza del desiderio, insistendo sull'idea che la finzione possa avere il sopravvento sulla realtà, relegata alla sola vista esteriore in un percorso assimilabile ad un cantiere tenuto insieme secondo temi di scientifica affezione. I fenomeni diventano materiale da costruzione assumendo *forme* che non seguono spesso la loro funzione ma che ne invertono la verità e divengono spettro interpretativo di tesi e racconti realizzandosi paradossalmente in un contenitore deciso dal tempo<sup>3</sup>, in una storia che ha inizio dal corpo umano per attraversare ogni aspetto delle cose.

A Ghiffa si avvera uno scavo fra profondi ricordi, una composizione che per anatomie architettoniche penetra lo scheletro dell'edificio settecentesco<sup>4</sup> riscrivendo l'abitare assecondando un'inquietudine tra *piacere* e *desiderio* [...], che mai si compie del tutto.

«I go there to write, to study, but mostly to do nothing»<sup>1</sup>

*A world has disappeared.* Like a gradual loss of eyesight, the images of 'Villa Vera', referred to in the notes and drawings as 'Casa a Ghiffa', have partly evaded the critics, becoming in the short life-span faded figures of a lost house, at least in terms of how Aldo Rossi had inhabited it from that day of San Faustino in 1989<sup>2</sup>.

The Ghiffa House is an archipelago that reinterprets far-away geographies within the space of the composition; which combines places and memories – as Rossi did – within an old mill along the road that follows the shore of Lake Maggiore from Verbania in the direction of the Swiss border.

The unusual construction of domestic space is carried out following a logical succession, a superimposition of events linked through the thick experience of desire, insisting on the idea that fiction can succeed over reality, which is then relegated to the exterior view in a way that is similar to a worksite held together in accordance to themes of scientific affection. Phenomena become building materials, taking on forms that do not often follow their function but rather invert reality in order to become the interpretative spectrum of theses and narratives, which are paradoxically realised in a container determined by time<sup>3</sup>, in a story that begins with the human body and then moves on through every aspect of things.

An excavation takes place in Ghiffa among deep memories, a composition that penetrates through architectural anatomies the skeleton of the 18<sup>th</sup> century building<sup>4</sup>, reinterpreting dwelling while following an interest that lies between *pleasure and desire* [...], which is never completely fulfilled.



Questa casa resta un mistero – o forse – qualcosa di davvero *clandestino* in cui precipitare.

**Una casa “scientifica”: l’oscuro enigma dello *strapiombo***

Le icone che abitano ‘Villa Vera’ prendono per mano l’osservatore, conducendolo ad una trasformata lettura dell’*Autobiografia Scientifica*, una *oscura innocenza*<sup>5</sup> attraversata da quel ‘demone’ che diventa la chiave per leggere la ‘Bibbia’.

La nozione di scienza è certamente una provocazione ma concede all’architettura, senza nessun tipo di riduzione, uno smisurato mondo di possibilità e di esattezze in una continua collezione di eventi o addirittura promesse<sup>6</sup>. È forse l’appunto del 1977, orecchiato presso l’Osteria della Maddalena, a trasformare il mistero in immagine:

«C’era uno strapiombo di dieci metri nel punto più alto della stanza”.

Ignoro a quale contesto si riferisse questa frase ma trovo che una nuova dimensione si era stabilita: è possibile vivere in camere con uno strapiombo? Esiste la possibilità di un progetto di questo tipo che sia rappresentabile oltre la memoria e l’esperienza? [...] Così è vero che ogni architettura è anche un’architettura dell’interno, o meglio, dall’interno [...] Ma l’architettura, superata la funzione e la storia e il sogno e il sentimento, e la carne e la stanchezza, aveva raggiunto una luce rosa verde, ma una luce filtrata da tante cose da tornare al bianco, o il lago, o la lontananza del lago. [...] Abbiamo tentato di rappresentare lo strapiombo di una camera leggendaria, e questo è molto anche se non ci siamo riusciti<sup>7</sup>.

L’espressione del precipizio è la traduzione di un principio compositivo, di una paura verso la soluzione architettonica, di una liturgia che si apre al mondo dell’ignoto o del *già stato*, come del resto

This house remains a mystery – or perhaps – something truly covert to participate in.

A “scientific” house: the obscure enigma of the *overhang*

The icons that inhabit ‘Villa Vera’ carry the observer, leading him to a transformed reading of the *Autobiografia Scientifica*, an obscure innocence<sup>5</sup> permeated by that ‘daemon’ which is the key for interpreting the ‘Bible’.

The notion of science is certainly provocative, yet gives architecture, without any type of limits, a measureless world of possibilities and exactitudes in a continuous collection of events, or even of promises<sup>6</sup>. It is perhaps the note of 1977, picked up at the Osteria della Maddalena, that transforms the mystery into image:

“There was a ten meter overhang at the highest point of the room”.

I have no idea what the context behind this phrase was, but I believe a new dimension had been established: is it possible to live in rooms with overhangs? Is it possible to represent a project of this type beyond memory and experience? [...] In this way it is true that every architecture is also interior architecture, or rather architecture from the inside [...] Yet architecture, having overcome its function and history and dreams and feeling, and flesh and weariness, had reached a green light, a light filtered by so many things that it returned to white, or the lake, or the distance from the lake. [...] We have tried to represent the overhang of a legendary room, and this in itself is quite something, even if we were not successful<sup>7</sup>.

The expression of the precipice is the translation of a compositional principle, of a fear of the architectural solution, of a liturgy that opens to the unknown or to the *has been*, as are the

p. 73  
 Aldo Rossi  
*Lago Maggiore, visto dalla riva, Italia, settembre 1990 o gennaio 1991, Canadian Centre for Architecture, PH1996:0069:042*  
 © Eredi Aldo Rossi, courtesy Fondazione Aldo Rossi

p. 74  
 Casa a Ghiffa, l'ingresso alla sala cinema vista dal soggiorno, Ghiffa, 2013  
 © Cortiliphoto: Laura Fantacuzzi, Maxime Galati-Fourcade

p. 75  
 Casa a Ghiffa, l'interno della sala cinema, sullo sfondo un piccolo palco per 'eventuali' rappresentazioni teatrali, Ghiffa, 2013  
 © Cortiliphoto: Laura Fantacuzzi, Maxime Galati-Fourcade

p. 76  
 Ridisegno delle piante piano terra e piano primo della casa. Il disegno è ricostruito da alcuni documenti risalenti all'Ottobre 1992, oggi la casa appare modificata rispetto a quel documento. Si legge il sistema delle camere connesse attraverso il corridoio e la grande terrazza verso il lago  
 Casa a Ghiffa, dall'ingresso si poteva scorgere sulla destra il tavolo da pranzo verso il lago, una stanza questa che forse riprendeva lo scientifico «rosa Rosanna o Rossana», Ghiffa, 2013  
 © Cortiliphoto: Laura Fantacuzzi, Maxime Galati-Fourcade

p. 77  
 Casa a Ghiffa, la cucina con gli oggetti realizzati per l'Alessi, Ghiffa, 2013  
 © Cortiliphoto: Laura Fantacuzzi, Maxime Galati-Fourcade



sono le singole camere di Ghiffa. Le mura di questo luogo diventano la verifica progettuale inconfutabile in cui la sequenza messa in atto è frutto di una regia attenta, di promesse non mantenute o distorte, un flusso continuo verso la costruzione di accecanti stanze con strapiombo come in un film di Buñuel.

I due livelli principali della casa stabiliscono i rispettivi paradigmi semantici, dove il piano 'terra' da cui si accede, accoglie gli spazi comuni dell'ingresso, della cucina, del salotto e della biblioteca a cui si affianca una sala per le proiezioni dando gratificazione ad una vita da regista mancato; al piano superiore invece una sequenza di camere – aperte sulla grande terrazza – anticipa il piccolo studio «in rosa Rosanna o Rossana»<sup>8</sup>.

Ma l'invenzione vera sta nel percorso, nella lettura ossea che l'autore concede a chi ha il privilegio di attraversarne gli spazi; come un ritorno eroico Rossi conduce l'intera introspezione domestica alla presenza del corridoio – elemento di dannazione per i razionalisti – in cui l'esercizio rifonda in un certo senso la disciplina dell'abitare. Il corridoio rappresenta un'immagine drammatica, priva di aperture, una possibile tecnica narrativa, volutamente demoniaca, in grado di tenere insieme i corpi dell'architettura ed i loro colori, una *mise en place* delle stanze-mondo. E se ancora si afferra per mano la scientificità dell'*Autobiografia* non è difficile rivedere in questo sistema spaziale l'infinito corridoio del 'progetto di villa con interno'. In questo senso l'enigma appare risolto ma non compiuto, restituendo per presenze al lettore la teoria attraverso le immagini di «un passato miracolosamente riapparso»<sup>9</sup> figlio di un cantiere dalle enormi dimensioni, come appartenente ad una *fabbrica* architettonica dalle imparagonabili misure de-

individual rooms at Ghiffa. The walls of this place become the irrefutable verification of a design in which the sequence is the result of a careful production, of promises unkept or distorted, a continuous flux toward the construction of dazzling rooms with overhangs, like in a film by Buñuel.

The two main levels of the house establish their respective semantic paradigms in which the 'ground' floor houses the entrance, kitchen, living-room and the library, adjacent to which is a projection room that rewarded the life of a would-be director; the upper floor includes instead a sequence of rooms – open to the large terrace – anticipating the small studio «in rosa Rosanna o Rossana»<sup>8</sup>.

Yet the true inventiveness lies in the pathway, in the osseous interpretation that the author concedes to those who have the privilege of passing through its spaces; like in a heroic return Rossi leads the entire domestic introspection toward the presence of the corridor – a damning element for rationalists – in which the exercise refounds in a certain way the discipline of dwelling. The corridor represents a dramatic image, lacking in openings, a possible narrative technique, willingly daemonic, capable of keeping together the architectural bodies and their colours, a *mise en place* of the world-rooms. And if one follows the scientificity of the *Autobiografia* it is not difficult to see once again in this spatial system the infinite corridor of the 'project of villa with interior'. In this sense the enigma appears as solved but not completed, delivering to the reader the theory through the images of «a past which has miraculously reappeared»<sup>9</sup>, descendant of a huge worksite belonging to an architectural *building* with the unique



scrittive, mitiche e simboliche di un luogo in attesa di una definitiva trasfigurazione.

**Corridoi come labirinti, stanze come mondi.  
O più semplicemente 'il celeste della Madonna'**

La documentazione del progetto, decisamente minore rispetto ad altre opere<sup>10</sup>, restituisce attraverso una mappatura atlantica alcune questioni rintracciabili fra gli appunti che Rossi custodisce negli ultimi *Quaderni Azzurri*<sup>11</sup>. L'ambiguità degli *strapiombi* o dei *precipizi* è difficile da ascrivere a precise argomentazioni o disegni incuneandosi in una ricchezza di significati plurimi pari solo al mai definitivo 'progetto di villa con interno'.

«Un progetto del quale Rossi non può fare a meno di parlare in un alone di mistero: "l'architettura della villa – scrive – era quella destinata a dissolversi e quasi scomparire, quasi a non lasciar segno delle sue sempre più fantastiche tipologie", un sogno dunque o un progetto intenzionalmente fatto della sostanza dei sogni. Il legame con la letteratura è in parte svelato, nominando Chandler e Čechov»<sup>12</sup>.

Le considerazioni teoriche dell'autore si dichiarano a Ghiffa nella propria casa, una dimora del ritorno capace di condurre all'idea che lo strapiombo abbia una duplice valenza: da una parte una caduta – si potrebbero immaginare stanze senza pavimento – dall'altra una salita: delle camere senza il soffitto. Il paradosso è subito verificabile come dato *scientifico* nel cortile ripetutamente disegnato – si guardi il *Senza titolo* del 1993, in cui l'azzurro del lago si mescola fra le replicate *Polaroid*<sup>13</sup> ricomposte secondo una logica precisa<sup>14</sup>. Il 'progetto di villa con interno' ipotizza un

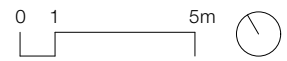
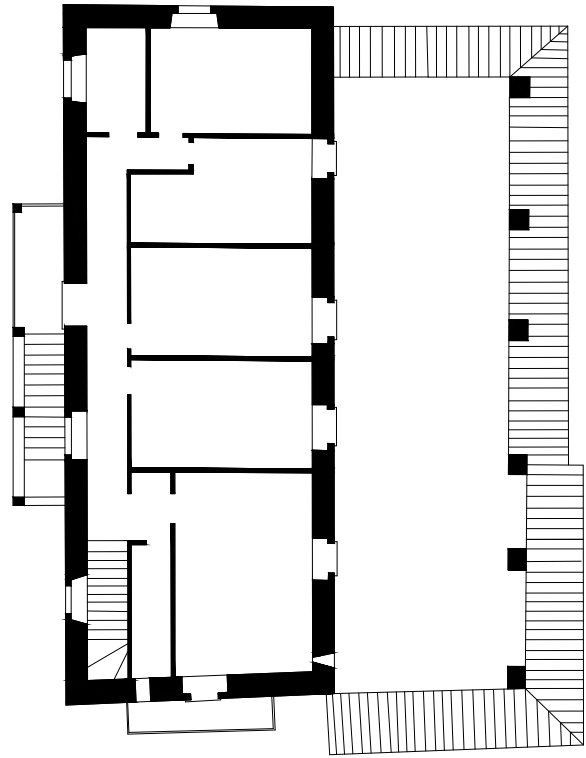
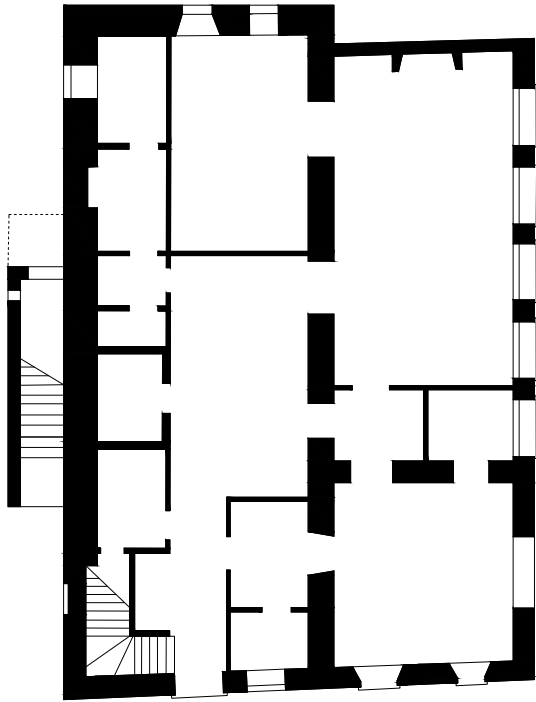
descriptive, mythical and symbolical measures of a place awaiting a definitive transfiguration.

**Corridors as labyrinths, rooms as worlds.  
Or simply, 'the Madonna's sky-blue'**

The documentation on the project, decisively lesser in comparison to other works<sup>10</sup>, delivers through an Atlantic mapping certain questions that cannot be found among the notes Rossi collected in his *Quaderni Azzurri*<sup>11</sup>. The ambiguity of the *overhangs* or of the *precipices* is difficult to ascribe to specific arguments or designs, and lies instead in a variety of meaning equal only to the never definitive 'project of villa with interior'.

«A project of which Rossi speaks with a certain mystery: "the architecture of the villa – he writes – was destined to dissolve and almost disappear, almost to the point of not leaving an imprint of its increasingly fantastic typologies", a dream therefore, or a project intentionally based on the substance of dreams. The link to literature is partly revealed, quoting Chandler and Chekhov»<sup>12</sup>.

The theoretical considerations of the author are declared in his own home in Ghiffa, a dwelling to which he returns and is capable of leading to the idea that the overhang has a double meaning: on the one hand a drop – one could imagine floorless rooms – and on the other a climb: that of roofless rooms. The paradox is immediately verifiable as a *scientific* fact in the often drawn courtyard – see *Senza titolo*, 1993, in which the blue of the lake is mixed with the replicated *Polaroids*<sup>13</sup> recomposed following a precise logic<sup>14</sup>. The 'project of villa with interior' supposes an additional in-depth





approfondimento ulteriore dettato dalla preposizione 'con', la quale presuppone appunto l'idea che l'interno – probabilmente come in Loos – custodisse forse il vero segreto di questa ingannevole architettura.

Un'assurda contingenza determinata dal desiderio di realizzare lungo il lago un ritorno definitivo alle cose di un tempo accolte dal primo strapiombo in forma di ascesa: il cortile ombreggiato da un canforo secolare, un frammento spaziale di origine mediterranea, ricordo di un mondo lontano traslato nel grigiore lacustre. Ma se l'esterno viene ricomposto secondo un accentuato calvinismo progettuale, privo di invenzione, destinato alla conservazione paesaggistica; l'interno è la rivelazione di un disegno che inverte i sensi e i significati di ogni funzione meramente architettonica. Una *maniera*<sup>15</sup> – si volesse far riferimento a Giulio Romano – che vede in Rossi «la trasformazione dell'immagine mitica in presenza simbolica, quindi, degli elementi archetipi del costruire in presenze simboliche cui vengono affidati i diversi contenuti delle sensibilità personale e collettiva continuamente oscillante tra il rigore della logica e le invadenti istanze autobiografiche»<sup>16</sup>.

Le voci di Ghiffa sono echi di immagini fisiche, capaci di dar vita «al demone dell'analogia che può unire il battistero di Parma al tempio del Buddha di Gifu, i canali di Trieste a quelli di Fukuoka»<sup>17</sup> in una artificiosa rincorsa all'innovazione data paradossalmente dall'assenza della stessa.

Il rigore planimetrico è turbato dalle atmosfere, dalle raffigurazioni che ne derivano e dal modo di comunicarle; in questo soggiace segretamente il ritrovamento di cose perdute o dimenticate<sup>18</sup>. Quello che ne risulta è uno spazio privatissimo e assai 'borghese'

approach dictated by the preposition 'with', which presupposes precisely the idea that the interior – probably as in Loos – guards perhaps the true secret of this deceptive architecture.

An absurd contingency determined by the wish to carry out along the lake a definitive return to things past, embraced by the first overhang in the form of an ascent: the courtyard shaded by a centuries-old camphor tree, a spatial fragment of Mediterranean origin, the memory of a far-away world translated to the grayness of the lake. But if the exterior is recomposed according to a highlighted Calvinist design, lacking in inventive and destined to the conservation of the landscape, the interior is the revelation of a design that inverts the senses and meanings of every merely architectural function. A *manner*<sup>15</sup> – if one wishes to refer to Giulio Romano – that sees in Rossi «the transformation of the mythical image into symbolic presence, in other words of the archetypal elements of building into symbolic presences to which the various contents of the personal and collective sensibilities, continuously oscillating between the rigour of logic and intrusive autobiographical instances, are entrusted»<sup>16</sup>.

The voices of Ghiffa are echoes of physical images, capable of giving life to «the daemon of the analogy that can link the baptistry of Parma to the temple of the Buddha in Gifu, the canals in Trieste to those in Fukuoka»<sup>17</sup>, in a contrived search for innovation, paradoxically given by its absence.

The rigorous layout is perturbed by the atmospheres, by the representations that derive from them and by the way in which they are communicated; it is in this that secretly underlies the recovery of lost or forgotten things<sup>18</sup>. The result is a very private

ricco di *processionalità*<sup>19</sup> e di riti, di scenari inattesi ed evocati come una dichiarazione aperta allo *status symbol* di eredità milanese. È dunque Buñuel a ricordare ancora una volta come il ‘fascino discreto della borghesia’ sia la condizione decisiva del grande soggiorno in cui il cammino viene completato da una scultura lignea come riduzione *talis et qualis* dell’ordine classico del Vignola. Le solitarie pitture di Tilemann-Petersen trovano qui attuazione, in cui le stanze osservate come singoli mondi spostano l’attenzione dalla grandiosità della loro unicità al rapporto tra pezzi sparsi e curiosati da porte socchiuse, da filtri o corridoi.

Per molto tempo il giovane Rossi aveva indossato l’abito del marxismo ed ora si trova nella sua *ultima* casa a spogliarsi di tutto questo e a riconoscere un nuovo livello sociale attraverso cui stare al mondo. La psicologia dell’autore è chiarita dai dati cromatici e dagli oggetti, dalla balaustra – vista a Samos, ridisegnata per Villa Alessi<sup>20</sup> – che qui diviene il filtro tra terra e acqua, da discorsi continui che si aprono e si chiudono fra le fascinazioni figurative all’interno di ogni perimetro.

Le stanze galleggiano in un sistema compositivo solo in apparenza autonomo o addirittura casuale strettamente radicato alla densa memoria eidetica dell’autore, ad un ordine geometrico e salvifico per sfuggire al naufragio architettonico<sup>21</sup>. Una rivincita tipologica basata sul gioco della diversità e trattenuta dalle volontà ossee e costruttive del corridoio, del percorso doppiamente valido: orizzontale o verticale in cui si finisce per classificare l’interno come più forte della costruzione stessa. In questa casa si procede in un doppio senso esplorativo, in una condizione anche umana attraverso cui il ‘celeste della Madonna’ colora i privatissimi luoghi delle camere da letto prima di ricadere con lo sguardo nel precipizio lacustre.

Al di fuori delle logiche del quotidiano lo spazio dell’abitare costituisce l’operazione compositiva che cerca «di cambiare il mondo, anche per frammenti, per farci dimenticare ciò che non possiamo possedere»<sup>22</sup> esplorando le possibilità dell’architettura attraverso la ripetizione e le modificazioni che si dilatano e si contraggono lungo i percorsi.

Le distanze invisibili diventano necessarie per capire come Ghiffa si fosse davvero avvicinata agli enigmi proposti, di come questa casa avesse lambito così fortemente il sogno della *villa con interno* tanto da essere realmente «destinata a dissolversi e quasi scomparire»<sup>23</sup> in un grande precipizio come predetto negli scritti del 1981.

Della *casa che è stata* oggi ne resta solo l’intonso contenitore, ma il contenuto: le stanze, gli oggetti e i colori sono traslati o definitivamente cambiati, tale da rendere necessaria solo una ricerca archivistica o privata. Dal 1975 ricorre in Rossi una pragmatica ostinazione: *Dieses ist lange her! Ora questo è perduto!* facendo così costruire intorno all’indagine di ‘*cet obscur objet du désir*’<sup>24</sup> una stimolante coincidenza. Soffermandosi si evince come il momento della sua realizzazione divenga allo stesso tempo l’attimo della sua eterna scomparsa; convergenze queste che di nuovo legano la vita dei protagonisti scelti da Luis Buñuel a quella di Aldo Rossi. Questa casa presuppone l’annullamento dello spazio e del tempo – ripercorrendo alcune parole di Tafuri<sup>25</sup> – e la messa in atto di uno sprofondamento che come ogni desiderio svanisce nell’istante in cui si è raggiunto lo scopo lasciando in eredità – solo attraverso disegni, fotografie e testi ormai sparsi per il mondo<sup>26</sup> – un materiale dalla lunga durata e ricco di promesse nel senso *scientifico* e *temporale* del termine, in una costruzione che senza *demoni* non avrebbe mai avuto un’anima oltre le ossa.

Un ringraziamento agli Eredi Aldo Rossi, in particolare a Fausto Rossi che mi ha accompagnato più volte in questa casa di lago. I suoi racconti sono stati preziosi per ridefinire la storia di questa “oscura” architettura, oggi abitata da Jean-Marc detentore di documenti originali divenuti nel corso del tempo “atti notarli” dal valore affettivo inestimabile. Devo infinita gratitudine al Prof. Paolo Portoghesi per avermi guidato in questi precipizi. Un grazie alla Fondazione Aldo Rossi, al CCA

and quite ‘bourgeois’ space, rich in *processionalities*<sup>19</sup> and rites, in unexpected sceneries evoked as an open declaration of a *status symbol* of Milanese derivation. It is once again Buñuel who reminds us how the ‘discreet charm of the bourgeoisie’ is the decisive condition of the great living-room in which the fireplace is completed with a wooden sculpture as reduction *talis et qualis* of Vignola’s classical order. The solitary paintings by Tilemann-Petersen find fulfillment, where the rooms observed as individual worlds shift the attention from the grandeur of their uniqueness to the relationship between scattered pieces partly hidden by half-closed doors, filters or corridors.

For a long time the young Rossi had worn the Marxist cloak and now he finds himself in his *last* house undressing from all this and recognising a new social level through which to be in the world. The psychology of the author is clarified by chromatic elements and by objects, such as the balustrade – seen in Samos and redesigned for Villa Alessi<sup>20</sup> – which here becomes the filter between land and water, by continuous discourses that open and close among the figurative fascinations within each perimeter.

The rooms float in a compositional system only apparently autonomous or even random, strictly rooted to the dense eidetic memory of the author, in a geometric and redeeming order that helps them escape the architectural shipwreck<sup>21</sup>. A typological redress based on the play of diversity and held back by the osseous and constructive will of the corridor, by the doubly valid pathway: horizontal and vertical, in which the interior is classified as stronger than the building itself. In this house one proceeds in a double explorative sense, in a human condition through which the ‘sky-blue of the Madonna’ colours the very private places of the bedrooms before dropping together with the gaze toward the lacustrine precipice.

Beyond the logic of the habitual, the space of dwelling constitutes the compositive operation which seeks «to change the world, even in fragments, in order to make us forget what we cannot possess»<sup>22</sup> exploring the possibilities of architecture through the repetition and the modifications that dilate and contract along the pathways.

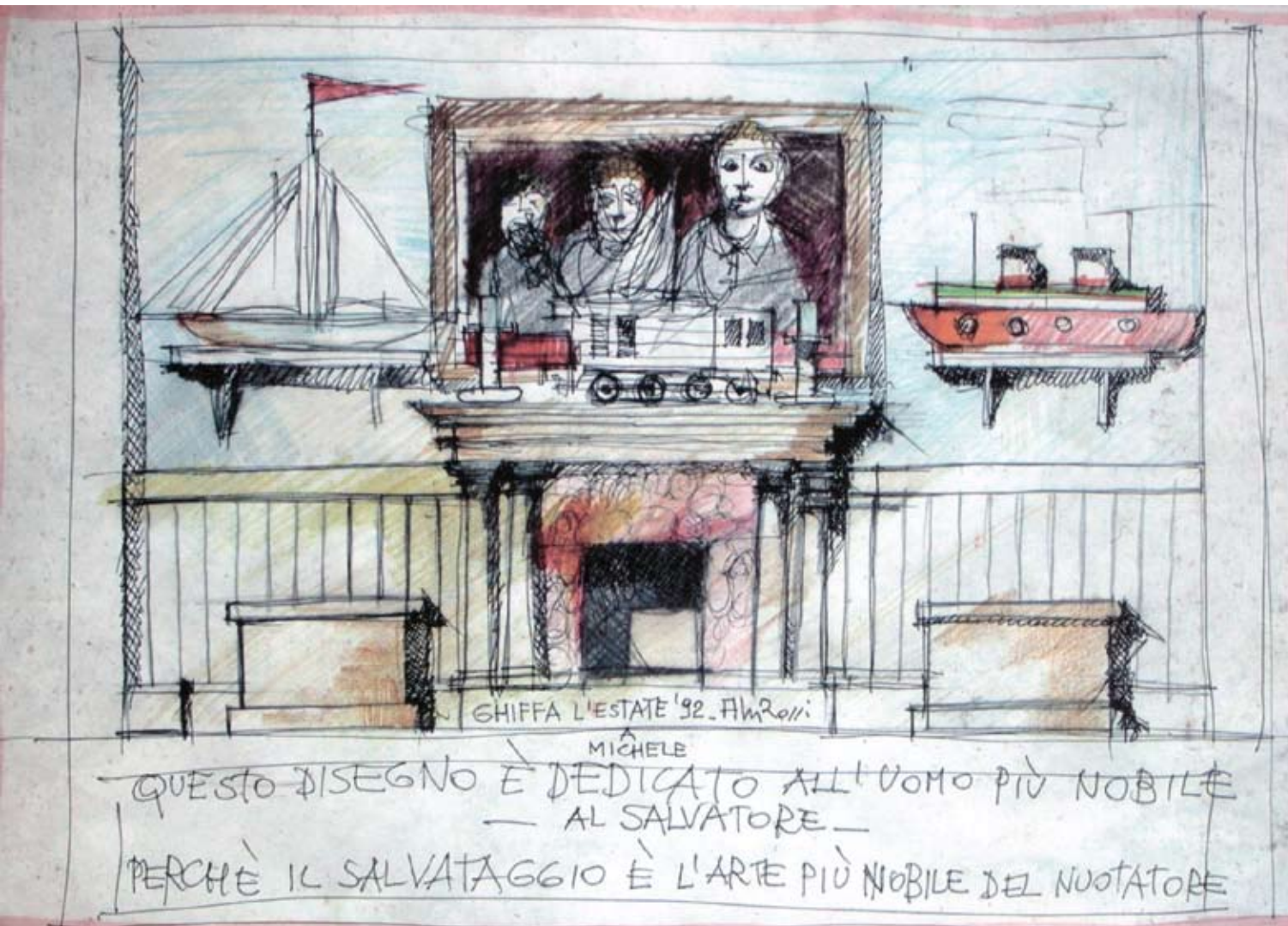
The invisible distances become necessary for understanding how Ghiffa truly approached the proposed enigmas, how this house had come close to the dream of the *villa with interior* to such an extent that it was truly «destined to dissolve and almost disappear»<sup>23</sup> in a great precipice as predicted in the 1981 writings.

Of the *house that was* only the untouched container remains today. The content: rooms, objects and colours, have been moved or definitely changed, making an archival or private research necessary. From 1975 a pragmatic obstinacy is recurrent in Rossi: *Dieses ist lange her! / Ora questo è perduto!*, thus generating around the research of ‘*cet obscur objet du désir*’<sup>24</sup> a stimulating coincidence. Dwelling upon this one can infer how the moment of its completion becomes as well, and at the same time, the moment of its eternal disappearance; convergences which once again link the lives of Luis Buñuel’s characters to that of Aldo Rossi. This house presupposes the annulment of both space and time – quoting Tafuri<sup>25</sup> – and the staging of a wreck that, like every desire, vanishes the instant it is fulfilled, leaving in heredity – only as drawings, photographs and texts which are now scattered throughout the world<sup>26</sup> – a long-lasting material rich in promises, in the *scientific* and *temporal* sense of the term, in a construction that without *dæmons* would have remained without a *soul* among its bones.

*Translation by Luis Gatt*

I wish to thank the heirs of Aldo Rossi, in particular Fausto Rossi who accompanied me on various occasions to this house by the lake. His stories were invaluable for determining the history of this “obscure” architecture, today inhabited by Jean-Marc, who possesses original documents which in time have become “notarial acts” of great affective value. My infinite gratitude to Prof. Paolo Portoghesi for





Aldo Rossi  
 "Ghiffa l'estate '92", 1992,  
 penna, pennarelli e pastelli su carta, 297x420mm  
 Collezione Michele Tadini, Milano  
 In basso la scritta: «A Michele questo disegno è dedicato all'uomo più  
 nobile - al salvatore - perché il salvataggio è l'arte più nobile del nuotatore».  
 © Eredi Aldo Rossi, courtesy Fondazione Aldo Rossi  
 p. 81

Aldo Rossi  
 "Senza titolo, Ghiffa", 1993  
 © Eredi Aldo Rossi, courtesy Fondazione Aldo Rossi  
 Villa a Ghiffa  
 © MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma  
 Collezione MAXXI Architettura Fondo Aldo Rossi, F16866  
 © Eredi Aldo Rossi, courtesy Fondazione Aldo Rossi

di Montréal, alla Fondazione MAXXI di Roma per le immagini pubblicate e un riconoscimento particolare a Laura Fantacuzzi e Maxime Galati-Fourcade per avermi donato le splendide fotografie che per ultime hanno tracciato la storia di questo luogo oggi svanito e che Cristiano Urban con Michele Tadini, per primi, ne avevano individuato la verità.

<sup>1</sup> K. Stein, *Portrait: Aldo Rossi, Italy's leading architect at his lakefront retreat*, In «Architectural Digest», Speciali Italian Edition, gennaio 1994, p. 50.

<sup>2</sup> In realtà Rossi acquista la casa il giorno di San Faustino (15 febbraio) del 1989. Andrà ad abitarla qualche tempo dopo fino all'agosto del 1997, mese in cui avvenne l'incidente che lo portò alla morte il 4 settembre dello stesso anno.

<sup>3</sup> Questa osservazione mette in evidenza alcune complessità sull'attribuzione del progetto ad Aldo Rossi. In effetti si tratta più di un restauro che non di un progetto ex novo, ma le modifiche apportate al corpo interno e le poche nuove aperture ricavate sul lato lago rendono la casa a Ghiffa certamente qualcosa di preziosamente rossiano.

<sup>4</sup> Risalente ai primi anni del 1700, la struttura originale fungeva da edificio secondario a una villa in collina.

<sup>5</sup> A. Rossi, *Un'oscura innocenza*, in A. Ferlenga (a cura di), *Aldo Rossi. Opera Completa 1993-1996*, Electa, Milano 1997.

<sup>6</sup> Cfr. Aldo Rossi, *Science et/ou Poésie. Les exigences d'une sensualité élevée et le voyage au "mont analogue"*. Conferenza di Werner Oechslin, seguita da una discussione con Arduino Cantafora, introduzione e moderazione Luca Ortelli. Auditorium SG, École Polytechnique Fédérale de Lausanne, 21 marzo 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=SZ5VhPy6vEo>

<sup>7</sup> A. Rossi, *Autobiografia Scientifica*, Pratiche Editrice, Parma 1990, pp. 29, 31, 60-61.

<sup>8</sup> Cfr. *ibid.*

<sup>9</sup> P.P. Pasolini, *Petrolio*, Einaudi, Torino 1991, p. 16.

<sup>10</sup> Pochi sono ad oggi gli scritti costruiti intorno a questa casa. In ordine cronologico si rimanda a: K. Stein, cit. 1994, pp. 46-51; M. Orazi (testo di), A. Foppiano (a cura di), *La casa di Aldo Rossi sul lago Maggiore/The Aldo Rossi house on Lake Maggiore*, in «Abitare», 479, 2008, pp. 62-73; S. Banti, *A casa di Fausto Rossi. Sul lago con mio padre*, in «Living», inserto del *Corriere della Sera*, 7/8, luglio 2014, pp. 40-48.

<sup>11</sup> Cfr. A. Rossi, F. Dal Co (a cura di), *I quaderni azzurri, 1968 - 1992*, Electa, Milano, The Getty Research Institute, Los Angeles 1999.

<sup>12</sup> P. Portoghesi, *Genova ricorda Aldo Rossi. Lectio magistralis* di Paolo Portoghesi: «Il teatro e la città». Teatro "Carlo Felice", Genova, 2 febbraio 2018. La citazione è tratta dagli appunti personali della *lectio magistralis* inviati gentilmente dallo stesso autore la scorsa Primavera.

<sup>13</sup> «A Luigi Ghirri avevo comunicato un mio segreto: la mia passione per le Polaroid. [...] la Polaroid mi è sembrata subito una macchina diversa, le foto del tempo che fugge per sempre, l'amore di un momento, l'inseguire la vita eccetera eccetera». La citazione, datata (Ghiffa) 7 dicembre 1995, appartiene ad uno scritto autografo di Aldo Rossi intitolato «Per Luigi Ghirri», pubblicato in P. Costantini (a cura di), *Luigi Ghirri - Aldo Rossi, Things Which Are Only Themselves. Des choses qui ne sont qu'elles-mêmes. Cose che sono solo se stesse*. Electa, Milano, CCA, Montréal 1996, p. 75.

<sup>14</sup> Cfr. D. Seixas Lopes, *Puzzles Solved With the Heart. Aldo Rossi's Polaroids*. Seixas Lopes ha contribuito a questo testo visitando il Centre Canadien d'Architecture di Montréal nel 2011 come partecipante al «Programma studenti di dottorato». La presenza degli studi di Seixas Lopes, prematuramente scomparso nel 2017, risulta necessaria per una rivalutazione della figura di Rossi in cui si combinano nuovi spettri interpretativi. A tale proposito si confronti il libro D. Seixas Lopes, *Melancholy and architecture: on Aldo Rossi*, Park books, Zürich 2015.

<sup>15</sup> Cfr. R. Barilli, *Maniera moderna e manierismo*, Feltrinelli, Milano 2004.

<sup>16</sup> F. Moschini (a cura di), *Aldo Rossi. Progetti e disegni: 1962-1979*, Centro Di, Firenze 1979, p. 8.

<sup>17</sup> A. Rossi, *Complesso alberghiero e ristorante "Il Palazzo" a Fukuoka, Giappone, 1987*, in A. Ferlenga (a cura di), *Aldo Rossi. Architetture 1988 - 1992*, Electa, Milano 1993, p. 74.

<sup>18</sup> «Salomone dice: Nihil novum super terram. Pertanto, come Platone opinò non altro essere tutta la scienza che una reminiscenza, così Salomone dice che ogni novità altro non è che una dimenticanza». In F. Bacone. *Sermoni fedeli, economici, etici, politici*. R. Marotta e Vanspandoch, Napoli 1833.

<sup>19</sup> Cfr. P. Johnson, *Whence and Whither: The Processional Element in Architecture*, in «Perspecta», 9/10, 1965, pp. 167-178.

<sup>20</sup> Nel 1989 Rossi compie un viaggio a Samos, in Grecia. Di questo viaggio egli appunta per parole e per immagini lo spazio della camera che lo ospita riconducendolo poi attraverso alcuni progetti lacustri, in particolare nella Villa degli Alessi a Suna di Verbania (1989-1994).

<sup>21</sup> «Oltre alla geometria vi è solo il naufragio» in A. Rossi, *Progetto per la nuova sede del Bonnefantenmuseum a Maastricht*, Olanda, 1990, in A. Ferlenga (a cura di), cit. pp. 258-273.

<sup>22</sup> Cfr. A. Rossi, *Le distanze invisibili*, in G. Ciucci (a cura di), *L'architettura italiana oggi: racconto di una generazione*, Laterza, Bari 1989.

<sup>23</sup> A. Rossi, *Autobiografia Scientifica*, cit., p. 38.

<sup>24</sup> Pellicola diretta nel 1977 da Luis Buñuel (Francia - Spagna). In questo stesso anno, per paradosso o coincidenza, Rossi giungeva ad appuntare presso l'Osteria della Maddalena la definizione di strapiombo, di caduta e precipizio. Il film di Luis Buñuel si conclude con la caduta di una bomba improvvisa che spense probabilmente la vita dei due protagonisti, così come proprio vicino a Ghiffa si spense tutta di un tratto la vita di Aldo Rossi nel 1997.

<sup>25</sup> M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944-1982*, Einaudi, Torino 1986, p. 164.

<sup>26</sup> Il materiale archivistico di Ghiffa è custodito in parte privatamente dagli eredi, soprattutto attraverso la Fondazione Aldo Rossi con sede in Milano. Tuttavia una cospicua parte del materiale è possibile ritrovarlo presso il Fondo Aldo Rossi negli Archivi della Fondazione MAXXI di Roma e presso il Centre Canadien d'Architecture di Montréal.

having guided me through these precipices. Thanks as well to the Fondazione Aldo Rossi, the CCA in Montréal, and the Fondazione MAXXI in Rome for the images published and a special acknowledgment to Laura Fantacuzzi and Maxime Galati-Fourcade for having provided me with the splendid photographs which were last to trace the history of this faded place, whose truth was initially identified by Cristiano Urban and Michele Tadini.

<sup>1</sup> K. Stein, *Portrait: Aldo Rossi, Italy's leading architect at his lakefront retreat*, In «Architectural Digest», Speciali Italian Edition, January 1994, p. 50.

<sup>2</sup> Actually Rossi bought the house on the day of San Faustino (15 February) in 1989. He moved in shortly after and lived there until August, 1997, when he had the fatal accident that caused his death on September 4 of that same year.

<sup>3</sup> This observation highlights some intricacies regarding the attribution of the project to Aldo Rossi. In fact it is more of a restoration than an ex novo project, yet the modifications made to the structure and the few new openings on the side facing the lake turn the Ghiffa House into something that is exquisitely Rossian.

<sup>4</sup> Dating back to the early 18<sup>th</sup> century, the original structure served as a secondary building to a villa on the hillside.

<sup>5</sup> A. Rossi, *Un'oscura innocenza*, in A. Ferlenga (ed.), *Aldo Rossi. Opera Completa 1993-1996*, Electa, Milano 1997.

<sup>6</sup> Cfr. Aldo Rossi, *Science et/ou Poésie. Les exigences d'une sensualité élevée et le voyage au "mont analogue"*. Conference by Werner Oechslin, followed by a discussion with Arduino Cantafora, introduced and moderated by Luca Ortelli. Auditorium SG, École Polytechnique Fédérale de Lausanne, 21 March 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=SZ5VhPy6vEo>

<sup>7</sup> A. Rossi, *Autobiografia Scientifica*, Pratiche Editrice, Parma 1990, pp. 29, 31, 60-61.

<sup>8</sup> Cfr. *ibid.*

<sup>9</sup> P.P. Pasolini, *Petrolio*, Einaudi, Torino 1991, p. 16.

<sup>10</sup> There are few writings concerning this house today. Chronologically: K. Stein, cit. 1994, pp. 46-51; M. Orazi (text), A. Foppiano (ed.), *La casa di Aldo Rossi sul lago Maggiore/The Aldo Rossi house on Lake Maggiore*, in «Abitare», 479, 2008, pp. 62-73; S. Banti, *A casa di Fausto Rossi. Sul lago con mio padre*, in «Living», appeared in *Corriere della Sera*, 7/8, July 2014, pp. 40-48.

<sup>11</sup> Cfr. A. Rossi, F. Dal Co (ed.), *I quaderni azzurri, 1968 - 1992*, Electa, Milano, The Getty Research Institute, Los Angeles 1999.

<sup>12</sup> P. Portoghesi, *Genova ricorda Aldo Rossi. Lectio magistralis* di Paolo Portoghesi: «Il teatro e la città». Teatro "Carlo Felice", Genova, 2 February 2018. The quote is from the personal notes to the *lectio magistralis* kindly sent to me by the author himself last Spring.

<sup>13</sup> «I had communicated my secret to Luigi Ghirri: my passion for Polaroids. [...] Polaroid seemed to me a different type of machine, the photos of time that flies away for ever, the love for a moment, chasing life, etcetera, etcetera». The quote, dated in Ghiffa on 7 December, 1995, is part of an autobiographical writing by Aldo Rossi entitled «Per Luigi Ghirri», published in P. Costantini (ed.), *Luigi Ghirri - Aldo Rossi, Things Which Are Only Themselves. Des choses qui ne sont qu'elles-mêmes. Cose che sono solo se stesse*. Electa, Milano, CCA, Montréal 1996, p. 75.

<sup>14</sup> Cfr. D. Seixas Lopes, *Puzzles Solved With the Heart. Aldo Rossi's Polaroids*. Seixas Lopes contributed to this text by visiting the Centre Canadien d'Architecture in Montréal in 2011, as participant in the «PhD Students Programme». The work by Seixas Lopes, who died prematurely in 2017, is necessary for re-evaluating Rossi in light of new interpretative keys. On this subject see D. Seixas Lopes, *Melancholy and architecture: on Aldo Rossi*, Park books, Zürich 2015.

<sup>15</sup> Cfr. R. Barilli, *Maniera moderna e manierismo*, Feltrinelli, Milano 2004.

<sup>16</sup> F. Moschini (ed.), *Aldo Rossi. Progetti e disegni: 1962-1979*, Centro Di, Firenze 1979, p. 8.

<sup>17</sup> A. Rossi, *Complesso alberghiero e ristorante "Il Palazzo" a Fukuoka, Giappone, 1987*, in A. Ferlenga (ed.), *Aldo Rossi. Architetture 1988 - 1992*, Electa, Milano 1993, p. 74.

<sup>18</sup> «Solomon dice: Nihil novum super terram. Therefore, as Plato believed that the whole of science was nothing more than a reminiscence, thus Solomon tells us that every novelty is nothing more than a lapse of memory». In F. Bacon. *Sermoni fedeli, economici, etici, politici*. R. Marotta e Vanspandoch, Napoli 1833.

<sup>19</sup> Cfr. P. Johnson, *Whence and Whither: The Processional Element in Architecture*, in «Perspecta», 9/10, 1965, pp. 167-178.

<sup>20</sup> In 1989 Rossi traveled to Samos, in Greece. In this journey he would take notes, both in words and images, regarding the room in which he stayed, later using them for some of his lakeside projects, especially in the case of the Alessi Villa in Suna di Verbania (1989-1994).

<sup>21</sup> «Beyond geometry there is only shipwreck» in A. Rossi, *Progetto per la nuova sede del Bonnefantenmuseum a Maastricht*, Olanda, 1990, in A. Ferlenga (ed.), cit. pp. 258-273.

<sup>22</sup> Cfr. A. Rossi, *Le distanze invisibili*, in G. Ciucci (ed.), *L'architettura italiana oggi: racconto di una generazione*, Laterza, Bari 1989.

<sup>23</sup> A. Rossi, *Autobiografia Scientifica*, cit., p. 38.

<sup>24</sup> Film directed in 1977 by Luis Buñuel (France - Spain). That same year, paradox or coincidence, Rossi noted at the Osteria della Maddalena the definition of overhang, of drop and precipice. Luis Buñuel's film concludes with the sudden dropping of a bomb that probably killed both main characters, just like Aldo Rossi's life ended suddenly in 1997, near Ghiffa.

<sup>25</sup> M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944-1982*, Einaudi, Torino 1986, p. 164.

<sup>26</sup> Part of the archival material concerning Ghiffa is kept privately by his heirs, especially at the Fondazione Aldo Rossi in Milan. Yet an important part of the material is held in the Fondo Aldo Rossi at the archives of the Fondazione MAXXI in Rome and at the Centre Canadien d'Architecture in Montréal.



Nella memoria degli italiani la figura di Gabriele d'Annunzio si presenta oggi come uno spirito velato e confuso dal tempo, riverso nel silenzio determinato dagli eventi storici e dall'evolversi della sensibilità degli uomini. Al contrario, il Vittoriale di Gardone ultimo luogo del suo abitare ancora meravigliosamente intatto e vitale, segnala con inalterabile resistenza l'interpretazione di un sogno, quello di un modo di concepire la vita come opera d'arte e l'architettura come custode dei suoi luoghi, quelli di un dimorare sublime che trascende epoche, pensiero e oblio.

In the memory of Italians the figure of Gabriele d'Annunzio is veiled and confused by time, muted by historical events and the evolution of human sensibility. However, the Vittoriale in Gardone, last residence of the poet, and still wonderfully intact and vital, signals with inalterable resistance the interpretation of a dream, that of conceiving life as a work of art and architecture as guardian of its places, those of a sublime dwelling which transcends eras, thoughts and oblivion.

## L'Autore dell'Autore. Il Vittoriale degli Italiani, ultima scena del vivere inimitabile The Author of the Author. The Vittoriale degli Italiani, last scene of the vivere inimitabile

Michelangelo Pivetta

L'ultima casa di d'Annunzio è fatta di libri, non di mattoni. La parte più intima, più vera, dell'architettura del Vittoriale, la *Prioria*, pare sorretta da una infinita moltitudine di volumi. Le *boiseries* traslano la loro funzione di rivestimento e arredo fino a divenire un tesseratto necessario a contenere, nel doppio senso di accogliere e arginare, la traboccante massa di tomi.

Tutto il meccanismo compositivo inventato da d'Annunzio e messo in opera da Gian Carlo Maroni<sup>1</sup> non è altro che uno strumento teatrale e operativo per racchiudere, e nel contempo annunciare e preservare, i luoghi del Poeta. Stanze che un tempo si sarebbero definite sacre e che oggi, per noi contemporanei ormai assuefatti all'estetica del nulla, sembrano distanti ben più di cento anni. Una dimora remota forse perché qui le idee appaiono aver davvero preso forma, cosa a cui abbiamo perso l'abitudine.

«Tutto, infatti, è qui da me creato e trasfigurato. Tutto qui mostra le impronte del mio stile, nel senso che io voglio dare allo stile. Il mio amore d'Italia, il mio culto delle memorie, la mia aspirazione all'eroismo [...]»<sup>2</sup>. Così l'uomo d'Annunzio in queste stanze e in questo paesaggio ricreato si svela, superando l'immagine autoriale, anzi le svariate immagini, che di sé aveva voluto promuovere. Il Vate, il milite in terra, in aria e in acqua, il politico rivoluzionario<sup>3</sup>, il Comandante, lentamente si denudano enunciando il proprio essere intimo, l'uomo e il suo pensiero nella loro totalità, essenze stesse dell'apparire e del proporsi.

La paratassi compositiva dei luoghi del Vittoriale è matrice di un nuovo paesaggio, evoluzione conclusiva dei già noti paesaggi e delle architetture borghesi di quel lato bresciano del Lago di Garda. Salò e Gardone Riviera fin dall'Ottocento furono mete ricercate per

D'Annunzio's last home is made of books, not bricks. The most intimate, truer part of the architecture of the Vittoriale, the *Prioria*, seems to be supported by an infinite multitude of volumes. The *boiseries* translate their function as panelling and decoration in order to become a tesseract necessary to contain, in the double sense of receiving and keeping in, the overflowing mass of books.

The whole composition invented by d'Annunzio and carried out by Gian Carlo Maroni<sup>1</sup> is a theatrical and operative mechanism for enclosing, as well as announcing and preserving, the places of the Poet. Rooms which once were considered sacred and which today, for us who are well used to the aesthetics of nothingness, seem well over a hundred years old.

«Everything here, in fact, has been created and transfigured by me. Everything shows the mark of my style, in the sense that I want to give to style. My love for Italy, my veneration for memory, my heroic aspirations [...]»<sup>2</sup>. Thus d'Annunzio, the man, reveals himself to us in these rooms and in this recreated landscape, going beyond the image of the author, the many images of himself which he had promoted. The Prophet, the soldier on land, air and water, the revolutionary politician<sup>3</sup>, the Commander, gradually become bare and proclaim their intimate being, man and his thought in their wholeness, the essence of appearing and proposing.

The compositive parataxis of the places of the Vittoriale is the matrix for a new landscape, conclusive evolution of the already well-known passages and of bourgeois architecture on the Brescia side of the Lake of Garda. Salò and Gardone Riviera were sought after destinations for the German-speaking Mitteleuropean bourgeoisie, the romantic veneration for the *Italienische Reise*, which





la borghesia mitteleuropea di lingua tedesca, i romantici cultori del *Italienische Reise*, che su quel lato del Benaco trovarono luoghi ameni dove poter indagare e realizzare i sogni mediterranei tanto anelati nella misura dei tempi delle proprie villeggiature e senza abbandonare faticosamente i rassicuranti luoghi d'origine.

Alcune case, le "ville" come esigono chiamarsi, somigliano a palazzi di città trasportati sul versante più fortunato del lago, quello rivolto a sud-est, inondato dal miglior sole e protetto dai venti fastidiosi. Altre di queste abitazioni, tra cui l'originale Villa di Cargnacco, richiamano l'idea di semplici ed armoniose case di campagna, rifugi edulcorati immersi in un ambiente naturalistico d'invenzione, fatto di cipressi e pergole allogene e congegnato al fine di riprodurre quelle *immagini mediterranee* sempre più prossime all'ideale ben dichiarato, tra molti, da K. F. Schinkel nei notissimi disegni della *Landhaus bei Syrakus*<sup>4</sup>.

Per l'anti-borghese d'Annunzio si tratta di ben altro<sup>5</sup>. Qui, in fuga dai fatti di Fiume, ultima impresa dell'Eroe dannunziano impersonato da d'Annunzio stesso, il Poeta accoglie l'offerta di occupare una residenza di proprietà tedesca e per questo confiscata durante la Grande Guerra<sup>6</sup>. Le parole contenute nelle lettere scambiate tra amici, compagni d'avventure ed editori, svelano un uomo stanco e forse avvilito, in una certa misura tradito e divenuto scomodo per qualsiasi parte politica. Un uomo, d'Annunzio, oltre la metà della sua vita e alla ricerca di quell'ultimo luogo dove mettere in scena l'atto conclusivo dell'opera. Un atto in cui ancora una volta reinterpretare quel *vivere inimitabile* come gesto di negazione e insofferenza nei confronti di una società borghese supina all'imperialismo e al capitalismo. Protagonista di questa ultima fatica, da scriversi giorno dopo giorno nella verità delle cose costruite, egli sceglie di deporre qualsiasi arma dialettica, addossando all'architettura l'onere di essere non solo fondale scenico ma soggetto stesso della tragedia<sup>7</sup>.

L'autore de *Il Piacere* ebbe lunga consuetudine con l'architettura come cultore del passato ed estimatore dell'arte in tutte le sue espressioni<sup>8</sup>, sapeva bene che le opere costruite permangono nella storia a testimonianza totemica di avvenimenti e persone. Facile identificare per presupposti e forse risultati nelle analogie del passato la traccia evocativa, da Adriano a John Soane pas-

on that side of Benaco found ideal places for seeking and fulfilling their desired Mediterranean dreams, without straying too far from their idea of a resort or from their comforting places of origin.

Some houses, or "villas", as they demand to be called, resemble city palaces transposed to the most fortunate side of the lake, the one which faces south-east, which gets the most sunshine and is more protected from the bothersome winds. Other residences, among which the peculiar Villa di Cargnacco, recall the idea of simple and harmonious country homes, sweetened refuges in an invented natural setting, made of cypresses and alien pergolas, created with the purpose of reproducing those *Mediterranean images* that are increasingly closer to the ideal, clearly declared, among others by K. F. Schinkel in his very well known drawings of the *Landhaus bei Syrakus*<sup>4</sup>.

For the anti-bourgeois d'Annunzio it is something very different<sup>5</sup>. Here, escaping from the events at Fiume (Rijeka), last feat of the d'Annunzian Hero impersonated by d'Annunzio himself, the Poet accepts the offer to occupy a resident owned by a German citizen and therefore confiscated during the Great War<sup>6</sup>. The words found in his correspondence with friends, fellow adventurers and editors reveal a tired and perhaps embittered man, who had been to a certain extent betrayed and had eventually become inconvenient to all political sides. So here is a middle-aged man, d'Annunzio, in search a the last place where to perform that final act of the play. In act in which to interpret once again that *vivere inimitabile* as a gesture of negation and insufferance towards a bourgeois society which is servile to both imperialism and capitalism. As the main character in this final effort, to be written day after day in the truth of built things, he chooses to lay down any dialectical weapon, leaving to architecture the duty of being not only a stage backdrop, but also the subject of the tragedy<sup>7</sup>.

The author of *Il Piacere* had a long relationship with architecture. He was an enthusiast for the past and a connoisseur of art in all its forms<sup>8</sup>, he knew very well that built works remain in history as totemic testimony to events and people.

It is easy to indentify in analogies from the past, through implications and perhaps results too, the evocative trace, from Hadrian to John Soane, Franz von Stuck and Goethe, who guided d'Annunzio's mind in the slow realisation of his *dwelling*.



sando per Franz von Stuck e Goethe, che ha guidato la mente di d'Annunzio nella lenta realizzazione del proprio *abitare*.

Più difficile, ai giorni nostri, comprendere fino in fondo nel Vittoriale quel *valore che si fa valenza* in esso racchiuso. Immersi oggi negli albumi dell'ambientalismo osservante e della *semplicità volontaria*, l'opera del Vittoriale e i suoi fini possono sembrare espressione di un rovinoso eccesso, veicolo esclusivo a quel decadentismo così disprezzato dalla contemporaneità, ma non ancora sostituito. «Io carico le parole, quasi direi saturo le parole così che – per essere intese – hanno bisogno d'essere disciolte dalla attenzione e dalla meditazione del lettore perché siano apprese da qualcosa di più che il solo intendimento [...]»<sup>9</sup>. In queste parole sta la definizione del tutto, muri usati come parole, composizioni letterarie come architettura con un solo fine: (essere) «apprese da qualcosa di più che il solo intendimento». Nei termini di questa osservazione risiede, quindi, la grandiosità dell'opera, nella sostanza umanistica che diviene materia, forme, trame che rappresentano quel *altro e oltre*: ciò che definisce, in eterno, l'architettura.

Nel febbraio 1921 d'Annunzio varca la soglia «come smemorato e trasognato, col suo passo timido e quasi incerto»<sup>10</sup>, forse prefigurando il ruolo che quel luogo avrebbe avuto, quello cioè di ospitare assieme la propria morte e la propria memoria<sup>11</sup>.

Il motto scolpito all'ingresso della villa di Cargnacco, "*Somnii explanatio*"<sup>12</sup>, sembrò essere una *overture* congegnata dal destino e, con le rigogliose rose e la vastità della collezione libraria già presente, indussero il Poeta a decidere che quel lembo di terra fosse quello ideale.

La mole di biglietti e lettere tra d'Annunzio e il suo architetto, testimoniano la cura maniacale e appassionata che portò a definire ogni singolo dettaglio. Gian Carlo Maroni, altro singolare evento del destino, entrò immediatamente in armonia con il Poeta e divenne l'interprete di ogni suo sogno. I disegni straordinari, colti tutti assieme, sembrano appunti di un viaggio fantastico dove Maroni ha saputo disegnare, forse anche anticipare, ciò che d'Annunzio esprimeva in parole.

Come fatto anni prima nella Capponcina<sup>13</sup>, d'Annunzio non si dimostra estraneo alle sue passioni, allineate ma portate all'estremo, con quelli che erano i *desideri* del suo tempo. *Japonisme*,

It is harder today to fully identify in the Vittoriale the *value that becomes worth* which is enclosed in it. Caught in the web of strict environmentalism and *voluntary simplicity*, the Vittoriale and its purpose may seem the result of disastrous excess, the exclusive vehicle of decadentism, scorned but not yet replaced, by the contemporary. «I load words, almost saturate them, to such an extent that – in order to comprehend them – they must be liberated from the attention and meditation of the reader so they can be grasped by something other than mere understanding [...]»<sup>9</sup>. In these words lies the definition of the whole, walls used as words, literary compositions as architecture with a single purpose: (to be) «grasped by something other than mere understanding». Within the terms of this observation lies, therefore, the greatness of the work, in the humanist substance that becomes matter, forms, wefts that represent that *other and beyond*: what defines, eternally, architecture.

In February of 1921 d'Annunzio crossed the threshold «absent-minded and dreamily, with his timid and almost uncertain step»<sup>10</sup>, perhaps prefiguring the role that this place would play, in other words that of housing both his death and his memory<sup>11</sup>.

The motto sculpted at the entrance of villa di Cargnacco, "*Somnii explanatio*"<sup>12</sup>, seemed to be an *overture* coined by fate. This, together with the lush roses and the vast library, induced the Poet to decide that this piece of land was ideal.

The great amount of notes and letters exchanged between d'Annunzio and his architect underline the manic and passionate care he put into every single detail of the work. Gian Carlo Maroni, another singular event decided by fate, was immediately in harmony with the Poet and became the interpreter of his dream. The extraordinary drawings, in which Maroni put into images, almost anticipating what d'Annunzio expressed in words, taken as a whole seem like a fantastic travelogue.

As he did years earlier at the Capponcina<sup>13</sup>, d'Annunzio does not deny his passions, aligned yet taken to the extreme, with what were the *desires* of his day and age. *Japonisme*, *chinoiserie*, orientalisms, and at the same time the futurism of machines that travel over any type of fluid, stranded boats, avant-garde bathrooms and kitchens<sup>14</sup>, and the prodigious telephone (number 104) are accu-

cineserie, orientalism, classicism but, at the same time, futurism of the machines that cut through any fluid, ships incalculable, baths and kitchens d'avanguardia<sup>14</sup> and the prodigy of the telephone (number 104) are accumulated according to a logic of telling, weaving that composes the entire figurative ideal, which in its cyclical expression is in the degree of passing from bidimensional to tridimensional and entering, solid, not only in contact with the visitor but disturbing him completely.

Opposite limits of the same double gaze are the veiled Antinous and the remains of the turtle Cheli, those of the laconic lover who never regretted passions but maybe had some remorse, and those of the sagacious *maître à penser* who, having devoured his own life, needed to feed on that of others in order to survive. Only Mussolini was capable in the few years to come to devour the Poet, his image, taking from his vast repertoire of mottoes and figures what was useful to the creation of an imaginary with totally different purposes, giving it farcical, or even a tragic, connotations.

The architecture that Maroni interprets is expressed through an autonomous lexicon which shows how the architect was aware of the dialectic necessity for a certain modernity, ready to enter the stage<sup>15</sup>, but also determined to propose an almost self-sufficient compositional tension. The studies of the vernacular architectures on the lake, often researched and redesigned, are the subject of transpositions in the staircases, the design of the facades and in the arcades of the vast complex of the Vittoriale and assume, in the different moments in which they were built, small yet evident variations which, through a slow process of simplification, subtend an educated and initially perhaps not entirely envisaged monumentality.

Among the many and prestigious writings on the Vittoriale, those by Carlo Cresti seem, with an almost acute clarity, to perfectly express the poetic content of d'Annunzio's construction which, as in his written work, preserves and presents the super-humanist features of the *vivere inimitabile*: «[...] a direction-testament built with "living stones", a place imbued with Eros (and not Thanatos), a dwelling that stands tall next to the anonymous, banal, grey dwellings of so many writers and stay-at-home intellectuals, both past and present, furnished with average taste»<sup>16</sup>.

At this point the idea of the book as brick returns, not only of the house but also of that humanist substance that was necessary to the Poet for absolving his double authorial mandate: as inventor of ideas and of places in which to give shape to those ideas. If there were only one lesson enclosed in the Vittoriale and still valid for architects, in the midst of today's diffused *pret-à-porter* building trend, it would be exactly this: the expression of the humanist condition as a necessary given in every human endeavour, including, and especially so, that of building.

The author is the *architecturer* of the Vittoriale degli Italiani, not the architect. A genius capable of seeing himself in it and configuring himself from the outside, creator of the monumental-mausoleum to his own talents and to an entire era, historical testament, architecture, total work of art to be admired, lived, still today, especially today, in order *not to sleep, not to die*<sup>17</sup>.

Translation by Luis Gatt

Thanks are due to the Archivio Vittoriale degli Italiani for their helpfulness and attention. A heartfelt thanks to Edoardo Fanterla for the pictures taken by him on November 29, 2018. Finally, additional thanks to the Fondazione Vittoriale degli Italiani for the permits granted and for their extraordinary work concerning the promotion and maintenance of the monumental architectural complex and cultural venue which allows hundreds of thousands of visitors every year to discover and admire this place and the stories kept in it, with a quality of service and spirit that perhaps not even d'Annunzio would have imagined.

<sup>1</sup> Giancarlo Maroni was an irredentist, born in Arco di Trento. He studied architecture in Milan and then joined the army and participated in World War I. In addition to the Vittoriale, he is known for a variety of other important works such as the renovation of the Spiaggia degli Olivi in Riva del Garda. Rather than architect of the Vittoriale, he should be defined as faithful interpreter of d'Annunzio's ideas, perhaps reflecting the somewhat military nature of his relationship with the Poet, who he always called "Commander". He was his scrupulous lieutenant in the construction of the work, taking care not only of the architecture, but also of the management of the property. He is buried under one of the sarcophagi at the Mausoleum of the Vittoriale.

<sup>2</sup> G. d'Annunzio, *Atto di Donazione al Popolo Italiano*, December 1923.

<sup>3</sup> Giancarlo Maroni, irredentista nato ad Arco di Trento, preferì studiare architettura a Milano per poi arruolarsi e partecipare alla Prima Guerra Mondiale. Oltre al Vittoriale è ricordato per numerose altre importanti opere come la sistemazione della

<sup>4</sup> Giancarlo Maroni, irredentista nato ad Arco di Trento, preferì studiare architettura a Milano per poi arruolarsi e partecipare alla Prima Guerra Mondiale. Oltre al Vittoriale è ricordato per numerose altre importanti opere come la sistemazione della

<sup>5</sup> Giancarlo Maroni, irredentista nato ad Arco di Trento, preferì studiare architettura a Milano per poi arruolarsi e partecipare alla Prima Guerra Mondiale. Oltre al Vittoriale è ricordato per numerose altre importanti opere come la sistemazione della

<sup>6</sup> Giancarlo Maroni, irredentista nato ad Arco di Trento, preferì studiare architettura a Milano per poi arruolarsi e partecipare alla Prima Guerra Mondiale. Oltre al Vittoriale è ricordato per numerose altre importanti opere come la sistemazione della

<sup>7</sup> Giancarlo Maroni, irredentista nato ad Arco di Trento, preferì studiare architettura a Milano per poi arruolarsi e partecipare alla Prima Guerra Mondiale. Oltre al Vittoriale è ricordato per numerose altre importanti opere come la sistemazione della

<sup>8</sup> Giancarlo Maroni, irredentista nato ad Arco di Trento, preferì studiare architettura a Milano per poi arruolarsi e partecipare alla Prima Guerra Mondiale. Oltre al Vittoriale è ricordato per numerose altre importanti opere come la sistemazione della

<sup>9</sup> Giancarlo Maroni, irredentista nato ad Arco di Trento, preferì studiare architettura a Milano per poi arruolarsi e partecipare alla Prima Guerra Mondiale. Oltre al Vittoriale è ricordato per numerose altre importanti opere come la sistemazione della





p. 83  
*Muri fatti di libri: la Prioria*  
 foto Edoardo Fanteria  
 pp. 84-85  
*Le stanze di d'Annunzio*  
 foto dall'inventario eseguito nel 1938, Archivio Vittoriale degli Italiani  
 p. 87  
*Sala delle Reliquie*  
 foto Edoardo Fanteria  
 pp. 88-89  
*I luoghi di Schifamondo, le architetture di Gian Carlo Maroni*  
 foto Dante Bravo, Archivio Vittoriale degli Italiani



Spiegata agli Olivi a Riva del Garda. Più che architetto del Vittoriale è da definire fedele interprete del pensiero di d'Annunzio, forse in qualche modo procrastinando una condizione militaresca nel rapporto umano con il Poeta, che chiamò sempre "Comandante". Fu suo diligentissimo luogotenente alla realizzazione dell'opera occupandosi non solo di architettura ma anche della gestione della proprietà. È sepolto in una delle arche del Mausoleo del Vittoriale.

<sup>2</sup> G. d'Annunzio, *Atto di Donazione al Popolo Italiano*, dicembre 1923.

<sup>3</sup> Dopo l'impresa di Fiume, la Reggenza del Carnaro e la successiva costituzione dello Stato Libero di Fiume, gli ideali politici antiborghesi ed antimperialisti di d'Annunzio emersero in una forma di chiaro socialismo reale quasi di tradizione garibaldina, tanto che a discapito delle avversità di tutti i Paesi europei e soprattutto dell'Italia, l'URSS fu l'unica nazione al mondo a riconoscere ufficialmente lo Stato fondato da d'Annunzio. La Carta del Carnaro, una sorta di dichiarazione d'intenti, vero proprio progetto di società dannunziana, rappresenta ancora oggi un punto di riferimento rivoluzionario in grado di dissipare a priori qualsiasi dubbio, ancora esistente, sulla verità nei rapporti tra d'Annunzio e il Fascismo.

<sup>4</sup> Interessante notare come l'intervento "Villa Eden" di David Chipperfield del 2015 in qualche modo tenda a risarcire la "stodeschizzazione" dell'architettura lacustre del Garda, riproponendo in chiave contemporanea alcuni degli *aforismi formali* cari proprio al mondo tedesco, mondo a cui questo progetto è indirizzato. I richiami alle pergole o alle limonaie diffuse sul territorio, così come i muri in pietra, sono i tre elementi linguistici che definiscono in una sorta di *rêverie* queste recentissime architetture.

<sup>5</sup> Gli intenti di d'Annunzio sulla Villa di Cargnacco furono chiari fin da subito e a Gian Carlo Maroni fu indicato come «I primi interventi, precisò il Poeta, dovranno "stodeschizzarla"», in F. Di Tizio, *La Santa Fabbrica del Vittoriale nel carteggio inedito d'Annunzio-Maroni*, Ianieri Editore, Pescara 2009, p. 18.

<sup>6</sup> Proprietario della Villa di Cargnacco era stato Henry Thode, studioso d'arte del Rinascimento e professore universitario tedesco, entusiasta abitante del Lago di Garda. La proprietà, da lui acquistata nel 1910, fu confiscata dal Governo italiano, assieme a tutti i beni dei cittadini tedeschi, nel 1918 prima della fine della Prima Guerra Mondiale. Con la villa vennero confiscati tutti gli arredi e soprattutto la straordinaria collezione di libri e manoscritti in essa contenuti.

<sup>7</sup> «Prendendo in esame le prefigurazioni dannunziane degli impianti scenici destinati alle ambientazioni dei suoi componimenti teatrali [...] si può constatare come tali impianti siano da lui concepiti e "costruiti" mentalmente fin nei minimi particolari [...]». C. Cresti, *Gabriele d'Annunzio "Architetto Immaginario"*, Angelo Pontecorboli Editore, Firenze 2005, p. 39.

<sup>3</sup> After the Fiume exploit, the Italian Regency of the Carnaro and the subsequent constitution of the Free State of Fiume, d'Annunzio's anti-bourgeois and anti-imperialist political ideals took the form of real socialism, almost of Garibaldian tradition, to such an extent that against the opposition of all of the European powers, and especially of Italy, the USSR was the only country to officially recognise the State founded by d'Annunzio. The Carnaro Charter, a sort of declaration of intent and project for a d'Annunzian society, represents, even from a contemporary perspective, a revolutionary position that should suffice to dissipate any doubts about the links between d'Annunzio and Fascism.

<sup>4</sup> It is interesting to note how David Chipperfield's "Villa Eden" intervention of 2015 in some way tends to compensate the "stodeschizzazione" of the architecture of lake Garda, re-proposing in a contemporary key some of the *formal aphorisms* dear to the German world, to which this project is addressed. Pergolas and lemon orchards, as well as stone walls, are the three linguistic elements that define these very recent architectures in a sort of *rêverie*.

<sup>5</sup> D'Annunzio intentions regarding Villa di Cargnacco were clear from the start, and Gian Carlo Maroni was told how «The first interventions, the Poet explained, must "stodeschizzarla"», in F. Di Tizio, *La Santa Fabbrica del Vittoriale nel carteggio inedito d'Annunzio-Maroni*, Ianieri Editore, Pescara 2009, p. 18.

<sup>6</sup> The owner of Villa di Cargnacco was Henry Thode, a German scholar and university professor who specialised in Renaissance art and was also an enthusiast resident of the Lake of Garda. The property, which he had acquired in 1910, was confiscated by the Italian government, together with all the assets belonging to German citizens, in 1918, just before the conclusion of World War I. In addition to the villa, also the furniture and decorations, as well as the extraordinary collection of books and manuscripts were confiscated.

<sup>7</sup> «Considering d'Annunzio's stage scenographies for his works for the theatre [...] it can be observed how they were conceived and "built" in his mind to the smallest detail [...]». C. Cresti, *Gabriele d'Annunzio "Architetto Immaginario"*, Angelo Pontecorboli Editore, Firenze 2005, p. 39.

<sup>8</sup> Few of d'Annunzio's observations regarding architecture remain. The attention of the Poet, consolidated by years of theatre, was always focused more on the capacity of architecture as a communicative tool, and therefore more oriented towards the picturesque and the cultured repetition of well-known and inspiring architectures.

<sup>9</sup> G. d'Annunzio, *Di me a me stesso*, A. Andreoli (ed.), Milano 1990, p. 212.

<sup>10</sup> As told by Tom Antongini, who was d'Annunzio's personal secretary for forty years, in F. Di Tizio, *La Santa Fabbrica* etc. cit. p. 15.



<sup>8</sup> Di d'Annunzio rimangono poche osservazioni sull'architettura. L'attenzione del Poeta, consolidata anche dagli anni del teatro, è sempre stata riposta più sulla capacità dell'architettura in quanto strumento comunicativo e per questo spesso più indirizzata al pittoresco e alla riedizione colta di architetture conosciute e ispiratrici.

<sup>9</sup> G. d'Annunzio, *Di me a me stesso*, a cura di A. Andreoli, Milano 1990, p. 212.

<sup>10</sup> Da una testimonianza di Tom Antongini, per quarant'anni segretario personale di d'Annunzio, in F. Di Tizio, *La Santa Fabbrica etc.* cit. p. 15.

<sup>11</sup> d'Annunzio ebbe una profonda e lunga relazione con l'idea di morte come parte integrante, in pari misura, della sua innata capacità comunicativa e della sua continua necessità di attenzioni. La morte come fatto poetico proprio dello spirito decadentista e dell'ideale super-umano.

<sup>12</sup> Il motto è tratto dal titolo del libro *"Somnii Explanatio, Traumbilder von Gardasee"*, dello stesso Henry Thode proprietario della villa di Cagnacco che tradusse le iscrizioni delle statue cinquecentesche di Villa Guarienti a San Vigilio. Il motto si riferisce all'iscrizione sulla statua del profeta Daniele, interprete dei sogni di Nabucodonosor. Quando Thode acquistò la villa a Gardone, fece anche scolpire questo motto nella pietra sull'accesso al giardino.

<sup>13</sup> La Capponcina, prima del Vittoriale, fu la residenza di d'Annunzio tra '800 e '900 sui colli fiorentini. Il luogo dove prese forma compiuta la figura pubblica del d'Annunzio.

<sup>14</sup> Consolidato l'aneddoto che vede la consulenza anche di Giò Ponti per l'arredo dei bagni.

<sup>15</sup> Attorno al 1920 Giovanni Muzio realizzò a Milano la Ca Brutta inaugurando in qualche modo con la corrente "Novecento", la stagione del Moderno in Italia. Gian Carlo Maroni che a Milano aveva studiato conosceva bene le tensioni culturali che a cavallo della Prima Guerra Mondiale portarono alla costituzione di quel primo nucleo di artisti e architetti protesi, anche in chiave critica, ad una condizione di modernità che successivamente e secondo diversi percorsi porterà al Razionalismo.

<sup>16</sup> C. Cresti, *Gabriele d'Annunzio etc.* cit., p. 7.

<sup>17</sup> d'Annunzio riprese il motto "Per non dormire" dei marchesi Bartolini-Salimbeni che vide inciso sul loro palazzo a Firenze. Il motto, che in qualche modo mantiene delle assonanze con il "Morire, dormire... null'altro." del noto monologo di Amleto, riempie in ogni occasione le decorazioni del Vittoriale, a motto certo ma anche a suggerimento, in forma quasi di autosuggestione, sul valore dell'operare degli ultimi anni di vita di d'Annunzio.

<sup>11</sup> D'Annunzio had a deep and long relationship with the idea of death as an essential part, in equal measure, of his innate communicational capacity and of his constant need for attention. Death as a poetic event belonging both to the decadentist spirit and the super-human ideal.

<sup>12</sup> The motto is taken from the title of the book *"Somnii Explanatio, Traumbilder von Gardasee"*, which was written by Henry Thode himself, who translated the inscriptions on the 16<sup>th</sup> century statues at Villa Guarienti in San Vigilio. The motto refers to the inscription on the statue of the prophet Daniel, who interpreted Nabucodonosor's dreams. When Thode bought the villa in Gardone, he had the motto carved into the stone by the entrance to the garden.

<sup>13</sup> La Capponcina was d'Annunzio's residence at the turn of the century, before the Vittoriale. It was located on the Florentine hills, and is the place where d'Annunzio became a public figure.

<sup>14</sup> The anecdote considering Giò Ponti's advice regarding the furnishing of the bathrooms has been ascertained.

<sup>15</sup> Around 1920 Giovanni Muzio built the Ca Brutta in Milan, thus beginning the "Novecento" movement, or the Modern era in Italy. Gian Carlo Maroni had studied in Milan and understood well enough the cultural tensions that during World War I had brought about the creation of that first nucleus of artists and architects who sought, albeit critically, a modernism which subsequently, and through different paths, would lead to Rationalism.

<sup>16</sup> C. Cresti, *Gabriele d'Annunzio etc.* cit., p. 7.

<sup>17</sup> D'Annunzio retook the motto "Per non dormire" from the marchesi Bartolini-Salimbeni, which he saw carved on their Florentine palace. The motto, which somehow bears an assonance with the "To die, to sleep - no more", from Hamlet's famous monologue, is present through the decorations of the Vittoriale, a motto, certainly, but also a suggestion, almost in the form of an autosuggestion, regarding the value of creating during the last years in d'Annunzio's life.

A partire dal significato etimologico del termine immagine e delle sue definizioni nel mondo antico, il saggio propone una lettura critica del valore iconografico di alcune antiche pitture circumvesuviane. In particolare il lavoro si concentra sulla ricostruzione filologica e digitale, condotta attraverso riferimenti iconografici e bibliografici e le poche tracce pittoriche superstiti, del ciclo di affreschi che adornava le pareti cilindriche del *Frigidarium* delle terme Stabiane (Pompei). Queste immagini, seppellite dall'eruzione del Vesuvio del 79 d.C., sono qui restituite nella loro originaria configurazione, attraverso una proiezione in realtà immersiva nello stesso ambiente.

From the etymological meaning of the term image and from its definitions in ancient times, the essay proposes a critical interpretation of the iconographical value of some ancient paintings from the area around mount Vesuvius. In particular the work focuses on the philological and digital reconstruction, carried out following iconographic and bibliographic references and the few remaining pictorial traces, of the cycle of frescos that decorated the cylindrical walls of the *Frigidarium* at the Stabian baths (Pompeii). These images, buried by the eruption of mount Vesuvius in the year 79 A.C., are presented here in their original configuration, through a projection immersed in their own environment.

## Imago Rerum: dal rilievo alla ricostruzione digitale degli affreschi del *Frigidarium* di Pompei

Imago Rerum: from the survey to the digital reconstruction of the frescos of the *Frigidarium* in Pompeii

Giuseppe D'Acunto

Epifanie del fantastico, le immagini nell'antichità assumono spesso un carattere alieno, apparentemente privo di ogni contatto con la realtà fisica, nonostante la persistenza di un sottofondo mimetico, tanto che Tibullo le identifica con i sogni, chiamando gli stessi *nocturnae imagines*.

Cicerone invece, nell'affermare che «[...] imago est adumbrata veritas et similitudo sed debilis, languida»<sup>1</sup>, stabilisce tra i due termini una relazione di parallelismo, definendo l'immagine come realtà adombrata, una costruzione o ricostruzione mentale di un dato fisico e materiale, liberamente offerta alla soggettività dell'osservatore: simile ma non eguale, perché ricca di fantasie e metafore, capace di ripercorrerne il tragitto formale ma già appartenente a quel mondo dell'ideale maturato nella mente dell'individuo che si accinge a concepirla. Da quanto detto si intuisce che, almeno in epoche antiche, il termine 'immagine' venne adottato per designare una selva di fantasmi mentali, poiché sembrava sfuggire a quel contatto diretto con l'idea di rappresentazione che caratterizza la sua attuale connotazione scientifica.

In uno scritto del 1987, Grazia Marchianò, partendo dal significato etimologico della parola 'immagine' descritta dal Devoto & Oli come 'doppio frutto' – dall'indo-europeo *yem*, 'tenere assieme', 'apparire'<sup>2</sup> –, afferma che «[...] l'immagine sarà allora una creatura 'doppia', un duplicato, e tutte le immagini, reali e virtuali, fisiche, psichiche e mnestiche, tutti negativi delle pellicole che la vita imprime e sviluppa, appariranno ad una dimensione intermedia, simmetrica a quella nota, ma infinitamente più ricca e metaforica – essendo appunto la dimensione dei possibili, l'ipocosmo virtuale»<sup>3</sup>. Ed è proprio l'appartenenza dell'immagine nella cultura

Fantastic epiphanies, images from antiquity often take on an alien character, apparently lacking any contact with material reality, despite the persistence of a mimetic backdrop, to the extent that Tibullus identifies them with dreams, calling them *nocturnae imagines*.

Cicero, when affirming that «[...] imago est adumbrata veritas et similitudo sed debilis, languida»<sup>1</sup>, establishes a parallelism between both terms, defining image as shadow reality, as a mental construction or reconstruction of a physical and material fact, freely offered to the subjectivity of the observer: similar but not equal, since it is rich in fantasy and metaphors, and capable of treading the formal path which belongs to the matured ideal world in the mind of the individual that prepares himself to conceive it. From this it can be deduced that, at least in ancient times, the term 'image' was used to designate a jungle of mental phantasms, since it seemed to elude direct contact with the idea of representation that characterises its current scientific connotation.

In a writing from 1987, Grazia Marchianò, beginning from the etymological meaning of the word 'image' described by the Devoto & Oli dictionary as 'double fruit' – from the Indo-European *yem*, 'to keep together', 'to appear'<sup>2</sup> –, affirms that «[...] the image will thus be a 'double' creature, a duplicate, and all images, real, physical, psychic and mnestic, all negatives of the films that life prints and develops, will belong to an intermediate dimension, symmetrical to that dimension which is well-known, yet infinitely richer and more metaphorical – being as it is the dimension of possibilities, the virtual hypocosmos»<sup>3</sup>. And it is precisely this fact that image belongs in ancient cultures to the 'intermediate dimension' that we wish to underline, to that *world of the imaginable (malakut)*<sup>4</sup>, considered by

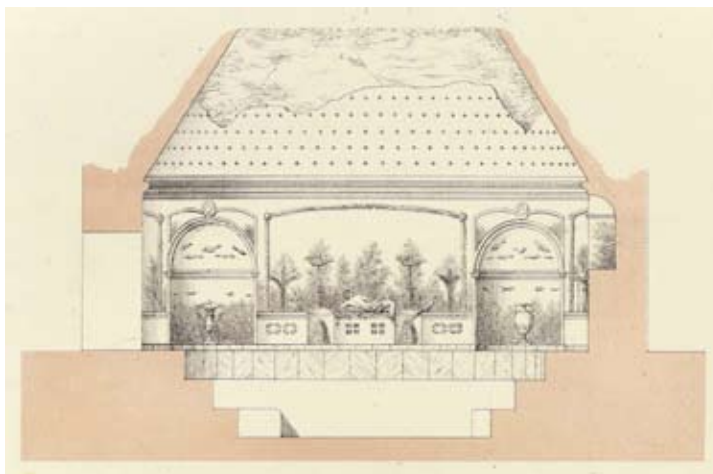


*Restituzione digitale del modello fotogrammetrico: in trasparenza la mesh poligonale decimata e ottimizzata  
Restituzione digitale del modello fotogrammetrico del Frigidarium frutto di un lungo workflow che, a partire dalla mesh generata da Agisoft Photoscan®, ha previsto varie fasi come la decimazione, il filtraggio, la pulizia, l'ottimizzazione della geometria, la correzione del colore e della texture*



G. Abbate, Tav VI - Terme Stabiane, sezione del frigidarium, in: A. Niccolini, F. Niccolini, "Le case ed i monumenti di Pompei disegnati e descritti", Napoli, 1854 - 1896, vol. I, parte III, Terme presso la Porta Stabiana. (Istituto Archeologico Germanico di Roma, Biblioteca, Jb Pompeii 3300 gr. Fol. rara.) p. 93

Restituzione digitale del modello fotogrammetrico del Frigidarium frutto di un lungo workflow che, a partire dalla mesh generata da Agisoft Photoscan®, ha previsto varie fasi come la decimazione, il filtraggio, la pulizia, l'ottimizzazione della geometria, la correzione del colore e della texture



antica alla 'dimensione intermedia' che ci interessa sottolineare, quel *mondo dell'immaginabile (malakut)*<sup>4</sup>, ritenuto dai persiani platonici come privo di materia, sottile, traslucido e specchiante; che i filosofi di Chartres definivano 'cella fantastica'<sup>5</sup>, sottolineando con questo termine soprattutto la facoltà visionaria propria dell'individuo, traendo l'espressione della medicina ippocratica.

L'esempio della pittura parietale di epoca romana, ritenuta per ovvi motivi l'espressione figurativa più raffinata dell'antichità latina, e inevitabilmente condizionata dalle teorie elleniche sull'arte, può intendersi come riflesso di quell'immagine mentale di cui si è scritto poc'anzi e, come dirà di seguito Platone, una copia di un falso percepito, una doppia immagine, speculari riproduzioni dell'ingannevole mondo sensorio<sup>6</sup>. Se letta da questa interessante prospettiva esegetica, è possibile ipotizzare che, nella pittura parietale romana, la volontà dell'artista di 'proiettare' un'immagine su un supporto piano, priva di connotazioni geometriche ma intesa nel senso letterale più intimo del 'portare avanti', sia molto vicina a un'idea di rappresentazione di natura onirica, mnesica e psicologica: quelle immagini non potevano essere altro che la trasposizione ideale di altrettanti visioni prodotte in quella 'cella fantastica' di cui si parlava all'inizio o, per meglio dire, che l'artista ritraeva, spinto dal desiderio di trattenerne il ricordo, su una parete coperta da intonaco che nel frattempo si trasforma nello specchio ideale del suo mondo interiore.

Possono queste 'memorie' del passato, lontane quasi due millenni da noi e ridotte in ruderi, renderci ancora oggi partecipi del sogno che l'artista del tempo voleva esprimere, oppure quella visione si è sgretolata insieme alla superficie su cui furono dipinte? La risposta potrebbe essere affermativa, se si accettasse la nozione di 'medium' nella visionaria accezione che Gibson propose del 1966<sup>7</sup>, e che oggi può essere estesa alla realtà Immersiva o Aumentata. Gibson cercò infatti di contrapporre alle teorie cognitive, che associavano i processi percettivi esclusivamente alle funzioni cerebrali di un essere vivente, "un approccio ecologico alla percezione visiva" che stabiliva una continuità della relazione percettiva tra un organismo e il mondo. Abbiamo poc'anzi etichettato come 'visionaria' la definizione di 'ecologica dell'ambiente' di Gibson, perché sembra aver anticipato di decenni la descrizione

the Platonic Persians as lacking in matter, subtle, translucent and reflecting; which the philosophers at Chartres defined the 'fantasy cell'<sup>5</sup>, underlining with this term, taken from Hippocratic medicine, the visionary capacity of the individual.

The example of Roman wall painting, considered for obvious reasons the most refined expression of Latin antiquity, and inevitably conditioned by Hellenic art theories, can be understood as a reflection of that mental image which we described above, and, as Plato wrote, as a copy of a false *percept*, a double image, a specular reproduction of the deceptive sensory world<sup>6</sup>. From this interesting exegetic perspective it is possible to hypothesise that in Roman wall painting the will of the artist to 'project' an image on a flat surface, without geometric connotations but understood in its literal and more intimate sense of 'carrying forward', is closer to the idea of representation that is oneiric, mnesic and psychological: those images could be nothing other than the ideal transposition of visions produced in that 'fantasy cell' which we mentioned earlier and that the artist depicted, triggered by the wish to preserve its memory, on a plastered wall that simultaneously became transformed into the ideal mirror of his interior world.

Can these 'memories' from the past, almost two thousand years old and reduced to ruins still make us participate in the dream the artist wanted to express at the time, or has that vision crumbled together with the surfaces on which they were painted? The answer could be positive, if we accepted the notion of 'medium' in Gibson's visionary definition proposed in 1966<sup>7</sup>, which today can be extended to Immersion or Augmented reality. Gibson in fact attempted to oppose to cognitivist theories that associated perceptive processes exclusively to cerebral functions "an ecological approach to visual perception" that established a continuity in the perceptive relation between an organism and the world. Gibson's ecological definition of the environment is 'visionary' because it seems to have anticipated by various decades the sensations, not only optical but also synaesthetic, derived from an immersive and augmented reality experience, which is centred on the user<sup>8</sup>: in essence, and concerning our topic of discussion, for the American psychologist the new 'active perceptive system' refuses the hegemony of a 'main observation point', in favour



delle sensazioni, non solo ottiche ma sinestetiche, alle quali ci sottoponiamo durante un'esperienza di realtà aumentata e immersiva, per sua natura progettata e realizzata 'attorno' al fruitore<sup>8</sup>: in sostanza, e per quello che compete al nostro discorso, per lo psicologo statunitense il nuovo 'sistema percettivo attivo' rifiuta l'egemonia di un 'punto principale di osservazione', a favore di un punto di osservazione pubblico piuttosto che privato, e costringe l'essere senziente ad un'esperienza immersiva dello spazio basata sull'esplorazione cinetica, e non più sulla contemplazione statica, attraverso la quale si genera un flusso di informazioni esistenziali locomotorie che Gibson chiama 'visual Kinesthesia'<sup>9</sup>.

Un recente lavoro di ricerca<sup>10</sup> ha tentato di sperimentare la metodologia della realtà aumentata e immersiva in un contesto che, da diversi punti di vista, può riassumere tutte le premesse teoriche finora esposte: il *Frigidarium* maschile delle terme Stabiane di Pompei, sepolte dall'eruzione del Vesuvio del 79 d.C. Il primo obiettivo era quello di proporre una ricostruzione digitale filologica degli affreschi che originariamente adornavano le pareti dell'invaso cilindrico di quello spazio, e di cui oggi resta solo una vaga traccia, a cui dovrebbe seguire la loro proiezione sulle pareti dell'edificio, mediante tecniche e pratiche di *video mapping*. Attraverso un 'gioco' di realtà aumentata, la superficie reale dello spazio termale si riveste di una seconda 'pelle' fatta di luce e si riappropria, anche se solo per pochi minuti, dei colori e delle linee dell'originario ciclo pittorico. A partire dall'esistente e dai riferimenti bibliografici<sup>11</sup>, dai confronti iconografici e da approfonditi studi, si è tentato di integrare le parti mancanti delle pitture attraverso la computer grafica.

L'ambiente cilindrico del *Frigidarium* era originariamente costituito da una vasca centrale alla quale si accedeva mediante un gradino in muratura, posto in corrispondenza della nicchia da cui fuoriusciva lo zampillo della fontana. Le pareti, articolate da quattro esedre semicircolari, erano dipinte con immagini di un giardino con transenne in primo piano sulle quali, a ritmo alterno, erano sdraiati un Sileno e un Ermafrodito. Nel suo ricco lavoro di illustrazioni dedicato alle rovine di Pompei, il pittore ottocentesco Giacinto Gigante dedicò un acquerello al *Frigidarium*. Il punto di vista scelto dall'autore si collocava di fronte all'ingresso principale e mostrava in

of a public, rather than private, observation point, and compels the sentient being to an immersive experience of space based on kinetic exploration and no longer only on static contemplation, through which a flow of existential locomotive information is generated, that Gibson calls 'visual Kinesthesia'<sup>9</sup>.

A recent research<sup>10</sup> has attempted to test the methodology of augmented and immersive reality in a context that from various points of view can summarise all the theoretical premises presented: the male *Frigidarium* of the Stabian baths at Pompeii, buried by the eruption of Mt. Vesuvius in the year 79 A.C.

The first goal was that of proposing a digital-philological reconstruction of the frescos that originally decorated the walls of the cylindrical space, of which only a vague trace remains, followed by their projection on the walls of the building using *video mapping* techniques. Through a 'play' with augmented reality the actual surface of the baths are thus covered by a second 'skin' made of light and reappropriates, if only for a few minutes, the colours and lines of the original pictorial cycle. From the existing remains and bibliographical references<sup>11</sup>, as well as from iconographical comparisons and in-depth studies, an attempt was made to complete the missing parts of the paintings through computer graphics.

The cylindrical space of the *Frigidarium* was originally a central space accessed by a masonry step, placed at the level of the niche from which the gush of water came out. The walls, articulated into four semi-circular exedrae, were painted with images of a garden with transenna in the forefront on which sat Sylenus and a Hermaphrodite. In his vast work of illustrations on the ruins of Pompeii, the 19<sup>th</sup> century painter Giacinto Gigante devoted a watercolour to the *Frigidarium*. The chosen point of view of the artist was that from the main entrance and showed the Hermaphrodite in the foreground. It is well-known that the frescos were already in ruins at the time of the excavations of the Stabian baths, undertaken between 1853 and 1858. The decoration of one of the two halves of the wall is known also from the reproductions by Niccolini and Abbate, which include the two niches as well. An elderly Silenus is lying down over the balustrade of a large window through which a garden painted in great detail with birds and plants, including palms and flowering trees, as well as mar-

Elaborazione digitale del modello fotogrammetrico del *Frigidarium*: la fase mostrata è relativa alla costruzione della Dense Point Cloud utilizzando il Software Agisoft Photoscan®

p. 95

Ipotesi di ricostruzione digitale degli affreschi del *Frigidarium*

p. 96

Tratto est del *Frigidarium* raffigurante un dettaglio dell'affresco con giardino che ha per protagonista la figura distesa del Sileno. La foto in alto testimonia l'attuale stato di conservazione dell'affresco, il davanzale rosso su cui poggia il Sileno è ancora visibile mentre la figura sdraiata è andata completamente perduta. Nella figura in basso è proposta la ricostruzione digitale dell'affresco

p. 97

Tratto ovest del *Frigidarium* raffigurante un dettaglio dell'affresco con giardino che ha per protagonista la figura distesa dell'Ermafrodito. La foto in alto testimonia l'attuale stato di conservazione dell'affresco, il davanzale rosso su cui poggia l'Ermafrodito è ancora ben visibile mentre la figura sdraiata si intravede appena. Nella figura in basso è proposta la ricostruzione digitale dell'affresco



primo piano la figura dell'Ermafrodito. È noto che gli affreschi erano già ridotti in stato di rovina all'indomani degli scavi delle terme Stabiane, condotti tra il 1853 e il 1858. La decorazione di una delle due metà di parete ci è nota, oltre che dalle decorazioni, anche dalle riproduzioni di Niccolini e di Abbate, che comprendono anche le due nicchie. Un anziano Sileno è sdraiato sulla balaustra di un finestrone, attraverso il quale si intravede un giardino affrescato con estrema minuzia botanica e popolato da uccelli con palme, alberi fioriti, arredi marmorei e fontane zampillanti acqua. I particolari più minuti sono andati completamente perduti. La tempera di Giuseppe Abbate ripropone il tratto orientale del *Frigidarium* con le due nicchie absidate, immaginate dall'artista, nella sua composizione pittorica, come finestre attraverso le quali si intravedono giardini e sui cui davanzali, coincidenti con la sommità delle lastre di rivestimento della parete, poggiano vasi marmorei. Al centro un altro giardino fiorito, inquadrato da un'ampia finestra rettangolare ornata da ghirlande tese, è chiuso anteriormente da una transenna rossa sulla quale è sdraiato il vecchio Sileno, chiaramente connesso all'ermafrodito presente sulla parete opposta. La cupola conica dell'invaso cilindrico è aperta superiormente in un oculo circolare ed era originariamente dipinta, al di sopra della cornice modanata, in azzurro con un fitto punteggiato di stelle gialle a sei raggi, disposte in filari ordinati lungo le sezioni circolari della superficie.

Gli affreschi del *Frigidarium*, al pari di molti altri esempi di pittura antica circumvesuviana e latina, sostituiscono alla fredda e inespressiva consistenza materica delle pareti che configurano l'ambiente un palinsesto figurativo che coinvolge il fruitore in un vortice di illusioni e suggestioni. Queste immagini hanno il potere di allontanarlo dal mondo secolare e di indirizzarlo verso, o renderlo partecipe del sogno o di quel mondo virtuale al quale si faceva prima riferimento. La parete, supporto dei diversi scorci, non vuole assurgere al ruolo di 'vetro' o 'velo', secondo la definizione rinascimentale di prospettiva e, ancor meno fungere da filtro, verso l'esterno anche se solo figurativo, dello spazio interno: qui dunque non si allude o ambisce a uno spazio 'oltre' o estraneo a limiti spaziali, ma a una dilatazione di quello interno (la differenza è, nel caso specifico, sostanziale), rendendolo più fastoso con le imitazioni delle finiture marmoree. Forse, l'intenzione dell'anonimo

ble furnishings and fountains gushing water. The more minute details were completely lost. Giuseppe Abbate's tempera shows the eastern section of the *Frigidarium* with the two apsal niches, imagined by the artist in his pictorial composition as windows through which gardens can be seen and on whose windowsills, which coincide with the top of the slabs that cover the walls, stand marble vases. At the centre is another blooming garden, framed by a wide rectangular window decorated with garlands, closed in the foreground by a red transenna on which the elderly Silenus is lying, clearly connected to the Hermaphrodite on the opposite wall. The top of the conical cupola of the cylindrical enclosure has a circular oculus. This cupola was originally painted in blue, above the frame, with a dense series of six-pointed yellow stars placed along the circular sections of the surface.

The frescos of the *Frigidarium*, as in many other examples of ancient Latin painting, especially from the area around Mt. Vesuvius, substitute the cold and inexpressive material consistency of the walls that configure the space into a figurative palimpsest that involves the viewer in a vortex of illusions and suggestions. These images have the power to distance him from the secular world and to direct him, or make him participant of the dream, or of the above-mentioned virtual world. The walls, which support the various the various perspectives, does not play the role of 'window pane' or 'veil', as in the Renaissance definition of perspective, nor is it a filter of the interior towards the exterior space, albeit figurative: there is thus no allusion or yearning for a space 'beyond' or alien to the limits of the space, but rather a dilation of the interior space (the difference is substantial in this specific case), making it more lavish with the imitations of marble finishes. Perhaps the intention of the anonymous artist/craftsman who painted the frescos of the *Frigidarium*, taking advantage of the cylindrical and therefore closed shape of the baths, was that of involving the viewer in an *ante litteram* immersive experience: the various perspectives that surround the viewer at 360° induce him to explore this space in search of privileged points of view, from which to interpret the various sequences of that dream, each of which perspectively autonomous, incapable of diverting the gaze from the pictorial matter.





artista/artigiano che ha dipinto gli affreschi del *Frigidarium*, approfittando della forma cilindrica e quindi chiusa di quello spazio termale, fu proprio quella di coinvolgere il fruitore in una esperienza immersiva *ante litteram*: le diverse prospettive che avvolgono l'osservatore a 360° lo inducono ad esplorare questo spazio alla ricerca dei punti privilegiati di fruizione, dai quali leggere le diverse sequenze di quel sogno, ognuna di esse prospetticamente autonoma, senza poter distogliere lo sguardo dalla materia pittorica. Le ricostruzioni filologiche e digitali dei diversi affreschi, basate sui documenti di archivio descritti, completi del loro aspetto cromatico, sono state mappate sulla superficie di un modello digitale del *Frigidarium*, frutto di un attento rilievo eseguito mediante tecniche avanzate di fotogrammetria digitale multi-stereo.

Queste prove di mappatura sul modello hanno consentito di stabilire la distanza ottimale dalla quale proiettare le diverse immagini sulle pareti dell'invaso cilindrico, al fine di ottenere una perfetta sovrapposizione tra le tracce superstiti degli affreschi e relative linee della ricostruzione digitale. Il risultato finale è stato più che soddisfacente se consideriamo che la sovrapposizione sarebbe perfetta qualora quel centro di proiezione coincidesse con il punto principale di una prospettiva geometricamente rigorosa e basata su operazioni proiettive. Come ben noto alla critica, le prospettive latine, nonostante diversi studi<sup>12</sup> abbiano tentato di dimostrarne la consapevolezza proiettiva, sfuggono al rigore geometrico che invece raggiunsero nel XV secolo.

All'interno dell'ambiente virtuale sono state quindi simulate delle viste degli ambienti raffigurati, nel loro aspetto originario, prefigurando così la condizione nella quale, una volta video-mappate sulle pareti del *Frigidarium*, verrà coinvolto il fruitore. Quest'ultimo, grazie ad una proiezione a 360° sull'intero involucro cilindrico dello spazio termale, potrà godere di un'esperienza immersiva e dunque partecipare al sogno visionario dell'artista ritornando, anche se solo per pochi minuti, vicino alla condizione originaria di quei luoghi, densi di un fasto e di un fascino ormai perduti.

<sup>1</sup> Le citazioni sono tratte dal *Lexicon totius Latinitatis*, 2 voll, Patavii 1940.

<sup>2</sup> Cfr. I. Iemma, *Immagine*, in G. Devoto, *Avviamento alla etimologia latina. Dizionario etimologico*, Felice Le Monnier, Firenze 1968.

<sup>3</sup> G. Marchianò, *La cognizione estetica tra Oriente e Occidente*, Guerini Associati, Milano 1987, p. 168.

The philological and digital reconstructions of the various frescos, based on the described archive documents, complete in their chromatic features, were mapped on the surface of a digital model of the *Frigidarium*, as a result of a careful survey carried out through advanced multi-stereo digital photogrammetry techniques.

These mapping tests on the model allowed to establish the optimal distance from which to project the various images on the walls of the cylindrical surface of the bath, with the purpose of obtaining a perfect superimposition of the surviving traces of the frescos and the respective lines of the digital reconstruction. The final result was more than satisfactory, considering that the superimposition would be perfect if the centre of projection coincided with the main point of a geometrically rigorous perspective based on projective measurement operations. As is well-known by the critics, Latin perspective, although various studies have attempted to demonstrate their knowledge in terms of projection, did not have the geometric rigour that was reached in the 15<sup>th</sup> century.

Various vistas of the depicted spaces were therefore simulated within the virtual space in their original appearance, thus prefiguring the condition in which, once video-mapped on the walls of the *Frigidarium*, the viewer will be involved. The latter, thanks to a 360° projection on the whole cylindrical surface of the baths, will enjoy an immersive experience and thus participate in the visionary dream of the artist and return, if only for a few minutes, to the original context of that place, dense of a now lost splendor and fascination.

*Translation by Luis Gatt*

<sup>1</sup> Quotes are taken from *Lexicon totius Latinitatis*, 2 voll, Patavii 1940.

<sup>2</sup> Cfr. I. Iemma, *Immagine*, in G. Devoto, *Avviamento alla etimologia latina. Dizionario etimologico*, Felice Le Monnier, Firenze 1968.

<sup>3</sup> G. Marchianò, *La cognizione estetica tra Oriente e Occidente*, Guerini Associati, Milano 1987, p. 168.

<sup>4</sup> Cfr. G. Marchianò, *La parola e la forma, sez. V, il mondo intermedio dell'immagine creativa*, Dedalo, Bari 1977, pp. 160 ff.

<sup>5</sup> Cfr. Costantino Afro, *Liber de oculis*, V, lugdumi 1515; E. Maccagnolo (ed.), *Il divino e il megacosmo. Testi filosofici e scientifici della scuola di Chartres*, Rusconi, Milano 1980, p. 122 note 35.

<sup>6</sup> Cfr: Platone, *Il Sofista*, La nuova Italia, Firenze 1952, ed. V. Arangio-Ruiz. For a more in-depth analysis of the quoted passages see R. Bianchi-Bandelli, *Osservazioni storico-artistiche ad un passo del Sofista platonico*, in *Miscellanea in onore di U.E. Poali*, Le Monnier, Firenze 1955

<sup>7</sup> J.J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, 1979, Psychology Press: New York NY – London 2015

<sup>8</sup> It is precisely on this text by Gibson, and in particular on his notion of affordance,



<sup>4</sup> Cfr. G. Marchianò, *La parola e la forma, sez. V, il mondo intermedio dell'immagine creativa*, Dedalo, Bari 1977, pp. 160 e segg.

<sup>5</sup> Cfr. Costantino Afro, *Liber de oculis*, V, lugdumi 1515; E. Maccagnolo (a cura di), *Il divino e il megacosmo. Testi filosofici e scientifici della scuola di Chartres*, Rusconi, Milano 1980, p. 122 nota 35.

<sup>6</sup> Cfr: Platone, *Il Sofista*, La nuova Italia, Firenze 1952, edizione a cura di V. Arangio-Ruiz. Per una trattazione più approfondita dei passi citati si rimanda a R. Bianchi-Bandelli, *Osservazioni storico-artistiche ad un passo del Sofista platonico*, in *Miscellanea in onore di U. E. Poali*, Le Monnier, Firenze 1955

<sup>7</sup> J.J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, 1979, Psychology Press: New York NY – Londra 2015

<sup>8</sup> È proprio su tale testo di Gibson, e in particolare sulla nozione di *affordance* ivi descritta, che l'interaction design e le *Information and Communication Technologies (ICT)* fondano l'idea di *'user centered design'*.

<sup>9</sup> Più avanti, nello stesso testo, si legge che «The surface is where most of the action is. The surface is where light is reflected or absorbed, not the interior of the substance. The surface is what touches the animal, not the interior. [...] The surface is where vaporization or diffusion of substances into the medium occurs. And the surface is where vibrations of the substances are transmitted into the medium» (Ibidem, p. 17). E inoltre, «The medium thus contains information about things that reflect light, vibrate, or are volatile. By detecting this information, the animal guides and controls locomotion. The medium in which animals can move about (and in which objects can

that interaction design and *Information and Communication Technologies (ICT)* base the idea of *'user centered design'*.

<sup>9</sup> Later in the same text it says that «The surface is where most of the action is. The surface is where light is reflected or absorbed, not the interior of the substance. The surface is what touches the animal, not the interior. [...] The surface is where vaporization or diffusion of substances into the medium occurs. And the surface is where vibrations of the substances are transmitted into the medium» (Ibidem, p. 17). And also, «The medium thus contains information about things that reflect light, vibrate, or are volatile. By detecting this information, the animal guides and controls locomotion. The medium in which animals can move about (and in which objects can be moved about) is at the same time the medium for light, sound, and odor coming from sources in the environment. An enclosed medium can be "filled" with light, with sound, and even with odor» (Ibidem, p. 19).

<sup>10</sup> The research referred to here is the thesis of architect Maria Grazia Di Giovannantonio, entitled: *Frigidarium | Stabian Bats | Pompeii: Digital Reconstruction*, presented for the Master degree MI-Heritage I Digital Interactive Heritage, supervisor: prof. Giuseppe D'Acunto, Università luav di Venezia, a.a. 2017-18. The images from this article were digitally produced by Maria Grazia Di Giovannantonio and taken from the above-mentioned thesis.

<sup>11</sup> Cfr. V. Sanpaolo, *Terme stabiane di Pompei: Pitture e Mosaici*, vol. VII, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1990; and F. Niccolini, *Le case ed i monumenti di Pompei Disegnati e Descritti*, vol. 1, Franco Mauro Editore, Napoli 1854-1896;



be moved about) is at the same time the medium for light, sound, and odor coming from sources in the environment. An enclosed medium can be "filled" with light, with sound, and even with odor» (Ibidem, p. 19).

<sup>10</sup> Il lavoro di ricerca al quale si fa riferimento è la tesi dell'arch. Maria Grazia Di Giovannantonio intitolata: *Frigidarium | Stabian Bats | Pompei: Digital Reconstruction*, discussa per il Master di Il livello MI-Heritage I Digital Interactive Heritage, responsabile scientifico: prof. Giuseppe D'Acunto, Università Iuav di Venezia, a.a. 2017-18. Le immagini di questo articolo sono elaborazioni digitali di Maria Grazia Di Giovannantonio estratte dalla tesi poc'anzi citata.

<sup>11</sup> Cfr. V. Sanpaolo, *Terme stabiane di Pompei: Pitture e Mosaici*, vol. VII, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1990; F. e F. Niccolini, *Le case ed i monumenti di Pompei Disegnati e Descritti*, vol. 1, Franco Mauro Editore, Napoli 1854-1896; A. De Francis, *La pittura di pomi: testimonianze dell'arte romana nella zona sepolta dal Vesuvio nel 79 d.C.*, Jaca Book Editore, Milano 1999; G. Carratelli, *La documentazione nell'opera di disegnatori e pittori dei secoli XVIII e XIX*, Istituto Enciclopedia Italiana, Roma 2003.

<sup>12</sup> Gli studi che hanno tentato di rintracciare una natura proiettiva nelle prospettive latine sono principalmente: D. Gioseffi, *Perspectiva artificialis: Per la storia della prospettiva; spigolature e appunti*, Università Degli Studi di Trieste, Facoltà di Lettere e Filosofia, 1957; E. Panofsky, *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, Milano 1980; R. Sinigalli, *Perspective in the Visual Culture of Classical Antiquity*, Cambridge 2012; M. Scolari, *Il disegno obliquo: una storia dell'antiprospectiva*, Venezia 2005

A. De Francis, *La pittura di pomi: testimonianze dell'arte romana nella zona sepolta dal Vesuvio nel 79 d.C.*, Jaca Book Editore, Milano 1999; G. Carratelli, *La documentazione nell'opera di disegnatori e pittori dei secoli XVIII e XIX*, Istituto Enciclopedia Italiana, Roma 2003.

<sup>12</sup> The studies which have attempted to retrace a projective nature in Latin perspective are above all: D. Gioseffi, *Perspectiva artificialis: Per la storia della prospettiva; spigolature e appunti*, Università Degli Studi di Trieste, Facoltà di Lettere e Filosofia, 1957; E. Panofsky, *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, Milano 1980; R. Sinigalli, *Perspective in the Visual Culture of Classical Antiquity*, Cambridge 2012; M. Scolari, *Il disegno obliquo: una storia dell'antiprospectiva*, Venezia 2005

L'articolo descrive alcune architetture dell'antichità che destarono stupore e ripercorre un interessante catalogo delle architetture più importanti di Roma secondo Plinio il Vecchio. Un simile stupore è presente in molte descrizioni classiche della natura al punto che l'opposizione tra naturale e artificiale può essere visualizzata nei bellissimi affreschi che ritraggono giardini e vedute nelle case di Pompei.

The article describes some ancient constructions that arouse amazement and presents an interesting catalogue of the most important Roman architectures according to Pliny the Elder. A similar wonder can be seen in many classical descriptions of nature, to the point that the opposition between natural and artificial can be observed in the beautiful frescos that depict gardens and vistas in the houses in Pompeii.

## Le meraviglie della natura The wonders of nature

Vittorio Pizzigoni

L'aspetto fisico del piacere in relazione alle opere di architettura è stato spesso sottovalutato, sebbene nella percezione popolare dell'ambiente costruito esso rappresenti uno dei principali fattori che ne decreta il successo e che ne determina la bellezza. Questo piacere, che spesso si lega allo stupore e all'appagamento, è profondamente legato all'architettura e in esso converge la meraviglia per la dimensione grandiosa delle realizzazioni ma anche quella per l'ingegnosità degli architetti capaci di rivaleggiare con la natura al punto che non sia più possibile distinguere tra opere talmente grandiose da apparire spontanee e paesaggi talmente insoliti da sembrare costruiti.

Leggere l'architettura privilegiando lo stupore suscitato dalle opere nel pubblico è un atteggiamento a volte minoritario nelle pubblicazioni disciplinari, ma tuttavia presente in moltissimi autori. Ad esempio proprio questo interesse è alla base del desiderio di elencare le *Sette Meraviglie del Mondo*, un catalogo che forse prese forma per la prima volta nel III secolo a.C. nell'opera perduta di Callimaco di Cirene dal titolo *Raccolta di meraviglie attraverso i paesi di tutto il mondo*<sup>1</sup>. Molti altri autori si dedicarono a descrivere le architetture da questo punto di vista come possiamo constatare leggendo la *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio o l'*Entwurf Einer Historischen Architektur* di Fischer von Herlach, e neppure opere apparentemente più interne alla disciplina, come il *De Architectura* di Vitruvio, trascurano del tutto questo approccio.

Con questo spirito Plinio il Vecchio nella sua *Naturalis Historia* al libro XXXVI scrive «Questo è il momento di passare alle meraviglie della nostra città, vedere la forza che ha manifestato nelle opere di pace nei suoi ottocento anni di esistenza, e mostrare

The physical aspect of pleasure in relation to architectural works is often undervalued, although in the popular perception of the built environment it represents one of the main elements that decrees their success and determines their beauty. This pleasure, which is often mixed with amazement and gratification, is deeply connected to architecture and in it converges the wonder for the magnificent dimension of buildings but also for the inventiveness of architects capable of competing with nature to the point that it is no longer possible to distinguish between architectural works that are so magnificent that they seem spontaneous and landscapes that are so unusual that they seem built.

To interpret architecture giving a main role to the amazement of the public before the finished work is uncommon in the specialised literature, yet it is present in many authors. This interest lies behind the wish to list the *Seven Wonders of the World*, a collection which probably first appeared in the 3<sup>rd</sup> century B.C. in a lost work by Callimachus of Cyrene entitled *Collection of Wonders from all the Countries in the World*<sup>1</sup>. Numerous other authors described architecture from this point of view, as can be seen from reading Pliny the Elder's *Naturalis Historia*, or the *Entwurf Einer Historischen Architektur* by Fischer von Herlach, and even texts that are more deeply specific to the discipline, such as Vitruvius' *De Architectura*, do not ignore this approach.

It is with this spirit that Pliny the Elder, in his *Naturalis Historia*, book XXXVI writes «This is the moment to move on to the wonders of our city, to see the force it has represented in the works of peace during its eight hundred years of existence, and to show that also in this respect it has emerged victorious over the entire world»<sup>2</sup>,



*Pittura di giardino, particolare di affresco  
Pompei, Casa del Bracciale d'Oro, 30-35 d.C.,  
Soprintendenza Speciale per Pompei, Ercolano e Stabia, inv. 40690B*

Pittura di giardino, affresco  
Roma, Villa di Livia a Prima Porta, sala sotterranea, parete sud, età augustea  
Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme

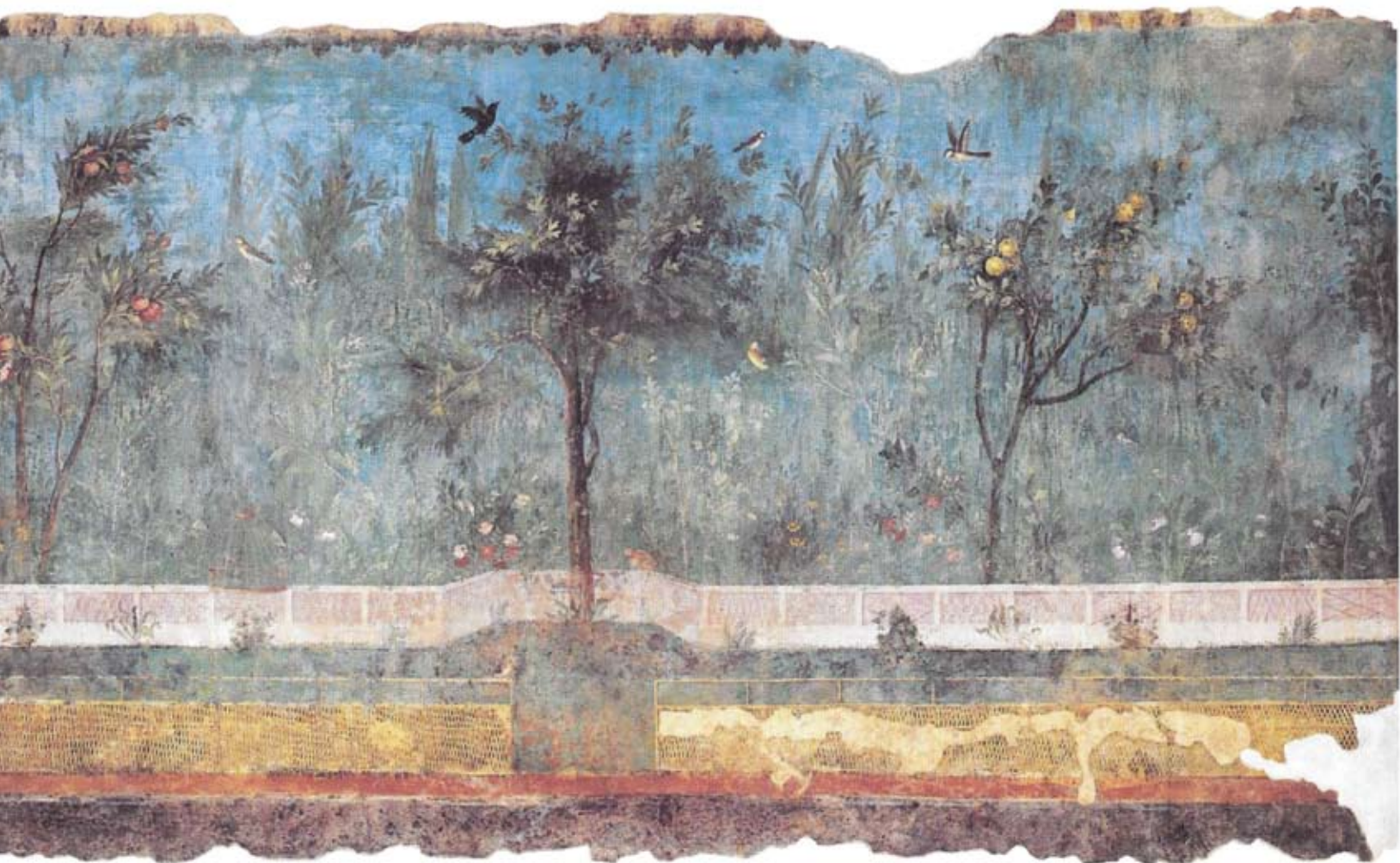


che anche in questo ha trionfato sul mondo intero»<sup>2</sup>, e inizia a enumerare gli edifici più importanti di Roma citando il Circo Massimo, la Basilica Emilia, il Foro di Augusto e quello di Cesare, il Tempio della Pace, il palazzo di Gaio e la Domus Aurea di Nerone. Poi passa a elencare quelle realizzazioni meno appariscenti ma che egli sembra considerare ancor più importanti: il *diribitorium*, un edificio con un tetto molto ampio realizzato da Agrippa per lo scrutinio dei voti<sup>3</sup>; la Cloaca Maxima a cui dedica una lunga descrizione affermando che essa rese Roma una città pensile e che al suo interno era possibile perfino navigare; il traforo per prosciugare il lago Fucino, simile a quello realizzato per il lago Albano; il porto di Ostia, gli acquedotti, e infine i molti trafori e ponti del sistema stradale romano.

Nel mezzo della descrizione di queste opere infrastrutturali Plinio menziona due teatri provvisori, curiosi l'uno per grandiosità e ricchezza e l'altro per l'ingegnosità della costruzione. Il primo teatro, realizzato da Marco Scurro nel 58 a.C., contribuì a definire la tipologia dei successivi teatri stabili: era gigantesco e nei suoi tre ordini poteva ospitare 80.000 persone, il primo ordine di gradinate era in marmo, il secondo era rivestito in tessere di vetro, una lavorazione al tempo inusuale e preziosa, e il terzo ordine era di legno dorato. Il secondo teatro, costruito da Gaio Curione nel 53 a.C., era interamente di legno ma aveva la particolarità di potersi muovere. Questa strana macchina era composta da due teatri lignei che la mattina erano «orientati in direzione opposta, in modo che le due scene non si disturbassero con il loro rumore»<sup>4</sup> poi, anche lasciando alcuni spettatori sui palchi, i teatri ruotavano e si congiungevano formando un anfiteatro dove assistere ai giochi dei

and begins to list the most important Roman buildings, including the Circus Maximus, the Basilica Aemilia, the Forums of Augustus and Caesar, the Temple of Peace, the Palace of Gaius and Nero's Domus Aurea. He then lists less magnificent buildings which he, however, seems to consider more important: the *diribitorium*, a building with a large roof commissioned by Agrippa for the counting of votes<sup>3</sup>; the Cloaca Maxima, of which he makes a detailed description, affirming that it turned Rome into an elevated city and that it was even possible to navigate in it; the tunnel for draining the Fucine Lake, similar to the one used for the Alban Lake; the port of Ostia, the aqueducts, and finally a series of tunnels and bridges which were part of the Roman road system.

Among the description of these infrastructure works, Pliny mentions also two provisional theatres, one remarkable due to its magnificence and the other for its masterful inventiveness. The former, built by Marco Scurro in 58 B.C., contributed to define the style of the subsequent stable theatres: it was enormous and in its three orders it could house 80,000 people. The first order was in marble, the second clad in glass pieces, a type of finishing that was both unusual and expensive at the time, and the third in gilded wood. The second theatre was built by Gaius Curio in 53 B.C. It was made entirely in wood and had the special feature of being moveable. This strange machine was composed of two wooden theatres which every morning were «oriented in opposite directions so that the two stages would not disturb each other with their noise»<sup>4</sup> then, while leaving some of the audience in their seats, the theatres would rotate and join so as to form an amphitheatre where gladiator fights would take place. These games, according to Pliny «were



gladiatori. Tali giochi secondo Plinio «comportavano rischi minori di quello che correva il popolo romano quando stava nel teatro mentre ruotava»<sup>5</sup> testimoniando la follia e l'audacia di un popolo che era stato capace di conquistare tutto il mondo.

Le architetture mobili dell'antichità non sono molte, ma fra di esse bisogna ricordare anche la *Cenatio Rotunda*, la principale delle sale da pranzo di Nerone, descritta da Svetonio come uno spazio circolare, «che giorno e notte gira su se stesso, imitando il movimento della terra»<sup>6</sup>. Si pensava che questo triclinio panoramico capace di ruotare lentamente mentre si consumava il pasto fosse un'invenzione letteraria, invece nel 2009-2010 sul Palatino è stata individuata una struttura che molto probabilmente corrisponde ai resti di questa stravagante sala da pranzo. Essa ora è inglobata nella parte meridionale della vigna Barberini ma un tempo si trovava alla sommità di una costruzione isolata da cui poter facilmente osservare i fori, il campidoglio e quel lago voluto da Nerone dove in seguito verrà costruito il Colosseo<sup>7</sup>. In queste rovine sembra possibile riconoscere l'antecedente più antico di quei ristoranti panoramici girevoli così in voga nella seconda metà del XX secolo.

Oltre a costruzioni capaci di muoversi gli autori antichi menzionano anche intere isole capaci di spostarsi navigando! Leggere e immaginare strutture naturali così stravaganti ha portato a far pensare che tali descrizioni fossero invenzioni letterarie oppure delle frivole sciocchezze<sup>8</sup>. Invece la storia delle isole galleggianti sembra essere più complessa e più affascinante. Già nelle *Storie* di Erodoto si narra di un'isola mobile in Egitto sulla quale Latona avrebbe nascosto Apollo per sottrarlo alle ire di Tifone.

less dangerous than the risk run by the Roman people sitting in the theatre while it rotated»<sup>5</sup> thus showing the folly and audacity of a people that had been capable of conquering the world.

Ancient moveable architectures are few and among them Nero's *Cenatio Rotunda* must be mentioned. It was his main dining-room, described by Suetonius as a circular space «which rotated on itself day and night, mimicking the movement of the earth»<sup>6</sup>. It was thought that this panoramic triclinium which could rotate slowly as food was eaten was a literary invention, instead in 2009-2010 a structure was identified on the Palatine Hill that very probably corresponds to the remains of this extravagant dining-room. It is now part of the southern section of the Barberini Vineyard, but once stood above an isolated building from which to observe the forums, the Campidoglio and the lake commissioned by Nero where the Colosseum would eventually stand<sup>7</sup>. In these ruins it is possible to recognise the earliest precedent of those rotating panoramic restaurants in vogue during the second half of the 20<sup>th</sup> century.

In addition to moving buildings, ancient authors mentioned whole islands capable of navigating! Reading and imagining such extravagant natural structures has made readers believe that these descriptions were literary inventions or frivolous nonsense<sup>8</sup>. Yet the history of floating islands seems to be more complex and fascinating. Already in his *Histories*, Herodotus tells of a floating island in Egypt where Leto hid Apollo to protect him from the wrath of Typhon. Herodotus, however, lets the reader know that he could not personally verify the truth behind this story<sup>9</sup>.

Another similar island was described by Varro in the lake of Posta Fibreno, which he called lake Cutiliense, in which, he writes, «is

Erodoto prende le distanze da questo racconto specificando di non averlo verificato di persona<sup>9</sup>.

Un'altra isola simile è stata descritta da Varrone all'interno del lago di Posta Fibreno, che egli chiama Lago Cutiliense, dove dice esserci «un'isola che si muove sull'acqua»<sup>10</sup>. Questa isola, chiamata localmente *Rota*, esiste ancora oggi ed effettivamente è staccata dal fondale e galleggia spostandosi all'interno di una porzione del lago; su di essa cresce una vegetazione particolare e perfino un pioppo molto antico. Anche altri autori citano il fenomeno delle isole vaganti, fra di loro vi sono Theophrasto, Plinio – come Plinio il Giovane, Seneca e Macrobio<sup>11</sup> – hanno raccontato che nel lago Vladimonio si trovavano una moltitudine di simili isolotti galleggianti, anche se purtroppo oggi sono scomparsi.

Il piacere di ammirare e di godere della natura, delle sue meraviglie e delle sue stravaganze, si può vedere in molti scritti latini. Ad esempio quando Plinio il Giovane chiede a Rufo: «Che ne è della tua e mia delizia? [...] quel porticato dove è sempre primavera? quel platano ombrosissimo? quel viale dal terreno soffice eppure solido? quelle sale da pranzo, l'una per molta gente e l'altra per pochi? [...] esse godono di te? [...] oppure i tuoi impegni te ne tengono lontano?»<sup>12</sup>. Queste descrizioni sono vaghe e imprecise ma sono tutte strutturate attorno al piacere che produce ammirare la natura stando in un luogo comodo e confortevole. Un atteggiamento molto simile a quello evidente nella bellissima descrizione dell'Aviario di Varrone<sup>13</sup>, una struttura completa di voliere e di vasche per i pesci dove poter godere della presenza degli uccelli senza dover sopportare il loro lordume.

Un modo semplice per raffigurarci lo sguardo con cui questi ricchi patrizi guardavano la natura possiamo prendere a prestito alcune delle raffigurazioni dei giardini pompeiani dove ritroviamo un gusto simile fatto di una sapiente unione fra controllo del mondo naturale e ammirazione delle sue meraviglie.

an island that floats on water»<sup>10</sup>. This island, known locally as *Rota*, still exists today and is actually separated from the bottom of the lake and moves around a section of the lake; it has an uncommon vegetation and even a very old poplar. Other authors mention the phenomenon of wandering islands, for example Theophrastus and Pliny the Elder, as well as Pliny the Younger, Seneca and Macrobius<sup>11</sup>, who wrote that there were several such floating islands in lake Vladimonio, today unfortunately all lost.

The pleasure from contemplating and enjoying nature, its wonders and lavishness, can also be found in many Latin texts. For example when Pliny the Younger asks Rufus: «How is your darling spot and mine? [...] what of it, and its portico where it is always spring, its shady clumps of plane trees, its fresh crystal canal, and the lake below that gives such a charming view? How is the exercise ground, so soft yet firm to the foot; how goes the bath that gets the sun's rays so plentifully as he journey's round it? What too of the big banqueting halls and the little rooms just for a few? [...] Have they full possession of you? [...] Or are you, as usual, continually being called away to attend to private family business?»<sup>12</sup>. These descriptions are vague and imprecise yet are all structured around the pleasure derived from contemplating nature from a comfortable place. An attitude that is very similar to the one expressed in the very beautiful description of Varro's Aviary<sup>13</sup>, a whole structure with cages, as well as basins for fish, where one could enjoy the presence of birds without having to suffer their filth.

Some of the depictions of Pompeian gardens, which reflect a knowledgeable union between the natural world and the amazement at its wonders, could help us to understand in a simple manner the way in which these rich patricians contemplated and enjoyed nature.

Translation by Luis Gatt

<sup>1</sup> P.A. Clayton, M.J. Price, *Le Sette Meraviglie del Mondo*, Einaudi, Torino 1989 (ed. orig. ingl. 1988), pp. 7-12.

<sup>2</sup> Gaio Plinio Secondo, *Storia Naturale*, G.B. Conte (a cura di), vol. V, XXXVI, 100, Einaudi, Torino 1988, p. 657, vedi in generale pp. 657-673.

<sup>3</sup> La copertura di questo edificio viene descritta come più ampia di quella realizzata dall'architetto Valerio Ostiense per coprire un intero teatro effimero, cfr. Plinio *Storia Naturale*, cit., XXX.

<sup>4</sup> Plinio *Storia Naturale*, cit., XXXVI, 117, p. 667.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Svetonio, *Vita di Nerone*, 31, 3.

<sup>7</sup> Sulla Cenatio Rotunda vedi F. Villedieu, *Une construction néronienne mise au jour sur le site de la Vigna Barberini: la cenatio rotunda de la Domus Aurea?*, "Neronia Electronica", Clermont-Ferrand, Société internationale d'études néroniennes, 2011, pp. 37-52. Sono giunte notizie anche di altri triclini coi soffitti mobili, come ad esempio quello di Trimalchione da cui a comando scendevano corone d'oro e ampole di profumo (Petronio, *Satiricon*, 60, 1-6), oppure quello girevole di Eliogabalo da cui cadeva una pioggia di fiori sui commensali (Historia Augusta, *Vita di Eliogabalo*, 21, 5).

<sup>8</sup> Fra coloro che leggono queste descrizioni come delle fantasie c'è ad esempio l'abate Secondo Lancellotti che ride di questa descrizione e la include in un divertente elenco di "sciocchezze" riportate dagli storici dell'antichità. Cfr. S. Lancellotti, *Farfalloni de gli antichi storici*, vol. 3, Guerigli, Venezia 1662, pp. 70-73.

<sup>9</sup> Erodoto, *Storie*, II, 156, 2-6. Come ricordato da Stephanus Byzantinus sub voce Χερμις questo fatto era già noto ad Ecateo (FGrHist 1 F 305). Vedi anche Pomponii Melae, *De Chorographia*, I, 55.

<sup>10</sup> Marco Terenzio Varrone, *De Lingua latina*, V, 71. Plinio il Vecchio cita tale fenomeno nella sua *Naturalis historia*, II, 209 e III, 10, 95.

<sup>11</sup> Theophrastus, *Historia Plantarum* 4,13; Plinio il Giovane, *Epistolae*, 8, 20, 3-8; Seneca, *Naturales quaestiones*, III, 25, 7; Macrobio, *Saturnalia* 1, 7, 28-30. Sulla presenza ancora in epoca recente di simili isole galleggianti nei paesi africani cfr. «Classical Weekly» 27, 1933-34, pp. 51 e sg.

<sup>12</sup> Plinio il Giovane, *Epistolae*, I, 3. Per la traduzione cfr. Plinio il Giovane, *Lettere ai familiari*, I, Rizzoli, Milano 1961, p. 41.

<sup>13</sup> Cfr. Marco Terenzio Varrone, *De lingua latina*, V, 71. Vedi anche S. Maffei, *Letture antiquarie dei Giovi. Un trattato sull'aviario di Varrone di Giulio Giovi*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Serie IV, Vol. 2, No. 1 (1997), pp. 61-74.

<sup>1</sup> P.A. Clayton, M.J. Price, *Le Sette Meraviglie del Mondo*, Einaudi, Torino 1989 (original English edition, 1988), pp. 7-12.

<sup>2</sup> Gaio Plinio Secondo, *Storia Naturale*, G.B. Conte (ed.), vol. V, XXXVI, 100, Einaudi, Torino 1988, p. 657, see in general pp. 657-673.

<sup>3</sup> The roof of this building is described as larger than the one built by the architect Valerio Ostiense for covering an entire ephemeral theatre, cfr. Plinio *Storia Naturale*, cit., XXX.

<sup>4</sup> Plinio *Storia Naturale*, cit., XXXVI, 117, p. 667.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Svetonio, *Vita di Nerone*, 31, 3.

<sup>7</sup> On the Cenatio Rotunda see F. Villedieu, *Une construction néronienne mise au jour sur le site de la Vigna Barberini: la cenatio rotunda de la Domus Aurea?*, "Neronia Electronica", Clermont-Ferrand, Société internationale d'études néroniennes, 2011, pp. 37-52. There is information concerning other triclinia with moving ceilings, such as Trimalchio's from which, with the use of controls, golden crowns and perfume bottles descended (Petronius, *Satyricon*, 60, 1-6), or else Heliogabalus' gyrating one, from which showered flowers on the table companions (Historia Augusta, *Vita di Eliogabalo*, 21, 5).

<sup>8</sup> Among those who read these descriptions as fantasies there is Abbot Secondo Lancellotti, who derides this description and includes it in an amusing list of "silly things" affirmed by ancient historians. Cfr. S. Lancellotti, *Farfalloni de gli antichi storici*, vol. 3, Guerigli, Venezia 1662, pp. 70-73.

<sup>9</sup> Erodoto, *Storie*, II, 156, 2-6. As recalled by Stephanus Byzantinus sub voce Χερμις this fact was already known by Hecataeus (FGrHist 1 F 305). See also Pomponii Melae, *De Chorographia*, I, 55.

<sup>10</sup> Marco Terenzio Varrone, *De Lingua latina*, V, 71. Pliny the Elder mentions this phenomenon in his *Naturalis historia*, II, 209 and III, 10, 95.

<sup>11</sup> Theophrastus, *Historia Plantarum* 4,13; Pliny the Younger, *Epistolae*, 8, 20, 3-8; Seneca, *Naturales quaestiones*, III, 25, 7; Macrobius, *Saturnalia* 1, 7, 28-30. On the presence in recent times of similar floating islands in African countries see «Classical Weekly» 27, 1933-34, pp. 51 and ff.

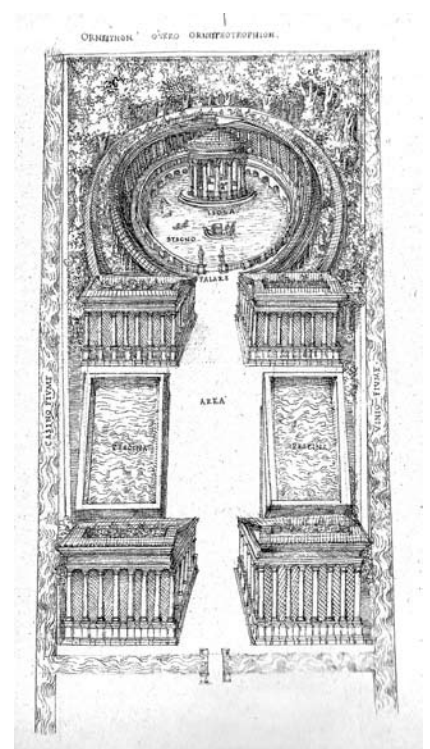
<sup>12</sup> Pliny the Younger, *Epistolae*, I, 3.

<sup>13</sup> Cfr. Marco Terenzio Varrone, *De lingua latina*, V, 71. See also S. Maffei, *Letture antiquarie dei Giovi. Un trattato sull'aviario di Varrone di Giulio Giovi*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Serie IV, Vol. 2, No. 1 (1997), pp. 61-74.





Paesaggio fluviale, affresco  
 Da Pompei, 30-37 d.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 9482  
 Ricostruzione dell'aviario della villa di Varrone a Cassino, 1569-1575  
 Torino, Archivio di Stato, Biblioteca Antica, Pirro Ligorio, vol. XII, j.a.III.14, fol. 227 recto



I cinque *Salettln* di Josef Hoffmann sono *machines à amuser*, attivano i registri dell'emozione e dei sentimenti, ne esprimono la parte più segreta utilizzando anche i trucchi dell'artificio e del mascheramento, la sorpresa e l'incanto, la seduzione e il piacere, è un tempo-luogo che invita a vagare, a "lasciare penzolare l'anima": *Lustwandeln* nel meandro del *Lustgarten* per sfiorare il *Lusthaus*.

Josef Hoffmann's five *Salettln* are *machines à amuser*, they activate emotions and feelings, expressing their most hidden secrets also by using the tricks of artifice and disguise, surprise and charm, seduction and pleasure. This is a time-place that invites us to wander, to "let the soul hang loose": *Lustwandeln* in the labyrinth of the *Lustgarten* reaching the *Lusthaus*.

## *Lusthaus Lustgarten Lustwandeln* - Cinque *Salettln* di Josef Hoffmann *Lusthaus Lustgarten Lustwandeln* - Josef Hoffmann's five *Salettln*

Gundula Rakowitz

Il significato dei termini composti in lingua tedesca *Lusthaus*, *Lustgartenhaus*, *Lustgartengebäude*, *Lustgartencasino*, *Lustgartenarchitektur* non ha una resa traduttiva immediata e univoca. Approssimativamente possono essere tradotti rispettivamente con "dimora delle delizie", "casa di svago", "villa da diporto con giardino", "casinò da giardino o casinò da caccia", "architettura del piacere". Il termine *Lust* di volta in volta assume sfumature diverse a seconda della parola o delle parole che immediatamente lo seguono, coniugando così insieme fissità e dinamicità, ripetizione e ampiezza di variazione semantica.

Il lessico del *Lusthaus* è intrinsecamente dinamico e mostra un'evoluzione diacronica nel corso della quale il significato di *Lusthaus* si disloca spazialmente dall'ambito del luogo d'uso o architettura interna al territorio rurale (concepito per lo più come terreno di caccia del signore) in quello di dimora cortigiana di svago<sup>1</sup>. Quest'ultimo significato è del tutto interno alla riproduzione su scala diversa delle geometrie delle corti del Settecento ma con un significato di piacere già tutto definito, per parafrasare Norbert Elias<sup>2</sup>, dalla sua appartenenza alla "civiltà delle maniere", agli spazi definiti da codici (di corte, appunto) di socializzazione.

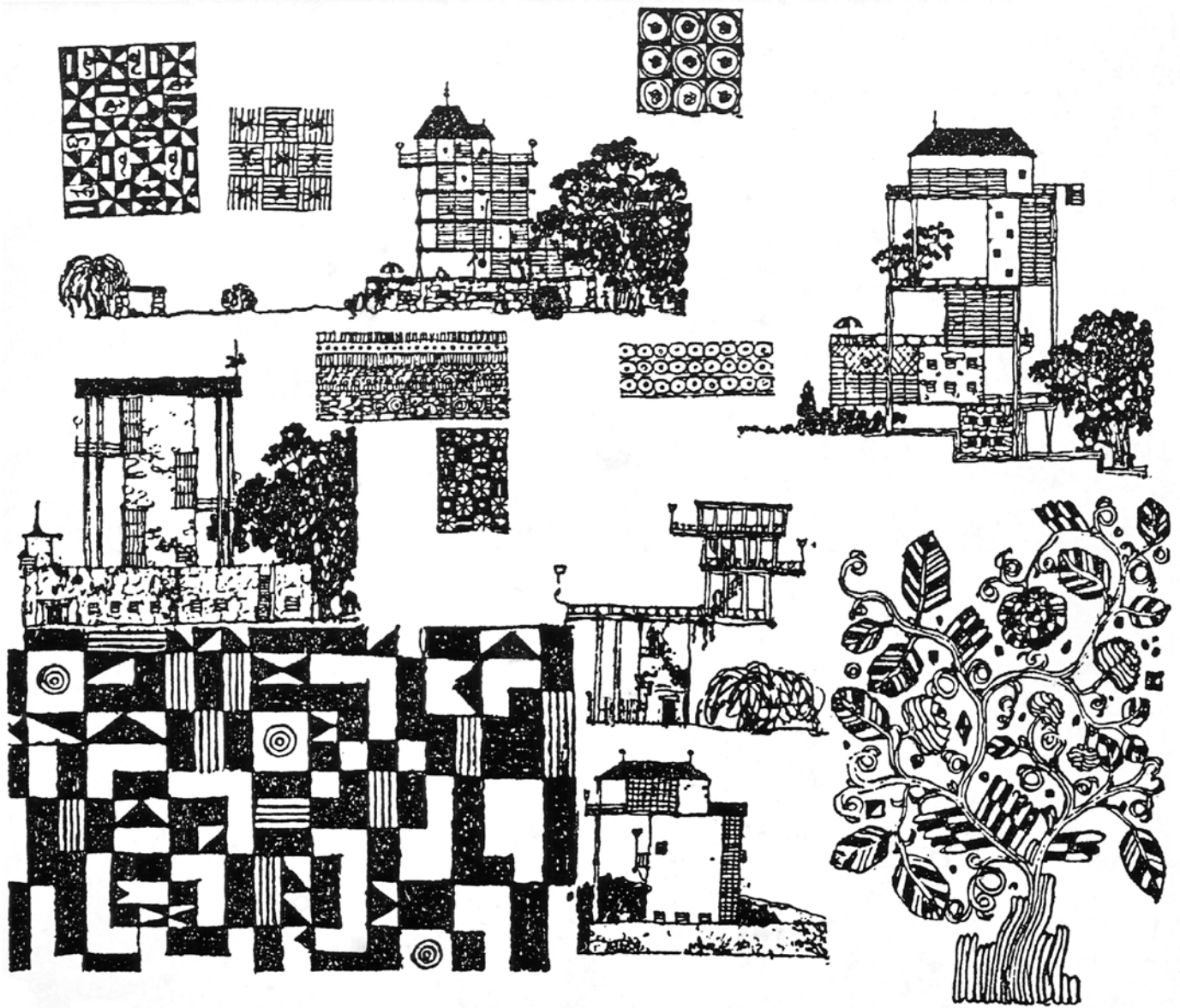
Queste *Lusthäuser*, che sono oramai *machines à amuser*, entrano in stretto rapporto con i registri dell'emozione e dei sentimenti, e sono in grado di esprimerne la parte più segreta utilizzando anche i trucchi dell'artificio e del mascheramento, la sorpresa e l'incanto, il divertimento e il gioco, la seduzione e il piacere. La signoria sul tempo assume forma spaziale, dilata i confini dell'*otium* antico e si fa sensore ampio di un insieme di sensazioni a forte componente riflessiva.

The meaning of the German compound words *Lusthaus*, *Lustgartenhaus*, *Lustgartengebäude*, *Lustgartencasino*, and *Lustgartenarchitektur* cannot be easily or precisely translated. They could be approximately translated as "pleasure house", "recreation house", "amusement house with garden", "garden lodge or hunting lodge" and "pleasure architecture". The term *Lust* takes on subtle differences of meaning depending on the word or words that follow it, generating both fixity and dynamism, repetition and amplitude of semantic variations.

The lexicon of the *Lusthaus* is inherently dynamic and shows a diachronic evolution in which the meaning of *Lusthaus* becomes spatially dislocated from the location or from the usage of architecture within a rural territory (conceived generally as the landlord's hunting grounds), eventually taking on the meaning of the landed gentry and nobility's pleasure homes<sup>1</sup>. This last meaning is entirely internal to the reproduction in various scales of the geometries of 18<sup>th</sup> century courts, yet with a meaning of pleasure that has already been entirely defined, paraphrasing Norbert Elias<sup>2</sup>, by its belonging to the "civilization of manners", to spaces defined by codes (court codes, precisely) for social interaction.

These *Lusthäuser*, which have become *machines à amuser*, are closely related to the registers of emotions and feelings, expressing their most hidden secrets also by using the tricks of artifice and disguise, surprise and charm, seduction and pleasure. Lordship over time takes on a spatial form, dilating the boundaries of ancient *otium* and becoming the wide sensor of a set of sensations with a strong reflective component.

Like in a game, and respecting the seriousness of rules, imagina-



Josef Hoffmann  
Tavola con montaggio di cinque schizzi di "Lusthäuser" tra schizzi di  
ornamenti geometrici e vegetazioni fantastiche, anni Venti del '900

Josef Hoffmann

Schizzo di un progetto per un "Salettl" a sei piani

Schizzo di un progetto per un "Gartenturmsalettl"

p. 107

Schizzo di un progetto per un "Lusthaus" con basamento di pietra e recinto

Schizzo di un progetto per un "Aussichtssalettl" su una piattaforma di pietra

estratti dalla tavola con montaggio di cinque schizzi di "Lusthäuser"

tra schizzi di ornamenti geometrici e vegetazioni fantastiche



Come in un gioco, e del gioco rispettando l'estrema serietà delle regole, l'immaginazione, insieme alla pura volontà artistica, *Kunstwollen*, collaborano nell'*ars combinatoria* di molteplici possibili e ossessive composizioni tra volumi e corpi, invasi da luce e aria, trasparenti e leggeri, dove la distinzione tra esterno e interno, tra naturale e artificiale sembra annullarsi. Sempre più il *Lusthaus* prende forma di 'idea-modello', di figurazione astratta e sensibile al tempo stesso che presiede a moduli ripetuti e pur sempre differenti.

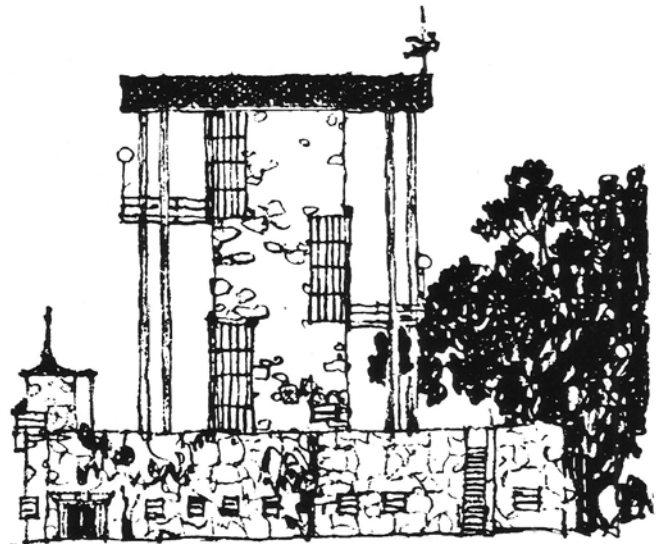
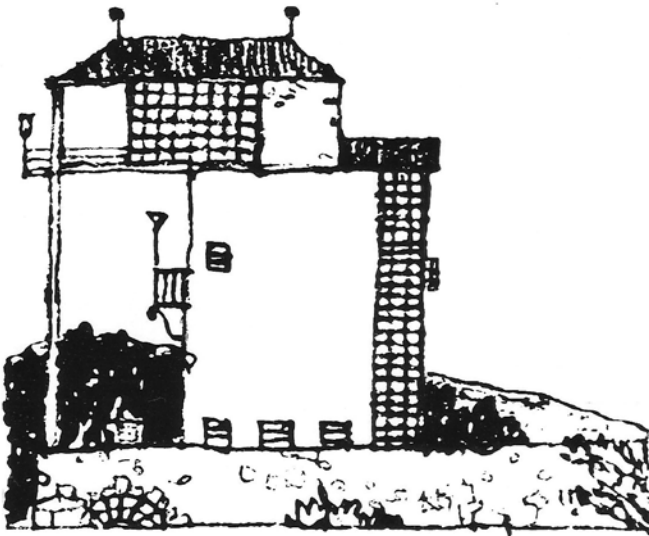
La composizione architettonica del *Lusthaus* si sviluppa, quindi, attraverso un modello, considerato la 'parte fissa' del principio compositivo, per poi pensare variazioni e innovazioni sul tema. Variazioni progettuali estremamente libere, che costituiscono la 'parte mobile' e che ci porta alla sfera dell'immaginazione e dell'invenzione. Il tema architettonico di partenza non è legato ad un luogo (e forse ad un tempo) preciso. Solo in un secondo momento la dislocazione di idee, di metodi e modelli compositivi, di pensieri progettuali avverrà in aree a diverso carattere di naturalità con differenti qualità spaziali, dimensionali e topografiche e di conseguenza declina il tema lungo il profilo del luogo.

All'interno delle variazioni e sperimentazioni teoriche pratiche sul tema *Lusthaus* si intende dedicare particolare attenzione alla declinazione compositiva dell'architettura del *Salettl*. Il termine tedesco *Salettl* deriva dalla voce *sala* giunta in Italia attraverso i Longobardi con il significato di "casa di campagna" o "edificio a una sola stanza" e attraverso i Franchi con il significato di "grande stanza"<sup>3</sup>. Il termine *Salettl*, con la lettera "l" finale come forma diminutiva, in italiano "saletta", piccola sala, in tedesco *kleiner Saal*, *Sälchen*, in francese *salle*, non viene usato in tutto l'ambito linguistico tedesco,

together with pure artistic will, *Kunstwollen*, collaborate in the *ars combinatoria* of many possible and obsessive compositions between volumes and bodies, invaded by luminosity and air, transparent and light, in which the distinction between exterior and interior, between natural and artificial, seems to disappear. The *Lusthaus* increasingly takes on the form of an 'idea-model', of an abstract figuration sensitive to time itself which presides repeated, yet always different modules.

The architectural composition of the *Lusthaus* is thus developed through a model, considered as the 'fixed part' of the compositive principle, on which variations and innovations on the theme are then carried out. Design variations which are extremely free and which constitute the 'mobile part' that leads to the sphere of imagination and invention. The initial architectural theme is not linked to a precise place (or perhaps even a precise time). Only at a later stage does the dislocation of ideas, of methods and compositive models, as well as of design ideas take place, with different traits of naturalness and with different spatial, dimensional and topographic variations, thus inflecting the theme according to the profile of the place.

Within the variations and theoretical experimentations on the theme of the *Lusthaus* we intend to pay special attention to the compositive inflection of the architecture of the *Salettl*. The German term *Salettl* derives from the word *sala* brought to Italy by the Lombards with the meaning of "country house" or "single room building" and by the Franks with the meaning of "large room"<sup>3</sup>. The term *Salettl*, with the final "l" as diminutive, in Italian "saletta", small room, in German *kleiner Saal*, *Sälchen*, in French *salle*, is not used throughout the German speaking lands but only in Austria and in Lower Ger-



ma solo nell'Austria e nella bassa Germania e ancora specificamente nell'ambito viennese, per indicare una piccola costruzione di un padiglione, un gazebo o casa di giardino, un *Gartenhäuschen* come elemento architettonico integrante della ricca cultura edonistica dei giardini e parchi sin dall'antichità, e che trova uno dei suoi massimi sviluppi teorico-pratici nel Sei-Settecento nel *Lustgarten*. Nei *Salettln*, caratteristici per la seconda metà dell'Ottocento, e in particolare durante la monarchia austro-ungarica, si sviluppò la società della *Freizeit* borghese, un tempo-luogo che invita – come si direbbe in tedesco – a “lasciare penzolare l'anima”, *die Seele baumeln lassen*. È il piacere del vagare, un *Lustwandeln*, nel meandro del *Lustgarten* per sfiorare, quasi senza volerlo, il *Lusthaus*. Custode, tra gli altri, di questo spazio, è l'architetto Josef Hoffmann<sup>4</sup>, esponente della Wiener Secession e membro fondatore della *Wiener Werkstätte*, al quale si deve una serie di progetti per *Lusthäuser* e *Salettln*. Il tema del *Gartenpavillon* è ricorrente nell'opera di Hoffmann, basti pensare al padiglione da giardino del Palais Stoclet a Bruxelles del 1906 o al padiglione da tè della Villa Skyra-Primavesi a Vienna del 1913 o agli altri realizzati a Vienna e nei dintorni. Poi esiste una serie lunga di progetti di *Lusthäuser* mai realizzati, che costituisce forse il nucleo della vera sperimentazione del *Salettln* con le sue variazioni sul tema delle macchine di divertimento. Sono cinque i progetti di *Salettln* di Hoffmann montati tra schizzi di ornamenti astratti e vegetazioni fantastiche rappresentati in un unico foglio pubblicato sul frontespizio di un fine libro di Johannes Spalt<sup>5</sup>. Il foglio con il montaggio degli schizzi è degli anni venti del Novecento e pubblicato nel *Wiener Werkstättenbuch*, l'originale del foglio è tuttavia ignoto, scrive Spalt<sup>6</sup>, che propone proprio que-

many, and specifically in Vienna, for indicating a small construction, such as a pavilion, a gazebo or garden house, a *Gartenhäuschen* as architectural element that had been a part of the rich hedonistic culture of gardens and parks since antiquity, and which finds one of its highest theoretical and practical developments in the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> century *Lustgarten*.

It was in these *Salettln*, typical of the second half of the 19<sup>th</sup> century, and in particular during the Austro-Hungarian monarchy, that the society of bourgeois *Freizeit* developed. A time-place which invites us – as it is said in German – to “let the soul hang loose”, *die Seele baumeln lassen*. It is the pleasure of wandering, a *Lustwandeln* in the labyrinth of the *Lustgarten* reaching, almost without wanting to, the *Lusthaus*.

One of the custodians of these spaces was the architect Josef Hoffmann<sup>4</sup>, a member of the *Wiener Secession* and founder of the *Wiener Werkstätte*, who carried out a series of projects for *Lusthäuser* and *Salettln*. The *Gartenpavillon* is a recurring theme in Hoffmann's work, which includes the garden pavilion of the Palais Stoclet in Brussels (1906) or the tea pavilion of Villa Skyra-Primavesi in Vienna (1913), as well as others built in Vienna or near it. There is also a long list of projects for *Lusthäuser* that were never realised, which perhaps constitute the nucleus of his experimentations with *Salettln* through the variations on the theme of the pleasure machines.

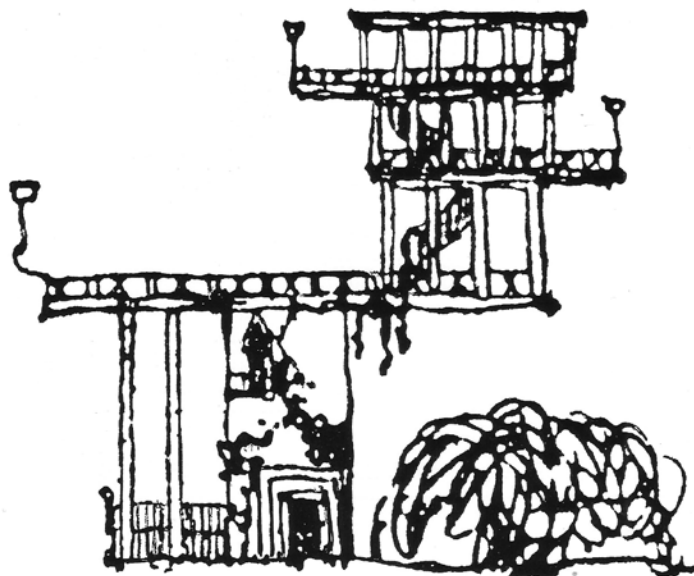
Five projects for *Salettln* by Hoffmann are included, among sketches of abstract ornaments and fantastic vegetation, in a single folio published on the cover of an exquisite book by Johannes Spalt<sup>5</sup>. The paper with the montage of sketches dates back to the Twenties and was published in the *Wiener Werkstättenbuch*. However, the whereabouts of

Josef Hoffmann

Schizzo di un progetto per un "Aussichtsalettl" funambolico, dalla tavola con montaggio di cinque schizzi di "Lusthäuser" tra schizzi di ornamenti geometrici e vegetazioni fantastiche

p. 109

Vedute del modello realizzato da Giacomo Dall'Antonia nell'ambito del Laboratorio d'anno 1, Lineamenti di composizione architettonica a.a. 2018-2019 tenuto da Gundula Rakovitz presso l'Università IUAV Venezia



sti schizzi per un esercizio per gli studenti della sua *Meisterklasse für Innenarchitektur* alla *Hochschule für Angewandte Kunst* a Vienna, dove viene richiesta la ricostruzione dei cinque progetti dei *Lusthäuser* attraverso disegni e modelli. Secondo Eduard Sekler<sup>7</sup> uno dei cinque schizzi, il progetto di facciata per una costruzione a sei piani, è del 1925 e si trova nel lascito di Josef Hoffmann.

I cinque schizzi, rappresentati ognuno solo attraverso un prospetto laterale, sperimentano tutte variazioni su un unico tema compositivo, appunto quello del *Salettl* viennese. La mancanza di altre indicazioni in pianta e sezione invitano a interpretazioni molteplici. La composizione di tutti i cinque progetti si sviluppa prevalentemente nel senso verticale con piani orizzontali sovrapposti e sfalsati che alludono a costruzioni torriformi, invenzioni architettoniche con carattere di *belvedere*. Tre costruzioni presentano un basamento massiccio, quasi fortificato, in pietra rustica di cava che può trasformarsi anche in recinto, un esempio è collocato direttamente su un salto di quota del terreno e un caso è privo di basamento.

Tutti i *Lusthäuser* sperimentano metodi costruttivi combinati tra costruzione massiva e costruzione scheletrica, tra un sistema murario e un sistema a pilastro. La costruzione tecnica per materiali e metodi diventa una composizione per pieni e vuoti messi in un equilibrio dinamico che sottolinea l'asimmetria bilanciata dell'unità compositiva improntata ad essenziale astrazione geometrica. Nel caso del *Lusthaus* a sei piani coperto parzialmente da un tetto a falde, ma anche negli altri esempi, l'espressione dell'architettura del piacere e della dimora delle delizie viene spesso sottolineata dalla presenza di figure umane stilizzate e dalla presenza di elementi naturali, come alberi, cespugli, rampicanti e fiori ma anche da elementi di "arredo", quasi giocosi, come ombrelloni, bandiere, punti per fiaccole e lucernari che trasmettono allegria e leggerezza, la serietà del frivolo: vere *machines à amuser*. L'elemento di salita verticale è visibile in un solo caso, in quel *Lusthaus* a tetto piano, dove negli ultimi tre piani si intravede una scala a chiocciola. Qui gli audaci slittamenti dei piani orizzontali sostenuti da pilastri e corpi murari sorprendono per il bilanciamento dei pesi compositivi che raggiunge quasi l'arte del funambolo.

I cinque progetti dei *Salettl*n non sono solo legati tra loro attraverso l'uso del medesimo linguaggio architettonico, ma il raffinato montaggio, quasi capriccioso, tra elementi artificiali e naturali, dove gli ornamenti astratti e floreali sono parte integrante del

the original of this cover is still unknown, writes Spalt<sup>6</sup>, who proposed these sketches as an exercise for the students of his *Meisterklasse für Innenarchitektur* at the *Hochschule für Angewandte Kunst* in Vienna, in which he asked them to reproduce the five projects for *Lusthäuser* through drawings and models. According to Eduard Sekler<sup>7</sup>, one of the five sketches, the project for the facade of a six-storey building, is from 1925 and is part of Josef Hoffmann's bequest.

The five sketches, represented only through a lateral view, are all variations on a single compositive theme, that of the Viennese *Salettl*. The lack of further indications in terms of plan and section result in a variety of possible interpretations. The composition of all five projects is developed mostly vertically with horizontal planes that are superimposed and misaligned that allude to tower-shaped constructions, architectural inventions with *belvedere* features. Three of the constructions present a massive, almost fortified base in rustic quarry stone that can be transformed into an enclosure, another of the constructions is placed directly on an elevation of the terrain, and another has no base.

All the *Lusthäuser* experiment with building methods that combine massive and skeletal construction, the use of walls and pillars. The technical construction in terms of materials and methods becomes a composition of voids and solids in a dynamic balance that underlines the asymmetric equilibrium of the compositive unity expressed as essential geometric abstraction.

In the case of the six-storey *Lusthaus* partially covered by a pitched roof, but also in the other examples, the expression of pleasure architecture and of the house of delights is often underlined by the presence of stylised human figures and natural elements, such as trees, shrubs, creepers and flowers, but also by "decoration", almost playful elements, such as umbrellas, flags, torches and skylights that transmit joy and lightness, the seriousness of frivolity: true *machines à amuser*. Stairs are visible only in the flat-roofed *Lusthaus*, where a spiral staircase can be seen in the three upper storeys. Here the daring slippage of the horizontal planes supported by pillars and walls are surprising due to the balancing of the compositive weights which recall the art of funambulism.

The five projects for the *Salettl*n are not only linked between them through the use of the same architectural language, but also the refined, almost capricious montage of artificial and natural elements in which the abstract and floral elements are an inte-



foglio di schizzi, costituiscono quasi un immaginario quartiere di piacere, una sorta di *Lustsiedlung*.

Si può rinvenire in questi progetti di Hoffmann un intreccio di riconoscibili stili, dai *Gartenpavillons* del Biedermeier, alla ricollocazione di figure tratte da antiche incisioni, alle fasciose suggestioni orientali. Da questo intreccio giardini e *Gartenhäuser* irradiano una qualche magia che colpisce direttamente i sensi. Hoffmann è, in un significato preciso, il rappresentante di ciò che appartiene pienamente all' "essere-viennese", al *Wiener Wesen*. La leggerezza e la spensieratezza *sans souci* di un determinato *Lebensstil* vengono espresse mediante composizioni architettoniche attraversate dalla luce e dall'aria, anche grazie ai materiali costruttivi. Johannes Spalt ha parlato al riguardo della "musicalità" di queste costruzioni, dalle quali si irradia la dimensione del "senza scopo", dell'architettura inutile, dell'inutilità di un'opera liberata dalla coazione finalistica dell'ordine sociale e rivolta al piacere.

Così si comprende come anche nei giardini e parchi del terzo millennio l'arrivo del *Salettl* e del *Lusthaus* in un *Lustgarten* è di un'attualità conturbante nella misura in cui testimonia della persistente impossibilità di suturare la ferita tra le ragioni di merce dei manufatti architettonici e la *ratio* architettonico-compositiva come tale volta a conquistare tempo liberato. Con Musil<sup>8</sup>: «[...] il senso della possibilità si potrebbe anche definire come la capacità di pensare tutto quello che potrebbe egualmente essere, e di non dar maggiore importanza a quello che è, che a quello che non è».

<sup>1</sup> W. Lippmann, *Dal castello di caccia al Lusthaus cinquecentesco: La Maison des Champs nell'ambiente austro-germanico*, in M. Chatenet (a cura di), *Maisons des champs dans l'Europe de la Renaissance*, Paris 2006, pp. 299-316.

<sup>2</sup> N. Elias, *Über den Prozess der Zivilisation, vol. I, Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes*, Suhrkamp, Frankfurt, 1969; ed. it., *La civiltà delle buone maniere. Le trasformazioni dei costumi nel mondo aristocratico occidentale*, Il Mulino, Bologna 1982.

<sup>3</sup> Cfr. A. De Poli (a cura di), *Enciclopedia dell'architettura*, vol. IV, ad vocem "sala", Motta Editore, Milano, p. 56. Inoltre cfr. H. Honour, J. Fleming, N. Pevsner, *A Dictionary of Architecture*, Penguin Books Ltd, London 1966; ed. it., *Dizionario di Architettura*, Einaudi, Torino 1981, ad vocem "sala", p. 576.

<sup>4</sup> E. Seikler, *Josef Hoffmann 1870-1956*, Residenz Verlag, Salzburg 1982; ed. it., *Josef Hoffmann 1870-1956*, Electa, Milano 1991.

<sup>5</sup> J. Spalt, *Salettl. Gartenhäuser von Josef Hoffmann*, Hochschule für Angewandte Kunst in Wien - Meiterklasse für Innenarchitektur und Industrieentwurf, Gistelbruck, Wien 1985.

<sup>6</sup> *Ibid.* p. 35.

<sup>7</sup> E. Seikler, *Josef Hoffmann 1870-1956*, cit.; ed. it., cit., p. 445.

<sup>8</sup> R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Rowohlt, Berlin 1930, vol. I; ed. it., *L'uomo senza qualità*, Einaudi, Torino 1972, vol. I, p. 12.

gral part of the folio with the sketches, constitutes an imaginary pleasure area, a sort of *Lustsiedlung*.

In these projects by Hoffmann it is possible to identify a weft of recognisable styles, from the Biedermeier *Gartenpavillons* to the repositioning of figures taken from ancient engravings and charming oriental suggestions. From this weft gardens and *Gartenhäuser* radiate a certain magic that reaches the senses in a direct manner. Hoffmann is, quite precisely, the representative of what fully belongs to "being-Viennese", the *Wiener Wesen*. The lightness and *sans souci* carefreeness of a certain *Lebensstil* are expressed through architectural compositions traversed by light and air, also thanks to the choice of building materials. Johannes Spalt has referred to the "musicality" of these buildings, which radiate the "absence of purpose" of useless architecture, the uselessness of a work liberated from its functionality in terms of social order and devoted entirely to pleasure.

In this way it can be understood how also in the gardens and parks of the third millennium the arrival of the *Salettl* and the *Lusthaus* in a *Lustgarten* presents an element of seductive modernity since it is a witness to the persistent impossibility of filling the gap between the commercial purpose of architectural structures and the architectural-compositional ratio as such, aimed at conquering a time that has been freed. As Musil put it<sup>8</sup>: «[...] the meaning of possibility could also be defined as the capacity to think everything that may be, and of not giving a greater importance to that which is, than to that which is not».

*Translation by Luis Gatt*

<sup>1</sup> W. Lippmann, *Dal castello di caccia al Lusthaus cinquecentesco: La Maison des Champs nell'ambiente austro-germanico*, in M. Chatenet (ed.), *Maisons des champs dans l'Europe de la Renaissance*, Paris 2006, pp. 299-316.

<sup>2</sup> N. Elias, *Über den Prozess der Zivilisation, vol. I, Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes*, Suhrkamp, Frankfurt, 1969; Italian edition, *La civiltà delle buone maniere. Le trasformazioni dei costumi nel mondo aristocratico occidentale*, Il Mulino, Bologna 1982.

<sup>3</sup> Cfr. A. De Poli (ed.), *Enciclopedia dell'architettura*, vol. IV, ad vocem "sala", Motta Editore, Milano, p. 56. Also cfr. H. Honour, J. Fleming, N. Pevsner, *A Dictionary of Architecture*, Penguin Books Ltd, London 1966; Italian edition, *Dizionario di Architettura*, Einaudi, Torino 1981, ad vocem "sala", p. 576.

<sup>4</sup> E. Seikler, *Josef Hoffmann 1870-1956*, Residenz Verlag, Salzburg 1982; Italian edition, *Josef Hoffmann 1870-1956*, Electa, Milano 1991.

<sup>5</sup> J. Spalt, *Salettl. Gartenhäuser von Josef Hoffmann*, Hochschule für Angewandte Kunst in Wien - Meiterklasse für Innenarchitektur und Industrieentwurf, Gistelbruck, Wien 1985.

<sup>6</sup> *Ibid.* p. 35.

<sup>7</sup> E. Seikler, *Josef Hoffmann 1870-1956*, cit.; Italian edition, cit., p. 445.

<sup>8</sup> R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Rowohlt, Berlin 1930, vol. I; Italian edition, *L'uomo senza qualità*, Einaudi, Torino 1972, vol. I, p. 12.

Quattro noti interni del Novecento dimostrano che la seduzione è lo spazio del gioco, dell'illusione e della sfida. La *camera per fare l'amore* di Ettore Sottsass e gli spazi dedicati al riposo di Casa Devalle di Carlo Mollino a Torino, di Casa Ottolonghi di Carlo Scarpa a Bardolino e di Villa Savoye di Le Corbusier a Poissy, sono progettati per *se-ducere*, condurre in disparte, sono lo specchio dell'inconscio e del desiderio.

Four well-known 20th century interiors demonstrate that seduction is the space for play, illusion and challenge. Ettore Sottsass' *camera per fare l'amore* and the spaces devised for repose at Carlo Mollino's Casa Devalle in Turin, Carlo Scarpa's Casa Ottolonghi in Bardolino and Le Corbusier's Villa Savoye in Poissy, were designed to *se-ducere*, to lead aside, they are the mirror of the unconscious and of desire.

## Stanze per fare l'amore Illusione e seduzione in quattro interni del Novecento Rooms for making love Illusion and seduction in four 20<sup>th</sup> century interiors

Viviana Saitto

Nel 1965, a Firenze, in occasione dell'Esposizione "*La Casa Abitata*", Ettore Sottsass allestisce una stanza da letto, nota anche come *camera per fare l'amore*: un mondo interiore, intriso di simboli erotici, caratterizzato da un arredamento che estende la funzione del riposo a più momenti di condivisione con il proprio partner. Il letto, posto al centro della stanza, è un oggetto iconico, un feticcio, centro cosciente della vita di coppia<sup>1</sup>. Lo spazio, stravagante, esotico, è assimilabile ad una *macchina desiderante*<sup>2</sup> deleziana e rappresenta il punto di partenza per le riflessioni di questo scritto.

L'ambiente progettato da Sottsass è uno dei tanti interni del Novecento in cui è possibile ritracciare riflessi di sensualità: un luogo in cui «[...] *niente è latente*, tutto mette in discussione l'ipotesi stessa di un'istanza segreta e determinante del sesso, l'ipotesi di un gioco profondo di fantasmi che regolerebbe il gioco superficiale dei segni»<sup>3</sup>.

Se il sesso, secondo Jean Baudrillard, è un atto puramente funzionale, la seduzione è un gioco che presuppone un ordine rituale: è un forma ironica alternativa ad esso, caratterizzata da una necessità ludica più che dal desiderio in sé.

È così che nell'intimità dell'abitare domestico, ambienti e ambiti abbandonano istanze funzionali e si aprono alla dimensione del gesto, della ritualità della vita coppia; si impossessano di un universo simbolico dimostrando che «la strategia della seduzione è quella del trucco illusionistico [e] attende al varco tutte le cose che tendono a confondersi con la loro realtà»<sup>4</sup>. Sono *Fiabe per grandi*<sup>5</sup>, come recita il titolo di una nota istantanea di Carlo Mollino: un continuo alternarsi tra struttura e aleatorietà del gioco, in

At the 1965 exhibition in Florence, "*La Casa Abitata*", Ettore Sottsass mounted a bedroom, known as the *room for making love* (*camera per fare l'amore*): an interior world full of erotic symbols and featuring furniture and decoration that extends the function as a place of rest to moments for sharing with one's partner. The bed, placed at the centre of the room, is an iconic object, a fetish, the conscious centre of the life of the couple<sup>1</sup>. The space is extravagant, exotic, and similar to a Deleuzian *desiring machine*<sup>2</sup> and is the starting point for the reflections presented in this paper.

The space designed by Sottsass is one of the many 20<sup>th</sup> century interiors in which it is possible to trace reflections of sensuality: a place in which «[...] *nothing is latent*, everything puts into question the hypothesis of the secret and decisive role of sex, the hypothesis of a profound game of phantasms that regulates the superficial play of signs»<sup>3</sup>.

If sex, according to Jean Baudrillard, is a purely functional act, seduction is a game that presupposes a ritual order: it is an alternative, ironic form, characterised by a need for playfulness, rather than by desire itself.

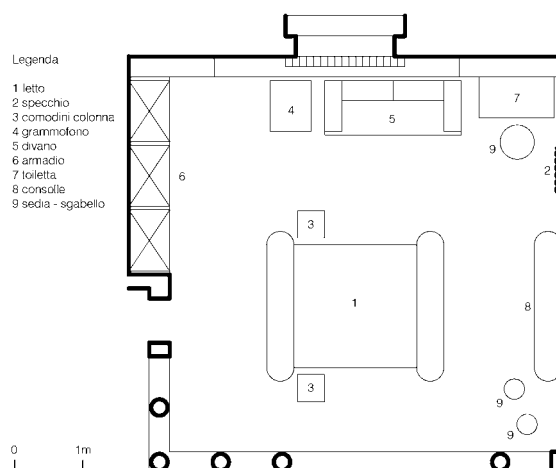
It is thus that in the intimacy of domestic dwelling, spaces and environments abandon their functions and open to the dimension of the gestures and rituals of the life of a couple; they take possession of a symbolic universe and demonstrate that «the strategy of seduction is that of the illusionist's trick [and] waits for all the things that tend to get confused with their own reality»<sup>4</sup>. They are *Fairy-tales for grown-ups* (*Fiabe per grandi*)<sup>5</sup>, just as the title of a well-known photograph by Carlo Mollino: a continuous alternation between structure and chance that characterises games, in which



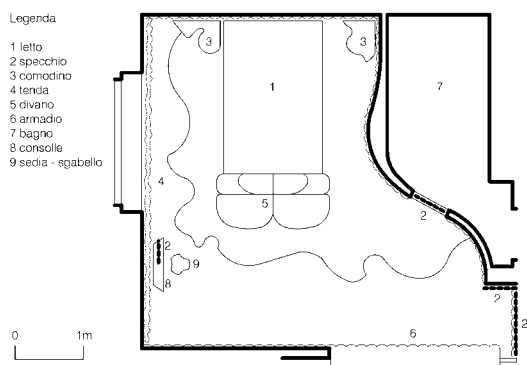


Le stanze descritte sono animate da personaggi che esplicitano l'uso dello spazio. Gli insoliti "ospiti" sono scelti con cura in base al periodo storico in cui si contestualizza l'opera o alle "passioni-ossessioni" dei progettisti.

Ettore Sottsass  
 Camera per fare l'amore, Mostra "La Casa Abitata", Firenze 1965  
 La stanza "ospita" Ettore Sottsass e Fernanda Pivano  
 Collage © Stefano Perrotta  
 Pianta © Stefano Perrotta



Carlo Mollino  
 Casa Devalle, Torino 1940  
 Pianta © Stefano Perrotta  
 La stanza "ospita" Kiki de Montparnasse, ritratta nel 1924 in *Le violon d'Ingres* da Man Ray  
 Collage © Stefano Perrotta  
 p. 113  
 Le Corbusier  
 Villa Savoye, Poissy 1928-1931  
 Pianta © Stefano Perrotta  
 La stanza "ospita" Josephine Baker, più volte ritratta dall'architetto.  
 In primo piano il letto progettato per la *Maison du Brésil* (1953-1959)  
 Collage © Stefano Perrotta



cui la scena fissa predisposta dal progettista lascia al fruitore la possibilità di costruire una sintassi associativa delle immagini.

L'architetto torinese ha realizzato numerosi ambienti perturbanti e segreti in cui «[...] il confine tra fantasia e realtà si fa sottile [in cui] appare realmente ai nostri occhi qualcosa che fino a quel momento avevamo considerato fantastico [...]»<sup>6</sup>.

Se gli interni molliniani sono tagliati in modo relativamente semplice, gli arredi che li ingombrano sono nodi di complessità, oggetti in cui la labile distinzione tra realtà e fantasia lascia correre il flusso delle percezioni. Gli ambienti si susseguono come in una sequenza di montaggio. All'arredo, alle tende, alle paratie opache e trasparenti è affidato il compito di dividere lo spazio, mentre ai diaframmi riflettenti quello di "rovesciarlo".

La presenza degli specchi nell'opera di Mollino, infatti, non è legata esclusivamente ad aspetti di natura *voyeristica* o narcisistica, ma rappresenta l'assenza di profondità, l'abisso del superficiale che è seducente<sup>7</sup>.

Casa Devalle a Torino è un interno dalla sensualità spinta progettato per il trentacinquenne Giorgio Devalle prima al civico numero tre di Via Alpi (1938) e poi al numero cinque (1940). In entrambi i casi la camera da letto, interamente rivestita in tessuto con lavorazione *capitoné*, trasforma lo spazio in un'alcova accogliente, in un "macro-arredo" piacevole al tatto.

Alla zona letto dell'appartamento al civico cinque si accede attraverso una porta a specchio, inserita in un'ampia parete vetrata la cui parte bassa è caratterizzata dalla presenza del "mobile delle farfalle" e la parte alta, trasparente, da un vetro con finitura "a nuvola". La camera è un interno nell'interno: le

the fixed scene set by the designer permits the user to build an associative syntax to the images.

The architect from Turin designed several perturbing and secret spaces in which «[...] the boundary between fantasy and reality becomes thin [in which] something that until that moment we would have considered as fantastic really appears before our eyes [...]»<sup>6</sup>.

Whereas Mollino's interiors are relatively simple, the furniture and decoration are complex, objects in which the ephemeral distinction between reality and fantasy allows the flow of perceptions. The spaces succeed each other as in a montage sequence. The furniture, decoration, curtains, as well as the opaque and transparent screens have the task of dividing the space, whereas the reflecting diaphragms have the task of "overturning" it.

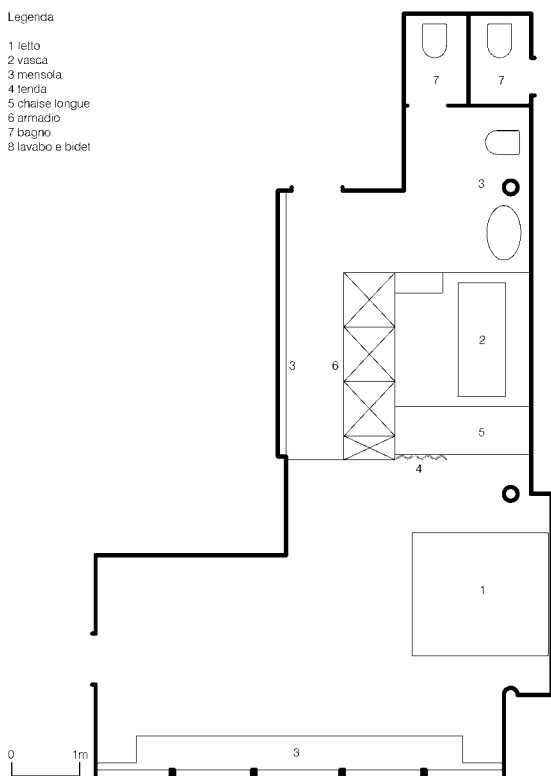
The presence of mirrors in Mollino's work, in fact, is not exclusively linked to *voyeuristic* or narcissistic elements, but rather represents the absence of depth, the abyss of the superficial which is seducing<sup>7</sup>.

Casa Devalle in Turin is an interior with a risqué sensuality designed for 35 year-old Giorgio Devalle, first at number three (1938) and then at number five of Via Alpi (1940). In both cases the bedroom, entirely finished in *capitoné* fabric, transforms the space into a cozy alcove, into a "macro-furnishing" that is pleasant to the touch.

The bedroom of the apartment at number five is reached through a mirrored door placed in a wide glazed wall, on the lower part of which is a the "butterfly" piece of furniture, and on the upper, which is transparent, a glass pane with "cloud" finishing. The bedroom is an interior within an interior: the bathroom walls, the ceiling in a lilac-coloured textile and the olive-green sofa at the foot of the

Legenda

- 1 letto
- 2 vasca
- 3 mensola
- 4 tenda
- 5 chaise longue
- 6 armadio
- 7 bagno
- 8 lavabo e bidet



pareti del bagno, il soffitto in tessuto lilla e il divano verde oliva ai piedi del letto a baldacchino, si contrappongono al tendaggio rosso su cui, omaggio al surrealismo, è adagiata una mensola e uno specchio con cornice.

Le porte, sempre in specchio, celano le connessioni tra gli ambienti e stregano il fruitore perché portatrici di “una dimensione in meno” che è fonte di vertigine e costituisce lo spazio della seduzione. Questo, infatti, «[...] è qualcosa di cui non esiste rappresentazione possibile, perché in essa la distanza tra il reale e il suo doppio, la distorsione tra il Sé e l’altro, sono aboliti»<sup>8</sup>.

Sensualità e feticismo sono rintracciabili in tutte le opere di Mollino<sup>9</sup> e presenti nelle sue foto. Le Polaroid scattate tra il 1962 e il 1973 sono racconti brevi, progetti realizzati nei minimi dettagli al pari dei suoi interni. Il perfezionismo “scenografico” dell’architetto – che potremmo paragonare a quello di Luchino Visconti che ha arredato spazi e riempito mobili mai entrati in scena – si riscontra nella costruzione dei set che allestisce nelle sue abitazioni<sup>10</sup> e nella realizzazione degli *arredi lingerie* con cui “veste” le modelle. La *sedia laccata nera*, variante della *sedia per pianoforte* progettata per Casa Minola a Torino (1944/46 e 1964), e la *sedia scolpita in pioppo*, disegnata per il suo primo appartamento nel 1946, sono veri e propri corsetti, modellati sulle linee del corpo femminile.

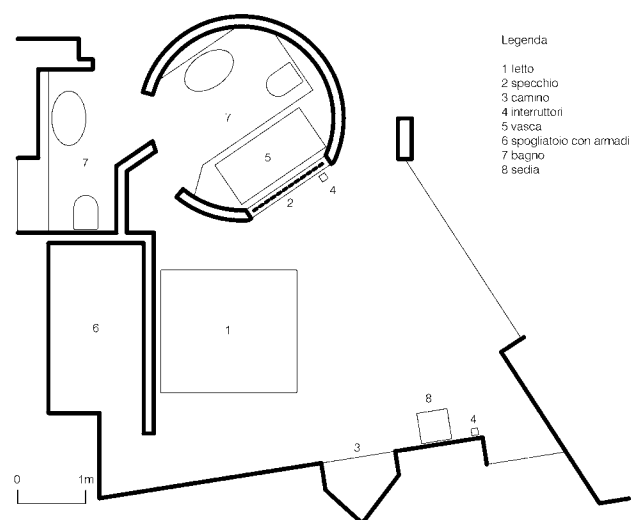
Come Mollino anche Le Corbusier, nella camera padronale di Ville Savoye a Poissy (1928-1931), sperimenta le relazioni tra la zona letto e il bagno. Il risultato è una macchina percettiva in cui la condivisione di più azioni conferisce sensualità alla vita di coppia. Una *fauces*, definita da un mobile contenitore, accompagna il fruitore e cela allo sguardo gli ambiti più intimi. Il letto, incassato

canopied bed contrast with the red curtains on which, as a homage to surrealism, there is a shelf and a framed mirror.

The doors, also mirrored, conceal the connections between spaces and bewitch the user since they carry a “dimension less” that is a source of vertigo and constitutes the space of seduction. This, in fact, «[...] is something for which there is no possible representation, since in it the distance between the real and its double, the distortion between the Self and the other, are abolished»<sup>8</sup>.

Sensuality and fetishism are identifiable in all of Mollino’s works<sup>9</sup> and photographs. The Polaroids taken between 1962 and 1973 are short narratives, projects undertaken with great detail, just like his interiors. The “scenographic” perfectionism of the architect – which can be compared to that of Luchino Visconti, who furnished spaces and filled furniture that never appeared on scene – can be found in the sets he arranges for his dwellings<sup>10</sup> and in the *lingerie decorations* with which he “dresses” his models. The *black lacquered chair*, a variation of the *piano stool* designed for Casa Minola in Turin (1944/46 and 1964), and the *chair sculpted in poplar*, designed for his first apartment in 1946, are actual corsets, modeled on the feminine body.

As Mollino also Le Corbusier, in the master bedroom at Ville Savoye in Poissy (1928-1931), experiments with the relationship between the bedroom and bathroom areas. The result is a perceptive machine in which the sharing of various actions confers sensuality to the life of the couple. A *fauces*, determined by a storage unit, accompanies the user and conceals from view the more intimate spaces. The bed, built into a niche, is placed parallel to a *chaise longue* that separates the place for rest from the space devoted for



in nicchia, è posto in parallelo a una *chaise longue* che separa lo spazio del riposo da quello dedicato alla cura del corpo, in cui è protagonista una vasca. Visto dal bagno, il letto è assimilabile ad un triclinio romano, complici il "compluvio" in primo piano, la luce dall'alto e la finestra a nastro sul fondo.

Anche in Casa Ottolenghi, progettata da Carlo Scarpa a Bardolino (1974-79), il bagno riveste un ruolo di particolare importanza. La sua forma circolare si pone come diaframma tra il salone e la camera da letto. Il vetro riflettente, collocato sull'unica parete piana del volume, permette di osservare senza essere osservati. Chi utilizza il bagno è in contatto visivo con l'intera camera, ma è invisibile a chi la fruisce. Il letto è ancora una volta in primo piano ed è affiancato a un camino.

Numerosi sono gli interni del Novecento in cui si sperimenta la legge della seduzione: uno scambio rituale ininterrotto in cui il gioco di chi seduce – lo spazio – e di chi è sedotto – il fruitore – non sono mai fatti. I pochi esempi riportati seguono questa logica e, anche se stilisticamente differenti tra loro, presentano alcuni elementi ricorrenti.

Il letto, a baldacchino o in nicchia, è il vero protagonista dello spazio. La presenza di differenti attrezzature e del bagno – inteso non come blocco funzionale isolato ma come ambito del benessere – permettono di estendere la funzione del riposo notturno a quella del relax. I margini interni sono elementi "sensibili" del progetto: rivestiti di specchi e tessuti, definiscono ambienti poco scontati in cui «l'impressione ottica rimane la via attraverso la quale più spesso è risvegliato l'attaccamento libidico»<sup>11</sup>.

Quanto esposto sembra sostanziare la teoria di Roland Bar-

thes, which features a tub. Seen from the bathroom, the bed resembles a Roman triclinium, with the help from the "compluvium" in the foreground, the light which enters from above and the ribbon window on the background.

Also in Casa Ottolenghi, designed by Carlo Scarpa in Bardolino (1974-79), the bathroom takes on a particularly important role. Its circular shape becomes a diaphragm between the living-room and the bedroom. The reflecting glass, placed on the only flat surface of the volume, allows observing without being seen. Whoever uses the bathroom is in visual contact with the whole bedroom, yet is invisible to anyone who is in it. The bed is once again on the foreground and next to a fireplace.

There are many examples of 20<sup>th</sup> century interiors that experiment with the laws of seduction: a ritual uninterrupted exchange in which in the play between the seducer – the space – and the seduced – the user – the die is never cast. The few examples offered follow this logic, and although different in terms of style, they present certain recurring elements.

The bed, whether canopied or set in a niche, is the true protagonist of the space. The presence of the various pieces of equipment and of the bathroom – understood not as an isolated functional block but as space for well-being – allow for an extension of the function of night rest to include that of relaxation. The interior margins are "sensitive" elements of the project: covered in mirrors and textiles, they determine unpredictable spaces in which «the optical impression is the way through which the libido is more often triggered»<sup>11</sup>.

This presentation seems to support Roland Barthes' theory<sup>12</sup> according to which there is a desire beyond what the image – in



thes<sup>12</sup> secondo cui esiste un desiderio al di là di ciò che l'immagine – in questo caso lo spazio – consente di vedere e dimostrano che il perturbante (*unheimlich*) non è solo ciò che spaventa, ciò che è posto in antitesi all'idea di confort e domesticità, ma «tutto ciò che avrebbe dovuto rimanere segreto, nascosto e che invece è affiorato»<sup>13</sup>.

<sup>1</sup> La stanza di Sottsass è un *manuale per fare l'amore*. Nella relazione di progetto l'architetto dichiara di aver preso ispirazione dalla camera da letto descritta nel terzo capitolo dall'antico libro indiano del Kama Sutra. Nel catalogo dell'esposizione l'autore ha "animato" la sua stanza chiarendo alcune scelte progettuali e costringendo Pier Luigi Spadolini, direttore della mostra, sotto sollecito dalla curia, a ritirare il volume. Tuttavia, sulle pagine di un numero di *Domus* del 1965, compare uno schizzo di Sottsass in cui le funzioni del mobile contenitore adiacente al letto sono esplicitate da due figure umane distese e avvinghiate. Cfr. E. Sottsass Jr., *Una stanza da letto*, in «Domus», n. 456, 1965, p. 52.

<sup>2</sup> Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Macchine desideranti. Capitalismo e schizofrenia*, Ombre Corte, Verona 2012.

<sup>3</sup> J. Baudrillard, *De la séduction*, édition Galilée, Parigi 1979, trad. it. *Della seduzione*, SE Saggi e documenti del Novecento, Milano 1997, p. 22.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>5</sup> *Fiaba per grandi* è titolo di una nota foto di Carlo Mollino del 1936. Due porte semiaperte fanno da cornice a una donna in abito da sera. L'interno è misterioso: sullo sfondo, infatti, è possibile intravedere il calco di una testa di cavallo e un piede.

<sup>6</sup> S. Freud, *Das Unheimliche*, 1919, trad. it. *Il Perturbante*, in *Saggi sull'arte e la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, p. 297.

<sup>7</sup> Cfr. J. Baudrillard, cit., p. 71.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>9</sup> Si pensi alla Camera da letto per una cascina in risaia (1943) con baldacchino-zanzariera rosso e blu, o a quella di Casa Miller a Torino (1938), visibile dalla galleria.

<sup>10</sup> Si fa riferimento nuovamente a Casa Miller, a Villa Avondo a Torino (affidata a Mollino nel 1960, oggi Museo Carlo Mollino), a Villa Zaira a Revigliasco (1962-69) e a Villa Scalero (*garçonnière* affittata dall'architetto a metà degli anni Cinquanta).

<sup>11</sup> S. Freud, *Opere. Volume IV: Tre saggi sulla teoria sessuale e altri scritti. 1900-1905*, Bollati Boringhieri, Torino 1989, p. 469.

<sup>12</sup> Cfr. R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Seuil, Parigi 1980, trad. it. *La camera chiara. Note sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1980.

<sup>13</sup> S. Freud, *Il Perturbante...*, cit., p. 294.

this case the space – allows to see and which demonstrates that what is perturbing (*unheimlich*) is not only what frightens, what is placed as an antithesis of the idea of comfort and domesticity, but also «everything which should have remained secret, hidden, and instead has come to the surface»<sup>13</sup>.

Translation by Luis Gatt

<sup>1</sup> Sottsass' house is a *handbook for making love (manuale per fare l'amore)*. In the project's report the architect declares to have been inspired by the bedroom described in the third chapter of the ancient Indian book, the Kama Sutra. In the catalogue for the exhibition he "animated" his room by explaining some design choices and compelling the curator of the exhibition, Pier Luigi Spadolini, under request from the Church, to withdraw the volume. However, on the pages of a number of *Domus* from 1965, a sketch by Sottsass appears in which the functions of the nightstand next to the bed are made explicit by two human figures, supine and wrapped around each other. Cfr. E. Sottsass Jr., *Una stanza da letto*, in «Domus», n. 456, 1965, p. 52.

<sup>2</sup> Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Macchine desideranti. Capitalismo e schizofrenia*, Ombre Corte, Verona 2012.

<sup>3</sup> J. Baudrillard, *De la séduction*, édition Galilée, Paris 1979, It. translation *Della seduzione*, SE Saggi e documenti del Novecento, Milano 1997, p. 22.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>5</sup> *Fiaba per grandi* is the title of a well-known photograph by Carlo Mollino from 1936. Two half-closed doors frame a woman in an evening dress. The interior is mysterious: in the background it is in fact possible to glimpse the mold of a horse's head and a foot.

<sup>6</sup> S. Freud, *Das Unheimliche*, 1919, It. translation *Il Perturbante*, in *Saggi sull'arte e la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, p. 297.

<sup>7</sup> Cfr. J. Baudrillard, cit., p. 71.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>9</sup> Think of the Bedroom for a farmstead in a rice paddy (1943) with a red and blue mosquito-net canopy, or of that at Casa Miller in Turin (1938), visible from the gallery.

<sup>10</sup> Reference is made once again to Casa Miller, Villa Avondo in Turin (entrusted to Mollino in 1960, today Museo Carlo Mollino), to Villa Zaira in Revigliasco (1962-69) and Villa Scalero (*garçonnière* leased by the architect in the mid-Fifties).

<sup>11</sup> S. Freud, *Opere. Volume IV: Tre saggi sulla teoria sessuale e altri scritti. 1900-1905*, Bollati Boringhieri, Torino 1989, p. 469.

<sup>12</sup> Cfr. R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Seuil, Parigi 1980, It. translation *La camera chiara. Note sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1980.

<sup>13</sup> S. Freud, *Das Unheimliche...*, cit., p. 294.

Gli interni milanesi di Nanda Vigo dimostrano il *potere* dell'immaginario esotico/erotico e multiculturale dell'abitante cosmopolita: la clientela dell'autrice è composta da collezionisti d'arte che richiedono di vivere nel piacere dell'*oggetto unico*, per una sintesi totale tra arte e architettura. Nanda Vigo si spinge oltre la casa come luogo da abitare trasformandola in uno spettacolo scenografico contemporaneo ad alto contenuto tecnologico e simbolico.

Nanda Vigo's Milanese interiors show the *power* of the exotic/erotic and multicultural imaginary of the cosmopolitan city dweller: her clients are art collectors who wish to live the pleasure of the *oggetto unico*, for a complete synthesis between art and architecture. Nanda Vigo goes beyond the house as a place of dwelling, transforming it into a contemporary scenic spectacle with an elevated technological and symbolic content.

## Stanze tutte per sé. Architettura e piacere negli interni milanesi di Nanda Vigo Rooms of one's own. Architecture and pleasure in Nanda Vigo's Milanese interiors

Giovanni Carli

«Abitare una camera, che cos'è? Abitare un luogo, vuol dire impossessarsene? Che significa impossessarsi di un luogo? A partire da quando un luogo diventa veramente vostro?»<sup>1</sup>.

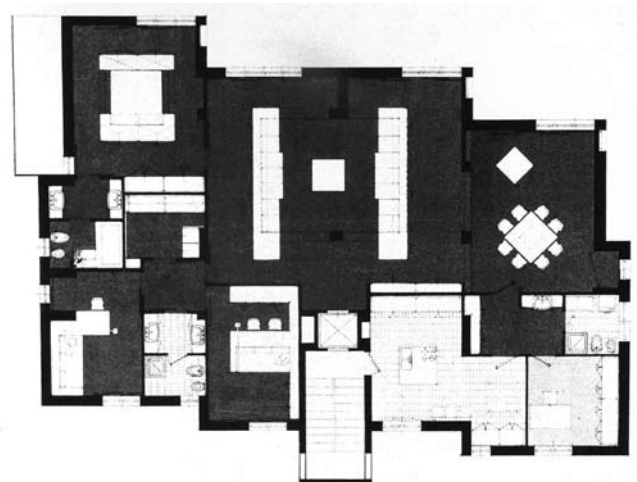
Nella religione latina *Voluptas* è una divinità di straordinaria bellezza nata dall'unione di Cupido e Psiche: unione di Carne e Spirito, essa è conosciuta come la personificazione del piacere sensuale, oggi rinominato dai sociologi come "benessere": la città-mondana è la città dell'evasione, della pausa dall'ordinario ed è necessaria per coltivare l'*otium* intellettuale. Il benessere è il tendere naturale dell'Uomo (non è forse egli fatto di carne e spirito?) alla bellezza come appagamento dei sensi; il benessere è un fine concreto e tangibile, il *ben-essere* nel mondo reale, nel proprio corpo, nella propria psiche, nelle proprie relazioni, nel proprio sé. «I dancing? I teatri o il nudo al music-hall? Ma fanno parte dei desideri leciti – diversivi»<sup>2</sup>, scrive Le Corbusier ne *L'arte decorativa*. Risulta evidente che nella ricerca del piacere l'architettura comanda: il progetto dello spazio è centrale nella costruzione del processo di consumo, stimola il desiderio di benessere e collabora al raggiungimento di uno stato di equilibrio psico-fisico di positiva euforia<sup>3</sup>. Nella Città-Voluptas che consacra il Tempo Libero, virtù, vizi e tentazioni seducono e richiamano, come le Sirene di Ulisse, il borghese metropolitano che nell'eccesso gratifica sé stesso; come ricorda Le Corbusier «tutti ci poniamo il problema del nostro ambiente circostante al fine delle nostre comodità, del nostro benessere, della gioia dei nostri cuori, del nostro piacere e anche dell'appagamento»<sup>4</sup>. La ragione erotica e feticista dell'architettura non può che esprimersi come desiderio di spazio. O ancora meglio di desiderio

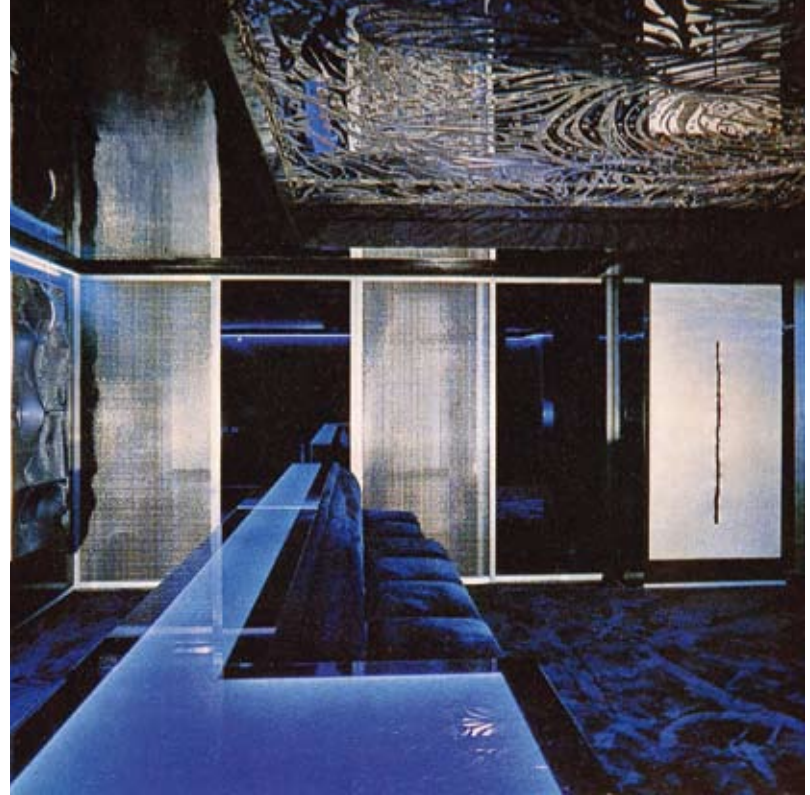
«To inhabit a room, what is it? To inhabit a place means to possess it? What does possessing a place mean? At what point does a place truly become yours?»<sup>1</sup>.

In ancient Latin religion *Voluptas* is an extraordinarily beautiful divinity, daughter of Cupid and Psyche, born of the union of Flesh and Spirit. She was known as the embodiment of sensual pleasure, renamed today by sociologists as "well-being": the mundane city and the city of escape, of the break from the ordinary which is necessary for cultivating intellectual *otium*. Well-being is the natural tendency of Man (is he not made of flesh and spirit?) toward beauty as satisfaction of the senses; well-being is a concrete and tangible goal, well-being in the real world, in one's own body, one's own mind, one's relationships, oneself. «Dancing halls, theatres and burlesque shows? They are of course part of legitimate recreational desires»<sup>2</sup>, writes Le Corbusier in the *The Decorative Art*. It is evident that in the search for pleasure architecture plays a central role: the design of space is essential in the construction of the consumer process, it stimulates the desire for well-being and collaborates in reaching a state of psychophysical balance of positive euphoria<sup>3</sup>. In the Voluptas-City that sanctifies Leisure Time, virtues, vices and temptations seduce and attract, like Ulysses' Sirens, the metropolitan bourgeois who gratifies himself in excess. As Le Corbusier reminds us «we all consider our surrounding environments in reference to our comfort, our well-being, the joy of our hearts, our pleasure and our satisfaction»<sup>4</sup>. The erotic and fetishist reasons behind architecture can only be expressed as desire for space. Or rather desire to control space,



Nanda Vigo  
 Casa Blu, salotto, Milano 1967-1972  
 foto Marco Caselli © Archivio Nanda Vigo  
 Nanda Vigo  
 Casa Blu, planimetria, Milano 1967-1972 © Archivio Nanda Vigo  
 pp. 118-119  
 Nanda Vigo  
 Casa Blu, conversation pool, Milano 1967-1972  
 foto Marco Caselli © Archivio Nanda Vigo  
 Nanda Vigo  
 Casa Blu, conversation pool, Milano 1967-1972  
 foto Carla De Benedetti © Archivio Nanda Vigo  
 Nanda Vigo  
 Casa Blu, ingresso, Milano 1967-1972  
 foto Marco Caselli © Archivio Nanda Vigo  
 Nanda Vigo  
 Casa Blu, sala da pranzo, Milano 1967-1972  
 foto Marco Caselli © Archivio Nanda Vigo





di controllo sullo spazio, per plasmarlo, esasperarlo, dilatarlo, toccarlo. Maestra di tali pratiche è l'architetto e designer milanese Nanda Vigo, che inizia la sua ricerca agli inizi degli anni Sessanta approfondendo le sperimentazioni cinetico-visuali dello Spazialismo di Lucio Fontana, Enrico Castellani ed Enrico Baj. Nella serie delle case monocrome realizzate a Milano tra gli anni Sessanta e Settanta per clienti facoltosi la luce acquisisce fisicità rifrangendosi e diffondendosi su rivestimenti in acciaio, alluminio, vetro stampato, specchi colorati, perspex, ceramica, ottone. A questi materiali si uniscono le moquette dei pavimenti e i tessuti-peluche a pelo lungo delle sedute e degli arredi che avvolgono e riscaldano epidermicamente i corpi. L'autrice inventa la casa seducente, nascosta nelle viscere della città. Una casa che non vuole relazioni con l'*urbe*, una casa-rifugio che si alimenta delle ossessioni e perversioni di coloro che vi sono ammessi: gli interni assumono i caratteri di un circolo privato, scintillanti e al tempo stesso oscuri, progettati sulle memorie di *raumplan* loosiani articolati per rispettare le buone regole dell'intrattenimento. Nella Casa blu (1967-1972) la zona living è trasformata in una zattera di conversazione centrale (*conversation pool*), su cui si affacciano la sala da pranzo e la camera da letto padronale, elevata da terra e definita da due file di sedute imbottite Blocco (Driade, 1970) disegnate dall'architetto; le superfici sono ricoperte di smalti lucidi e moquette dal colore blu Klein, sono presenti innesti di altri colori che interrompono la monocromia generale: ne risulta un ambiente esotico frequenti sono i viaggi in Africa e in Asia per approfondire gli interessi nutriti per la spiritualità, l'antropologia tribale e l'esoterismo) e vertiginoso, per i continui ribaltamenti e rifrazioni di geometrie sui pannelli specchianti. La Casa Nera (1970) è di nuovo un progetto di manipolazione della luce: il proprietario, collezionista d'arte, esprime la volontà di far fluttuare le opere nella penombra. È dunque applicato un sistema di illuminazione *ad hoc* per ogni singola opera negando l'ingresso della luce naturale dalle finestre,

to shape it, exasperate it, dilate it, touch it. The Milanese architect and designer Nanda Vigo is a master of these practices. She began her research in the early Sixties, exploring in depth the kinetic-visual experimentation of Lucio Fontana, Enrico Castellani and Enrico Baj's Spatialism. In the series of monochrome houses built in Milan between Sixties and Seventies for wealthy clients, light acquires physicality as it refracts and propagates over steel, aluminum, patterned glass, coloured mirrors, perspex, ceramic and brass. Added to these materials are the carpeting and the long-haired plush fabrics of the furniture that epidermically enwrap and warm the bodies. The artist invents the seductive house, hidden in the bowels of the city. A house that wishes no links to the *urbem*, a refuge-house that feeds from the obsessions and perversions of those who are admitted into it: the interiors take on the traits of a private circle, both shining and dark, designed on those Loosian *raumplan* articulated in such a way as to respect the good rules of entertainment. In Casa Blu (1967-1972) the living-room area is turned into a conversation pool onto which face the dining-room and the master bedroom, raised from the ground and defined by two rows of Blocco (Driade, 1970) stuffed seats, designed by the architect; the surfaces are covered in shiny polish and blue Klein carpets with the addition of other colours which break the general monochromy: the result is a giddy and exotic ambience (she travelled often to Africa and Asia to explore in depth her interests for spirituality, tribal anthropology and esotericism), due to the continuous reflection and refraction of geometric shapes on mirrored panels. The Casa Nera (1970) is once again a project based on the manipulation of light: the owner, an art collector, expressed his wish to see his works fluctuate in half-light. Thus an *ad hoc* lighting system is put in place for every individual work, while natural light from the windows is blocked by a series of sliding panels in *quadrionda* patterned glass with a smoky finish and steel frame. The lighting of





schermate da un serie di pannelli scorrevoli in vetro stampato a quadri-onda con effetto fumé e telaio in acciaio. L'illuminazione del salone proviene dal pavimento e dai piani luminosi di madie e tavoli disegnati su misura: alcova di conversazione è la 'piscina' di luce rialzata (*conversation pool*), realizzata in lastre di vetro opaco sul quale galleggiano i divani in peluche nero. La Casa nera non ha profondità (anche i pilastri sono rivestiti in lastre di specchi), è un oscuro inganno costruito a regola d'arte.

L'azione rivoluzionaria è scomporre e ribaltare, in senso fisico, la struttura e la percorribilità dell'appartamento *signorile*, per tradizione ritmato da una successione di spazi; pur adoperando il *raumplan* loosiano, riadattandolo allo Spazialismo della scuola milanese, le regole di vicinanza e affaccio tra gli ambienti sono alterate – in tutti gli interni monocromi la camera da letto è sempre visibile dal salone/salotto – e la distinzione di tono tra gli ambienti è annullata nella cronotopia<sup>5</sup> monocromatica e a-dimensionale. Ai rappresentanti di una certa borghesia è offerta la comodità di ricevere gli ospiti nel salone o nella camera da letto perché non vi è distinzione di trattamento delle superfici e dei materiali e la promessa di comfort (benessere) è soddisfatta in ogni ambiente. La peculiarità dei due interni risiede nella mancata comunicazione tra casa e città: le finestre sono barriere spesse, seppur vitree, che non lasciano trasparire i segni dell'urbanità. La città non si manifesta nella casa e la casa non si apre alla città. Nanda Vigo declina il tema borghese per tesi e antitesi. Il progetto del piacere è strutturato per entrambi gli appartamenti sulla dialettica hegeliana: la case sono una trama di relazioni che portano alla conciliazione di opposti e il *superamento* positivo di uno spazio chiuso<sup>6</sup> ricade nella condivisione dello spazio di una casa contemporanea che non necessita di separazioni interne; teoria che si conferma anche nel *superamento* di uno spazio duro e metallico grazie alla morbidezza dei rivestimenti in peluche e moquette degli arredi.

the living-room room comes from the floor and from the luminous surfaces of the custom made cupboards and tables: a conversation pool made of slabs of opaque glass on which float black plush sofas. The Casa Nera has no depth of field (even the pillars are clad in mirrors), it is a dark deceit masterfully designed.

The revolutionary action consists in decomposing and reversing, in a physical sense, the structure and pathways of the elegant apartment, traditionally organised as a succession of spaces; although utilising Loos' *raumplan*, adapting it to the Spatialism of the Milanese school, the rules of proximity and view are altered – in all the monochrome interiors the bedroom is always visible from the living-room – and the difference in tone between the spaces is annulled by the monochromatic and a-dimensional chronotopia<sup>5</sup>. The representatives of a certain type of bourgeoisie are offered the comfort of receiving their guests either in the living-room or in the bedroom, since there is no distinction in the treatment of surfaces and of materials and the promise of comfort (well-being) is satisfied in every space. The peculiarity of the two interior spaces lies in the lack of communication between house and city: the windows are thick barriers, albeit made of glass, that do not let the signs of the city enter. The city is not manifest in the house and the house does not open to the city. Nanda Vigo inflects the bourgeois theme through thesis and antithesis. The design of pleasure is structured in both apartments according to Hegelian dialectics: the houses are networks of relationships that lead to the conciliation of opposites, and the positive *overcoming* of an enclosed space<sup>6</sup> lies in the sharing of spaces in a contemporary house which does not need interior separations; a theory that is confirmed also in the overcoming of a hard and metallic space thanks to the softness of the plush and carpet finishings.

The interior space is both one and infinite, since it can be modulated into infinite actions (Hegel's «countless games»<sup>7</sup>), and does



Lo spazio interno è al tempo stesso uno e infinito, perché componibile in infinite azioni (gli «innumerevoli giochi»<sup>7</sup> hegeliani), e non riconosce la necessità di manifestarsi al di fuori di esso (ecco rivularsi il vero piacere: il privilegio di potersi nascondere, di scomparire [...]). La sensualità degli ambienti domestici sottende una sensibilità critica tutta femminile, che concerne il progetto e l'uso dello spazio. A riguardo di tale considerazione si leggano alcuni passi tratti da *Una stanza tutta per sé*<sup>8</sup> di Virginia Woolf:

«Ma insomma, potreste dire, ti avevamo chiesto di parlarci delle donne e il romanzo – cosa ha a che fare, questo, con una stanza tutta per sé? Tenterò di spiegarvi [...] La sola cosa che potevo fare era offrirvi un'opinione su un aspetto minore di questo argomento – se vuole scrivere romanzi una donna deve avere del denaro e una stanza tutta per sé»<sup>9</sup>.  
 «[...] La donna entra nella stanza – ma a questo punto si dovrebbero tendere all'infinito tutte le possibilità della lingua inglese e interi sciami di parole dovrebbero farsi strada volando illegittimamente nell'aria fino a prendere vita, prima che una donna sia in grado di spiegare che cosa succede quando entra in una stanza. Le stanze sono così diverse l'una dall'altra; sono tranquille e tempestose; affacciate sul mare o, al contrario, sul cortile di un carcere; con il bucato appeso ad asciugare; o risplendenti di opali e di sete; sono dure come crine di cavallo o soffici come piume – basta entrare in qualunque stanza di qualunque strada perché salti agli occhi tutta quella forza, estremamente complessa, che è la femminilità. E come potrebbe essere altrimenti? Perché sono milioni di anni che le donne siedono in quelle stanze, cosicché ormai le pareti stesse sono intrise della loro forza creativa, la quale ha sopraffatto a tal punto la forza dei mattoni e della malta che deve per forza attaccarsi alle penne e ai pennelli e agli affari alla politica»<sup>10</sup>.

Nelle parole di Virginia Woolf è celebrata la creatività femminile, capace di trasformare l'ambiente domestico in una serie di *stanze del sé*, autonome e libere da confinamenti. Nella lista di stanze sono riconoscibili le antitesi delle architetture di Nanda Vigo «tranquille e tempestose»: la Casa nera («risplendenti di opali e di sete»

not recognise the need to become manifest outside of itself (thus the true pleasure is revealed: the privilege of hiding, of disappearing [...]). The sensual nature of domestic spaces underlies a feminine critical sensibility which concerns the design and use of space. À propos of which here are a few passages from Virginia Woolf's *A Room of One's Own*<sup>8</sup>:

«But, you may say, we asked you to speak about women and fiction – what, has that got to do with a room of one's own? I will try to explain. [...] All I could do was to offer you an opinion upon one minor point – a woman must have money and a room of her own if she is to write fiction»<sup>9</sup>.

«[...] One goes into the room – but the resources of the English language would be much put to the stretch, and whole flights of words would need to wing their way illegitimately into existence before a woman could say what happens when she goes into a room. The rooms differ so completely; they are calm or thunderous; open on to the sea, or, on the contrary, give on to a prison yard; are hung with washing; or alive with opals and silks; are hard as horsehair or soft as feathers – one has only to go into any room in any street for the whole of that extremely complex force of femininity to fly in one's face. How should it be otherwise? For women have sat indoors all these millions of years, so that by this time the very walls are permeated by their creative force, which has, indeed, so overcharged the capacity of bricks and mortar that it must needs harness itself to pens and brushes and business and politics»<sup>10</sup>.

Virginia Woolf's words celebrate feminine creativity which is capable in transforming domestic space into a series of rooms *for one's own*, autonomous and free from constrictions. In the list of rooms the antitheses to Nanda Vigo's «tranquil and tempestuous» architectures can be identified: the Casa Nera («resplendent with opals and silks» and «hard as horsehair») and the Casa Blu («overlooking the sea» and «soft as feathers»). Nanda Vigo designs intimate spaces which historically belong to the do-



e «dure come crine di cavallo») e la Casa blu («affacciate sul mare» e «soffici come piume»). Nanda Vigo disegna gli spazi di un'intimità che appartiene storicamente all'eredità domestica della figura della donna: il conversare, il ricevere, l'amare sono riprogettati per farne i fuochi intorno ai quali gravitano gli equilibri sociali di uno spazio potente e seducente.

<sup>1</sup> G. Perec, *Espèces d'espaces*, Galilée, Paris 1974; trad. it R. Delbono, *Specie di spazi*, Bollati Boringhieri, Torino 2015, p. 34.

<sup>2</sup> Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Crés, Paris 1925; trad. it. E. Cocever, *L'arte decorativa*, a cura di D. Dardi, Quodlibet, Macerata 2015, p. 127.

<sup>3</sup> Cfr. F. Setif, *La mercificazione del benessere nel postmoderno*, in D. Secondulfo (a cura di), *La religione laica della borghesia*, Franco Angeli, Milano 2011, p. 135.

<sup>4</sup> Le Corbusier, cit., p. 39.

<sup>5</sup> Le considerazioni di Nanda Vigo sul Tempo si muovono dal personale approccio al progetto e dal valore conferito al gesto creativo. I Cronotopi degli anni Sessanta sono oggetti che rappresentano questa visione: si tratta di installazioni luminose monocromatiche e mono-materiche di scala variabile, da quelle più grandi ai cronotopi da viaggio, realizzati in lastre di vetro stampate con disegni diversi e disposte o sovrapposte a precise distanze per costruire una spazialità oltre la terza dimensione, spinta verso altri gradi di temporalità in cui le misure e le profondità geometriche si annullano per un'estensione di superficie assoluta. Nel manifesto l'a-dimensionalità risulta l'obiettivo della ricerca artistica di Nanda Vigo: la quinta dimensione, ovvero traducibile come l'assenza di dimensione. Gli ambienti cronotopici – il primo è presentato nel 1964 alla XIII Triennale di Milano *Il tempo libero* insieme a Lucio Fontana e con il commento sonoro di Umberto Eco – sono il modello su cui in seguito saranno impostati gli interni degli appartamenti milanesi progettati da Nanda Vigo, ad eccezione della *Casa bianca* (1959-1963) che rappresenta *de facto* il numero zero dell'applicazione del metodo cronotopico in architettura.

<sup>6</sup> «Tanto nella legge umana quanto in quella divina ci sono anche *differenze e gradi*. Infatti, la differenza si dispiega al loro interno perché in ciascuna essenza è presente il momento della coscienza, e ciò costituisce il loro movimento e la loro vita peculiare. La presa in considerazione di queste differenze mostra sia il modo di agire e di essere *autocoscienze* da parte di entrambe le *essenze universali* del mondo etico, sia la loro *connessione* e il *passaggio* dell'una nell'altra». G.W.F. Hegel, *Die Phänomenologie des Geistes*, 1807; trad. it. V. Cicero (a cura di), *Fenomenologia dello spirito*, Bompiani, Milano 2001, p. 609.

<sup>7</sup> «Resi così liberi e indifferenti verso l'Esterno, i momenti lo sono anche l'uno verso l'altro, in quanto la semplicità di questa libertà è l'essere, cioè la loro sostanza semplice. Questo concetto, questa libertà pura, è una solo e medesima vita, benché la figura, l'essere-per-altro, possa ancora ordire qui innumerevoli giochi». G.W.F. Hegel, cit., p. 399.

<sup>8</sup> V. Woolf, *A Room of One's Own*, Hogarth Press, London 1929; trad. it. M.A. Saracino, *Una stanza tutta per sé*, Mondadori, Milano 2016.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 100.

mestic role of the female: conversing, receiving and loving are redesigned and turned into the focuses around which the social balances of a powerful and seductive space gravitate.

Translation by Luis Gatt

<sup>1</sup> G. Perec, *Espèces d'espaces*, Galilée, Paris 1974; It. translation R. Delbono, *Specie di spazi*, Bollati Boringhieri, Torino 2015, p. 34.

<sup>2</sup> Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Crés, Paris 1925; It. translation. E. Cocever, *L'arte decorativa*, Ed. D. Dardi, Quodlibet, Macerata 2015, p. 127.

<sup>3</sup> Cfr. F. Setif, *La mercificazione del benessere nel postmoderno*, in D. Secondulfo (Ed.), *La religione laica della borghesia*, Franco Angeli, Milano 2011, p. 135.

<sup>4</sup> Le Corbusier, cit., p. 39.

<sup>5</sup> Nanda Vigo's thoughts on Time stem from her personal approach to the project and the value ascribed to the creative act. Chronotopes from the Sixties are objects that represent this vision: they consist of monochromatic and mono-material luminous installations at varying scales, from the larger travel chronotopes, made in patterned glass panes with various designs, placed or superimposed at specific distances in order to build a spatial environment that goes beyond the third dimension, thrust toward other degrees of temporality in which geometric measures and depths are annulled in support of an absolute surface extension. In her manifesto, a-dimensionality is the aim of Nanda Vigo's artistic research: the fifth dimension, in other words the absence of dimension. Chronotopic environments – the first being *Il tempo libero*, in collaboration with Lucio Fontana and with an aural commentary by Umberto Eco, was presented at the XIII Triennale of Milan of 1964 – are the models according to which the interiors of Milanese apartments designed by Nanda Vigo will be based, with the exception of *Casa Bianca* (1959-1963), which *de facto* represents number zero in terms of the application of the chronotopic method in architecture.

<sup>6</sup> «Both in human and divine laws there are *differences and degrees*. In fact, there is a difference within them because the moment of conscience is present in each essence, and this constitutes their movement and their peculiar life. Taking into consideration these differences shows both the way of acting and of *being self-conscious* of both *universal essences* of the ethical world, both their *connection* and the *passage* of one within the other». G.W.F. Hegel, *Die Phänomenologie des Geistes*, 1807; It. translation. V. Cicero (Ed.), *Fenomenologia dello spirito*, Bompiani, Milano 2001, p. 609.

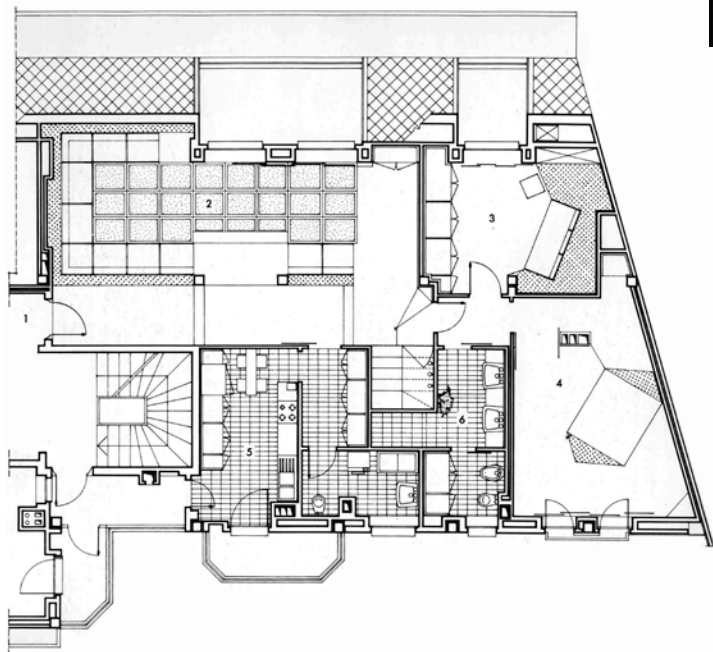
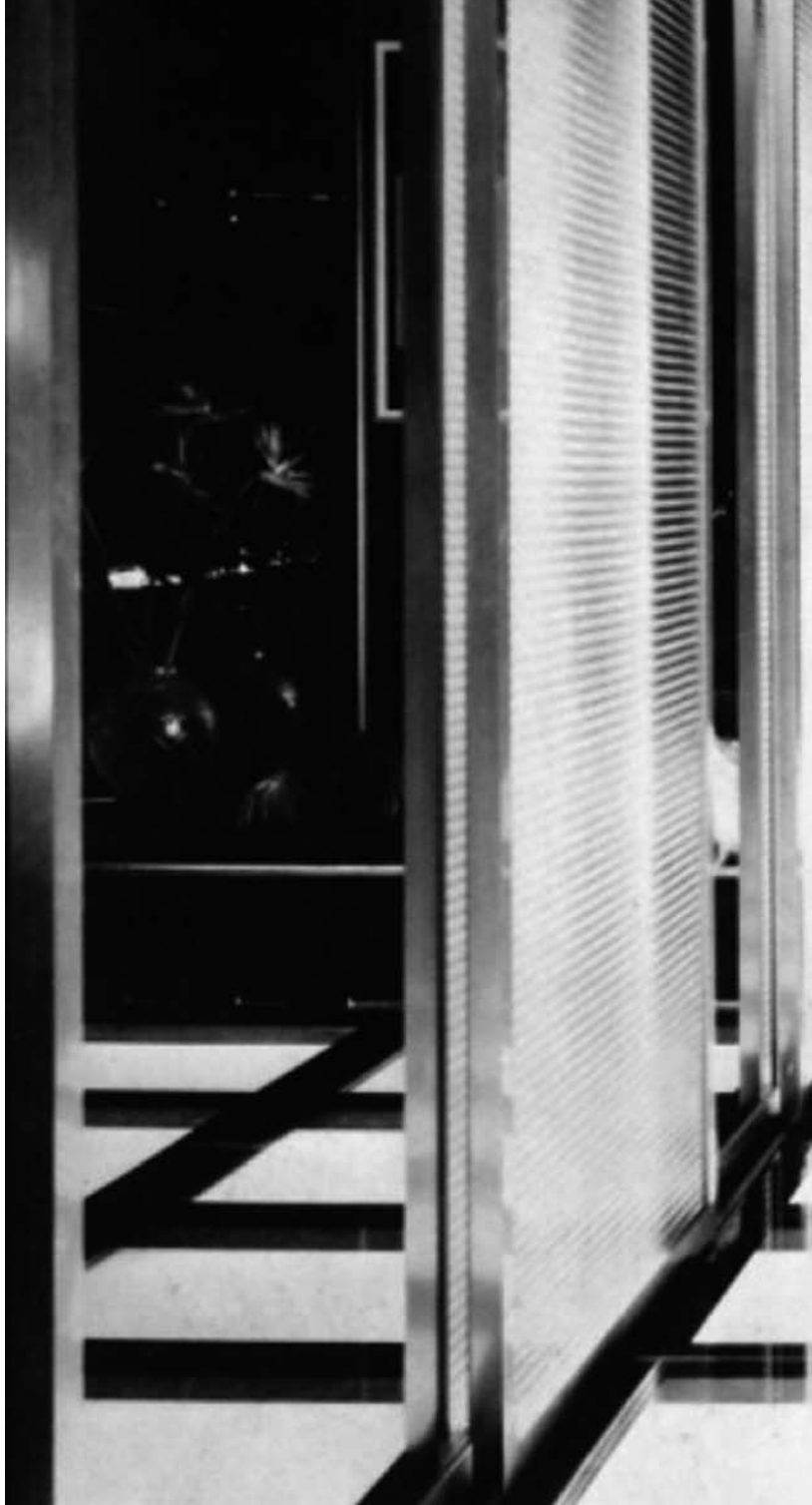
<sup>7</sup> «Made free and indifferent towards the Exterior, moments are thus also towards one another, since the simplicity of this freedom is being, in other words their simple substance. This concept, this pure freedom, is only the one and same life, although the figure, the being-for-other, can still plot countless games». G.W.F. Hegel, cit., p. 399.

<sup>8</sup> V. Woolf, *A Room of One's Own*, Hogarth Press, London 1929; It. translation. M.A. Saracino, *Una stanza tutta per sé*, Mondadori, Milano 2016.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 100.

pp. 120-121  
Nanda Vigo  
Casa Nera, salotto, Milano 1970  
foto Marco Caselli © Archivio Nanda Vigo  
Nanda Vigo  
Casa Nera, ingresso, Milano 1970  
foto Marco Caselli © Archivio Nanda Vigo  
Nanda Vigo  
Casa Nera, camera da letto, Milano 1970  
foto Marco Caselli © Archivio Nanda Vigo  
pp. 122-123  
Nanda Vigo  
Casa Nera, planimetria, Milano 1970 © Archivio Nanda Vigo  
Nanda Vigo  
Casa Nera, salotto, Milano 1970 © Archivio Nanda Vigo





Nel Tennis Club Milano di Muzio è evidente il riferimento alla tradizione classica dell'architettura e il ricorso a figure e moduli compositivi propri del Novecento milanese. Tuttavia nel complesso della Piscina affiora anche l'attenzione alle coeve ricerche della pittura metafisica, facendo di quest'opera di Muzio quasi uno snodo tra la stagione degli anni Venti e i successivi capolavori dell'età matura.

In Muzio's Tennis Club in Milan there is an evident reference to the classical tradition in architecture and to the use of compositive modules and figures typical of the 20<sup>th</sup> century in Milan. However, in the swimming pool complex there is also the presence of the contemporary research of metaphysical painting, which results almost in a meeting point between his work from the Twenties and his later mature masterpieces.

## Novecento d'acqua e di terra. Il Tennis Club di Giovanni Muzio a Milano A 20<sup>th</sup> century of water and earth. Giovanni Muzio's Tennis Club in Milan

*Caterina Lisini*

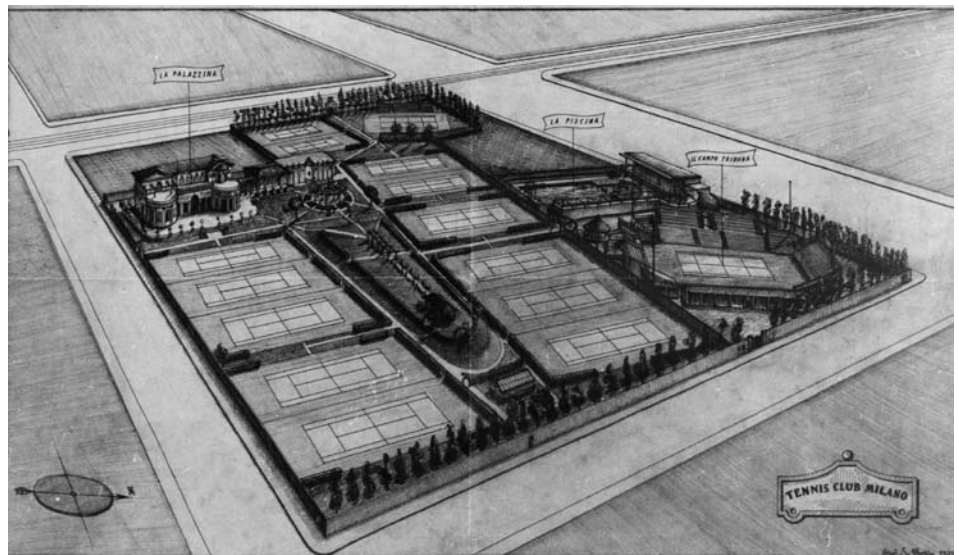
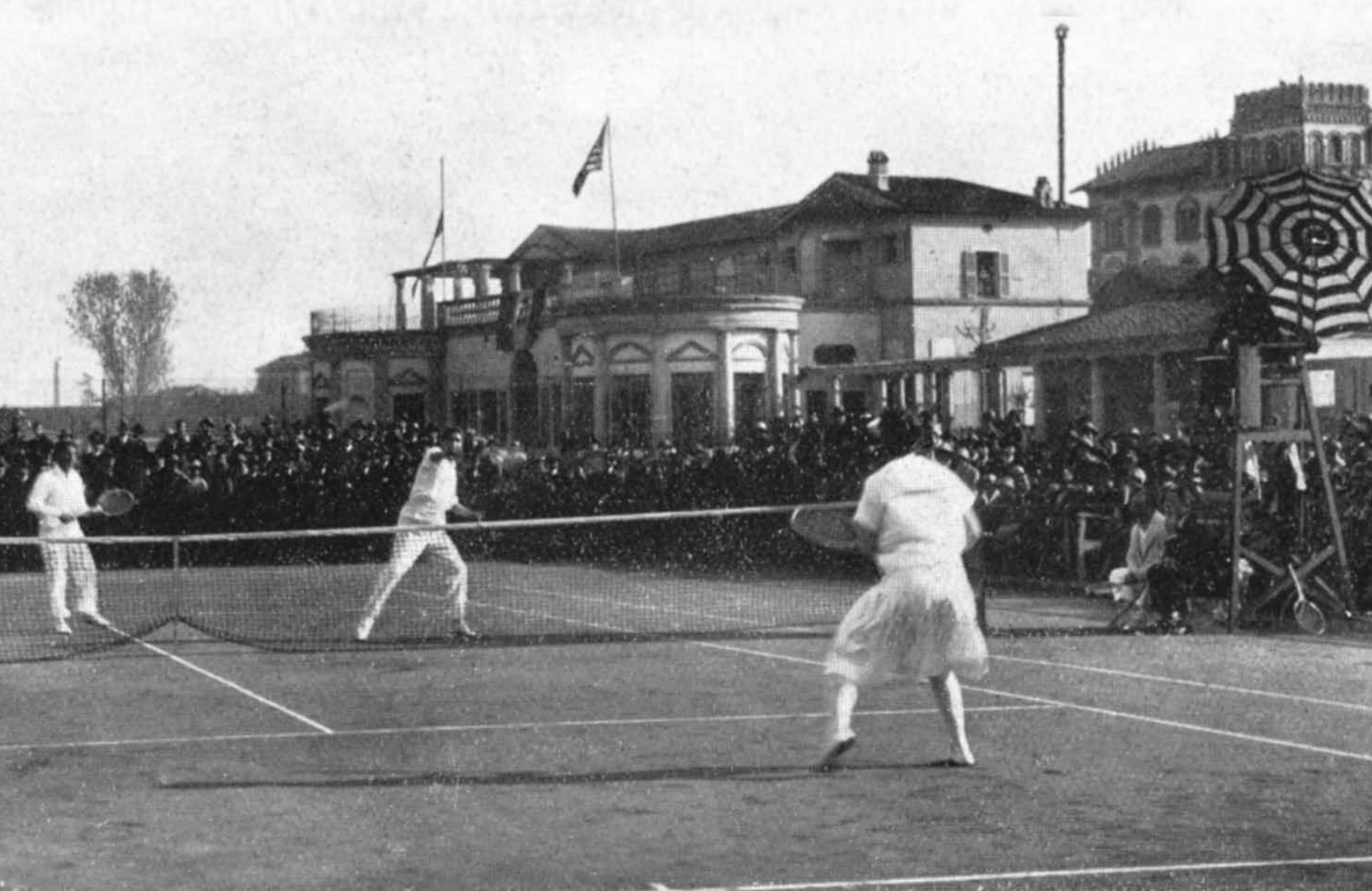
Un'immagine della Milano di fine anni Venti ritrae una vasta area periferica fuori Porta Venezia, tramata da campi agricoli in mezzo a nuove strade appena tracciate, dove è in corso di costruzione la piscina Guido Romano, prima moderna attrezzatura balneare pubblica della città. L'opera, progettata e realizzata dall'ufficio tecnico comunale nella persona del giovane ingegnere Luigi Lorenzo Secchi, fa parte degli interventi ancora improntati di spirito paternalistico ottocentesco con cui si cerca di dotare la città di adeguate attrezzature e servizi – scuole, palestre, campi sportivi, 'cucine economiche' –, a fronte delle rapide e profonde trasformazioni strutturali e dimensionali del municipio milanese. Nelle intenzioni del progettista l'intervento avrebbe dovuto far parte di un sistematico programma di sette stabilimenti sportivi rionali capaci di soddisfare sia le semplici funzioni ricreative che le contemporanee esigenze di un'attività agonistica. Pochi anni prima, in un analogo contesto di periferia in incipiente trasformazione, questa volta lungo la direttrice nordovest, nel realizzare il Tennis Club Milano su commissione del conte Alberto Bonacossa, Giovanni Muzio aveva fornito una sua particolarissima interpretazione del tema dell'architettura dedicata allo sport e al tempo libero, anche se destinata ad una committenza elitaria alto-borghese.

Due architetture da guardare assieme per comprendere la cultura milanese del tempo, due confrontabili e diversi spiriti civici: da una parte un illuminato interprete del riformismo municipale pubblico, dalla sollecita propensione secondo 'scienza e coscienza' all'aggiornamento tecnico-ingegneristico della città, dall'altra la giovane personalità, colta e ispirata, di un architetto dall'eccezionale immaginazione figurativa, per il quale «l'architettura, arte eminentemente

An image of Milan in the late Twenties depicts a vast suburban area outside Porta Venezia, with agricultural fields in the midst of new streets and the construction work in progress of the Guido Romano swimming pool, the first public swimming pool complex of the city. The work, designed and carried out by the municipal technical office under the young engineer Luigi Lorenzo Secchi, is part of the interventions, still moved by an 18<sup>th</sup> century paternalistic spirit, aimed at supplying the city with adequate services and facilities – schools, gyms, athletic fields, 'social kitchens' –, in response to the deep and quick structural and dimensional transformations of the municipality of Milan. In the original plan the intervention was to be a part of a systematic programme that included seven local sports facilities able to fulfill both recreational and competitive sports needs. A few years earlier, in a similar context of a suburban area undergoing transformation, this time along the north-west thoroughfare, in his project for the Milan Tennis Club, commissioned by count Alberto Bonacossa, Giovanni Muzio had provided his own very personal interpretation of architecture devoted to sports and leisure, although aimed at upper-bourgeois users.

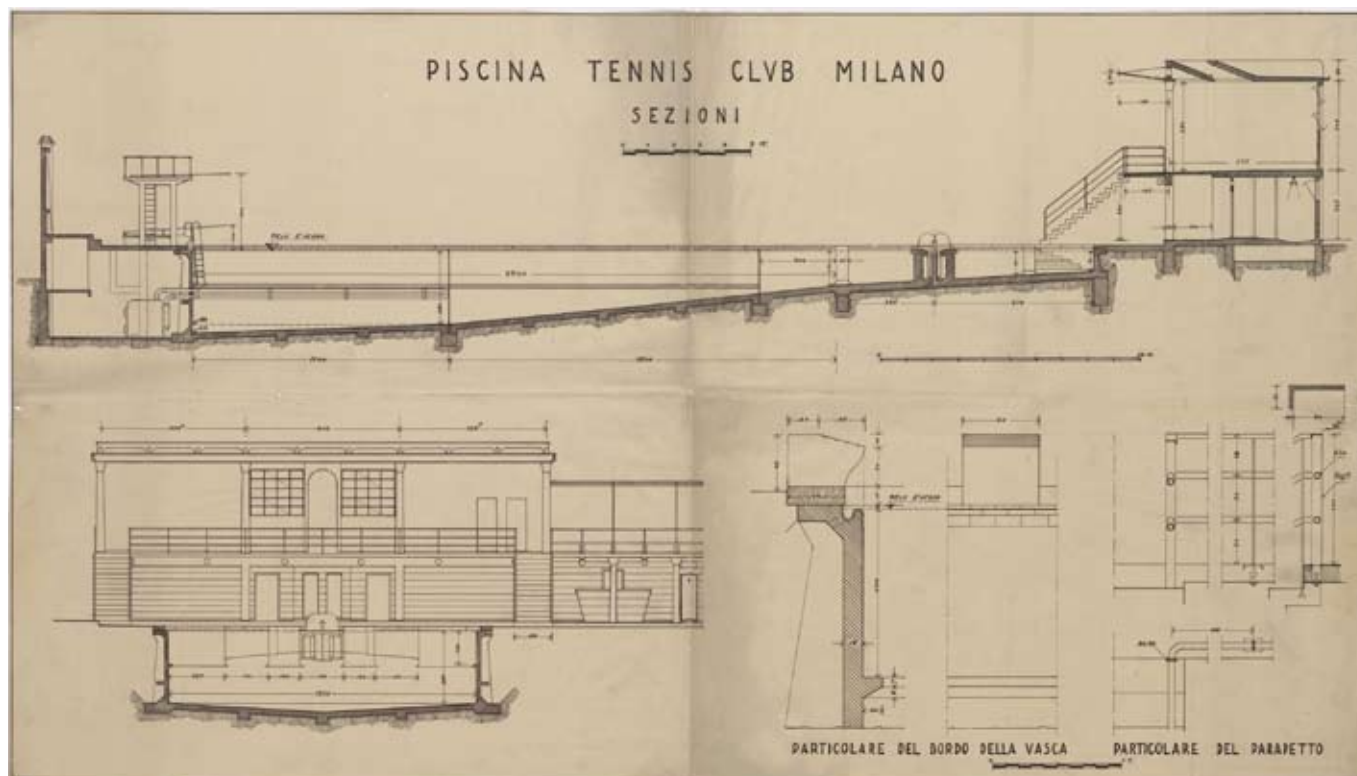
Two architectures based on a different civic spirit to be compared in order to understand the Milanese culture at that time: on the one hand an enlightened interpreter of public municipal reformism, with the tendency, according to 'science and awareness', to the technical-engineering updating of the city, and on the other the young, cultured and inspired personality of an architect with a remarkable figurative imagination for whom «architecture, an essentially social art, must be above all continuous in its stylistic





La Palazzina del Tennis Milano sullo sfondo della partita della celebre tennista americana Helen Wills Moody, 1926  
"Tennis - Golf" rivista illustrata, 1930, collezione Franco Alciati  
Giovanni Muzio  
Prospettiva a volo d'uccello  
© Archivio Giovanni Muzio, Milano

Giovanni Muzio  
Sezioni della piscina e particolari del bordo della vasca e del parapetto, 1929  
© Archivio Giovanni Muzio, Milano  
p. 127  
Veduta della piscina, anni '30  
© Archivio Giovanni Muzio, Milano





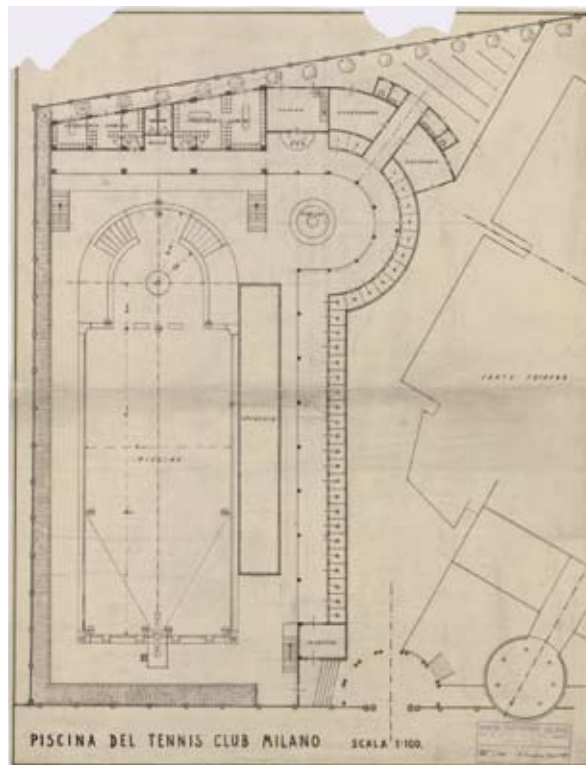


sociale, deve in un paese anzitutto essere continua nei suoi caratteri stilistici, per essere suscettibile di diffusione e formare con il complesso degli edifici un tutto armonico e omogeneo»<sup>1</sup>. Un'idea di architettura, quella di Muzio, determinata fin dalle prime prove a «volgere gli studi all'arte di costruire la città»<sup>2</sup>. Il progetto della nuova sede del Tennis Club, avviato nel 1922 e concluso con aggiornamenti e varianti nel 1929-1930, è delineato già nei primi schizzi planimetrici secondo una inequivocabile maniera urbana di comporre gli spazi. Una dettagliata veduta prospettica a volo d'uccello, di mano dello stesso Muzio e più volte aggiornata, mostra una piccola cittadella: un lungo rilevato a verde costituisce l'asse mediano della composizione e ordina con rigore, senza alcun artificio naturalistico, la trama dei campi da tennis e i percorsi di avvicinamento; ad un estremo, di poco innalzata rispetto alla quota del gioco, la Palazzina dei servizi, direttamente connessa alla spina verde; all'estremo opposto il campo per le gare con le tribune gradonate e gli impianti della piscina. Una «sobria signorilità» domina la composizione dove «i partiti di fiori e di verde hanno un largo respiro, ma sono impiegati con accorta misura; [...] non sfarzo lungo le prospettive principali, né leziosaggini nemmeno nei recessi più ornati: ma dovunque un che di intimo, di raccolto e di accogliente»<sup>3</sup>.

features, in order to become widespread and form a harmonious and homogeneous whole with the surrounding buildings»<sup>1</sup>. Muzio's idea of architecture was determined from the very beginning to «addressing his studies to the art of building the city»<sup>2</sup>. The project for the new premises of the Tennis Club, which began in 1922 and was concluded with various updatings and modifications in 1929-1930, is outlined from the first planimetric drawings following an unmistakable urban way of composing spaces. A detailed bird's eye view, drawn by Muzio himself and updated several times, shows a small citadel: a long green elevation constitutes the middle axis of the composition and rigorously orders, without any naturalistic artifice, the layout of the tennis courts and the pathways that lead to them; to one side, slightly more elevated above the playing level, is the service building, directly linked to the green strip; on the opposite side is the competition court with the stands and the swimming pool's machine room. A «sober nobility» pervades the composition, in which «flowers and green have wide spaces, yet are used with accurate measure; [...] no ostentation along the main perspectives, nor affectation even in the more decorated sections: but everywhere a certain snug, welcoming cosyness»<sup>3</sup>.

Giovanni Muzio  
Pianta del complesso della piscina, 1929  
© Archivio Giovanni Muzio, Milano  
pp. 128-129  
Viste della rotonda con la fontana e del portico delle cabine, anni '30  
© Archivio Giovanni Muzio, Milano

Un sentito ringraziamento a Giovanni Tomaso Muzio per la disponibilità nella ricerca di archivio, a Martina Alabiso direttrice del Tennis Club Milano Alberto Bonacossa e a Franco Alciati per il reperimento delle immagini d'epoca





Nel 1927 Luigi Piccinato annovera il disegno del Tennis Club tra gli esempi icastici di giardini moderni, dotati di «composizione logica», dove il criterio informatore è «il senso di unità di organismo e di equilibrio»<sup>4</sup> nella combinazione di architettura e natura.

In questa convinta disponibilità civile verso la città, lo sfondo dell'architettura della Palazzina del Tennis Club è la tradizione della Milano stendhaliana, «il nobile e severo carattere ottocentesco» impresso alla città dopo gli ambiziosi progetti napoleonici, quando «si eressero moltissime case private, e con esse archi trionfali, porte monumentali, caserme ed ospedali, con nuovi criteri prospettici e di simmetria»<sup>5</sup>.

Il processo di semplificazione linguistica e di alterazione sintattica del lessico classico operata da Muzio sul blocco compatto ed essenziale della sede del Club ha lo stesso rarefatto effetto archeologico e straniante conseguito nel coevo edificio di via Moscova: complice probabilmente la particolare contingenza di committenza e destinazione, la Palazzina appare tuttavia appena ingentilita rispetto alla «casa torva, scontroso, inamabile»<sup>6</sup> che si conquistò tra i contemporanei l'epiteto di *Cà brūta*. Eleganti geometrie, nitide e precise, arrestate quasi in segni grafici, popolano senza scrupolo filologico le superfici piane e curve del prospetto principale, dove frontoni triangolari e arcuati, pilastri e lesene, nicchie e specchiature, balaustre e ringhiere, nel gioco dichiarato della lieve asimmetria delle sale circolari del piano terreno rimandano al prediletto linguaggio palladiano e alla tradizione delle ville lombarde.

Una poetica, quella di Muzio, tutta personale, radicata «in quella sua ostinazione a restare fedele, come per puntiglio, ad uno spirito tradizionale»<sup>7</sup>, nella ricerca di una severità d'espressione circoscritta nell'aspirazione al classico e messa in scena predisponendo per accumulo, nelle architetture degli anni Venti, misteriosi montaggi e trascrizioni di partiti e proporzioni antiche.

Allo stesso tempo, una sensibilità figurativa partecipe del Novecento milanese, di cui Muzio fu capofila indiscusso, eppure impastata dalla contiguità con la ricerca spaziale 'metafisica' degli amici artisti, i pittori Funi, Sironi, Savinio, Carrà, Gigliotti Zanini e anche De Chirico, che «si andava a trovare mentre dipingeva le sue prime piazze d'Italia»<sup>8</sup>.

Proprio le cadenze sospese di certa pittura degli anni Venti sembrano sovrintendere al disegno e alla concezione degli impianti della piscina. Una semplice vasca rettangolare, di dimensione olimpionica e dalla profondità variabile, adeguata per i tuffi da trampolino, termina nell'elegante esedra che identifica la fascia meno profonda, dove scendono le scale di accesso arcuate. Attorno, nei lati di levante e settentrione, un portico, dominato dalle linee tese delle sottili gettate in cemento armato del solarium, scherma le cabine e si allarga in testata in un'ampia rotonda, presidiata da una fontana circolare, che lo connette alla terrazza del ristorante.

Nell'architettura della piscina, il classicismo austero della Palazzina trasfigura in un linguaggio netto e ordinato, ma pervaso da una nuova essenzialità costruttiva, non soltanto nella composizione d'insieme, quanto nell'adozione di vocaboli, figure e dettagli che imprimono all'intervento, quasi in filigrana, una levità e un'atmosfera che sembrano collocarlo in una terra di confine tra Novecento e razionalismo. Il ritmo fitto delle cabine, reiterato nel disegno essenziale delle porte e dei sopraluca, è sottolineato dalla sequenza più dilatata delle colonne in cemento grezzo, lievemente rastremate verso l'alto e concluse al colmo con un capitello stilizzato nella forma di un tronco di cono rovescio. L'effetto è quello di una sequenza di pastose e straniante sculture, analogamente ai coevi frammenti classici che popolano la Mostra della Grafica allestita con Sironi alla IV Triennale di Monza del 1930.

Nella vista frontale prevale una geometria rarefatta di linee orizzontali e verticali, disegnata dal pilastro-colonna che si prolunga,

In 1927 Luigi Piccinato mentioned the design of the Tennis Club among the icastic examples of modern gardens which used a «logical composition», where the criterion that informs it is «the sense of unity as an organism and of balance»<sup>4</sup> in the combination of architecture and nature.

In this committed civil availability toward the city, the backdrop of the Tennis Club building is in the tradition of Stendhal's Milan, «whose noble and severe 19<sup>th</sup> century character» was imprinted on the city after the ambitious Napoleonic projects, when «many private houses were built, and with them triumphal arches, monumental gates, barracks and hospitals, with new criteria in terms of perspective and symmetry»<sup>5</sup>.

The process of linguistic simplification and syntactic alteration of the classical lexicon carried out by Muzio on the compact and bare block of the Club has the same archaeological and alienating effect obtained by the contemporary building on via Moscova: probably with the complicity of the peculiar contingency of both the commission and the destined use, the building appears however somewhat refined in comparison to the «surly, sullen, unlovable house»<sup>6</sup> which became known as *Cà brūta*. Elegant, clear and precise lines which almost become graphic signs, populate without philological scruples the flat and curved surfaces of the main facade, where triangular and arched pediments, pillars and half pilasters, niches and *specchiature*, balustrades and railings, in the declared play of the light asymmetry of the circular halls of the ground floor refer to the preferred Palladian language and to the tradition of Lombard villas.

Muzio's poetics are rooted «in his obstinacy to be faithful to a traditional spirit»<sup>7</sup>, in the search for a severe expression limited to the aspiration to classicism and staged through the accumulation, in the architectures of the Twenties, of mysterious montages and transcriptions of ancient proportions and measures.

At the same time, a 20<sup>th</sup> century Milanese figurative sensibility, of which Muzio was a leading figure, albeit blended through his proximity to the 'metaphysical' spatial research of his artist friends, the painters Funi, Sironi, Savinio, Carrà, Gigliotti Zanini and even De Chirico who «we would visit while he was painting his first Italian *piazze*»<sup>8</sup>.

Precisely the suspended cadenzas of certain painting from the Twenties seem to underlie the design and conception of the pool complex. A simple rectangular Olympic-sized basin with varying depths, deep enough for diving at one end, and terminating in an elegant exedra at the shallow end, which has a series of curved steps. To the north and east sides of the pool a portico, dominated by the lines set by the reinforced concrete of the solarium, screens off the changing rooms and extends into a wide rotonda with a circular fountain that connects it to the terrace of the restaurant.

In the architecture of the pool, the austere classicism of the building transfigures into a language that is as clear-cut and orderly, yet pervaded by a new building concision, not only in the composition as a whole, but especially in the adoption of terms, figures and details which very subtly give the intervention a lightness and an atmosphere that seem to place it at the threshold between the 20<sup>th</sup> century and rationalism. The dense rhythm of the changing rooms, repeated in the simple design of the doors and the transoms is underlined by the more dilated sequence of columns in unpolished concrete which taper towards the top and terminate with a stylised capital in the form of an upturned truncated cone. The effect is that of a sequence of soft and estranged sculptures, similar to those contemporary classic fragments that populated the Graphic Exhibition mounted with Sironi at the IV Triennale in Monza in 1930.

A subtle geometry of horizontal and vertical lines prevails on the facade, led by the pillar-column that extends as trabeation in the

in guisa di trabeazione, nelle panche stilizzate del solarium fino a dissolversi negli esili ferri del soprastante pergolato. 'Razionaliste' appaiono le balaustre in tubolare circolare e gli shed del corpo del ristorante, le scale a sbalzo isolate nel vuoto, il sintagma travelpilastro che perimetra in alto la terrazza del solarium, fino ai raffinati dettagli del canaletto sfioratore a pelo d'acqua e del sottostante gradino appoggia-piedi a quota -1,30, raffigurati in minuziosi disegni esecutivi del bordo della vasca. Eppure le rigorose proporzioni e l'essenzialità costruttiva della composizione sembrano complicarsi nell'enigmatico alternarsi di forme curve e rettilinee, quasi riecheggiando «l'impressione eminentemente metafisica» dichiarata da de Chirico per i portici e i profili arcuati, là dove, scrive il pittore nel 1919, «nell'arco v'è ancora qualcosa di incompiuto, che ha bisogno ed è capace di compimento; esso lascia ancora presentire»<sup>9</sup>.

Forse lo spazio di atmosfera più densamente metafisica è la piazzetta di accesso dai campi da gioco alla piscina, disegnata da Muzio nel piccolo spazio irregolare ricavato dalla rotazione in diagonale dell'asse del campo-tribuna. Qui un grande arco a tutto sesto, di esile spessore, lascia scorrere in controluce la quinta di perimetrazione della piscina, ritagliata come un diaframma nel vuoto di misteriosi archetti sommitali, e si affianca ad arcane coppie di colonne, collocate come frammenti superstiti nello sfondo prospettico del viale di accesso. Uno spazio pervaso da un senso di attesa, immoto e «in prima apparenza imperturbabile»<sup>10</sup>, che sembra condensare il coacervo delle molteplici suggestioni che muovono le sperimentazioni muziane.

In maniera altrettanto singolare tutte le superfici del complesso della piscina erano interamente ricoperte da campiture colorate: i muri perimetrali in terra rossa bruciata, le pareti delle cabine a strisce alternate in rosso cupo e terra d'ombra, l'architrave del portico in giallo chiaro, i ferri del pergolato e dei parapetti in azzurro intenso: gli stessi colori prescelti nel 1934 da de Chirico per le sue litografie dei Bagni misteriosi che assieme a dieci poemi di Jean Cocteau componevano la pubblicazione *Mythologie*. Quasi a segnare il perdurare di un sotterraneo, fatale legame, Giorgio de Chirico realizzerà molti anni più tardi, per la XV Triennale del 1973, la Fontana dei Bagni misteriosi proprio nel verde del parco Sempione, di fronte al Palazzo dell'Arte di Muzio.

stylised benches of the solarium until it dissolves into the slim iron of the pergola. The tubular balustrades are 'Rationalist', as well as the sheds of the body of the restaurant, the cantilever staircase isolated in a void, the syntagm beam-pillar that surrounds the terrace of the solarium, until the refined details of the spillway canal and the step below it at a height of -1.30, which are in view by the side of the pool. And yet the rigorous proportions and simplicity of the composition seem to become complex in the enigmatic alternation of straight and curved lines, almost reflecting the «eminently metaphysical impression» observed by de Chirico in the porticos and arched outlines in which, wrote the painter in 1919, «there is something unfinished about the arch, which needs and is capable of completion; it leaves the impression of something that is yet to come»<sup>9</sup>.

Perhaps the space with the most densely metaphysical atmosphere is the square that connects the sport fields to the pool, designed by Muzio in the small irregular area obtained from the diagonal rotation of the field-stands axis. A large round, yet thin arch illuminates the backdrop of the pool, shaped like a diaphragm in the emptiness of the mysterious upper arches, and is placed side by side with arcane pairs of columns like surviving fragments on the perspectival background of the access pathway. A space pervaded by a sense of awaiting, motionless and «appearing at first as imperturbable»<sup>10</sup>, which seems to condense the jumble of suggestions that lie behind Muzio's experimentation. Unexpectedly all the surfaces of the pool complex were completely and uniformly coloured: the surrounding walls in burnt red earth, the walls of the changing rooms in dark red and earth stripes, the architrave of the portico in light yellow, the iron of the pergola and the railings in an intense blue: the same colours which de Chirico had chosen in 1934 for his lithographs of the Mysterious Baths, which together with ten poems by Jean Cocteau were published as *Mythologie*. Almost as if marking the continuity of a subterranean, fatal link between them, many years later Giorgio de Chirico created for the XV Triennale of 1973 the Mysterious Baths Fountain, precisely amidst the green of the Sempione park, opposite from Muzio's Palazzo dell'Arte.

Translation by Luis Gatt

<sup>1</sup> G. Muzio, *L'architettura a Milano intorno all'Ottocento*, in «Emporium», n. 317, maggio 1921, ora in G. Gambirasio, B. Minardi (a cura di), *Giovanni Muzio. Opere e scritti*, Franco Angeli, Milano 1982, p. 233.

<sup>2</sup> G. Muzio, *Alcuni architetti d'oggi in Lombardia*, in «Dedalo», fascicolo XV, agosto 1931, ivi p. 254.

<sup>3</sup> C.A. Felice, *Il tennis club Milano di Giovanni Muzio*, in «Domus», n. 44, agosto 1931, p. 16.

<sup>4</sup> L. Piccinato, *Giardini moderni*, in «Architettura e arti decorative», n. 8, 1927, pp. 351-352.

<sup>5</sup> G. Muzio, *Alcuni architetti d'oggi in Lombardia*, cit. p. 255.

<sup>6</sup> A. Savinio, *Ascolto il tuo cuore, città*, Bompiani, Milano 1944; ora Adelphi, Milano 1984, p. 180.

<sup>7</sup> E. Persico, *Razionalismo di Muzio*, in «Casabella» n.80, agosto 1934, ora in E. Persico, *Tutte le opere 1923-1935*, a cura di G. Veronesi, Edizioni di Comunità, Milano 1964, p. 271.

<sup>8</sup> G. Gambirasio, B. Minardi (a cura di), *Giovanni Muzio. Opere e scritti*, cit. p. 24.

<sup>9</sup> G. De Chirico, *Sull'arte metafisica*, in «Valori plastici» anno I, n. IV e V, aprile-maggio 1919, p.17.

<sup>10</sup> G. Canella, *Classicismo ed espressionismo in Muzio*, in *L'architettura di Giovanni Muzio*, catalogo della mostra, Galleria della Triennale, Milano 20 dicembre 1994-19 febbraio 1995, Abitare Segesta, Milano 1994, p. 15.

<sup>1</sup> G. Muzio, *L'architettura a Milano intorno all'Ottocento*, in «Emporium», n. 317, May 1921, also in G. Gambirasio, B. Minardi (ed.), *Giovanni Muzio. Opere e scritti*, Franco Angeli, Milano 1982, p. 233.

<sup>2</sup> G. Muzio, *Alcuni architetti d'oggi in Lombardia*, in «Dedalo», volume XV, August 1931, ivi p. 254.

<sup>3</sup> C.A. Felice, *Il tennis club Milano di Giovanni Muzio*, in «Domus», n. 44, August 1931, p. 16.

<sup>4</sup> L. Piccinato, *Giardini moderni*, in «Architettura e arti decorative», n. 8, 1927, pp. 351-352.

<sup>5</sup> G. Muzio, *Alcuni architetti d'oggi in Lombardia*, cit. p. 255.

<sup>6</sup> A. Savinio, *Ascolto il tuo cuore, città*, Bompiani, Milano 1944; also Adelphi, Milano 1984, p. 180.

<sup>7</sup> E. Persico, *Razionalismo di Muzio*, in «Casabella» n.80, August 1934, also in E. Persico, *Tutte le opere 1923-1935*, ed. G. Veronesi, Edizioni di Comunità, Milano 1964, p. 271.

<sup>8</sup> G. Gambirasio, B. Minardi (eds.), *Giovanni Muzio. Opere e scritti*, cit. p. 24.

<sup>9</sup> G. De Chirico, *Sull'arte metafisica*, in «Valori plastici» Year I, n. IV e V, April-May 1919, p.17.

<sup>10</sup> G. Canella, *Classicismo ed espressionismo in Muzio*, in *L'architettura di Giovanni Muzio*, catalogue of the exhibition, Galleria della Triennale, Milan 20 December 1994-19 February 1995, Abitare Segesta, Milano 1994, p. 15.

Il breve saggio, attraverso la figura di Ermenegildo Zegna, industriale che darà vita nel 1910 ad un'azienda tessile con l'obiettivo di primeggiare con i tessuti di qualità inglese, cerca di analizzare il ruolo che il paesaggio assume, nel secondo dopoguerra, nella definizione della nuova figura d'imprenditore e nella progettazione degli spazi del lavoro, cercando di mostrare come l'attenzione e la cura del territorio possano divenire la base per la gestione e la cultura di una azienda di moda italiana.

This brief essay attempts, through the figure of Ermenegildo Zegna, the industrialist who in 1910 founded a textile industry with the aim of excelling with English-quality textiles, to analyse the role played by the landscape, during the second after-war period, in the definition of a new type of entrepreneurship and in the design of work-spaces, trying to show how the attention and care for the territory can become the basis for the management and culture of an Italian fashion company.

## Trivero, la Panoramica Zegna. Una visione calvinistica del piacere The Zegna Panoramic Road in Trivero. A Calvinist concept of pleasure

Luca Zilio

La vicenda che accompagna nell'arco del xx secolo l'azienda Zegna non rappresenta un caso isolato nel panorama italiano, ma è il frutto di un atteggiamento che ha investito altri noti personaggi dell'imprenditoria italiana del Novecento, quali Olivetti o Agnelli. Il tratto che accomuna queste famiglie è una chiara visione della propria missione sociale che accompagna quella imprenditoriale. Ermenegildo Zegna è espressione di questo atteggiamento, rappresenta una figura impegnata nel dirimere l'aporia tra l'aspetto etico ed estetico dell'uomo<sup>1</sup> In questo senso, decide di svolgere la sua missione professionale a Trivero, piccolo centro sulle montagne del Biellese dando così avvio a una fiorente attività tessile. Proprio le montagne diventano occasione per una grande opera di ricucitura paesaggistica e sociale, con l'intento di conservarne i caratteri identitari e sottolineare il senso di appartenenza al luogo dell'azienda. Per l'imprenditore Zegna le montagne biellesi rappresentano un simbolo ma anche un palcoscenico di una personale prosodia, quiete e recesso, sempre alla ricerca di un equilibrio tra il rispetto e la valorizzazione della natura e le ragioni della produzione<sup>2</sup>.

Le Prealpi Biellesi sono state lo scenario atto a costruire un insediamento esteso; il progetto industriale dei fratelli Zegna, concepito come insediamento diffuso, ha assunto un carattere territoriale investendo tutto l'abitato di Trivero e le zone ad esso adiacenti: superando la mera espansione e modernizzazione dei lanifici esso ha implicato uno sforzo progettuale e costruttivo che ha incluso anche gli aspetti residenziali, ricreativi, assistenziali e paesaggistici dell'intera comunità.

Ma è sotto l'aspetto paesaggistico – attraverso la protezione e

The events surrounding the Zegna company throughout the 20<sup>th</sup> century are not an isolated case in the Italian context, but the result of an approach similar to that of other important and well-known figures of Italian entrepreneurship, such as Olivetti or Agnelli. The common trait of these families is a clear vision of their social mission. Ermenegildo Zegna represents an expression of this attitude, a figure committed to settle the aporia between the ethical and aesthetic elements of mankind<sup>1</sup>. In this sense, he decided to carry out his professional mission in Trivero, a small settlement in the mountains of the region of Biella, which thus became the centre of a blooming textile activity.

The mountains themselves became an opportunity for a grand work for landscape and social mending, with the purpose of preserving the identity characters and underlining the sense of belonging to the place of the company. For Zegna, the mountains of Biella represent a symbol, but also the stage for a personal prosody, quiet and withdrawn, always seeking a balance between the respect and valorisation of nature and the purposes of production<sup>2</sup>.

The Biella pre-alps were the stage for building an extended settlement; the industrial project of the Zegna brothers, conceived as a diffused settlement, took on a territorial dimension which affected the entire inhabited area of Trivero and the zones adjacent to it: going beyond the mere expansion and modernisation of the woolen mills, it meant the undertaking of a building and design project that also included residential, recreational, welfare and landscape aspects concerning the entire community.

Yet it is under the landscape aspect – through the protection and valorisation of the territory – that the project reveals its innovative



Immagini riprodotte per gentile concessione  
 Fondazione Ermenegildo Zegna – archivi

*Il tratto triverese della Panoramica Zegna. La strada si diparte dal piazzale del centro Zegna e guadagna, attraverso una serie di tornanti, dapprima il poggio del Craviolo e poi i 1080 metri della Caulera. Dopo un'inversione sulle pendici del Tirlo, la strada si porta ai 1206 metri del Bocchetto di Stavello proseguendo sulle falde del Monte Rubello e su quelle del Massaro. Poiché la costruzione della Panoramica avvenne a Trivero verso occidente, è necessaria una lettura della strada da destra a sinistra, 1954 – 1955*  
 foto Rodolfo Mazzeranghi

*Ermenegildo Zegna in un tratto della Panoramica Zegna in costruzione, anni cinquanta, foto Gianfranco Bini*

p. 134

*Panoramica Zegna in costruzione, inizio anni cinquanta*

p. 135

*Veduta della Bocchetta di Stavello con la locanda, i campi da bocce e la piantumazione del monte Tirlo, 1960, foto Rodolfo Mazzeranghi*  
*Escursione del Dopolavoro Aziendale F.lli Zegna, 1940*





valorizzazione del territorio – che il progetto mostra la sua potenza innovatrice. Se nel 1932, il conte Zegna inizia la costruzione delle prime opere di utilità sociale, con lo scopo di creare un centro aggregativo per gli abitanti di Trivero e delle numerose frazioni è già dalla fine degli anni venti che il conte Zegna si fa promotore ed esecutore di una politica di riforestazione e salvaguardia delle pendici montane alle spalle del lanificio. In quest'ottica Ermenegildo Zegna dà avvio ad un nuovo percorso di accesso alle zone ad alta quota. Immaginata, tracciata e realizzata a partire dal 1938 dal conte stesso, la strada – partendo dal Centro Assistenziale Zegna si sviluppa per circa quindici chilometri raggiungendo il Bocchetto Sessera e prende il nome di Panoramica<sup>3</sup>. Un nome oggi desueto, ma che anticipa e lega il progetto di questa infrastruttura viaria al contesto nella quale si snoda, sottraendola alle componenti ingegneristico-civili e avvicinandola, sulla scorta di una attitudine rintracciabile già negli scritti di Horace Walpole – alla necessaria relazione tra la verità del luogo e le modalità di osservazione<sup>4</sup>. È evidente che l'aggettivo “panoramico” che verrà associato alla strada Zegna ci rimanda a tutti quei percorsi in cui il coinvolgimento estetico deriva dalla naturale sintonia della infrastruttura viaria con il territorio attraversato, che in questo caso è capace di trovare esaltazione nella differenziazione paesaggistica della montagna<sup>5</sup>.

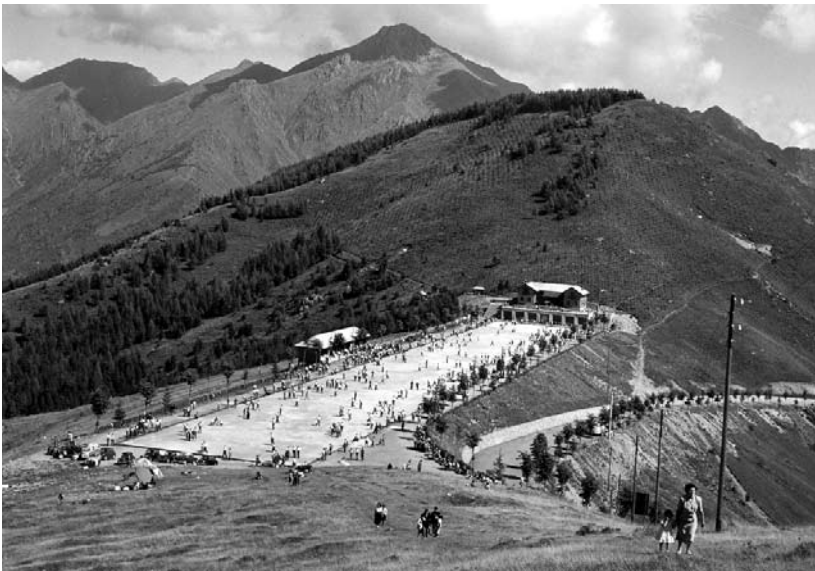
La Panoramica Zegna, che prende forma assecondando la morfologia del contesto in cui è inserita, è una strada che accompagnerà Ermenegildo Zegna nello sviluppo della sua idea territoriale. Un percorso che si è prestato a varie interpretazioni: una sorta di *parkway* alpina e asse di servizio di mezza costa<sup>6</sup>, un esempio che mostra in negativo il ruolo cruciale del nesso tra relazioni sociali e località<sup>7</sup>, una strada che risponde alle esigenze del paternalismo industriale di una famiglia di imprenditori lanieri. Ma la stessa strada statale 232 – così come è stata classificata il

potential. If it is in 1932 that Count Zegna, with the purpose of creating a centre for the social interaction of the inhabitants of Trivero and its surrounding areas, begins the construction of the first works of social interest, already by the late Twenties he was the promoter and executor of policies of reforestation and for the safeguarding of the mountain slopes behind the woollen mill. With this purpose, Ermenegildo Zegna began the construction a new pathway leading to the high altitude areas. Devised, drafted and constructed by the Count himself in 1938, the road – which begins at the Centro Assistenziale Zegna – reaches the Bocchetto Sessera fifteen kilometres away and is known as Panoramica<sup>3</sup>. A name that is no longer in use but which anticipates and links this road infrastructure project to the context in which it unfolds, distancing it from civil engineering and bringing it close, with an attitude already present in the writings of Horace Walpole – to the necessary relationship between the truth of the place and the forms of observation<sup>4</sup>. It is evident that the adjective “panoramic” which would be associated to Zegna's road recalls all those pathways in which the aesthetic involvement derives from the natural syntony of the road infrastructure with the territory it passes through, capable in this case to find exaltation in the landscape differences of the mountain<sup>5</sup>.

The Zegna Panoramica, which was carried out according to the morphology of the context in which it is present, is a road that will accompany Ermenegildo Zegna throughout the development of his idea of the territory. A pathway that makes itself available to a variety of interpretations: a sort of Alpine parkway and service axis for half the coast<sup>6</sup>, an example that shows in a negative light the crucial role of the link between social relations and place<sup>7</sup>, a road that responds to the needs of the industrial paternalism of woollen industry entrepreneurs.

Yet State Road 232 – as it was classified on July 30, 1963, by ministerial decree<sup>8</sup> – provides a privileged viewpoint for a contemporary





30 luglio 1963 con decreto ministeriale<sup>8</sup> – diventa un punto di vista privilegiato per fornire uno sguardo contemporaneo su temi quali architettura, paesaggio, luoghi del lavoro e committenza. Proprio quest'ultima assumerà un ruolo centrale nella reinterpretazione della propria influenza e nel veicolare un cambiamento di mentalità in ambito aziendale, ma soprattutto progettuale. Un cambiamento che avrà sempre, come riferimento, il territorio in cui la fabbrica affonda le sue radici. Una relazione che nasce nel rapporto tra valle e montagna, in una tensione prima di tutto produttiva, ma anche emotiva e forse anche “sublime”. La Panoramica Zegna diviene così l'occasione per poter collocare il paesaggio al centro del progetto imprenditoriale della famiglia di lanieri di Trivero, scelta che ridisegna i doveri stessi della figura dell'imprenditore: non più solo filantropo, ma industriale illuminato che rivolge il suo sguardo alla modernità ed è capace di ri-definire i compiti dell'architettura e del design, in funzione del paesaggio. Ermenegildo Zegna trasporta nella sua strada i cambiamenti degli immaginari che si susseguono lungo la sua costruzione: il rimboschimento e il pascolo, gli spazi per il dopolavoro, i luoghi per la bonifica, ma anche il territorio e le infrastrutture, il turismo e il rinnovato equilibrio ambientale, economico e sociale, divenendo un dispositivo di promozione del territorio. La Panoramica Zegna cerca di avvicinarsi alle caratteristiche delle moderne strade di montagna: il paesaggio accidentato, il variare dei punti di vista, le aperture visuali multiple e l'alternarsi dei piani vicini e lontani<sup>9</sup> sono gli stilemi nel quale prende forma discostandosi da un progetto ingegneristico e avvicinandosi più ad un'opera artigianale nata dalla pietra del luogo e scritta con le pietre stesse. Non esistono, infatti, veri e propri “progetti” della strada che scorre da Trivero alla Marca di Piatto (futura località Bielmonte toccata nell'anno 1953), esistono però le immagini che raccontano le tappe della costruzione del percorso, dei percorsi corrispondenti alle lunghe camminate fatte

glance on themes such as architecture, landscape, workplaces and commissioning. The latter would take on a central role in the reinterpretation of its own influence and in conveying a change in entrepreneurial mentality, and especially in terms of design. A transformation that will always have as point of reference the territory in which the factory is rooted. A relationship that originates in the link between valley and mountain, in a tension that is first of all productive, but also emotive and perhaps even “sublime”. The Zegna Panoramic thus became the opportunity for placing the landscape at the core of the entrepreneurial project of the Trivero woollen industry family, a choice that redesigns the duties of the entrepreneur: not longer only a philanthropist, but also an enlightened industrial who embraces modernity and is capable of redefining the tasks of architecture and design in function of the landscape. Ermenegildo Zegna's road presents the changes of image that took place during its construction: reforestation and grazing lands, spaces for after-work leisure activities, land reclamation, but also the territory and its infrastructures, tourism and a renewed environmental, social and economic balance, thus becoming a device for promoting the territory. The Panoramica Zegna has many of the traits of modern mountain roads: a rugged landscape, changing points of view, multiple openings and alternating close and far-range views<sup>9</sup> are the stylistic features which shape it, distancing itself from an engineering project and coming closer to a handicraft that originates from the local stone and is written with the stones themselves. There are in fact no actual “projects” for the road that connects Trivero to Marca di Piatto (the place where Bielmonte was founded in 1953), yet there are images that narrate the stages of the construction of the road, of the long walks during which its creator sketched the “tracciolini” – the layout on which the Panoramica would be built<sup>10</sup> – and which anticipated the manual work of the workers who, due to the economic difficulties of the after-war period were taken from

dal suo ideatore per disegnare i “tracciolini” – il tracciato su cui si sarebbe sviluppata la Panoramica<sup>10</sup> – che anticipavano il lavoro manuale degli operai, i quali, a causa delle difficoltà economiche del Dopoguerra vengono temporaneamente sottratti al lavoro del lanificio e investiti di una nuova missione per dar vita con le loro mani al progetto di “Monsù Gildo” (come veniva chiamato il conte Ermenegildo Zegna di Monterubello a Trivero). Questa strada può essere interpretata come una vera e propria “macchina scenica”, capace di tessere relazioni nuove tra il mondo che si muove attorno alla grande fabbrica e il territorio nel quale è inserita. Una macchina discreta, connotata – come accaduto per altre opere commissionate dalla famiglia – da un certo *understatement*<sup>11</sup>, anche nei confronti della sfera del piacere. Un piacere misurato, ma costante, sorretto da un forte rigore morale, a tratti calvinista ma capace di rivelare i legami esistenti tra l’asprezza del luogo e l’universo culturale del committente<sup>12</sup>, perseguendo l’ambizione di vivere un paesaggio che possa essere assimilato all’idea di giardino, un luogo nel quale cultura e natura si possano compenetrare armoniosamente<sup>13</sup> alla scala umana. In questo modo, il lanificio – architettura poderosa e immobile – estende le proprie radici sul territorio che lo circonda, attraverso il segno della panoramica diventando espressione che lega l’imprenditore al piccolo paese immerso nelle Prealpi biellesi, alla morfologia del territorio e alla sua idea di costruzione di un luogo.

La cura del territorio entra a far parte della gestione aziendale plasmando la cultura dell’azienda stessa e divenendo non solo un obiettivo, ma anche un principio da lasciare in eredità alle generazioni future. Guardando alla vicenda imprenditoriale di Ermenegildo Zegna, il paesaggio – declinato in forma di piacevole

their jobs at the woollen mills in order to collaborate in “Monsù Gildo’s” project (as Count Ermenegildo Zegna was known between Monterubello and Trivero). This road can be interpreted as a proper “scenic machine”, capable of establishing new relationships between the world that revolves around the great factory and the territory in which it stands. A discreet machine, characterised – as in other works commissioned by the family – by a certain degree of *understatement*<sup>11</sup>, also in terms of pleasure. A pleasure that is measured yet constant, supported by a strict moral, even Calvinist rigour, capable of revealing the existing links between the ruggedness of the place and the cultural universe of the man who commissioned it<sup>12</sup>, pursuing the ambition of living in a landscape that can be related to the idea of a garden, of a place in which culture and nature can harmoniously blend at a human scale<sup>13</sup>. In this way the woollen mill – powerful and static – extends its roots over the territory that surrounds it, through the panoramic road, becoming the expression that links the entrepreneur to the small village in the midst of Biella’s pre-alps, to the shape of the territory and to his idea of the construction of a place.

The care of the territory is part of the management of the company, moulding the culture of the company itself and becoming not only an aim but also a principle to leave in inheritance to future generations. In Ermenegildo Zegna’s entrepreneurial approach the landscape – interpreted as a pleasant immersion in the mountain environment<sup>14</sup> – becomes part of the brand and blends with it, transforming the language with which “enlightened” entrepreneurship presents itself in the national and international contexts. The wish to bequeath production to the natural and territorial context in which it takes place is manifested through the search for a con-



immersione nell'ambiente montano<sup>14</sup> – diviene parte del brand aziendale e si fonde con esso trasformando il linguaggio con il quale l'imprenditoria "illuminata" si presenta nel contesto nazionale e internazionale. La volontà di legare la produzione al contesto naturale e territoriale nel quale avviene si manifesta attraverso la ricerca di una connessione tra il manufatto architettonico e la bellezza del paesaggio evolvendo, soprattutto nel caso di Ermenegildo Zegna, in una condizione necessaria per il benessere delle persone che animano l'azienda e il veicolo per una casa di moda che aspiri al successo a lungo termine.

<sup>1</sup> E. Zegna & figli, *Ermenegildo Zegna: cento anni di tessuti, innovazione, qualità e stile*, Skira, Milano 2010.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Anche se questa fu l'ultima tappa prima della morte di Ermenegildo Zegna avvenuta nel 1966, la strada, attraverso i finanziamenti della famiglia Zegna e di enti pubblici, si concluse nel 1977 raggiungendo Vallemosca in Valle Cervo.

<sup>4</sup> Testo originale in italiano H. Walpole, *On modern gardening*, in *Anecdotes of Painting in England*, 1828, vol. IV, p. 278, citato in R. Dubbini, *Geografie dello sguardo: visione e paesaggio in età moderna*, Einaudi, Torino 1994, p. 109.

<sup>5</sup> A. De Rossi, *La costruzione delle Alpi. Il Novecento e il modernismo alpino (1917-2017)*, Donzelli editore, Roma 2016, p. 523.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 362.

<sup>7</sup> A. Torre, *Luoghi. La produzione di località in età moderna e contemporanea*, Donzelli editore, Roma 2011, p. 339.

<sup>8</sup> R. Canali, *La panoramica Zegna, storia di una strada*, Virginia, Milano 1985, p. 108.

<sup>9</sup> A. De Rossi, *La costruzione delle Alpi*, cit.

<sup>10</sup> R. Canali, *La panoramica Zegna*, cit., p. 153.

<sup>11</sup> M.L. Frisa e L. Latini (a cura di), *Pietro Porcinai a Trivero: giardini e paesaggio tra pubblico e privato*, Marsilio – Fondazione Zegna, Venezia – Trivero 2016.

<sup>12</sup> S. Marini (a cura di), *Immaginari della modernità*, Mimesis, Milano 2016, p.137.

<sup>13</sup> Per approfondire questo aspetto si legga: R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, Giannini, Napoli 1973.

<sup>14</sup> A partire dagli anni cinquanta su iniziativa di Ermenegildo Zegna, furono messe a dimora, senza un preciso progetto, diverse piante di rododendro. Dopo l'alluvione del 1968, fu Pietro Porcinai a ridisegnare per cromia e dimensione le piante, inserendole armoniosamente nel contesto triverese.

nection between the architectural structure and the beauty of the landscape, thus evolving, especially in the case of Ermenegildo Zegna, into a necessary condition for the welfare of the people that give life to the company and the vehicle for a fashion company that aspires to long-term success.

*Translation by Luis Gatt*

<sup>1</sup> E. Zegna & figli, *Ermenegildo Zegna: cento anni di tessuti, innovazione, qualità e stile*, Skira, Milano 2010.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Although this was the last stretch before the death of Ermenegildo Zegna in 1966, the road, which reaches Vallemosca in Valle Cervo, was concluded in 1977 with funding from both the Zegna family and public entities.

<sup>4</sup> H. Walpole, *On modern gardening*, in *Anecdotes of Painting in England*, 1828, vol. IV, p. 278, quoted in R. Dubbini, *Geografie dello sguardo: visione e paesaggio in età moderna*, Einaudi, Torino 1994, p. 109.

<sup>5</sup> A. De Rossi, *La costruzione delle Alpi. Il Novecento e il modernismo alpino (1917-2017)*, Donzelli editore, Roma 2016, p. 523.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 362.

<sup>7</sup> A. Torre, *Luoghi. La produzione di località in età moderna e contemporanea*, Donzelli editore, Roma 2011, p. 339.

<sup>8</sup> R. Canali, *La panoramica Zegna, storia di una strada*, Virginia, Milano 1985, p. 108.

<sup>9</sup> A. De Rossi, *La costruzione delle Alpi*, cit.

<sup>10</sup> R. Canali, *La panoramica Zegna*, cit., p. 153.

<sup>11</sup> M.L. Frisa and L. Latini (eds.), *Pietro Porcinai a Trivero: giardini e paesaggio tra pubblico e privato*, Marsilio – Fondazione Zegna, Venezia – Trivero 2016.

<sup>12</sup> S. Marini (ed.), *Immaginari della modernità*, Mimesis, Milano 2016, p.137.

<sup>13</sup> For an in-depth analysis of this aspect see: R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, Giannini, Napoli 1973.

<sup>14</sup> Following an initiative began in the Fifties and without a specific plan by Ermenegildo Zegna, rhododendrons were planted. After the 1968 floods, Pietro Porcinai re-designed the plants according to size and colour, harmoniously inserting them in the Triverese landscape.

Con curiosità per il suo riemergere carsico, e qualche perplessità, ci si interroga sul Retrofuturismo, un movimento artistico – non prioritariamente architettonico – che indaga l’influenza delle raffigurazioni del futuro prodotte in epoche passate, esprimendo una nostalgia per la memoria di quelle anticipazioni, in bilico fra passato e futuro, e fra l’alienazione e le promesse di riscatto offerte dalle nuove tecnologie.

With curiosity due to its karstic reemergence, and some perplexity, this article explores Retrofuturism, an art movement – not mainly architectural – that investigates the influence of future representations produced in past eras, expressing a nostalgia for the memory of those anticipations, balanced between past and future, alienation and the promises of redemption offered by new technologies.

## Retrofuturismo? Retrofuturism?

*Fabrizio Rossi Prodi*

In alcune e molto diverse circostanze accademiche e professionali ho ricevuto domande relative al Retrofuturismo. Dapprima ho pensato che si trattasse di qualche stranezza o piuttosto di un incomprensibile ossimoro, oppure di una di queste brevi tendenze legate al mondo della comunicazione che si consumano rapidamente, insomma di uno stile (nemmeno un linguaggio o un movimento culturale) nato per sorprendere e dall’orizzonte limitato. Ma, spinto dal desiderio di comprendere quanto accade, e soprattutto ciò che è più diverso dai paradigmi del modo consueto di essere e di pensare, ho ritenuto necessario cercare di capire. E quel che segue è proprio un tentativo di lettura e interpretazione – soprattutto architettonica – di queste diverse tracce riconducibili al Retrofuturismo, basandomi su quel che si trova negli scritti e nelle raccolte di immagini diffuse in rete.

Il Retrofuturismo viene generalmente indicato come un movimento artistico che indaga l’influenza delle raffigurazioni del futuro prodotte in epoche passate, esprimendo una nostalgia per la memoria di quelle anticipazioni, in bilico fra passato e futuro, e soprattutto fra l’alienazione e le promesse di riscatto offerte dalle nuove tecnologie. Non riguarda in particolare l’architettura, ma anche la musica, la letteratura, i film, i comics, i videogames e la moda.

*Retrofuturism* era stato il titolo di una rivista dell’artista americano Lloyd John Dunn, con 17 numeri fra il 1988 e il 1993, fondata in parte con ironia, ma anche con più solidi interessi. Il termine era apparso nei primi anni ’80 in un suo annuncio sul New York Times e in una critica cinematografica del film *Brazil* – pellicola ambientata in una società autoritaria e in un futuro distopico e burocratico – e in generale si riferisce a un linguaggio considerato futuristico in

In various different academic and professional contexts I have been asked about Retrofuturism. At first I believed it was something weird, or else an incomprehensible oxymoron, or one of those brief trends linked to the world of fast-consumption communications, in other words a style (not even a language or cultural movement) that originated with the purpose of surprising and with a limited horizon. Yet, following the wish to understand what was going on, and especially what can be different from the usual paradigms regarding being and thinking, I decided to investigate. What follows is precisely an attempt to read and interpret – especially from an architectural point of view – these various traces that lead to Retrofuturism, based upon what is found in writing and in collections of images found on the net.

Retrofuturism is generally defined as an art movement that explores the influence of depictions of the future produced in an earlier era, expressing a nostalgia for the remembrance of those anticipations, balanced between past and future, alienation and the promises of redemption offered by new technologies. It does not concern architecture specifically, but also music, literature, film, comics, video-games and fashion.

*Retrofuturism* was the title of a magazine published by the American artist Lloyd John Dunn, with 17 numbers between 1988 and 1993, founded with irony, but also with solid interests. The term appeared in an advertisement in a 1983 issue of *The New York Times*, as well as in a review of the film *Brazil* – which was set in an authoritarian society in a dystopic and bureaucratic future – and in general refers to a language considered as futuristic in a past era. There is no great literature on Retrofuturistic architecture, except



un'epoca passata. Non vi è grande letteratura sull'architettura retrofuturistica, salvo forse una recente pubblicazione (S. Borges, S. Ehmann, O. Bamberg, *The tale of tomorrow – utopian architecture in the modernist realm*, Gestalten, 2016), ma si registra una certa attività nei testi che compaiono in rete, nei blogs e soprattutto nelle bacheche digitali. Sui materiali scritti e figurati che appaiono in queste raccolte si fondano queste mie considerazioni, giusto nel tentativo di cogliere qualcosa che forse sta aparendo in embrione, che comunque conserva un carattere ludico e pop e proprio anche per questo si esprime attraverso canali informativi (non proprio documentali e critici) conseguenti.

L'attrazione per gli scenari futuristici affonda nel clima di fiducia positiva per le scoperte scientifiche e tecnologiche che avevano sostenuto lo sviluppo delle società moderne dalla seconda metà dell'Ottocento fino agli anni '60 del secolo scorso, allorquando quelle aspettative di sviluppo vennero bruscamente interrotte dalla crisi energetica e dalla consapevolezza dell'esaurirsi delle risorse, generando profondo, diffuso scetticismo sulla capacità delle scienze applicate di migliorare la vita umana e ancor più l'organizzazione delle società. L'immaginario del Retrofuturismo è rimasto popolato dai paradigmi di quell'ultima fase: le esplorazioni spaziali, i nuovi mondi e la robotica. Ma laddove il Futurismo originario esprimeva ottimismo, il Retrofuturismo appare critico, disincantato, persino nostalgicamente ironico. Nell'affrontare il futuro visto dal passato, o ancora – per inverso – il passato visto dal futuro (come Giulio Verne o il cyberpunk, lo steampunk, ecc.), esso sostanzialmente si misura con il tempo presente, di cui costruisce una critica, mostrando delle possibili alternative.

perhaps for a recent publication (S. Borges, S. Ehmann, O. Bamberg, *The tale of tomorrow – Utopian architecture in the modernist realm*, Gestalten, 2016), yet there is some related activity in web-based texts, in blogs and digital boards. My considerations are based on these texts, in an attempt to perhaps grasp something that is still in an embryonic state, which has a playful and pop nature and which, due to this, is expressed through information channels (not exactly documentary and critical).

The attraction for futuristic scenarios is based in a climate of positive faith in scientific and technological discoveries which had sustained the development of modern societies from the second half of the 19<sup>th</sup> century until the Sixties, precisely when these expectations of development were roughly interrupted by the energy crisis and the awareness of the depletion of resources, thus generating a deep widespread skepticism concerning the capacity of applied sciences to enhance human life or social organisation. The imaginary of Retrofuturism is inhabited by paradigms from this last phase: spatial exploration, new worlds and robotics. Yet whereas the original Futurism expressed optimism, Retrofuturism appears to be critical, disenchanted, even nostalgically ironic. In facing the future as seen from the past, or on the contrary the past as seen from the future (as in Jules Verne, cyberpunk, steampunk, etc.), it is fundamentally measured with the present time, of which it constructs a criticism, showing the possible alternatives to it.

The motivation to seek other visions certainly derives from an dissatisfaction with the contemporary condition, however characterised by an unexpected level of technology, yet projected



La spinta alla ricerca di visioni altre proviene certamente da un'insoddisfazione per la condizione contemporanea, sia pur già oggi caratterizzata da un inatteso tasso di tecnologie, ma proiettata pericolosamente verso una civiltà distopica, affollata, illiberale, dominata dal degrado ambientale e sociale, i cui poteri sono trasferiti a entità autoritarie pubbliche o private. A questo scenario angoscioso il Retrofuturismo contrappone invece romantiche visioni di speranza, quelle stesse che avevano accompagnato il passato, dominate da una forte impronta morale e alimentate da una visione positiva delle tecnologie, di cui viene ricercata la dimensione più umana, gestibile e meno opaca. Nell'aria aperta e incontaminata di un futuro ideale il Retrofuturismo, quindi, non costituisce solo un linguaggio, è soprattutto l'espressione di una diversa cultura sociale.

Il Futurismo costituisce in fondo l'antecedente storico più evidente del Retrofuturismo; era stato un movimento artistico italiano fondato nel 1909 da Marinetti, poi diffuso in Europa. Già la sua concezione estetica si basava sul dinamismo, sul culto della modernità e della tecnica, in contrasto con qualsiasi forma di tradizionalismo nelle arti. In questo empito di travolgente rinnovamento, al posto della prospettiva tradizionale, nell'approccio futurista, le linee diventavano un'estensione di oggetti in movimento, le immagini si moltiplicavano, nel tentativo di catturare il movimento, offrendo una visione simultanea, gioiosa e dinamica e i colori si separavano, creando contrasti simultanei.

L'architettura futurista – attiva in modi diversi fino agli anni Quaranta in Italia – era caratterizzata da una forte innovazione tecnica e formale, da antistoricismo, da un cromatismo esasperato, dall'uso di linee dinamiche, volte a suggerire un'idea di velocità, movimento ed energia. I temi principali erano tratti dal culto delle macchine e dall'esaltazione della guerra e della violenza come impulso vitalistico al rinnovamento. Alla scala urbanistica, la città futurista veniva concepita come un enorme e tumultuoso cantiere,

dangerously toward a dystopic, crowded, illiberal civilisation, dominated by environmental and social degradation, and whose powers are transferred to authoritarian entities, both public and private. This distressing scenario is opposed by Retrofuturism with romantic visions of hope, those that had accompanied the past, dominated by a strong moral imprint and fed by a positive view of technology, of which a more human side is sought, more manageable and transparent. In the open and unpolluted air of an ideal future, Retrofuturism is not only a language, but also the expression of a different social culture.

Futurism is the most evident historical antecedent of Retrofuturism; it was an Italian art movement founded in 1909 by Marinetti which then spread throughout Europe. Its aesthetic conception was based on dynamism, on the cult of modernity and technique, and in opposition with every form of traditionalism in the arts. In this overwhelming motion of renewal, in place of traditional perspective, in the Futurist approach lines became an extension of moving objects, images multiplied in the attempt to capture movement, offering a simultaneous vision, joyful and dynamic, and colours separated, creating simultaneous contrasts.

Futurist architecture – active in various ways in Italy until the Forties – was characterised by a strong technical and formal innovation, by an anti-historicism, an exasperated chromatism, by the use of dynamic lines aimed at suggesting speed, movement and energy. The main themes were taken from the cult of machines and the exaltation of war and violence as a vital drive toward renewal. At the urban scale, the futurist city was conceived as an enormous and tumultuous worksite (rather than based on the landscape or on individual buildings), futurism had truly favoured the renewal of urban culture and in general of the city, already triggered by industrial development, which was introducing new materials and techniques such as iron and steel, reinforced

pp. 139-140  
Eero Saarinen & Associates  
TWA Flight Center, New York, 1955-1962  
foto Balthazar Korab  
Library of Congress, Prints & Photographs Division,  
Balthazar Korab Archive at the Library of Congress, Washington  
p. 141  
Frank Lloyd Wright  
Marin County Civic Center, San-Rafael, CA (1963)  
foto © Ezra Stoller/Esto



che ospita macchine gigantesche. Concentrandosi sullo spazio pubblico (invece che sul paesaggio o sui singoli edifici), il futurismo in verità aveva favorito il rinnovamento della cultura urbana e in generale della città, già indotto dallo sviluppo industriale, che stava introducendo nuovi materiali e tecniche, come il ferro e l'acciaio, il cemento armato e la diffusione dell'elettricità. Il futurismo guardava con fiducia e ottimismo al futuro, in modi diversi e questo atteggiamento positivo si è protratto per tutta la prima metà del XX secolo, arrivando anche a lambire gli anni delle esplorazioni spaziali degli anni Sessanta.

Laddove il Futurismo ritrae immagini di una vita futura attesa, vista con passione e fiducia, il Retro-futurismo si alimenta invece del ricordo di quelle raffigurazioni (ma anche di altri momenti storici), di cui esplora le visioni. Solitamente le espressioni retro-futuriste vanno oltre la rigorosa ripetizione delle forme futuriste e fondono quelle atmosfere di vecchio stampo modernista con alcuni più avanzati contenuti tecnologici dell'epoca contemporanea, sottolineando così la tensione tra passato e futuro.

Ampia è la produzione nel campo della letteratura, del cinema, della musica, delle arti figurative, del design e della moda. Molti sono i precedenti culturali che ispirano il Retrofuturismo: i suoi riferimenti sono tratti dagli ambienti delle città industriali e della civiltà delle macchine, dalle esplorazioni spaziali, dal Modernismo, dal Costruttivismo, dall'Art-Deco. La maggior parte delle architetture retro-futuriste è influenzata dalla cultura delle macchine, dagli edifici dei trasporti, dai velivoli, dalle forme dello spazio e dell'era atomica, o dalla natura stessa. Il loro aspetto è fresco, meccanico e preciso.

In architettura un edificio simbolo viene considerato tradizionalmente il Theme Building dell'aeroporto di Los Angeles del 1961. È riconducibile alla Googie architecture (o anche alla Popoluxe architecture), una sorta di linguaggio pop legato ai paesaggi del traffico e della vita quotidiana, dominato dall'impiego di solidi geometrici, linee e

concrete and electricity. Futurism looked with confidence and optimism to the future, and this positive stance continued for the entire first half of the 20<sup>th</sup> century, and almost reaching the years of space exploration during the Sixties.

Where Futurism creates images of an expected future life, seen with passion and trust, Retrofuturism feeds instead on the remembrance of those depictions (but also of other historical moments), of which it explores the visions. Usually Retro-futurist expressions go beyond the rigorous repetition of futurist forms and blend those old modernist atmospheres with some more advanced technological contents from the contemporary era, thus underlining the tension between past and future.

There is a wide production in the fields of literature, cinema, music, figurative arts, design and fashion, and many are the cultural antecedents from which Retrofuturism draws inspiration: its references are taken from industrial cities and the civilisation of machines, from spatial exploration, from Modernism, Constructivism and Art-Deco. Most Retrofuturist architecture is influenced by the culture of machines, transport buildings, aircrafts, by the forms of space and of the atomic era, or by nature itself. Their appearance is fresh, mechanical and precise.

In architecture a symbolic building is the Theme Building of the Los Angeles Airport of 1961. It is connected to Googie architecture (or to Popoluxe architecture), a sort of Pop language linked to the landscapes of traffic and everyday life, dominated by the use of geometrical solids, curved lines and surfaces, transparent walls and symbolic elements related to everyday consumer society. In particular, the term Googie derives from the name of a cafeteria designed by John Lautner, but it is more or less the entire production of this architect which describes quite well the features of Retrofuturism. Also some projects or phases of well-known architects, usually quite distant in style, can be

superfici curve, pareti trasparenti ed elementi simbolici consumistici della vita di tutti i giorni. In particolare il termine *Googie* deriva dal nome di una Cafeteria disegnata da John Lautner, ma è un po' tutta la produzione di questo architetto che descrive bene i caratteri del Retrofuturismo. Così come retrofuturisti possono essere considerati alcuni progetti o certe fasi di architetti più conosciuti, anche molto distanti fra loro, come Eero Saarinen al Terminal TWA, l'ultimo Wright di Marin County e delle visioni per le nuove città, gli organismi cellulari di Moshe Safdie o di alcuni Metabolisti, le strutture di Filler, i grandi oggetti di Niemeyer, l'Arcologia di Paolo Soleri, l'archeologia industriale di Bofill, ecc. Nelle bacheche del Retrofuturismo che circolano, fanno la loro comparsa anche opere più contemporanee come alcune di quelle che appartengono a Frank O'Gehry o Zaha Hadid, anche se si tratta di esempi assai complessi, troppo vicini e, in fondo, difficili da ricollocare nei paradigmi di quell'approccio.

Se proviamo a consultare proprio le bacheche dei vari siti – che in certa misura è possibile assumere come base documentale, quasi una sorta di risposta automatica di una intelligenza artificiale un po' *pret-a-porter* della produzione culturale – relativi alle architetture retrofuturiste, possiamo ricavare alcune caratteristiche progettuali e alcuni principi della progettazione urbana e architettonica retrofuturistica, che ho qui di seguito sommariamente provato a riassumere.

Nel pensiero e nelle proposte retro-futuristiche, la città ideale sembra essere l'erede del Movimento Moderno, è costituita da edifici solitari o macrostrutture delicatamente collocate in una natura piuttosto originaria. Infatti lo spazio urbano non viene apprezzato nelle sue forme tradizionali, ma viene concepito preferibilmente come paesaggio naturale o come spazio vuoto disponibile. Inoltre, mentre nel Futurismo lo spazio esterno era concepito come un *hardscape* completamente artificiale, meccanizzato ed era gremito di persone che corrono ovunque in fretta, nella concezione retrofuturistica lo spazio esterno, lo spazio pubblico è principalmente naturale. Un'atmosfera di apertura e libertà (di movimento e di scelta) prevale in questo spazio urbano che è solcato da collegamenti rivolti in ogni direzione, da luoghi riparati, da assenza di confini e da continui, stretti contatti con la natura; le attività che si svolgono all'interno degli edifici sono generalmente visibili, grazie alle pareti vetrate.

Nella disposizione degli insediamenti, invece di un approccio gerarchico o di una struttura narrativa, il Retrofuturismo favorisce il policentrismo, con una ripetizione, possibilmente dilatata alla grande scala, di organismi architettonici. La percezione spaziale sembra essere più dinamica del solito ed essere il risultato dell'intreccio reciproco di tempo e spazio. La città, più che da isolati e strade, è generalmente costituita da complessi alla scala di *unité d'habitation* (una sorta di comunità chiuse ispirate a modelli ideali ordinati) che sono il risultato di un assemblaggio meccanico (diagrammatico) di unità modulari o cellule viventi. Questi complessi possono essere concepiti come piattaforme isolate e artificiali, sono ispirati ad un ordine definito che regola tutti gli aspetti – strutturali, costruttivi, processuali, energetici e sociali – sono spesso interpretati architettonicamente con un approccio linguistico brutalista.

Le residenze e gli altri organismi architettonici sono per lo più espressione in cui prevale un principio di individualità nel paesaggio naturale, talvolta sono massicci, talaltra trasparenti, spesso fortemente iconici. Forme e spazi ricercano caratteri elementari, anche astratti e metafisici. L'architettura è fortemente influenzata da aspetti di apertura, forza e dalla chiarezza dell'organizzazione strutturale (anche se quest'ultima spesso crea un'atmosfera misteriosa che interroga il fruitore). Volumi e forme sono spesso geometrici ed elementari. Sono molto considerate le forme legate all'epoca spaziale: forme circolari, forme arrotondate con geometrie poligonali, o forme organiche, con linee dinamiche e inclinate (non verticali, non ortogonali). A volte le forme sono solo frammenti di quelle originali

considered as Retrofuturist, such as the Eero Saarinen of the TWA Terminal, the last Wright of Marin County and of the visions for new cities, Moshe Safdie's cellular organisms or the work of some Metabolists, Filler's structures, Niemeyer's large objects, Paolo Soleri's Archology, Bofill's industrial archaeology, etc. Among Retrofuturist works there are also more recent works, such as some by Frank O'Gehry or Zaha Hadid, although these are very complex examples, too close to our time and ultimately difficult to include in that approach.

If we consult the various sites found online – which to a certain extent can be considered as a documentary database, as a sort of automatic response by a kind of *pret-a-porter* artificial intelligence of cultural production – regarding Retrofuturist architecture, we can determine certain design features and some principles of Retrofuturist urban and architectural design, which I have attempted to summarise here.

In Retrofuturist thought and proposals, the ideal city seems to be the heir of the Modern Movement, it is constituted by solitary buildings or macro-structures placed in a more or less ordinary nature. In fact, the urban space is not appreciated in its traditional forms, but is rather conceived as natural landscape or as available empty space. Furthermore, while in Futurism exterior space was conceived as a completely artificial and mechanised *hardscape* full of people in a hurry to get somewhere, in the Retrofuturist conception exterior, public space, is mostly natural. An atmosphere of openness and freedom (of movement and choice) prevails in this urban space criss-crossed by connections in all direction, by sheltered spaces, by the lack of boundaries and by continuous tight contact with nature; the activities that take place inside the buildings are generally visible, thanks to the glazed walls.

In the distribution of settlements there is instead a hierarchical or narrative approach. Retrofuturism favours poly-centrism, with a repetition, possibly dilated to the large scale, of architectural organisms. Spatial perception seems to be more dynamic than usual and to be the result of the reciprocal weaving of time and space. The city is generally constituted, rather than of blocks and streets, of complexes at the scale of the *unité d'habitation* (a sort of closed community inspired on ideal ordered models) which are the result of a mechanical (diagrammatic) assembly of modular units of living cells. These complexes can be conceived as isolated and artificial platforms, inspired by a defined order which regulates all aspects – structural, constructive, procedural, energy-related and social – and are often interpreted architecturally through a Brutalist linguistic approach.

Residences and other architectural organisms are usually the expression of a principle of individuality in the natural landscape, often massive, others transparent, generally strongly iconic. Forms and spaces take on elementary, or even abstract and metaphysical features. Architecture is strongly influenced by aspects of aperture and force, as well as by the clarity of the structural organisation (although the latter often creates a mysterious atmosphere that questions the user). Volumes and forms are often geometrical and elementary. Forms related to the spatial era are favoured: circular, rounded, polygonal, or organic shapes with dynamic and inclined lines (not vertical or orthogonal). Forms are often only fragments of the original regular geometries, such as abandoned or ruined spaceships. A dynamic inspiration overcomes vertical and orthogonal lines and avoids corners, and on the contrary prefers inclined walls. Structures are very audacious, the changes in elevation powerful and challenge gravity. Buildings are usually shown from below, leaving the connection to the ground as partially unbuilt. The exterior aspect of the architectural organisms is often the result of their structural or construc-



geometrie regolari, come le astronavi abbandonate e in rovina. Un'ispirazione dinamica porta a superare le linee verticali e ortogonali e ad evitare gli angoli, al contrario suggerisce di adottare pareti inclinate. Le strutture sono molto audaci, gli sbalzi poderosi, sfidano la gravità. Gli edifici sono spesso mostrati dal di sotto, lasciando la loro impronta a terra parzialmente non costruita.

L'aspetto esterno degli organismi architettonici è spesso risultato dei loro principi strutturali o costruttivi, gli edifici appaiono spesso come aggregazione di spazi e volumi. La forma è anche espressione del processo costruttivo, in cui l'ossatura delle costruzioni viene esibita. Forma e griglia strutturale – di solito in cemento brutalista o più raramente in acciaio macchinista – coincidono completamente. Tuttavia le superfici strutturali sono preferite ai telai o ai pilastri. Su scala più ampia, le macrostrutture possono diventare abitazioni, spazi abitativi o rifugi. Per quanto riguarda la funzionalità, gli spazi sono multifunzionali e non specifici, sono flessibili, non ci sono confini rigidi tra spazi diversi. Gli edifici hanno molti spazi intermedi, come logge o altri luoghi ombreggiati che sono sparsi ovunque. Le finestre non sono mai un vuoto ritagliato nel muro, ma piuttosto l'assenza geometrica di una faccia del volume originale, o l'interspazio tra volumi diversi.

L'architettura riecheggia l'ecologia nelle sue forme e talvolta nei suoi processi, architettura ed ecologia sono visti come alleati. Gli edifici si appoggiano lievemente su natura e paesaggio che sono lasciati preferibilmente intatti e originari, così da mostrare tutta la loro forza espressiva, la loro drammatica potenzialità e bellezza. Gli insediamenti sembrano spesso un evento individuale romanticamente isolato nel paesaggio intatto, quasi astronavi cadute. La natura, le rocce, la vegetazione possono anche divenire un elemento costitutivo dell'organismo architettonico. E in certi casi la natura riprende il sopravvento sull'architettura. A volte l'architettura viene riportata alla condizione di rovina. Aderendo a un pensiero organico, il paesaggio viene lasciato ad esprimere tutta la sua forza vitale, la natura cresce e si dilata, le rocce e la terra rimangono visibili, l'acqua deve scorrere liberamente e incidere profondamente la durezza della materia.

Lo spazio interno degli organismi architettonici è centrato sull'uomo e le sue misure, talvolta è una cellula o un guscio, mostra uno o due assi, forse un centro, più spesso è coperto da una volta. Lo spazio interno è plasmato, scavato, crea un paesaggio interno, i cui spazi sono introversi, quando si apre una vista, irrompe una forte scena naturale. Le altezze interne sono rilevanti, spesso segnano dinamicamente un asse verticale che invita l'osservatore ad alzare lo sguardo. Rampe e lunghe scale sottolineano l'aspirazione simbolica a salire verso il cielo e la luce. La luce interna è ispirata ed espressiva, è caratterizzata da forti contrasti di ombra, spesso proviene da lucernari e attrae verso il cielo. In alcuni interni un alone luminescente diffonde una luce secondaria nello spazio interno.

I materiali sono usati con uno spirito di autenticità, mostrano la loro natura intrinseca e reale e a volte mostrano il loro processo di costruzione. Il calcestruzzo è molto apprezzato, soprattutto quando lavora con le superfici. Ai materiali è affidato il ruolo di "decorazione". Un mix di materiali autentici, elementi naturali e alta tecnologia qualificano l'interior design, dominato da una sensazione di vita confortevole, assistita da una tecnologia facilmente gestibile – e generalmente invisibile.

E mentre concludo queste prime riflessioni, non appena riesco ad astrarmi dai cliché e dalla reazione perplessa di fronte agli eccessi formalistici che accompagnano questo movimento, non appena riesco a sfuggire dal sospetto che si tratti solo di uno stile, mi colpisce il fatto che alcuni dei principi che ho fin qui descritto costituiscono comunque il presupposto del progetto contemporaneo.

tive principles and buildings appear as the addition of spaces and volumes. Form is also an expression of the building process, in which the bone-structure of the constructions is exhibited. Form and structural grid – usually in brutalist cement or, more rarely, in machinist steel – completely coincide. However, structural surfaces are preferred to frameworks or pillars. On a wider scale, macro-structures can become residences, dwellings or shelters. As for functionality, spaces are multi-functional and non-specific, they are flexible and there are no rigid boundaries between different spaces. Buildings have many intermediate spaces, such as loggias or other shaded areas. Windows are not simple voids cut out of the wall, but rather the geometrical absence of a side of the original volume or the inter-space between different volumes. Architecture reflects ecology in its shapes and oftentimes in its processes. Architecture and ecology are seen as allies. Buildings are lightly placed on nature and landscapes which are preferably left untouched, so as to offer all of their expressive force, their dramatic potential and beauty. Settlements often seem to be a romantically isolated individual event on an intact landscape, almost like a fallen spaceship. Nature, rocks, vegetation, can also become a constitutive element of the architectural organism. In some cases nature regains the upper hand over architecture. Sometimes architecture is taken back to a condition of ruin. Adhering to an organic way of thinking, the landscape is allowed to express all of its vital force, nature grows and dilates, the rocks remain visible, water flows freely and leaves a deep mark on the hardness of matter.

The interior space of architectural organisms is centered on man and his measures, sometimes it is a cell or a shell, has one or two axes, perhaps a centre, and is commonly covered by a vault. Interior space is modelled, carved, it creates an interior landscape in which spaces are introverted, and where there is an opening, it is over a powerful natural scenery. Interiors are high, often dynamically marking a vertical axis that invites the observer to lift his gaze. Ramps and long staircases underline the symbolic aspiration to rise toward the sky and the light. Interior lighting is inspired and expressive, characterised by strong contrasts with shadows, and is often derived from skylights, which attracts to the sky. In some interiors a luminous halo diffuses a secondary light throughout the interior space.

Materials are used in a spirit of authenticity, they show their inherent and true nature and occasionally show their construction process. Concrete is well appreciated, especially when working on surfaces. Materials are entrusted with a "decorative" role. A mix of authentic materials, natural elements and high technology qualify the interior design, dominated by a sense of comfort, assisted by an easily manageable – and generally invisible – technology.

And as I conclude these early reflections, as I manage to distance myself from clichés and from the perplexed reaction to the formalist excesses of this movement, as I liberate myself from the suspicion that it is only a style, I am struck by the fact that some of the principles that I have described are at the basis of the contemporary project.

*Translation by Luis Gatt*

Il patrimonio delle sale cinematografiche da anni ormai è soggetto a un lento declino. La trasformazione barbara che molti di questi edifici hanno subito nel corso del tempo ha favorito, in parte solo casualmente, la perdita definitiva di buona parte degli esempi più significativi di questo giacimento culturale. Solo una coscienza avvertita oggi può e deve guidare scelte consapevoli di restauro per impedire ulteriori manomissioni e saccheggi.

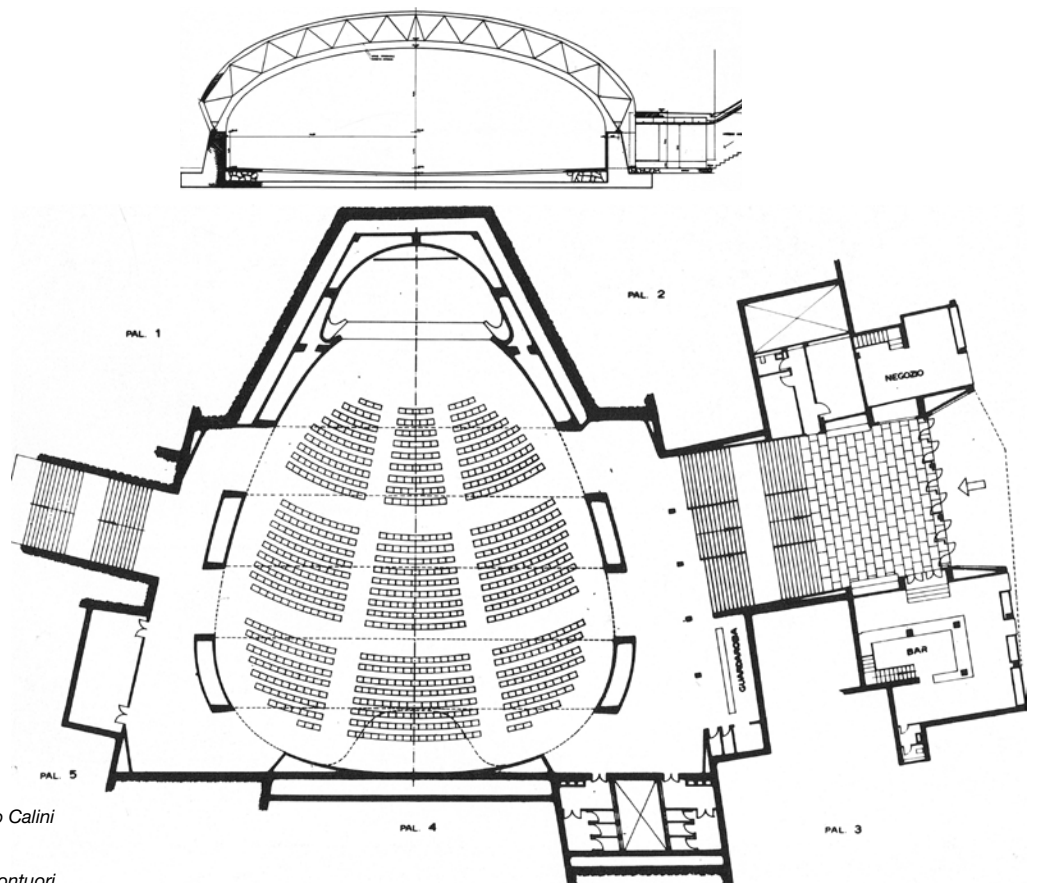
The heritage represented by movie theaters has been in gradual decline for some time now. The barbaric transformation undergone by many of these buildings over the years has caused, often fortuitously, the definitive loss of many of the most significant examples of this cultural patrimony. Only an informed awareness can and should guide the mindful restoration choices for preventing additional alterations and pillage.

## Dalla cattedrale al *pop-up* Prospettive di tutela e salvaguardia del patrimonio delle sale cinematografiche From cathedrals to *pop-ups* Perspectives concerning the protection and safeguarding of the heritage represented by movie theaters

*Susanna Caccia Gherardini*

Che quello delle sale cinematografiche sia un patrimonio a rischio lo dimostra il crescente interesse che questo argomento ha suscitato tra studiosi e accademici almeno a partire da una ventina di anni fa<sup>1</sup>. Interesse cui fanno da sfondo appelli accorati di attori e cineasti che invitano alla loro salvaguardia. Un interesse che si è rivelato, sul piano della tutela, piuttosto inutile. Ma si potrebbe come impedire il lento declino di quella che ormai sembra un'industria destinata a fallire, come convincere i proprietari o i gestori delle migliaia di sale cinematografiche presenti su tutto il nostro territorio a tenere in vita attività che oggi non hanno il minimo ritorno economico? Infatti, nonostante gli allarmi ripetutamente dati da studiosi e appassionati di tutto il mondo, che già negli anni passati hanno preso forma in numerose mostre, pubblicazioni e giornate di studio, una parte importante del nostro patrimonio culturale si sta perdendo. Le sale cinematografiche chiudono, al loro posto trovano spazio supermercati, megastore, sale bingo e quant'altro. Scaffali pieni di maglie, lunghe pareti di scarpe in bella mostra, confezioni di surgelati, hanno rimpiazzato stucchi e pannelli decorativi sulle pareti di questi edifici. Per impedire almeno che le cattedrali del cinema esalino l'ultimo respiro e se ne perda il ricordo, appare oggi quanto mai necessario provare a sottolineare nuovamente la centralità di questo patrimonio. È passato quasi un secolo ormai da quando Carlo Ludovico Ragghianti nel saggio *Cinematografo rigoroso* conferisce, in pieno dibattito culturale, dignità di arte figurativa al cinema<sup>2</sup>. E oltre un secolo è trascorso da quando la nuova arte trova i luoghi per la sua esposizione, le sale cinematografiche, che perfezionandosi e specializzandosi in forme e funzioni vanno a popolare lo scenario urbano. Il Cinema diventa

The growing interest in this topic over the past twenty years among scholars and academics demonstrates the fact that the heritage represented by movie theaters is at risk<sup>1</sup>. This interest is supported by the appeals of actors and filmmakers to ensure their safeguarding, yet it has proven to be mostly ineffective. How could the slow decline of an industry that seems destined to failure be prevented? How could the owners and managers of thousands of movie theaters throughout our territory be convinced to keep going with an activity that no longer provides a financial return? In fact, despite the alarms sounded repeatedly by scholars and enthusiasts from all over the world, expressed over the past few years in the form of numerous exhibitions, publications and conferences, an important part of our cultural heritage is being lost. Movie theaters close their doors and are substituted by supermarkets, megastores, bingo halls and the like. Shelves full of sweaters, long walls of shoes and frozen food on exhibition have taken the place of the stuccos and decorative panels that adorned these buildings. In order to prevent the death of these cathedrals of cinema and the loss of their memory, it is more than ever necessary to highlight the central position of this heritage. Almost a century has gone by since Carlo Ludovico Ragghianti, in his essay *Cinematografo rigoroso* conferred to cinema, in the midst of a cultural debate, status as a figurative art<sup>2</sup>. And more than a century has gone by since the new art found the venues for its exhibition, the movie theaters which, perfecting and specialising their forms and functions, came to populate the urban landscape. The movie theater became a central element in the urban space, a modern agorà, a place for social interaction, even a "cathedral" of the contemporary city<sup>3</sup>. A



Adalberto Libera, Eugenio Montuori, Leo Calini  
 Cinema Airone, Roma, (1953)  
 Pianta e sezione  
 per gentile concessione di Francesco Montuori

p. 147  
Alessandro Rimini  
Cinema Massimo, Milano, 1939  
Interno della sala

p. 148  
Hippodrome Theater, Derby (UK)  
Odeon, Colchester (UK)  
foto Adam Slater, 2011

p. 149  
Cinema Fontänen, Vällingby, Stockholm, 1956  
foto Kjell Furberg 2011

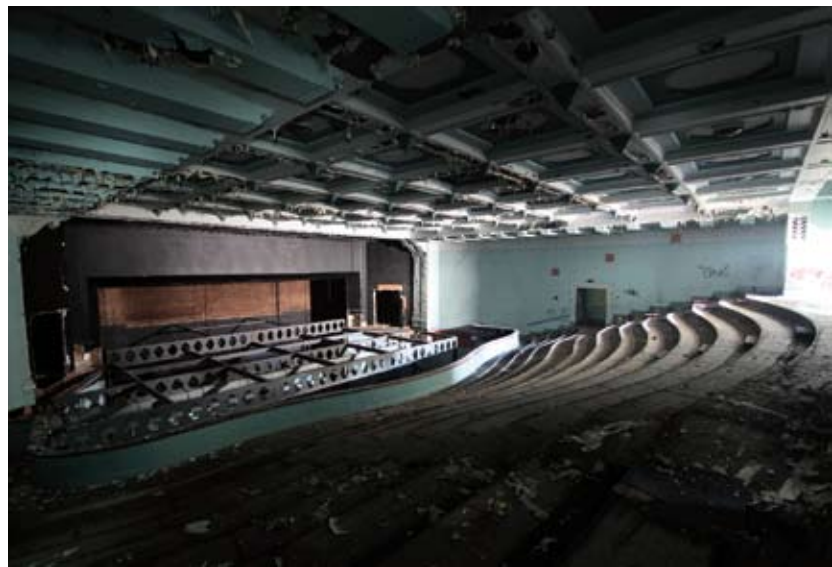
elemento ordinatore dello spazio urbano, moderna *agorà*, luogo di incontro, di ritrovo, di scambio e socializzazione, perfino “cattedrale” nella città contemporanea<sup>3</sup>. Uno stretto legame quello tra spazio filmico, spazio architettonico e spazio urbano, che fin dalle origini gli stessi fratelli Lumière avevano evidenziato nel grandioso dispositivo Cinématographe Géant collocato in Champs-de-Mars in occasione dell’esposizione Universale di Parigi del 1900, a dimostrare come l’architettura possa diventare oggetto filmico e il cinema oggetto architettonico<sup>4</sup>. In realtà il rapporto cinema/architettura può essere letto secondo una diversa angolazione, speculare e complementare a quella ormai consolidata in tanta critica. Una direttrice che cerca di comprendere come il “cinema stia nella città”, come la scatola cinematografica dalla sua comparsa nei centri abitati sia divenuta parte inscindibile di questo organismo. Contenitori la cui architettura attraversa nei decenni tutti i linguaggi artistici nelle sue diverse declinazioni: dal liberty del Ghersi di Torino (1915) alle soluzioni eclettiche degli anni Venti del Corso di Milano (1927), fino alle composizioni lineari dell’Airone di Calini, Libera, Montuori a Roma (1953-1956)<sup>5</sup>. Un vocabolario che trova le sue codificazioni nella trattazione manualistica dei primi decenni del Novecento, negli articolati scritti di Enrico Mandolesi (*I cinematografi*) e Roberto Aloï (*Architetture per lo spettacolo*)<sup>6</sup>. E mentre il linguaggio architettonico raggiunge una sua definizione, gli anni Cinquanta ridisegnano la geografia delle sale cinematografiche, con il boom economico si varca il limite urbano, gli spazi per la proiezione si standardizzano e approdano nelle periferie. Ma non sarebbe trascorso molto tempo perché si inaugurasse la stagione della decadenza, quella della moltiplicazione degli schermi, della nascita del multisala, dei primi appelli contro il degrado

close connection between film space, architectural space and urban space, which from its very beginning the Lumière brothers had highlighted through their grand device, the Cinématographe Géant, placed on the Champs-de-Mars on the occasion of the Paris Universal Exhibition of 1900, shows how architecture can become a filmic object and cinema an architectural object<sup>4</sup>. Actually, the cinema/architecture relationship can be interpreted from a different angle, specular and complementary to the one already consolidated by the critics. A guideline that attempts to understand how “cinemas are in the city”, how movie theaters, since their first appearance in urban centres, have become an inseparable part of this organism. Containers whose architecture traverses throughout the decades all art languages and their various styles: from the Art Nouveau of the Ghersi in Turin (1915) to the eclectic solutions of the Twenties as seen on the Corso in Milan (1927), until the linear composition of the Airone by Calini, Libera and Montuori in Rome (1953-1956)<sup>5</sup>. A lexicon that is codified in early 20<sup>th</sup> century manuals, in the articulated writings by Enrico Mandolesi (*I cinematografi*) and Roberto Aloï (*Architetture per lo spettacolo*)<sup>6</sup>. And as the architectural language finds definition, the Fifties redesign the geography of movie theaters, extending beyond the urban limits during the economic boom, while the spaces for film projection are standardised and reach the suburbs. Yet very soon the period of decline would begin, with the multiplication of screens, the appearance of multiplexes, and the first appeals to safeguard historical movie theaters from degradation. In the meantime architecture becomes trivialised, film projection takes place in places aimed to mass consumption, in large suburban shopping centres where recreational and leisure activities go together with



delle sale cinematografiche storiche. Intanto l'architettura si banalizza, la proiezione avviene in luoghi destinati al consumo di massa, nei grandi centri commerciali dislocati nelle periferie, dove l'offerta ricreativa, a portata di posteggio per automobile, si confonde con ampie proposte di svago e shopping frenetico. Il rischio di chiusura e la conseguente scomparsa dei cinema storici è del resto un fenomeno in corso da alcuni decenni, come denunciato da Federico Zeri nell'articolo *Architettura. Le cattedrali del cinema. I favolosi templi moderni*, apparso ne «L'Europeo» agli inizi degli anni Ottanta<sup>7</sup>. In Francia ormai da anni «les temples détruits du cinéma, vaisseaux fantômes» hanno lasciato il posto a grandi magazzini o a catene commerciali, e le vecchie *affiches* cinematografiche sono rimpiazzate da «publicités pour yaourts et surgelés [...] à des murs blancs sales et des néons même pas en couleur, des néons pour morgue de l'institut médico-légal!»<sup>8</sup>. Sui giornali si rincorrono interventi che registrano quotidianamente la chiusura di sale cinematografiche e l'Italia non è immune a quanto sta accadendo nel resto del mondo. I numeri forniti sono disastrosi<sup>9</sup>. L'Italia si sta muovendo da diversi anni ormai per contrastare il fenomeno<sup>10</sup>, ma appare imprescindibile il confronto e lo scambio con il panorama internazionale. Del resto la promozione della conoscenza e della tutela delle sale cinematografiche registra nello scenario internazionale molte realtà, attive da diversi anni, che hanno avviato un vasto programma di catalogazione e conservazione. Già nel 1967 nasce infatti a Londra su iniziativa del giornalista Eric George la *Cinema Theatre Association*, impegnata da allora in una serie di battaglie contro la demolizione di questi edifici e l'inserimento degli stessi nella lista dell'English Heritage<sup>11</sup>. Inoltre iniziative come la pubblicazione di un periodico, *Cinema*

shopping frenzies, and within easy access to car parks. The risk of the closing and subsequent disappearance of historical movie theaters is a phenomenon that has been ongoing for several decades, as reported by Federico Zeri in his article *Architettura. Le cattedrali del cinema. I favolosi templi moderni*, which appeared in «L'Europeo» in the early Eighties<sup>7</sup>. In France for some time «les temples détruits du cinéma, vaisseaux fantômes» have given up their place to large department stores or supermarkets, and the old film *affiches* have been replaced by «publicités pour yaourts et surgelés [...] à des murs blancs sales et des néons même pas en couleur, des néons pour morgue de l'institut médico-légal!»<sup>8</sup>. The newspapers report on an almost daily basis about the closing of movie theaters, and Italy is not immune to what is going on around the world. The numbers are disastrous<sup>9</sup>. Italy has been implementing actions to oppose the trend<sup>10</sup>, yet a debate at the international level seems essential. Moreover, numerous international entities have undertaken over the years the promotion of knowledge about movie theaters and their safeguarding, and have launched a vast cataloguing and conservation programme. The *Cinema Theatre Association*, promoted by the journalist Eric George, was founded in London in 1967. Since then it has been involved in a series of battles against the demolition of these buildings and in favour of their inclusion in the English Heritage list<sup>11</sup>. Additional initiatives such as the publication of a journal, the *Cinema Theatre Association Bulletin*, and of a series of monographic volumes, as well as the creation of guidelines for the usage of these architectures, mark the English experience as one of the highest examples in Europe<sup>12</sup>. Strictly linked to the circuit of the *Cinema Theatre Association*, and similar in structure and aims, is the *Scottish Cine-*



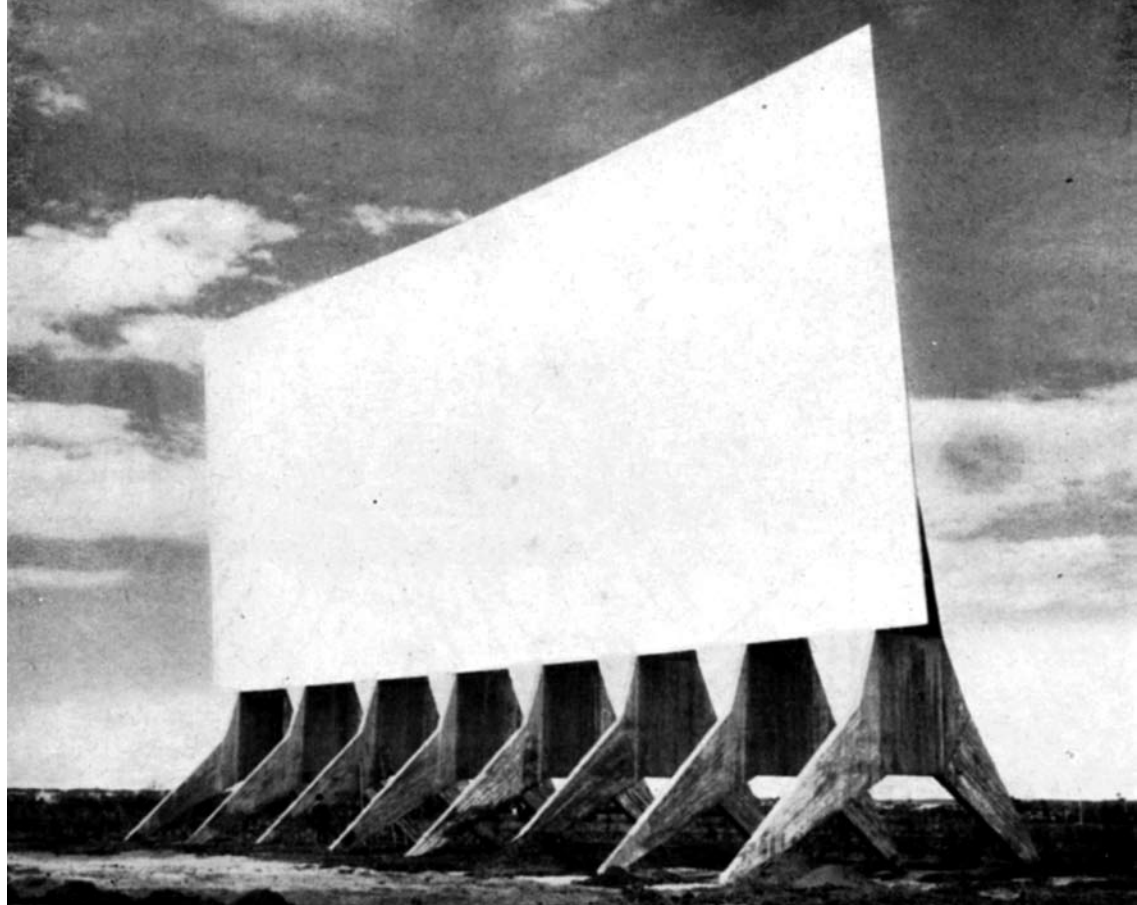
*Theatre Association Bulletin*, l'uscita di volumi monografici, la creazione di un archivio e l'ideazione di percorsi per la fruizione di queste architetture, fanno indubbiamente dell'esempio inglese una delle note più alte nel panorama europeo<sup>12</sup>. Strettamente correlato al circuito di *Cinema Theatre Association* appare lo *Scottish Cinemas project*, che simile per costituzione e finalità, ha il merito di fornire una lista completa dei cinema scozzesi vincolati (organizzata secondo i diversi gradi di tutela)<sup>13</sup>. Le sale cinematografiche "a rischio" sono poi inserite, grazie a una dettagliata scheda di analisi sullo stato di conservazione nell'*Official Buildings at Risk Register* istituito a partire dal 2007 dall'English Heritage<sup>14</sup>. Vari sono gli interventi di restauro, conversione e riconversione registrati nel Regno Unito, secondo le casistiche annoverate soprattutto nelle riviste di settore, a testimoniare che la conservazione di questi edifici può passare attraverso nuove destinazioni d'uso compatibili con le caratteristiche intrinseche all'organismo architettonico<sup>15</sup>. Se la situazione italiana registra una serie frastagliata di iniziative scoordinate e un'assenza di una politica organica, dall'altra parte un esempio in questo senso può venire dalla Francia<sup>16</sup>. La realtà francese, a differenza dei paesi anglosassoni o statunitensi, ha creato un'istituzione finanziata dal Governo per la salvaguardia delle sale storiche: la *Mission Cinema*. Il quadro normativo francese infatti appare intervenire in maniera estesa nei confronti di questo patrimonio con un progetto rivolto principalmente alle sale della capitale e delle sue banlieue. *Mission Cinéma*, creata nel 2002 e guidata da Michel Gomez, porta avanti infatti un progetto rivolto da una parte alla salvaguardia e rinascita delle sale cinematografiche storiche, dall'altra alla previsione oculata di nuovi contenitori destinati a riequilibrare geograficamente

*mas Project*, which has the merit of including a complete list of protected Scottish cinemas (organised according to the level of protection)<sup>13</sup>. Movie theaters considered "at risk" are added, thanks to a detailed report analysing its state of conservation, to the *Official Buildings at Risk Register* established in 2007 by the English Heritage<sup>14</sup>. Various restoration, conversion and reconversion interventions have been undertaken in the United Kingdom according to the records presented especially in specialised journals, which show that the conservation of these buildings can be accomplished through new usage destinations that are compatible with the inherent features of the architectural organism<sup>15</sup>. Although the Italian situation shows a fragmented series of uncoordinated initiatives and the absence of an organic policy, a good lesson can be learned in this respect from the French experience<sup>16</sup>. France, whose context is different from that of Anglosaxon nations, created an government-funded institute for the safeguarding of historical movie theaters: the *Mission Cinema*. The French regulatory framework in fact seems to intervene broadly on this heritage with a project aimed primarily at the cinemas in the capital and its *banlieues*. *Mission Cinéma*, created in 2002 and directed by Michel Gomez, carries out a project aimed on the one hand to the safeguarding and revival of historical movie theaters, and on the other to the prudent preparation of new structures destined to geographically rebalance the city's film offer<sup>17</sup>. *Cinema Treasures* in the United States has been carrying out related activities since the year 2000, and has obtained unexpected results in the field of the conservation of historical movie theaters<sup>18</sup>. *Cinema Treasures* later created an association of the same name which is active in awareness campaigns for the safeguarding of movie theaters, work



l'offerta cinematografica cittadina<sup>17</sup>. Di altra natura il lavoro svolto da *Cinema Treasures* in America, la cui attività fin dal 2000 ha raggiunto risultati inattesi nel campo della conservazione delle sale cinematografiche storiche<sup>18</sup>. *Cinema Treasures* ha dato poi i passi a un'omonima associazione attiva nelle campagne di sensibilizzazione per la salvaguardia delle sale, il cui lavoro va a sommarsi a quello più specifico del *Drive-In Theater*<sup>19</sup>. Il net dei cinema non può non annoverare le ricerche condotte in Svezia da Kjell Furberg<sup>20</sup>, la ben coordinata serie di iniziative portate avanti dal Cinema Heritage Group di Marc Zimmermann<sup>21</sup>, o l'attività della *Cinema and Theatre Historical Society* in Australia e Nuova Zelanda, raccolta periodicamente nella rivista *Cinema Record*<sup>22</sup>, come la catalogazione portata avanti in Olanda da *Cinema Context* relativa alle oltre 1500 sale presenti sul territorio a partire dal 1900<sup>23</sup>. Se la lista di associazioni, iniziative e progetti potrebbe proseguire toccando molteplici realtà a livello internazionale, purtroppo lo stesso non può dirsi per la situazione italiana, che a oggi non si è ancora attivata ufficialmente per il censimento e la tutela, se non con qualche iniziativa locale<sup>24</sup>. La lista di saracinesche abbassate, demolizioni, sostituzioni con parcheggi, supermercati e complessi residenziali, abbandoni e degrado, purtroppo sembrerebbe destinata a continuare. Un debolissimo segno di ripresa sembra arrivare da episodi isolati<sup>25</sup>. Quello che sembra emergere comunque nella realtà italiana è l'interessamento da parte di interi quartieri per la salvaguardia dei propri cinema storici. Occupazioni, raccolte di firme e altre forme di battaglia locali sono portate avanti dai cittadini. Ma davvero pochi e isolati sono gli esempi virtuosi su questo patrimonio, a fronte di una scarsa volontà di attivare provvedimenti che portino avanti linee di azioni concordate e,

which adds to the more specific activities of the *Drive-In Theater*<sup>19</sup>. The movie theater network must include the research carried out in Sweden by Kjell Furberg<sup>20</sup>, the well-coordinated series of initiatives undertaken by Mark Zimmermann's Cinema Heritage Group<sup>21</sup>, or the activities of the *Cinema and Theatre Historical Society* in Australia and New Zealand, periodically collected in the journal *Cinema Record*<sup>22</sup>, as well as the cataloguing work carried out in the Netherlands by *Cinema Context* concerning the over 1500 movie theaters in the country since 1900<sup>23</sup>. Although the list of associations, initiatives and projects could go on, including a series of international experiences, unfortunately this is not true for the Italian context, which is not yet active at an official level in terms of survey and safeguarding, with the exception of some local initiatives<sup>24</sup>. The list of closed venues, demolitions, substitutions with car parks, supermarkets and housing complexes, abandonment and decay, appears unfortunately destined to continue. A feeble sign of recovery seems to come from a few isolated cases<sup>25</sup>. What emerges from the Italian context is the interest at the neighbourhood level for safeguarding their historical cinemas. Occupations of the buildings in question, as well as the collection of signatures and other forms of local activism are carried out by the citizens themselves. Yet there are few and isolated virtuous examples concerning the protection of this heritage, in face of a lack of will to implement measures that bring about lines of actions that have been agreed upon and, especially, to establish a continuous debate with the government in order to ensure a combined commitment for the conservation of historical movie theaters. However, the trend of movie theater closures has generated over the past few years a new bizarre trend, that of the so-called *pop-up* and



soprattutto, prevedere un confronto serrato con il governo, che garantisca un impegno congiunto per la conservazione dei cinema storici. Ma il fenomeno della chiusura delle sale cinematografiche ne ha attivato da qualche anno uno bizzarro, quello dei cosiddetti *cinema pop-up* e dei *floating cinema*<sup>26</sup>. Le proiezioni vengono improvvisate un po' ovunque, tra tutti l'esperimento di *Film'er up* a Londra, dove una stazione di benzina è trasformata in sala cinematografica, o nella stessa città il Banksy's pop-up Cinema, uno spazio con 150 poltroncine ricavato nel tunnel sotto la Waterloo Train Station, o l'esperimento del Folly for a Flyover sotto un'autostrada<sup>27</sup>. Installazioni occasionali fatte in tutte le parti del mondo, piccoli cinema di quartiere improvvisati che con teloni, poltroncine in legno e proiettori sembrano proprio riportare il cinema alle sue origini ambulanti.

<sup>1</sup> Chi scrive si è occupata del patrimonio di sale cinematografiche in diverse occasioni, si citano a titolo esemplificativo almeno: S. Caccia, M.A. Giusti, *Buio in sala: Architettura del cinema in Toscana*, M&M Maschietto, Firenze 2007; S. Caccia, *Luoghi e architetture del cinema in Italia/Cinema houses: Places and architectures in Italy*, Ets, Pisa 2010; S. Caccia, *Il cinema sta perdendo le sue cattedrali*, in «Ananke», 67, 2012, pp. 84–93; S. Caccia (a cura di), *Screen savers. Cinema's preservation in the international scene*, ETS, Pisa 2013.

<sup>2</sup> C.L. Ragghianti, *Cinematografo rigoroso* (1933), in C.L. Ragghianti, *Cinema arte figurativa*, Einaudi, Torino 1952, p. 18. Su Ragghianti, cfr. M. Scotini, *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, Charta, Milano 2000; R. Bruno (a cura di), *Ragghianti critico e politico*, Franco Angeli, Milano 2004.

<sup>3</sup> F. Zeri, *Architettura. Le cattedrali del cinema. I favolosi templi moderni*, in «L'Europeo», XXXVII, n. 36, 1981.

<sup>4</sup> E. Toulet, *Cinématographe, invention du siècle*, Gallimard, Paris 1988.

<sup>5</sup> M.A. Giusti, S. Caccia, *Cinema in Italia. Sguardi sull'Architettura del Novecento/Cinemas in Italy. Views on twentieth century Architecture*, Maschietto, Firenze 2007; S. Salamino, *Architetti e cinematografi. Tipologie, architetture, decorazioni della sala cinematografica delle origini (1896-1932)*, Prospettive Edizioni, Roma 2009.

<sup>6</sup> Nello stesso anno fu pubblicato a Milano R. Aloï, *Architetture per lo spettacolo*.

<sup>7</sup> Zeri, *Architettura. Le cattedrali ...*, cit.

<sup>8</sup> M. Schmitt, *Cinéma perdu*, Le castor astral, Bordeaux 2004, p. 5.

*floating cinemas*<sup>26</sup>. Projections are improvised more or less anywhere, as in the case of the *Film'er up* in London, where a petrol station was transformed into a movie theater, or Banksy's pop-up Cinema, also in London, a space with 150 seats housed in the tunnel under the Waterloo Train Station, or the experiment of the Folly for a Flyover, set under a motorway<sup>27</sup>. Occasional installations set all over the world, small improvised neighbourhood cinemas which, with a screen, wooden seats and projectors, seem to carry cinema back to its itinerant origins.

Translation by Luis Gatt

<sup>1</sup> The author has been involved on several occasions with the heritage represented by movie theaters, see for example: S. Caccia, M.A. Giusti, *Buio in sala: Architettura del cinema in Toscana*, M&M Maschietto, Florence 2007; S. Caccia, *Luoghi e architetture del cinema in Italia/Cinema houses: Places and architectures in Italy*, Ets, Pisa 2010; S. Caccia, *Il cinema sta perdendo le sue cattedrali*, in «Ananke», 67, 2012, pp. 84–93; S. Caccia (ed.), *Screen savers. Cinema's preservation in the international scene*, ETS, Pisa 2013.

<sup>2</sup> C.L. Ragghianti, *Cinematografo rigoroso* (1933), in C.L. Ragghianti, *Cinema arte figurativa*, Einaudi, Turin 1952, p. 18. On Ragghianti, see M. Scotini, *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, Charta, Milan 2000; R. Bruno (ed.), *Ragghianti critico e politico*, Franco Angeli, Milan 2004.

<sup>3</sup> F. Zeri, *Architettura. Le cattedrali del cinema. I favolosi templi moderni*, in «L'Europeo», XXXVII, n. 36, 1981.

<sup>4</sup> E. Toulet, *Cinématographe, invention du siècle*, Gallimard, Paris 1988.

<sup>5</sup> M.A. Giusti, S. Caccia, *Cinema in Italia. Sguardi sull'Architettura del Novecento/Cinemas in Italy. Views on twentieth century Architecture*, Maschietto, Florence 2007; S. Salamino, *Architetti e cinematografi. Tipologie, architetture, decorazioni della sala cinematografica delle origini (1896-1932)*, Prospettive Edizioni, Rome 2009.

<sup>6</sup> That same year R. Aloï's, *Architetture per lo spettacolo*, was published in Milan.

<sup>7</sup> Zeri, *Architettura. Le cattedrali ...*, cit.

<sup>8</sup> M. Schmitt, *Cinéma perdu*, Le castor astral, Bordeaux 2004, p. 5.

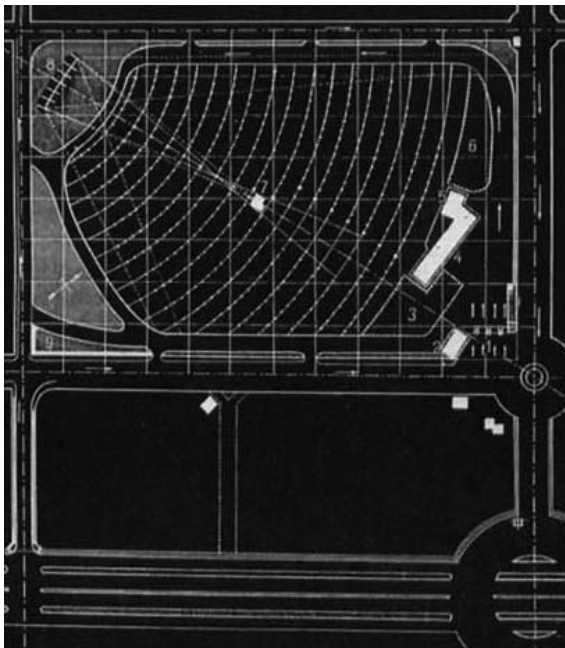
<sup>9</sup> *Dove andremo al cinema? Internet oscura la sala*, «La Repubblica», 21 September 2012.

<sup>10</sup> *L'architettura del cinema in Toscana*, in «La nuova città», n.13, Polistampa, Florence, 2007; *L'architettura italiana del cinema*, in «Opus incertum», n.2, Polistampa, Florence, 2007; M.A. Giusti, S. Caccia, *Cinema in Italia*, cit.

<sup>11</sup> A. Eyles, *Gaumont British Cinemas. The Granada Theatres*, British Film Institute, London 1999.

<sup>12</sup> <http://www.cinema-theatre.org.uk/home.htm>.





<sup>9</sup> Dove andremo al cinema? *Internet oscura la sala*, «La Repubblica», 21 settembre 2012.

<sup>10</sup> *L'architettura del cinema in Toscana*, in «La nuova città», n.13, Polistampa, Firenze, 2007; *L'architettura italiana dei cinema*, in «Opus incertum», n.2, Polistampa, Firenze, 2007; M.A. Giusti, S. Caccia, *Cinema in Italia*, cit.

<sup>11</sup> A. Eyles, *Gaumont British Cinemas. The Granada Theatres*, British Film Institute, Londra 1999.

<sup>12</sup> <http://www.cinema-theatre.org.uk/home.htm>.

<sup>13</sup> A. Eyles, *Odeon Cinemas 1 Oscar Deutsch Entertains Our Nation*, British Film Institute, Londra 2001; A. Eyles, *Odeon Cinemas 2 From J. Arthur Rank to the Multiplex*, British Film Institute, Londra 2005.

<sup>14</sup> <http://www.buildingsatrisk.org.uk/BAR/>.

<sup>15</sup> P. Hubbard, *Save our screens? (trends in cinema-going and the implications for planning policy)*, in «Town and Country Planning», 69 (10), October, 2000; N. Bennett, *Challenging the status of "unworthy" cinemas*, in «Planning», 1452, 2002, p. 18; D. Trevor-Jones, *Designing old cinemas around new audiences*, in «Urban Environment Today», 144, 2002, p. 8; M. Ludmon, *Curtain goes up on renaissance of cinema industry in urban centres*, in «New Urban Future», 12, 2003, p. 7; S. Gillman, *Theatres face up to final curtain threat*, in «Planning», 1609, 2005, pp. 14-15.

<sup>16</sup> Strumento utile a monitorare l'evoluzione del paesaggio delle sale francesi è ancora oggi la mappatura portata avanti da diversi anni dall'associazione *Lumière*, estesa con una certa ambizione ai diversi paesi di lingua francofona <http://www.lumiere.org/salles/index.html>.

<sup>17</sup> S. Caccia, *In Francia la rivincita dei piccoli Cinema*, in «Il giornale dell'architettura», 113, 2013, p. 5.

<sup>18</sup> <http://cinematreasures.org>.

<sup>19</sup> <http://www.driveintheater.com/>.

<sup>20</sup> K. Furberg, *Cinema Theatres in Sweden*, Prisma Publishers, Stockholm 2000. About cinemas in Stockholm, see E. Frankel, *Graceful Stockholm*, in «Modernism Magazine», vol.5, n.3, 2002.

<sup>21</sup> <http://www.cinemaheritagegroup.org/index.php>.

<sup>22</sup> Per i cinema in Australia and Nuova Zelanda, <http://www.caths.org.au/>.

<sup>23</sup> <http://www.cinemacontext.nl/>.

<sup>24</sup> [www.oldcinema.it](http://www.oldcinema.it).

<sup>25</sup> Grazie alla lungimiranza di alcune municipalità, ma soprattutto alla mobilitazione dei cittadini, alcuni edifici a partire da qualche anno fa sono stati interessati da progetti di restauro, come la piccola sala di *essai* Orchidea a Milano <http://www.chiamamilano.it/cgi-bin/notizie.pl?mode=archivio&nid=502&pg=5>.

<sup>26</sup> Come il Thailand's Floating Cinema o l'Archipelago Cinema, un auditorium galleggiante realizzato a Venezia dall'architetto Ole Scheeren in occasione dell'ultima Mostra Internazionale di Architettura.

<sup>27</sup> <http://www.cineroleum.co.uk/>, <http://www.theworldsbestever.com/2010/02/24/banksys-pop-up-cinema/>, <http://www.follyforaflyover.co.uk/about/>.

<sup>13</sup> A. Eyles, *Odeon Cinemas 1 Oscar Deutsch Entertains Our Nation*, British Film Institute, Londra 2001; A. Eyles, *Odeon Cinemas 2 From J. Arthur Rank to the Multiplex*, British Film Institute, Londra 2005.

<sup>14</sup> <http://www.buildingsatrisk.org.uk/BAR/>.

<sup>15</sup> P. Hubbard, *Save our screens? (trends in cinema-going and the implications for planning policy)*, in «Town and Country Planning», 69 (10), October, 2000; N. Bennett, *Challenging the status of "unworthy" cinemas*, in «Planning», 1452, 2002, p. 18; D. Trevor-Jones, *Designing old cinemas around new audiences*, in «Urban Environment Today», 144, 2002, p. 8; M. Ludmon, *Curtain goes up on renaissance of cinema industry in urban centres*, in «New Urban Future», 12, 2003, p. 7; S. Gillman, *Theatres face up to final curtain threat*, in «Planning», 1609, 2005, pp. 14-15.

<sup>16</sup> The mapping carried out for some years now by the *Lumière* association is still a useful tool for monitoring the evolution of the situation of French movie theaters, later ambitiously extended to other French-speaking countries <http://www.lumiere.org/salles/index.html>.

<sup>17</sup> S. Caccia, *In Francia la rivincita dei piccoli Cinema*, in «Il giornale dell'architettura», 113, 2013, p. 5.

<sup>18</sup> <http://cinematreasures.org>.

<sup>19</sup> <http://www.driveintheater.com/>.

<sup>20</sup> K. Furberg, *Cinema Theatres in Sweden*, Prisma Publishers, Stockholm 2000. About cinemas in Stockholm, see E. Frankel, *Graceful Stockholm*, in «Modernism Magazine», vol.5, n.3, 2002.

<sup>21</sup> <http://www.cinemaheritagegroup.org/index.php>.

<sup>22</sup> Concerning Movie Theaters in Australia and New Zealand, see <http://www.caths.org.au/>.

<sup>23</sup> <http://www.cinemacontext.nl/>.

<sup>24</sup> [www.oldcinema.it](http://www.oldcinema.it).

<sup>25</sup> Thanks to the long-term outlook of certain municipalities, but especially to the mobilization of citizens, some buildings have recently been the object of restoration projects, such as the small art-film movie hall *Orchidea* in Milan <http://www.chiamamilano.it/cgi-bin/notizie.pl?mode=archivio&nid=502&pg=5>.

<sup>26</sup> Like Thailand's Floating Cinema or Archipelago Cinema, a floating auditorium designed in Venice by the architect Ole Scheeren for the last International Architecture Exhibition.

<sup>27</sup> <http://www.cineroleum.co.uk/>, <http://www.theworldsbestever.com/2010/02/24/banksys-pop-up-cinema/>, <http://www.follyforaflyover.co.uk/about/>.

Nel 1958 la legge Merlin afferma l'illegalità delle «case chiuse», suggellando un dibattito che mette a tema il controllo della sessualità femminile. Il racconto cinematografico di quel periodo reinterpreta quella tematica in una dinamica – esplorata qui con due studi di caso – che mette in tensione la rappresentazione dei «luoghi di piacere» e di disciplinamento – case chiuse e prigione – con le aperture verso il fuori, in un movimento tensivo che appare aprire spazi impreveduti di libertà legati alla relazione tra donne, ma che più spesso finisce per chiudere quegli squarci relegando le figure femminili nel dominio del vedere maschile.

The Merlin act of 1958 sanctioned the closing of all «*case chiuse*», or brothels, thus generating a debate that addressed the issue of the control of feminine sexuality. Film narrative of that period reinterprets the topic through a dynamic – explored here in two study cases – that places in tension the representation of those «places of pleasure» and of discipline – brothels and prisons – open towards the exterior, in a movement that seems to generate unexpected spaces of freedom linked to the relationships between women, but which often ends by closing those openings and relegating women to the dominance of the male gaze.

## Persiane chiuse. La rappresentazione degli spazi del piacere e delle figure di donne in *Adua e le compagne* (Antonio Pietrangeli, 1960) e *Nella città l'inferno* (Renato Castellani, 1958)

Closed shutters. The representation of women and spaces for pleasure in *Adua e le compagne* (Antonio Pietrangeli, 1960) and *Nella città l'inferno* (Renato Castellani, 1958)

Chiara Tognolotti

Nel 1958 la legge Merlin afferma l'illegalità delle «case chiuse», suggellando un dibattito che segna tutto il decennio Cinquanta e che mette a tema il controllo della sessualità e per questa via l'idea stessa di identità nazionale<sup>1</sup>. Non è difficile scorgere dietro alle linee portanti di quelle discussioni ansie e scenari fantasmatici legati alle idee di mascolinità e femminilità, percorse dalle tensioni tra la resistenza nell'immaginario di modelli conservatori per i quali la donna può essere solo «angelo del focolare» o «viziosa» e l'apparire dei primi movimenti femministi che iniziano a informare di sé alcuni discorsi. Così l'iter di approvazione di quella legge vede il sovrapporsi di percorsi diversi che tendono quasi tutti, tuttavia, a mantenere saldo il controllo sulla sessualità – *in primis* femminile – sia per la via del tema medico-sanitario (che rimette in circolazione temi positivisti, terminologie lombrosiane e concezioni organiciste), sia per la via della morale, sospesa tra la volontà di condanna e il desiderio di redenzione delle «donne perdute», mentre rimane minoritario il motivo della libertà di scelta e di decisione delle donne in una cornice di uguaglianza dei sessi.

Il racconto cinematografico di quel periodo raffigura, riprende e reinterpreta quella tematica facendo emergere a sua volta le dinamiche contraddittorie di una società sospesa tra un universo maschile per molta parte in difficoltà nel rapportarsi alle trasformazioni delle vite, delle aspirazioni e dei desideri delle donne e il formarsi di un senso comune via via più moderno e civile<sup>2</sup>. Vorrei esplorare qui con due studi di caso – *Adua e le compagne* di Antonio Pietrangeli e *Nella città l'inferno* di Renato Castellani – la dinamica che mette in tensione la rappresentazione dei «luoghi di piacere» e insieme di disciplinamento e di reclusione – case

The Merlin act of 1958 sanctioned the closing of all «*case chiuse*», or brothels, thus generating a debate that marked the entire decade of the Fifties and addressed the issue of the control of sexuality, and through it the idea of the national identity itself<sup>1</sup>. It is not difficult to identify behind the main themes of those discussions the anxiety and phantasmal scenarios linked to the idea of masculinity and femininity, laden with the tensions between the resistance in the imaginary of conservative models according to which woman can only be the «angel of the hearth» or «vicious» and the appearance of the first feminist movements and their discourses. Thus the procedure of approval of that act involves the superposition of different paths which tend mostly towards maintaining a strict control of sexuality – first of all feminine – both from a medical-sanitary (which recycles positivist arguments, Lombrosian terminologies and organicist stances), as well as a moral point of view. This morality stands between the desire to condemn and to redeem these «lost women», whereas the issue of the freedom of choice of women in a framework of gender equality remains secondary.

Film narrative from that period depicts, retakes and reinterprets this issue and reveals the contradictory dynamics of a society suspended between a male universe that is often incapable of relating to the transformations in the lives, aspirations and wishes of women and the shaping of an increasingly modern and civil common sense<sup>2</sup>. I would like to explore through two case studies – *Adua e le compagne* by Antonio Pietrangeli and *Nella città l'inferno* by Renato Castellani – the dynamics that places in tension the representation of those «places of pleasure», as well as of discipline and confinement – brothels and prisons – open towards



chiuse e prigione – con le aperture verso il fuori, in un movimento tensivo che appare talvolta aprire spazi imprevisi di libertà legati alla relazione tra donne, ma che più spesso, al contrario, finisce per chiudere quegli squarci relegando le figure femminili nel dominio dell'autorità e del vedere maschile<sup>3</sup>.

In questo senso la pellicola che Pietrangeli realizza nel 1960 narra una vicenda esemplare. Il racconto inizia sull'immagine del portone di un bordello che si chiude per l'ultima volta, per l'appunto all'entrare in vigore della legge Merlin. Adua (Simone Signoret)<sup>4</sup> e altre donne decidono allora di acquistare e gestire per loro conto una trattoria di campagna, con l'intenzione di mascherare il proseguire dell'attività di prostitute da svolgere al piano superiore del ristorante. La prima sezione del film muove nello spazio della «casa chiusa», sorta di prigione e luogo dello sfruttamento dei corpi esibiti. Lo spazio è esplorato da una camera mobile che percorre lo spazio circolare della sala al pianterreno dove le donne sono invitate a esporsi alla scelta dei clienti, una sorta di bunker dalle finestre altissime; poi l'inquadratura sale lungo le scale che portano ai piani alti, in un susseguirsi di ambienti labirintici e angusti ripresi spesso da punti di vista molto angolati, per culminare nell'inquadratura della stanza di Marilina (Emmanuelle Riva) dove la camera riprende la donna dall'alto, da dietro lo specchio del soffitto, come a schiacciarla con un controllo costante e a comprimerla dentro un ruolo, e un destino, dal quale non riuscirà a svincolarsi. La sezione si chiude sugli sguardi ridenti delle ragazze che osservano da dietro le persiane chiuse la strada dove sfila un funerale goliardico che piange per l'appunto la chiusura dei bordelli, in un anelito alla libertà che tuttavia rimane ambiguo proprio per la suggestione mortifera.

the exterior, in a movement that seems to generate unexpected spaces of freedom linked to the relationships between women, but which often ends by closing those openings and relegating women to the dominance of authority and of the male gaze<sup>3</sup>.

In this sense Pietrangeli's film of 1960 narrates an exemplary tale. The story begins with the image of the doorway to a bordello as it is closing for the last time, precisely as a consequence of the Merlin act. Adua (Simone Signoret)<sup>4</sup>, together with other women, decides to buy and manage a *trattoria* in the countryside, to be used as a front in order to continue with their prostitution activities on the second floor of the restaurant. The first part of the film takes place in the space of the «*casa chiusa*», a sort of prison and place for exploiting the exhibited bodies. The space is explored with the use of a hand-held camera which moves through the circular space of the living-room to the ground floor, where the women expose themselves for the clients to choose among them, a kind of bunker with very high windows; the frame then climbs the stairs to the upper storeys through a series of narrow and labyrinthine spaces often filmed from very angular perspectives, and ends with the framing of the room of Marilina (Emmanuelle Riva) where the camera frames the woman from above, behind a mirror on the ceiling, as if pressing down on her with a constant control, compressing her into a role and a fate which she will not be able to escape. This part of the film ends with the smiling faces of the girls looking behind closed shutters onto the street where a mock-funeral is taking place, with people mourning the passing of the bordello, with a wish for freedom which however remains ambiguous because of the reference to death.







pp. 153-155  
Fotogrammi dal film "Adua e le compagne" di Antonio Pietrangeli del 1960  
pp. 156-157  
Fotogrammi dal film "Nella città l'inferno" di Renato Castellani del 1958



L'immagine successiva vede il gruppo di donne pranzare a un ristorante all'aperto, allegre nella luce del sole; e il dipanarsi del racconto segue il filo di una libertà imprevista nel tentativo di costruire l'esistenza autonoma di una comunità femminile che però incospiccherà subito in un'autorità maschile che impedirà loro di agire quel desiderio. Le ex prostitute, difatti, rimarranno schedate dalla polizia, dunque segnate da uno stigma sociale che limita i loro diritti, e riusciranno a ottenere la licenza per il ristorante solo accettando di devolvere gran parte dei guadagni a un benestante sfruttatore, Ercoli, che in cambio farà da prestanome; sarà costui a designare il fallimento dell'impresa quando le donne, che avevano accarezzato l'idea di dedicarsi solo alla trattoria e non più alla prostituzione, non riusciranno a restituire il denaro e finiranno in carcere e sui giornali, mandando così in frantumi il desiderio di una vita autonoma declinata al femminile.

Appare evidente il movimento duplice del film. Da un lato si tende a costruire uno sguardo empatico verso le ex prostitute e a suggerire un'identificazione partecipe in chi guarda, come a voler dimostrare che «quelle donne» non sono, in fondo, dissimili dalle altre – una posizione non scontata in quegli anni, quando alcuni parlavano di un istinto innato alla prostituzione<sup>5</sup> –, attenuando così le ansie attorno alle «donne perdute» e lasciando trasparire l'esprimersi del desiderio femminile; dall'altra la chiusura amara del racconto sancisce l'impossibilità per le donne di possedere un passato sessuale e di declinare la propria esistenza lungo percorsi autonomi. Questo movimento tra fuori e dentro, tra squarci di libertà e orizzonti che si chiudono, è raffigurata nel film dallo spazio ambivalente del casale di campagna che ospita la trattoria. Talvolta il casale appare aprire spiragli di respiro, come nell'inquadratura dove, in profondità di campo, si affaccia un notturno campestre che sembra indicare una via d'uscita al personaggio femminile, o quando Lolita (Sandra Milo) è ripresa sdraiata in terrazza, occhiali da sole e bottiglietta di coca-cola, figura di una libertà di costumi che si accosta al consumismo nascente; più spesso, però, è un luogo che finisce per chiudersi, con il salone ripreso da uno sguardo angolato dall'alto che rimanda alle visioni analoghe della prima sezione, all'interno della «casa chiusa», o quando la camera vede Lolita nella sua nuova stanza, dalle sbarre alle finestre. Del resto le eco tra i due spazi sono numerose. Se la struttura è la medesima – il grande spazio al pianterreno e le camere al piano rialzato – come anche gli arredi che le donne portano con sé, la luce della campagna inonda quelle stanze allontanando il ricordo del buio della «casa». Quando però Ercoli sopraggiunge per reclamare il denaro, la camera ne segue lo sguardo indagatore percorrendo le stanze delle donne con brevi panoramiche che scoprono le tracce di un'esistenza domestica – il lettino e i giochi del figlioletto di Marilina, la macchina da cucire di Lolita – invece che quelle di una sessualità in atto; allora l'oscurità avvolge di nuovo tutte le cose e lo scontro tra costui e Adua si tiene in una stanza oscura dai soffitti incombenti e le persiane ostinatamente chiuse.

Ambiguo è anche lo spazio del cantiere dove una delle donne, Caterina (Gina Rovere), riceve una proposta di matrimonio. Territorio del possibile, il cantiere appare alla lettera come un luogo di transito verso un'esistenza dalla morale accettabile – è comunque un ruolo istituzionale, quello di moglie, a essere sfiorato dal personaggio – che si richiude però sotto il peso, di nuovo, dello sguardo e dell'autorità maschili. Se difatti il promesso sposo di Caterina è pronto ad accettare il passato di lei, quando questo diviene di dominio pubblico, con i titoli e le foto dei giornali che rivelano i trascorsi della donna, il peso della disapprovazione della comunità lo spinge a fuggire abbandonando l'innamorata. Infine, l'amaro destino di tutte è racchiuso dallo sguardo del carabiniere che dopo aver arrestato le donne le soppesa con gli

The next image shows the group of women having lunch at an open-air restaurant, joyful in the sunlight; and the film continues narrating the story of the sudden freedom and their attempt to build an autonomous female community which, however, will soon fall under a male authority which will prevent them to do so. The ex-prostitutes, in fact, will remain in the police files, and thus marked by a social stigma that limits their rights and will manage to obtain the license for the restaurant only by accepting to give a large percentage of their profit to a rich exploiter, Ercoli, who will act as their frontman; he will eventually declare the business bankrupt when the women, who in the end had wished to devote themselves only to the restaurant and no longer to prostitution, are unable to pay and find themselves either in prison or on the newspapers. This marks the sad end of their wish for an autonomous, female life.

The double movement of the film is evident. On the one hand it tends to build an empathetic gaze toward the ex-prostitutes and to suggest a participant identification in the observer, as though wanting to prove that «those women» are not, deep down, very different from others – a position that was not obvious in those years, when some believed in the innate instinct of prostitution<sup>5</sup> –, thus toning down the angst surrounding the «lost women» and allowing female desire to express itself; on the other the bitter end of the story seals the impossibility for women to have a sexual past and to live their lives along autonomous paths.

This movement between outside and inside, between glimpses of freedom and horizons that close on them, is represented in the film by the ambiguous space of the country house where the restaurant is located. Sometimes the house seems to open to a glimmer of freedom, as in the frame that shows in great depth of field a nocturnal countryside which seems to indicate an escape route for the female character, or when Lolita (Sandra Milo) is shown lying down in the terrace with sunglasses and a bottle of Coca-Cola, the image of a free way of life that goes hand in hand with the burgeoning consumerism; more often, however, it is a place that ends by closing on itself, with the living-room shot at an angle and from above, which recalls the similar views from the first part of the film, taken inside the «casa chiusa», or when the camera shows Lolita in her new room, through the barred windows. The echoes between both spaces are numerous. Although the structure is the same – the great ground floor space and the rooms on the upper level – as well as the decorations the women take with them, the light of the countryside illuminates those rooms, distancing them from the dark memories of the brothel. However, when Ercoli arrives to demand his money, the camera follows his inquiring gaze through the women's rooms with brief panning shots that reveal the traces of a domestic existence – the crib and toys of Marilina's boy, Lolita's sewing machine – instead of those of sexuality; at this point darkness falls over everything and the meeting between him and Adua takes place in a dark room with looming ceilings and shutter that remain obstinately shut.

Also the space of the worksite, where one of the women, Caterina (Gina Rovere), receives a marriage proposal, is ambiguous. Territory of the possible, the worksite appears like a place of transit toward a morally acceptable existence – the character comes close to playing the institutional role of the married woman – which however is closed once more by the male gaze and authority. Although Caterina's fiancé is willing to accept her past, when it becomes publicly known through the headlines and photographs published in the newspapers, the weight of the disapproval of the community forces him to run away and abandon his beloved. Finally, the bitter fate of each and all of them is enclosed in the gaze of the Carabiniere who, after having arrested the women, assesses them with his eyes, evaluating their past and their future, as well as in the bitter end represented by Adua who at the conclusion of the film



occhi, valutandone il passato e l'avvenire e, nel finale amaro, raffigurato nella figura di Adua che nel finale del film si trascina per le strade, ormai preda dell'età e dell'ubriachezza, e schernita dalle compagne; ma forse crudele più di tutte è l'immagine ravvicinata di un tritacarne che gira, metafora trasparente del frantumarsi delle esistenze delle protagoniste.

Anche *Nella città l'inferno* è segnato da una dialettica tra un dentro, le celle delle detenute che racchiudono il racconto, e un fuori che si rivela irraggiungibile. La presenza di Egle (Anna Magnani), in carcere perché prostituta, rende il carcere uno spazio assimilabile al bordello, dove le donne sono sottoposte a una disciplina fisica e sociale e insieme formano una comunità potenzialmente autonoma, fondata sulla solidarietà femminile<sup>6</sup>. Il racconto muove intorno alla relazione tra Egle, esuberante ed esperta della vita, e Lina (Giulietta Masina), ragazzina così ingenua da farsi coinvolgere in un furto da un sedicente fidanzato ma che la guida della donna più matura renderà più scaltro, oltre che prostituta a sua volta. Qui le sbarre ideali che apparivano circondare le protagoniste di *Adua e le compagne* si fanno reali e pesanti. Il gruppo delle donne è ripreso sempre all'interno delle celle, dietro griglie che chiudono a ogni anelito di libertà: e in effetti il film allude in modo costante a un «fuori» che non viene mai mostrato. Da un lato il chiuso delle celle allude, per contrasto, ai luoghi che restano all'esterno della prigione, osservati per via di uno specchietto che, orientato verso il finestrino di una cella, fa scorgere il cielo e gli alberi. Ma dall'altro il contrasto tra dentro e fuori, tra norma disciplinante e libertà – anche di agire il proprio desiderio – prende, alla lettera, corpo in Anna Magnani. Raffigurata come sensuale e decisa a esprimere le proprie passioni, la figura di Magnani/Egle è un vero e proprio corpo ribelle, «unruly body»<sup>7</sup> che canta, ride, urla, danza – la sequenza dove la donna incita alla ribellione le altre detenute ballando, cantando e battendo le mani – contenuto a stento dalle sbarre che la circondano. Se il finale non può che chiudere il racconto sotto l'egida della morale patriarcale – solo una giovane, Marietta (Cristina Gaioni) uscirà per sposarsi; Egle rimarrà confinata nello spazio angusto del carcere – l'intero film appare inarcarsi tra la vitalità esuberante e irregolare del personaggio di Magnani, che chiama all'identificazione anche per via della personalità divistica dell'attrice, e la necessità narrativa e visiva – il motivo delle griglie – di irregimentare una sensualità incontrollata e sentita come in potenza pericolosa. Gli spazi dei due film, la casa chiusa e la prigione, finiscono allora per agire sui corpi delle donne: li relegano in luoghi oscuri, dietro persiane o sbarre, sanzionandone i desideri di libertà con la reclusione, ma al contempo non riescono a sottrarsi alla seduzione della loro luce.

<sup>1</sup> Cfr. S. Bellassai, *La legge del desiderio: il progetto Merlin e l'Italia degli anni Cinquanta*, Carocci, Roma 2006; più in generale, D. Forgacs, S. Gundle, *Mass Culture and Italian Society from Fascism to the Cold War*, Indiana University Press, Bloomington 2007, in particolare il cap. 2, *Practices of the Self: Intimacy, Sexuality, Sport, Fashion*.

<sup>2</sup> Cfr. S. Bellassai, *Anime incatenate. Le prostitute nel cinema americano degli anni Cinquanta*, in L. Cardone, M. Fanchi (a cura di), *Genere e generi. Figure femminili nell'immaginario cinematografico italiano*, «Comunicazioni sociali», 2, 2007, pp. 235-239; D. Hipkins, *Italy's Other Women. Gender and Prostitution in Italian Cinema, 1940-1965*, Peter Lang, Oxford 2016.

<sup>3</sup> Per uno studio sul legame tra donne che si crea nei film ambientati nelle «case chiuse» cfr. K. Johnson, *Sisters in Sin. Brothel Drama in America, 1900-1920*, Cambridge University Press, Cambridge 2006; Ead., *Sex for Sale: Six Progressive-Era Brothel Dramas*, University of Iowa Press, Iowa City 2015.

<sup>4</sup> La presenza di un'attrice non italiana nel ruolo di protagonista assume anche la funzione di dislocare lo stigma della prostituzione come anche il desiderio d'indipendenza; accade lo stesso nel precedente *Donne proibite* (Giuseppe Amato, 1953), dove il ruolo principale è affidato a Linda Darnell e dove lo svolgersi del racconto, centrato su un gruppo di prostitute che sperimentano un percorso esistenziale alternativo, offre una sorta di prototipo al film di Pietrangeli.

<sup>5</sup> Cfr. S. Bellassai, *Anime incatenate*, cit..

<sup>6</sup> E. Nereberg, J. Mayne, *Framed: Lesbians, Feminists, and Media Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2000.

<sup>7</sup> D. Hipkins, *Italy's Other Women*, cit., p. 237.

drags herself through the streets, old, drunk and jeered at by her companions; yet perhaps the most cruel image is the close-up of a turning meat-grinder, the transparent metaphor for the broken lives of the main characters.

Nella città l'inferno is also marked by a dialectic between an interior, the cells of the prisoners where the narrative takes place, and an exterior that reveals to be unattainable. The presence of Egle (Anna Magnani), convicted for being a prostitute, equates the prison to the brothel, a space where women are subjected to a physical and social discipline and together make a potentially autonomous community based on female solidarity<sup>6</sup>. The narrative develops around the relationship between Egle, who is exuberant and experienced, and Lina (Giulietta Masina), whose innocence made her get involved in a theft orchestrated by her so-called boyfriend. Yet under the guidance of the more mature woman she will become more cunning and will eventually become a prostitute as well. Here the ideal bars that seemed to surround the main characters of *Adua e le compagne* become real and heavy. The group of women is always shown inside the cells, behind bars that prevent any hope for freedom: in fact the film constantly alludes to an «outside» which is never shown. On the one hand the enclosed space of the cells alludes, by contrast, to those places that remain outside the prison and which can only be seen by the women through a mirror that is pointing to the window of a cell and in which they can see the sky and the trees. Yet on the other hand the contrast between inside and out, between discipline and freedom – also to pursue one's desire – becomes embodied in Anna Magnani. Represented as sensuous and determined to express her passions, Magnani/Egle is a true rebel, an «unruly body»<sup>7</sup> that sings, laughs, shouts, dances – there is a sequence in which she incites the other women to rebellion by dancing, singing and clapping – barely contained by the bars that surround her. Although the narrative concludes under the sign of a patriarchal morality – only one of the young women, Marietta (Cristina Gaioni) will leave in order to get married; Egle will remain in the narrow space of the prison – the whole film seems to develop between the exuberant and irregular vitality of Magnani's character, with whom the audience identifies since she is diva, and the visual and narrative need – the motif of the prison bars – to regiment a sensuality that eludes control and is interpreted as a dangerous force. The spaces of both films, the brothel and the prison, have an effect on the bodies of the women: they relegate them to dark places, behind shutters of bars, punishing their wish for freedom with confinement, yet at the same time they are unable to elude the seduction of their light.

Translation by Luis Gatt

<sup>1</sup> Cfr. S. Bellassai, *La legge del desiderio: il progetto Merlin e l'Italia degli anni Cinquanta*, Carocci, Roma 2006; more generally, D. Forgacs, S. Gundle, *Mass Culture and Italian Society from Fascism to the Cold War*, Indiana University Press, Bloomington 2007, in particular chapter 2, *Practices of the Self: Intimacy, Sexuality, Sport, Fashion*.

<sup>2</sup> Cfr. S. Bellassai, *Anime incatenate. Le prostitute nel cinema americano degli anni Cinquanta*, in L. Cardone, M. Fanchi (eds.), *Genere e generi. Figure femminili nell'immaginario cinematografico italiano*, «Comunicazioni sociali», 2, 2007, pp. 235-239; D. Hipkins, *Italy's Other Women. Gender and Prostitution in Italian Cinema, 1940-1965*, Peter Lang, Oxford 2016.

<sup>3</sup> For a study of the relationships between women in the films set in «case chiuse» see K. Johnson, *Sisters in Sin. Brothel Drama in America, 1900-1920*, Cambridge University Press, Cambridge 2006; Ead., *Sex for Sale: Six Progressive-Era Brothel Dramas*, University of Iowa Press, Iowa City 2015.

<sup>4</sup> The presence of a non-Italian actress in the main role also has the function of dislocating the stigma of prostitution as well as the wish for independence: the same thing happens in the previous film *Donne proibite* (Giuseppe Amato, 1953), where the main role is entrusted to Linda Darnell and where the development of the story, centered on a group of prostitutes undergoing an alternative existential path, offers a sort of prototype for Pietrangeli's film.

<sup>5</sup> Cfr. S. Bellassai, *Anime incatenate*, cit..

<sup>6</sup> E. Nereberg, J. Mayne, *Framed: Lesbians, Feminists, and Media Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2000.

<sup>7</sup> D. Hipkins, *Italy's Other Women*, cit., p. 237.

# eventi

## Stanze della grande solitudine La Casa Studio Kadare (Kadare Shtëpia Studio) Rooms of great solitude - The Kadare House Studio

Un primo sguardo all'interno dell'appartamento dove Ismail Kadare visse dal 1974 al 1990 è possibile attraverso una 'feritoia' il cui taglio richiama gli sguardi arcaici dalle torri albanesi, geometrie di un silenzio assoluto, difese da rare 'linee' a misura di fucile. La moderna 'feritoia' svela il mistero della casa del più celebre scrittore albanese contemporaneo, inclinandosi verso la parte più riposta del suo studio: la nicchia dei suoi libri, raccolta attorno ad un camino 'borghese', accanto al quale egli era solito scrivere ogni mattina.

L'appartamento si trova al secondo piano del '*Pallati me kuba*' (Palazzo con i cubi), celebre in città per un insolito gioco di pieni e di vuoti in facciata *kubat (i cubi)* e per i suoi abitanti, figure note della vita culturale nell'Albania del regime comunista.

Il palazzo, progettato dall'architetto Maks Velo negli anni '70, sorge in fregio ad una delle vie storiche di Tirana, rivelando il suo carattere eccezionale rispetto al tessuto spontaneo della città ottomana, come documentato da una fotografia realizzata subito dopo il suo completamento. Estraneo alla tradizione – nella composizione della facciata che ricerca una negazione della simmetria – e distante dall'architettura del suo tempo, il palazzo «dei destini incrociati» è un edificio singolare, abitato da intellettuali e artisti, tra cui il capo della Lega degli scrittori Dritëro Agolli, il compositore Feim Ibrahimi e Ismail Kadare, lo scrittore albanese la cui opera è tra le rare a superare la cortina di ferro in quegli anni<sup>1</sup>.

Convivenze che sembrano evocare i vissuti narrati nei romanzi di Kadare.

Nella villa de *L'inverno della grande solitudine*<sup>2</sup>, ad esempio, s'incrociano le vite dei membri di due mondi antagonisti, una sorta

A first glance inside the apartment where Ismail Kadare lived from 1974 to 1990 is possible through an 'embrasure' whose shape recalls the archaic gazes from Albanian towers, geometries of absolute silence, defended by rare 'lines' opened for the use of rifles. The modern 'embrasure' reveals the mystery of the most famous of contemporary Albanian writers, opening toward the most secluded part of his studio: the niche containing his books, gathered around the 'bourgeois' fireplace next to which where he would write every morning.

The apartment is on the second floor of the '*Pallati me kuba*' (The Palace with Cubes), famous in the city due to its unusual use of solids and voids on the facade *kubat (the Cubes)* and to its inhabitants, famous personalities of the Albanian cultural scene during the communist regime.

The building, designed by the architect Maks Velo in the Seventies, rises on one of Tirana's historical streets, revealing its exceptional character in the midst of the spontaneous fabric of the Ottoman city, as documented by a photograph taken immediately after its completion. Alien to tradition – in the composition of the facade, which seeks a negation of symmetry – and distant from the architecture of its time, the building of the «crossed destinies» is a unique construction, inhabited by intellectuals and artists, among which the president of the League of Writers, Dritëro Agolli, the composer Feim Ibrahimi and Ismail Kadare, one of the few Albanian writers whose books had managed at the time to cross the Iron Curtain<sup>1</sup>. A coexistence which seems to evoke the events narrated by Kadare in his novels.

In the villa of *The Winter of the Great Solitude*<sup>2</sup>, for example, the lives of people belonging to two rival worlds meet, a sort of «submerged and



Casa Studio Kadare (Kadare Shtëpia Studio), Tirana (Albania)  
 Inaugurazione 24 maggio 2019  
 Progetto Studio Terragni Architetti, Como-New York,  
 Studio Xycomm, Milano  
 con la collaborazione del Comune di Tirana (BashkiaTiranë)

Vista della facciata nord (foto Caterina Lisini)

Planimetria dell'intervento

p. 162

La 'feritoia', uno sguardo verso lo studio dello scrittore (foto Gent Onuzi)

p. 163

Lo studio dello scrittore, il camino accanto al quale Kadare scriveva  
 (foto Gent Onuzi)

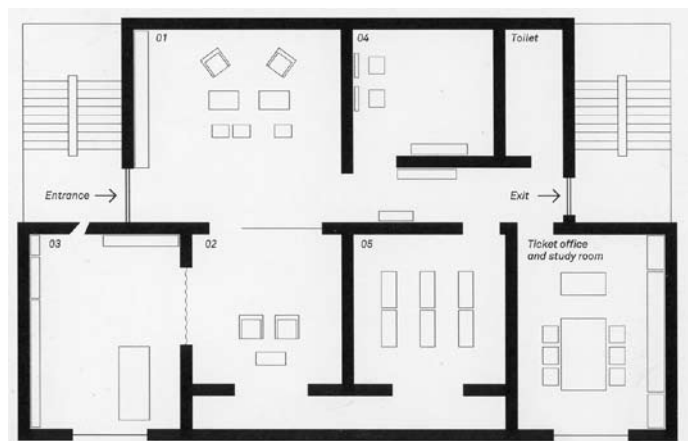
p. 164

Stanza n.1, diagrammi e schemi per raccontare l'opera di Kadare

(foto Gent Onuzi)

p. 165

Stanza n.6 (delle traduzioni), Ismail Kadare e il "Generale dell'armata  
 morta" il giorno dell'inaugurazione (foto Gent Onuzi)



Të jetosh do të thotë të lësh gjurmë



to leave traces. (Walter Benjamin)

di «sommersi e salvati» dove la signora Nurihan della ex-classe borghese 'sommersa' è costretta a condividere la villa con una famiglia della nuova nomenclatura. Sorvegge così il mondo che cambia dal basso di un tempo sepolto, ridotta a vivere nell'oscuro piano inferiore della sua casa confiscata dallo stato, circondata dalla polvere di vecchi oggetti mentre scorre nel piano superiore la vita della famiglia del nuovo regime.

In questa sequenza di sovrapposizioni, metafora della storia comunista dell'Albania, il nuovo si sovrappone al vecchio, la regola sconfigge il caos, e il palazzo «dei destini incrociati», abitato da una nuova generazione di intellettuali, s'insinua nelle strade della tradizione e inizia a dissolverla, a trasformare tutto. Non a caso, in pochi anni scompare il vecchio bazar degli artigiani, sepolto dall'economia centralizzata di stato e il quartiere ottomano di case basse è sostituito da costruzioni moderne.

L'abitazione di Kadare ha dimensioni insolite rispetto agli appartamenti-tipo della stagione comunista perché composta da due appartamenti uniti, comunicanti ma allo stesso tempo divisi, prova ne è la presenza di due ingressi, accessibili da scale diverse. La casa-museo pensata da Elisabetta Terragni si apre con le due stanze da giorno avvolte dal contrasto tra i toni neutri della carta da parati e il colore scuro del legno dei mobili, separate da

saved» in which Ms. Nurihan, from the ex-bourgeois 'submerged' class is forced to share her villa with a family belonging to the new nomenclatura. She is witness to a world that changes from the bottom of a buried time, reduced to live in the dark ground floor of her house confiscated by the State, surrounded by the dust of old objects while the family of the new regime goes on in the floor above.

In this sequence of superimpositions, metaphor of the communist history of Albania, the new overlaps the old, regulation defeats chaos, and the building of «crossed destinies», inhabited by a new generation of intellectuals, finds its way into tradition and begins to dissolve it, to transform everything. It is no coincidence that a few years later the arts and crafts market disappeared, buried under the centralised state economy and that the Ottoman quarter of low houses was substituted by modern buildings.

Kadare's house is larger than the average communist era apartment, since it is composed of two connected apartments which, however, remain separated into two units, as can be seen by the existence of two entrances which are reached from different staircases.

The house-museum devised by Elisabetta Terragni begins with the two daytime rooms enveloped in the contrast between the neutral colours of the wallpaper and the dark colour of the wooden furniture, separated by a wide glazed wall that hides one of the myster-



un'ampia vetrata che custodisce uno dei misteri della casa: la sostituzione con un vetro del muro previsto nel progetto originale che si rivelò 'fatale' per l'architetto Maks Velo e servì all'accusa come prova per la condanna.

La doppia dimensione è esaltata nel progetto della Casa Studio nel dividere lo spazio museale in due parti: la prima, composta dalle stanze da giorno e dallo studio, è restituita all'originale atmosfera; mentre la seconda, un tempo la zona più intima della casa con le stanze da letto, la cucina e il lungo corridoio, è interamente trasformata per accogliere gli spazi espositivi.

Un volto doppio, declinato anche nella bicromia dell'apparato grafico, bianco su nero, nero su bianco, come la scrittura, che fa parlare i muri unicamente attraverso le parole degli abitanti della casa, Ismail e Elena Kadare.

Elisabetta Terragni sceglie di mettere in mostra il pensiero, l'opera e la vita dello scrittore attraverso una rigorosa raccolta di dati: i testi, i titoli dei libri, i diagrammi, gli schemi si trasformano in una moderna carta da parati che narra l'ampia produzione, le numerose pubblicazioni, le traduzioni in lingua straniera. Come nei decori ottomani, è la scrittura a diventare l'unico ornamento della Casa Studio.

Terragni conduce una «ricerca paziente» intorno alla figura di

ies of the house: the substitution with glass of the wall envisaged in the original project which proved 'fatal' for the architect Maks Velo and was used by the prosecution as evidence for his conviction.

This double dimension is exalted in the project for the House Studio with the division of the museum space into two parts: the first, made of the daytime rooms and the studio, recreates its original atmosphere; whereas the second, once the most intimate part of the house, including the bedrooms, the kitchen and a long corridor, has been entirely transformed to include the exhibition spaces.

A double countenance, interpreted also in the two colours chosen, black and white, like writing, that allows the walls to speak only through the words of the inhabitants of the house, Ismail and Elena Kadare.

Elisabetta Terragni chose to put the thought, work and life of the writer in exhibition through a rigorous collection of data: texts, titles of books, diagrams and outlines are transformed into a modern wallpaper that narrates his great production, the numerous publications, the translations into foreign languages. As in Ottoman decoration, writing is the only ornament of the House Studio.

Terragni carries out a «patient research» of the figure of Kadare and the history of Albanian communism<sup>3</sup>. She organises the themes of his literature in the various rooms.



Kadare e alla storia del comunismo albanese<sup>3</sup>. Ordina i temi della sua letteratura nelle singole stanze.

Si attraversa la prima stanza con il “teatro della memoria” in cui oggetti, manoscritti, libri e fotografie raccontano le città di Kadare: Gjirokastra della sua infanzia durante la guerra, Mosca come palcoscenico della sua formazione di scrittore e Parigi, patria delle prime pubblicazioni in lingua straniera e del suo esilio dopo il 1990. Superata la vetrata disegnata dalla topografia di Tirana, si accede alla stanza dove protagoniste sono luci e ombre delle strette vie a *cul de sac* della città, impresse su un velario che cela la finestra. Ancora teli schermano lo studio dello scrittore, il tempio della sua solitudine, abitato soltanto da libri di tutto il mondo, dal camino, dalla sua scrivania. Il corridoio, dominato dalla scrittura su nero assoluto del soffitto, distribuisce le stanze un tempo più intime: l'immagine di Marcello Mastroianni nel ruolo del Generale dell'armata morta<sup>4</sup> domina la stanza dedicata alla traduzione, frammenti di filmati della Tirana degli anni Ottanta e due film tratti dai libri di Ismail e Elena Kadare illuminano il buio della stanza dei film.

The first rooms is the “theatre of memory” in which objects, manuscripts, books and photographs narrate Kadare’s cities: the Gjirokastra of his childhood during the war, Moscow as the stage of his education as a writer and Paris, where his first translations were published and which became his home in exile after 1990. Passing the glazed wall designed by the topography of Tirana one reaches the room where the protagonists are the lights and shadows of the narrow *cul de sac* alleys of the city, printed on a velarium which hides the window. More canvases shield the studio of the writer, the temple of his solitude, inhabited only by books from all over the world, by the fireplace and his desk. The corridor, dominated by the writing on absolute black of the ceiling, distributes the rooms that once were more intimate: the image of Marcello Mastroianni playing the General of the Dead Army<sup>4</sup> dominates the rooms devoted to translation, film clips from Tirana during the Eighties and two films based on books by Ismail and Elena Kadare illuminate the darkness of the film room. The Kadare House Studio is a place full of contrasts. An ordinary



La Casa Studio Kadare è un luogo pregno di contrasti. Un appartamento ordinario, a un primo sguardo, in una città straordinaria, la capitale della dittatura più isolata dell'Europa della Guerra Fredda, che si apre ai visitatori a distanza di trenta anni dal suo abbandono. La sequenza di stanze silenziose che parlano nel bianco e nero della scrittura racconta i contrasti di questo luogo. Un luogo unico, misterioso come il suo abitante.

*Arba Baxhaku*

<sup>1</sup> Il *Generale dell'Armata morta*, del 1963 è stato tradotto in 36 lingue, tra cui il francese nel 1970.

<sup>2</sup> I. Kadare, *Le grand Hiver*, Fayard, Paris, 1978

<sup>3</sup> Il primo progetto di Elisabetta Terragni in Albania è il museo della sorveglianza segreta *House of leaves* (*La casa delle foglie*).

<sup>4</sup> Il *Generale dell'armata morta* è un film del 1983 diretto da Luciano Tovoli, ispirato al romanzo omonimo di Ismail Kadare.

apartment, at a first glance, in an extraordinary city, the capital of the most isolated dictatorship in Cold War Europe, which is now open to visitors almost thirty years after being abandoned. The sequence of silent rooms that speak to us in the black and white of writing narrate the contrasts of this place. A place that is as unique and mysterious as its inhabitant.

*Arba Baxhaku*

*Translation by Luis Gatt*

<sup>1</sup> *The General of the Dead Army*, published in 1963, has been translated into 36 languages, among which French in 1970.

<sup>2</sup> I. Kadare, *Le grand Hiver*, Fayard, Paris, 1978

<sup>3</sup> Elisabetta Terragni's first project in Albania was the Museum of Secret Surveillance 'The House of Leaves'.

<sup>4</sup> *Il Generale dell'armata morta* is a film from 1983 directed by Luciano Tovoli, based on Kadare's novel of the same title.

Firenze ex Refettorio di Santa Maria Novella 13 aprile - 26 maggio 2019

## Leonardo Ricci 100

### Scrittura, pittura e architettura: 100 note a margine dell'*Anonimo del XX secolo*

«In Paolo [...] non il subcosciente ma il razionale, partendo da cognizioni scientifiche, si trasfigura in un mondo astratto e fantastico, e trae dall'accidentale e dal mutevole della realtà l'eterno e il perfetto [...]»<sup>1</sup>

«Prospettiva vuol dire l'uomo diventato centro delle cose, l'uomo misura del mondo, l'uomo che tenta la propria libertà [...]»<sup>2</sup>

Ricomporre e raccontare la vita e l'opera di Leonardo Ricci ha posto profondi interrogativi di metodo, data la sua figura contraddistinta da molteplici sfumature. Condizione indagata costantemente nella sua opera in un dialogo senza sosta che ha fatto proprio ogni *medium*: dalla pesantezza della pietra alla leggerezza della parola scritta. Da qui la volontà di tradurre tutto ciò in una configurazione spaziale: in una *promenade/manifesto*, *l'Anonimo del XX Secolo*.

L'analogia quindi, esattamente come figura retorica, diviene strumento opportuno a raccontare un'opera sostanzialmente eterogenea, incoerente, aleatoria, poliedrica. I frammenti non combaciano tra loro e il progetto espositivo sosta proprio sul contorno irregolare fra l'uno e l'altro: colleziona invece di catalogare; esemplifica e indaga il processo logico-creativo di Ricci senza cercare di emularne il personalissimo linguaggio formale, senza volerne mimare le sembianze [...].

L'opera traccia per note un racconto fatto di continui rimandi a testi altri; espone gli oggetti non tanto in ossequio ad essi ma piuttosto per indagarne le loro relazioni.

Come dopo un naufragio, il progetto si propone quale riva su cui i detriti della vita artistica e professionale dell'architetto possano insediarsi: la risultante è il piano verticale che attraversa in profondità l'aula del Refettorio di Santa Maria Novella.

«In Paolo [...] it is not the subconscious but the rational, based on scientific notions, which is transfigured into an abstract and fantastic world, and derives from the fortuitous and changing in reality the eternal and the perfect [...]»<sup>1</sup>

«Perspective means man as the center of things, man as measure of the world, man who attempts to grasp his own freedom [...]»<sup>2</sup>

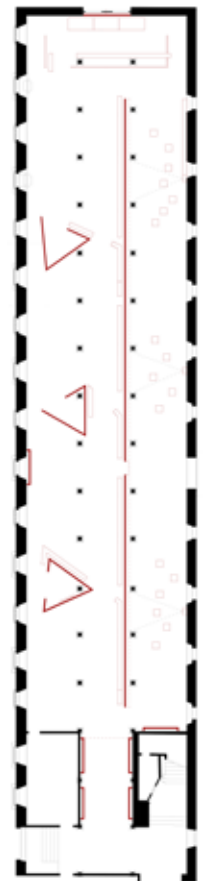
To recreate and narrate the life and works of Leonardo Ricci presented deep questions regarding method, given the fact that his figure was characterised by many nuances. This is a condition that was constantly inquired upon in his work, in a never-ending dialogue which made every *medium* his own: from the heaviness of stone to the lightness of the written word. From this derived the wish to translate everything into a spatial configuration: into a *promenade/manifesto*, the *Anonimo del XX Secolo*.

Analogy, therefore, exactly as a rhetorical figure, becomes the appropriate tool for narrating an essentially heterogeneous work, incoherent, random and versatile. The fragments do not fit and the project for their exhibition stops precisely at the irregular contour between them: it collects rather than catalogue; exemplifies and investigates Ricci's logical-creative process without attempting to emulate his very personal formal language, without trying to mimic its features [...].

The work traces through the notes a narrative made of continuous references to other texts; it exhibits objects not in deference to them, but rather to inquire into their relationships.

As after a shipwreck, the project is proposed as a shore on which the debris of the artistic and professional life of the architect can come to rest: the result is the vertical plane that crosses in depth the hall of the Refectory of Santa Maria Novella.





Mostra a cura di Maria Clara Ghia, Clementina Ricci, Ugo Dattilo  
Progetto allestimento Eutropia Architettura  
Progetto grafico allestimento didacommunicationlab, DiDA Università degli Studi di Firenze

p. 167

La navata dell'ex Refettorio con i disegni originali di Leonardo Ricci

foto Jacopo Carli

Quadri appoggiati a terra nella casa/studio di Leonardo Ricci a Monterinaldi

foto Alessandro Guidi

Pianta allestimento

p. 168-169

Piano verticale inclinato con i disegni originali di Leonardo Ricci

foto Jacopo Carli

p. 171

La porta passatoia sul chiostro grande

foto Jacopo Carli





Solco in pianta, vien rivelando in sezione la sua possibilità di lettura laddove la superficie, semplicemente appoggiata alla sequenza dei pilastri neogotici, instaura un dialogo con il luogo e la sua storia.

La parete inclinata è tesa in cerca dell'orizzonte oltre le mura del refettorio: si fa eco della drammatica prospettiva dipinta da Paolo Uccello nel *Diluvio e Recessione delle acque*; ne mutua la volontà di astrazione nella sua duplice natura di supporto impenetrabile e contenitore di complessità.

In un modo ulteriormente analogo, ricorda e ripropone la consuetudine di Leonardo Ricci di adagiare alle pareti della casa-studio le sue opere pittoriche, quali oggetti di costante riflessione: pronte ad essere nuovamente interrogate, ma mai finite.

I disegni, le tele, i progetti, gli scritti e le fotografie tracciano, su questo lungo piano inclinato, il perimetro di una costellazione del pensiero: raccontano l'opera dell'architetto toscano addensandosi in sezioni che, per affinità, ricalcano l'indice dell'*Anonimo del XX secolo*.

Dei sedici capitoli che compongono l'intero libro, tre impongono una deviazione che introduce un evidente cambio di registro. Ecco quindi i prismi di pianta triangolare che instaurano relazioni mutevoli con lo spazio circostante, custodendo ulteriori rapporti e offrendo una possibilità di intima fruizione del materiale.

Al termine della navata centrale, la doppia partizione del refettorio operata da questo immaginario arenile, si addentra nell'area dedicata alla casa-studio dell'architetto e all'esperienza progettuale di Monterinaldi. Sezione necessaria e imprescindibile, postposta per poter cogliere luci ed ombre della matericità delle cose, solamente dopo aver metabolizzato pensiero e opera.

Il cosiddetto *b-side*, da ultimo, dichiara il carattere di "testamento" col concluderne il percorso senza tuttavia rappresentarne la fine. Esattamente secondo le parole dello stesso Ricci: «Se il libro fosse riuscito potrebbe ognuno, dopo averlo letto, aggiungere capitoli e continuarlo. Continuarlo a suo modo. Perché tale vorrebbe essere il mio libro. Un libro "aperto" a tutti che tutti potrebbero continuare a scrivere»<sup>3</sup>.

Luca Barontini

<sup>1</sup> M. Salmi, *Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Domenico Veneziano*, Hoepli, Milano 1938.

<sup>2</sup> L. Ricci, *Sensazione degli oggetti*, in Id., *Anonimo del XX Secolo*, Il Saggiatore Firenze, 1965.

<sup>3</sup> L. Ricci, *Testamento*, in *Anonimo del XX Secolo*, cit.

The plan reveals in the section the possibilities for its interpretation where the surface, simply placed upon the sequence of neo-Gothic pillars, establishes a dialogue with the place and its history.

The inclined wall tends toward the horizon beyond the walls of the refectory: it echoes the dramatic perspective painted by Paolo Uccello in his *Diluvio e Recessione delle acque*; it transforms the wish for abstraction in its double nature as impenetrable support and container of complexities.

In a similar way it recalls and proposes once again Leonardo Ricci's habit to place his paintings on the walls of his home-studio, as objects for constant reflection: ready to be interrogated, yet never completed.

The drawings, canvases, designs, writings and photographs trace, on this long inclined plane, the perimeter of constellation of thought: they narrate the work of the Tuscan architect, becoming denser in sections which, as a result of affinities, follow the index of the *Anonimo del XX secolo*.

From the sixteen chapters of the book, three mark a deviation that introduces an evident change in register. Thus the triangular prisms that establish changing relationships with the surrounding space, safeguarding subsequent links and offering the possibility of an intimate usage of the material.

At the end of the central nave, the double partition of the refectory operated by this imaginary sandy shore, enters into the area devoted to the home-studio of the architect and to the project and experience of Monterinaldi. This is a necessary and essential section, proposed for grasping lights and shadows of the material aspect of things, only after having metabolised thoughts and works.

Finally, the so-called *b-side*, declares its nature as "testament", concluding the visit without, however, determining its end. In the words of Ricci himself: «If the book were successful each of us could, after having read it, add chapters and continue it. Continue it in one's own way. Because that is how I intended my book to be. A book that is "open" to all, for all to continue writing»<sup>3</sup>.

Luca Barontini

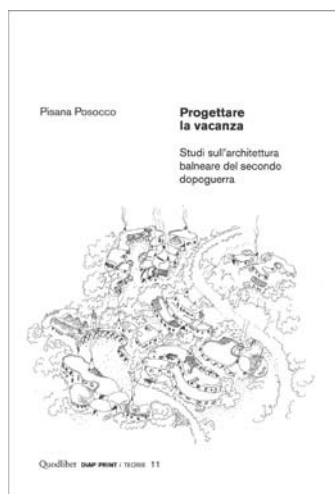
Translation by Luis Gatt

<sup>1</sup> M. Salmi, *Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Domenico Veneziano*, Hoepli, Milano 1938.

<sup>2</sup> L. Ricci, *Sensazione degli oggetti*, in Id., *Anonimo del XX Secolo*, Il Saggiatore Firenze, 1965.

<sup>3</sup> L. Ricci, *Testamento*, in *Anonimo del XX Secolo*, cit.





# letture

**Pisana Posocco**  
**Progettare la vacanza. Studi sull'architettura balneare del secondo dopoguerra**  
Quodlibet, Macerata 2017  
ISBN: 978-8822900869

## La città ideale della vacanza

«Cosa chiede il turista? Il turista vuole essere "spaesato"; se si vuole fargli piacere ed elevargli lo spirito, non si può costruire lo stesso *Club Méditerranée* in ogni angolo della terra» spiega Fernand Pouillon ad Attilio Petruccioli che gli ha fatto una domanda circa i suoi progetti di alberghi in Algeria.

Nel concetto di "spaesamento" è in qualche modo riassumibile la storia dell'architettura della vacanza che Pisana Posocco, in un bel e piacevole libro, ripercorre a partire dall'individuazione di due grandi filoni di ricerca che ne hanno caratterizzato lo sviluppo.

Se è vero che la vacanza coincide con la propria «personale immagine dell'Eden in cui sono amplificati gli aspetti della vita» che ognuno di noi predilige, è altrettanto vero che il luogo della vacanza necessita di una rappresentazione di carattere generale che consenta una condivisione da parte del turista vacanziero. Ecco allora il farsi strada di due filoni progettuali evocativi di due modi differenti del vivere la vacanza. Il primo coincide con l'applicazione dei principi compositivi dei disurbanisti che trovano la loro forma nelle cosiddette *garden city*, città in cui il principio della dispersione nella natura diviene sinonimo di un modo di vivere diverso e alternativo a quello sperimentato ogni giorno.

Il secondo filone, anch'esso legato a un desiderio di rottura con il tran tran della quotidianità, si realizza, all'opposto, nella riproposizione del tipo del falansterio, il grande condensatore di derivazione socialista, capace di declinare, nello stesso luogo, esperienze di vita collettiva e di vita privata.

Come ben evidenziato dall'autrice del volume, in entrambi i casi si tratta di pensare a due modi ideali di costruzione di una città che ritrova nella sua stessa storia i riferimenti da cui partire.

Pisana Posocco ripercorre la storia dell'architettura della vacanza del dopoguerra muovendosi tra questi due diversi modi di intendere la costruzione di una sorta di città ideale, disegnata a tavolino a partire, ovviamente, da precise valutazioni economiche (e in questo senso si capisce bene come la committenza sia quasi sempre di tipo privato). Una città che, se riferita alla *garden city* prende forma nella costruzione dei villaggi turistici che noi tutti conosciamo; se al contrario il riferimento diviene il falansterio il risultato è la, altrettanto conosciuta, grande struttura alberghiera.

Martina Landsberger

**Caterina Lisini**  
**Lezione di sguardi. Edoardo Detti fotografo**  
Firenze University Press, Firenze 2017  
ISBN: 978-88-6453-644-6

Nell'epoca in cui a ciascuno di noi è dato di consegnare a *Instagram* e alle sue 'storie' la propria visione del mondo e la propria vita privata, perché chiunque immagini chi siamo o chi vorremmo essere, forse può risultare più agevole comprendere il significato della complessa operazione ermeneutica che Caterina Lisini ha tentato tra le pagine del libro *Lezione di sguardi. Edoardo Detti fotografo*: documentare la passione di un architetto per uno strumento (la macchina fotografica) e narrare, tramite essa, della stagione più feconda della sua formazione, del suo personale punto di vista nei confronti del territorio, del paesaggio e dell'architettura.

Per Detti la fotografia è l'occasione per una «lettura non convenzionale, critica e interpretativa», dei luoghi, che, seppur costituita di singole inquadrature (frammenti di realtà, dunque), assume significato solo se assunta nella propria completezza.

L'autrice individua, nel materiale raccolto, otto temi principali, cui dedica altrettanti capitoli (*Ritratti di città, Dall'alto e da lontano, Borghi di Toscana, Paesaggi rurali, Versilia, In gita, Trame, L'architetto al lavoro*), evidenziando però sin da subito l'estrema difficoltà di ogni tentativo classificatorio, estraneo per altro allo stesso Detti, stante la possibilità di includere molti degli scatti in più sezioni contemporaneamente.

Chi sfoglia questo immaginifico volume ritroverà nel suo (imperfetto?) bianco e nero la Firenze devastata dalla guerra, la Piazza dei Miracoli a Pisa come sineddoche del carattere della città, Livorno nel suo autentico e antico rapporto con il mare; uno sguardo originale sui fatti urbani (i borghi minori in particolare) e sulle trame del paesaggio; la Versilia cara a Tobino, prima che il turismo di massa ne rendesse irriconoscibile il volto; alcuni dei momenti più privati della vita di Edoardo Detti – le gite, in montagna e al mare, in cui è difficile distinguere il momento del 'piacere' da quello del 'lavoro'; frammenti delle sue architetture.

Il risultato è una biografia *ritrovata* dell'architetto e una storia *altra* di un territorio troppo spesso 'ritratto' ma poche volte realmente compreso: la Toscana.

I brevi ma intensi scritti della Lisini testimoniano di una sua profonda conoscenza della poliedrica personalità del maestro, di un rigoroso e attento lavoro d'archivio e di uno spirito critico capace di disvelare un uso poetico della fotografia per «affrontare l'enigma del mondo e della costruzione del mondo» che avrebbe anticipato, influenzandoli, gli «itinerari artistici» di una generazione di maestri, come non manca di sottolineare Giovanni Chiamonte nella prefazione al volume.

Alberto Pireddu



Mateo Kries, Jochen Eisenbrand, Catharine Rossi  
**Night Fever**  
*Designing Club Culture 1960–Today*  
 Vitra Design Museum, 2018  
 ISBN: 9783945852248

*Listen to the ground*

*There is music all around*

*There is something goin' down*

*And I can feel it.*

*Night fever Designing Club Culture 1960–Today* è un ampio, seppur ancora parziale, lavoro di ricerca sul tema dei locali notturni che ha accompagnato l'omonima mostra temporanea all'interno del Vitra Design Museum lo scorso anno. La mostra, concepita fin da subito anche nella versione itinerante, dopo essere stata ospitata dall'ADAM (Brussels Museum Design) di Bruxelles, è in questo periodo al Museo Pecci di Prato (7 giugno-8 ottobre 2019). Curato da Kries, Rossi e Eisenbrand, il catalogo presenta la storia del design dei locali notturni dagli anni '60 ad oggi. Saggi tematici, interviste, sezioni di approfondimento e mappe guidano il lettore alla scoperta di importanti locali notturni. Il viaggio si svolge in modo cronologico e si apre con le esperienze radicali italiane di Firenze, Torino e Roma e con la contro-cultura newyorkese; si snoda fra le rivoluzioni tecnologiche degli anni '70, le sperimentazioni artistiche, la necessità dell'affermazione dei diritti delle minoranze e la voglia di inclusione, la droga e gli estremi, il modo di vestirsi (o svestirsi), i vari contesti socio-politici ed economici, i periodi di successo e quelli di crisi dei locali e, ovviamente, le diverse tendenze musicali.

Il libro, come la mostra, esplora tutti i vari aspetti che compongono il progetto dei club con un ricchissimo apparato fotografico e bibliografico. I curatori interpretano la discoteca come una speciale tipologia di spazio caratterizzato dall'unione di architettura, design di interni, arredamento con suoni, luci, moda, grafica ed effetti visivi: *una moderna Gesamtkunstwerk che trasforma le persone in performer sulla pista da ballo.*

La tesi su cui si basa il progetto è che i nightclub siano uno dei più importanti luoghi per il design della cultura contemporanea. Il filo conduttore della ricerca è la valorizzazione della carica innovativa e sperimentale propria di questi luoghi di evasione, diventati in alcuni casi anche eccellenti luoghi di produzione di cultura.

La lettura ovviamente non può che essere accompagnata dalla giusta colonna sonora, iniziando magari proprio da *Night Fever* dei Bee Gees.

Giada Cerri



Ernst Jünger  
**San Pietro (1957)**  
 Fausto Lupetti Editore, Bologna 2015  
 ISBN: 9788868740757

Ernst Jünger inizia a frequentare dal 1955 San Pietro, isola dell'Isola di Sardegna, nella veste di entomologo, sulle tracce di un particolare coleottero. Ci tornerà periodicamente fino al 1978. Il volumetto agile e di ottima fattura racconta il suo rapporto con questo luogo e possiede la maggior parte del suo interesse *fuori di sé*. Il corpus possente di opere dell'autore pesa, ma è soprattutto lui, soldato, saggista, narratore, nazionalista, uomo-Novecento, Ernst Jünger, il suo profondissimo vissuto, che pervade il testo. La sua vita prevarica la sua scrittura, non al punto di altre figure vissute e sofferenti come ad esempio Hemingway, che dalla vita sono stati sopraffatti. Jünger non pare essere afflitto dalle pene dei viventi: in lui il piacere di assaporare lo spettacolo della vita si colloca in un'altra dimensione, fuori dalla sfera delle passioni, e fuori dal tempo. Il suo stare a San Pietro è avvolto nell'atmosfera atemporale che avrebbe avvolto Odisseo nella discesa all'Ade, se non avesse avuto l'urgenza del ritorno a Itaca. Quella di Jünger è un'Ade amica, e Itaca è ovunque, per lui che pare osservare profondamente il mondo. A San Pietro l'esercizio del distacco e contemporaneamente dell'immersione (i bagni di mare e di luce, le grotte, il teatro...) riesce fino ad un certo punto: in questa calma olimpica, dove il tempo non è memoria ma sostanza quasi fisica, accade che il ricordo faccia breccia. Nel piccolo cimitero dell'isola egli varca per un attimo una *soglia*, attraverso la quale si esprimono spiriti di morti non ancora riconciliati. La scena che ci racconta è fulminea: aprile 1918, un sommergibile tedesco emerge di notte nel porto a Carloforte, verifica la presenza di un bastimento, esce dalle acque chiuse e vi rientra nelle ore buie del mattino, mette a segno un siluro, si dilegua nel fragore delle esplosioni. Il racconto è un battito di ciglia potente come una foto di Capa. Oltre, la descrizione poetica e al tempo stesso rigorosa della mattanza dei tonni, scritta altrettanto precisamente: è un campo di battaglia. Sono immagini di lavoro e sapienza, di uomini concentrati e trasportati dal canto in una azione corale ancestrale e antica, che li possiede e li guida alla cattura, al sangue e al massacro. Ma a dispetto di queste crepe, l'algido e cordiale Jünger nei paesaggi mediterranei di San Pietro porta avanti la sua esplorazione ultraterrena. Lui già spirito placato che può astrarsi, provare simpatia e godere dei piaceri terreni con la distanza di un guerriero morto, fuori dal vortice del tempo, dal dubbio e dalla sofferenza.

Massimo Carta



Marco Trisciuglio  
**L'architetto nel paesaggio. Archeologia di un'idea**  
 Casa Editrice Leo S. Olschki, Firenze 2018  
 ISBN: 978882265760

**Il paesaggio come pretesto**

Come chiarisce il sottotitolo, *L'architetto nel paesaggio* intende delineare un'archeologia in senso foucaultiano, dell'idea di paesaggio come oggetto discorsivo, indagando il ruolo che quell'idea ha via via assunto nel processo creativo dell'architettura. Il libro non si propone infatti di indagare il formarsi del concetto di paesaggio in senso antropologico, ma di ricostruire quando e come quell'idea sia entrata a far parte dello statuto discorsivo dell'architettura.

Tuttavia concepire l'architettura come «macchina per contemplare il paesaggio e al tempo stesso misura del paesaggio» rivela come per l'Autore l'archeologia dell'idea di paesaggio sia in realtà un pretesto. Attraverso la lente del rapporto con la natura come oggetto contemplato tramite l'oggetto architettonico, nel volume si suggerisce infatti una vera e propria teoria della progettazione architettonica.

Il libro si articola in sei capitoli che illustrano diacronicamente lo sviluppo dell'idea di paesaggio come oggetto di contemplazione estetica a partire dall'immagine dei giardini descritti da Omero (quando ancora il concetto non esiste), fino ai giardini rinascimentali delle ville palladiane, attraverso l'"invenzione" dell'idea di paesaggio attribuita a Petrarca e il tema della villa come "fossile guida" che permette di ricostruire efficacemente la storia dell'idea all'interno della disciplina architettonica.

I sei capitoli sono introdotti da una premessa metodologica e seguiti da un capitolo che illustra il cambio di paradigma costituito dal passaggio dall'architettura nel paesaggio all'architettura del paesaggio, ovvero dalla natura come oggetto di contemplazione alla natura come oggetto di trasformazione. Questa trasformazione dà origine a cinque diversi tipi di relazione tra il paesaggio e l'architettura, ampliando così cronologicamente la trattazione passando dai giardini seicenteschi di Le Nôtre, alla natura mitica di Rousseau, al dibattito sul pittoresco, per arrivare alla Land art del XX secolo, includendo anche una digressione sulle relazioni con giardini orientali.

Il libro si chiude introducendo il tema delle cornici. Come nelle opere di Luigi Ghirri, la cornice crea l'opera d'arte, così anche l'architettura, rispetto al paesaggio, si fa "cornice", rendendolo oggetto di contemplazione estetica.

Michela Barosio



**Riccardo Renzi**  
**Attese. Otto progetti per musei**  
 Editore DIDA-Press, Firenze 2018  
 ISBN: 978-88-3338-014-8

«La domanda è come un coltello che squarcia la tela per permetterci di dare un'occhiata a ciò che si nasconde dietro». Queste sono le parole di Milan Kundera a proposito delle *Attese* di Lucio Fontana, e forse, proprio la 'domanda', è la questione latente richiamata dal titolo di questo breve volume di Riccardo Renzi, *Attese*, nel quale l'autore presenta il proprio percorso di ricerca attraverso otto progetti di musei anticipati da un saggio critico.

L'intento del volume, come chiarisce l'autore nel testo introduttivo, è quello di proporre una lettura del *progetto* «come elemento di riflessione e verifica di un sistema teorico».

I progetti raccolti, infatti, si prestano ad un doppio piano di lettura: uno specifico ed uno complessivo. Essi appartengono ad un 'discorso' unitario sul progetto che si affina lavoro dopo lavoro, attraverso la messa a punto di un chiaro metodo progettuale sigillato da una grafica sobria, tesa a evidenziare i valori plastici, luministici e spaziali dell'architettura. Allo stesso tempo analizzando ogni progetto nella propria specificità emerge chiara la volontà di ripartire ogni volta da zero, raccogliendo e interrogando, in ogni occasione, le tracce materiali ed immateriali dei luoghi.

La domanda scandaglia territori e topografie lontane tra loro – Chandigar, Grue Finnskog, Cabras, Budapest, Cordoba, Lubecca, Dessau, Berlino – rendendo visibile, come una lama che seziona la materia, ciò che a prima vista visibile non è: un progetto mai realizzato di Le Corbusier a Chandigar; la memoria di sistemi tipologici tradizionali a Grue Finnskog; l'analogia con sistemi archetipici dell'architettura a Cabras; letture urbane a Budapest; la certi archeologici a Cordoba; tracce letterarie a Lubecca; soppesate geometrie a Dessau e a Berlino. Ogni progetto ambisce a rispondere alle 'attese' del luogo intessendo dialoghi con le preesistenze fisiche e culturali, con i *maestri* del passato, con il paesaggio, stabilendo una chiara continuità con "i sistemi metrici classici", come scrive Renzi, e sfuggendo programmaticamente alla tentazione della forma e dell'immagine, per privilegiare, al contrario, un'idea di spazio elaborata in pianta ed in sezione. Emerge così anche il valore didattico di questa raccolta di progetti che pur essendo sulla carta ambiscono a contrapporsi ad un'idea di architettura effimera e destinata ad un rapido e bulimico consumo.

Francesca Privitera



**Lina Bo Bardi - Un'architettura tra Italia e Brasile**  
 a cura di Alessandra Criconia  
 Franco Angeli, Milano 2017  
 ISBN: 9788891741011

Tra i testi che han celebrato il centenario della nascita di Lina Bo questo curato da Alessandra Criconia contribuisce utilmente alla riflessione su di un'opera ricca, complessa e contraddittoria. Il titolo – più equilibrato di quello del convegno "*Lina Bo Bardi (1914-1992) – un'architetta romana in Brasile*" da cui trae origine, organizzato da La Sapienza nel 2014 con la partecipazione di alcuni studiosi della Bo Bardi insieme ad altri autori (dei quali i contributi sono talvolta apprezzabili) – rivela ora un lavoro costruito attorno alla biografia con immagini. Queste ultime, frutto dell'accordo con l'Istituto che portava il nome dei coniugi Bo & Bardi a San Paolo, appunto integrano il lavoro a più mani di *Officina Bo Bardi* (Battistacci, Castelli, Criconia, Lanzetta). A tale cronologia – oggettivamente diversa dal *Curriculum letterario* ricostruito dalla stessa architetta – si ricollegano i testi autoriali, ciascuno di lunghezza inferiore alle 10 pagine immagini comprese; come sempre, con questa soluzione si creano delle sovrapposizioni, tuttavia nessuna grave quanto la carsica tentazione di definire l'*attualità* dell'inafferrabile Lina. Pur essendo frutto di una società abituata all'arte del costruire come pratica maschile, questo libro pare offrire un avanzamento verso la consapevolezza – ancora di là da venire – che la maggiore interprete dell'architettura italiana nel '900 sia donna, migrante, e decisamente pioniera della pratica interculturale – in quanto forte di radici europee, di una precoce riflessione modernista, dell'incontro con l'Afro-Brasile, con l'eredità indigena e con l'*antropofagia* di Oswald e Tarsila.

A margine, vale notare come per il medesimo centenario, in Germania (a Monaco) sia stata dedicata a Lina una mostra con un catalogo assai ondivago nella qualità dei contenuti ma di grande presenza come *coffee-table book*, in inglese o tedesco. In Italia, a Roma dove l'architetta, grafica, scenografa e designer era nata, siamo riusciti a fare due eventi separati: una pur interessante mostra al MAXXI sugli anni italiani di Lina, con un catalogo irrilevante, ed il convegno della Sapienza, dal quale appunto discende questo libro uscito tre anni dopo – in assoluto meno lussuoso ma molto più centrato del catalogo tedesco, purtroppo disponibile solo in lingua patria.

Giacomo Pirazzoli



**Francesco Taormina**  
**Le Corbusier**  
**Due petites maisons e il valore autonomo dell'architettura**  
 Edibus, Vicenza 2018  
 ISBN: 978-88-97221-59-3

Il volume racconta due ricerche focalizzate sul valore, estremamente attuale, del progetto di architettura espresso dall'opera di Le Corbusier. Queste due indagini, guidate da una rilevante accuratezza e precisione di obiettivi, riguardano da vicino il ruolo didattico che il progetto di architettura ha, nell'eterogeneo e frammentato panorama contemporaneo. La prima delle due ricerche è stata promossa dall'autore, validando alcuni ambiti come processo sperimentale, anche come metodo didattico ed è stata esposta presso l'Accademia di San Luca. Il libro è articolato attorno a due principali momenti della poetica dell'architetto svizzero che si completano e si integrano a vicenda. La prima parte è dedicata allo studio diretto del progetto, presentando un saggio a cui si accompagnano immagini di modelli realizzati in ambito didattico; la seconda parte invece è focalizzata sull'alto valore educativo degli appunti che compongono parte dei *cahier* di viaggio.

L'attualità della lezione di LC viene indagata dall'autore seguendo un sistema di suddivisione del processo progettuale in fasi indipendenti ma non isolate, in una visione complessiva da cui emergono elementi invariati e prassi progressive nel panorama poetico del maestro. Questa assai interessante ed attenta analisi riguarda nello specifico i fondamenti teorici della composizione architettonica, i suoi strumenti, i suoi momenti, le sue inevitabili e specifiche ricadute nella dimensione fisica del progetto e della sua costruzione. La ricerca, *standard, montaggio e organizzazione* prende in esame due edifici non realizzati: la Ma Maison del 1929 e la residenza del presidente di un collegio a Chicago del 1935 entrambi pubblicati, in pagine adiacenti, nell'*Oeuvre Complete*. Partendo volutamente dall'indeterminatezza dello schizzo di LC, Taormina sviluppa e mette a fuoco alcuni dispositivi della poetica del maestro che emergono come canoni ricorrenti, conferme e precursori elementi di una generale visione del progetto di architettura, mai slegato dal momento della sua costruzione. La seconda ricerca (*il valore autonomo dell'architettura*) prende in esame il *Voyage d'Orient* compiuto da LC nel 1911 provando a sintetizzare in alcuni temi-chiave una lettura assai complessa. La lettura del viaggio, particolarmente concentrata sulla parte italiana, tende a far emergere la procedura analitica di LC rispetto al progetto; l'autore riesce nella difficile operazione di collegare il racconto del processo di comprensione delle architetture e dei luoghi visitati dal maestro, a fondamentali temi della composizione architettonica.

Il volume di Taormina è oggi una delle più convincenti ricerche sul ruolo di LC come *progettista di architettura*, confermando il valore estremamente attuale del suo insegnamento pur nella distanza che ormai ci separa dalla sua scomparsa.

Riccardo Renzi





Carlo Gandolfi  
*Il padiglione come tema*  
Prove di progetto per Parma  
Maggioli, Milano 2018  
ISBN: 9788891628527

#### La scelta tematica dell'architettura

Il piccolo ma ben strutturato libro di Carlo Gandolfi si spiega tutto all'interno del puntuale titolo in cui i due termini, *padiglione* e *tema*, vengono associati attraverso il come da un rapporto di transitività.

Il tentativo di tematizzare la disciplina architettonica risale, in tempi recenti, allo sforzo portato avanti da alcuni protagonisti della revisione critica del Moderno, intenti a ridare un senso più ampio e profondo all'architettura rispetto ad una sua legittimazione in termini prettamente funzionali.

La ricerca della forma, intesa «come qualcosa di chiuso e di compiuto [...] legato ad un enunciato logico», come pensava Rossi, o del tema, come impiegato da Ungers per individuare autonome questioni progettuali, stavano a indicare sforzi diversi per uscire dai vicoli ciechi in cui molta architettura del dopoguerra si era incastrata.

Parlare del padiglione in termini tematici significa dunque considerarne, come spiega Martina Landsberger, fondamentalmente due aspetti: da un lato il suo carattere di provvisorietà, dall'altro la sua condizione di isolamento. Sono questi due gli elementi che individuano il tema posto e che lo distinguono da altri, per quanto affini, come ad esempio la casa, al di là dell'impossibilità di darne una definizione tipologica precisa.

Da questa lettura tematica, non tipologica, e dal rapporto che questa assume nei confronti della costruzione – attraverso il vincolo del legno come unico materiale a disposizione dei progetti didattici qui presentati – si spiega il senso di questo esercizio di stile, ben illustrato dal ricco apparato di disegni intesi qui, nell'accezione data da Grassi, come strumenti conoscitivi del progetto.

Tuttavia il padiglione non resta un oggetto architettonico in sé, ma si radica al luogo grazie alla sua contestualizzazione all'interno del tessuto storico di Parma. È qui che esso supera la sua condizione di astrazione, riconnettendosi alla specificità concreta dei siti, come riletti in termini urbani e morfologici nel saggio di Marco Maretto. È così che il padiglione cessa di essere semplice esperimento costruttivo e diviene vera e propria architettura della città, in grado di porsi in relazione alla particolarità di singole strade, piazze o giardini, a volte persino consolidati tessuti urbani. È proprio in queste diverse situazioni in cui il padiglione viene a calarsi che si rivela la sua leggerezza, versatilità, capacità di adattarsi, al di là di qualsiasi pretesa di dogmatica generalità.

Michele Caja



Giuseppe Fallacara, Ubaldo Occhinegro  
*Manoscritto Voynich e Castel del Monte*  
Nuova chiave interpretativa del documento per inediti percorsi di ricerca  
Gangemi Editore spa, Roma 2013  
ISBN: 978-88-492-2749-9

Se *Firenze Architettura* ritorna sulla vicenda di Castel del Monte in un numero dedicato al *Desiderio*, ciò si deve al fatto che un recente volume ipotizza – con ampia plausibile dimostrazione – che nella fabbrica ascrivibile a Federico II prenda corpo il misterioso manoscritto Voynich. I temi che si intuiscono nella interpretazione del documento, dall'erboristica, all'astrologia, alla farmacologia e alla cosmologia sarebbero tutti argomenti affini all'opera di Ruggero Bacon e riconducibili a un trattato riguardante l'alchimia. I condizionali sono d'obbligo in quanto il manoscritto è tracciato in una lingua ancora non decifrata, ancorché accompagnato da immagini che, agli occhi di chi sa di Arte Regia, paiono poco equivocabili. Ciò che preme qui notare è quanto tali supposizioni, messe in atto con metodo comparativo e filologico nonché con opportune sovrapposizioni degli schemi alle pietre costruite, dei simboli imposti sulla planimetria, porterebbero a definire Castel del Monte quale tappa della ricerca della immortalità e tempo per la *cura corporis*. Che il luogo sia legato a un sapere iniziatico è ormai fuori discussione. Molto meno noto finora il suo essere castello d'acqua piegato a un uso tutt'altro che generico per la formidabile intelligenza idraulica che ne trapela da ogni parte, inclusa la raccolta in facciata dell'acqua di sgrondo mediante una piccola canalina che non può certo passare inosservata. Il tutto unito a una competenza sapienziale astrologica e della terra (erbe curative). Che il manoscritto incontri Castel del Monte è un'ipotesi affascinante, collocata al ritorno di Federico dalla Terra Santa allorché, sperimentata la *cura corporis* attraverso l'acqua secondo gli usi islamici, l'imperatore avrebbe potuto richiedere agli scienziati di cui amava circondarsi a corte di descrivere le logiche e il programma per la progettazione e il funzionamento del tempio che pare essere macchina idraulica e laboratorio per la ricerca dell'immortalità. Politicamente scorretto il documento, giacché la *cura corporis* è ancor più le pratiche alchemiche ad essa connesse non erano certo ben viste dalla Chiesa ufficiale (un corpo scisso dallo spirito!) e che potevano essere motivato argomento per la condanna di eresia e la scomunica dell'ingombrante Federico II (Plausibile pertanto che sia scritto in codice). Nota del resto è l'ossessione dell'Imperatore per la ricerca di una lingua originaria materna innata nell'essere umano; coincidente – tra l'altro – con il suo programma politico: creare un unico e planetario stato laico, fusione di tutte le culture a lui vicine con unificazione del sapere in una nuova lingua universale. Quand'anche il manoscritto fosse una copia di un originale trattato alchemico medievale, resta questa lettura una traccia affascinante e unica.

Francesco Collotti



Pietro Giovanni Guzzo, Vincenzo Scarano Ussani  
*Prostituzione nell'antica Pompei*  
Ex corpore lucrum facere  
Studi della Soprintendenza archeologica di Pompei  
«L'Erma» di Bretschneider, Roma 2009  
ISBN: 978-88-8265-558-7

«Su un muro della Basilica di Pompei qualcuno aveva scritto: *Lucilla (o Lucilia?) ex corpore lucrum faciebat*. [...] L'anonimo pompeiano che voleva insultare *Lucilla*, usava infatti *lucrum*. Sembra essere infatti *ex corpore lucrum facere* un modo peculiare [...] per indicare il meretricio. Agli autori l'espressione è apparsa quanto mai adatta come titolo del libro. E questo forse dovrebbe essere dedicato a *Lucilla*».

Così Guzzo e Scarano Ussani nell'introduzione di questo prezioso studio che, unendo al rigore archeologico del primo – già Soprintendente per lungo tempo di Pompei, Ercolano e Napoli, la profonda conoscenza della Storia del Diritto Romano e delle connesse fonti letterarie del secondo, ci restituisce un'immagine dell'architettura del *demi-monde* pompeiano in ultima analisi profondamente umana; ben lontana da quella stereotipa che conosciamo dai film o dalle serie televisive che ne descrivono gli orgiastici eccessi. Tanto che viene voglia di estendere la dedica anche all'esperta *Fortunata*, le cui eccellenti prestazioni costavano 23 assi (a fronte di una media per prestazione di 2 assi, pari a due fette di pane o a mezzo litro di vino scadente) e persino a quel *Felix fellator* che offriva le sue arti orali per un solo misero asse fra le tombe della *Via Sacra*. Il volume, oltre a presentare l'intero corpus dei graffiti e delle iscrizioni oscene tracciate sui muri delle strade cittadine e nelle sue peccaminose stanze – una su tutte: *Phallus durus Cr(escentis) vastus* – riunisce e sistematizza i contributi e le tesi dei vari studiosi che nel corso degli anni si sono occupati della città eternata dall'eruzione in tragica fotografia istantanea di rovine, usi, costumi e malcostumi facendo emergere di questi ultimi la fondamentale importanza economica e politica, specialmente in termini di controllo sociale in una vivace città di provincia – pur con tutte le sue specificità – da sempre posta in analogia con Roma.

Al di là della *pruderie* del tema, il libro regala un esauritivo atlante planimetrico delle varie insulae di Pompei dove è evidenziata la presenza dell'unica architettura del mondo romano chiaramente riconosciuta come lupanare (non essendo dimostrabile l'attribuzione ad ospitare tale funzione in una simile struttura rinvenuta a Pozzuoli, ascrivibile anche al tipo del carcere), e l'impressionante frequenza di *tabernae*, *cauponiae* e *popinae* che oltre al vino, se dotate di una *Veneris figurae* come segno di riconoscimento, avevano in menù anche le grazie delle varie inserzioni da scoprire, ovviamente, nel rebottega.

Andrea Volpe

#### **Università degli Studi di Firenze - DiDA Dipartimento di Architettura**

**Direttore** - Saverio Mecca - **Professori ordinari** - 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, Daniela Poli, Fabrizio Rossi Prodi, 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 Fabbrizzi, David Fanfani, Emanuela Ferretti, Paola Gallo, Pietro Basilio Giorgieri, Giulio Giovannoni, Laura Giraldi, Biagio Guccione, Lamia Hadda, Anna Lambertini, Valeria Lingua, Flaviano Maria Giuseppe Lorusso, Fabio Lucchesi, Alberto Manfredini, Pietro Matracchi, Tessa Matteini, Alessandro Merlo, Emanuela Morelli, Raffaele Nudo, Gabriele Paolinelli, Michele Paradiso, Camilla Perrone, Claudio Piferi, Giacomo Pirazzoli, Alberto Pireddu, Paola Puma, Giuseppe Ridolfi, Luisa Rovero, Roberto Sabelli, Claudio Saragosa, Marcello Scalzo, Simone Secchi, Giacomo Tempesta, Carlo Terpolilli, Ugo Tonietti, 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, Marco Tanganelli, Giorgio Verdiani, Stefania Viti, Andrea Innocenzo Volpe, Leonardo Zaffi, Claudio Zanirato - **Ricercatori a tempo determinato** - Valerio Alecci, Gabriele Bartocci, Alessia Brischetto, Massimo Carta, Lorenzo Ciccarelli, Michele Coppola, Letizia Dipasquale, Stefano Follesa, Stefano Galassi, Debora Giorgi, Maria Rita Gisotti, Marco Marseglia, Luca Marzi, Giovanni Pancani, Isabella Patti, Carlo Pisano, Francesca Privitera, Riccardo Renzi, Alessandra Rinaldi, Rosa Romano, Nicoletta Setola, Matteo Zambelli - **Responsabile amministrativo** - Jessica Cruciani Fabozzi - **Personale tecnico/amministrativo** - Francesco Algostino, Stefano Antonelli Tognozzi Moreni, Paolo Arcangioli, Cinzia Baldi, Rossana Baldini, Massimo Battista, Marzia Benelli, 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, Laura Sechi, Antonio Strano, Donka Tatangelo - **Personale tecnico/amministrativo a tempo determinato** - Lorenzo Bambi, Francesca Barontini, Tommaso Borghini, Eleonora Cecconi, Andrea Pasquali, Alessandro Spennato



ISSN 1826-0772



9 771826 077002 >