

FIRENZE architettura

2.2019



la migrazione del tipo



Periodico semestrale

Anno XXIII n.2

€ 14,00

Spedizione in abbonamento postale 70% Firenze

In copertina:
Lucien Hervé
Knossos, 1956
Per gentile concessione di Judith Hervé © Estate of Lucien Hervé



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. 2 - 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

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

Printed in Italy

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

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

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

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

chiuso in redazione dicembre 2019 - stampa Officine Grafiche Francesco Giannini & Figli S.p.A. Napoli

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

FIRENZE architettura

2.2019

	la migrazione del tipo	3
	Presenze artistiche musulmane a Firenze. Una nota <i>Franco Cardini</i>	4
progetto	Ai piedi del Monte Ros. Il Castello di Novara nel progetto di ricostruzione di Paolo Zermani <i>Francesca Mugnai</i>	18
	TALLER Mauricio Rocha + Gabriela Carrillo - Un tessuto, una facciata, due corti <i>Michelangelo Pivetta</i>	28
	Kéré Architecture - Una casa chiamata terra <i>Alberto Pireddu</i>	36
eredità del moderno	Terme Fonte Pudia ad Arta di Gino Valle: la mutazione di un tipo architettonico <i>Gabriele Bartocci</i>	44
	Ricostruire il Palazzo di Cnosso a Genova - Ignazio Gardella e il progetto per la città antica <i>Claudia Cavallo</i>	52
	Louis I. Kahn. Tra Oriente e Occidente. Lo spazio della soglia <i>Roberto Bosi</i>	62
	Semantica del Tipo. La Sede della Società Storica Turca di Turgut Cansever <i>Eliana Martinelli</i>	70
tracce	Dante mediterraneo? Aspetti di una ricerca <i>Sergio Foti</i>	78
	Dove affiorano le rocce. Il tempio rupestre di Demetra nella Macchia delle Valli di Vetralla <i>Luigi Franciosini</i>	88
archetipi	La <i>domus</i> , archetipo dello spazio domestico del Moderno <i>Bruno Messina</i>	96
	La trasmigrazione del tipo nell'epoca dello sradicamento culturale nel secondo dopoguerra <i>Ugo Rossi</i>	102
	Tipi originari e città cinesi <i>Francesco Collotti</i>	110
	La casa bizantina tra l'Adriatico e il Mar Nero <i>Serena Acciai</i>	116
ricerche	Permanenze e contaminazioni nel progetto domestico di Charles Correa <i>Edoardo Narne</i>	124
	Il tetto e il giardino: evoluzioni storiche. Dalla casa alla città <i>Fabrizio Foti</i>	130
	Ombre, veli, allusioni: per uno spazio <i>wabi sabi</i> <i>Ramon Rispoli</i>	136
	La lapide murata di San Giovanni Valdarno, un <i>brand</i> dell'urbanistica gotica <i>Maria Teresa Bartoli</i>	144
eventi	Il Nibbio tra pietra e cielo <i>Maria Grazia Eccheli</i>	150
letture a cura di:	<i>Edoardo Cresci, Cecilia Fumagalli, Andrea Donelli, Francesca Mugnai, Francesco Collotti, Elisabetta Canepa, Ernesto d'Alfonso, Alberto Pireddu, Fabrizio Arrigoni, Giada Cerri</i>	156

la migrazione del tipo the migration of type

Una nota di Franco Cardini sulle presenze artistiche musulmane a Firenze introduce questo numero di «Firenze Architettura» dedicato al carattere transculturale del tipo, al suo migrare nel tempo e nello spazio.

Tra i progetti, la ricostruzione del Castello di Novara di Paolo Zermani è un saggio sulla «giusta memoria» oltre che un attento lavoro sul tipo e sul 'corpo' dell'edificio mentre le architetture messicane e burkinabé del TALLER I Mauricio Rocha + Gabriela Carrillo e di Francis Kéré confermano l'universalità e l'atemporalità della corte quale principio compositivo.

La fondamentale lezione del moderno testimonia della mutazione di un tipo occidentale sotto l'influenza di atmosfere lontane, della possibile trasposizione di un archetipo (il Palazzo di Cnosso) tra i vicoli della Genova distrutta dai bombardamenti, ma anche della polisemia tipologica e figurativa dell'architettura di un luogo da sempre al confine tra Oriente e Occidente: la Turchia di Cansever e Sedad Eldem.

La riflessione di Sergio Foti intorno agli influssi arabi su Dante, nel suo rivelare l'impossibilità di una risposta unica, di una categoria conclusiva ad una *querelle* che per lungo tempo ha appassionato e mosso gli specialisti, conferma l'insondabilità delle tracce di migrazioni e contaminazioni, sulle quali si sofferma in maniera più esaustiva la successiva sezione *Archetipi*.

Vi ritroviamo la *domus* nelle variazioni e ibridazioni che hanno costituito un fertile ambito di sperimentazione, dal Rinascimento alla contemporaneità; le corti della (lontana?) Cina a ricordarci l'insufficienza di determinate categorie di lettura nel dare ragione di questioni fondative inattuali per loro stessa definizione; la casa bizantina approfondita in luoghi che, in virtù delle caratteristiche morfologiche e dell'isolamento geografico, hanno preservato alcuni elementi che non sono sfuggiti allo sguardo attento degli architetti moderni.

Tra le *Ricerche*, il progetto domestico di Charles Correa è riletto sullo sfondo di permanenze e antichi saperi costruttivi della tradizione indiana mentre il ri-disegno della pianta gotica di San Giovanni Valdarno rivela l'intima logica della città come legata a due paradigmi del matematico pisano Leonardo Fibonacci: i numeri della Serie e il calcolo delle aree sui multipli dello staioro.

Tra gli *Eventi*, una piccola installazione, esito di un seminario didattico sul *Cimento delle cose*, rende omaggio al genio di Leonardo da Vinci a cinquecento anni dalla sua morte, fissando quel movimento d'ala del Nibbio che offrì all'umano sogno di poter volare le prime concrete, perché scientifiche, possibilità. (*ndr*)

A note by Franco Cardini on the presence of Islamic art in Florence introduces this number of «Firenze Architettura», devoted to the trans-cultural nature of type, to its migrating through time and space.

Among the projects presented, Paolo Zermani's reconstruction of the Castello di Novara is an essay on the «fair memory», as well as a attentive work on type and on the 'body' of the building, while the Mexican and Burkinabe architectures of the TALLER I Mauricio Rocha + Gabriela Carrillo and of Francis Kéré confirm the universality and atemporality of the courtyard as compositional principle.

The fundamental lesson of the modern bears witness to the mutation of the Western type under the influence of faraway atmospheres, to the transposition of an archetype (the Palace of Knossos) among the alleys of a Genoa destroyed by bombings, but also of the typological and figurative polysemy of architecture in a place that has always been at the crossroads of East and West: the Turkey of Cansever and Sedad Eldem.

Sergio Foti's reflection regarding Arab influences on Dante, in revealing the impossibility of a single answer, of a categorical conclusion to a *querelle* which has impassioned and involved scholars for a long time, confirms the unfathomable nature of the traces of migrations and contaminations, on which the following section *Archetypes* dwells in a more exhaustive manner.

We also find the *domus* in its multiple variations and hybridisations which constitute a fertile field for experimentation, from the Renaissance to our contemporary era; the courtyards of (faraway?) China remind us of the insufficiency of certain interpretative categories to explain foundational questions which are dated by definition; the Byzantine house is analysed in depth in places which, by virtue of their morphological features and their geographical isolation, have preserved some elements that did not escape the attentive gaze of modern architects.

Among the *Research* projects, Charles Correa's domestic project is reinterpreted against the backdrop of continuities and ancient building knowledge from the Indian tradition, while the re-designing of the Gothic plan of San Giovanni Valdarno reveals the intimate logic of the city as linked to two paradigms by the Pisan mathematician Leonardo Fibonacci: the numbers of the Series and the calculation of the areas based on multiples of the *staioro*.

Among the *Events*, a small installation which was the result of a didactic seminar on the *Trial of things*, pays homage to the genius of Leonardo da Vinci, on the five hundred anniversary of his death, fixing the movement of the wing of the Red Kite that offered to mankind's dream of being able to fly its first concrete, scientific, possibilities. (*Editor's note*) (*Translation by Luis Gatt*)

Presenze artistiche musulmane a Firenze. Una nota A note concerning the presence of Islamic art in Florence

Franco Cardini

A prima vista, parrebbe di non poter dire granché sui rapporti tra Firenze e il mondo musulmano: a differenza di quanto si potrebbe mettere invece insieme a proposito di Pisa anzitutto, ma anche ovviamente di Livorno, di Grosseto, di Siena, di Arezzo con la sua “Giostra del Saracino” e addirittura di centri come Pistoia. Riguardo lo stesso movimento crociato, a parte le leggende relative a Pazzino de’ Pazzi e alle pietre del Santo Sepolcro utilizzate nella cerimonia pasquale dello “Scoppio del Carro” – che senza dubbio prende le sue origini da un rito pasquale celebrato nella chiesa del Santo Sepolcro di Gerusalemme – le notizie sono scarse e non anteriori al maturo XII secolo. Le prospettive mutano, però, con i viaggi e le ambascerie diplomatiche del Tre-Quattrocento per giungere alla ricchezza delle collezioni medicee, agli splendori della stamperia granducale in grado di pubblicare testi in numerosi idiomi orientali e quindi ai reperti conservati ai Musei del Bargello e dello Stibbert, agli *exploits* del castello di Sarmezzano o della “sala orientale” di Villa Cora sul Viale de’ Colli, magari perfino al prodigio *kitsch* dell’Alhambra di Coppedè, purtroppo sacrificata negli Anni Sessanta del XX secolo per dar luogo a un insignificante edificio adibito a usi editoriali. Insomma, ce ne sarebbe abbastanza per mettere insieme un gran bel volume di *Orientalia Florentina*, a parte quelli che in realtà sono già stati scritti: e, magari, dimenticati¹.

Ma riferiamoci a qualche elementare dato d’insieme. E a meglio orientarci cominciamo con il collocare Firenze nel contesto mediterraneo e toscano.

La storia della Toscana, regione profondamente mediterranea e cerniera, con tutto il Tirreno e con il canale di Sicilia, tra il bacino occidentale e quello occidentale del *Mare nostrum*, è legata al

At first sight, there may not seem to be much to say about the links between Florence and the Muslim world: unlike Pisa, especially, but also obviously Livorno, Grosseto, Siena, Arezzo with its “Giostra del Saracino”, and even towns such as Pistoia. Regarding the Crusades, with the exception of the legends concerning Pazzino de’Pazzi and the stones from the Holy Sepulchre used in the Easter ceremony of the “Scoppio del Carro” – which undoubtedly originates from an Easter rite which takes place at the church of the Holy Sepulchre in Jerusalem – information is scarce and not prior to well into the 12th century. Perspectives changed, however, through the voyages and diplomatic embassies of the 14th and 15th centuries which led to the wealth of Medicean collections, to the splendours of the Grand Duchy prints which published texts in many Oriental languages, to the artifacts kept at the Bargello and Stibbert museums, to the *exploits* of the castle of Sarmezzano or of the “Oriental room” of Villa Cora on Viale de’ Colli, and perhaps even to the prodigious *kitsch* of Coppedè’s Alhambra, unfortunately sacrificed in the Sixties to make space for an insignificant building for editorial functions. In brief, there is enough after all to put together a great volume of *Orientalia Florentina*, to add to those which in fact were already written: and perhaps forgotten¹. But let us begin by referring to some basic general information. And in order to better orient ourselves, let us place Florence within the Mediterranean and Tuscan contexts.

The history of Tuscany, a region that is deeply Mediterranean and which serves as a connection, together with the Tyrrhenian sea and the strait of Sicily, between the Western and Eastern basins of the *Mare nostrum*, has been linked to the Eastern-Mediterranean world since the 8th century B.C., that is since the Etruscan colonisation.



mondo mediterraneo-orientale fin dall'VIII secolo a.C., cioè fin dalla colonizzazione etrusca. Durante l'età romana, il porto di Pisa ebbe una notevole importanza nei commerci di tutto quel grande lago salato attorno al quale l'Urbe aveva costruito il suo impero. Dopo un lungo periodo di ristagno, tra VI e VIII secolo, i rapporti ripresero: per quanto fra IX e X essi fossero segnati soprattutto dalle incursioni dei corsari arabo-berberi – che i toscani definivano *agareni* o *saraceni* – provenienti principalmente da quelle che attualmente sono le coste tunisine. Tra la fine del X e i primi dell'XI, poi, le incursioni provennero soprattutto dalla Spagna del sud-est, dalla Corsica, dalle Baleari. D'altra parte i marchesi che reggevano la regione nel nome dell'impero romano-germanico alternavano contro-spedizioni e addirittura sogni di conquista di Gerusalemme a manifestazioni d'amicizia e di considerazione, come faceva la marchesa Berta che nel 905 scriveva al califfo di Baghdad².

Alla fine dell'XI secolo, un monaco benedettino, Donizone, in un suo poema dedicato a Matilde di Canossa non nascondeva la sua meraviglia e il suo disappunto dinanzi allo spettacolo del porto di Pisa, affollato di marinai e di mercanti africani dalla pelle scura. La città, che dai primi dell'XI secolo alla prima metà del successivo fu con Genova la protagonista di un'intensa attività militare contro i musulmani nelle acque della Corsica, della Sardegna, della Sicilia, dell'Africa settentrionale e delle Baleari, provvide tra la prima e la terza crociata anche all'insediamento di mercanti e coloni in Gerusalemme e nelle città portuali del litorale siro-palestinese³. I pisani presero parte alla prima crociata ed ebbero un ruolo di estremo rilievo all'indomani della conquista grazie anzitutto al loro primo arcivescovo, Daiberto, che fu altresì primo patriarca latino di Gerusalemme, come tale riconosciuto dal papa⁴.

In realtà, è dal profondo del XII secolo che bisogna partire per individuare le radici di vitali connessioni della stessa Firenze con l'Oriente musulmano. E già la seconda crociata, con le memorie dantesche di Cacciaguada e più ancora con la presenza fra le truppe del legato pontificio Guido di San Crisogono, un fiorentino, offre al riguardo un buon punto di partenza. Ma più ancora la terza, per la quale è documentata la partecipazione di armati cittadini, offre materia di riflessione. E lì, grazie soprattutto alla figura di Monaco, un fiorentino divenuto patriarca di Gerusalemme e autore di un poema sulla presa di Acri da parte dei musulmani, abbiamo a disposizione le prime prove di un impatto concreto di personaggi e ambienti fiorentini con la Terrasanta. Di Monaco ci resta, attraverso citazioni indirette, una *Relatio ad Innocentium III de viribus Agarenorum*, che fece davvero il giro della Cristianità e che è citata da Giacomo da Vitry, da Alberico delle Tre Fontane, da Vincenzo di Beauvais. A lui si deve ancora l'arrivo a Firenze, nel marzo 1204, della reliquia del braccio dell'apostolo Filippo, dall'*Instrumentum translationis* della quale veniamo a conoscenza di tutto un ambiente di chierici fiorentini in Terrasanta, che ancora si facevano passare per o venivano confusi con i pisani, ma che già perseguivano coscientemente un disegno di valorizzazione della loro città. Grazie alla *Relatio* si diffuse in Occidente un quadro denso di inesattezze e incertezze, ma tuttavia attendibile per quanto riguarda l'insieme delle vicende del Saladino e della famiglia Ayyubide; vi si può forse rintracciare un primo elemento di quella che più tardi fu la "fiaba dei tre anelli"; infine, è dato, attraverso le testimonianze palestinesi di Monaco e del gruppo di chierici che stava attorno a lui, di comprendere meglio come certi testi toscani duecenteschi, a partire dal *Novellino*, abbiano tanta familiarità con le cose della Terrasanta⁵.

Non torneremo qui sul tasto, già più volte toccato da altri e anche da noi, della partecipazione fiorentina alle crociate e in particolare della presenza — accertata, anche se impossibile a valutarsi nelle sue proporzioni effettive e a ricostruirsi nelle sue reali vicende a causa dell'eccessiva rarefazione e frammentazione delle fonti — di

During the Roman era, the port of Pisa was of primary importance for commerce undertaken throughout the great salty sea around which the *Urbis* had built its empire. After a long period of stagnation, between the 6th and 7th centuries contacts began again: although the 9th and 10th centuries were characterised especially by the incursions of Arab-Berber corsairs – which the Tuscans called *agareni* or *saraceni* – coming mainly from what today is the coast of Tunisia. Between the end of the 10th century and the early 11th century, the incursions came mostly from south-east Spain, Corsica and the Balearic islands. On the other hand, the marquises that ruled the region in the name of the Holy Roman Empire alternated counter-expeditions and even dreams of conquering Jerusalem to expressions of friendship and consideration, as did the marchioness Berta who in 905 wrote to the Caliphate of Baghdad².

Toward the late 11th century a Benedictine monk, Donizo, in a poem of devoted to Matilda of Canossa, could not hide his awe and dismay before the spectacle of the port of Pisa, crowded with dark-skinned African sailors and merchants. The city, which from the early 11th century to the second half of the 12th was the protagonist, together with Genoa, of an intense military activity against Muslims in the waters of Corsica, Sardinia, Sicily, North Africa and the Balearic islands, also provided, between the first and third crusades, settlers and merchants bound to Jerusalem and the Syrian-Palestinian coast³. Pisans took part in the first crusade and had an important role after the conquest thanks especially to their first Archbishop, Daiberto, who was recognised by the Pope as the first Latin Patriarch of Jerusalem⁴.

It is in fact from the depths of the 12th century that one should begin in order to identify the roots of the vital connections of Florence with the Islamic Orient. And already the second crusade, with the Dantean reference to Cacciaguada, and even more so with the presence among the troops of the Papal Legate Guido di San Crisogono, a Florentine, is a good starting point. But even more so the third, in which the presence of armed citizens is documented, and especially thanks to the figure of Monaco, a Florentine who became Patriarch of Jerusalem and was the author of a poem about the taking of Acre by the Muslims, due to which we have the first evidence of a specific impact of Florentine culture and individuals on the Holy Land. Of Monaco remains, through indirect quotations, a *Relatio ad Innocentium III de viribus Agarenorum*, which became known throughout all Christianity and was mentioned by Jacques de Vitry, Aubry de Trois-Fontaines and Vincent de Beauvais. He was responsible for the arrival to Florence, in March 1204, of the relic of the arm of the apostle Philip, mentioned in the *Instrumentum translationis*, from which much was learned from the circle of Florentine clerics in the Holy Land who still were taken, voluntarily or not, for Pisans, yet already consciously pursued the valorisation of their city. Thanks to the *Relatio*, a picture full of inexactness and uncertainties became widespread in the West, yet reliable when regarding the events surrounding Saladin and the Ayyubid dynasty; perhaps it is possible to trace back an element of what later became the "fable of the three rings"; finally, through the Palestinian recollections of Monaco and of the group of clerics that surrounded him, it is possible to better understand how certain Tuscan texts, beginning with *Novellino*, were so familiar with things and events from the Holy Land⁵.

We shall not return now to the topic, which has been discussed by myself and others on several occasion, of the Florentine participation in the crusades and in particular of the presence – ascertained, although of proportions difficult to determine with precision due to the scarcity and fragmentation of the sources – of Florentine contingents in the third crusade and later in the siege of Damietta of 1219⁶. It is certain, however, that until the late 13th century Florentines could trade in the "free zone" of Syria and Palestine not because they were

contingenti fiorentini alla terza crociata e più tardi nell'assedio di Damietta del 1219⁶. Certo è che fino al tardo Duecento i fiorentini poterono commerciare nell'area siro-palestinese "franca" perché di solito non tanto e non necessariamente confusi con i pisani, come pur si continua ad affermare in studi anche specialistici, quanto piuttosto associati a loro e ai loro privilegi. In un documento del 1245, richiamato dal Davidsohn e poi da Silvano Borsari, è dichiarato che i consoli pisani di Acri avevano giurisdizione non soltanto sui pisani, bensì anche su fiorentini, lucchesi, senesi e sangimignanesi e sui cittadini delle città toscane «*qui vocantur et habentur Pisani*»; in un altro del 1273, anch'esso richiamato nelle stesse sedi, sono citati insieme «*plurimi mercatores Florentini et Pisani*»⁷; tracce di fiorentini insediati in Terrasanta si hanno fino dal 1118, quando un documento ci presenta un *Rogerus de Florentia* che cede un casale agli Ospitalieri, per divenire più spesso nel corso del Duecento, quando c'imbattiamo, ad esempio, in un Ranieri mercante di panni e proprietario di un'apoteca in Acri nel 1124; un Aldebrandino *juris peritus* compare, invece, nel 1127 in un trattato fra il signore di Tiro e i veneziani; troviamo altresì un Bonaventura Rosso «*fillius quondam Jacobi*» abitante in Acri e così via⁸.

La stretta unione con i pisani non era d'altro canto priva di rischi e di svantaggi: come si vede da una lettera spedita da papa Clemente IV il 10 gennaio 1266 all'arcivescovo di Tiro, nella quale si proibisce di sciogliere dalla scomunica tutti quegli italiani di Terrasanta che fossero fautori del «*persecutor Ecclesie*», cioè di Manfredi⁹. Negli anni successivi, le intricate vicende toscane non furono prive di rapporti con quanto accadeva oltremare: anzi, si può dire che – come nel caso di Genova, Pisa e Venezia, coinvolte nella cosiddetta "guerra di San Saba", teatro della quale era tutto il Mediterraneo, dalla Siria alla Sardegna – un nodo intricato di cause e di concause, di spinte e di controspinte, finì col collegare strettamente la Toscana con i fatti di Terrasanta¹⁰. Si stenta a resistere alla tentazione di attribuire un significato particolare al fatto che le prime trattative dirette con le autorità crociate al fine di ottenere un'autonomia da Pisa nella tutela degli interessi fiorentini nel regno di Gerusalemme, e pertanto un riconoscimento della comunità fiorentina ivi presente, risalgano proprio al 1282, al fatidico anno della creazione del priorato delle Arti¹¹. Vero è che le trattative non furono in realtà concluse: ed è probabile che, quando Acri cadde nel 1291, il console pisano esercitasse ancora la sua giurisdizione sui mercanti fiorentini. Abbiamo comunque notizie confortate da fonti sicure del fatto che, alla fine del XIII secolo, le compagnie fiorentine degli Scali e dei Peruzzi disponevano in Acri di un loro rappresentante: quello degli Scali tra il 1278 e il 1290 ci è abbastanza noto; si tratta infatti di Guido di Filippo dell'Antella, che ci ha lasciato delle *Ricordanze*¹². Naturalmente, dopo la caduta della Terrasanta crociata, anche i mercanti fiorentini fecero centro delle loro attività in Cipro, ben presto duramente contesa tra genovesi e veneziani; qui si perpetuò la dipendenza giurisdizionale dei fiorentini dai pisani, che del resto non era priva di vantaggi (primo fra tutti la riduzione dei dazi dal 4% al 2% sulla merce importata), ma dalla quale ci si andò affrancando mano a mano che la forza politica e in parte anche commerciale pisana si indeboliva mentre cresceva per contro l'apporto fiorentino, come dimostrano gli atti rogati in Famagosta fra 1299 e 1301 dal notaio genovese Lamberto di Sambuceto. Finalmente i Bardi e i Peruzzi prima, tutti i fiorentini poi, ottennero a partire dal 1324 autonomamente la riduzione dei dazi, affrancandosi così dalla tutela pisana ormai divenuta scomoda e, dopo la Meloria, insostenibile per obiettive e ben note ragioni. I Bardi riuscirono presto a guadagnarsi posizioni di primo piano a Cipro; in Siria gran parte di quel che restava del commercio latino dopo la liquidazione degli stati crociati venne monopolizzata dagli Scali e dai Peruzzi¹³. Anzi, se si deve prestar fede alla cronaca

often mistaken with the Pisans, as is commonly affirmed even in specialised studies, but because they were associated to them and to their privileges. In a document of 1245, referred to by Davidsohn and later by Silvano Borsari, it is asserted that the Pisan consuls at Acre had jurisdiction not only over the citizens of Pisa, but also over those of Florence, Lucca, Siena and San Gimignano, as well as over those of other Tuscan cities «*qui vocantur et habentur Pisani*»; in another document from 1273, also referred to in the same texts «*plurimi mercatores Florentini et Pisani*»⁷ are mentioned together; there are traces of Florentine settlers in the Holy Land since the year 1118, when a document presents a certain *Rogerus de Florentia* who transferred a farmhouse to the Knights Hospitaller, and more often during the following century when we find, for example a certain Ranieri, merchant in fabrics and owner of a pharmacy in Acre in 1124; a certain Aldebrandino *juris peritus* appears, instead, in 1127 in an agreement between the lord of Tyre and the Venetians; also Bonaventura Rosso «*fillius quondam Jacobi*», inhabitant of Acre, and so on⁸.

The close connection to Pisa had its risks and its disadvantages: as can be seen from a letter sent by Pope Clement IV on January 10, 1266, to the Archbishop of Tyre, in which it is forbidden to relieve from excommunication all those Italians in the Holy Land who were supporters of the «*persecutor Ecclesie*», in other words of Manfredi⁹. During the following years, the intricate Tuscan events were not entirely without connection to what was happening overseas: it could even be said that – as in the cases of Genoa, Pisa and Venice, who were involved in the so-called "War of Saint Sabas", which took place all along the Mediterranean, from Syria to Sardinia – an intricate knot of causes and concauses, of thrusts and counter-thrusts, ended by closely linking Tuscany to the Holy Land¹⁰. It is hard to resist the temptation to attribute a particular meaning to the fact that the first direct negotiations with the crusader authorities with the purpose of obtaining Pisan autonomy in the tutelage of Florentine interests in the Kingdom of Jerusalem, and therefore a recognition of the Florentine community present there, go back precisely to 1282, the fateful year of the creation of the priorate of the Arts¹¹. It is true that negotiations were not actually concluded: it is probable that at the fall of Acre in 1291, the Pisan consul still had jurisdiction over the Florentine merchants. Yet we have knowledge from ascertained sources of the fact that toward the late 13th century the Florentine companies of the Scali and the Peruzzi had a representative of their own in Acre: the one representing the Scali between 1278 and 1290 is well-known; it is Guido di Filippo dell'Antella, who left behind the *Ricordanze*¹². Naturally, after the fall of the Holy Land of the crusaders, also the Florentine merchants moved the centre of their activities to Cyprus, which soon became a point of contention between Genoese and Venetians; here the jurisdictional dependency of the Florentines to the Pisans was continued, which, however, had some advantages (first of all a reduction of duties from 4% to 2% on imported goods), yet the Florentines gradually freed themselves from this dependency as the Pisan political and commercial force weakened while that of Florence grew, as is demonstrated by the documents executed by the Genoese notary Lamberto di Sambuceto in Famagusta between 1299 and 1301. Finally the Bardi, and earlier the Peruzzi, all Florentines, from 1324 autonomously obtained the reduction of duties, thus liberating themselves from a Pisan tutelage which had become uncomfortable, and after Meloria, untenable for clear and well-known motives. The Bardi soon obtained high positions in Cyprus, whereas much of what remained of Latin commerce in Syria after the disappearance of the crusader states came under the monopoly of the Scali and the Peruzzi¹³. In fact, if one is to believe the chronicles of Pseudobrunetto Latini, the Peruzzi profited greatly from the fall of crusader Acre: in fact, they had developed a blooming banking activity in Syria during the late 13th century and for

dello Pseudobrunetto Latini, i Peruzzi avrebbero molto lucrato dalla caduta dell'Acri crociata: infatti essi avevano sviluppato una fiorente attività bancaria nella Siria dell'ultimo XIII secolo ed erano state perciò loro affidate massicce somme di danaro da investire fuori di tale regione da parte di persone ivi residenti. Il tracollo della Siria crociata – cioè dell'area corrispondente ai feudi “franchi” del principato di Antiochia e, per il Libano, della contea di Tripoli – con la scomparsa o la perdita dei titoli di credito da parte di queste persone, avrebbe arricchito la compagnia¹⁴.

Anche nel regno armeno della Cilicia, che nella prima metà del Trecento divenne una delle chiavi della politica orientale pontificia e il centro di un complesso piano politico-diplomatico d'alleanza fra alcune potenze cristiane occidentali (come i genovesi, sostenuti dai missionari dell'Ordine domenicano) e i mongoli di Persia contro i mamelucchi, i fiorentini riuscirono a occupare le principali posizioni economiche e commerciali: anche qui, come a Cipro, l'egemonia spettò ai Bardi, i quali durante il pontificato di Giovanni XXII provvidero al trasporto delle ingenti somme da questi destinate alla difesa dei cristiani d'Oriente e dirette appunto in Cilicia, per un totale di 35.722 fiorini. I fiorentini avevano ottenuto nella Cilicia armena una riduzione dei dazi al 2% del valore della merce trasportata, ma nel 1335 i Bardi ottennero di venire esentati del tutto; l'anno successivo fu la medesima compagnia a occuparsi di una fornitura di grano da inviare in quello stesso paese, colpito da una carestia, per un valore di 10.000 fiorini ottenuti dal pontefice¹⁵. In Siria i fiorentini commerciavano in panni e in spezie: e, nonostante il guadagno forse percepivano dai Peruzzi in occasione della caduta di San Giovanni d'Acri, bisogna dire che – come testimonia lo stesso Giovanni Villani – quell'episodio, insieme con il contemporaneo arresto in Francia di tutti i mercanti italiani voluto da Filippo IV il Bello, costituì per le finanze fiorentine un grave colpo sia per il temporaneo blocco e poi la faticosa ripresa del flusso commerciale, sia per la perdita di somme di danaro prestate e investite in Siria. Tali somme dovevano essere ingenti: si pensi al solo caso del vescovo di Tripoli di Siria, al quale il fiorentino Iacopo Ghiberti aveva prestato 6.000 “bisanti saraceni” (una moneta aurea più o meno equivalente al *denarius aureus* di Costantinopoli, detto appunto “bisante e che nel 1259 risultava doverne restituire 7.300 fra capitale, interessi e danni¹⁶). Intanto, nel corso della seconda metà del Duecento, il fiorino doveva essersi potentemente affermato nelle transazioni finanziarie siriane: un tesoro trovato ad Aleppo e databile 1291-92, quindi riconducibile a un bottino fatto nel litorale siriano e magari nella stessa Acri negli anni immediatamente precedenti, è quasi esclusivamente composto di pezzi della nuova aurea moneta fiorentina¹⁷.

Nel corso del Trecento, gli interessi economici dei fiorentini si indirizzarono soprattutto verso la penisola e le isole dell'area ellenica, appartenenti o già appartenute all'impero di Bisanzio: i casati degli Acciaiuoli e dei Buondelmonti, con i loro consorti, divennero – com'è noto – protagonisti d'un'avventura “feudale” che li rese signori di buona parte della Grecia. Giovò qui a Firenze lo stretto rapporto di amicizia con Venezia, mentre gli oscillanti rapporti con una Pisa ormai del resto sempre più ripiegata su se stessa non consentivano ancora il decollo di un'autonoma politica marinara fiorentina e facevano quindi sì che la frequenza dei fiorentini sugli empori nilotici di Alessandria e di Damietta, che pur v'era, fosse relativamente limitata. Si sviluppava intanto però una crescente attenzione in Firenze per la Terrasanta e la stessa città di Gerusalemme: un'attenzione non tanto indirizzata all'economia quanto, piuttosto, alla cultura e al mondo religioso. Di essa erano già state espressione, agli inizi del Duecento, le reliquie del braccio di san Filippo o delle pietre cosiddette “del Santo Sepolcro” – conservate in Sant'Iacopo in Campo Corbolini¹⁸ e in San Biagio – che sarebbero state poi co-protagoniste del rito dello “Scoppio del Carro”; o, ancora, l'edicola

this reason had received great amounts of money to invest outside of the region by local residents. The fall of crusader Syria – that is of the area which corresponded to the “Frankish” fiefs in the principality of Antioch, and in the case of Lebanon of the county of Tripoli – with the consequent disappearance or loss of credit titles, would have greatly profited the company¹⁴.

Also in the Armenian kingdom of Cilicia, which during the first half of the 14th century became one of the key players in the papacy's Oriental policy and the centre of a complex political-diplomatic coalition plan between certain Western Christian powers (such as the Genoese, supported by missionaries from the Dominican order) and the Persian mongols, against the Mamluks, the Florentines managed to obtain the main economic and commercial positions: also here, as in Cyprus, the hegemony fell to the Bardi, who during the papacy of John XXII saw to the transport of huge amounts of money destined to the defense of the Eastern Christians and directed precisely to Cilicia, for a total of 35,722 Florins. The Florentines had obtained in Armenian Cilicia a 2% reduction of duties on transported goods, but in 1335 the Bardi obtained a full exemption; the following year that company undertook the shipment of grain to the that country, which was suffering from famine, for a total value of 10,000 Florins, obtained from the Pope¹⁵. In Syria the Florentines traded in fabric and spices: and despite the profit obtained by the Peruzzi at the fall of Saint John of Acre, it must be said – as Giovanni Villani remarks – that that episode, together with the apprehension in France of all Italian merchants under the orders of Philip IV the Handsome, represented a heavy blow for Florentine finances, due to the temporary blockade and the slow recovery of the commercial flow, as well as to the loss of moneys loaned and invested in Syria. These amounts must have been enormous: think for example to the case of the bishop of Tripoli in Syria, to whom the Florentine Iacopo Ghiberti had loaned 6,000 “Saracene bezants” (a gold coin more or less equivalent to the *denarius aureus* of Constantinople), which “by 1259 represented a total of 7,300 bezants including, capital, interest and damages¹⁶. In the meantime, during the second half of the 13th century, the Florin had become strongly affirmed in Syrian transactions: a treasure found in Aleppo and dated 1291-92, therefore relatable to a loot obtained along the Syrian coast and perhaps at Acre itself in the immediately preceding years, consisted almost exclusively of pieces of the new Florentine gold coin¹⁷.

During the 14th century, Florentine economic interests were directed mostly toward the Hellenic peninsula and islands which belonged or had belonged to the Byzantine Empire: the Acciaiuoli and Buondelmonti families, with their consorts, became – as is well known – protagonists of a “feudal” adventure that turned them into rulers of a good part of Greece. In this case Florence benefited from the same relationship of friendship with Venice, while the oscillating relationship with Pisa, which had increasingly closed back on itself, did not yet permit the taking off of a Florentine autonomous naval policy, and this resulted in the fact that the presence of Florentines in the Nilotic commercial hubs of Alexandria and Damietta, although existent, was relatively limited. At the same time there was an increase in Florentine attention to the events which took place in the Holy Land and in the city of Jerusalem: an attention which was not so much addressed to economy as it was to culture and religion. The relics of the arm of St. Philip and the so-called stones “of the Holy Sepulchre” – which were kept at Sant'Iacopo in Campo Corbolini¹⁸ and in San Biagio, and became a part of the rite of the “Scoppio del Carro” – were two 13th century expressions of this, as well as the aedicola built on the Ponte alle Grazie, which resembled the one in the Holy Sepulchre, and which has since disappeared¹⁹.

Little can be learned, however, regarding the Holy Land and Jerusalem, from an erudite-encyclopedic tradition which passes through

eretta a somiglianza di quella del Santo Sepolcro di Gerusalemme che si trovava sul Ponte alle Grazie, ora distrutto¹⁹.

Poco si può comunemente trarre, riguardo alla Terrasanta e a Gerusalemme, da una tradizione enciclopedico-erudita che passa attraverso Brunetto Latini e Bono Giamboni per giungere a Dante²⁰ e più tardi al *Dittamondo* di Fazio degli Uberti (fiorentino in gran parte per cultura anche se non per cittadinanza), e che ripete gli elementi della tradizione geografica magari in qualche parte confortati dalla testimonianza dei pellegrini e dall'eco della letteratura tecnico-commerciale, espressione più compiuta della quale è, nel corso del XIV secolo, la *Pratica di mercatura* di Francesco Balducci Pegolotti. Anche le cronache, con una qualche eccezione per i Villani, si occupano poco della Terrasanta; e, quando lo fanno, ciò accade invariabilmente in coincidenza con qualche spedizione crociata. Ma la relativa scarsità delle fonti non deve condurci a conclusioni affrettate. La novellistica toscana, ad esempio, se adeguatamente interrogata, rivela a proposito dell'Oriente non solo indizi d'una conoscenza e d'un interesse più intensi di quanto si potrebbe credere, ma anche una rete d'informazioni, magari implicite o indirette, che deve per forza condurci a riconsiderare con occhi nuovi l'intero problema delle relazioni con il mondo asiatico-occidentale²¹.

Le cognizioni su quella parte del mondo dovettero molto avanzarsi, nella Firenze del Trecento, della presenza di un nucleo di religiosi particolarmente legati all'Oriente e programmaticamente disposti al pellegrinaggio e alla missione. Alludiamo ai domenicani di Santa Maria Novella, che intrapresero per tempo la via della predicazione della croce e, insieme, della missione: troviamo un fra Manetto Calcagni – nipote del più celebre Ruggero definito «*malleus hereticorum*» – imbarcarsi per la Terrasanta nel 1236, accompagnato da un Forese converso e da fra Boninsegna de' Cicciporci, che a quel che pare fu martirizzato ad Antiochia nel 1268, quando i mamelucchi presero quella città²². Tra i domenicani di Santa Maria Novella si ricordano ancora il converso Lapo da Cascia, caduto nella presa di Acri, e un altro converso, Matteo, che si trovò coinvolto nel medesimo episodio e riuscì a riguadagnare Firenze vivo ma infermo. E da Santa Maria Novella partì un altro domenicano fiorentino, fra Ricoldo da Montecroce, noto per i suoi viaggi che attraverso la Terrasanta lo avrebbero portato fino a Baghdad e per i suoi scritti di controversistica relativi al *Corano*. Con Ricoldo abbiamo un'esposizione geografica compiuta della Terrasanta che poté giovare di un'ampia fortuna e di una larghissima popolarità, prova delle quali sono non soltanto il numero dei manoscritti che del suo *Liber peregrinationis* sono pervenuti, ma anche i volgarizzamenti che esso ricevette e che, noti attraverso due codici fiorentini e un codice parigino, sembrano aver esercitato una discreta influenza sulla cultura cittadina²³.

Tra i molti viaggiatori fiorentini che visitarono la Terrasanta e anche l'Egitto fra Due e Trecento e che ce ne hanno lasciato resoconto, giovi ricordare, inoltre, Lionardo Frescobaldi, Simone Sigoli e Giorgio Gucci, i quali compirono tra 1384 e 1385 un lungo viaggio che li condusse in Egitto, in Palestina e in Siria fino a Damasco. Scopo del viaggio, oltre a quello propriamente religioso del pellegrinaggio, era un'indagine a carattere militare sulle forze e sulle installazioni militari dei mamelucchi in vista di una futura crociata che avrebbe dovuto essere organizzata da Carlo III di Napoli. Il Frescobaldi indugiò molto su questo particolare scopo spionistico, che gli sarebbe stato assegnato dal sovrano angioino attraverso la mediazione di Onofrio dello Steccuto, eremita agostiniano di Santo Spirito e allora vescovo di Volterra, più tardi divenuto vescovo di Firenze. La morte impedì a Carlo III di far seguito al suo progetto crociato; tuttavia i diari dei tre fiorentini, in parte indipendenti l'uno dall'altro, formano – presi assieme – un quadro sinottico estremamente ampio e completo della situazione

Brunetto Latini and Bono Giamboni, and finally reaches Dante²⁰ and later Fazio degli Uberti's *Dittamondo* (a Florentine in terms of culture, although not by citizenship), and which repeats the elements of the geographical tradition perhaps somehow comforted by the testimonials of pilgrims and by the echo of technical-commercial literature, the most complete expression of which is, during the 14th century, the *Pratica di mercatura*, by Francesco Balducci Pegolotti. Even the chronicles, with some exceptions involving the Villani, pay scarce attention to the Holy Land; and when they do it is invariably related to some crusader expedition. Yet the relative lack of sources should not lead us to hasty conclusions. Tuscan *novella* literature, for example, if adequately analysed, reveals à propos of the Orient not only signs of a knowledge and interest which are more intense than one may believe, but also a network of information, perhaps implicit or indirect, which must of necessity lead us to reconsider with new eyes the entire problem of the relations with the Western-Asian world²¹.

Knowledge on that part of the world must have greatly increased, in 14th century Florence, thanks to the presence of a group of clerics particularly linked to the Orient and programmatically disposed toward pilgrimage and missions. We are alluding to the Dominicans of Santa Maria Novella, who undertook for some time the path of the preaching of the cross and, together, of the mission: there is a certain fra Manetto Calcagni – grandson of the more renowned Ruggero, known as «*malleus hereticorum*» – who embarked for the Holy Land in 1236, accompanied by a Forese, a lay brother, and by fra Boninsegna de' Cicciporci, who it appears became a martyr in Antioch in 1268 when the Mamluks took the city²². Among the Dominicans of Santa Maria Novella there was also the lay brother Lapo da Cascia, who died during the fall of Acre, and another lay brother, Matteo, who was involved in the same episode yet managed to return to Florence alive, although sick. Another Florentine Dominican from Santa Maria Novella, fra Ricoldo da Montecroce, became known for his travels through the Holy Land which took him all the way to Baghdad, as well as for his controversial writings on the Quran. Ricoldo left a complete geographical description of the Holy Land, which was both greatly successful and popular, evidence of which are not only the many manuscripts of his *Liber peregrinationis* that have reached us, but also the many translations made into the vulgar, known to us thanks to two Florentine and one Parisian codices, and which seem to have had a relative influence on the culture of the city²³.

Among the many Florentine travelers who visited the Holy Land and Egypt between the 13th and 14th centuries and who chronicled their visits it is worth mentioning Lionardo Frescobaldi, Simone Sigoli and Giorgio Gucci, who between 1384 and 1385 undertook a voyage that took them to Egypt, Palestine, and as far as Damascus in Syria. The purpose of the voyage, in addition to the religious pilgrimage, was to carry out a military investigation concerning the military installations of the Mamluks, in view of a future crusade that was to be organised by Charles III of Naples. Frescobaldi dwells much on this specific espionage aim, which was entrusted to him by the Anjou monarch through the mediation of Onofrio dello Steccuto, an Augustinian hermit of Santo Spirito who at the time was bishop of Volterra and later became bishop of Florence. The death of Charles III put an end to his project for a crusade; however, the diaries of the three Florentines, partly independent from each other, as a whole present a vast and complete synopsis of the situation in Egypt and the Holy Land at the end of the 14th century: the travelers coincided in their description of the opulence and vivaciousness of the merchants of Alexandria, Cairo and Damascus – although the Orient was at the time suffering from the effects of a demographic and socio-economic crisis similar to that which had struck the West between the 12th and 13th centuries – and provided information regarding the presence

ne dell'Egitto e della Terrasanta alla fine del XIV secolo: i viaggiatori concordemente rilevano l'opulenza e la vivezza dei mercati di Alessandria, del Cairo e di Damasco – per quanto anche l'Oriente del tempo fosse colpito da una crisi demografica e socioeconomica analoga a quella dell'Occidente tre-quattrocentesco – e c'informano sulla presenza in Egitto e in Siria di mercanti fiorentini, soprattutto di quelli della compagnia dei Portinari. Ormai la bilancia commerciale fiorentina nei confronti di quei paesi era ben lungi dall'essere passiva: al contrario, Firenze esportava nel Vicino Oriente non solo tessuti di lana, ma anche quelli di seta e d'oro; e mercanti fiorentini frequentavano a partire dalla seconda metà del Trecento con assiduità il porto di Beirut, sbocco al mare dell'emporio damasceno, dove tuttavia la presenza toscana era minoritaria rispetto a quelle veneziana, genovese e catalana²⁴.

Nel 1406, Pisa fu conquistata dalla vicina Firenze, la quale da allora dette segno di voler ereditare la sua potenza marinara. Durante i circa tre lustri successivi, i fiorentini lavorarono sia sul piano tecnologico e commerciale, sia su quello giuridico e diplomatico, a fornirsi le basi per fondare una politica marittima mediterranea. Essa decollò in effetti durante il terzo decennio del Quattrocento²⁵. A tale decollo sono legate due importanti memorie nella storia di Firenze: una artistica e una diplomatica, strettamente allacciate fra loro. Nel 1422 un allora giovanissimo artista, che sarebbe divenuto il vero iniziatore della rivoluzione rinascimentale nella pittura fiorentina, compiva la sua prima opera. Si tratta di Masaccio, che in quell'anno dipinse un trittico oggi conservato nella chiesa di San Giovenale a Cascia, presso Reggello, nell'area montana a est di Firenze. Nella tavola centrale di quell'opera, all'interno dell'aureola dorata della Madonna in trono, si distingue una scritta in fantasiosi caratteri che gli storici dell'arte chiamano "cufici", per quanto essi non possano identificarsi con l'autentica grafia araba cufica. Alcuni studiosi hanno proposto di leggere in quella scritta la *shahāda*, la professione di fede del credente musulmano: *La ilāha illā Allah wa Muhammad rasūl Allah*, "Non c'è altra divinità se non Dio, e Muhammad è l'inviato di Dio". Siamo con questa testimonianza nell'ambito di quelle scritture più o meno ispirate al cosiddetto "arabo quadrato", al "cufico" o anche all'ebraico, usate in pittura e in scultura a scopo ornamentale, non senza qualche lontana allusione magica. Esempi di tale tradizione – della quale conosciamo del resto anche esempi precedenti, che risalgono almeno al XII secolo, e che sono presenti nell'intera area toscana²⁶ – sono, nell'arte fiorentina, le lettere arabe inserite nell'aureola della Vergine nell'Adorazione dei Magi di Gentile da Fabriano, che utilizza una decorazione simile, nella stessa tavola, anche per lo scialle dell'ancella, per la bardatura del palafreniere e per lo scialle della donna in cammino dipinta nella predella. Gentile dipinse la sua Adorazione nel 1423 su commissione di Palla Strozzi, allora l'uomo più ricco di Firenze. Un ventennio più tardi, nel 1445, lettere arabe tornavano nel nastro che cinge la testa bronzea della Giuditta di Donatello. Se in quest'ultima opera è legittimo vedere, fra l'altro, un riflesso delle almeno formali intenzioni della Repubblica di Firenze di partecipare alla crociata che, qualche anno prima, il concilio tenutosi in quella stessa città per la composizione dello "scisma d'Oriente" aveva ribadito come uno dei fondamentali scopi immediati dei cristiani nuovamente uniti, è invece probabile che, un ventennio prima, sia Masaccio sia Gentile facessero ricorso a caratteri fantasiosamente "arabi" in un clima d'intenso interesse per i paesi musulmani: si era difatti proprio all'indomani del decollo anche formale della politica marinara fiorentina verso il Levante, segnato da un'importante ambasceria di Carlo di Francesco Federighi e Felice di Michele Brancacci presso il sultano mamelucco d'Egitto. Il Brancacci sarebbe di lì a poco divenuto il committente dello stesso Masaccio per la celebre cappella del

of Florentine merchants in Egypt and Syria, especially those serving the company of the Portinari. By then the commercial balance of the Florentines in those countries was far from being passive: on the contrary, Florence was exporting to the Near East not only woolen fabrics, but also those in silk and gold; and Florentine merchants had been a constant presence in the port of Beirut, which was the sea outlet of the Damascene commercial hub, ever since the second half of the 14th century. The Tuscan presence in Beirut, however, was minor than those of Venice, Genoa and Catalonia²⁴.

In 1406, Pisa was conquered by nearby Florence, which from that moment showed signs of wanting to inherit its naval power. During the following fifteen years, the Florentines worked on the technological and commercial, as well as on the legal and diplomatic levels, in order to set the basis for founding a Mediterranean maritime policy. It finally took off during the third decade of the 15th century²⁵. Two important memoirs in the history of Florence were linked to this: one artistically inclined and another diplomatic, closely connected between them. In 1422 a very young artist, who would become the initiator of the Renaissance revolution in Florentine painting, completed his first piece. It was Masaccio, who that year painted a triptych that is kept today in the church of San Giovenale a Cascia, near Reggello, in the mountains to the east of Florence. In the central table of the work, within the golden halo of the Madonna, who is sitting on a throne, there is an inscription in fantastic characters who art historians call "kufins", although they cannot really be identified as actual Arabic kufic writing. Some scholars have proposed to read in that inscription the *shahāda*, the Islamic creed: *La ilāha illā Allah wa Muhammad rasūl Allah*, "There is no God but God, and Muhammad is the messenger of God". We are thus within the field of those writings more or less inspired by the so-called "square Arabic", the "kufic" or even Hebrew, used in painting and sculpture for more or less ornamental purposes, as well as with some slight hints of the magical. Some examples of this tradition – of which we also have, by the way, precedent examples going back at least to the 12th century, and throughout the whole Tuscan region²⁶ – in Florentine art are the Arabic letters included in the halo of the Virgin in the Adoration of the Magi by Gentile da Fabriano, who uses a similar decoration, in the same table, also for the shawl of the maidservant, for the harness of the groom and for the shawl of the walking woman painted on the altar-step. Gentile painted his Adoration in 1423 under commission of Palla Strozzi, who at the time was the richest man in Florence. Twenty years later, in 1443, Arabic letters appeared in the ribbon that ties the bronze head of Donatello's Judith. If in this latter piece it is legitimate to see a reflection of the at least formal intentions of the Republic of Florence to participate in the crusade which had been affirmed, only a few years earlier, in the council which had taken place in the same city for the resolution of the "East-West schism", as one of the fundamental duties of the newly reunited Christians, it is probable, instead, that two decades earlier both Masaccio and Gentile had resorted to fantastic "Arabic" characters in the spirit of a climate of intense interest for Islamic countries: they were in fact used on the morrow of the formal beginning of the Florentine naval policy toward the Levant, which was marked by an important embassy undertaken by Carlo di Francesco Federighi and Felice di Michele Brancacci before the Mamluk sultan of Egypt. Brancacci would soon after commission Masaccio's work in the famous Carmine chapel²⁷. The "kufic" writing on the virgin's halo in San Giovenale and the subsequent relationship between Masaccio and Felice Brancacci may be a coincidence, yet it is a significant one. Federighi and Brancacci's embassy, however, deserves some additional words, before we move on. The Florentine conquest of Pisa in 1406 and the subsequent purchase of Livorno, ceded to Florence by the Genoese for 100,000 gold Florins, represent the conclusion

Carmine²⁷. Quella della scritta “cufica” sul nimbo della vergine di San Giovenale e dei successivi rapporti tra Masaccio e Felice Brancacci è, forse, una coincidenza, ma significativa.

L’ambasceria del Federighi e del Brancacci merita, comunque, prima di passare ad altro, qualche parola in più. La conquista fiorentina di Pisa nel 1406 e più tardi l’acquisto di Livorno, ceduta nel 1421 ai fiorentini dai genovesi per 100.000 fiorini d’oro, rappresentano al tempo stesso il punto d’arrivo di una politica che da molti decenni guardava a uno sbocco sicuro al mare e il decollo di un’attività nautica destinata peraltro a rimanere di modeste proporzioni. Risalgono al 1422 le prime partenze di galee fiorentine per la destinazione di Alessandria²⁸. Cominciò da allora un relativamente denso scambio diplomatico tra Firenze e la corte del Cairo, che fu avviato appunto nel 1422 da quell’ambasceria²⁹. Scopo dei due ambasciatori, al fine raggiunto, era di chiedere che a Firenze venissero accordati i privilegi fin lì riconosciuti a Pisa, che il fiorino d’oro avesse corso legale nei territori del sultano e che si autorizzasse l’apertura di fondaci ad Alessandria e a Damasco. Di quest’ambasceria, Felice Brancacci tenne un diario che è stato edito ma non ancora forse sufficientemente studiato: egli ci ha lasciato un ricordo molto vivo del Cairo, dal quale, tuttavia, traspare come – secondo quella che del resto era una consuetudine – alle memorie personali egli aggiungesse materiale tratto da precedenti letture, forse anzitutto da quelle dei diari di vari pellegrini. Il Brancacci ci rende anche testimonianza di una crisi verificatasi poco tempo prima a Gerusalemme, quando il sultano, in lite con i catalani, aveva per ritorsione fatto chiudere il Santo Sepolcro, il Monte Sion e la Chiesa della Natività di Betlemme e fatto tradurre al Cairo alcuni frati del convento del Sion³⁰. Risulta chiara dall’ambasceria del Brancacci la buona disposizione del sultano nei confronti dei fiorentini come degli altri occidentali; e risulta altresì evidente che la volontà di crociata, a Firenze come negli altri paesi della Cristianità occidentale, era ormai spenta per quanto riguardava la riconquista di Gerusalemme.

Le prospettive aperte dal decollo della navigazione mediterranea fiorentina all’inizio degli Anni Venti del Quattrocento e, poco dopo, i richiami alla crociata espressi nel concilio di Firenze del 1439-1442 e divenuti sempre più urgenti man mano che i turchi ottomani – avversari dei sultani mamelucchi del Cairo – stringevano su Costantinopoli la loro morsa, fecero sì che, nella prima metà del XV secolo, il rapporto tra Firenze e Terrasanta divenisse sempre più stretto. Ne sono prova, ancora sotto il profilo artistico, l’affresco di Masaccio in Santa Maria Novella, nella struttura architettonica del quale si constata la conoscenza della cappella del Calvario nella basilica della Resurrezione di Gerusalemme³¹, e il sacello della cappella di San Pancrazio, opera di Leon Battista Alberti degli Anni Cinquanta-Sessanta del secolo, che riproduce le forme e le dimensioni dell’edicola del Santo Sepolcro nella medesima basilica³².

Di lì a poco, con l’ambasceria etiopica al concilio di Firenze e con i programmi portoghesi di circumnavigazione dell’Africa per raggiungere le Indie attraverso la via marittima “orientale”, anche a Firenze sarebbero tornate a circolare le vecchie utopie relative alla possibilità di costringere il sultano a cedere Gerusalemme ai cristiani attraverso il blocco ai porti del Nilo – un blocco che era stato materia di piani e di discussioni sin dai primi del Trecento, ma senza pratici esiti – o addirittura attraverso la manipolazione delle sue cateratte da parte del Prete Gianni, cioè del *negus*, che avrebbe dovuto ridurre l’Egitto alla siccità o sommergerlo con inondazioni improvvise. Naturalmente, nulla di ciò avvenne; e quindi la conquista ottomana di Costantinopoli fece sì che l’obiettivo di Gerusalemme uscisse definitivamente dal raggio d’azione e anche d’intenzione degli occidentali. Del resto, alla Città Santa si poteva tranquillamente andare in pellegrinaggio. Restava aperto, almeno

of a policy which for decades had pointed to the obtention of a safe sea outlet and to a naval activity which nonetheless remained modest. The first Florentine galleys embarked in the direction of Alexandria in 1422²⁸. This marked the start of a relatively dense diplomatic exchange between Florence and the court at Cairo, which began precisely with the above-mentioned embassy²⁹. The purpose of the two ambassadors was to request for Florence the privileges that had been accorded to Pisa, that the gold Florin be taken as legal tender in the territories of the Sultan and that authorisation be given for the establishment of warehouses in Alexandria and Damascus. Felice Brancacci kept a diary of their embassy which was published yet has perhaps not been studied enough: he left a very vivid personal memory of Cairo to which, however, it appears that he added – as was the custom – material taken from his own prior readings, especially from the diaries of various pilgrims. Brancacci also provides evidence of a crisis which had taken place shortly before in Jerusalem, when the sultan, as a result of a dispute with the Catalans, in retaliation ordered the closing of the Holy Sepulchre, Mount Zion and the Church of the Nativity in Bethlehem and had some friars from the convent on Mount Zion transferred to Cairo³⁰. It is clear from Brancacci’s embassy that the sultan showed a good disposition toward the Florentines, as well as toward the other Westerners; and it is also evident that the will to undertake another crusade, both in Florence and in the other Western Christian nations, had faded, at least with regards to the reconquering of Jerusalem.

The prospects open by Florentine Mediterranean navigation, which took-off during the second decade of the 15th century, and soon after the calls to crusade expressed in the Council of Florence of 1439-1442, which became increasingly urgent while the Ottoman Turks – adversaries of the Mamluk sultans of Cairo – tightened their grip on Constantinople, resulted in increasingly close ties between Florence and the Holy Land. Proof of this in the arts is Masaccio’s fresco in Santa Maria Novella, in the architectural structure which attests to the knowledge of the chapel of the Calvary in the basilica of the Resurrection in Jerusalem³¹, and the sacellum of the chapel of San Pancrazio, a work by Leon Battista Alberti undertaken during the fifth and sixth decades of the 15th century, which reproduces the forms and dimensions of the aedicola of the Holy Sepulchre in the same basilica³².

Soon after, with the Ethiopian embassy to the Council of Florence and the Portuguese plans to circumnavigate Africa in order to reach the Indies along the “Eastern” maritime route, the old Utopian ideas returned to Florence regarding the possibility to force the sultan to cede Jerusalem to the Christians through a blockade to the ports on the Nile – a blockade which had been the subject of plans and discussions since the early 14th century, but without practical results – or else through the manipulation of its flood-gates by Prester John, in other words the *negus*, which would have resulted either in a drought for Egypt, or else provided the threat of sudden floodings. Naturally this did not occur; and thus the Ottoman conquest of Constantinople resulted in the fact that the aim of taking Jerusalem finally disappeared from the scope of action, as well as of intention, of the Western powers. Besides, the Holy City could easily be visited in pilgrimage. The possibility, at least formal, of a crusade against the Ottomans remained open, something which was unsuccessfully attempted by the popes Eugene IV and Nicholas V, and especially by Pius II. Yet these crusader intentions could not displease the Mamluk sultan: whether because they distracted the Christian powers from their intentions of conquering the ports on the Nile and from their dream to form an alliance with the *negus* of Ethiopia, or simply because they were directed toward his Ottoman adversaries³³.

The embassies, therefore, continued; and they often were entangled with the return from travels to the Holy Land, undertaken for religious purposes – pilgrimage – which commonly contemplated, at least

sul piano formale, il discorso d'una crociata contro gli ottomani, che tanto Eugenio IV quanto Nicolò V e, con maggior decisione, Pio II avrebbero tentato, senza riuscirvi, di realizzare. Ma tali propositi crociati non potevano dispiacere al sultano mamelucco: sia perché distoglievano le potenze cristiane dai residui della velleità di conquistare i porti nilotici o dal sogno di allearsi col *negus* d'Etiopia, sia perché erano dirette contro i suoi avversari ottomani³³.

Le ambascerie, quindi, continuarono; e s'intrecciarono sovente con viaggi alla volta della Terrasanta, intrapresi per motivi religiosi – il pellegrinaggio – ma che tuttavia contemplavano ormai ordinariamente, almeno dalla fine del Trecento, il passaggio dall'Egitto e dal Sinai. Nel 1488 Luigi di messer Agnolo Della Stufa partì a capo di un'ambasciata della repubblica di Firenze presso il sultano d'Egitto; era una missione importante, che ringraziava il sultano per l'invio a sua volta di un oratore a Firenze, denominato "Malfotto"³⁴, e che recava a quel sovrano l'invito a facilitare gli interessi fiorentini in Egitto, oltre ai doni della signoria e quelli personali di Lorenzo il Magnifico³⁵. Firenze aveva a quel punto strette relazioni amichevoli sia con il sultano ottomano di Istanbul che con quello mamelucco del Cairo: ma i rapporti fra i due sultanati erano tesi. La potenza ottomana era in crescente affermazione e il controllo dell'Egitto, con i porti di Damietta e di Alessandria, avrebbero permesso di dominare l'intero traffico delle spezie e delle altre merci preziose tra Africa, Mar Rosso, Oceano Indiano e Occidente. Una prospettiva che sembrava assicurare un dominio pressoché incontrastato, dal momento che ancora non si poteva valutare appieno la portata delle circumnavigazioni portoghesi dell'Africa e dei viaggi spagnoli verso il Nuovo Mondo. Inoltre, se gli ottomani avessero potuto vantare la sovranità sulla Mecca e su Gerusalemme, la loro autorità e il loro prestigio si sarebbero molto accresciuti, aprendo la strada per la dignità califfale. Il progetto di rovesciare il dominio mamelucco sarà portato a compimento, infatti, con la guerra del 1516-18. Al tempo dell'ambasciata fiorentina, tuttavia, la situazione era ancora incerta e ai fiorentini sembrava opportuno guadagnare, pur con molte cautele, il favore di entrambi i contendenti. Conosciamo, a ogni modo, molti particolari di questo viaggio grazie a una coppia di scritti. Il primo si deve probabilmente al cappellano ser Zanobi di Antonio del Lavacchio, originario di Volognano presso Firenze e membro della spedizione. È una scarsa relazione conservata a Firenze tra le carte Corsi Salviati e pubblicata nel 1958 da Gino Corti³⁶. A Zanobi del Lavacchio, il cui nome viene storpiato in "della Vacchia", è attribuita anche la paternità di un diario di viaggio in Terrasanta che si conserva inedito in un codice della Biblioteca Riccardiana di Firenze e che nella seconda parte descrive la medesima missione. A una disamina più attenta, l'autore si rivela essere, invece, il prete Michele da Figline, nei pressi di Prato, che compì un pellegrinaggio in Terrasanta partendo dalla sua città il 16 maggio del 1489 e, dopo una sosta veneziana di quasi un mese, seguì la rotta di Modone e di Creta fino ad Alessandria, dove giunse il 19 luglio, per essere poi al Cairo il 26 di quel mese. Michele si aggregò alla comitiva di Luigi Della Stufa (il che giustifica la confusione fra gli autori delle due memorie) partendo dal Cairo per Gerusalemme: il suo diario è, quindi, fonte indiretta anche per il difficile ritorno in patria dell'ambasciatore e degli altri viaggiatori³⁷.

Secondo la relazione di ser Antonio della Vacchia, il gruppo partì da Firenze "a ore 20", cioè verso le due del pomeriggio del 20 novembre del 1488; era composto, oltre che dello scrivente e da Luigi Della Stufa, da Lorenzo di Francesco Della Stufa, da Nicolò Del Grasso, dai famigli Raffaello di messer Francesco da Pontormo, Nicolò detto Guadagnato e Mariotto da Ponte a Levana. Prendendo la strada della Maremma senese, dove i Della Stufa avevano delle proprietà, la comitiva giunse ad Acquapendente e da lì, nel pomeriggio del 22, a Roma, dove si fermò una settimana. Proce-

since the late 14th century, a passage through Egypt and the Sinai. In 1488, Luigi di messer Agnolo Della Stufa departed as head of an embassy on behalf of the Republic of Florence to the sultan of Egypt; it was an important mission, which thanked the sultan for sending to Florence an orator, known as "Malfotto"³⁴, requested the sovereign to facilitate Florentine interests in Egypt, and bore presents to the sultan from the Signoria and other personal ones from Lorenzo il Magnifico himself³⁵. At the time, Florence had close and friendly relationships with both the Ottoman sultan of Istanbul and with the Mamluk sultan of Cairo: yet the relationship between the two sultanates were tense. The Ottoman power was increasing and the control of Egypt, especially of the ports of Damietta and Alexandria, would have guaranteed them control over the traffic of spices and other precious goods between Africa, the Red Sea, the Indian Ocean and the West. A prospect which seemed to ensure an almost unchallenged dominion, since the importance of the Portuguese circumnavigation of Africa and of the Spanish voyages to the New World could not yet be properly assessed. Furthermore, if the Ottomans could obtain sovereignty over Mecca and Jerusalem, their authority and prestige would be much increased, and would help to pave the road to becoming a Caliphate. The project of toppling the Mamluk dominion would eventually be carried out with the war of 1516-18. At the time of the Florentine embassy, however, the situation was still uncertain and it still seemed appropriate to try to obtain, although with utmost caution, the favour of both rivals. In any case, we have knowledge of many details of this voyage thanks to a couple of texts. The first was probably written by the chaplain ser Zanobi di Antonio del Lavacchio, from Volognano near Florence and member of the expedition. It is a brief record kept in Florence among the letters of Corsi Salviati and published in 1958 by Gino Corti³⁶. To Zanobi del Lavacchio, whose name was distorted into "della Vacchia", is also attributed a diary of a voyage to the Holy Land that is kept unpublished in a codex of the Biblioteca Riccardiana in Florence and which in its second half describes the said mission. At a closer examination the author is revealed to be the priest Michele da Figline, originally from the area of Prato, who undertook a pilgrimage to the Holy Land, leaving his city on May 16, 1489, and after a stop of almost a month in Venice continued along the route of Methoni, Crete and Alexandria, which he reached on July 19, and later Cairo on July 26. Michele joined the group of Luigi Della Stufa (which justifies the confusion between the authors of the two journals) which left from Cairo to Jerusalem: his diary is thus an indirect source also for the difficult return home for both the ambassador and the other travelers³⁷.

According to the journal of ser Antonio della Vacchia, the group left Florence "at 20 hours", that is towards two in the afternoon of November 20, 1488; it consisted, in addition to the chronicler and to Luigi Della Stufa, of Lorenzo di Francesco Della Stufa, Nicolò Del Grasso, and the members of the *famigli*, or entourage, Raffaello di messer Francesco da Pontormo, Nicolò known as Guadagnato and Mariotto da Ponte a Levana. Following the road through the Senese Maremma, where the Della Stufa had properties, the group arrived at Acquapendente and from there, in the afternoon of the 22nd, to Rome, where they remained for a week. They then continued on to Naples where they were welcomed by the Florentine ambassador at the court of Ferdinand I of Aragon, Pier Vettori, as well as by the so-called "Malfotto", who at the time was very active in various areas of the Italian peninsula. The stop at Naples was long due to several diplomatic obligations; among other things, the ambassadors were present at the wedding between Isabel of Aragon and Gian Galeazzo Sforza, duke of Milan, represented in his absence by his brother Ermes, who had arrived at Naples with five light galleys. The company embarked on the night of March 23 and navigated across the lower Tyrrhenian – Zanobi transmits to us his impressions of the

dettero, poi, alla volta di Napoli, dove furono accolti, il 5, dall'ambasciatore fiorentino presso Ferdinando I d'Aragona, Pier Vettori, nonché appunto dal suddetto "Malfotto", in quel periodo molto attivo in diverse zone della penisola italiana. La sosta a Napoli fu lunga per vari adempimenti diplomatici; fra l'altro, gli ambasciatori vi assistettero alle nozze tra Isabella d'Aragona e Gian Galeazzo Sforza duca di Milano, assente lo sposo, rappresentato dal fratello Ermes, ch'era giunto a Napoli con cinque galee sottili. La comitiva s'imbarcò il 23 marzo, di notte, e da lì, navigando per il basso Tirreno – Zanobi ci comunica l'impressione in lui suscitata dall'attività vulcanica dello Stromboli – passò lo stretto di Messina per piegare poi a est verso Modone, Corone, Candia – dove giunse il 10 maggio – e quindi attraccare a Rodi, dove il gruppo si trattenne dal 19 al 23, al fine di visitare il Gran Maestro e visitare i resti, a quanto si legge ancora molto visibili, dell'assedio turco di nove anni prima.

La navigazione da Rodi verso Alessandria era generalmente difficile, e questo viaggio a quanto pare non fece eccezione: i venti e le correnti la resero lunga e laboriosa; la nave approdò ad Alessandria soltanto il 9 giugno, per un'altra sosta, che si prolungò sino al 13 luglio: ad Alessandria, infatti, si concentravano gli interessi commerciali fiorentini. L'ambasciatore e il suo seguito giunsero al Cairo il 21, e due giorni dopo furono ammessi alla presenza del sultano, che il narratore ricorda come "uno bello vecchio". Zanobi descrive abbastanza nei dettagli la residenza, la guardia e i rituali che il gruppetto deve compiere in presenza del sultano: chinarsi e baciare la terra più volte, poi restare inginocchiati a una certa distanza da lui. Seguirono altri giorni di udienza, con relativo scambio di doni; quelli della signoria di Firenze erano costati, com'è documentato, 950 «fiorini larghi». Il sultano rimase favorevolmente colpito dal dono di Lorenzo: «una lettiera con una casaphanca, tutto lavoro di vivorio». Al di fuori della reggia del sultano gli ambasciatori visitarono diverse località del Cairo: attraggono l'attenzione di Zanobi una festa che si compie per la piena del Nilo e soprattutto la visita al giardino del "balsamo di Matalea", «el quale è 'l giardino dove stava la gloriosissima Vergine Maria, ed èvi una colona dove naschose Christo da le mani de' giudei, ed èvi una fonte d'aqua nella quale si lavava le peze».

Nel frattempo, il gruppo aveva già incontrato Michele da Figline e il suo compagno di viaggio (non sappiamo chi fosse). La notizia non appare nel resoconto di Zanobi, evidentemente troppo preso dalla missione ufficiale cui partecipava, ma è comunicata con chiarezza da Michele: «Addì 24 di luglio facemo consiglio in fra di noi di quello dovevamo fare per andare in Ierusalem, come era nostro desiderio. Noi savamo dua et quivi ne trovamo sei [dovrebbero essere sette: può darsi che Michele ricordi male o che uno del gruppo dell'ambasceria sia nel frattempo morto, cosa non insolita vista la durezza del viaggio] che venimo poi a essere otto in compagnia et trovagli al Chairo et così deliberamo di tórre in compagnia et sicurtà». Michele non sembra prender parte all'ambasceria al sultano, e tutto sommato sarebbe strano il contrario. Anch'egli tuttavia lo visita per mostrargli la lettera di richiesta di lasciapassare («marsume» secondo Michele; «marsummi» per Zanobi: in arabo moderno "passare" si dice *murûr*) avuta da «uno mammaluch» che dietro pagamento di un ducato al giorno (più le spese per lui e un suo famiglia) li avrebbe accompagnati a Gerusalemme: «Addì 3 d'aghosto andai, con quel mio compagno, al palazzo del soldano per aconciare quella lettera et quando giugnemo a detto palazzo et, cominciato a salire alla prima scala, innanzi alla porta v'era grandissima quantità di mammaluchi facendo gran guardia et seguitando a entrare dentro alle porte, che sono 14 [...] pervenimo a quello luogho dov'era la lettiera, che era nel palazzo dove tiene le donne». La descrizione del palazzo del sultano scritta da Michele è ancora più vivace e ricca di particolari rispetto a quella del suo con-

volcanic activity of Stromboli – passing the strait of Messina and then turning to the east toward Methoni, Koroni and Iraklion – where they arrived on May 10 – and finally reached Rhodes where the group stayed from the 19th to the 23rd with the purpose of paying a visit to the Grand Master and visiting the remains, which were then apparently very visible, of the Turkish siege of nine years earlier.

Navigation between Rhodes and Alexandria was generally difficult, and this trip was no exception: the winds and currents made it slow and strenuous; the ship reached Alexandria only on June 9, where once again they stopped, this time until July 13th: Alexandria was, in fact, where Florentine interests were concentrated. The ambassador and his company reached Cairo on the 21st and two days later they were admitted before the sultan, who the narrator recalls as "a handsome old man". Zanobi describes in relative detail the residence, the guards and the rituals that the group must perform in the presence of the sultan: bowing and kissing the ground repeatedly, then remain kneeling at a certain distance from him. They were received on several occasions after that which included an exchange of presents; the ones from the Signoria of Florence had cost, as documented, 950 «wide Florins». The sultan was favourably impressed with the gift from Lorenzo: «a bedstead with a chest, all made of ivory». Outside of the sultan's palace the ambassadors visited several places in Cairo: Zanobi's attention was caught by a feast when the Nile is high, and especially enjoyed the visit to the garden of the "balm of Matalea", «which is the garden where the glorious Virgin Mary stood, and a column which hid Christ from the hands of the Jews, and a fountain for washing».

In the meantime, the group had already met Michele da Figline and his travel companion (we do not know who it was). This information does not appear in Zanobi's chronicle, who was obviously taken by the official mission in which he participated, yet is clearly communicated by Michele: «On July 24 we met among ourselves to discuss about our journey to Jerusalem, which was our wish. We were two and found six more [they were supposed to be seven: maybe Michele does not recall correctly or that someone from the party accompanying the embassy had died in the meantime, which would not be a rare occurrence considering the difficulty of the journey] so that we became a group of eight, and we decided to travel in company and safety». Michele does not seem to be part of the embassy before the sultan, and all things taken into consideration the opposite would have been surprising. He paid a visit to him, nonetheless, in order to show him the written request for a *laissez-passer* («marsume» according to Michele; «marsummi» for Zanobi: in modern Arabic "to pass" is *murûr*) obtained from «a Mamluk» who, upon payment of a ducat per day (in addition to expenses for him and for a person of his entourage) would accompany them to Jerusalem: «On 3 August I went with my companion to the palace of the sultan present that letter and when we reached the said palace and began to climb the first staircase, before the gate there was a great quantity of Mamluk guards and continuing to enter the various gates, a total of 14 [...] we arrived at the place where the bedstead stood, which was the palace where he keeps the women». The description of the palace of the sultan written by Michele is even more lively and wealthy of details than that of his countryman; a fact which is found also in the subsequent pages, for example in the description of the feast on the Nile. Both agree, however, in the fact that they left Cairo for Jerusalem on the night of August 24. On this occasion Michele confirms the fact that the group he had joined was precisely the one led by Luigi Della Stufa: «After dinner we went and bought three goatskins for carrying water, as well as biscuits and lemons and after having left with the ambassador and with the others from our house and our belongings, we bought clay pots covered in reeds, and thus we remained all night and the following

terraneo; un dato che si riscontra anche nelle pagine successive, ad esempio nel racconto della festa sul Nilo. Entrambi comunque concordano che il soggiorno al Cairo ebbe termine la notte del 24 agosto, quando il gruppo partì alla volta di Gerusalemme. In questa occasione Michele ci dà conferma che il gruppo con il quale si era unito è proprio quello capeggiato da Luigi Della Stufa: «*Dopo cena n'andamo et el di comperamo tre otri per portare acqua con esso noi et comperamo del biscotto et de' limoncelli et, facto di-partita collo imbasciadore et colli altri di casa et colle nostre robe, comperamo fiaschi di terra coperti di giunchi, ogniuno el suo, et così quivi stemo tutta la notte et el di sequente, che così ci stratiò [...]*». Simile la partenza secondo Zanobi, segno di come davvero la traversata del deserto – per giunta in agosto – fosse di grande durezza: «*e fummo straziati come se fossino bestie [...], e pagamo a detto torcimanno, innanzi montasno a chavallo, fiorini 5 larghi per uno, e fior. quattro per uno al veturale*».

Saltata, presumibilmente per mancanza di tempo, la consueta visita al monastero di Santa Caterina del Sinai, il viaggio proseguì di filato, funestato dalla paura degli «*arabi*», cioè dei nomadi. Il 30 agosto i pellegrini arrivarono a Gaza, e da lì a Gerusalemme, dove le credenziali che l'ambasciatore aveva avuto da parte del sultano e dell'emiro di Alessandria servirono a ricevere un trattamento di un qualche riguardo: tuttavia entrambi sottolineano che recarsi dall'Egitto a Gerusalemme significa affrontare forti disagi e pesanti spese. A Gerusalemme il gruppo venne ricevuto dai frati del convento del Sion che li guidarono nelle consuete «cerche»: descritte a mo' di elenco da Zanobi (il quale redige la solita *Descriptio* con l'indicazione, luogo per luogo, delle indulgenze da lucrare, prendendola da uno dei molti libretti circolanti e forniti dai frati), riccamente dettagliate da Michele.

La permanenza a Gerusalemme durò dall'11 al 28 di settembre. Il viaggio di ritorno fu disturbato dall'impossibilità di trovare una nave a Giaffa: bisognò noleggiare, facendola venire da Gaza, una barca che costeggiando e facendo soste in Tiro, Sidone e Acri, portò i pellegrini fino a Beirut, dove il 22 ottobre fu possibile per loro possibile salire su una piccola imbarcazione. Dopo una sosta a Cipro dal 31 ottobre al 9 novembre, una nave anconetana proveniente da Beirut raccolse la comitiva e con un viaggio pericoloso, durante il quale per ben due volte essa corse il rischio di cadere in mano di corsari (forse turchi la prima, certamente genovesi la seconda), approdò il 30 a Modone per proseguire quindi verso Corfù e giungere al porto d'Ancona alla fine di dicembre in mezzo alle tempeste e ai morsi della fame, perché sull'imbarcazione erano ormai rimaste solo delle fave crude: «*beato chi aveva bon denti!*», commenta Zanobi. E Michele saluta con gioia l'arrivo di una barca di pescatori che reca loro «vino et pane, formaggio, insalata et acqua». Dopo il rituale pellegrinaggio marchigiano alla Madonna di Loreto, anche per sciogliere un voto fatto sulla nave, la via del ritorno attraverso l'Appennino venne funestata da alcuni incidenti, nessuno dei quali troppo grave, e verso la metà di gennaio il piccolo gruppo poté salutare la ritrovata Toscana.

Col nuovo secolo, molte cose sarebbero cambiate. La conquista ottomana del sultanato mamelucco, fra 1516 e 1518, e le tormentose vicende che condussero la famiglia Medici a impadronirsi per grazia imperiale della nuova corona del ducato di Firenze (quindi, per grazia pontificia, di quella granducale di Toscana) avrebbero avviato un nuovo equilibrio nei rapporti tra Firenze, la Terrasanta e l'Oriente mediterraneo ormai egemonizzato dal sultano di Istanbul⁹⁸. Ma questa, direbbe il vecchio Kipling, è un'altra storia. Per quanto le vicende successive al secolo XV m'interessino personalmente molto e ne abbia anche studiato qualcosa, mi sia dunque consentito in questa sede, in quanto medievista, di fermarmi a questo punto. Sotto il profilo che invece più direttamente interessa i colleghi

day [...]». Zanobi's account of their departure is similar, which gives evidence of how the crossing of the desert – especially in August – was truly arduous: «*and we were tormented as if we were beasts [...], and we paid the said interpreter 5 wide Florins each for riding the horses, and 4 Florins each for traveling in the cart*».

Having missed the habitual visit to the monastery of St. Catherine in the Sinai, presumably for lack of time, they continued their journey, under fear of attacks from «*Arabs*», in other words, nomads. On August 30 the pilgrims reached Gaza, and from there Jerusalem, where the credentials obtained from the sultan and from the emir of Alexandria helped them receive a somewhat privileged treatment: both, however, underlined the fact that travel from Egypt to Jerusalem meant facing heavy discomfort and high expenses. In Jerusalem the group was received by the brothers of the convent of Zion who led them to the usual «*cerche*»: described as a list by Zanobi (who drafted the usual *Descriptio* by indicating, place after place, the indulgences to profit from, which he took from one of the many booklets in circulation supplied by the friars), and richly detailed by Michele.

They stayed in Jerusalem from 11 to 28 September. Their return journey was delayed by the impossibility of finding a ship in Jaffa: they had to lease a ship which came from Gaza, which took them along the coast to Beirut, with stops in Tyre, Sidon and Acre, where on October 22 they embarked on a small boat. After another stop in Cyprus, from October 31 to November 9, a ship from Ancona on its way back from Beirut took them aboard. After a dangerous navigation, during which on two different occasions they risked being taken by corsairs (perhaps Turks on the first occasion, certainly Genoese on the second), they reached Methoni on the 30th and then continued on to Corfu and finally Ancona, which they reached towards the end of December in the midst of storms and hungry since all that was left on the ship were raw fava beans: «*lucky those who had good teeth!*», wrote Zanobi. And Michele saluted with joy the arrival of a fishermen boat who brought them «*wine and bread, cheese, salad and water*». After the ritual pilgrimage to the Madonna di Loreto in Le Marche, undertaken also in order to fulfill a promise made while on the ship, they returned across the Apennines, a journey which included several incidents, although none too serious, and the small group reached Tuscany once again toward the middle of January.

At the turn of the century many things would change. The Ottoman conquest of the Mamluk sultanate, which took place between 1516 and 1518, and the stormy events that led the Medici family to seize, with imperial support, the new crown of the duchy of Florence (and later, with the support of the Pope, that of the grand duchy of Tuscany), determined a new balance in the relationships between Florence, the Holy Land and the Mediterranean Orient which was now under the hegemony of the sultanate of Istanbul⁹⁸. Yet this, as good old Kipling would say, is another story. Although I am personally very interested in the events which took place after the 15th century, some of which I have studied, I have decided, being a Mediaevalist, to stop at this point in history.

Under the profile which directly interests those colleagues who study architecture, and not only, I wish to point out – in the knowledge that they certainly know more than I do on the subject – what many years ago the great Piero Sanpaolesi had already underlined, the first perhaps to have intuited what was later scientifically determined regarding the relationship, for example, between the building methods for Brunelleschi's cupola for Santa Maria del Fiore and Islamic examples, especially from Persia. After Hans Belting's fundamental study⁹⁹, we now know that perspective did not originate from experiences and calculations which took place in 15th century Florence, but rather in the diffusion of the *Kitab al manazir*, written in Baghdad by Alhazen between the 10th and 11th centuries, and that many architectural elements were transferred to Florence from the

studiosi di architettura, ma non solo, mi limito a segnalare – certo che essi en sanno ben più di me – quanto già molti anni or sono sottolineava il grande Piero Sanpaolesi, il quale forse per primo aveva intuito quel che poi è stato scientificamente precisato a proposito dei rapporti, ad esempi, tra le modalità costruttive della cupola brunelleschiana di Santa Maria del Fiore ed esempi islamici, soprattutto d'area persiana. Dopo il fondamentale studio di Hans Belting³⁹, sappiamo ormai che la prospettiva non è nata dalle esperienze e dai calcoli dei fiorentini del Quattrocento, bensì dalla diffusione del *Kitab al manazir* composto a Baghdad da Alhazen tra X e XI secolo; e che moltissimi sono stati gli elementi architettonici trasferiti dall'Oriente attraverso il Mediterraneo a Firenze dal pieno medioevo al Rinascimento⁴⁰. La ricerca è al riguardo forse solo all'inizio: ci sarà molto da fare negli anni a venire.

Orient through the Mediterranean during the Middle Ages and the Renaissance⁴⁰. The research is in this respect perhaps only at the beginning: there is much to do in the years to follow.

Translation by Luis Gatt

¹ Per il rapporto tra la Toscana e l'Oriente può restar ancora di qualche utilità il libro di F. Cardini (a cura di), *Toscana e Terrasanta nel medioevo*, Alinea, Firenze 1982, nel quale venivano impostate varie ricerche alcune delle quali sono state in effetti portate avanti negli anni successivi. In particolare, sulla figura di Pazzo o Pazzino de' Pazzi e sulle pietre del Sepolcro cfr. S. Raveggi, *Storia di una leggenda: Pazzo dei Pazzi e le pietre del Santo Sepolcro*, in *Ibidem*, pp. 299-315; C. Carpini, «Boamundi fama teruerat Graecus». *L'immagine degli italiani alla prima crociata*, in A. Musarra (a cura di), *Gli Italiani e la Terrasanta*, Atti del Seminario di Studio (Firenze, Istituto Italiano di Scienze Umane, 22 febbraio 2013), Sismel, Firenze 2014, pp. 105-107.

² Su cui si veda, in particolare, G. Levi Della Vida, *La corrispondenza di Berta di Toscana col califfo Muktafi*, in «Rivista Storica Italiana», LXVI (1954), pp. 21-38; C.G. Mor, *Intorno a una lettera di Berta di Toscana al Califfo di Baghdad*, in «Archivio Storico Italiano», CXII (1954), pp. 299-312; C. Renzi Rizzo, *Riflessioni sulla lettera di Berta di Toscana al califfo Muktafi: l'apporto congiunto de dati archeologici e delle fonti scritte*, in «Archivio Storico Italiano», CLIX (2001), pp. 3-47.

³ Per i rapporti fra Pisa e la Terrasanta, cfr. ora il fondamentale libro di M.L. Testi Cristiani, *Arte medievale a Pisa tra Oriente e Occidente*, CNR edizioni, Roma 2005, ben più di un lavoro di storia dell'arte, da dove si potrà risalire alla bibliografia precedente; in particolare ai molti e fondamentali studi di Marco Tangheroni, a partire da *Pisa, l'Islam, il Mediterraneo, la prima Crociata: alcune considerazioni*, in *Toscana e Terrasanta etc.*, cit., pp. 31-55. Fondamentali, inoltre, C. Otten-Froux, *Les Pisans en Orient de la Première Croisade à 1406*, thèse de 3e cycle, Paris, Université de Paris I, 1981; M. Balard, *I pisani in Oriente dalla guerra di Acri (1258) al 1406*, in «Bollettino Storico Pisano», LX (1991), pp. 1-16.

⁴ Cfr. F. Cardini, *Profilo di un crociato. Daiberto arcivescovo di Pisa*, in *Id.*, *Studi sulla storia e sull'idea di crociata*, Jouvence, Roma 1993, pp. 85-106; M. Matzke, *Daiberto di Pisa: tra Pisa, papato e prima crociata*, Opedalett 2002 [Thorbecke, 1998]. Sull'impatto della crociata nell'arte toscana, a parte il più importante ed evidente caso pisano, si veda D.F. Glass, *Portals, pilgrimage, and crusade in western Tuscany*, s.l. 1997.

⁵ Cfr. F. Cardini, *Crusade and "presence of Jerusalem" in medieval Florence*, in B.Z. Kedar, H.E. Mayer e R.C. Smail (a cura di), *Outremer. Studies in the history of the crusading kingdom of Jerusalem presented to Joshua Prawer*, Yad Izhak Ben-Zvi Institute, Jerusalem 1982, pp. 332-346.

⁶ Per una sintesi al riguardo cfr., ora, A. Musarra, *Gli italiani e le crociate*, Roma 2019 (Istituto per l'Oriente "C.A. Nallino". Collana didattica, 6).

⁷ Cfr. R. Davidsohn, *Forschungen zur Geschichte von Florenz*, vol. I, Berlin 1890, reg. 2307, pp. 297-98 e 2310, p. 299; S. Borsari, *L'espansione economica fiorentina nell'Oriente cristiano sino alla metà del Trecento*, in «Rivista storica italiana», LXX (1958), pp. 477-507.

⁸ Cfr. Borsari, *L'espansione etc.*, cit., p. 479; Cardini, *Crusade etc.*, cit., p. 335. Per un quadro d'insieme dell'espansione commerciale fiorentina, e toscana in genere, in Terrasanta nei secoli XII-XIII, cfr., ora, I. Del Punta, *Guerrieri, crociati, mercanti. I Toscani in Levante in età pieno-medievale (secoli XI-XIII)*, Spoleto 2010 (Uomini e mondi medievali. Collana del Centro italiano di studi sul basso medioevo - Accademia Tudertina, 20).

⁹ E. Jordan (a cura di), *Les registres de Clément IV (1265-1268)*, Paris 1893, n. 1002, p. 369.

¹⁰ Sulla guerra di San Saba si veda, in particolare, A. Musarra, *In partibus Ultramaris. I Genovesi, la crociata e la Terrasanta (secc. XII-XIII)*, ISIME, Roma 2017, pp. 437-457.

¹¹ Cfr. A. Gherardi, *Le consulte della repubblica fiorentina*, vol. I, Firenze 1896, pp. 74-76.

¹² F. Polidori (a cura di), *Ricordanze di Guido di Filippo di Guido dell'Antella e de' suoi figlioli e discendenti*, in «Archivio storico italiano», IV, 1843, pp. 5-6. Sulla caduta di Acri e le sue conseguenze cfr., ora, A. Musarra, *Acri 1291. La caduta degli stati crociati*, il Mulino, Bologna 2017; *Id.*, *Il crepuscolo della crociata. L'Occidente e la perdita della Terrasanta*, il Mulino, Bologna 2018.

¹³ L. Balletto, *Commercio di grano dal Mar Nero all'Occidente (1290-91)*, in «Critica Storica», XIV, (1977), pp. 57-65; J. Mackenzie, *Consuls and Communities: Social organization and state control in two Genoese Merchant Colonies*, PhD thesis, Cambridge, s. e., 1994, pp. 215-216. Per tutti questi problemi rimane fondamentale lo scritto di Francesco Balducci Pegolotti, *La pratica della mercatura*, a cura di A. Evans, Cambridge Mass. 1936.

¹⁴ Cfr. *Die sogenannte Chronik des Brunetto Latini*, in O. Hartwing, *Quellen und Forschungen zur ältesten Geschichte der Stadt Florenz*, vol. I, Marburg 1875, p. 232.

¹⁵ Borsari, *L'espansione etc.*, cit., p. 486.

¹⁶ *Ibid.*, p. 501.

¹⁷ *Ibid.*, p. 505.

¹⁸ Per questa chiesa, già pertinenza templare poi passata agli Ospitalieri, cfr. L. Sebregondi, *San Jacopo in Campo Corbolini a Firenze*, Edifir, Firenze 2005.

¹⁹ Cfr. Franco Sacchetti, *Le lettere*, in *Id.*, *Opere*, a cura di A. Chiari, vol. II, Laterza, Bari 1938, p. 103.

²⁰ Naturalmente, diverso è il discorso per quanto riguarda il rapporto fra Dante e la cultura musulmana in genere, su cui cfr. M. Asín Palacios, *Dante e l'Islam*, tr. it. 2 voll., Parma 1994; T. Silverstein, *Dante e la leggenda del Mi'rāj: il problema dell'influsso islamico nella letteratura escatologica cristiana*, in «Critica del testo», IV,3 (2001), pp. 580-636.

¹ For the relationship between Tuscany and the Orient, the following book may still be of some interest: F. Cardini (ed.), *Toscana e Terrasanta nel medioevo*, Alinea, Florence 1982. It included several research projects, some of which were in fact subsequently carried out. In particular, concerning the figure of Pazzo or Pazzino de' Pazzi, and of the stones of the Holy Sepulchre, see S. Raveggi, *Storia di una leggenda: Pazzo dei Pazzi e le pietre del Santo Sepolcro*, in *Ibidem*, pp. 299-315; C. Carpini, «Boamundi fama teruerat Graecus». *L'immagine degli italiani alla prima crociata*, in A. Musarra (ed.), *Gli Italiani e la Terrasanta*, Atti del Seminario di Studio (Firenze, Istituto Italiano di Scienze Umane, 22 February 2013), Sismel, Florence 2014, pp. 105-107.

² See, in particular, G. Levi Della Vida, *La corrispondenza di Berta di Toscana col califfo Muktafi*, in «Rivista Storica Italiana», LXVI (1954), pp. 21-38; C.G. Mor, *Intorno a una lettera di Berta di Toscana al Califfo di Baghdad*, in «Archivio Storico Italiano», CXII (1954), pp. 299-312; C. Renzi Rizzo, *Riflessioni sulla lettera di Berta di Toscana al califfo Muktafi: l'apporto congiunto de dati archeologici e delle fonti scritte*, in «Archivio Storico Italiano», CLIX (2001), pp. 3-47.

³ For the links between Pisa and the Holy Land, see, in addition to the fundamental book by M.L. Testi Cristiani, *Arte medievale a Pisa tra Oriente e Occidente*, CNR edizioni, Rome 2005, which is much more than a work on the history of art, and from which a connection can be made to the precedent bibliography; in particular to the many and fundamental studies by Marco Tangheroni, beginning with *Pisa, l'Islam, il Mediterraneo, la prima Crociata: alcune considerazioni*, in *Toscana e Terrasanta etc.*, cit., pp. 31-55. Also essential, C. Otten-Froux, *Les Pisans en Orient de la Première Croisade à 1406*, thèse de 3e cycle, Paris, Université de Paris I, 1981; M. Balard, *I pisani in Oriente dalla guerra di Acri (1258) al 1406*, in «Bollettino Storico Pisano», LX (1991), pp. 1-16.

⁴ See F. Cardini, *Profilo di un crociato. Daiberto arcivescovo di Pisa*, in *Id.*, *Studi sulla storia e sull'idea di crociata*, Jouvence, Rome 1993, pp. 85-106; M. Matzke, *Daiberto di Pisa: tra Pisa, papato e prima crociata*, Opedalett 2002 [Thorbecke, 1998]. On the impact of the crusade on Tuscan art, apart from the more important case of Pisa, see D.F. Glass, *Portals, pilgrimage, and crusade in western Tuscany*, s.l. 1997.

⁵ See F. Cardini, *Crusade and "presence of Jerusalem" in medieval Florence*, in B.Z. Kedar, H.E. Mayer e R.C. Smail (ed.), *Outremer. Studies in the history of the crusading kingdom of Jerusalem presented to Joshua Prawer*, Yad Izhak Ben-Zvi Institute, Jerusalem 1982, pp. 332-346.

⁶ For a summary see, A. Musarra, *Gli italiani e le crociate*, Roma 2019 (Istituto per l'Oriente "C.A. Nallino". Collana didattica, 6).

⁷ See R. Davidsohn, *Forschungen zur Geschichte von Florenz*, vol. I, Berlin 1890, reg. 2307, pp. 297-98 e 2310, p. 299; S. Borsari, *L'espansione economica fiorentina nell'Oriente cristiano sino alla metà del Trecento*, in «Rivista storica italiana», LXX (1958), pp. 477-507.

⁸ See Borsari, *L'espansione etc.*, cit., p. 479; Cardini, *Crusade etc.*, cit., p. 335. For an overall picture of Florentine commercial expansion, and Tuscan in general, in the Holy Land during the 12th and 13th centuries, see, I. Del Punta, *Guerrieri, crociati, mercanti. I Toscani in Levante in età pieno-medievale (secoli XI-XIII)*, Spoleto 2010 (Uomini e mondi medievali. Collana del Centro italiano di studi sul basso medioevo - Accademia Tudertina, 20).

⁹ E. Jordan (ed.), *Les registres de Clément IV (1265-1268)*, Paris 1893, n. 1002, p. 369.

¹⁰ On the War of Saint Sabas see in particular, A. Musarra, *In partibus Ultramaris. I Genovesi, la crociata e la Terrasanta (secc. XII-XIII)*, ISIME, Roma 2017, pp. 437-457.

¹¹ See A. Gherardi, *Le consulte della repubblica fiorentina*, vol. I, Firenze 1896, pp. 74-76.

¹² F. Polidori (ed.), *Ricordanze di Guido di Filippo di Guido dell'Antella e de' suoi figlioli e discendenti*, in «Archivio storico italiano», IV, 1843, pp. 5-6. On the fall of Acire and its consequences see, A. Musarra, *Acri 1291. La caduta degli stati crociati*, il Mulino, Bologna 2017; *Id.*, *Il crepuscolo della crociata. L'Occidente e la perdita della Terrasanta*, il Mulino, Bologna 2018.

¹³ L. Balletto, *Commercio di grano dal Mar Nero all'Occidente (1290-91)*, in «Critica Storica», XIV, (1977), pp. 57-65; J. Mackenzie, *Consuls and Communities: Social organization and state control in two Genoese Merchant Colonies*, PhD thesis, Cambridge, 1994, pp. 215-216. Concerning all of these issues a fundamental text is still that by Francesco Balducci Pegolotti, *La pratica della mercatura*, ed. A. Evans, Cambridge Mass. 1936.

¹⁴ See *Die sogenannte Chronik des Brunetto Latini*, in O. Hartwing, *Quellen und Forschungen zur ältesten Geschichte der Stadt Florenz*, vol. I, Marburg 1875, p. 232.

¹⁵ Borsari, *L'espansione etc.*, cit., p. 486.

¹⁶ *Ibid.*, p. 501.

¹⁷ *Ibid.*, p. 505.

¹⁸ Regarding this church, which belonged to the Templars and later to the Knights Hospitaller, see L. Sebregondi, *San Jacopo in Campo Corbolini a Firenze*, Edifir, Firenze 2005.

¹⁹ See Franco Sacchetti, *Le lettere*, in *Id.*, *Opere*, ed. A. Chiari, vol. II, Laterza, Bari 1938, p. 103.

²⁰ Naturally the discourse is different regarding the relationship between Dante and Muslim culture in general; see M. Asín Palacios, *Dante e l'Islam*, tr. it. 2 voll., Parma 1994; T. Silverstein, *Dante e la leggenda del Mi'rāj: il problema dell'influsso islamico nella letteratura escatologica cristiana*, in «Critica del testo», IV,3 (2001), pp. 580-636.

²¹ In this respect see the many interesting observations by A. Simon, *Le novelle e la storia. Toscana e Oriente fra Tre e Quattrocento*, Roma 1999.

²² See M.D. Papi, *Santa Maria Novella di Firenze e l'Outremer domenicano*, in *Toscana e Terrasanta etc.*, cit., p. 97.

²³ Regarding this important personality, in many respects one of the founders of Islamology and famous for his comments on the Quran and his activities as a con-troversist, see C. Manetti, «Come Achab al calar del sole»: un domenicano giudice i Templari. *La caduta di Acri nelle testimonianze di fra Riccoldo da Montecroce*, in F. Tommasi (ed.), *Acri 1291. La fine della presenza degli ordini militari in Terra Santa e i suoi orientamenti nel XIV secolo*, Quattroemme, Ponte S. Giovanni 1996, pp. 171-180; D. Cappelletti (ed.), *Riccoldo di Monte di Croce, Libro della Peregrinazione. Epistole alla Chiesa trionfante*, Genova-Milano 2005; Cardini, *In Terrasanta*, cit., pp. 207-210; R. George-Trtrkovic, *A Christian Pilgrim in Medieval Iraq. Riccoldo da Montecroce's*

²¹ Cfr. al riguardo le molte e interessanti osservazioni di A. Simon, *Le novelle e la storia. Toscana e Oriente fra Tre e Quattrocento*, Roma 1999.

²² Cfr. M.D. Papi, *Santa Maria Novella di Firenze e l'Outremer domenicano*, in *Toscana e Terrasanta etc.*, cit., p. 97.

²³ Per questo importante personaggio, per molti versi uno dei fondatori dell'islamologia, celebre per il suo commento al Corano e per l'attività di controversista, cfr. C. Manetti, "Come Achab al calar del sole": un domenicano giudice i Templari. *La caduta di Aciri nelle testimonianze di fra Riccoldo da Montecroce*, in *Aciri 1291. La fine della presenza degli ordini militari in Terra Santa e i suoi orientamenti nel XIV secolo*, a cura di F. Tommasi, Ponte S. Giovanni, Quattroemme, 1996, pp. 171-180; Riccoldo di Monte di Croce, *Libro della Peregrinazione. Epistole alla Chiesa trionfante*, a cura di D. Capi, Genova-Milano 2005; Cardini, *In Terrasanta*, cit., pp. 207-210; R. George-Tvrtkovic, *A Christian Pilgrim in Medieval Iraq. Riccoldo da Montecroce's Encounter with Islam*, Turnhout, Brepols Publishers, 2012; Musarra, *Il crepuscolo della crociata*, cit., pp. 49-63.

²⁴ Anche su questo tema esiste una vasta bibliografia: rimandiamo a quanto indicato da F. Cardini, *In Terrasanta. Pellegrini italiani tra Medioevo e prima età moderna*, Bologna 2002, ad indicem.

²⁵ Oltre al classico studio di M. Mallett, *The Florentine galleys in the fifteenth century*, Oxford 1967, si veda, ora, E. Plebani, «Il libro de capitoli de viaggio» (1446) Uomini, navi e merci da Firenze sulle rotte del Mediterraneo, in L. Capo e A. Ciaralli (a cura di), *Per Enzo. Studi in memoria di Vincenzo Matera*, Firenze 2015, pp. 209-226.

²⁶ La bibliografia al riguardo è sterminata. A puro titolo indicativo ricordiamo: G. Soulier, *Les influences orientales dans la peinture toscane*, Paris 1924; C. Baldasseroni, *Arte islamica nei musei fiorentini*, Firenze 1989; M. Spallanzani, *Ceramiche orientali a Firenze nel Rinascimento*, Firenze 1978; R.E. Mack, *Bazaar to piazza. Islamic trade and Italian art*, Berkeley-Los Angeles-London 2002; AA.VV., *Islam specchio d'Oriente. Rarità e preziosi nelle collezioni statali fiorentine*, Livorno 2002; Testi Cristiani, *Arte medievale a Pisa*, cit.

²⁷ Cfr. L. Pandimiglio, *Felice di Michele vir clarissimus e una consorteria. I Brancacci di Firenze*, Ivrea 1986.

²⁸ Cfr. A. Saporì, *I primi viaggi di Levante e di Ponente delle galere fiorentine*, in *Id., Studi di storia economica*, vol. III, Firenze 1967, pp. 3-22; M. Mallett, *The Florentine galleys*, cit.

²⁹ La documentazione è stata edita in M. Amari, *I diplomati arabi del R. Archivio fiorentino*, Firenze 1863; G. Müller, *Documenti sulle relazioni delle città toscane con l'Oriente cristiano e con i turchi*, Firenze 1879; F. Melis, *Lo sviluppo economico della Toscana e internazionale dal sec. XIII al sec. XV*, in *Id., Industria e commercio nella Toscana medievale*, a cura di B. Dini, Firenze 1989, pp. 3-26; F. Melis, *Nota sul movimento del porto di Beirut secondo la documentazione fiorentina intorno al 1400*, in *Id., I trasporti e le comunicazioni nel medioevo*, a cura di L. Frangioni, Firenze 1984, pp. 77-79.

³⁰ *Diario di Felice Brancacci ambasciatore con Carlo Federighi al Cairo*, in «Archivio storico italiano», s. IV, vol. VIII (1881), pp.157-188, 326-334. Sull'opera si veda, ora, R. González Arévalo, *Navegación y vida en la marina mercante de una ciudad sin mar: las galeras estatales de Florencia en las fuentes cronísticas y narrativas del siglo XVI*, in *La vida marítima a la Mediterrània medieval. Fonts històriques i literàries*, Seminari internacional (Barcelona, 16 i 17 de juny del 2016), eds. Lola Badia, Lluís Cifuentes, Roser Salicrú i Lluch, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2019, in particolare pp. 203-205.

³¹ Cfr. U. Schlegel, *Observations on Masaccio's Trinity fresco in Santa Maria Novella*, in «Art Bulletin», 45 (1963), pp. 19-33.

³² Cfr. D. Neri, *Il S. Sepolcro riprodotto in Occidente*, Jerusalem 1971, pp. 88-93; G. Petri, *La cappella del Santo Sepolcro nella chiesa di S. Pancrazio in Firenze, in Toscana e Terrasanta etc.*, cit., pp. 339-343.

³³ Per la riformulazione, dell'idea di crociata nel corso del Quattrocento si veda, in particolare, N. Housley, *The Later Crusades, 1274-1580: From Lyons to Alcazar*, Oxford 1992; B. Weber, *Lutter contre les Turcs: les formes nouvelles de la croisade pontificale au XVe siècle*, Rome 2013; M. Pellegrini, *La crociata nel Rinascimento: mutazioni di un mito 1400-1600*, Firenze 2014.

³⁴ In altre fonti, "Malfotto" o "Malfota": si tratta di Ibn Mahfuz.

³⁵ La commissione a Luigi della Stufa fu deliberata dalla signoria fiorentina il 15 novembre 1488 (A.S.F., *Legazioni e Commissarie*, 21, cc.78v-79r), edita in M. Amari, *I diplomati arabi del R. Archivio Fiorentino*, Firenze 1863, pp. 372-373, dov'è erroneamente datata al 10 novembre).

³⁶ Zanobi di Antonio del Lavacchio (manoscritto anonimo, attribuito a), *Santo viaggio*, in G. Corti (a cura di), *Relazione di un viaggio al Soldano d'Egitto e in Terra Santa, 1488-1489*, in «Archivio storico italiano», CXVI (1958), pp. 247-266: la relazione non reca alcun titolo: ma, all'inizio, viene definita "santo viaggio".

³⁷ Il Codice Riccardiano 1923 è stato oggetto nell'a.a. 1980-81 di una tesi di laurea dell'Università di Firenze a cura di Manuela Cianfriglia, relatore Franco Cardini; il testo è ora edito in M. Montesano (a cura di), *Da Figline a Gerusalemme. Viaggio del prete Michele in Egitto e in Terrasanta (1489-90)*, Roma 2010.

³⁸ In tale contesto è fondamentale l'azione dei cavalieri di Santo Stefano, per cui cfr. AA.VV., *L'Ordine di Santo Stefano e il mare*, Pisa 2001, e il bel libro di C. Sodini, *L'Ercole tirrenico. Guerra e dinastia medicea nella prima metà del '600*, Firenze 2001, ad indicem.

³⁹ H. Belting, *Florenz und Baghdad, Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, München 2008; cfr. R. Pokorny, *The Arabs got there first*, in «Ahe Art Newspaper», 201, 2009, p. 51; J. Goody, *Rinascimenti. Uno o molti?*, tr.it., Roma 2010, p. 124.

⁴⁰ Cfr. A. Piccini, *Arquitectura do Oriente médio ao Ocidente*, São Paulo 2009; ma si tengano sempre presenti gli straordinari risultati conseguiti da R. A. Goldthwaite, *L'economia della Firenze rinascimentale*, tr.it., Bologna 2013, preziosi soprattutto nella direzione del rapporto fra finanza, economia, arte ed edilizia; nonché i numerosi lavori di Marco Spallanzani, che sarebbe riduttivo definire soltanto "orientalistici", e che Goldthwaite difatti puntualmente cita.

Encounter with Islam, Turnhout, Brepols Publishers, 2012; Musarra, *Il crepuscolo della crociata*, cit., pp. 49-63.

²⁴ Also on this topic there is a vast bibliography. Please refer to F. Cardini, *In Terrasanta. Pellegrini italiani tra Medioevo e prima età moderna*, Bologna 2002, ad indicem.

²⁵ In addition to the classical study by M. Mallett, *The Florentine galleys in the fifteenth century*, Oxford 1967, see also, E. Plebani, «Il libro de capitoli de viaggio» (1446) Uomini, navi e merci da Firenze sulle rotte del Mediterraneo, in L. Capo and A. Ciaralli (eds.), *Per Enzo. Studi in memoria di Vincenzo Matera*, Firenze 2015, pp. 209-226.

²⁶ The bibliography is endless. Worth mentioning, among others are the following: G. Soulier, *Les influences orientales dans la peinture toscane*, Paris 1924; C. Baldasseroni, *Arte islamica nei musei fiorentini*, Firenze 1989; M. Spallanzani, *Ceramiche orientali a Firenze nel Rinascimento*, Firenze 1978; R.E. Mack, *Bazaar to piazza. Islamic trade and Italian art*, Berkeley-Los Angeles-London 2002; AA.VV., *Islam specchio d'Oriente. Rarità e preziosi nelle collezioni statali fiorentine*, Livorno 2002; Testi Cristiani, *Arte medievale a Pisa*, cit.

²⁷ See L. Pandimiglio, *Felice di Michele vir clarissimus e una consorteria. I Brancacci di Firenze*, Ivrea 1986.

²⁸ See A. Saporì, *I primi viaggi di Levante e di Ponente delle galere fiorentine*, in *Id., Studi di storia economica*, vol. III, Firenze 1967, pp. 3-22; M. Mallett, *The Florentine galleys*, cit.

²⁹ The documentation was published in M. Amari, *I diplomati arabi del R. Archivio fiorentino*, Firenze 1863; G. Müller, *Documenti sulle relazioni delle città toscane con l'Oriente cristiano e con i turchi*, Firenze 1879; F. Melis, *Lo sviluppo economico della Toscana e internazionale dal sec. XIII al sec. XV*, in *Id., Industria e commercio nella Toscana medievale*, ed. B. Dini, Firenze 1989, pp. 3-26; F. Melis, *Nota sul movimento del porto di Beirut secondo la documentazione fiorentina intorno al 1400*, in *Id., I trasporti e le comunicazioni nel medioevo*, ed. L. Frangioni, Firenze 1984, pp. 77-79.

³⁰ *Diario di Felice Brancacci ambasciatore con Carlo Federighi al Cairo*, in «Archivio storico italiano», s. IV, vol. VIII (1881), pp.157-188, 326-334. On this work see, R. González Arévalo, *Navegación y vida en la marina mercante de una ciudad sin mar: las galeras estatales de Florencia en las fuentes cronísticas y narrativas del siglo XVI*, in *La vida marítima a la Mediterrània medieval. Fonts històriques i literàries*, Seminari internacional (Barcelona, 16 i 17 de juny del 2016), eds. Lola Badia, Lluís Cifuentes, Roser Salicrú i Lluch, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2019, in particular pp. 203-205.

³¹ See U. Schlegel, *Observations on Masaccio's Trinity fresco in Santa Maria Novella*, in «Art Bulletin», 45 (1963), pp. 19-33.

³² See D. Neri, *Il S. Sepolcro riprodotto in Occidente*, Jerusalem 1971, pp. 88-93; G. Petri, *La cappella del Santo Sepolcro nella chiesa di S. Pancrazio in Firenze, in Toscana e Terrasanta etc.*, cit., pp. 339-343.

³³ Concerning the reformulation of the idea of the crusade during the 15th century, see in particular, N. Housley, *The Later Crusades, 1274-1580: From Lyons to Alcazar*, Oxford 1992; B. Weber, *Lutter contre les Turcs: les formes nouvelles de la croisade pontificale au XVe siècle*, Rome 2013; M. Pellegrini, *La crociata nel Rinascimento: mutazioni di un mito 1400-1600*, Firenze 2014.

³⁴ In other sources, "Malfotto" or "Malfota": his Arabic name is Ibn Mahfuz.

³⁵ Luigi della Stufa's commission was discussed by the Florentine Signoria on November 15, 1488 (A.S.F., *Legazioni e Commissarie*, 21, cc.78v-79r), edited in M. Amari, *I diplomati arabi del R. Archivio Fiorentino*, Firenze 1863, pp. 372-373, where it is mistakenly dated November 10.

³⁶ Zanobi di Antonio del Lavacchio (anonymous manuscript, attributed to), *Santo viaggio*, in G. Corti (ed.), *Relazione di un viaggio al Soldano d'Egitto e in Terra Santa, 1488-1489*, in «Archivio storico italiano», CXVI (1958), pp. 247-266: the journal is untitled, yet at the beginning it is defined as a "holy voyage".

³⁷ The Codice Riccardiano 1923 was the subject in 1980-81 of a dissertation of the University of Florence, ed. Manuela Cianfriglia, supervisor Franco Cardini; the text has been published in M. Montesano (ed.), *Da Figline a Gerusalemme. Viaggio del prete Michele in Egitto e in Terrasanta (1489-90)*, Rome 2010.

³⁸ In this context the action by the knights of Santo Stefano is fundamental, see various authors, *L'Ordine di Santo Stefano e il mare*, Pisa 2001, and the beautiful book by C. Sodini, *L'Ercole tirrenico. Guerra e dinastia medicea nella prima metà del '600*, Firenze 2001, ad indicem.

³⁹ H. Belting, *Florenz und Baghdad, Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, München 2008; See R. Pokorny, *The Arabs got there first*, in «Ahe Art Newspaper», 201, 2009, p. 51; J. Goody, *Rinascimenti. Uno o molti?*, it. tr., Rome 2010, p. 124.

⁴⁰ See A. Piccini, *Arquitectura do Oriente médio ao Ocidente*, São Paulo 2009; yet it is worth mentioning too the extraordinary results obtained by R. A. Goldthwaite, *L'economia della Firenze rinascimentale*, it. tr., Bologna 2013, precious especially regarding the links between finance, economy, art and construction; as well as the many works by Marco Spallanzani, which it would be reductive to define as exclusively "Orientalistic", and which are in fact quoted by Goldthwaite.



pp. 5-17
Castello di Sammezzano (Leccio FI)
Riprogettato in stile orientalista tra il 1853 e il 1889 dal proprietario
Ferdinando Panciatichi Ximenes d'Aragona
"Facciata Lunare" (principale) e "Facciata Solare" (tergale)
foto Massimo Battista, 2016

Il progetto di Paolo Zermani per il restauro e la ricostruzione del Castello di Novara ridà forma unitaria ai frammenti dell'antica fabbrica secondo un criterio compositivo che contempera lettura filologica e ricostruzione analogica. Il lavoro di analisi e di lettura critica che guida il progetto è in grado di riattivare le relazioni fra le parti prima disarticolate mantenendo leggibili le stratificazioni costruttive.

Paolo Zermani's project for the restoration and reconstruction of the Castello di Novara gives a unitary form once again to the fragments of the ancient building, following a composititional criterion that reconciles philological interpretation and analogical reconstruction. The work of analysis and of critical interpretation that guides the project reactivates the relationships between parts which had been disarticulated prior to that, while maintaining the constructive stratifications readable.

Ai piedi del Monte Ros. Il Castello di Novara nel progetto di ricostruzione di Paolo Zermani At the foot of Monte Ros. The Castello di Novara in Paolo Zermani's reconstruction project

Francesca Mugnai

La memoria è una ricostruzione infedele. Ogni ricostruzione lo è, anche quando ispirata a un principio di filologica aderenza alla realtà. La memoria 'lavora' in maniera selettiva, sempre al bivio fra la conservazione e l'oblio, per ricomporre i frammenti del vissuto in immagini filtrate, efficaci perché trasmissibili, durature perché duttili. Nel saggio *La memoria e l'identità*, Joël Candau sostiene che un eccesso di conservazione produce un'inservibile proliferazione di tracce e che ciò, lungi dal favorire la memoria collettiva, è paradossalmente causa della temuta perdita. Invece, «si sa che "la cultura di una giusta memoria", secondo Ricoeur, è una specie di lutto compiuto, ben condotto, che manterrebbe l'equilibrio tra il dovere di memoria e il bisogno d'oblio. La memoria giusta consiste nel trovare un equilibrio tra la memoria del passato, la memoria dell'azione e la memoria dell'attesa»¹.

Per quasi due secoli fino ai nostri giorni, le sorti del Castello di Novara sono state in bilico fra la conservazione e la completa demolizione. Nei primi del Novecento Biagio Chiara scrive in sua difesa stigmatizzando la «mania distruggitrice che invade questa nostra generazione» e l'incapacità di cogliere nello storico monumento «la mirabile poesia del ricordo»².

Il progetto di Paolo Zermani per la ricostruzione e il restauro del Castello di Novara (2016) interviene a fare ordine nella lunga e articolata serie di vicende costruttive che ne hanno accompagnato la storia a partire dal XIII secolo, epoca alla quale risale il primo nucleo (la Turrissella) sorto in corrispondenza dello spigolo sud ovest del tracciato murario dell'antica Novaria. Nei vari passaggi di dominio e proprietà: dai Visconti agli Sforza, dagli Spagnoli ai Savoia, dai Francesi al Regno d'Italia, il castello ha

Memory is an unfaithful reconstruction. Every reconstruction is, even when inspired by a principle of philological adherence to reality. Memory 'works' selectively, always at the crossroad between conservation and oblivion, in order to recompose the fragments of the lived in filtered images, efficient because transmissible, lasting because ductile. In his essay *La memoria e l'identità*, Joël Candau affirms that an excess of conservation produces a useless proliferation of traces and that this, far from favouring collective memory, is paradoxically the cause of its feared loss. Instead, «it is known that "the culture of a correct memory", according to Ricoeur, is a sort of completed, well managed mourning, which maintains the balance between the duty of memory and the need to forget. The right memory consists in finding balance between the memory of the past, the memory of action and the memory of awaiting»¹.

During almost two centuries and until our days, the fate of the Castello di Novara had been caught between conservation and total demolition. In the early 20th century Biagio Chiara wrote in its defense, stigmatising the «mania of destruction that invades our generation» and the incapacity of grasping in the historical monument «the wonderful poetry of memory»².

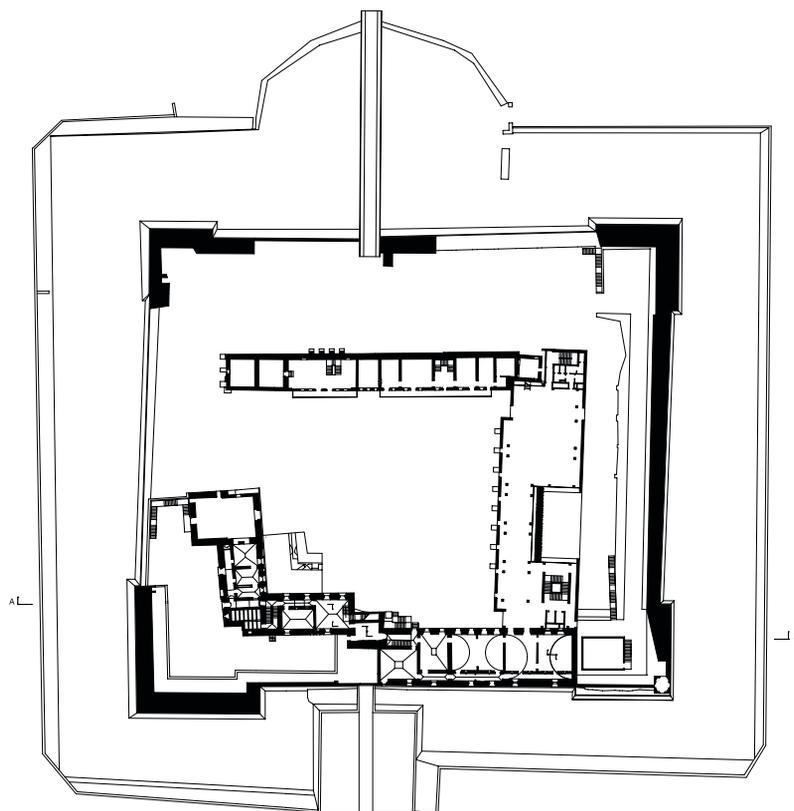
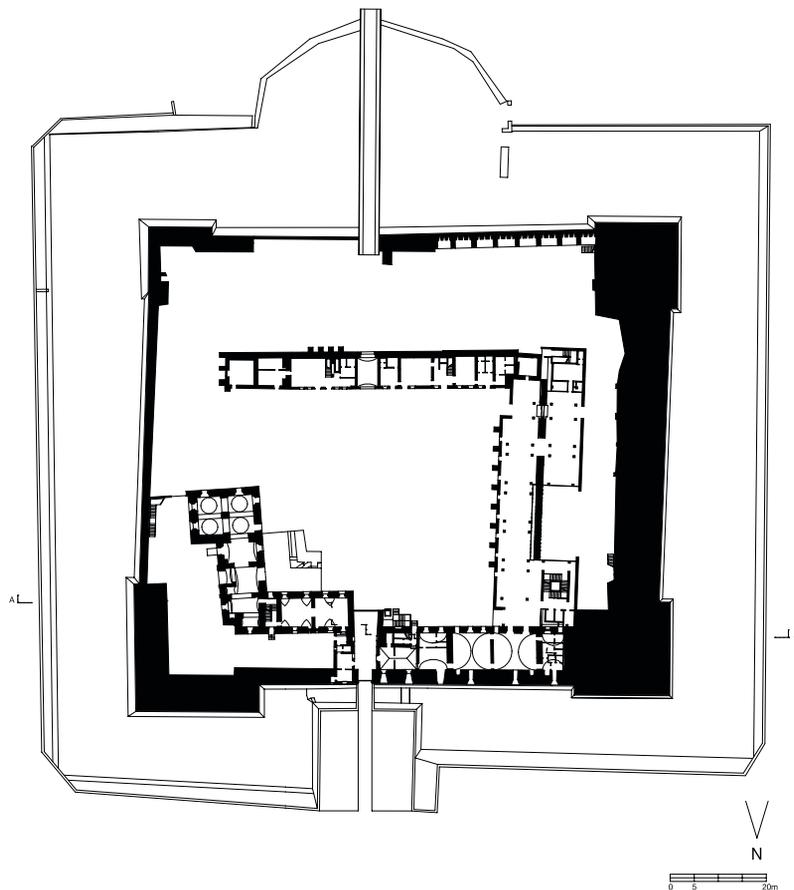
Paolo Zermani's project for the reconstruction and restoration of the Castello di Novara (2016) intervenes so as to give order to the long and articulate series of constructive events which marked its history since the 13th century, which is when the first nucleus (the Turrissella) arose at the south-west corner of the walls of the ancient Novaria. During the various passages of domination and ownership, from the Visconti to the Sforza, the Spagnoli and Savoia, to



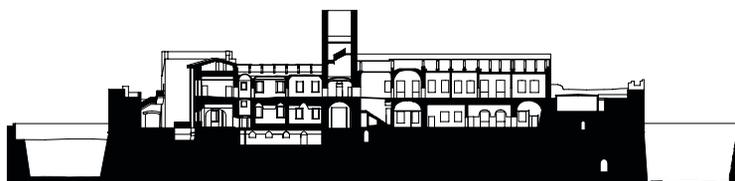
Ricostruzione del Castello di Novara
2016

Progetto: Paolo Zermani, Eugenio Tessori
(Studio Zermani Associati) capogruppo
Ernesto Andreis, Giuseppe Arena, Carmela Barillà,
Mauro Grimaldi, Elio Manzini, Fulvio Nasso, Alberto Tricarico

Fotografie: Mauro Davoli



- p. 19
- Veduta dell'ingresso della torre sul lato nord*
- p. 20
- Piante piano terra e piano primo, sezione AA*
- p. 21
- Il belvedere con la veduta sulla città e la basilica di San Gaudenzio*
- pp. 22-23
- Veduta dei bracci nord ed est del quadrilatero*
- p. 25
- Veduta del braccio est con la cinta esterna in primo piano*
- pp. 26-27
- Veduta del muro romano in rapporto agli spazi del piano sotterraneo*









subito continue addizioni e mutilazioni fino a diventare, in ultimo, struttura carceraria.

Finalizzato a restituire alla città l'antico monumento nella nuova funzione di museo civico, il lavoro di analisi e di risignificazione svolto da Zermani è un saggio su quella "giusta memoria" capace di riattivare il circuito di relazione fra parti all'apparenza disarticolate, vivificandole di nuovo valore semantico. Il progetto ridà forma al "corpo" smembrato del castello (secondo un'espressione cara all'autore)³, ricomponendone i frammenti secondo un criterio compositivo che contempera lettura filologica e ricostruzione analogica.

All'interno della cinta fortificata, a sua volta circondata dal fossato, viene ricomposto l'originario impianto a corte quadrangolare mediante diffusi e mirati interventi puntuali: i bracci più integri di settentrione e levante sono restaurati; il braccio meridionale viene liberato dai fabbricati di servizio e parzialmente ricostruito; quello di ponente, eretto sul sedime della cinta muraria romana, è ridisegnato a partire da un brano di epoca medievale.

Seme generatore del progetto è il frammento, rispetto al quale l'intervento di Zermani si pone in maniera "subordinata" ma "non neutra"⁴, come Argan ritiene debba essere l'architettura che espone l'arte e la storia. La manica della nuova ala occidentale, ad esempio, si spacca in corrispondenza del muro medievale da essa inglobato, che può così illusoriamente proseguire nel riflesso delle vetrate adiacenti. Allo stesso modo, la realizzazione di un piano interrato in corrispondenza del braccio ovest permette di raggiungere la quota di fondazione del muro romano, punto di origine della lettura diacronica del complesso e per questo assunto a elemento ordinatore degli spazi del museo archeologico.

Oltre a ristabilire le connessioni planimetriche e distributive necessarie alla fruizione del museo, l'architetto si preoccupa di ricostituire il 'carattere' del castello, andato perduto con la distruzione delle torri. Coerente al principio della "giusta memoria", Zermani abbozza la ricostruzione della Turrissella e colma una lacuna architettonica e documentaria immaginando una nuova torre che gemma dalle tracce dell'antico organismo: «La traccia muraria già romana – scrive Paolo Zermani – all'origine della nuova ala del castello di Novara e il sedime dell'antica torre quale base del nuovo belvedere aereo rivolto verso la città sono per me la spina dorsale e la testa, il miracolo, di un nuovo corpo, che il tempo dell'architettura consente, ogni volta, di intravedere a partire da un corpo precedente»⁵. La lettura degli innesti e delle gemmazioni si fa chiara nelle tessiture murarie in laterizio attraversate da cambi di colore e da vene di discontinuità materica.

Erede diretto della cultura architettonica del Novecento, l'intervento sul Castello di Novara finisce per diventare un testo critico delle vicende costruttive della secolare fabbrica. Ne scaturisce quasi un sistema espositivo parallelo, un percorso di conoscenza reso possibile dalle scelte compositive che mettono in relazione il Nuovo con l'Antico, ovvero generato da quella «legittima espressione di giudizio»⁶ che, per Argan, spetta all'architetto ogniqualvolta debba 'esporre' l'arte e la storia.

La ricomposizione operata da Zermani nel rendere leggibili le tracce nascoste, nel ricucire i lacerti isolati, nel palesare le molteplici stratificazioni della fabbrica, restituisce una immagine del castello che è al contempo unitaria e frammentaria, reale e di invenzione: in sostanza, rossianamente "analogica".

Da questa prospettiva la torre d'ingresso, nata non finita o già diruta, non svolge una funzione vicaria. È un "corpo" nuovo, non moderno, non antico, di pura evocazione, che completa il percorso di conoscenza. Salire al belvedere significa guadagnare la distanza necessaria a collocare nel «tempo lungo, della

the French and the Kingdom of Italy, the castle underwent numerous additions and mutilations until finally becoming a prison.

Zermani's work of analysis and re-signification, aimed at returning the ancient monument to the city in its new function as civic museum, is an essay on that "correct memory" which is capable of reactivating the circuit of relationships between parts that are apparently disconnected, giving them a new semantic value. The project gives shape once more to the dismembered "body" of the castle (according to an expression that is dear to the author)³, recomposing its fragments in accordance to a composititional criterion that reconciles philological interpretation and analogical reconstruction. Within the fortified walls, in turn surrounded by the moat, the original rectangular court layout is recomposed through diffused and targeted interventions: the more intact northern and eastern wings were restored; the southern wing was freed from the service buildings and partially reconstructed; while the western wing, built on the foundations of the Roman walls, was redesigned from a fragment from the Mediaeval era.

The generating seed of the project is the fragment, to which Zermani's intervention is placed in a "subordinate", yet "not neutral" manner⁴, as Argan considers that architecture that presents art and history should be. The "sleeve" of the new western wing, for example, is split by the Mediaeval wall that it encloses, and can then continue in an illusory manner in the reflection of the adjacent glass walls. In the same way, the construction of a level below ground at the western wing permits reaching the foundation level of the Roman wall, original point of the diachronic interpretation of the complex and for this reason taken as the element that regulates the spaces of the archaeological museum.

In addition to reestablishing the planimetric and distributive connections necessary for the use of the museum, the architect is concerned with the reconstruction of the 'character' of the castle, which was lost with the destruction of the towers. Coherent with the principle of the "correct memory", Zermani sketches the reconstruction of the Turrissella and fills the architectural and documentary gap by imagining a new tower that buds from the traces of the ancient structure: «The traces of the Roman walls – writes Paolo Zermani – at the origin of the new wing of the castle of Novara and the remains of the ancient tower as basis for the new aerial belvedere which looks over the city are for me the spine and the head, the miracle, of a new body, which time and architecture permits, every time, to glimpse from a precedent body»⁵. The interpretation of the graftings and buddings becomes clear in the brick wall fabric crossed with changes of colour and by veins of material discontinuity.

Direct heir of the 20th century architectural culture, the intervention on the Castello di Novara becomes in the end a critical text regarding the constructive events surrounding the ancient building. The result is almost a parallel expository system, an itinerary of knowledge made possible thanks to the compositive choices that place the New and the Ancient in relationship, in other words generated by that «legitimate expression of judgment»⁶ which for Argan concerns the architect each time he must 'exhibit' art and history.

The re-composition carried out by Zermani, in making hidden traces readable, in stitching isolated fragments, in making evident the many stratifications of the building, renders an image of the castle that is both unitary and fragmentary, real and invented: in essence, "analog" in the sense given to the term by Rossi.

From this point of view the entrance tower, which was born unfinished or already ruined, does not fulfill a vicarial function. It is a "new" body, not modern, not ancient, purely evocative, which completes the knowledge itinerary. To climb to the top of the belvedere means to obtain the necessary distance for placing in the «long term, of the history of nature and the history of mankind»⁷ the





storia della natura e della storia dell'uomo»⁷ i frammenti che giacciono ai nostri piedi. Da lassù, si coglie infatti il reticolo del castrò romano e, oltre, la vetta bianca del Monte Ros, come i Galli chiamavano la loro montagna sacra.

fragments that lie at our feet. From up there one can in fact grasp the reticulate of the Roman *castrum* and beyond it the white cap of Monte Ros, which is how the Gauls called their sacred mountain.

Translation by Luis Gatt

¹ J. Candau, *La memoria e l'identità*, Napoli 2002, p. 243. La citazione di Paul Ricoeur è tratta da *Entre mémoire et histoire*, in «Projet», n. 248, 1996-1997, p. 13.

² B. Chiara, *Monumenti storici: il Castello di Novara*, in «Emporium», vol. XVI, n. 93, 1902, pp. 223-232.

³ Negli scritti e nelle lezioni Zermani si riferisce spesso al corpo dell'architettura, come metafora di una continua rigenerazione a partire dalla stessa matrice.

⁴ G.C. Argan, *Problemi di museografia*, «Casabella» n. 207, 1955, pp. 64-67.

⁵ P.Zermani, *Architettura: luogo, tempo, terra, luce, silenzio*, Milano 2015, p. 40.

⁶ G.C. Argan, *Problemi di museografia*, cit., pp. 64-67.

⁷ E. Turri, *Il paesaggio e il silenzio*, Padova 2010, p. 74.

¹ J. Candau, *La memoria e l'identità*, Napoli 2002, p. 243. The quotation from Paul Ricoeur is taken from *Entre mémoire et histoire*, in «Projet», n. 248, 1996-1997, p. 13.

² B. Chiara, *Monumenti storici: il Castello di Novara*, in «Emporium», vol. XVI, n. 93, 1902, pp. 223-232.

³ In his writings and lessons Zermani often refers to the corpus of architecture as the metaphor of a continuous regeneration from the same matrix.

⁴ G.C. Argan, *Problemi di museografia*, «Casabella» n. 207, 1955, pp. 64-67.

⁵ P. Zermani, *Architettura: luogo, tempo, terra, luce, silenzio*, Milano 2015, p. 40.

⁶ G.C. Argan, *Problemi di museografia*, cit., pp. 64-67.

⁷ E. Turri, *Il paesaggio e il silenzio*, Padova 2010, p. 74.



Nel quartiere di Niño Jesús a Città del Messico una nuova piccola torre emerge dal tessuto di case variopinte e, avvolta da un velo di laterizio, si propone sul contesto come nuovo paradigma architettonico. Il velo maschera e celebra, allo stesso tempo, la presenza all'interno della figura di un'artista straordinaria secondo un gioco doppio, quello di negare affermando.

A new small tower emerges among the urban fabric of colourful houses in the district of Niño Jesús in Mexico City. Clad in bricks, it proposes itself on the context as a new architectural paradigm. This veil of bricks masks and celebrates, at the same time, the presence within it of an extraordinary artist by following the double play of denying while affirming.



TALLER | Mauricio Rocha + Gabriela Carrillo Un tessuto, una facciata, due corti One fabric, one facade, two courtyards

Michelangelo Pivetta

Primo antefatto: il luogo

Hernán Cortés nel 1519 sbarcò a Veracruz dando inizio all'aggressione del popolo azteco, la celebre *Conquista*. Dopo la sanguinosa caduta di Tenochtitlán nel 1521, la capitale costruita come una Venezia sulle acque del lago Texcoco, i cosiddetti *indios* conobbero solo gli orrori della Inquisizione e del vorace dominio spagnolo. Passati una ventina d'anni alcuni religiosi, tra cui Bernardino de Sahagún e Bartolomé de las Casas¹, si interessarono alla ricomposizione dei brandelli della cultura mesoamericana ancora rintracciabili tra i pochi sopravvissuti. Emersero così i reperti materiali e immateriali di una cultura di straordinario valore nella quale l'interesse per le arti era centrale in qualsiasi espressione, a dimostrazione della complessa unicità della civiltà nativa-americana.

Tra i molti caratteri autonomi vi era la tessitura di variopinte tele in fili di cotone o di agave *maguej* secondo pratiche di raffinatissima qualità in cui primeggiava la tintura color *carminio*. Ma i tessuti, il tessere, per gli aztechi andava ben oltre la sola funzione di produrre panni. Il valore attribuito a queste tele *quachtli* era tale che esse potevano divenire oggetti rituali, merce di scambio, denaro vero e proprio. Quella della tessitura è quindi un ambito importante nella tradizione precolombiana dove il valore delle trame, dei nodi, come nel caso dei *quipu* degli Inca, trascende il senso stesso dell'oggetto per definire ulteriori significati. Il tessuto, intrinsecamente complesso per natura, è il prodotto della sapienza di pochi ed è fatto per proteggere, coprire, preservare, comunicando attraverso le proprie regole geometriche il sapere e l'arte, senza oscurare ma invitando alla scoperta.

First precedent: the place

Hernán Cortés disembarked in Veracruz in 1519, thus initiating the aggression against the Aztec people, the infamous Conquista. After the bloody downfall of Tenochtitlán in 1521, the capital city built like Venice on the waters of lake Texcoco, the so-called *Indios* faced the horrors of the Inquisition and of the greedy Spanish domination. After a couple of decades some members of religious orders, such as Fray Bernardino de Sahagún and Fray Bartolomé de las Casas¹, became interested in recomposing the shreds of Meso-American culture that were still traceable among the survivors. As a result there emerged both material and intangible evidence of a culture of extraordinary value for which arts were central to any form of expression, demonstrating the complex uniqueness of the Native-American civilisation.

Among the many autonomous features was the weaving of colourful fabrics in cotton or *maguey* agave yarn which followed practices of highly refined quality among which stood out the use of the colour carmine. Fabric, and weaving, for the Aztecs had functions that went beyond the mere production of cloth. The value attributed to *quachtli* cloths was such that they could be used as ritual objects, commercial goods, or even as a form of money itself. Weaving was therefore an important practice in Pre-Columbian tradition, in which the value of the weft, the knots, as in the case of the *quipu* of the Incas, transcends the meaning of the object itself in order to determine new significances. The fabric, intrinsically complex, is the product of the knowledge of a few and is made to protect, cover and preserve, communicating through its own geometrical rules both knowledge and art, without concealing, but rather inviting discovery.



Iturbide Studio
Coyoacan, Mexico City
2012-2016

Project: Taller | Mauricio Rocha + Gabriela Carrillo

Project team: Rafael Carrillo, Gerson Huerta, Pavel Escobedo,
Esterlina Campuzano, Elizabeth Waites, Enrique Ibarra
Structural Engineering: Grupo SAI Gerson Huerta – Ingeniería
Estructural Sismoresistente
Construction: Rafael Carrillo – Taller 499
Photography: Rafael Gamo



Secondo antefatto: la facciata

A Vicenza sempre nel Cinquecento, attorno al 1560, il Notaio Pietro Cogollo fu invitato dalla Municipalità vicentina, il Maggior Consiglio, a ristrutturare la propria abitazione contribuendo al decoro della città in cambio dell'ottenimento della cittadinanza. Comunemente nota come "Casa del Palladio", in realtà non ospitò mai l'architetto veneto e ad egli non si può nemmeno attribuire con certezza il progetto. Sta il fatto che chiunque a Vicenza, e non solo, conferisca all'edificio un'origine "palladiana", con una consuetudine che la Storia non è in grado di negare².

La casa, compresa tra il Santuario della Santa Corona e Corso Andrea Palladio, appunto, è il risultato di un'operazione di riconfigurazione, in chiave scenica, della facciata di una casa già esistente. La composizione, per evidenti necessità di areazione e illuminazione, si sviluppa attorno ad una corte che svolge anche il compito di distribuzione tra la porzione anteriore destinata al compiersi dei rituali pubblici del proprietario e quella posteriore riservata all'alloggio e alle funzioni private.

La facciata pare disegnare un apparato scenico a supporto della pittura del Fasolo³ con evidenti riflessioni sull'opera di altri autori. Il risultato è una facciata *d'invenzione*, inedita, dove a discapito delle minime misure, l'apparato decorativo viene svolto con grandiosità da una sorta di "serliana" spostata al piano terreno, come nella Basilica, al fine di giocare il doppio ruolo di portico e basamento.

Ciò che ha contribuito alla notorietà di questo progetto nel *Palladianesimo* è il noto disegno della sezione e della facciata che Ottavio Bertotti – Scamozzi⁴ pubblicò ne *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio*, testo fondamentale per l'espansione del pensiero e delle soluzioni compositive dell'architetto veneto.

Il significato attribuito alla facciata, individuata come strategia compositiva di dialogo con il contesto, rimarrà fondamentale nell'architettura per i seguenti due secoli, almeno fino alle considerazioni loosiane e moderniste del primo Novecento.

Mandato: l'artista

Graciela Iturbide è la più importante fotografa messicana e una delle menti artistiche più complete e impegnate della contemporaneità. La potente e riflessiva ricerca sulla complessità dello status della donna, in una terra articolata come il Messico, è uno degli oggetti principali della sua arte. *Nuestra Señora de las Iguanas*⁵, una delle sue foto più note, è forse l'immagine dove è condensata l'emancipazione del ruolo femminile nel tessuto sociale latino-americano. Una rivoluzione silenziosa e pacifica, quella delle donne in parallelo alla ricerca fotografica della Iturbide, svolta con potente leggerezza e velata ironia ma, altrettanto, con assidua continuità in un contesto sociale spesso contraddistinto dai toni variopinti e duri di un Paese, alla chiara ricerca di un proprio equilibrio interno ed esterno⁶.

Qualche anno fa Graciela Iturbide decise di realizzare il proprio studio, forse con la tensione di chi sa di aver già dato molto e si ritrova alla ricerca del proprio *luogo*, quel deposito di umane verità nel quale sempre sarà ricordata la propria figura e la propria opera. Non un monumento, forse un'arca o semplicemente la condensazione nell'opera di architettura del mandato culturale perseguito dall'artista.

Esito: il progetto

Mauricio Rocha, figlio di Graciela Iturbide e del noto architetto Manuel Rocha Diaz, con Gabriela Carrillo affrontano l'incarico, ingombrante anche solo per i legami familiari, di realizzare lo studio dell'artista su un terreno di 7 per 14 metri, in un luogo denso di significati e di abitazioni caratteristiche del contesto popolare di Città del Messico.

Second precedent: the facade

In Vincenza, also during the 16th century, approximately in 1560, the Notary Pietro Cogollo was invited by the Municipality of Vicenza, the Maggior Consiglio, to restore his home, thus contributing to the enhancement of the city in exchange of citizenship.

Commonly known as "Casa del Palladio", in fact it never received the architect from Veneto as a guest, nor can its design be attributed with absolute certainty to him. Yet it is a fact that the people of Vicenza, and not only, have always conferred to the building a "Palladian" origin, a traditional belief that history cannot deny with certainty either². The house, located between the Santuario della Santa Corona and Corso Andrea Palladio, precisely is the result of an operation of reconfiguration, in scenic key, of the facade of an existing house. The composition, due to the evident need for lighting and ventilation, is developed around a courtyard that also serves the purpose of distribution between the front section, destined to the public activities of the owner, and the rear, which serves as private residence.

The facade seems to design a scenic apparatus in support of the painting by Fasolo³ which carries with it evident reflections on the work of other artists. The result is a novel facade *d'invenzione*, in which despite the minute size, the decorative apparatus is carried out with grandeur by a sort of "serlian" moved to the ground floor, as in the Basilica, with the purpose of playing the double role of portico and base.

What contributed to the association of this project to the work by Palladio is the well-known drawing of the section and of the facade which Ottavio Bertotti – Scamozzi⁴ published in *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio*, a fundamental text in the dissemination of the thought and composition solutions of the architect from Veneto. The significance attributed to the facade, identified as a compositional strategy of dialogue with the context, will remain as fundamental to architecture throughout the following two centuries, at least until the considerations by Loos and the modernists in the early 20th century.

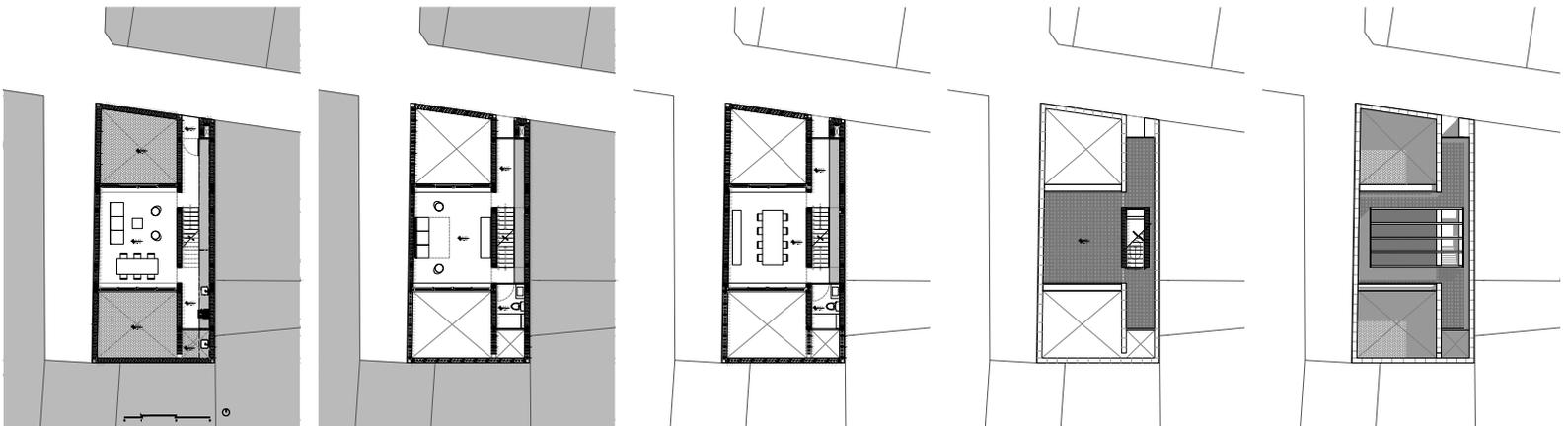
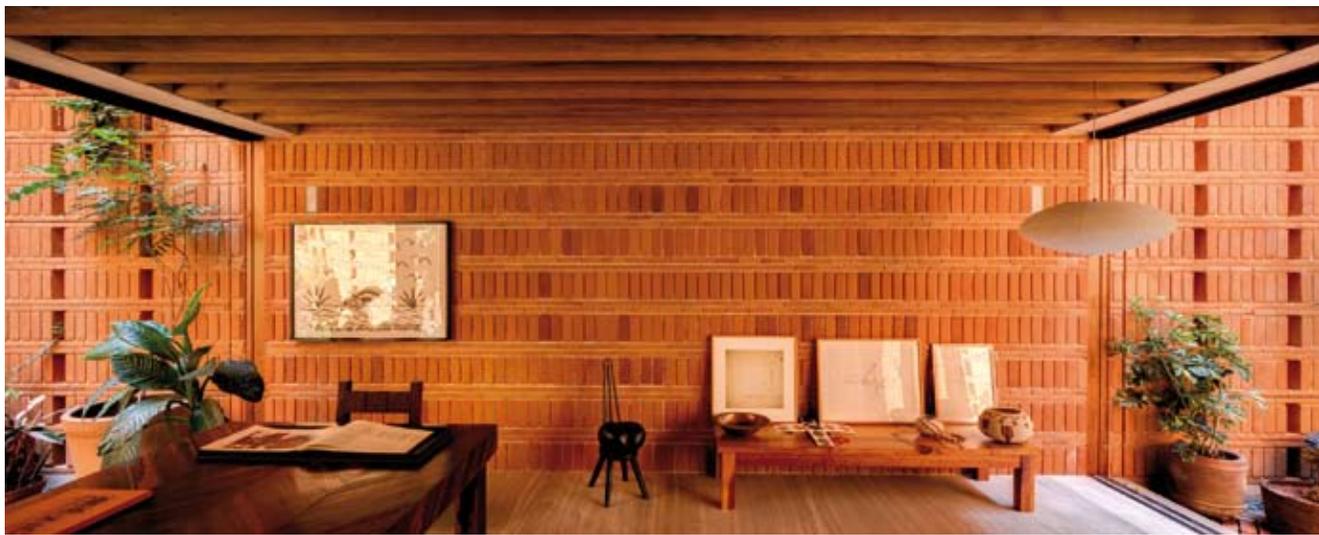
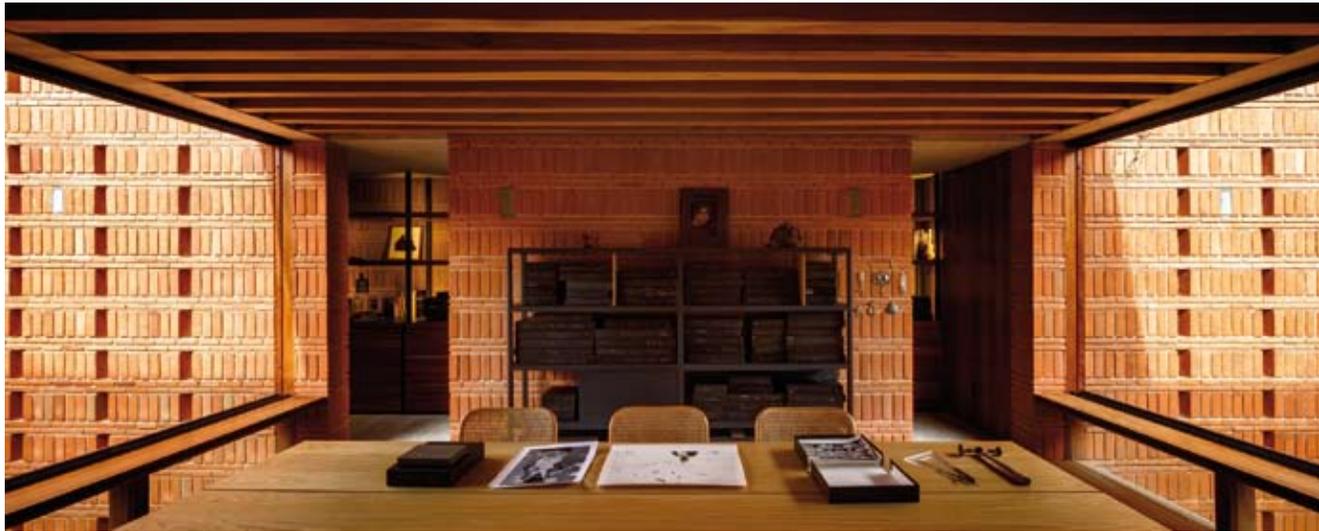
Mandate: the artist

Graciela Iturbide is the most important Mexican female photographer and one of the most complete and committed contemporary artistic minds. The powerful and reflective research on the complexity of the status of women in a country such as Mexico is one of the main subjects of her art. *Nuestra Señora de las Iguanas*⁵, one of her best known photographs, is perhaps the image that better condenses the emancipation of the female role in the Latin-American social fabric. A silent and peaceful revolution carried out by women in parallel to the photographic research by Iturbide, undertaken with powerful lightness and veiled irony, yet also with assiduous continuity in a social context that is often characterised by the colourful and harsh tones of a country which is clearly seeking its balance, both interior and exterior⁶.

A few years back Graciela Iturbide decided to build her own studio, perhaps with the tension of a person who knows she has already given so much and is searching for her own *place*, a depository of human truths where one, and one's own work, will always be remembered. Not a monument, perhaps an arc, or simply the condensation in an architectural structure of the cultural mandate pursued by the artist.

Result: the project

Mauricio Rocha, the son of Graciela Iturbide and of the renowned architect Manuel Rocha Diaz, together with Gabriela Carrillo, took on the somewhat awkward task, if only due to the family ties, of designing and building the artist's studio on a 7 x 14 metre lot, in a place dense with meaning and surrounded by dwellings typical of a traditional neighbourhood context in Mexico City.



Sembra evidente come per Rocha + Carrillo alcuni dei problemi che affliggono il progetto europeo non si pongano e forse anche per questo motivo, inutile tacerlo, ciò che affascina è la straordinaria semplicità applicata all'esercizio progettuale, prima compositivo, poi costruttivo. Il nitore nell'uso dei materiali è solo conseguente a quello della scelta tipologica: il negativo di Casa Cogollo. Così le corti divengono due e non una, un modo per frapporre non solo la facciata ma anche un ulteriore spazio di separazione tra il mondo di fuori e quello di dentro. All'esterno la torre, sorta di *totem* velato, ricorda un monumento abbandonato dell'antichità mesoamericana, coperto da un *quachtli* di colore quasi *carminio*, a distinguersi, senza isolarsi, nella propria univoca presenza rispetto al variopinto contesto circostante. L'edificio «[...] aspira a diventare massa e vuoto, un volume etereo che scompare con la luce e l'ombra; che smette di essere così forte tanto che l'atmosfera trasmessa da questa donna che ammiriamo viva in essa [...]»⁷.

Eppure, la sintesi spazio-compositiva parla, come per Casa Cogollo, di una facciata monumentale, intensamente costruita con un materiale povero ma prolifico di soluzioni tecniche, chiaro riscontro alla semplicità disadorna in cui il *desiderio* di rappresentare sé stessi è l'unità di misura del tutto. La facciata onora generazioni di esercizi sul tema e in ossequio a quella tendenza globale nel volersi negare al mondo esterno⁸, come a Vicenza, tende a rappresentare qualcosa di ben altro rispetto al suo essere solo *prospetto*.

Tutto il resto viene ordinatamente da sé, le distribuzioni dettate dall'esiguità dello spazio, così come l'inaudita altezza frutto del compiersi delle pure necessità. In alto una terrazza, quel giardino impossibile alla sua quota ordinaria, disegnato dalla presenza di cactus che oltre a approfondire il legame con l'essenza messicana del progetto, danno senso al susseguirsi di meravigliosi vasi. Così se l'architettura, pur nelle sue infinite declinazioni, incontra sempre l'espressione delle aspirazioni umane in forma più o meno autonoma, tra oriente e occidente gli opposti si sovrappongono, si emulano, si duplicano specchiandosi, attorno ad origini eternamente rigenerate.

¹ Bartolomé de las Casas fu religioso domenicano, vescovo del Chiapas, intellettuale in controtendenza si oppose duramente alle atrocità coloniali della Spagna. Fu autore tra l'altro della *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* che costrinse Carlo V alla liberazione degli *indios* attraverso le *Leyes Nuevas*.

² Sulla discussa attribuzione del progetto si rimanda all'approfondimento in L. Puppi, *Andrea Palladio*, Electa, Milano 1999, p. 484-485.

³ Giovanni Antonio Fasolo, (Mandello del Lario, 1530 - Vicenza, 1572), collaborò spesso con Andrea Palladio intrecciando uno stretto rapporto artistico con l'architetto, esemplificato proprio dalla intensa relazione tra architettura e pittura espressa nella *facciata* di Casa Cogollo.

⁴ Ottavio Bertotti Scamozzi, (Vicenza 1719-1790) ottenne l'aggiunta del cognome "Scamozzi" a seguito dell'aggiudicazione tramite concorso dell'eredità di Vincenzo Scamozzi. Di umili origini è ricordato più per l'opera culturale di ricucitura con l'opera di Andrea Palladio dopo l'oblio della parentesi scamozziana.

⁵ G. Iturbide, *Nuestra Señora de las Iguanas*, Juchitán, Oaxaca 1979.

⁶ G. Iturbide, *(Mexico) Quiero conocerte*, Chiapas, 1975.

⁷ TALLER. Mauricio Rocha + Gabriela Carrillo, dalla relazione di progetto.

⁸ Da citare al riguardo due progetti del contemporaneo in cui la *facciata* diviene considerazione principale all'interno del processo compositivo: *Lipton Thayer Brick House* di Brooks & Scarpa a Evanston in Illinois (USA) e *Optical Glass House* di Hiroshi Nakamura a Hiroshima.

It is obvious that for Rocha + Carrillo some of the problems that trouble the European project do not exist, and perhaps for this reason, it is useless to hide it, what is fascinating is the extraordinary simplicity applied to the project, first in terms of the composition, and then of the building itself. The purity in the use of materials is consistent with the typological choice: it is the negative of Casa Cogollo. Thus the courtyards become two and not one, a way to place not only the facade but also another space as separation between the outside world and the interior. On the outside the tower, a kind of veiled totem, recalls an ancient and abandoned Meso-American monument, clad in a *quachtli* of an almost carmine colour, in order to distinguish itself, without becoming isolated, in its own unambiguous presence amidst the colourful surrounding context. The building «[...] aspires to become mass and emptiness, an ethereal volume that disappears with light and shadow; which stops being so strong so that the atmosphere transmitted by this woman we admire can live in it [...]»⁷. And yet the spatial-compositional synthesis presents, as in Casa Cogollo, a monumental facade, intensely built with a humble material, yet rich in technical solutions, in confirmation of an unadorned simplicity in which the desire to represent ourselves is the measuring unit of the whole. The facade honours generations of exercises in style on the subject and in deference to that global trend of wishing to deny itself to the outside world⁸, as in Vicenza, it tends to represent something beyond being merely a *facade*.

The rest takes place naturally in an orderly fashion, the distribution is dictated by the narrowness of the space, the unusual height results from pure necessity. On the roof a terrace, the garden that was impossible at its ordinary level, designed with the presence of cactus plants which not only emphasize the connection to the Mexican essence of the project, but also provide sense to the series of wonderful pots.

Thus if architecture, in its infinite variations, always meets the expression of human aspirations in a more or less autonomous manner, between East and West the opposites are superimposed, are emulated, duplicated by mirroring themselves around eternally regenerated origins.

Translation by Luis Gatt

¹ Fray Bartolomé de las Casas was a Dominican friar, bishop of Chiapas. An enlightened intellectual, he strongly opposed the colonial atrocities committed by Spain. He was the author among others of the *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* which led Charles V to the liberation of the *indios* through the *Leyes Nuevas*.

² Regarding the debated attribution of the project see the in-depth analysis by L. Puppi, *Andrea Palladio*, Electa, Milano 1999, p. 484-485.

³ Giovanni Antonio Fasolo (Mandello del Lario, 1530 - Vicenza, 1572) often collaborated with Andrea Palladio and developed a close artistic relationship with the architect, exemplified precisely by the intense link between architecture and painting expressed in the *facade* of Casa Cogollo.

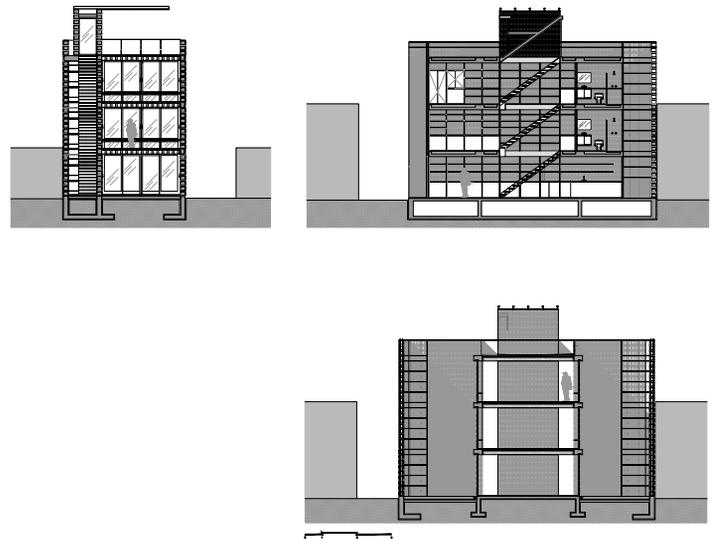
⁴ Ottavio Bertotti Scamozzi, (Vicenza 1719-1790) obtained the addition of the surname "Scamozzi" after having been awarded through competition the heritage of Vincenzo Scamozzi. Of humble origins, he is known especially for his cultural "reknitting" of the work by Andrea Palladio after his Scamozzian parenthesis fell into oblivion.

⁵ G. Iturbide, *Nuestra Señora de las Iguanas*, Juchitán, Oaxaca 1979.

⁶ G. Iturbide, *(Mexico) Quiero conocerte*, Chiapas, 1975.

⁷ TALLER. Mauricio Rocha + Gabriela Carrillo, from the project report.

⁸ In this respect it is worth mentioning two contemporary projects in which the *facade* becomes central to the process of the composition: *Lipton Thayer Brick House* by Brooks & Scarpa in Evanston, Illinois (USA) and *Optical Glass House*, by Hiroshi Nakamura in Hiroshima.



p. 28
 Facciata
 p. 29
 La corte a Nord e morfema planimetrico
 p. 31
 Interni ed esterni
 Piante dei diversi livelli
 p. 33
 Il tessuto in laterizio delle facciate
 Sezioni trasversale e longitudinali
 La corte a Sud
 p. 34
 Il "quachtli" della facciata a Nord
 p. 35
 Il "quachtli" nella corte a Sud





Sospese tra tradizione e innovazione, le opere di Diébé Francis Kéré in Burkina Faso sono un viaggio verso le origini, il ritorno ad una condizione aurorale, non primitiva ma autenticamente essenziale e universale dell'architettura. Il *Centre de Santé et de Promotion Sociale* è costruito intorno a tre piccole corti, al cui centro un *impluvium* raccoglie le acque meteoriche per poi conferirle all'esterno, in un rapporto tra l'uomo, l'acqua e la terra immutato e immutabile.

Suspended between tradition and innovation, the works by Diébé Francis Kéré in Burkina Faso are a journey to the origins, the return to an auroral, not primitive but rather authentically essential and universal condition of architecture. The *Centre de Santé et de Promotion Sociale* is built around three small courtyards at whose centre is located an *impluvium* which collects rainwater and which then flows to the exterior, in a relationship between man, water and earth that remains unchanged and unalterable.¹

Kéré Architecture Una casa chiamata terra¹ A house called earth¹

Alberto Pireddu

Contrasti

Si può parlare di un luogo che non si conosce solo utilizzando parole altrui soprattutto se esso appartiene a una remota regione dell'Africa, poiché in tal caso all'assenza di conoscenza si accompagna una naturale difficoltà nel comprendere: troppo vasto il paesaggio, troppo grande la complessità politica, storica e sociale per poter anche solo tentare una ragionevole sintesi.

Lasciamo allora che a guidarci siano lo sguardo attento e seducente di Sebastião Salgado e il pensiero critico di Mia Couto, riuniti in un libro (*Africa*)² che documenta un viaggio dal Sud verso i Grandi Laghi e le regioni sub-sahariane (Burkina Faso, Mali, Sudan, Somalia, Chad, Mauritania, Senegal, Etiopia). Ritroveremo nell'eloquente bianco e nero del fotografo e nel realismo spesso meravigliosamente animistico dello scrittore i frammenti più convincenti di un ritratto impossibile: il vero volto dell'Africa tra orizzonti lontani e inabitabili prossimità, odio razziale e sconfinata umanità, un passato tragico e un futuro di speranza. E a partire da tale ritratto potremo forse immaginare di approssimarci ai luoghi, ma con la consapevolezza che sia necessario abbandonare le più comuni categorie per (almeno) tentare di renderli finalmente nostri.

Architetture

Ancora il bianco e nero di alcune fotografie: quelle riunite nel catalogo della celebre mostra al MoMA a cura di Bernard Rudofsky, *Architecture Without Architects: A Short Introduction to Non-pedigreed Architecture* (1964-65), ad introdurre una architettura tradizionale di straordinaria bellezza e varietà. Un universo di forme, tecniche e tipi

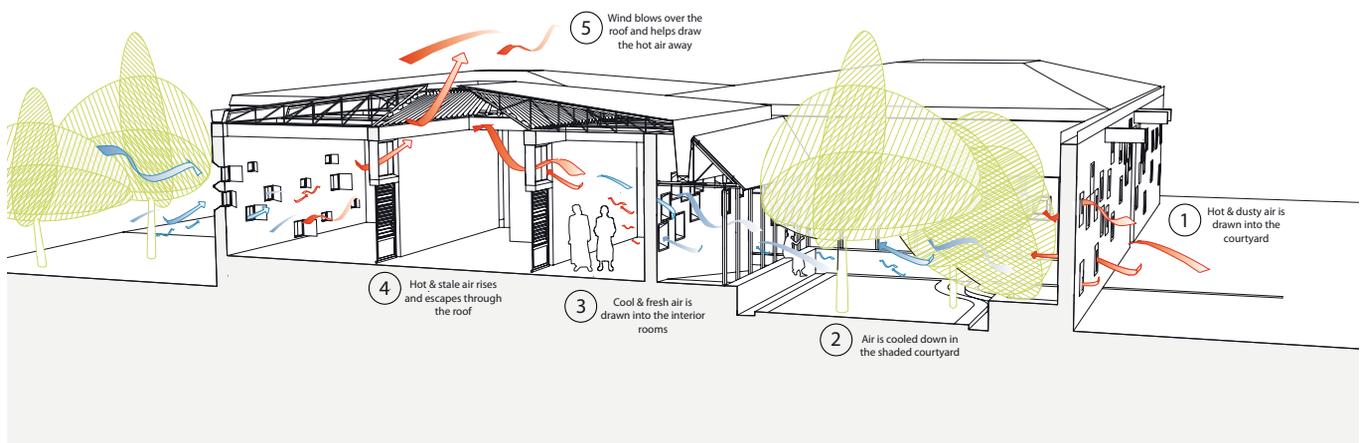
Contrasts

One could speak of a place that is not known to us only by using the words of others, especially if it belongs to a remote region in Africa, since in a case such as this a natural difficulty to understand is added to the absence of knowledge: the landscape is too vast, and the political, historical and social complexity is too great even to attempt a reasonable synthesis.

Let us be guided then by the attentive and seductive gaze of Sebastião Salgado and the critical thought of Mia Couto, gathered in a book (*Africa*)² which documents a journey from the South toward the Great Lakes and the sub-Saharan region (Burkina Faso, Mali, Sudan, Somalia, Chad, Mauritania, Senegal, Ethiopia). In the eloquent black and white of the photographer and the often marvellously animist realism of the writer we find the most convincing fragments of an impossible portrait: the true face of Africa which lies between faraway horizons and uninhabitable proximity, racial hatred and boundless humanity, a tragic past and a hopeful future. And from this portrait we may perhaps imagine to approach these places, yet with the knowledge that it is necessary to abandon the most common categories in order to (at least) attempt to make them finally ours.

Architectures

Once again the black and white of some photographs: those gathered in the catalogue of the famous exhibition at the MoMA, curated by Bernard Rudofsky, *Architecture Without Architects: A Short Introduction to Non-pedigreed Architecture* (1964-65), which serve as introduction to a traditional architecture of extraordinary beauty and variety. A universe of shapes, techniques and types of which today,



Centre de Santé et de Promotion Sociale
Laongo, Burkina Faso
2014

Project: Kéré Architecture
Design Team: Diébédo Francis Kéré,
Ines Bergdolt, Emmanuel Dorsaz, Jin Gul David Jun,
Pedro Montero Gosalbez, Dominique Mayer

Construction supervision: Kéré Architecture
General contractors: Gruenhelme e.V. Association Dolai
Client: Festspielhaus Afrika
Photography: Erik-Jan Ouwerkerk, Kéré Architecture

Dettaglio del muro con le piccole finestre
Diagramma climatico
© Kéré Architecture

Veduta del fronte sud
 © Erik-Jan Ouwerkerk
 p. 39
 Veduta dei fronti nord e ovest dell'edificio
 © Erik-Jan Ouwerkerk
 Pianta e sezioni
 © Kéré Architecture
 p. 40
 Veduta del portico e della grande corte a sud
 © Erik-Jan Ouwerkerk
 p. 41
 Veduta della piccola corte a sud con al centro l'impluvium
 © Kéré Architecture



che oggi, a distanza di oltre mezzo secolo da quella esposizione, pionieristica nel mostrare all'Occidente le realizzazioni di culture *altre* rispetto a un canone tendenzialmente nord-atlantico, conosciamo meglio nelle sue genealogie e nei tempi lunghi della sua evoluzione. Parte di quel volume è dedicato all'Africa Occidentale, documentando le abitazioni dei Dogon sulla falesia di Bandiagara e i granai della Costa d'Avorio o del Mali. Architetture realizzate dalle più differenti etnie, spesso al confine tra forma costruita e scultura, vibranti di luci e di ombre sotto un sole «che ne cuoce il cuore di terra e insieme ridefinisce le superfici e gli interni»³.

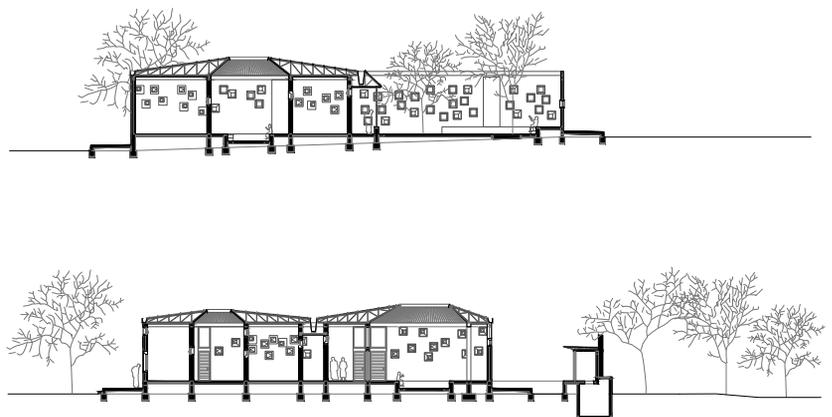
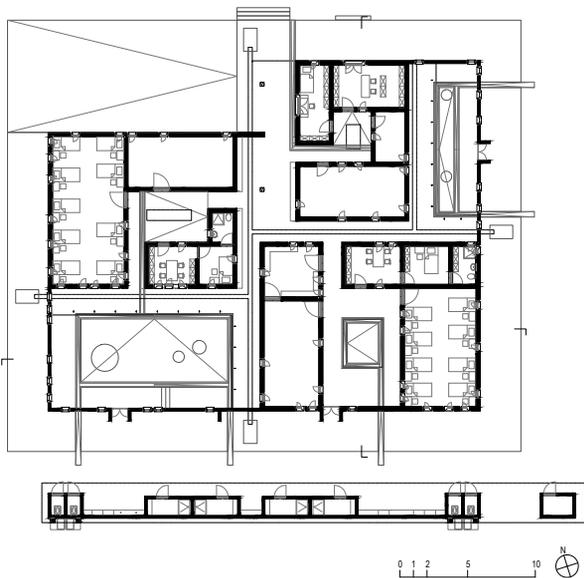
Migrazioni

Le opere di Francis Kéré in Burkina Faso, sua terra natia, sono la materializzazione di un sogno inseguito sin dai primissimi anni della sua formazione europea⁴: porre le proprie conoscenze al servizio delle comunità locali col fine di favorirne lo sviluppo. E ciò utilizzando l'architettura come strumento di coesione sociale e veicolo per la diffusione del sapere, nella costruzione di scuole intese come parte di una fondamentale infrastruttura cui ascrivere le possibilità di una 'mobilità' del pensiero prima ancora che fisica⁵. L'utilizzo di materiali e tecniche tradizionali, sottoposti però a un costante tentativo di innovazione sulla base dei più recenti raggiungimenti scientifici, è al centro della sua ricerca: ritroviamo così nelle architetture africane, oltre la pietra dei basamenti, i mattoni

more than a half-century after the said exhibition (which showed the West the architectural production of cultures *other* than those related to an essentially North-Atlantic canon), we have a better knowledge of, both in terms of their genealogies and their long evolutionary processes. Part of that volume is devoted to Western Africa, and documents the Dogon dwellings on the cliff of Bandiagara and the granaries of the Ivory Coast and of Mali. Architectures built by different ethnic groups, often on the threshold between built form and sculpture, vibrant with light and shadow under a sun which «both bakes the earthen core and redefines its surface and interior»³.

Migrations

The works by Francis Kéré in Burkina Faso, his homeland, are the crystallisation of a dream which he pursued since the early years of his European education⁴: to place his knowledge at the service of the local communities so as to favour their development. And to do this by using architecture as an instrument of social cohesion and as a vehicle for the diffusion of knowledge through the construction of schools, understood as part of an infrastructure which is essential especially for giving the possibility of 'mobility' to thought⁵. The use of traditional materials and techniques, submitted however to a constant attempt to innovation based on the most updated scientific achievements, is at the centre of his research: we thus find in his African architectures not only the stone of the earthworks and





di terra cruda essiccata al sole, modificati nelle proporzioni e nelle dimensioni, e i blocchi di laterite, spesso rinforzati da un sottile strato di cemento per ottenere la sezione portante desiderata. Ma la sperimentazione trascende il campo puramente tecnologico per accedere ai territori della tipologia e della composizione, in risposta alle estreme condizioni climatiche dei luoghi, tra la savana e il deserto:

«[...] il merito del maestro – ebbe a dichiarare Kéré in una intervista, riferendosi ad Hassan Fathy – è stato soprattutto quello di riabilitare tecniche e tipi già esistenti, ma non codificati. Nel mio piccolo cerco di fare la stessa cosa: non ho inventato certo io le varie applicazioni della terra cruda, io le ho solo riproposte, magari aiutandomi con test di laboratorio, che per ora non ci sono in Burkina ma che spero presto di poter avviare, riportando campioni di terra e possibili altri materiali per migliorarne le prestazioni meccaniche. Anche per lo spazio, la scelta distributiva o aggregativa è un continuo riproporre ciò che è proprio del mio Paese. Sono pur sempre burkinabé che andranno a viverci, ad insegnare, ad imparare e il loro pieno coinvolgimento e sostegno è fondamentale per il buon esito del progetto, per la sua durata, per divenire parte della comunità»⁶.

E proprio la stringente necessità di garantire adeguati standard di aerazione/illuminazione è all'origine dell'idea, quasi una costante nell'opera di Kéré, di una grande copertura metallica (spesso una reticolare spaziale ricoperta da una lamiera) sovrapposta

the clay bricks/blocks, with modified proportions and dimensions, but also laterite blocks, often reinforced by a thin layer of cement in order to obtain the desired load-bearing section.

Yet experimentation transcends the purely technological field and accesses the spheres of typology and composition, in response to the extreme climatic condition of these places, located between the savannah and the desert:

«I believe that Fathy is a master – declared Kéré in an interview – especially because he rehabilitate forgotten techniques and spatial type and because of his texts. I try to do the same: I did not invent clay techniques, I proposed different ways to prepare the earth blocks (in terms of percentage of ingredients) since I could test and improve the mechanical behaviour back in Europe. I hope that soon we'll be able to open a material test laboratory in Burkina. Also for the internal space of living, or the units aggregations, it's a modification, sure but of my home town traditions. I bear in mind that it will be burkinabé who will live, teach, learn in my buildings, so their complete involvement, suggestions and support is vital for the building to become part of the community and for myself»⁶.

It is precisely the pressing need to guarantee adequate ventilation/lighting standards which lies at the basis of the idea, almost a constant in the work of Kéré, of a great metal roof (often a spatial reticule covered by a membrane of corrugated metal sheets) above another which is flat or vaulted, but always pierced, in clay bricks:



ad un'altra piana o voltata, comunque forata, in mattoni di terra cruda: una protezione delle murature dalle piogge rovinose e torrenziali e insieme un grande tetto sotto cui riunire i volumi degli edifici, tra portici e loggie.

L'intercapedine tra le due opera come un «motore del sistema di ventilazione naturale»⁷, favorendo il raffrescamento dei locali attraverso moti convettivi dell'aria.

Ritroviamo tale soluzione, diversamente declinata: nella *Primary School* di Gando (2001), opera prima di Kéré in Burkina Faso, e nel suo successivo ampliamento (2008), nella vicina *Teachers' Housing* (2004) nelle forme di un guscio di mattoni e di lamiera sovrapposti, nella *Secondary School* di Dano (2007), dove la composizione modulare della reticolare reitera il passo della sottostante copertura sospesa, e nella *School Library* di Gando⁸, dove l'inserimento di alcuni vasi di argilla di produzione locale come casseforme a perdere nella copertura inferiore contribuisce a creare quello che è forse il suo spazio più poetico: una grande sala ellittica letteralmente costellata di luci.

Frutto essa stessa di una migrazione, dall'Africa all'Europa (e ritorno), l'architettura di Kéré è a sua volta un viaggio verso le origini, che privando gli edifici del superfluo li restituisce, per dirla con Luis Fernández-Galiano, ad una «condizione aurorale e nuda che erroneamente etichettiamo come primitiva, ma che invece è sofisticamente originale nel suo spogliarsi di ogni retorica»⁹.

a protection for the walls from torrential rains and also a large roof under which to place the volumes of the buildings, among porticos and loggias.

The space between the walls operates as a «motor for [the] natural ventilation system»⁷, favouring the cooling of the spaces through convective air movement.

We find this solution, in different variations: in the *Primary School* at Gando (2001), Kéré's first work in Burkina Faso, and in its successive expansion (2008), in the nearby *Teachers' Housing* (2004), in the form of a shell made of superimposed blocks and metal sheets, in the *Secondary School* at Dano (2007), where the modular composition of the reticulate reiterates the underlying suspended ceiling, and in the *School Library* in Gando⁸, where the inclusion of some locally produced clay vases as formworks on the lower roof contributes to create what is perhaps his most poetic space: a large elliptical hall literally spangled with lights.

The result of a migration, from Africa to Europe (and back), Kéré's architecture is also a journey to the origins which, divesting the buildings of the superfluous, returns them, in the words of Luis Fernández-Galiano, to an «an auroral, naked condition we call primitive, but which is sophisticatedly original in its rhetorical bareness»⁹. The light and shady roofs certainly recall that tree from which stemmed Gottfried Semper's whole 'theoretical building', in a wise balance between tectonic and stereotomic, proximity to the

Le coperture ombrose e leggere rimandano certo a quell'albero da cui scaturì l'intero 'edificio teorico' di Gottfried Semper, in un sapiente equilibrio tra tettonico e stereotomico, prossimità alla terra e tensione verso l'alto, verso il cielo¹⁰. Ma forse è nell'architettura vernacolare africana che si deve ricercare il loro più convincente riferimento tipologico e tecnologico: nelle case del Togo, del Mali, del Senegal o dello stesso Burkina Faso, con i loro tetti di legno e paglia su pareti di terra, nei granai del Niger o nelle case-impluvium dei Joolas¹¹, un rarissimo esempio di architetture della foresta tropicale in cui le singole abitazioni, dotate di una copertura piana, sono tenute insieme da una grande copertura inclinata. Queste ultime si organizzano, come in una piccola fortezza, intorno a una corte centrale (*compluvium-impluvium*) che riunisce i molteplici aspetti della vita collettiva, e il tetto di frasche favorisce la circolazione dell'aria, proteggendo dal sole e dal calore le sottostanti solette di terra.

L'*impluvium* è il cuore del progetto di Kéré per il *Centre de Santé et de Promotion Sociale*, completato nel 2014 con lo scopo di fornire un'assistenza medica di base alla popolazione di Laongo e delle aree limitrofe. L'edificio, adagiato su un basamento di pietra e pertanto leggermente sopraelevato rispetto al piano di campagna, si compone di tre unità funzionali distribuite intorno a una sala d'attesa comune – odontoiatria, ginecologia/ostetricia e medicina generale – dotate di corsie per il ricovero, sale per gli esami e uffici per il personale. Tutti gli ambienti ricevono luce da una teoria di piccole finestre strombate, che inquadrano singole porzioni del paesaggio rendendolo visibile secondo differenti prospettive a chi vi si trovi in piedi, seduto o sdraiato sul letto.

Le corti sono il luogo dell'attesa per i visitatori e i parenti dei pazienti oltre che un efficace strumento per il raffreddamento dell'aria, grazie all'ombra della vegetazione e dei portici e al sistema delle aperture che contribuiscono attivamente, insieme alle coperture, al benessere termico degli ambienti.

Ma esse sono anche e soprattutto il luogo di raccolta dell'acqua piovana, che viene convogliata al centro secondo la più antica tradizione dell'*impluvium* e conferita all'esterno per mezzo di piccole canalette. È come se il sofisticato viaggio nel tempo di Kéré giungesse qui ad un momento fondativo della evoluzione tipologica e formale dell'architettura, il patio, riconoscendo uno spazio archetipico realmente atemporale e transculturale, immutato e immutabile come il rapporto tra l'uomo, l'acqua e la terra. Sotto un tetto dall'intradosso in legno di eucalipto, le colonne d'acciaio, dotate di base e capitello secondo la fondamentale lezione di Behrens e Mies van der Rohe¹², ricordano a noi che le osserviamo che a tale ricercata essenzialità non è estraneo il linguaggio della modernità.

earth and tension toward what lies above, toward the sky¹⁰. Yet it is perhaps in African vernacular architecture that we must seek the most convincing typological and technological reference: in the houses of Togo, of Mali, of Senegal or Burkina Faso itself, with their roofs in timber and straw over earthen walls, in the granaries of the Niger or in the *impluvium*-houses of the Jola¹¹, a very rare example of tropical jungle architecture in which the individual dwellings, equipped by a flat roof, are held together by a large sloped roof. These houses are organised, as in a small fortress, around a central courtyard (*compluvium-impluvium*) which gathers together the many aspects of collective life, and the branch-covered roof favours the circulation of air, while protecting the earthen slabs below from the sun and the heat.

The *impluvium* is the core of Kéré's project for the *Centre de Santé et de Promotion Sociale*, completed in 2014 with the aim of providing basic medical assistance to the inhabitants of Laongo and its surroundings.

The building, which stands on a stone earthwork and is therefore slightly elevated from the ground, is composed of three functional units distributed around a common waiting area – dentist, gynaecologist/obstetrician, and general medicine – equipped with examination rooms, inpatient wards, and staff offices. All the spaces receive light from a series of small splayed windows that frame individual sections of the landscape, making it visible from different points of view to people standing, sitting or laying in bed.

The courtyards are the waiting areas for visitors and relatives of patients, as well as an efficient air-cooling device, thanks to the shade of the plants and of the porticos, and to the system of openings that actively contribute, together with the roofs, to the thermal comfort of the spaces.

Yet they are also, and especially, a place for collecting rainwater, which is gathered at the centre in accordance with the ancient tradition of the *impluvium* and then led to the exterior through a system of small canals. It is as though Kéré's sophisticated journey into time had reached here a founding moment of the typological and formal evolution of architecture, the courtyard, thus recognising a truly atemporal and trans-cultural archetypal space, unchanged and unalterable like the relationship between man, water and earth. The steel columns under the roof with an eucalyptus wood intrados which (following the fundamental examples by Behrens and Mies van der Rohe) include both base and capital, remind us that the language of modernism is not alien to such sought-after simplicity¹².

Translation by Luis Gatt

¹ *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra (Un Fiume Chiamato Tempo, una Casa Chiamata Terra)* è il titolo di un romanzo di Mia Couto edito nel 2002.

² S. Salgado, *Africa*, Taschen, 2018.

³ S. Preston Blier, *Butabu: architetture in terra dell'Africa Occidentale*, in J. Morris, *Butabu: architetture in terra dell'Africa Occidentale*, Electa, Milano 2004, p. 9.

⁴ Diébédo Francis Kéré (Gando, 1965) dopo la laurea in architettura presso la Technische Universität di Berlino, fonda il Kéré Architecture office con sede a Berlino. Nel 2004 vince il premio *Aga Khan Award for Architecture* per la sua opera prima, la *Primary School* di Gando, progettata e realizzata in collaborazione con gli abitanti del villaggio nativo in Burkina Faso.

⁵ La metafora della scuola come infrastruttura allude alla possibilità di uscire dai ristretti limiti del proprio villaggio attraverso l'educazione.

⁶ D.F. Kéré, *Fare architettura in Africa. Intervista di Esther Giani*, Foschi Editore, Forlì 2010, s. p.

⁷ *Ibid.*

⁸ L'edificio è ancora in fase di costruzione.

⁹ L. Fernández-Galiano, *Semper en Gando: una estética práctica*, «AV Monografías» 201, 2018, p. 6.

¹⁰ Cfr. *Ibid.* p. 8.

¹¹ I Joolas (chiamati anche Diolas) sono una tribù che vive nella regione della Basse-Casamance in Senegal. Cfr. J.P. Bourdier, T. Minh-ha, *Vernacular architecture of West Africa. A world in dwelling*, Routledge, New York 2011, pp. 153-158.

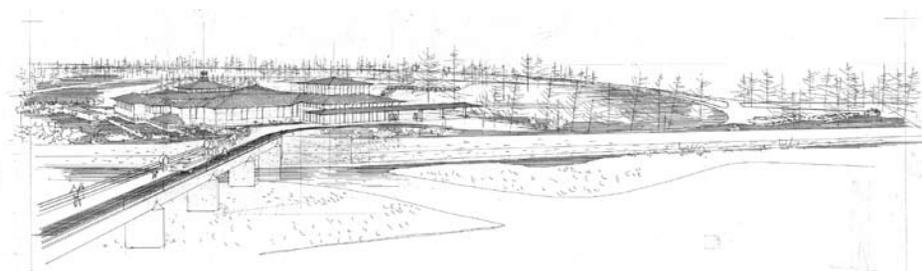
¹² Ci si riferisce al progetto di Peter Behrens per l'AEG Turbinenfabrik e a quello di Mies van der Rohe per la Neue Nationalgalerie, entrambi a Berlino.



*Una corsia per il ricovero
foto © Kéré Architecture
Uno spazio polifunzionale
foto © Erik-Jan Ouwerkerk*

Le terme di Arta di Gino Valle rappresentano un atto di adesione al modello tipologico del borgo fortificato di tradizione occidentale in cui, nella composizione, si introducono gradi di complessità che porteranno al ritratto preciso di una condizione di ambiente, alla trasfigurazione dell'immagine di una fabbrica "castellare" in quella di un organismo architettonico che evoca atmosfere di un lontano oriente.

Gino Valle's Thermal Baths represent an act of adherence to the typological model of the fortified hamlet of Western tradition to which degrees of complexity are introduced in the composition, leading to the precise description of an environmental condition, to the transfiguration of the image of a "castle-like" building into that of an architectural organism that evokes the atmosphere of the Far East.



Terme Fonte Pudia ad Arta di Gino Valle: la mutazione di un tipo architettonico

Gino Valle's Fonte Pudia Thermal Baths in Arta: the transformation of an architectural type

Gabriele Bartocci

«Ogni volta si cerca di raggiungere una forma che sembra non si raggiunga mai, che scappi sempre avanti. Questo mistero della forma. Ogni volta il gioco si ripropone: cercare la forma, che ti sfugge sempre, che blocchi a un certo punto e pensi che è già andata un po' più avanti»¹
Tra il 1960 e il 1961, prima di arrivare alla soluzione definitiva Gino Valle elabora tre proposte di progetto dello stabilimento termale Fonte Pudia.

Il primo impianto, di respiro quasi territoriale, è concepito alla scala urbana del contesto. L'architetto progetta il complesso partendo dalla sponda est del fiume But, quella prossima al paese, ridisegnando un ponte coperto, in sostituzione di quello esistente, alle cui estremità sorgono le strutture termali.

Si tratta dell'interpretazione tipologica di un frammento di insediamento montano sviluppato su entrambe le sponde del fiume quasi a costituire una propaggine del centro urbano esistente.

Il secondo impianto, più circoscritto, si localizza sulla riva ovest tra il torrente e il monte. Questo è una variazione dell'impianto precedente dove gli elementi che conformano il fronte prospiciente il corso d'acqua, qui appaiono decostruiti, smaterializzati, come corrosi dalla presenza dell'elemento idrico.

Questa attenzione posta dall'architetto nei confronti della topografia, rispetto al posizionarsi tra il But e le pendici delle alpi Carniche è ciò che qualificherà anche il terzo progetto di massima in cui gli elementi caratterizzanti lo spazio architettonico aderiranno alla conformazione del sito.

La terza proposta prevede un impianto più compatto rispetto ai precedenti. Anche in questo caso la presenza del fiume induce Valle a svuotare maggiormente i corpi di fabbrica che afferiscono

«Once and again one attempts to achieve a form that seems unreachable, that seems to escape forward. This is the mystery of form. Once and again the game repeats itself: to seek the form that constantly escapes, that appears to be grasped at a certain point yet has already moved further along the way»¹

Before reaching the definitive solution, between 1960 and 1961 Gino Valle developed three different project proposals for the Fonte Pudia Thermal Baths.

The first, almost territorial, layout, was conceived at the urban scale of the context. The architect designed the complex beginning from the eastern shore of the river But, the one closest to the village, redesigning a covered bridge in substitution of the existing one, at both sides of which stand the thermal structures.

It is a typological interpretation of a fragment of a mountain settlement developed on both shores of the river, almost as an extension of the existing urban centre.

The second layout, more delimited, is located on the western shore, between the stream and the hill. This is a variation of the preceding layout in which the elements that compose the front that faces the river appear deconstructed, dematerialised, as if corroded by the presence of the water.

This attention that the architect places on topography when locating the structure between the But and the slopes of the Carnic Alps is what will characterise the third project in which the elements that distinguish the architectural space adhere to the layout of the site.

The third proposal envisages a layout that is more compact than those of the previous projects. Also in this case the presence of the river induces Valle to empty out the buildings that correspond



p. 44
 Vista del complesso termale dalla sponda est del fiume
 (schizzo della terza soluzione di progetto)
 p. 45
 Veduta d'insieme delle terme viste dalla sponda est del fiume But
 foto Studio Valle
 Vista prospettica dell'edificio dalla sponda est del fiume
 (seconda soluzione di progetto)

all'argine del But rispetto a quelli rivolti verso la montagna. La novità sostanziale della nuova distribuzione sta nel modello tipologico a cui l'architetto fa riferimento che dall'interpretazione di un insediamento rurale indagato nelle prime soluzioni egli giunge a quella di un insediamento fortificato, di una cittadella fortificata. Il nuovo impianto, sintesi del borgo, è costituito da una serie di volumi che si snodano intorno a due capisaldi che fissano il significato dello spazio architettonico diventando i punti di ancoraggio intorno ai quali tutta la composizione ruota. A sud, un tetto a padiglione di un volume a pianta centrale, quadrata, si eleva come un'emergenza dalla congerie di corpi di fabbrica disposti intorno ad esso. Si tratta dell'affioramento di una torre il cui carattere militare è conferito dal suo coronamento perimetrale, una sequenza di peducci (i punti di appoggio della copertura) quale evocazione del sistema dei beccatelli posti a sostegno dello sbalzo dei cammini di ronda dei complessi fortificati.

Nella porzione nord dell'impianto Valle introduce il secondo cardine della composizione, un edificio a pianta centrale dalla cui copertura sventa un'altana (memoria delle architetture militari di avvistamento) anch'essa dal tetto a padiglione omologo della torre adiacente. La sua struttura muraria perimetrale è meno compatta del torrione corrispondente perché l'architetto scompone l'involucro dell'edificio in una sequenza di setti e di vuoti quale interpretazione dei beccatelli che da mensole che richiamano sporti di difesa, allungandosi si ingentiliscono, diventano i pilastri di una loggia stondata nel punto di aggetto della gronda.

Tra i due corpi di fabbrica principali viene ricavata una corte, anch'essa quadrata, con l'obiettivo di svuotare l'organismo architettonico e tenere unite le figure attraverso un volume in negativo che conferisce un carattere urbano allo spazio e una più intensa relazione dinamica tra le parti.

Nel 1962 Valle disegna l'ultimo progetto, quello definitivo che sarà poi realizzato durante i due anni successivi.

Questo è sostanzialmente una variante della terza soluzione in cui si conferma l'impostazione planimetrica e l'adesione al modello tipologico di borgo fortificato e si introducono nuovi gradi di complessità che porteranno al ritratto preciso di una condizione di ambiente (l'edificio si configura ancora incastonato tra il torrente e il monte) vicina alla verità grazie alla mutazione del tipo architettonico di riferimento.

«Mi ricordai di un castello rinascimentale – scrive Valle nel 1964 – che avevo visto sulla via tra Firenze e Bologna e che m'aveva impressionato per la sua unitarietà e complessità d'angoli retti; desideravo che l'edificio delle terme assomigliasse a questo castello, un complesso contenente tante funzioni»².

Si accede allo stabilimento termale Fonte Pudia da un piccolo padiglione a pianta quadrata, uno spazio freddo con quattro pilastri d'angolo a sostegno del tetto la cui diagonale è in asse con il ponte esistente. L'edificio assolve alla funzione di vestibolo aperto su tre lati che introduce il visitatore nel grande salone di accoglienza (lo spazio che nella soluzione precedente corrispondeva all'altana).

Si entra nel Kursaal sull'asse diagonale sud-est della sala, anch'essa a pianta centrale, quadrata, da cui si diramano i connettivi di deambulazione. Il collegamento sud circonda per tre lati la corte sulla quale sono affacciati i locali-cabine, servendo, sia gli ambienti dedicati ai trattamenti termali (fanghi, nebulizzazioni, inalazioni) sia la torre (uno dei perni della composizione) in cui trovano alloggio i forni e i collegamenti verticali; il connettivo nord distribuisce l'ala dello stabilimento destinata agli uffici per l'amministrazione e agli ambulatori medici.

Le terme si sviluppano su due livelli dove il piano terra, a quota ribassata rispetto a quella di accesso dal ponte, ospita le lavanderie, i magazzini e i locali tecnici.

to the shore of the But more than those that face the mountain. The primary innovation in the new distribution lies in the typological model of reference used by the architect, which is no longer that of a rural settlement, as in the first proposals, but rather that of a fortified settlement, of a citadel.

The new layout, synthesis of the hamlet, is constituted by a series of volumes that wind along two cornerstones that fix the meaning of architectural space, thus becoming the anchoring points around which the entire composition revolves. To the south the pavilion roof of a square central plan volume rises from the jumble of buildings distributed around it. It is a tower whose military nature is conferred by its perimeter crowning, a sequence of corbels (which support the roof) that evoke the system of brackets that support the walking paths of fortified complexes.

To the north of the structure Valle introduces the second cornerstone of the composition, a central plan building with a roof terrace (memory of military lookout architectures), also with a pavilion roof as on the adjacent tower. Its surrounding walls are less compact than on the fortified tower because the architect decomposed the shell of the building in a sequence of septa and of voids as interpretation of the corbels, which from defensive protrusions, elongated and refined, become the pillars of a loggia, rounded where the eave juts out.

Between the two main buildings a courtyard is located, also square in shape, with the purpose of emptying the architectural organism and of keeping together the figures through a negative of the volume which confers an urban character to the space and a more intense dynamic relationship between the parts.

In 1962 Valle designed the last, definitive project which would be carried out during the following two years.

It is essentially a variation of the third solution in which the planimetric layout is confirmed, as well as the adherence to the typological model of the fortified hamlet, while new degrees of complexity are introduced that lead to the precise description of an environmental condition (the building is still placed between the river and the hills) that is closer to the truth thanks to the transformation of the architectural type of reference.

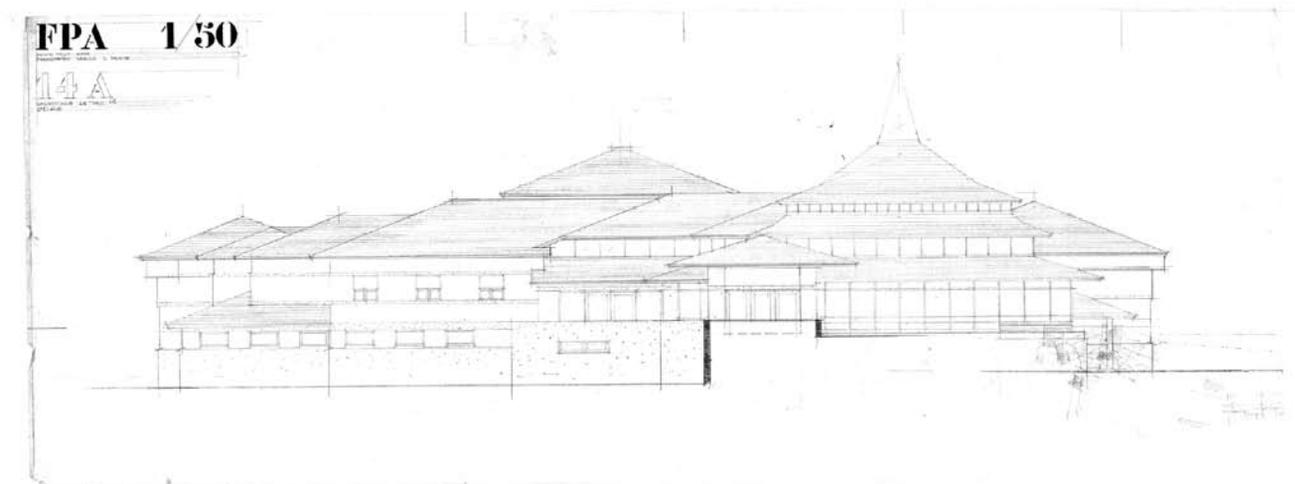
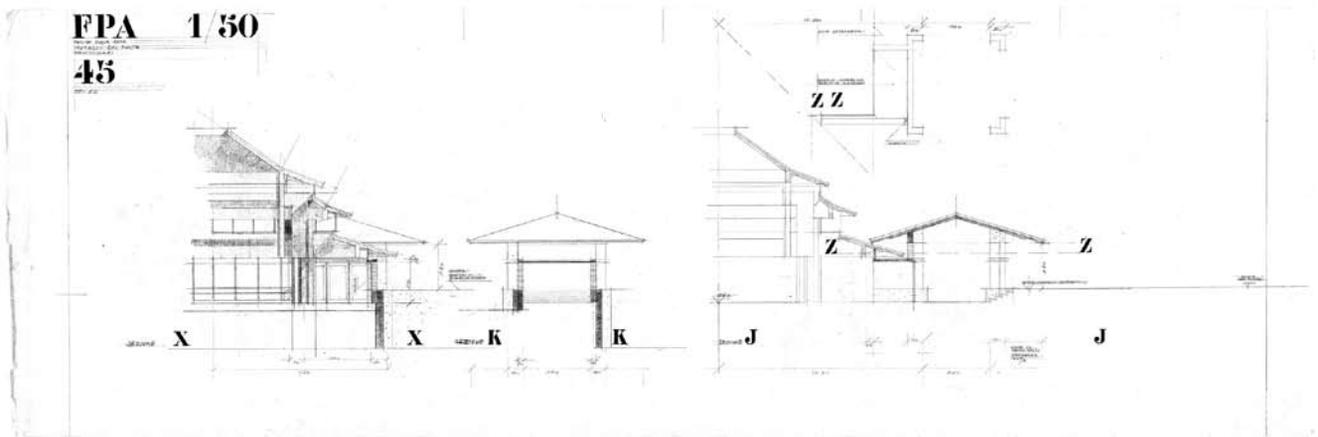
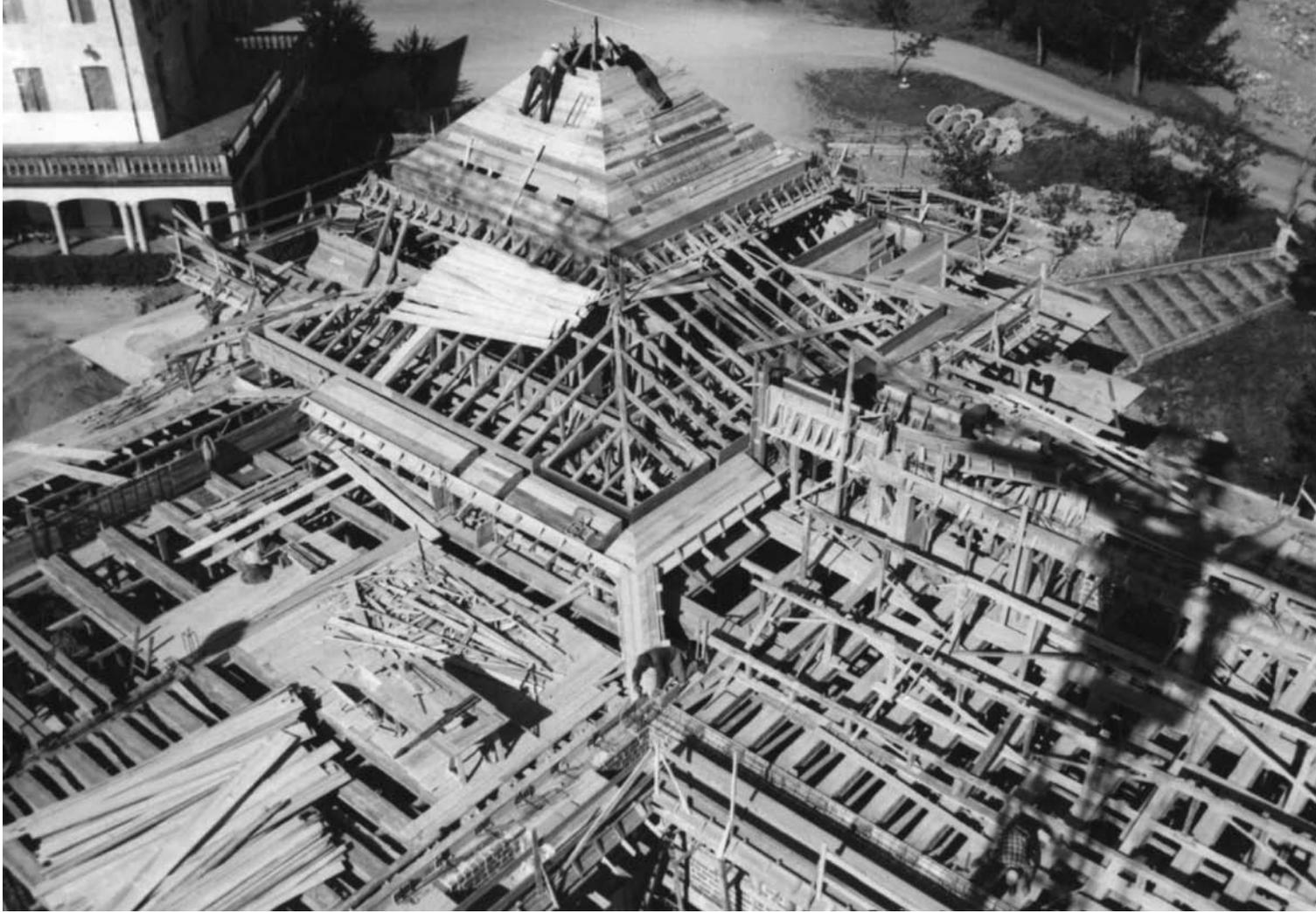
«I remembered a Renaissance castle – writes Valle in 1964 – that I had seen on the road between Florence and Bologna which had struck me for its unitary nature and the complexity of its straight angles; I wished for the building of the thermal baths to resemble this castle, a complex that included many different functions»².

The Fonte Pudia thermal establishment is accessed from a small square pavilion, a cold space with four corner pillars that support the roof, whose diagonal is aligned with the existing bridge. The building has the function of a vestibule open on three sides that leads the visitor into the great reception lobby (the space which in the previous solution corresponded to the roof terrace).

The Kursaal is accessed from the south-east diagonal axis of the square lobby, from which the various pathways branch off. The southern path surrounds on three sides the courtyard, around which the spaces-cabins are located which serve both the spaces devoted to thermal treatments (muds, nebulisations, inhalations) and the tower (one of the fulcrums of the composition), which houses the furnaces and the vertical connections; the northern path distributes the wing of the establishment devoted to the administrative offices and the medical consultation rooms.

The thermal baths are on two levels and the ground floor, which is lower than the access from the bridge, houses the laundries, storerooms and technical rooms.

The building is the result of a design approach aimed at expanding the stone integrity of the structure and of its volumetric masses. The architecture is strongly rooted to the ground by a cement base, the ground floor, which the architect chose not to plaster





p. 47

Posa in opera delle casseformi in legno per il getto di calcestruzzo degli anelli strutturali della "pagoda"

foto Studio Valle

Studio della sezione del padiglione di ingresso e della "pagoda"

Schizzo della sezione della struttura del Kursaal

p. 48

Scorcio delle ali dei locali sud del complesso termale (in primo piano il cordolo-sopraluce perimetrale)

foto Fulvio Roiter

Veduta d'insieme del cantiere

foto Studio Valle

p. 49

Uno dei quattro pilastri cruciformi del Kursaal

foto Studio Valle

Studio della cuspidi della copertura a padiglione del Kursaal

Pianta del complesso termale

p. 51

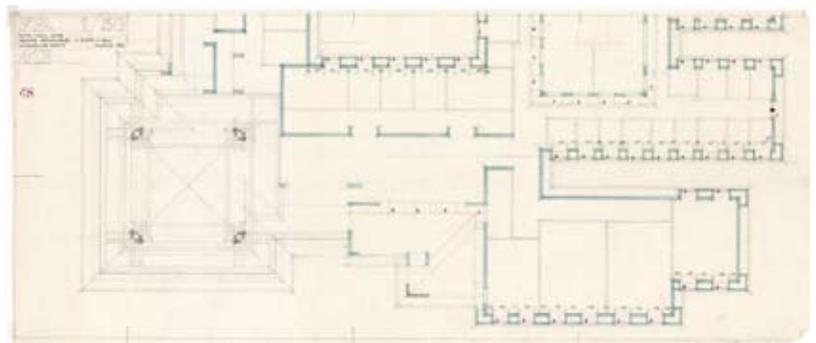
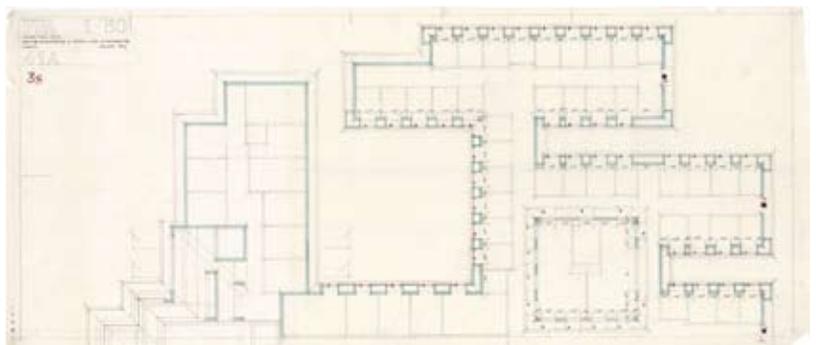
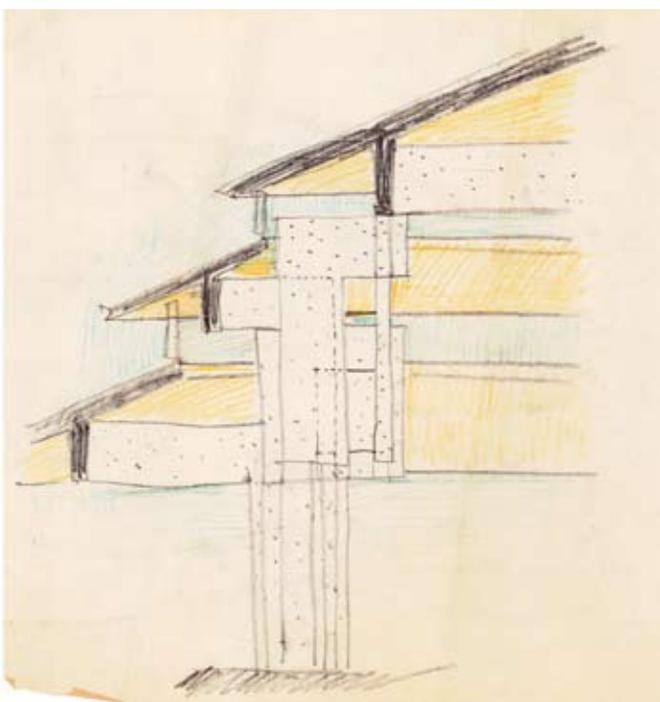
Vista frontale del versante ovest dell'edificio

foto Studio Valle

Studio della cuspidi della copertura a padiglione del Kursaal

Tutti i disegni e le fotografie Courtesy Archivio Studio Valle Architetti Associati





L'edificio costruito è il risultato di un atteggiamento progettuale mirato ad amplificare, rispetto alle soluzioni precedenti l'integrità petrosa dell'impianto e delle sue masse volumetriche. L'architettura è fortemente radicata al suolo da un basamento in cemento, il pianterreno, che l'architetto sceglie di non intonacare esaltando l'immagine di una concrezione rocciosa che appartiene alla terra, come un deposito fluviale.

L'uso della sezione come strumento di controllo dello spazio (interno) concorre ad introdurre un "cordolo" perimetrale, tra l'involucro murario e la copertura, che circonda a sud-est il corpo dell'edificio. Il cordolo è in realtà un sopraluce (nel tratto di muro sono ricavate feritoie allineate con le aperture sottostanti) che interrompe la verticalità delle pareti nel punto di contatto con il tetto confermando la volontà di marcare il nuovo edificio termale dei tratti caratteriali delle fabbriche militari come la merlatura e lo sbalzo per la difesa piombante.

Il fatto sostanziale che qualificherà l'architettura delle terme di Arta è la modificazione del progetto di massima nel blocco nord dell'impianto (nella porzione dell'edificio che corrisponde al Kursaal) che fin dalla sua genesi risulta scomposto, smaterializzato. Qui, Valle, sostituisce la figura dell'altana con un grande tetto a padiglione, decomposto in tre anelli strutturali, trasfigurando l'immagine di una fabbrica castellare di tradizione occidentale in un corpo di fabbrica che evoca le pagode di un lontano Oriente, esaltando, poeticamente, la contaminazione del tipo architettonico.

Nel processo ideativo dello spazio della sala la sezione di aggetto, generatrice del cordolo-sopraluce dei volumi posti a sud viene concepita al contrario, ribaltata all'interno dando origine alla rastremazione delle falde.

Qui, la luce (il paesaggio) trafigge l'architettura penetrando nelle lunghe finestre a nastro ricavate tra gli anelli del tetto. Lo spazio viene liberato di tutte le strutture murarie affidando a quattro pilastri angolari, di sezione cruciforme, il sostegno della struttura della grande "pagoda". I pilastri appaiono come scarnificati, de-costruiti della luce che irrompendo nel salone delinea la plasticità dei quattro frammenti strutturali.

Sorge spontanea l'analogia con le opere che Frank Lloyd Wright realizza durante gli anni dello studio di Oak Park dove l'influenza della cultura architettonica orientale portò al contagio di alcuni modelli tipologici di tradizione occidentale. È stupefacente notare come la descrizione dell'Ho-o-den (il padiglione del governo imperiale giapponese che ispirò il maestro americano durante l'expo di Chicago del 1893) fatta nel 1957 da Grant Carpenter Manson in *Frank Lloyd Wright: la prima età d'oro* corrisponda quasi fedelmente a quella del Kursaal di Fonte Pudia Terme: «Un'area aperta, effimera di pilastri e schermi scorrevoli. In questo spazio, fra il tetto e la piattaforma, muri solidi quasi non esistevano. [...] La luce del giorno, in questi spazi non era intermittente, ma ovunque continua lungo i perimetri, una banda flessibile di luce».

Così come è interessante rilevare come anche Galileo Chini, negli stessi anni in cui Wright è influenzato dal fascino dell'arte e dell'architettura orientale decora le terme Barzieri a Salsomaggiore conferendo all'edificio la fisionomia di un castello contaminato da misure orientali.

Il complesso termale di Arta, nella sua identità sospesa, esce dalla dimensione del reale isolandosi in un racconto quasi fiabesco, dove, l'interazione tra gli elementi appartenenti a categorie tipologiche differenti nel tempo e nello spazio stabilisce il punto di equilibrio dell'architettura.

so as to exalt the image of a rocky concretion that belongs to the earth, like a fluvial sediment.

The use of the section as a tool for controlling (interior) space helps to introduce a surrounding "ring" between the shell and the roof that encloses the body of the building toward the south-east. The ring is in fact a fanlight (in the section of the wall there are embrasures aligned with the openings below) that interrupts the vertical nature of the walls at the point when they come in contact with the roof, thus confirming the will to ascribe to the thermal building the traits that characterise military buildings, such as merlons and the defensive overhang.

The essential fact that will characterise the architecture of the thermal baths at Arta is the modification of the preliminary project regarding the northern section of the structure (in the part of the building corresponding to the Kursaal) which since the beginning had appeared disordered and dematerialised. Valle substituted the figure of the roof terrace with a large pavilion roof decomposed into three structural rings, thus transfiguring the image of a Western style "castle-like" building into an building that evokes the Pagodas of the Far East and poetically exalts the fusion of architectural types.

During the conception process for the space of the hall the portion that juts out and generates the ring-fanlight of the volumes to the south is conceived in a contrary direction, turned towards the interior, thus producing a tapering of the pitches.

The light (the landscape) pierces the architecture, penetrating through the long ribbon windows placed between the rings of the roof. The space is liberated of all the masonry structures and the support of the structure of the great "pagoda" is entrusted to four cruciform corner pillars. The pillars appear as disembodied, de-constructed by the light which bursts into the hall and outlines the plasticity of the four structural fragments.

The analogy with the works undertaken by Frank Lloyd Wright during the years of the Oak Park studio, in which the influence of Eastern architectural culture brought about a fusion with some typological models of the Western tradition, come naturally. It is surprising to note how the description of the Ho-o-den (the pavilion of the Imperial Japanese government that inspired the American master during the Chicago World Fair of 1893) made in 1957 by Grant Carpenter Manson in *Frank Lloyd Wright to 1910: The First Golden Age*, corresponds almost exactly to that of the Kursaal in Fonte Pudia Terme: «An open area, ephemeral, with pillars and sliding screens. In this space, between the roof and the platform, solid walls were almost nonexistent. [...] In these spaces daylight was not intermittent but constant along the walls, a flexible strip of light».

It is also interesting to point out how Galileo Chini, in the same years in which Wright was influenced and fascinated by Eastern art and architecture, decorated the Barzieri thermal baths in Salsomaggiore, also giving to the building the appearance of a castle contaminated by Eastern influences.

The thermal complex at Arta, in its suspended identity, emerges from the dimension of the real and isolates itself in an almost fable-like narrative in which the interaction between elements belonging to typological categories that are different in both temporal and spacial terms establishes the point of balance of the architecture.

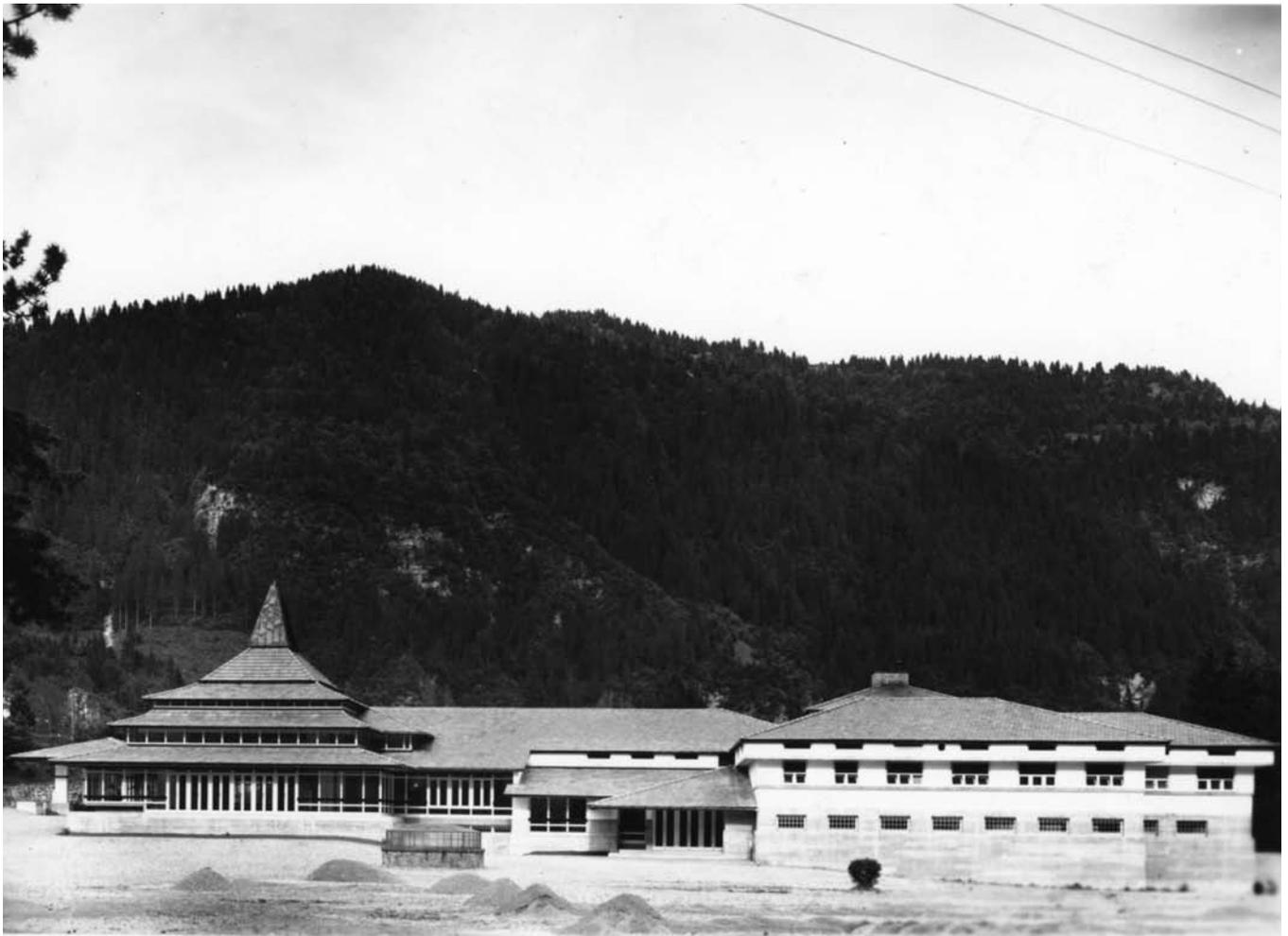
Translation by Luis Gatt

¹ Passage taken from the interview with Gino Valle for the magazine «Abitare», entitled *Sguardi*.

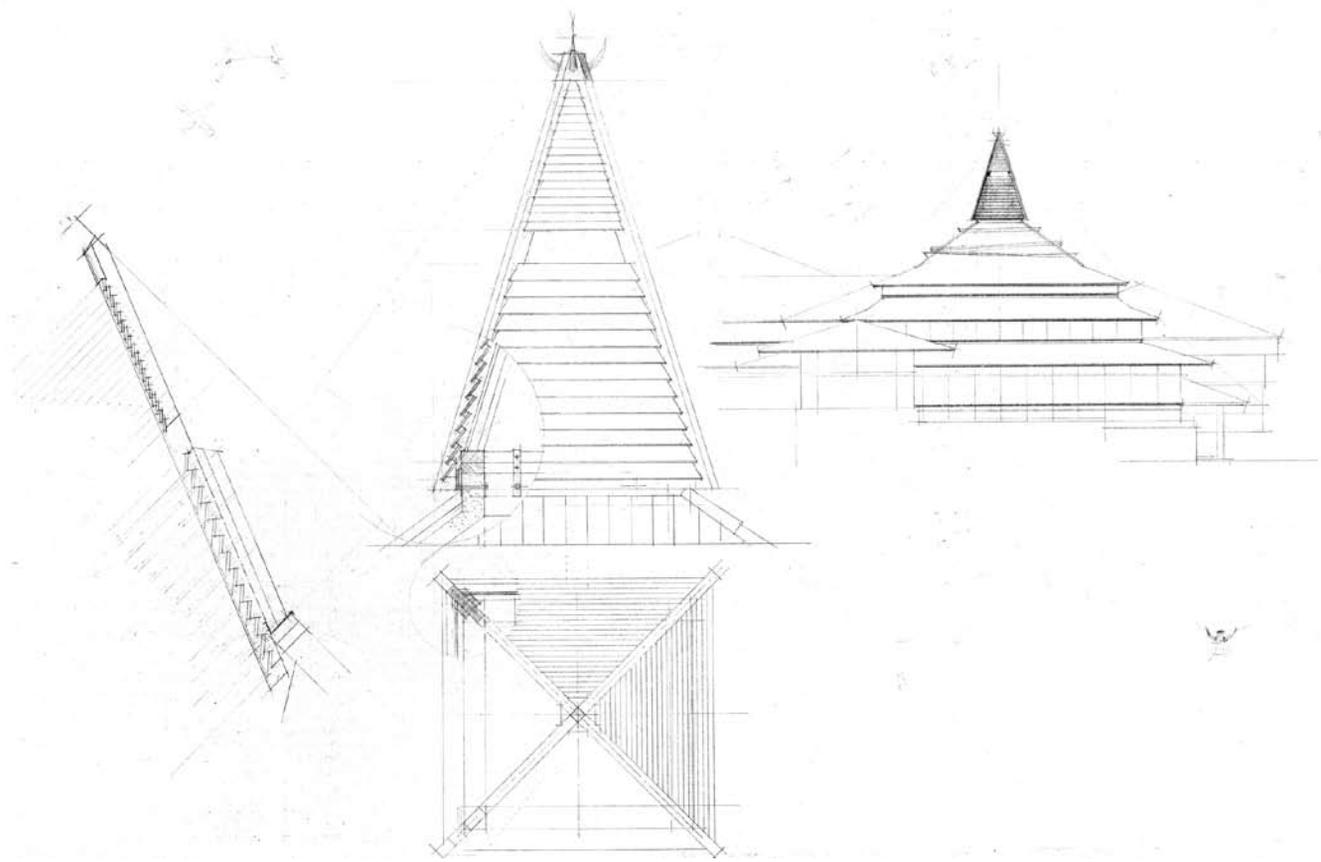
² G. Corbellini, A. Rocca, *Architetture in montagna. Gino Valle in Carnia*, Navado Press, Trieste 2005.

¹ Brano tratto dall'intervista dal titolo *Sguardi* rilasciata da Gino Valle per la rivista «Abitare».

² G. Corbellini, A. Rocca, *Architetture in montagna. Gino Valle in Carnia*, Navado Press, Trieste 2005.



FDA XAO
CIPRIANO SALONIA
FINALE
LUGLIO 60



Alla fine degli anni '60 Ignazio Gardella progetta una cittadella universitaria nel cuore antico di Genova trasfigurato dai bombardamenti, trasportando a scala urbana il dialogo simpatetico tra antico e nuovo che percorre la sua opera. L'articolo esplora i procedimenti compositivi del maestro al lavoro sulla città antica e traccia l'intima connessione tra l'archetipo del Palazzo di Cnosso e il progetto genovese.

In the late Sixties Ignazio Gardella designed a university citadel in the ancient heart of Genoa which had been transfigured by the bombings, transporting to the urban scale the sympathetic dialogue between ancient and new that characterises his work. This article explores the compositional procedures of the architect at work on the ancient city and traces the intimate connection between the archetype of the Palace of Knossos and the Genoese project.

Ricostruire il Palazzo di Cnosso a Genova Ignazio Gardella e il progetto per la città antica¹ Reconstructing the Palace of Knossos in Genoa Ignazio Gardella and the project for the ancient city¹

Claudia Cavallo

Tra cupole crollate, frammenti di portici e campanili svettanti sulle macerie del centro più antico di Genova, la cinepresa di René Clément insegue l'affresco in bianco e nero, e spesso in controluce, del dopoguerra, nel film *Le mura di Malapaga* (1949). Nella pellicola, una popolazione precaria costruisce la propria quotidianità appropriandosi dei lussuosi ambienti superstiti della collina di Castello², aperti dai bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale e strapiombanti sul paesaggio dei 'carugi'. Venti anni dopo Ignazio Gardella percorre gli stessi luoghi, a più riprese, per cogliere la 'natura' del luogo di progetto, in occasione della redazione del Piano Particolareggiato di San Donato e San Silvestro³, con il doppio obiettivo di dotare l'università genovese di nuovi spazi e affrontare la ricostruzione del centro antico. La Genova che emerge dal reportage dei sopralluoghi di Gardella (1969-70) è una città lontana dalle tinte neorealiste, filtrata dallo sguardo dell'architetto. Gli scatti di Gardella e dei suoi collaboratori sono strumenti operativi del progetto, quasi dei 'memorandum' che immortalano inquadrature impossibili prima del bombardamento, come la facciata di Sant'Agostino vista dalla piazza sommitale di Castello, oppure lo squarcio tra il campanile di San Silvestro e il convento, raccontato dal 'collage' di tre fotografie, che riguarda il grattacielo di Piacentini e mette in evidenza la rinnovata verticalità del campanile.

Il piano assume «gli eventi della storia come fasi realistiche del divenire»⁴ per una discussione sui termini della 'conservazione' in cui «non tutta la storia della città sarà conservata, ma quella che ha ancora dei valori ed è necessaria al nuovo disegno»⁵. Il tessuto medievale denso e verticale del centro antico, incasto-

Among collapsed cupolas, fragments of porticos and bell towers standing out above the ruins of the most ancient centre of Genoa, René Clément's film camera follows the black and white fresco, often in controluce, of the post-war period in the film *Le mura di Malapaga* (1949). In the movie, a precarious population build its everyday life by appropriating the luxury spaces which survived on the hill of Castello², opened by World War II bombings and overhanging the landscape of the 'carugi'.

Twenty years later, Ignazio Gardella paid multiple visits to the same places in order to grasp the 'nature' of the place in the project, on the occasion of the drafting of the Detailed Urban Plan for San Donato and San Silvestro³, with the double aim of providing the University of Genoa with new spaces and addressing the reconstruction of the ancient city centre. The city that emerges from the report of Gardella's surveys (1969-70) is a far cry from the Neorealist hues, transformed by the gaze of the architect. The photos by Gardella and his collaborators are operative instruments for the project, almost like 'memos' that immortalise impossible frames from before the bombings, such as the facade of Sant'Agostino as seen from the upper square of Castello, or else the view between the campanile of San Silvestro and the convent, narrated through the 'collage' of three photographs that look over Piacentini's sky-scraper and highlight the renewed verticality of the bell tower.

The plan assumes «the events of history as realistic phases of becoming»⁴ for a discussion on the terms of the 'conservation' in which «not all the history of the city will be preserved, but only that which still has value and is necessary to the new design»⁵. The dense and vertical Mediaeval fabric of the ancient centre, caught between the



Lucien Hervé
'Knossos', 1956
Per gentile concessione di Judith Hervé © Estate of Lucien Hervé
Tavole di sovrapposizione dell'orografia alle piante dei Palazzi di Festo e di Cnosso
a Creta, dove emergono i vuoti ordinatori delle gradonate e delle piazze
Elaborazioni grafiche Claudia Cavallo

pp. 54-55

Foto dei sopralluoghi di Ignazio Gardella, Jacopo Gardella, Gilberto Nardi e

Daniele Vitale, luglio 1970

© Archivio Csac di Parma

Piano Particolareggiato di San Donato e San Silvestro, giugno 1972

Tavole definitive: Sezioni su via di Mascherona, Stato attuale e Profilo

Regolatore Altimetrico di Progetto

© Archivio Csac di Parma

pp. 56-57

Sequenza di fotografie del plastico di studio relativo a San Silvestro, luglio 1970

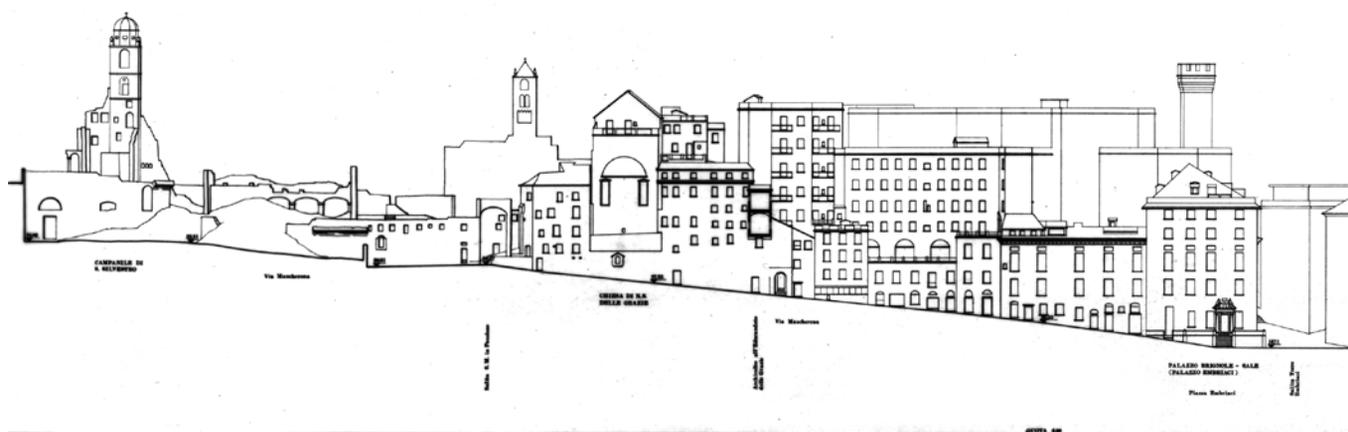
Sezione su San Silvestro: la nuova Facoltà di Lettere e Filosofia, (poi di

Architettura) sul rilievo dello stato di fatto

© Archivio Csac di Parma



Foto del campanile di S. Silvestro, dalla parte della collina di S. Silvestro compresa fra Via S. Maria di Castello, Piazza e Salita di S. Maria in Passione, Via di Mascherona.

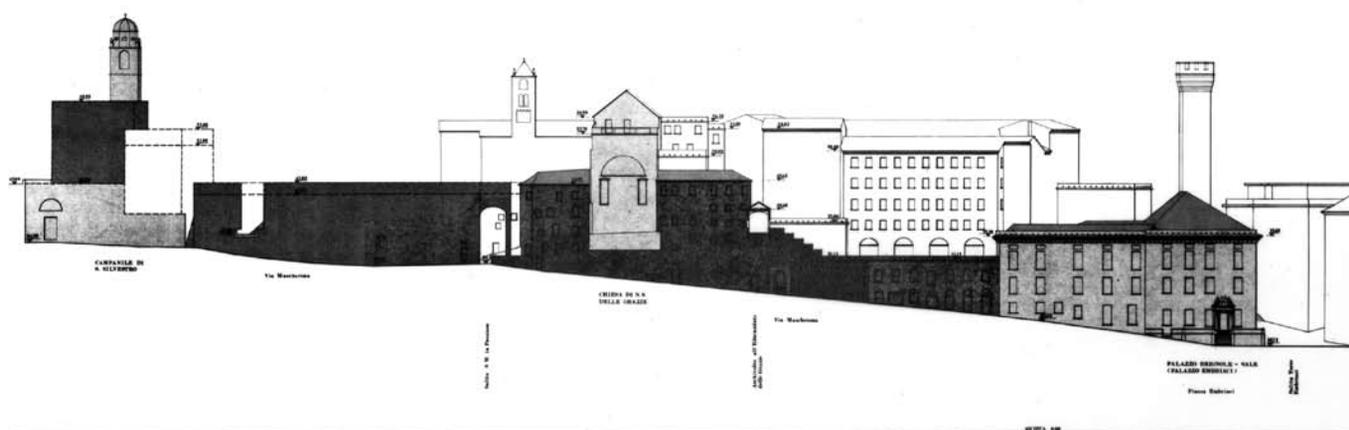


nato tra le nuove urbanizzazioni che lo hanno allontanato dal verde dei rilievi e dal mare, trova eccezione negli inusitati vuoti bellici di San Donato e San Silvestro, come pause in un ritmo concitato, dove frammenti di tessuti edilizi e monumenti isolati si fronteggiano su di una topografia scompaginata che ha portato in luce i segni elementari della costruzione: le misure, le direzioni, il rapporto con il pendio. Nella collina di Castello Gardella trova un profilo urbano invertito rispetto alla sua legge fondativa: nella parte sommitale molte delle rovine conventuali erano state abbattute ed emergevano sparsi alcuni condomini che, assieme alle superfetazioni vertiginose attorno alla Torre degli Embriaci, avevano quasi capovolto la naturale forma del rilievo.

La costruzione di una cittadella universitaria dentro le maglie aperte del centro antico diventa occasione di rifondazione: in un rovesciamento profondo del suolo, il piano chiarisce nuovamente l'orografia e la 'forma della città'. Il primo plastico di studio, in strati di balsa, evidenzia volumi esistenti e curve di livello con la semplificazione che è propria degli strumenti di lavoro, annullando provvisoriamente i tracciati interni ai vuoti bellici. La forma urbana riaffiora depurata attraverso la morfologia dei nuovi edifici previsti dal piano, che ricostruiscono la continuità delle cortine edilizie nelle strade appartenenti alla struttura persistente della città. La 'testa' urbana, che ostinatamente si era più volte ricomposta sulla sommità del rilievo detto appunto Castello, rinnova il suo carattere rappresentativo nella configurazione

new urban developments that have separated it from the green hills and the sea, has an exception in the unexpected military voids of San Donato and San Silvestro, like pauses in the agitated rhythm, where fragments of built fabric and isolated buildings face each other over a broken topography that has brought to the light the elementary signs of construction: the measures, directions, and the relationship to the slope. In the hill of Castello, Gardella found an urban profile that is inverted with respect to its founding law: in the upper part many of the ruins of the convent had been demolished and some condominiums emerged scattered which, together with the whirling built additions around the tower of the Embriaci, had almost turned the natural form of the geographic features upside down.

The construction of a university citadel within the open fabric of the ancient centre became an opportunity for re-founding: in a deep overturning of the ground, the plan clarifies once again the orography and the 'form of the city'. The first study model, balsa wood, highlights the existing volumes and the contour lines with the simplification that characterises work tools, provisionally canceling the layout within the military voids. The urban form resurfaces through the morphology of the new buildings envisaged by the plan, which reconstruct the continuity of the built system in the streets belonging to the persisting structure of the city. The urban 'head', which had obstinately been reformed on the upper part of the hill known precisely as Castello, renews its representative character in the configuration of the university through the restoration of the convent and the



universitaria attraverso il ripristino del convento e la sostituzione (entro vincoli di altezza e sedime) dell'ex-Chiesa di San Silvestro con una nuova figura che emerge a scala urbana: una cattedrale laica che diventerà il progetto di Ignazio Gardella per la Facoltà di Architettura. In sezione il piano ri-scive l'«adattamento organico della città alla conformazione del rilievo»⁶ attraverso lo studio di 'profili regolatori altimetrici' che tracciano involucri minimi e massimi per i nuovi volumi e prescrivono demolizioni selettive per gli isolati esistenti.

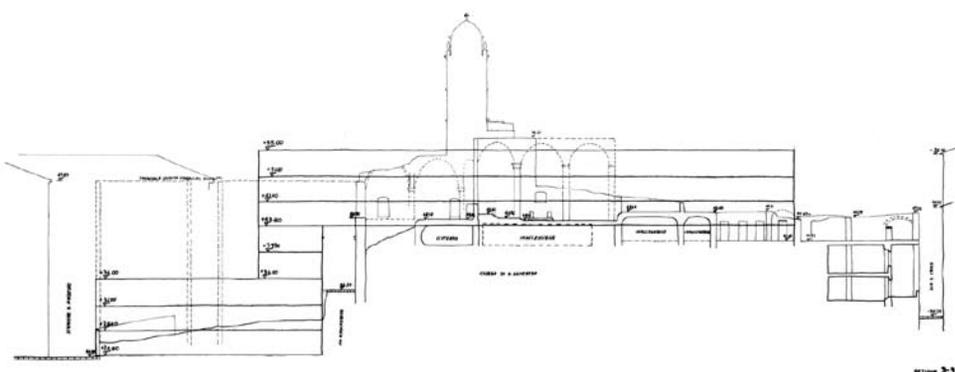
Il Piano Particolareggiato di San Donato e San Silvestro esprime una proposta progettuale a scala urbana, incrociando studi morfologici e teoria delle permanenze urbane⁷ con la spiccata e personale sensibilità di Ignazio Gardella per un confronto simpatico e dialogico tra nuovo e antico, già sperimentato nel Teatro di Busto Arsizio, nella Villa Borletti a Milano o nelle Terme Regina Isabella a Ischia. A Genova, come nei casi citati, Gardella dichiara l'impossibilità di una ricostruzione 'dov'era e com'era', o in stile, e lo scarso interesse per una tabula rasa da Movimento Moderno dogmatico, a fronte dell'occasione di mettere in tensione i frammenti e trasformarli in personaggi di una nuova storia.

L'«immediatezza sofferta»⁸ dei segni definitivi è frutto di un processo progettuale fatto di continui ritorni, in cui gli elementi della composizione messi in campo già dalle prime ipotesi, vengono poi calibrati a più riprese, come si intuisce dalla sequenza ciclica di variazioni sul plastico di studio dell'area di San Silvestro:

substitution (within certain height and sedimentation constraints) of the ex-Church of San Silvestro with a new figure that emerges at the urban scale: a secular cathedral that will become Ignazio Gardella's project for the Faculty of Architecture. The plan reinterprets the «organic adaptation of the city to the layout of the topography»⁶ through the study of 'altimetric regulating profiles' that trace minimum and maximum envelopes for the new volumes and prescribe selective demolitions for the existing blocks of buildings.

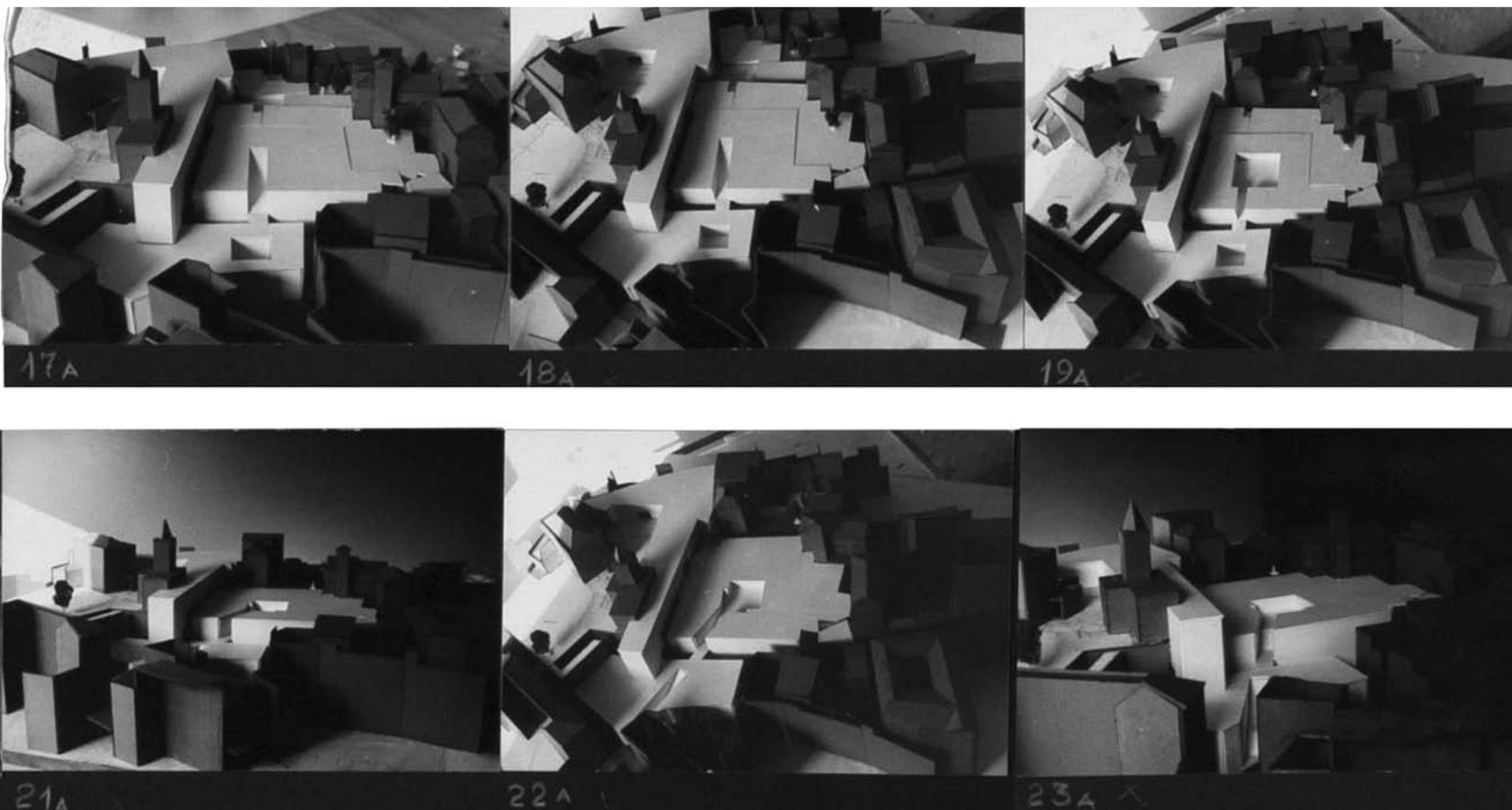
The Detailed Urban Plan for San Donato and San Silvestro expresses a design proposal at the urban scale which combines morphological studies and the theory of urban constants⁷ with the strong and personal sensibility of Ignazio Gardella for a sympathetic debate and dialogue between new and ancient, already tested at the theatre of Busto Arsizio, in Villa Borletti in Milan or in the Terme Regina Isabella in Ischia. In Genoa, as in the mentioned cases, Gardella declared the impossibility of a reconstruction 'where it was and as it was', or in style, and the scarce interest in undertaking a tabula rasa in the sense proposed by a dogmatic Modern Movement, taking it instead as an opportunity to place the fragments in tension and transform them in characters of a new story.

The «immediacy suffered»⁸ of the definitive signs is the result of a design process made of continuous returns, in which the elements of the composition set forth since the first hypotheses were later calibrated several times, as can be deduced by the cyclical sequence of variations on the study model for the area of San Silvestro: follow-



seguendo la croce romana che orientava la città preesistente si scavano due piazze, poi una sola in sommità, si incidono i tracciati, si approntano le dimensioni. L'asse di collegamento tra la nuova piazza e lo stradone di Sant'Agostino con uno scarto si inclina per inquadrare la facciata della chiesa omonima e la torre di Piacentini, mettendo in tensione i due centri compositivi del piano, San Silvestro e San Donato, che nel complesso conventuale hanno il perno di connessione. Questo asse, che rompe le regole di partenza e interpreta il tema ascendente della collina con una fluidità prima impensabile, è l'esempio più evidente di una mentalità «non da rigattiere», che alla conservazione generica contrappone un «atto critico e creativo di progettazione»⁹. Il disegno finale del piano è un palinsesto in cui tracciati antichi, intuizioni di nuovi assi e figure urbane emergenti incontrano ripensamenti sul tipo conventuale e trasposizioni di un Mediterraneo atemporale fatto di volumi plastici, scalinate e luci piene. Non un piano particolareggiato, come canonicamente inteso, ma un progetto. Gardella, come Samonà, ritiene necessario «sciogliere la carica negativa»¹⁰ della pianificazione e propone una immagine-guida, completa della sua portata figurativa, capace di indirizzare le scelte puntuali. I nuovi edifici, al limite tra tessuti e topografia, sono pensati per essere percorribili in copertura e abitati sui bordi, sfruttando il dislivello; le coperture, molto più basse delle preesistenti, sono piazze, terrazze e giardini pensili. C'è un'idea di città pedonale e ampiamente verde, dove pubblico e privato tornano a sfumare i propri limiti, una città che unisce visioni di cultura razionalista e radici antiche. Rispetto a questi edifici si operano incisioni in forma di strade,

ing the Roman cross that oriented the pre-existing city two squares were excavated, then one in the upper section, the blueprints were drawn up and the measurements established. The connecting axis between the new square and the avenue of Sant'Agostino is inclined with a swerve so as to frame the facade of the church of the same name and the tower of the Piacentini, thus setting in tension the two compositional centres of the plan, San Silvestro and San Donato, which in the convent complex serve as connecting fulcrum. This axis, which breaks the established rules and interprets the ascending theme of the hill with a fluidity that had been inconceivable until then, is the most evident example of a mentality that is «not that of a scrap merchant», and which opposes a «critical and creative design action» to generic conservation⁹. The final design of the plan is a palimpsest in which the ancient layout, the intuition of new emerging urban axes and figures meet rethinkings on the convent type and transpositions of an atemporal Mediterranean made of modelled volumes, steps and full light. Not a detailed plan in the sense it is canonically understood, but a project. Gardella, together with Samonà, considered necessary to «dissolve the negative charge»¹⁰ of planning and proposed an image-guide, full of figurative reach, capable of giving direction to specific choices. The new buildings, halfway between fabric and topography, are devised so as to be walkable on their roofs and inhabited on their edges, taking advantage of the difference in level; the roofs, much lower than the ones before, are squares, terraces and hanging gardens. There is an idea of a pedestrian and very green city in which the limits between the public and private spheres are once again blurred, a city that unites visions of a rationalist culture and ancient roots. Incisions in the form of streets, steps and squares are carved into

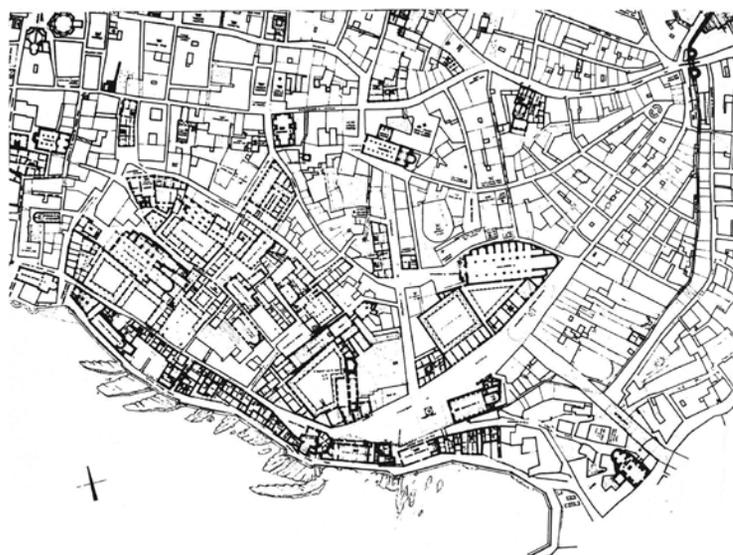


scalinate e piazze. Le due piazze, scavate nel pieno di grandi piastre, reinterpretano i vuoti conventuali che caratterizzavano la trama urbana della collina di Castello. Nel progetto si aprono alla dimensione pubblica e diventano gerarchie spaziali non interclusive, che continuano per scavo il mondo di volumi terrazzati. Le piazze incise, pur nella sostanziale unità dimensionale e formale, assumono un significato diverso nella collina di Castello e nell'*impluvium* di San Donato: se la prima si configura come una piazza porticata, che si collega alla piazza aerea soprastante definendo una pausa, in linea con l'archetipo claustrale; la seconda, è un continuo fluire che non trova sosta e invita alla compenetrazione tra città e università¹¹. Nel progetto di Ignazio Gardella il rapporto di tensione tra aree a quote differenti, già presente nella singolare maglia storica della città, si arricchisce di un nuovo elemento, lo scavo gradonato, che come un frammento di teatro greco si appoggia su una collina abitata, per poi penetrare negli spazi che si costruiscono in continuità con il declivio. Un'invenzione che non poteva realizzarsi dentro il 'tipo a corte', per natura, luogo raccolto, di incontro tra pochi. I vuoti di Gardella hanno origine in un mondo mediterraneo atemporale in cui chiostri, piazze e teatri sono ricostruzioni e adattamenti di una stessa città atavica che si declina secondo le caratteristiche del luogo e dell'occasione, apportando continue variazioni. Scrive Aldo Rossi che «attraverso i millenni l'uomo riproduce il Palazzo di Cnosso. Ma in questo permanere di un'unica esperienza le risposte sono sempre diverse»¹².

La piazza gradonata nel centro antico di Genova è costruzione ad anamnesi di una memoria: la città che nasce dalla morfologia, una piazza con grandi gradoni, tipi e ombre ancestrali conosciuti in un

these buildings. The two squares, excavated among the large slabs, reinterpret the voids of convents that characterised the urban fabric of the hill of Castello. In the project they are opened to the public sphere and become non-interclusive spatial hierarchies that continue through the excavation the system of terraced volumes. The carved squares, despite their fundamental unity in formal and dimensional terms, assume a different meaning in the hill of Castello and in the *impluvium* of San Donato: whereas the first is configured as a porticoed square which connects to the aerial square above, thus determining a pause in accordance with the archetype of the cloister, the second is in continuous flow and fosters the permeation between city and university¹¹. In Ignazio Gardella's project the relationship of tension between areas at different levels, already present in the historical grid of the city, is enhanced with a new element, the excavation with steps that, as a fragment from a Greek theatre, lies on an inhabited hill and penetrates in the spaces that are built in continuity with the slope. An invention that could not have been carried out within the 'courtyard type', which is essentially an enclosed place, for the interaction of only a few people. Gardella's voids originate in an atemporal Mediterranean world in which cloisters, squares and theatres are reconstructions and adaptations of a same atavistic city that is interpreted in accordance with the features of the place and of the occasion, thus resulting in continuous variations. Aldo Rossi wrote that «throughout the centuries man has reproduced the Palace of Knossos. Yet in this permanence of a single experience the answers are always different»¹².

The square with steps in the ancient centre of Genoa is a construction in anamnesis of a memory: the city that originates on the morphology, a square with large steps, ancestral types and shadows discovered in a journey to Crete, which Ignazio Gardella narrated



viaggio a Creta, che Ignazio Gardella racconta al figlio Jacopo¹³. Il Palazzo di Cnosso si scopre arrivando dall'alto e scendendo enormi gradonate si raggiunge un vuoto ordinatore, inciso nella collina, da cui si dischiudono le molte stanze ombrose come grotte, con davanti teorie di portici sul paesaggio brullo. In una immagine scattata a Cnosso, Lucien Hervé ha catturato quel rapporto tra costruzione e paesaggio che si sostanzia in sezione, nell'abitare con la terra alle spalle e la luce mediterranea davanti; un mondo di luci e forme che profondamente appartiene alla città di Genova e che si rinnova nel progetto di Ignazio Gardella.

¹ I. Gardella, S. Larini, *Genova: un progetto per la città antica. Piano particolareggiato per i nuovi insediamenti universitari nelle zone di San Donato e San Silvestro*, «Controspazio» 2, giugno 1974, pp. 4-31. L'articolo si compone di estratti significativi della relazione illustrativa del piano, curata da Daniele Vitale. L'uso della parola 'progetto' nel titolo introduce alla critica del piano particolareggiato che trova posto nella relazione.

² La collina di Castello a seguito dei bombardamenti della Seconda Guerra mondiale è stata oggetto di una campagna di scavi (anni '70) che ha confermato la coincidenza dell'*oppidum* preromano con l'ex-Convento di San Silvestro. La zona, come si evince dagli studi di L.G. Bianchi, T. Mannoni, E. Poggi, ha sempre mantenuto una collocazione d'eccezione rispetto ai fatti della città come avamposto delle oligarchie medievali, poi sede del Palazzo del Vescovo e cittadella conventuale; cfr. T. Mannoni,

to his son Jacopo¹³. The Palace of Knossos reveals itself arriving from above and descending large steps one arrives to an ordering void, carved in the hill, from which the many shaded rooms like grottoes are disclosed, with rows of porticos on the barren landscape before them. In an image taken at Knossos, Lucien Hervé captured the relationship between construction and landscape that finds substance in the section, in the fact of inhabiting with the earth behind and the Mediterranean light in front; a world of lights and forms that deeply belongs to the city of Genoa and is renewed in Ignazio Gardella's project.

Translation by Luis Gatt

¹ I. Gardella, S. Larini, *Genova: un progetto per la città antica. Piano particolareggiato per i nuovi insediamenti universitari nelle zone di San Donato e San Silvestro*, «Controspazio» 2, June 1974, pp. 4-31. The article is made of significant excerpts from the explanatory report of the plan, drafted by Daniele Vitale. The use of the word 'project' in the title introduces the critique of the detailed plan included in the report.

² After the World War II bombings the hill of Castello underwent an excavation campaign (during the Seventies) which confirmed the fact that the pre-Roman *oppidum* was the same as the ex-Convent San Silvestro. The area, as explained in the studies by L.G. Bianchi, T. Mannoni, and E. Poggi, always maintained an exceptional location as to the events that took place in the city, as outpost of the Mediaeval oligarchies, then as seat of the Archbishop's palace and convent citadel; see T. Mannoni, E.



E. Poleggi, *Fonti scritte e strutture medioevali del «Castello» di Genova*, «Archeologia medievale», gennaio 1974.

³ Il piano particolareggiato per le zone di San Donato e San Silvestro per l'insediamento di facoltà universitarie nel centro storico di Genova redatto da I. Gardella e S. Larini con J. Gardella, G. Nardi, D. Vitale, viene adottato nel 1972 e approvato nel 1974.

⁴ P. Zermani, *Ignazio Gardella*, Laterza, Roma-Bari 1991, p. 129.

⁵ *Relazione illustrativa del Piano particolareggiato per le zone di San Donato e San Silvestro*, p. 32, Archivio Storico Gardella.

⁶ *Ibid.*, p. 111.

⁷ Nelle relazione del piano si riconosce la mano del 'giovane rossiano' Daniele Vitale, che entra nello studio di Gardella durante la tesi di laurea al Politecnico di Milano con relatore Aldo Rossi; cfr. D. Vitale, *Ignazio Gardella: l'architettura, l'immagine, la città*, in F.B. Ceriani (a cura di), *Ignazio Gardella. Progetti e architetture 1933-1990*, Marsilio Editori, Venezia 1992.

⁸ Conferenza di apertura di Giuseppe Samonà al Seminario sull'opera di Ignazio Gardella, (Facoltà di Architettura, Palermo, 1982) in F.A. Sturiano *et al.* (a cura di), *Architettura: didattica e professionalità. Seminario sull'opera di Ignazio Gardella*, Celup, Palermo 1985, p. 12.

⁹ I. Gardella, *Centri Storici. Recupero, ma non con mentalità da rigattiere*, «L'Unità», 15 dicembre 1982, p. 4.

¹⁰ G. Samonà, *L'urbanistica e l'avvenire della città*, Laterza, Bari 1959, p. 298.

¹¹ La piazza gradonata è il punto di arrivo della scala mobile che collega il campus alla mobilità pubblica attraverso la riapertura del Tunnel delle Grazie.

¹² A. Rossi, *Un progetto per la città antica*, «Edilizia Popolare» 112, 1973, p. 14.

¹³ Il racconto del viaggio organizzato dall'luav attraverso il Mediterraneo fino a Creta e Atene, fatto da Ignazio Gardella solo pochi anni prima della redazione del piano, deriva da un'intervista condotta dall'autrice al figlio Jacopo (Milano, 7 maggio 2019).

Poleggi, *Fonti scritte e strutture medioevali del «Castello» di Genova*, «Archeologia medievale», January 1974.

³ Detailed plan of the areas of San Donato and San Silvestro for the settlement of the university faculties in the historic centre of Genoa, drafted by I. Gardella and S. Larini together with J. Gardella, G. Nardi, and D. Vitale, it was adopted in 1972 and approved in 1974.

⁴ P. Zermani, *Ignazio Gardella*, Laterza, Roma-Bari 1991, p. 129.

⁵ *Relazione illustrativa del Piano particolareggiato per le zone di San Donato e San Silvestro*, p. 32, Archivio Storico Gardella.

⁶ *Ibid.*, p. 111.

⁷ The participation of the 'young Rossian' Daniele Vitale can be recognised in the plan report. Vitale joined Gardella's studio while preparing his thesis at the Milan Polytechnic under the supervision of Aldo Rossi; see D. Vitale, *Ignazio Gardella: l'architettura, l'immagine, la città*, in F.B. Ceriani (ed.), *Ignazio Gardella. Progetti e architetture 1933-1990*, Marsilio Editori, Venezia 1992.

⁸ Opening conference by Giuseppe Samonà at the Seminar on the work of Ignazio Gardella, (Faculty of Architecture, Palermo, 1982) in F.A. Sturiano *et al.* (eds.), *Architettura: didattica e professionalità. Seminario sull'opera di Ignazio Gardella*, Celup, Palermo 1985, p. 12.

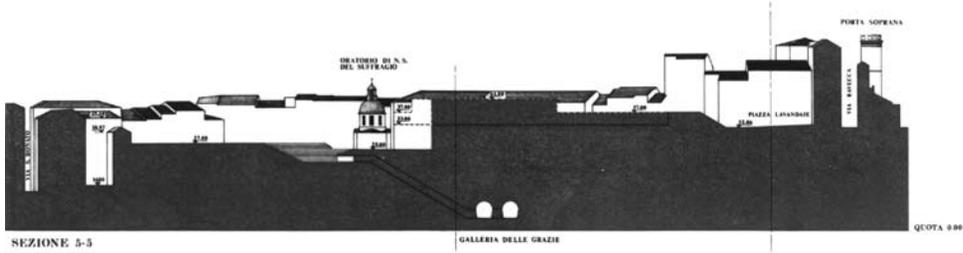
⁹ I. Gardella, *Centri Storici. Recupero, ma non con mentalità da rigattiere*, «L'Unità», 15 December 1982, p. 4.

¹⁰ G. Samonà, *L'urbanistica e l'avvenire della città*, Laterza, Bari 1959, p. 298.

¹¹ The escalator that links the campus to the public road system through the Tunnel delle Grazie arrives at the square with a flight of steps.

¹² A. Rossi, *Un progetto per la città antica*, «Edilizia Popolare» 112, 1973, p. 14.

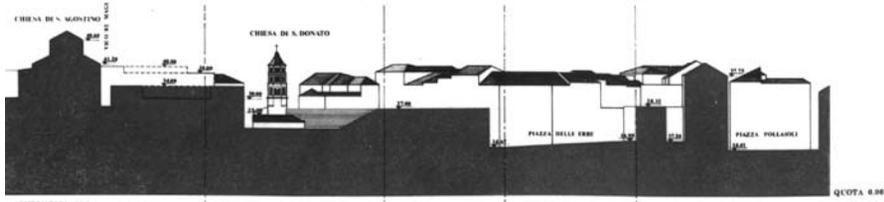
¹³ The story of the trip organised by luav across the Mediterranean to Crete and Athens, undertaken by Ignazio Gardella only a few years before the drafting of the plan, is taken from an interview carried out by the author with Gardella's son Jacopo (Milan, 7 May 2019).



SEZIONE 5-5

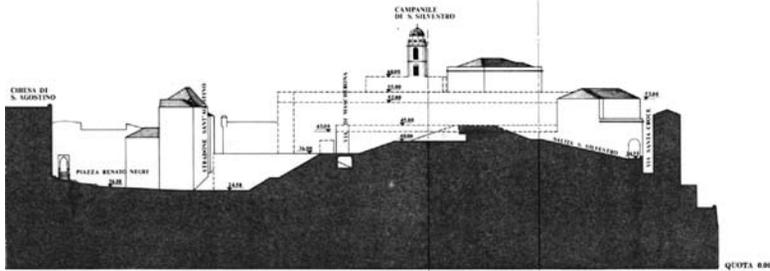
GALLERIA DELLE GRAZIE

QUOTA 0.00



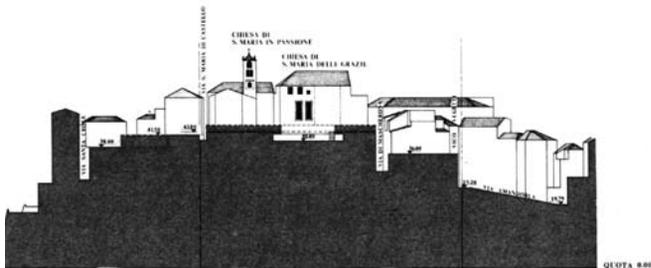
SEZIONE 6-6

QUOTA 0.00



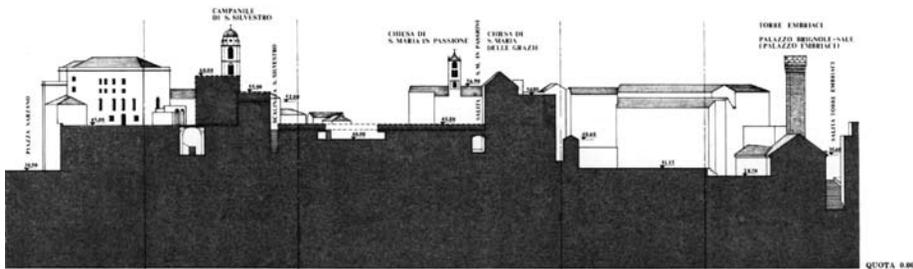
SEZIONE 7-7

QUOTA 0.00



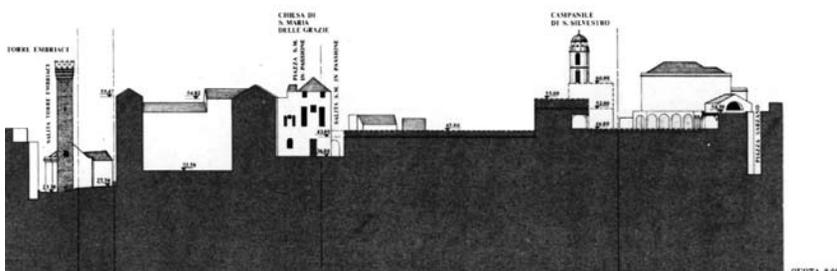
SEZIONE 8-8

QUOTA 0.00



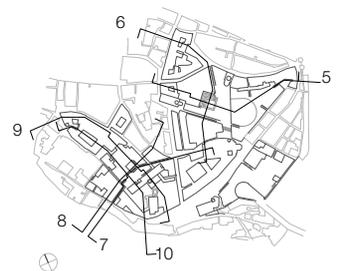
SEZIONE 9-9

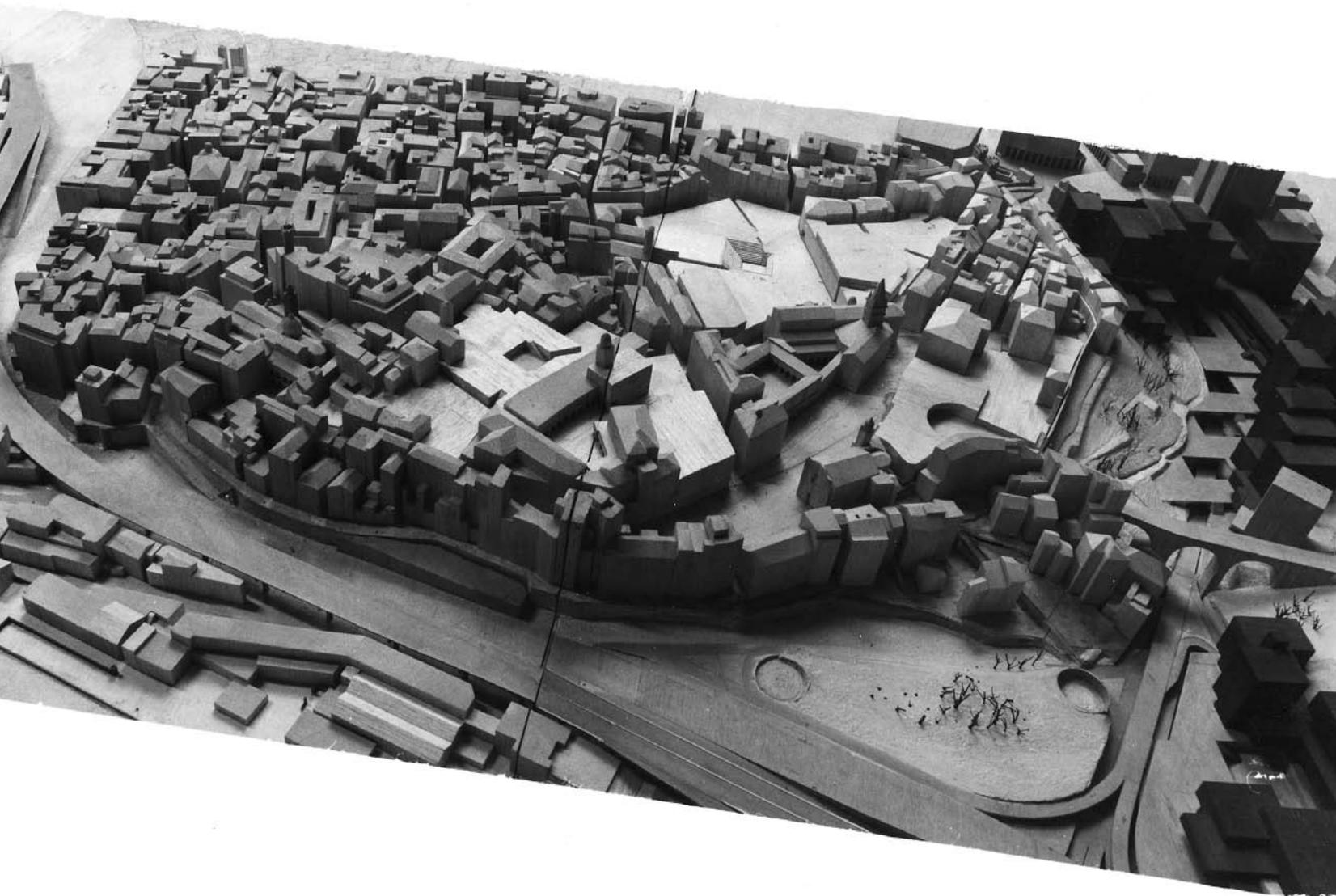
QUOTA 0.00



SEZIONE 10-10

QUOTA 0.00



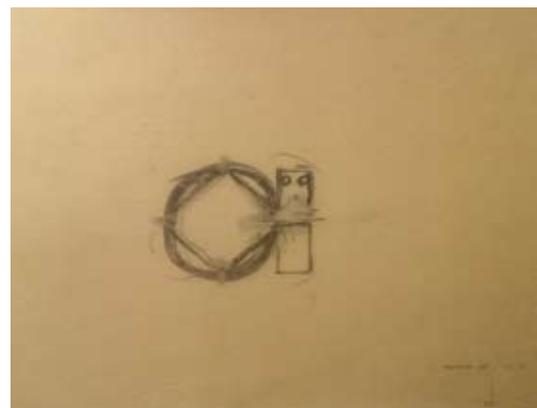


p. 58
Particolare sulle aree del Piano Particolareggiato di San Donato e San Silvestro della Foto aerea, 026_287 Volo 2, 1973-74
© Regione Liguria
Luciano Grossi Bianchi
Ricostruzione delle tipologie architettoniche conventuali della zona di Castello e Sarzano al 1870, già pubblicata in «Controspazio» n.2, 1974, p. 46
Per gentile concessione di Giovanni Grossi Bianchi

p. 59
Piano Particolareggiato di San Donato e San Silvestro, 1969-1972
Planimetria illustrativa
Per gentile concessione di Jacopo Gardella © Archivio Storico Gardella
pp. 60-61
Piano Particolareggiato di San Donato e San Silvestro, 1969-1972
Tavole definitive, sezioni
Plastico finale in legno di mogano
Per gentile concessione di Jacopo Gardella © Archivio Storico Gardella

Per Louis I. Kahn, lo spazio della soglia, declinato nelle opere e nei progetti sviluppati dopo il 1959, secondo modalità e obiettivi diversi, interpreta la lezione appresa dai viaggi in Europa e si traduce come transizione tra interno ed esterno e al contempo anche come dispositivo di controllo degli elementi climatici.

For Louis I. Kahn, the space of the threshold, as expressed in the works and projects undertaken after 1959 in various forms and with different aims, interprets the lessons learned during his journeys to Europe and is translated as transition between interior and exterior, and at the same time as a device for climatic control.



Louis I. Kahn Tra Oriente e Occidente. Lo spazio della soglia Between East and West. The space of the threshold

Roberto Bosi

«[...] Per Esempio quando Le Corbusier e Kahn viaggiavano e lavoravano in India, nonostante le loro risposte ed espressioni architettoniche fossero enormemente differenti, dimostrarono lo stesso profondo e radicato interesse per questa nazione e per i suoi secoli di storia. Intuitivamente sentirono il luogo e l'*ethos* locale, come un medico particolarmente sensitivo che istantaneamente penetra la malattia. Visitando i monumenti antichi e ammirando la natura, riuscirono a scoprire magicamente le espressioni architettoniche. Quello che non riesco a capire è la similitudine delle loro visioni del passato, senza una imitazione apparente, ma attraverso una nuova interpretazione. Una volta inserite nei loro edifici queste sensazioni, diventano vitali ed appropriate come i grandi tradizionali complessi ed edifici dell'India».

Balkrishna Vitaldas Doshi¹

Per Louis Isidore Kahn l'esperienza del viaggio, registrata negli innumerevoli taccuini custoditi all'archivio della Penn University of Pennsylvania, si rivela determinante, non solo per affinare le proprie conoscenze, ma soprattutto per re-indirizzarle verso nuove scoperte, nuovi soggetti e nuove possibilità, per stimolare una crescita della propria visione architettonica e della capacità di realizzarla. Come è ormai noto, i primi due viaggi in Europa: viaggio della formazione (1928-1929) e viaggio della svolta (1950-1951), hanno offerto a Kahn la possibilità di comprendere lo spazio mediterraneo e suoi principi compositivi. Kahn consolida, così, la modalità di ricercare nell'Antico le risposte ai quesiti posti dalle proprie sfide progettuali.

Nel 1959, quando viene invitato all'ultimo convegno del CIAM ad Otterlo in Olanda, dietro suggerimento di André Wogensky

«[...] For example when Le Corbusier and Kahn traveled and lived in India, despite the great differences in their architectural expressions and approaches, they demonstrated the same deep and rooted interest for this nation and for its centuries of history. They intuitively felt the local place and ethos, like a doctor who is particularly sensitive and immediately penetrates the illness. Visiting ancient monuments and admiring nature, they managed to magically discover the architectural expressions, What I cannot understand is the similitude in their visions of the past, without apparent imitation but rather through a new interpretation. Once these sensations were inserted into their buildings, they became alive and appropriate like the great traditional buildings and complexes of India».

Balkrishna Vitaldas Doshi¹

For Louis Isidore Kahn the experience of the journey, recorded in the numerous notebooks kept in the archives of the University of Pennsylvania, was fundamental, not only for refining his knowledge, but especially for directing it toward new discoveries, new subjects and new possibilities, for stimulating the development of his architectural vision and his capacity to carry it out. As is well known, the first two journeys to Europe: training journey (1928-1929) and journey of the turning point (1950-1951), offered Kahn the possibility to understand the Mediterranean space and its compositional principles. Kahn thus consolidates the method of seeking in antiquity the answers to the questions asked by his own design challenges.

In 1959, when following the suggestion by André Wogensky (who was Le Corbusier's assistant) he was invited to the last convention of the CIAM at Otterlo in the Netherlands, he undertook the





(assistente di Le Corbusier), decisiva sarà la visita alla cappella di Notre Dame du Haut a Ronchamp e al Couvent de la Tourette a Eveux². Dopo aver disegnato l'Antico in tutti i suoi viaggi di studio, dedica a Le Corbusier, il maestro che Kahn ha sempre considerato il suo riferimento principale, gli ultimi schizzi di viaggio. Sarà proprio al Couvent de la Tourette che Kahn apprende la lezione di come il limite fra interno ed esterno, oltre ad essere una soglia tridimensionale, possa assumere il ruolo di regolatore degli elementi climatici come luce e aria.

Negli stessi anni, nella Esherick House di Philadelphia (1959-61), ad esempio, sperimenta la lezione lecorbuseriana del sistema di ventilazione a pannelli mobili, acquisita visitando le celle dei monaci del Couvent de la Tourette, che si traduce in un'operazione di ripiegamento del muro verso l'interno dove Kahn inserisce un sistema di pannelli in legno capaci, non solo di areare le stanze

decisive visits to the chapel of Notre Dame du Haut in Ronchamp and to the Couvent de la Tourette in Eveux². After having sketched antiquity in his study travels, he devoted his last travel sketches to Le Corbusier, the master considered by Kahn as his main influence. It is precisely at the Couvent de la Tourette that Kahn learns the lesson of how the boundary between interior and exterior, in addition to being a three-dimensional threshold, can also serve as regulator for climatic elements such as light and air.

During those same years, in the Esherick House in Philadelphia (1959-61), for example, he experimented with Le Corbusier's ventilation system which uses moveable panels, which he learned while visiting the cells of the monks at the Couvent de la Tourette. This takes place through the bending of the wall toward the inside, where Kahn inserts a system of wooden panels capable not only of providing ventilation to the rooms as required by climatic needs,



a seconda delle esigenze climatiche, ma anche di modificare la qualità della luce nel corso della giornata³.

L'idea della soglia come stanza, che può avvolgere completamente gli edifici con il semplice raddoppiamento dei muri esterni, maturata in questi anni (1959-1963) attraverso la sperimentazione a diverse latitudini, verrà pienamente sviluppata nel progetto del complesso del Salk Institute for Biological Studies a La Jolla in California (1959-65). Kahn riuscirà ad applicare concretamente tali principi in India, nel IIM di Ahmedabad, e in Bangladesh, nel Parlamento e nell'Ospedale di Dacca.

Anche quando approda in Oriente, l'atteggiamento di Kahn nei confronti della storia è lo stesso con cui affronta l'Europa. Egli, infatti, si affida allo strumento del viaggio, anche se più limitato nel tempo, per la conoscenza della cultura del luogo e delle proprie tradizioni costruttive e tipologiche.

but also of modifying the quality of the light during the different moments of the day³.

The idea of the threshold as a room that can completely surround buildings with the simple device of doubling the exterior walls, which matured during these years (1959-1963) through the experimentation carried out at different latitudes, will be fully developed in the project for the Salk Institute for Biological Studies at La Jolla in California (1959-65). Kahn will manage to concretely apply the same principles in India, at the IIM in Ahmedabad, and in Bangladesh, both in the Parliament and in the Hospital in Dacca.

Kahn's approach to history when in the East is the same as it was when in Europe. He in fact entrusts himself to the tool of the journey, although of shorter duration, for understanding the culture of the place and of its building and typological traditions. During the twelve years that he worked for the IIM, Kahn went to

Durante i dodici anni in cui lavora per l'IIM, Kahn visita Ahmedabad almeno una ventina di volte, molto spesso accompagnato da Doshi, e si reca presso numerosi complessi del periodo Mughal: tra questi il Royal Fort, il Palazzo di Lahore, il Red Fort di Delhi, il City Palace di Jaipur e i palazzi di Fathpur Sikri. Tra le visite i luoghi fondamentali utili a cogliere le soluzioni adottate in risposta alle diverse condizioni climatiche, sono stati il complesso di Sarkhej e le opere di Le Corbusier ad Ahmedabad e a Chandigarh.

A questo proposito, è significativo ricordare che la distanza interpretativa di Kahn dalle soluzioni correnti per schermare i raggi solari costituite dai *brise-soleil*, adottate ad esempio da Le Corbusier a Chandigarh, è rimarcata in uno scritto posteriore dove l'architetto estone sostiene che «[...] l'ordine della luce ci dice che il portico appartiene al sole e che lo spazio interno al portico appartiene all'uomo. Non ha niente a che vedere con i *brise-soleil* congegnati per fare ombra. Non ha niente a che vedere con l'aria condizionata [...] è molto costoso combattere il sole [...]»⁴ e poi di seguito «[...] se avessi voluto guardare soltanto all'aspetto funzionale, avrei realizzato un *brise-soleil*. Ma dal momento che stavo ragionando in termini di architettura, non poteva che essere un portico. E il portico è una stanza... Stavo creando edifici dentro ad edifici [...]»⁵.

Tale descrizione ben si attaglia all'Indian Institute of Management di Ahmedabad dove, di fatto, il portico diviene parte integrante del manufatto e, allo stesso tempo, dispositivo di controllo della luce, dell'acqua e del vento.

Kahn si avvicina al progetto con l'idea di ricreare un complesso simile ad un monastero. A dominare il campo sono gli elementi naturali: «l'orientamento verso il vento e la protezione dal sole hanno fornito gli elementi architettonici per la composizione»⁶.

Il primo studio planimetrico del complesso si sviluppa attorno a una griglia diagonale, orientata secondo la direzione del vento. Importanti cambiamenti vengono apportati nella progettazione su suggerimento di Doshi. Proprio per permettere il passaggio delle brezze attraverso gli edifici, l'intero complesso viene orientato secondo una direzione opposta a quella presentata nel primo progetto.

Kahn accoglie molti suggerimenti dai suoi collaboratori locali, in particolare nel piano delle residenze, orientando le camere a 45° rispetto alle brezze, lasciando un'apertura nell'angolo fronteggiante il vento per areare le parti comuni che fungono da regolatori dell'aria e al tempo stesso divengono percorsi distributivi e piacevoli luoghi di socializzazione.

Lo spazio della soglia, declinato nelle opere e nei progetti sviluppati da Kahn dopo il 1959, secondo tipologie e finalità diverse, interpreta la lezione appresa dai viaggi e non si limita a svolgere la funzione di elemento di transizione tra interno ed esterno, ma assume al contempo al ruolo di dispositivo di controllo degli elementi climatici, senza ricorrere a meccanismi tecnologici esterni.

¹ In G. Gattamorta, L. Rivalta, A. Savio, *Intervista a B. Doshi*, in ID. *Louis I. Kahn, itinerari*, Officina edizioni, Roma 1996, p. 243.

² Sui viaggi vedi principalmente E.J. Johnson, *Drawing from the source*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts – London, England, 1996; J. Hochstim, *The Paintings and Sketches of Louis I. Kahn*, Rizzoli, 1991, pp. 305-332; W. Whitaker, *Chronology*, in *Louis Kahn. The Power of Architecture*, Vitra Design Museum, 2013, p. 25. Sulla visita al Convento di Sainte Marie de La Tourette vedi G.H. Marcus, W. Whitaker, *The Houses of Louis Kahn*, Yale University Press, New Haven and London 2013, p. 63.

³ Sulla Esherick House e l'influenza del lavoro di Le Corbusier nel suo progetto vedi G.H. Marcus, W. Whitaker, *The houses of Louis Kahn*, cit., p. 63 e pp. 171-193.

⁴ Louis I. Kahn in R.S. Wurman (a cura di), *What Will Be Has Always Been: the Words of Louis I. Kahn*, Rizzoli, New York 1986, p. 97.

⁵ *Ibid.*, p. 197.

⁶ L.I. Kahn, *Remarks*, «Perspecta», n. 9-10, 1965, p. 322.

Ahmedabad at least twenty times, often accompanied by Doshi, and visited many building complexes of the Mughal period, among which the Royal Fort, the Palace of Lahore, the Red Fort in Delhi, the City Palace in Jaipur and the palaces of Fatehpur Sikri. The visits that were essential to understanding the solutions adopted in response to the various climatic conditions include the one to the complex at Sarkhej and those to the works by Le Corbusier at Ahmedabad and Chandigarh.

In this respect it is significant to recall that Kahn's distance from the usual solutions for screening sunlight by using *brise-soleils*, adopted for example by Le Corbusier at Chandigarh, is pointed out in a later writing in which the Estonian architect affirms that «[...] the order of light tells us that the portico belongs to the sun and that the interior space belongs to man. It has nothing to do with the *brise-soleil* devised for producing shade. It has nothing to do with air-conditioning [...] it is very expensive to fight the sun [...]»⁴ and later «[...] if I had wanted to look only at the functional aspect, I would have created a *brise-soleil*. But since I was reasoning in architectural terms, it could only be a portico. And the portico is a room... I was creating buildings within buildings [...]»⁵.

This description fits the Indian Institute of Management in Ahmedabad well. In it, in fact, the portico becomes an integral element of the building and, at the same time, a device for controlling light, water and wind.

Kahn approaches the project with the idea of recreating a complex similar to a monastery. The natural elements dominate: «the orientation toward the wind and the protection from the sun provided the architectural elements for the composition»⁶.

The first planimetric study of the complex develops around a diagonal grid, oriented according to the direction of the wind. Important changes were made during the design phase following Doshi's suggestions. Precisely for allowing the passage of breeze through the buildings, the entire complex is oriented in a direction opposite to that proposed in the first project.

Kahn accepted many suggestions from his local collaborators, especially for the residential level, orienting the rooms 45° to the direction of the breeze, leaving an opening at the corner that faces the wind so as to ventilate the common areas which serve to regulate the air, and also as distribution paths and pleasant places for social interaction.

The space of the threshold, as expressed in the works and projects undertaken by Kahn after 1959 in various forms and with different aims, interprets the lessons learned in his journeys and is not limited to carrying out the function of an element of transition between interior and exterior, but also assumes the role as a device for controlling climatic elements without recurring to external technological mechanisms.

Translation by Luis Gatt

¹ In G. Gattamorta, L. Rivalta, A. Savio, *Intervista a B. Doshi*, in ID. *Louis I. Kahn, itinerari*, Officina edizioni, Roma 1996, p. 243.

² On his journeys see mainly E.J. Johnson, *Drawing from the source*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts – London, England, 1996; J. Hochstim, *The Paintings and Sketches of Louis I. Kahn*, Rizzoli, 1991, pp. 305-332; W. Whitaker, *Chronology*, in *Louis Kahn. The Power of Architecture*, Vitra Design Museum, 2013, p. 25. On his visit to the Convent of Sainte Marie de La Tourette see G.H. Marcus, W. Whitaker, *The Houses of Louis Kahn*, Yale University Press, New Haven and London 2013, p. 63.

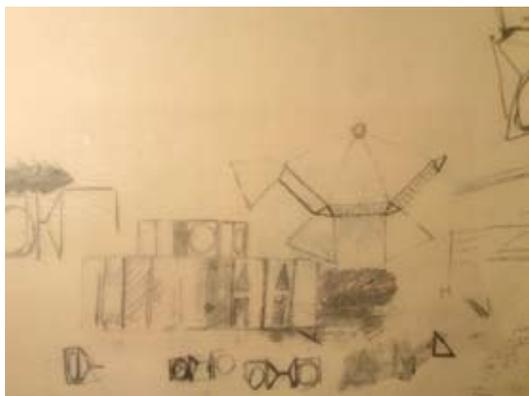
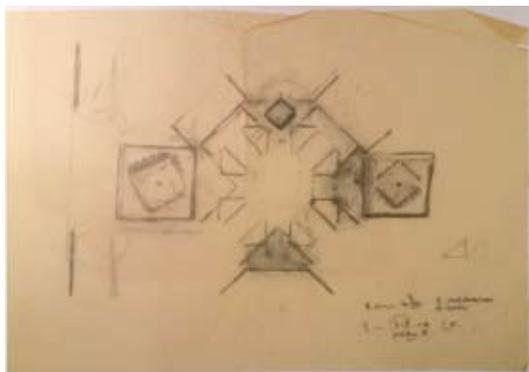
³ On the Esherick House and the influence of Le Corbusier's work on his project see G.H. Marcus, W. Whitaker, *The houses of Louis Kahn*, cit., p. 63 e pp. 171-193.

⁴ Louis I. Kahn in R.S. Wurman (ed.), *What Will Be Has Always Been: the Words of Louis I. Kahn*, Rizzoli, New York 1986, p. 97.

⁵ *Ibid.*, p. 197.

⁶ L.I. Kahn, *Remarks*, «Perspecta», n. 9-10, 1965, p. 322.





p. 67
Louis I. Kahn, dormitori dell'Indian Institute of Management di Ahmedabad,
foto © Cemal Emden
p. 68
Louis I. Kahn, Parlamento di Dacca, schizzi di studio,
LIK Collection, 030.I.C.650.205
LIK Collection, 030.I.C.650.206
Louis I. Kahn, fotografia dell'interno del Parlamento di Chandigarh di Le Corbusier,
LIK Collection, 030.II.A.55.34.4
p. 69
Louis I. Kahn, fotografia del Palazzo di Giustizia di Chandigarh di Le Corbusier,
LIK Collection, 030.II.A.55.34.2



La Sede della Società Storica Turca di Ankara, progettata a partire dal 1951 e realizzata tra il 1962 e il 1966 da Turgut Cansever e Ertur Yener, è un edificio emblematico nel mondo turco e più in generale islamico. Moderna fortezza, che custodisce e rappresenta una cultura plurale, è il risultato di una contaminazione tra tipi e figure dell'architettura ottomana, riconducibili a molteplici significati.

The headquarters of the Turkish Historical Society in Ankara, designed as of 1951 and built between 1962 and 1966 by Turgut Cansever and Ertur Yener, is an emblematic building in Turkey and throughout the Islamic world. A modern fortress that safeguards and represents a plural culture, it is the result of the contamination between types and figures of Ottoman architecture which bear multiple meanings.



Semantica del Tipo. La Sede della Società Storica Turca di Turgut Cansever Semantics of Type. The headquarters of the Turkish Historical Society by Turgut Cansever

Eliana Martinelli

«Les murs qui touchent le sol sont en pierre, une belle pierre granitique, de couleur rose allant jusqu'au violet. [...] Mais le trait le plus caractéristique est, sans doute, la façon dont l'encorbellement des étages supérieurs est supporté, à savoir, par des solives en bois qui forment un treillis et sont posés de façon à surplomber toujours un peu plus le mur qui les soutient. Ce mode de construction qui a aujourd'hui un valeur symbolique nous paraît comme transplanté directement de l'Asie centrale et semble tout indiqué pour être adopté par Ankara et par la nouvelle Turquie qui a su se remémorer ses origines»¹.

Sedad Eldem descrive così la casa vernacolare di Ankara nel 1935, quando la città preservava ancora intatta parte della sua antica struttura di vicinato. Trent'anni dopo, Turgut Cansever – importante architetto turco che porta a un nuovo livello di esistenza gli insegnamenti di Eldem² – costruisce un edificio emblematico nel panorama dell'architettura moderna turca³, in una Ankara che ha perso gran parte del suo patrimonio architettonico, a causa di controverse vicende di pianificazione⁴. Come un *Ribat*⁵ nel deserto, la costruzione, che ospita la sede della Società Storica Turca⁶, si chiude completamente al contesto, quasi a “difendersi” dalle condizioni urbane dell'intorno, volendo rappresentare un punto di riferimento architettonico e culturale nel caos della città contemporanea.

Cansever era già noto per aver realizzato pochi anni prima a Karatepe uno dei primi musei archeologici all'aperto della Turchia, ma l'edificio di Ankara sancisce la sua definitiva affermazione, come costruttore e come teorico, stabilendo i principi per un nuovo linguaggio. Con questo progetto, Cansever estremizza la sperimentazione sul tipo turco-ottomano, andando a configurare una relazione formale tra quest'ultimo e i suoi possibili significati:

«Les murs qui touchent le sol sont en pierre, une belle pierre granitique, de couleur rose allant jusqu'au violet. [...] Mais le trait le plus caractéristique est, sans doute, la façon dont l'encorbellement des étages supérieurs est supporté, à savoir, par des solives en bois qui forment un treillis et sont posés de façon à surplomber toujours un peu plus le mur qui le soutient. Ce mode de construction qui a aujourd'hui un valeur symbolique nous paraît comme transplanté directement de l'Asie centrale et semble tout indiqué pour être adopté par Ankara et par la nouvelle Turquie qui a su se remémorer ses origines»¹.

It is thus that Sedad Eldem described the vernacular house in Ankara in 1935, when the city still preserved intact part of its ancient neighbourhood structure. Thirty years later, Turgut Cansever – important Turkish architect who took Eldem's teachings to a new level² – constructed an emblematic building in the panorama of modern Turkish architecture³, in an Ankara that had lost much of its architectural heritage due to controversial urban development plans⁴. Like a *Ribat*⁵ in the desert, the building, which houses the headquarters of the Turkish Historical Society⁶, is entire closed off to the context, almost as if wishing to “defend” itself from the surrounding urban structure, and to represent an architectural and cultural point of reference within the chaos of the contemporary city.

Cansever was already well known for his project for one of Turkey's first open-air archaeological museums in Karatepe, yet the Ankara building marks his affirmation as both a builder and a theoretician, establishing through it the principles for a new language. With this project, Cansever took his experimentation with the Turkish-Ottoman type to its extreme, and configured a formal relation between it and its possible meanings: no longer only an architecture that



*Turgut Cansever con Ertur Yener
Sede della Società Storica Turca, Ankara 1962-1966
Schizzo di progetto, che rappresenta l'edificio come fortezza
Dettaglio della corte centrale
SALT Research Center Istanbul, per concessione famiglia Cansever*

Vista dalla sala conferenze, verso la corte centrale
 SALT Research Center Istanbul, per concessione famiglia Cansever
 p. 73
 Dettaglio della scala posta nella corte centrale
 SALT Research Center Istanbul, per concessione famiglia Cansever
 pp. 74-75
 Sezione e piante del piano terra e del piano primo, in cui sono
 evidenziate struttura e proporzioni
 Elaborazioni grafiche dell'autrice
 Vista dei kafes che si affacciano sulla corte centrale
 Spazio distributivo retrostante i kafes
 SALT Research Center Istanbul, per concessione famiglia Cansever



non più e non solo un'architettura che rappresenti la nuova Turchia, ma una casa in senso lato, concepita per accogliere l'intera cultura turca nelle sue molteplici complessità e declinazioni.

La maglia strutturale è basata su un modulo di circa 3,30 metri, che si riferisce alla dimensione delle travi lignee della tradizione locale, nonostante l'edificio sia costruito in cemento armato⁷. La razionalizzazione di una tecnica tradizionale, così come il rinnovato uso dei materiali locali (in questo caso pietra rossa di Ankara e marmo di Marmara), è una costante nell'opera di Cansever: concependo l'architettura come «arte del costruire»⁸, egli intende pervenire ad una costruzione *pura*, capace di rendere esplicita la continuità strutturale tra interno e esterno, cui corrisponde una continuità spaziale.

Proprio come nella casa turca, i diversi ambienti sono individuabili non solo in facciata, ma nell'intera massa. Cansever rivendica così una concezione di unità formale diversa dai modelli occidentali: dall'esterno l'edificio appare del tutto anti-classico e difficilmente può essere colto nella sua dimensione complessiva; è più semplice leggerne le parti, «pezzi di molte architetture in composto disordine»⁹, assemblate tra loro secondo una composizione additivo-cumulativa. Questo metodo, introdotto e codificato da Mimar Sinan¹⁰, consiste nell'accostamento paritetico di forme

represents the new Turkey, but also a house in the broad sense, conceived for accommodating the whole of Turkish culture in its numerous complexities and variations.

The structural grid is based on an approximately 3.30 m module which follows the size of the timber beams of the local tradition, although the building is made of reinforced concrete⁷. The rationalisation of a traditional technique, as well as the renewed use of local materials (in this case the pink stone of Ankara and Marmara marble), is a constant in Cansever's work: conceiving architecture as the «art of construction»⁸, he seeks a *pure* construction, capable of making explicit the structural and spacial continuity between interior and exterior.

Precisely as in the Turkish house, the various spaces are identifiable not only in the facade but in the entire mass. Cansever thus lays claim to a concept of formal unity that is different from Western models: from the outside the building appears completely anti-classical and cannot be easily grasped as a whole; it is easier to interpret its parts, «pieces of many architectures in composed disorder»⁹, assembled following and additive-cumulative composition. This method, introduced and codified by Mimar Sinan¹⁰, consists in the equal juxtaposition of autonomous forms and contrasts, from the architecture itself to the furniture and decoration, all rigorously designed by Cansever.

In the project for the Turkish Historical Society, the building type



autonome e contrasti, e qui ricorre dall'architettura agli elementi di arredo, tutti rigorosamente progettati da Cansever.

Nel progetto per la Società Turca, il tipo edilizio non è ben identificabile, ma è piuttosto il risultato di una contaminazione tipologica, che declina in maniera diversa figure ricorrenti nella città ottomana. L'edificio si sviluppa attorno ad un grande patio coperto, che come il *sofa*¹¹ di una casa, la corte di una madrasa¹² o la grande aula di una moschea, è concepito in continuità con lo spazio urbano, benché separato da esso. La corte rappresenta il fulcro dell'intera composizione, a ricordare il suo significato trasposto da Oriente a Occidente, sintesi completa tra natura e urbanità, tra città e casa.

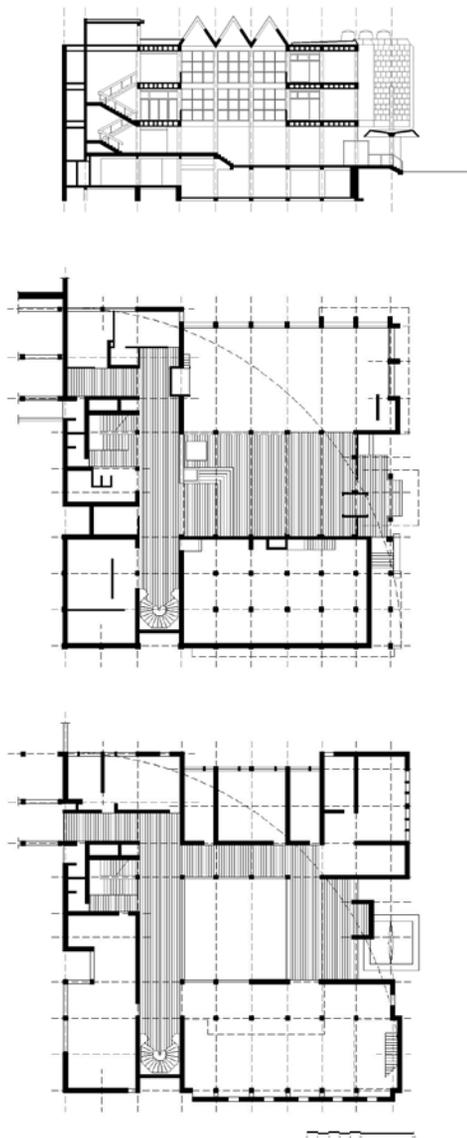
Ancora, ritroviamo palazzo Topkapı nelle finestre in legno che si aprono sulla corte interna: un riferimento esplicito al *kafes*¹³ ottomano e alle gelosie dietro alle quali erano tenuti sotto stretta sorveglianza i successori al trono del sultano. L'edificio è dunque introspettivo: all'uso metaforico di queste *mashrabiyya*, che si ritrovano anche nella grande aula del convento dei dervisci (*tekke*) a Istanbul, si accompagna la possibilità di filtrare la luce proveniente dai lucernari sulla corte centrale, rendendola materia dell'architettura.

Come è leggibile dalla varietà dei riferimenti utilizzati, l'opera di Cansever nasce a partire dalla storia e dai codici da essa trasmessi-

is not clearly identifiable but is rather the result of a typological contamination that interprets in various ways recurring figures of the Ottoman city. The building is structured around a large covered courtyard which like the *sofa*¹¹ of a house, the courtyard of a madrasa¹² or the large hall of a mosque, is conceived in continuity with the urban space, although separate from it. The courtyard represents the fulcrum of the entire composition, recalling its meaning transposed from East to West, complete synthesis between nature and urbanity, between city and house.

There are references to Topkapı palace in the wooden windows that open onto the interior courtyard: a direct reference to the Ottoman *kafes*¹³ and to the jalousies behind which the successors to the Sultan's throne were concealed under strict surveillance. The building is therefore introspective: to the metaphorical use of these *mashrabiyya*, also found in the great hall of the convent of the dervishes (*tekke*) in Istanbul, is added the possibility to filter light through the skylights on the central courtyard, making it an element of the architecture.

As can be observed in the variety of references used, Cansever's work originates from history and from the codes transmitted from it, in order to reach a metaphysical dimension¹⁴, capable of combining numerous meanings deriving from the same cultural *milieu*. A true anthology of Turkish architecture represented through the interaction



si, per giungere infine a una dimensione metafisica¹⁴, capace di coniugare plurimi significati del medesimo *milieu* culturale. Una vera e propria antologia di architettura turca è qui rappresentata, nell'interazione tra tipi provenienti dal lontano Oriente e risignificati in Anatolia, ma che si riscoprono trasposti sulle rive del Mediterraneo, in particolare nel mondo islamico. Laddove la città non è più in grado di essere principio, l'architettura di Cansever si fa portatrice di un ampio messaggio culturale, più che mai attuale in una Turchia che sta perdendo la propria memoria antica e moderna, fraintendendo simboli e significati del mondo ottomano.

¹ S.H. Eldem, *Anciennes maisons d'Ankara*, in «La Turquie kemaliste», n. 7, giugno 1935, p. 12.

² Turgut Cansever (1921-2009) studia e lavora con Eldem negli anni '40, per poi intraprendere una carriera autonoma. Grande intellettuale e studioso di storia dell'arte, la sua poetica fa riferimento al sufismo e alla città ottomana. Primi contributi in Italia sull'opera di Cansever: E. Martinelli, *Turgut Cansever e la Scuola di Sedad Eldem. Unità e tettonica nel progetto per Istanbul*, Tesi di dottorato XXIX ciclo, Università luav di Venezia 2017; E. Martinelli, *La tradizione della modernità in Turchia. Da Sedad Eldem a Turgut Cansever*, in J. Galli (a cura di), *Altre modernità. Energie etiche per il progetto*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2018, pp. 100-117; E. Martinelli, *Progetto come risarcimento. L'esperienza di Turgut Cansever in Turchia*, in G. Fornai, V. Moschetti (a cura di), *Maestri e luoghi, maestri e città*, Quaderni del Dottorato in Composizione Architettonica vol. 2, DIDAPress, Firenze 2019, pp. 153-167.

³ L'edificio risulterà vincitore dell'Aga Khan Award for Architecture (premio di architettura islamica) nel 1980. A livello internazionale, il progetto è stato pubblicato in: T. Ackura, *Architecture et urbanisme en Turquie*, in «L'architecture d'aujourd'hui», n. 140, Groupe Expansion, Boulogne-sur-Seine, ott.-nov. 1968, p. 94; T. Cansever,

of types derived from the far East which find new meaning in Anatolia and are finally rediscovered on the shores of the Mediterranean, especially in Islamic lands. In those places where the city is no longer capable of establishing principles, Cansever's architecture becomes the bearer of a broad cultural message that is more relevant than ever in a Turkey that is losing its memory, both ancient and modern, and misinterpreting the symbols and meanings from the Ottoman world.

Translation by Luis Gatt

¹ S.H. Eldem, *Anciennes maisons d'Ankara*, in «La Turquie kemaliste», n. 7, June 1935, p. 12.

² Turgut Cansever (1921-2009) studied and worked with Eldem in the Forties before beginning his own career. A great intellectual and history of art scholar, his poetics refer to Sufism and the Ottoman city. Major contributions in Italy to Cansever's work: E. Martinelli, *Turgut Cansever e la Scuola di Sedad Eldem. Unità e tettonica nel progetto per Istanbul*, PhD dissertation XXIX cycle, Università luav di Venezia 2017; E. Martinelli, *La tradizione della modernità in Turchia. Da Sedad Eldem a Turgut Cansever*, in J. Galli (ed.), *Altre modernità. Energie etiche per il progetto*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2018, pp. 100-117; E. Martinelli, *Progetto come risarcimento. L'esperienza di Turgut Cansever in Turchia*, in G. Fornai, V. Moschetti (eds.), *Maestri e luoghi, maestri e città*, Quaderni del Dottorato in Composizione Architettonica vol. 2, DIDAPress, Firenze 2019, pp. 153-167.

³ The building would be the recipient of the Aga Khan Award for Architecture (Islamic architecture prize) in 1980. At the international level the project was published in: T. Ackura, *Architecture et urbanisme en Turquie*, in «L'architecture d'aujourd'hui», n. 140, Groupe Expansion, Boulogne-sur-Seine, Oct.-Nov. 1968, p. 94; T. Cansever, *Thoughts and architecture*, Türk Tarih Kurumu Basimevi, Istanbul 1981, pp. 38-47; R. Holod (ed.), *Architecture and community*, Aperture, Millerton 1983, pp. 139-149; A. Yücel, *Contemporary Turkish architecture*, in «Mimar: Architecture in development», n. 10, Concept Media Ltd., Singapore, Oct.-Dec. 1983, pp. 62-63.



Thoughts and architecture, Türk Tarih Kurumu Basimevi, Istanbul 1981, pp. 38-47; R. Holod (a cura di), *Architecture and community*, Aperture, Millerton 1983, pp. 139-149; A. Yücel, *Contemporary Turkish architecture*, in «Mimar: Architecture in development», n. 10, Concept Media Ltd., Singapore, ott.-dic. 1983, pp. 62-63.

⁴ Quando Ankara diventa capitale nel 1923, si cerca una nuova immagine della città, fino ad allora piccolo centro di provincia. La forte espansione della città e la costruzione di un nuovo centro amministrativo e direzionale, sulla base di modelli formali occidentali, causa la progressiva dismissione del tessuto storico, concentrato attorno alla fortezza.

⁵ Strutture fortificate poste lungo i confini dei domini islamici, i cui abitanti avevano il compito di difendere le frontiere dell'Islam. Il termine è indicato da Cansever stesso nel report di presentazione del progetto all'Aga Khan Award for Architecture (*Project Summary* del 5 novembre 1979).

⁶ La Società Storica Turca (*Türk Tarih Kurumu*) è un istituto di ricerca fondato negli anni '30 da Mustafa Kemal Atatürk.

⁷ Anche Eldem utilizza la medesima griglia nei progetti per le ambasciate indiana e olandese, realizzate ad Ankara tra il 1965 e il 1977.

⁸ Il riferimento è alla *yapı sanatı* (arte della costruzione) teorizzata da Bruno Taut in *Mimar Bilgisi* (Lezioni di architettura), Güzel Sanatlar Akademisi, Istanbul 1938.

⁹ Maurice Cerasi definisce così la pluralità e l'anticlassicismo della città ottomana in *La città del Levante*, Jaca Book, Milano 1988, p. 223.

¹⁰ Cansever è stato uno dei maggiori studiosi dell'opera di Sinan. Tra le varie pubblicazioni ricordiamo: T. Cansever, *The architecture of Mimar Sinan*, in «Architectural Design», n.6/2004, John Wiley & Sons, New York, pp. 64-69; T. Cansever, *Mimar Sinan*, Albaraka Türk, Istanbul 2005.

¹¹ Spazio centrale della casa turca, attorno al quale si aggregano le stanze.

¹² Scuola coranica, posta in prossimità della moschea.

¹³ Letteralmente "la gabbia", è un'ala di palazzo Topkapı, dove venivano confinati i principi ereditari in attesa di salire al trono.

¹⁴ Cfr. A. Yücel, *Pluralism takes command* in R. Holod, A. Evin (a cura di), *Modern Turkish Architecture*, University of Pennsylvania, Philadelphia 1984, pp. 125-126.

⁴ When Ankara became the capital in 1923 a new image was sought for the city which until then had been a small provincial centre. The fast expansion of the city and the building of a new administrative and managerial centre based on Western formal models brought about the progressive dissolution of the historic urban fabric that had developed around the fortress.

⁵ Fortified structures placed along the borders of Islamic dominions, whose inhabitants had the task of defending Islam. The term is mentioned by Cansever in the presentation of the project to the Aga Khan Award for Architecture (*Project Summary*, 5 November, 1979).

⁶ The Turkish Historical Society (*Türk Tarih Kurumu*) is a research institute founded in the Thirties by Mustafa Kemal Atatürk.

⁷ Also Eldem uses the same grid in his projects for the Indian and Dutch embassies built in Ankara between 1965 and 1977.

⁸ In reference to *yapı sanatı* (art of construction) theorised by Bruno Taut in *Mimar Bilgisi* (Lectures in Architecture), Güzel Sanatlar Akademisi, Istanbul 1938.

⁹ Maurice Cerasi thus defines the plurality and anti-class nature of the Ottoman city in *La città del Levante*, Jaca Book, Milano 1988, p. 223.

¹⁰ Cansever was one of the utmost experts on the work by Sinan. Among the various publications: T. Cansever, *The architecture of Mimar Sinan*, in «Architectural Design», n.6/2004, John Wiley & Sons, New York, pp. 64-69; T. Cansever, *Mimar Sinan*, Albaraka Türk, Istanbul 2005.

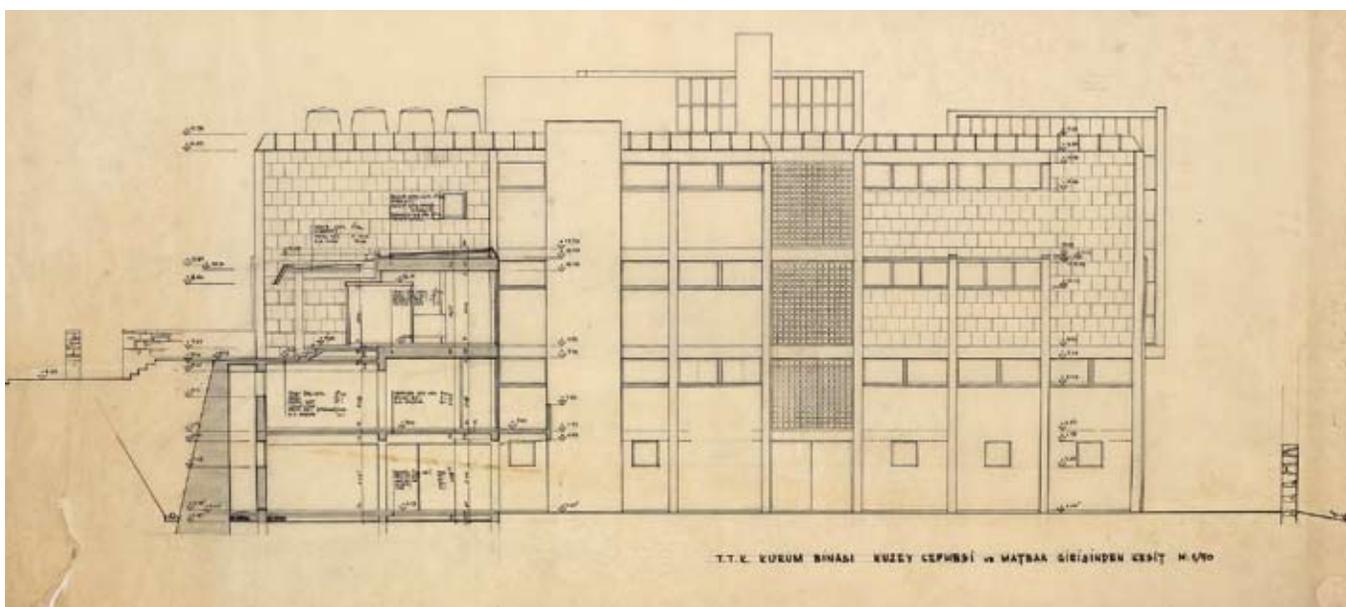
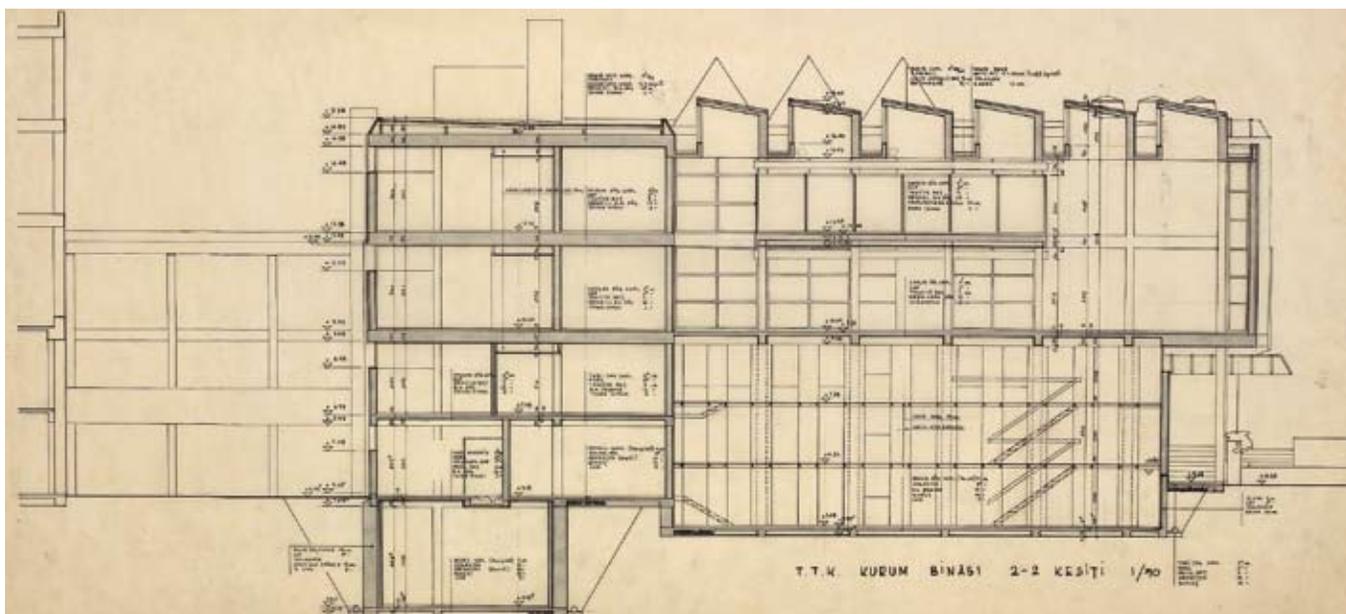
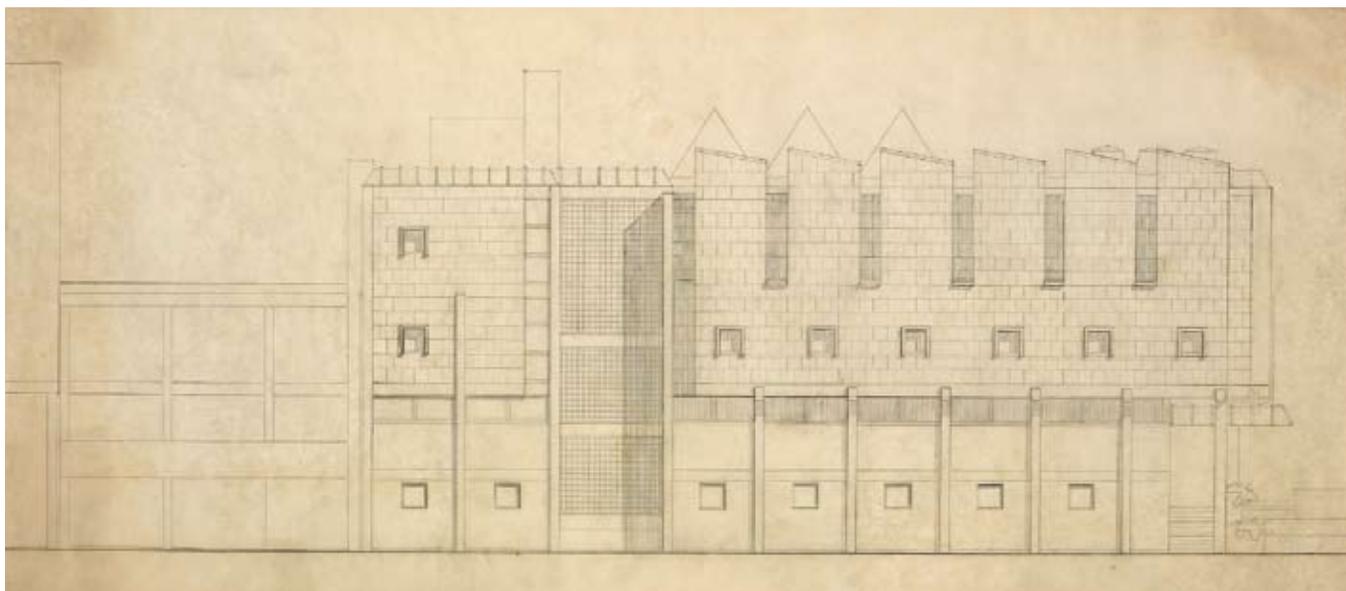
¹¹ Central space of the Turkish house, around which the rooms are distributed.

¹² Quranic school situated in the proximity of the mosque.

¹³ Literally "the cage", it is a wing of Topkapı palace where crown princes were confined before rising to the throne.

¹⁴ See. A. Yücel, *Pluralism takes command* in R. Holod, A. Evin (ed.), *Modern Turkish Architecture*, University of Pennsylvania, Philadelphia 1984, pp. 125-126.

Prospetto, sezione longitudinale e sezione sul corpo di collegamento a un edificio di servizio preesistente
SALT Research Center Istanbul, per concessione famiglia Cansever
p. 77
Dettaglio della facciata, reinterpretazione degli sporti tipici della casa tradizionale di Ankara
SALT Research Center Istanbul, per concessione famiglia Cansever





Riflessione intorno agli influssi arabi su Dante, nel rivelare l'impossibilità di una risposta unica, di una categoria conclusiva ad una *querelle*, nata un secolo fa dalla pubblicazione del libro *La Escatologia musulmana en la Divina Comedia*, che per lungo tempo ha appassionato e mosso gli specialisti, conferma l'insondabilità delle tracce di migrazioni e contaminazioni.

Reflection regarding Arab influences on Dante, in revealing the impossibility of a single answer, of a categorical conclusion to a *querelle*, which began a century ago from the publication of the book *La Escatologia musulmana en la Divina Comedia*, which has impassioned and involved scholars for a long time, confirms the unfathomable nature of the traces of migrations and contaminations.

Dante mediterraneo? Aspetti di una ricerca Mediterranean Dante? Aspects of a research

Sergio Foti

Nel corso del ventesimo secolo, diverse concezioni importanti sono state acquisite dagli ambiti della ricerca su Dante più sensibili ai legami fra il dettato poetico dello scrittore e il suo bagaglio filosofico. Ne è esempio l'opera del filologo tedesco Erich Auerbach, in cui la ripresa della concezione figurale della realtà – tema medievale diffuso, per il quale l'evidenza terrena funge da prefigurazione di ciò che poi sarà nell'autentica realtà ristabilita da Dio – diviene un principio importante per l'interpretazione della *Commedia* (e chiave, sicuramente, per la lettura dei personaggi di Virgilio e Beatrice); ne sono esempio ancora gli ampi studi di Etienne Gilson, che rivendicano gli approdi a un tempo personali e profondi del poeta – non sempre riconducibili a una corrente definita – in quanto testimonianza di una filosofia "vissuta" come interrogativo radicale sull'uomo e le sue integrali possibilità. Posizioni come queste precisavano il radicamento profondo, non episodico, delle concezioni dantesche nella riflessione culturale e teologica del tempo, e insieme il valore della sua indipendenza: se sfumava in parte l'idea della sua grande opera quale voce dell'ortodossia aristotelica e tomista, questo preparava la strada a più sottili letture.

Tuttavia, un evento ancora più importante era avvenuto poco prima, destinato a scompaginare i riferimenti e le linee stesse della ricerca su Dante. A Madrid, proprio un secolo fa, nel 1919, un gesuita spagnolo, Miguel Asín Palacios, aveva dato alle stampe *La Escatologia musulmana en la Divina Comedia*, dopo anni di solida e documentata ricerca. In centinaia di pagine il Palacios raccoglieva una quantità impressionante di somiglianze, analogie, ritorni fra il dettato della *Commedia* e il materiale letterario che, nella cultura islamica, era fiorito attorno alla tradizione del Viaggio sopra celeste

Several important concepts were acquired during the 20th century from those fields of research on Dante that are more sensitive to the links between the poetry of the writer and his philosophical baggage. An example of this is the work of the German philologist Erich Auerbach, in which the reasserting of the figurative conception of reality – a widespread Mediaeval stance which affirms that earthly evidence serves as prefiguration of what will later be the authentic reality as re-established by God - becomes an important principle for the interpretation of the *Commedia* (and surely also the key for understanding the characters of Virgil and Beatrice); another example is the vast studies by Étienne Gilson, which vindicate a deeply personal interpretation of the work of the poet – not always related to a specific current – which gives evidence of a philosophy "lived" as a radical inquiry on man and his whole set of possibilities. Positions such as these require a deep, non episodic rooting of Dante's conceptions in the cultural and theological reflection of the time, as well as an awareness of the value of his independence: if, on the one hand, this toned down the idea of his great work as voice of Aristotelian and Thomist orthodoxy, on the other, it prepared the road for more subtle interpretations.

However, an even more important event had taken place shortly before that, which was destined to throw into disorder the references and guidelines of research on Dante. In Madrid, almost exactly a century ago, in 1919, the Spanish Jesuit Miguel Asín Palacios, published *La Escatología musulmana en la Divina Comedia*, the result of years of solid and documented research. Throughout hundreds of pages Palacios gathered an impressive amount of similarities, analogies and recurrences between the *Commedia* and the Islamic literature which had flourished surrounding the tradition of Muhammad's night journey



*La colonna con la copia del Grifone islamico del Duomo di Pisa
(la scultura originale in bronzo arte islamica XI sec. ca. è conservata nel
Museo dell'Opera del Duomo)
foto Massimo Battista, 2019
p. 87
L'interno della Moschea di Cordova
foto Alberto Ghezzi y Alvarez, 2017*

di Muhammad. Non si trattava di risultanze generiche. I resoconti immaginativi sul viaggio nell'Oltre¹, presenti sia in forma sfrangiata nelle trasmissioni degli *ahadith*, sia in testi di mistica colta e filosofia erano contigui a molti aspetti dell'immaginario dantesco, sembrando fornire al poeta «elementi assai importanti, sia nel disegno generale che sui punti particolari» (Levi Della Vida).

Chi leggeva l'opera scopriva con sorpresa somiglianze innegabili nelle ambientazioni inferie, coincidenza di pene, il concetto stesso del contrappasso: nelle cantiche superiori, somiglianze fra gli intermediari celesti, armonie, una diafanità e un identico bagliore del mondo celeste. L'architettura appariva la stessa: la scala luminosa che conduceva Dante nell'immateriale cielo di Saturno sembrava essere stata percorsa, a quanto si vedeva dalle testimonianze d'Oriente, già tempo prima dal Profeta nel corso del suo rapimento spirituale.

Il gesuita non riusciva a fornire una prova diretta, sufficientemente tangibile che Dante, privo di ogni nozione di arabo, avesse potuto accedere ai materiali da lui scoperti negli *scriptoria* e biblioteche di Spagna. Supponeva invece che, data la curiosità intellettuale del nostro verso i diversi saperi, avesse preso spunto dai resoconti orali dei missionari o dalla mediazione del suo rispettato maestro Brunetto Latini: un uomo che, grazie al suo periodo di ambasceria (1260) alla corte di Toledo, aveva vissuto in contatto con le scuole di traduttori e i testi di cultura araba circolanti fra i dotti – e queste erano semplici ipotesi.

In realtà l'assunto di fondo dell'opera mostrava non pochi punti di debolezza. Il quadro classificatorio era rigido, quasi puntiglioso e rivelava subito l'intento – un po' semplicistico – di trovare i tutti i modi un tipo precursore² a Dante. Però il libro aveva l'indiscusso merito – che con maggiore chiarezza verrà riconosciuto nel tempo – di rompere un argine (Saccone), di tracciare all'improvviso orizzonti nuovi, di porre questioni inaspettate e nondimeno lucide. Come situare queste influenze nell'ambito quasi consolidato delle fonti cui Dante si era ispirato? «Non più soltanto Virgilio e il mondo classico, – scrive al riguardo lo stesso Saccone – non più solo la Bibbia e la tradizione cristiana: o la cultura troubadorica e stilnovistica. Si aprivano ad un tratto porte a indagini a più vasto raggio, [...] con correnti che daranno origine a esplorazioni anche più a Oriente»³.

È facile immaginare il clamore che, in tutti gli ambienti accademici, l'arrivo delle tesi dell'opera suscitò. Di contro dell'orientalistica italiana e francese, ravvivata da una prospettiva che prometteva interi filoni di ricerca⁴, i dantisti e gli italianisti della scuola ufficiale si mossero per difendere l'integrità del loro campo di studi, in uno scontro polemico quasi inevitabile. Il sentimento diffuso, di là dello sconcerto di alcuni, fu quello di una sgradita invasione di campo. In parte vi era il pregiudizio crociano a presiedere ancora molti ambiti accademici, e per il quale gli eccessivi scrupoli filologici finivano per oscurare la singolarità dell'autore⁵: in parte vi era l'impreparazione di tutta una scuola interpretativa che aveva ormai fissato in San Tommaso e nei classici i modelli del pensiero di Dante, e si trovava a confrontarsi con tesi e materiali così inediti.

Per questo le voci di dissenso, in Italia, furono molte e sdegnate. Le affinità rilevate dallo spagnolo sembrarono a volte fin troppo precise, a volte generiche: per diversi italianisti, se riguardo al Poema sacro si poteva parlare di imitazione, era certo un'imitazione tutta interna all'alveo della tradizione cristiana – lo testimoniavano l'*Apocalisse di Enoch*, la *Navigatio Sancti Brandani*, la *Visio Alberici*. Un grande critico dantesco, il Parodi, cercò di spiegare le innegabili concordanze con l'idea di un moto parallelo dell'immaginazione umana che, in presenza di un retaggio comune, segue le stesse leggi creative – tesi suggestiva e anticipatoria, anche se non del tutto sufficiente. I sostenitori del profetismo laico e civile di Dante – come Papini – del poeta che si impegna solo nella dimensione storica, non si curaro-

to the heavens¹; present both in the frayed form of the transmissions of the *hadith* and in texts of cultured mysticism and philosophy, they were very close in many aspects to Dante's imaginary, and seemed to provide the poet with «very important elements, both regarding the general design and in specific points» (Levi Della Vida).

Whoever read the book discovered with surprise undeniable similarities in the description of the netherworld, in the types of penalties inflicted, and in the concept of punishment itself: in the upper cantos there are similarities between the heavenly intermediaries, the harmonies, as well as an identical translucence and brilliance of the celestial world. The architecture appeared as the same: the luminous staircase that led Dante into the immaterial heaven of Saturn, from these Oriental evidences, seemed to have been climbed long before by the Prophet, during his spiritual rapture.

Asín Palacios could not provide a direct, sufficiently tangible proof that Dante, who had no knowledge of Arabic, had had access to the materials the Jesuithe had discovered in the scriptoria and libraries of Spain. He supposed instead that, given the intellectual curiosity of the poet toward a variety of fields of knowledge, he had been inspired by the oral narratives of missionaries or of his respected teacher Brunetto Latini: a man who, thanks to the time spent on embassy (1260) at the court of Toledo, had been in contact with the schools of translators and with the texts of Arabic culture that circulated among the learned – and these were simple hypotheses.

In truth the main topic of the work presented some weaknesses. The classifying framework was rigid, almost punctilious and seemed to immediately reveal the attempt – somewhat simplistic – to find at all cost a precursor² to Dante. Yet the book had the undisputed merit – which will be recognised more clearly with time – of breaking the banks (Saccone), of suddenly tracing new horizons, of asking unexpected and yet lucid questions. How to situate these influences in the almost consolidated field of the sources which had inspired Dante? «No longer only Virgil and the Classical world, – Saccone writes – no longer only the Bible and the Christian tradition: or the culture of the troubadours and the *stil novo*. The doors opened suddenly to vaster inquiries, [...] with currents which would result in explorations even more to the East»³.

It is easy to imagine the clamour which the arrival of the thesis of the work generated in all academic circles. The Dantists and Italianists of the official school fought to defend the integrity of their field of studies against Italian and French Orientalists fueled by the prospects of whole new branches of research⁴. This resulted in an inevitable and controversial confrontation. The widespread feeling, beyond the bewilderment of some, was that of an unwelcome field invasion. To some extent there was the Crocian prejudice with still presided over many academic circles, and due to which excessive philological scruples ended by obscuring the individuality of the author⁵: and on the other hand there was the lack of preparation of an entire interpretative school which had set in Saint Thomas and in the Classics the models for Dante's thought and was suddenly having to confront itself with novel theses and materials. This is why the voices of dissent were many and outraged in Italy. The affinities revealed by the Spanish scholar sometimes seemed even too specific, others too generic: for many Italianists, if imitation could be considered concerning the sacred Poem, it certainly had to be an imitation which took place entirely within the Christian tradition – the *Apocalypse of Enoch*, the *Navigatio Sancti Brandani*, the *Visio Alberici*. A great Dantist, Parodi, attempted to explain the undeniable concurrence with the idea of a parallel movement of human imagination which, in the presence of a common legacy, follows its own creative rules – a suggestive and anticipatory thesis, although not entirely sufficient. The supporters of Dante's secular and civil propheticism – such as Papini –, of the poet who is committed only in the historical dimension, did not even consider the question. The majority agreed with the words quoted anonymously by Gabrieli:

no affatto della questione. La maggior parte, più semplicemente, si riconobbe nelle parole citate in forma anonima dal Gabrieli: «Noi romanisti non pensiamo all'Oriente. Lo lasciamo agli orientalisti sognatori, perché per i nostri studi non conta nulla»⁶.

Ci fu certamente in ciò un atto di difesa ideologico, che guardava all'originalità del poema dantesco come ad una gloria nazionale da salvaguardare con vigore, tanto più che i prestiti riguardavano una cultura diversa e forse ostile (ricordiamoci che gli anni in cui la polemica nasceva erano quelli dell'Italia coloniale) quale quella dell'Islam. Se diversi di questi critici si aggrappavano "a difettivi sillogismi" (Par. XI, 2), per usare un'espressione dantesca parafrasata da Enrico Cerulli (figura chiave, vedremo, in questa vicenda storiografica) vi furono anche risposte critiche più ponderate e legittime: e queste si focalizzavano sull'artificiosità e la debolezza del metodo seguito nell'*Escatologia*. Come fu fatto notare, e viene notato ancora, le pur notevoli analogie proposte erano state rinvenute dal Palacios in materiali diversi, da testi di diverso spessore, poi raggruppate e poste analiticamente a confronto con passi vari del testo dantesco: testo che invece nasce da una concezione continua ed organica. Per lo studioso spagnolo, del resto, non si trattava di influssi o suggestioni, ma di veri modelli a cui Dante doveva essersi ispirato⁷: e proprio su questo punto – l'esistenza di un modello unico del Viaggio, un testo unitario che Dante avesse conosciuto – la sua argomentazione si faceva più debole, quasi fragile.

Le suggestioni de *L'Escatologia* agirono semmai in un'altra direzione. Poiché l'indagine apriva squarci e interessanti questioni sulla consistenza dell'influsso arabo nei domini culturali del Medioevo, cominciò un lavoro di verifica e una luce nuova prese a scandagliare i luoghi e gli ambienti dove la variegata società ispanica si aprisse al contatto con l'altro.

I secoli XI e XII sono quelli segnati dalla maggiore contiguità fra le realtà letterarie, scientifiche e di pensiero fra la Cristianità e l'Islam – in Spagna, in Sicilia, in Puglia. Se era abbastanza nota l'importanza, in questo periodo, di luoghi di cultura come la corte di Toledo con Alfonso il Savio e quella di Palermo con Federico II, per le loro elaborazioni "ufficiali" – i nuovi studi rivelavano come forme di contatto e spazi di adesione fra le due culture si ritrovarono in diversi ambiti della quotidiana "convivencia", e come correnti di idee di ogni genere passassero in un'atmosfera quasi condivisa. «Tessere diverse che andavano a formare un mosaico comune»⁸, le riscoperte, l'approfondimento e i confronti vedevano generalmente il prevalere della cultura orientale. Una presenza accolta e riconosciuta negli studi del sapere geografico, filosofico, medico, ma visibile anche, più discretamente, nella sistemazione delle pratiche artigianali, nella struttura delle corporazioni: e che ancora era intuibile nelle forme mentali, nelle memorie, nelle narrazioni che, con i commerci, attraversavano il Mediterraneo nell'Età di mezzo: insomma, è tutta una serie di continuità che ci fa supporre che il transito dei materiali e delle pratiche sia andato di pari passo con quello delle idee e delle immagini⁹.

Quanto al dibattito iniziale, il confronto fra le interpretazioni si fece progressivamente meno acceso. Le posizioni a favore o contro l'opera del Palacios rimasero più o meno le stesse, se si eccettua l'importante apertura di uno storico come Bruno Nardi, il quale prendeva atto, senza sbilanciarsi, dei nuovi filoni e ammetteva che l'Alighieri «fosse uno scolastico versatile che non seguiva un maestro in particolare, ma accoglieva spunti da tutti i pensatori, per fonderli in un sistema personale»¹⁰.

Ma per un discreto periodo, dagli anni Trenta in poi, cessarono il confronto e le ostilità e l'opera di Palacios venne semplicemente tralasciata, lasciata "in latenza" (Rapisarda): difficile dire se di proposito o per l'affievolirsi – da una parte e dall'altra – degli appigli critici. Le vere novità giunsero dagli sforzi più o meno

«We Romanists do not think of the East. We leave it to the dreaming Orientalists, because for our studies it has no value»⁵.

This was certainly an act of ideological defense, which looked to the originality of Dante's poem as a national glory to be safeguarded with vigour, especially since the borrowings regarded a culture that was different and perhaps hostile (let us remember that the years in which the debate took place were also those of the Italian colonial empire), such as that of Islam. Although there were critics who clinged onto "defective syllogisms" (Par. XI, 2), to use an expression of Dante's paraphrased by Enrico Cerulli (a key figure, as we shall see, in this historiographic incident), there were also more mindful and legitimate critical responses which focused on the artificiality and weaknesses in the method followed in the *La escatología*. As was pointed out in the past, and still is today, the remarkable analogies presented were taken by Palacios from different sources, from texts of varying qualities and were then gathered and placed analytically in contrast with various passages from Dante's poem: a text which is conceived instead in a continuous and organic manner. For the Spanish scholar, in fact, it was not a question of influences or suggestions, but of true models from which Dante would have taken inspiration⁷: and it is precisely on this point – the existence of a unique model for the Journey, a unitary text that Dante would have known about – that his reasoning became weaker, even fragile.

If anything, the suggestions of *La Escatología* acted in another direction. Since the research opened viewpoints and interesting questions regarding the consistency of the Arab influence on the cultural domains of the Middle Ages, a work of verification took place and a new light began to fathom the places and environments where the varied Hispanic society became open to the contact with the Other.

The 11th and 12th centuries were those in which there was a greater contact, in literature, the sciences and philosophy, between Christianity and Islam – especially in Spain, Sicily and Puglia. Although the importance is well known in this period of places of culture such as the Court of Alfonso el Sabio in Toledo and that of Federico II in Palermo, as a result of their "official" elaboration – the new studies revealed how forms of contact and spaces of adhesion between the two cultures were found in various areas of the everyday "convivencia", and how ideas of every type were exchanged in an almost shared atmosphere. «Different pieces that formed a common mosaic»⁸, the rediscoveries, the in depth studies and comparisons generally revealed the prevailing role of the Oriental culture. A well-received and recognised presence in the study of geography, philosophy, medicine, yet also visible, although more discretely, in the organisation of artisan practices and in the structuring of corporations: and which could also be identified in the mental forms, the memories and the narratives which, together with commerce, traversed the Mediterranean during the Middle Ages: in short, a whole series of continuities makes us suppose that the exchange of materials and practices went hand in hand with that of ideas and images⁹.

As to the initial debate, the confrontation between interpretations became gradually less incensed. The positions in favour or against the work of Palacios remained more or less the same, with the important exception of the historian Bruno Nardi, who, without taking sides, took notice of the new areas of study and admitted that Alighieri «was a versatile scholar who did not follow a teacher in particular, but rather welcomed ideas from all thinkers in order to blend them into a personal system»¹⁰.

Yet for quite some time, from the Thirties onward, the confrontation and hostility ceased and Palacios' work was simply forgotten, left "latent" (Rapisarda): it is difficult to say if on purpose or due to the weakening – on both sides – of the critical footholds. The true developments came from the more or less coordinated efforts of three scholars of different nationalities, all of which somewhat distant from academic officialdom, in the years between 1944 and 1949. An independent French researcher, A. Monneret de Villard, was the

coordinati di tre studiosi di diverse nazionalità, tutti parzialmente distanti dall'ufficialità accademica, negli anni fra il 1944 e il 1949. Fu uno studioso indipendente francese, A. Monneret de Villard, a segnalare per primo l'esistenza di un manoscritto, presente in due importanti codici, che sembrava ricco di spunti per la ricerca critica. Il testo fu rintracciato nel 1949, poi, quasi simultaneamente, edito dall'italiano Enrico Cerulli e dallo spagnolo Muñoz Sandino: ci si accorse allora dell'enorme valore della riscoperta, poiché tale fonte islamica rappresentava ciò che Palacios aveva senza frutto cercato: "l'anello mancante", come l'aveva definito Levi della Vida, che andava a saldare l'ipotesi della trasmissione¹¹.

Il *Liber de Scala*, o *Liber Scalae Machometi* è in effetti il primo testo unitario conosciuto che, assumendo le tradizioni disperse del *mirâ'j* e del *'isrâ*, presenta il Viaggio ultraterreno del Profeta in modo organico e compatto¹². È un testo lungo, vivace, scandito in 85 capitoli dove l'unitarietà è ribadita dalla narrazione in prima persona, e in cui le già riconosciute affinità con l'immaginario dantesco si precisano in quadri più ordinati. Ci sono colore e plasticità, esagerazioni novellistiche e momenti poetici e un senso forte, prolungato dell'Aldilà: difficile dire che tutto questo non abbia a che fare con alcune atmosfere dantesche¹³.

Per come lo conosciamo oggi, il testo proviene da due versioni, una in latino e una in francese antico¹⁴, di un manoscritto arabo andato perduto, il *Qissat al- Mira'j*, del quale Alfonso il Savio aveva ordinato la traduzione in castigliano. Di questo primo lavoro, affidato ad un medico ebreo di corte, di nome Abraham Alfaquim, rimangono degli estratti in altre opere: le traduzioni in latino e francese, secondo i dati del Cerulli, vennero fatte nel 1264 da un notaio toscano, Bonaventura da Siena, di cui conosciamo solo la presenza a Toledo. I testi non erano occultati in qualche *scriptorium* isolato, essendo la versione latina nel *Catalogus codicum manoscritorum* della Bodleian Library di Oxford, e la francese già catalogata nel 1744 in un *corpus* di testi arabi alla Bibliothèque Nationale di Parigi: forse la difficoltà del loro ritrovamento era dovuta al fatto che il libro, considerato a torto un testo sacro dell'Islam, era posto in calce alle redazioni della Collectio Toletana, una raccolta assai importante voluta intorno al 1150 dall'abate di Cluny, Pietro il Venerabile, a scopi documentari e di confronto dottrinale. Accanto a testi latini sugli "errori" dogmatici della religione meccana, vi comparivano brani tradotti del Corano e di filosofi islamici, e altro materiale. Senza affrontare i complessi dettagli della vicenda filologica, diciamo che non solo veniva attestata la presenza di un testo unitario sul *mira'j* in una lingua europea, ma anche la sua buona diffusione, che secondo alcuni indizi, riguardava anche alcune aree dell'Italia centrale.

Era questo un punto di svolta: ma anche un punto complesso, perché nel dimostrare la validità delle intuizioni iniziali di Asin Palacios sui transiti dalla tradizione araba ai saperi dell'Europa medievale – dando a queste intuizioni momenti e luoghi definiti – questa ricerca riduceva anche, e sicuramente, la portata e gli obiettivi della sua opera. L'ipotesi centrale de *l'Escatologia*, la derivazione del disegno generale della Commedia da un modello in qualche modo diretto, veniva fatta cadere. «Pur nella sua importanza – scrive il maestro di Cerulli, Giorgio Levi della Vida – il testo dimostra d'altra parte che la sua influenza sull'ispirazione della Commedia non è che minima». Troppe le differenze di livello, di concezione d'insieme, di dettato poetico: il Libro della Scala, malgrado la vivacità di alcune descrizioni, non valica gli schemi della devozione popolare. Non conosce le profondità della Commedia, il suo disegno di sintesi globale, il suo gioco di incastri – non conosce l'atmosfera unica in cui, oltre l'eco dei saperi e della fede medievale, vi è sentire e il procedere dell'uomo Dante, dalla sua vicenda personale di smarrimento alla visione liberatrice.

first to signal the existence of a manuscript, present in two important codices, which seemed to include a wealth of information useful for critical research. The text was found in 1949 and almost simultaneously published by the Italian Enrico Cerulli and the Spaniard Muñoz Sandino: it is then that the enormous value of the rediscovery was acknowledged, since the Islamic source in question represented what Palacios had searched for in vain: "the missing link", as Levi della Vida defined it, which would prove the hypothesis of the transmission¹¹.

The *Liber de Scala*, or *Liber Scalae Machometi* is in fact the first known unitary text that brings together the disperse traditions of the *mirâ'j* and the *'isrâ* and presents the Heavenly Voyage of the Prophet in an organic and compact manner¹². It is a long and lively text organised in 85 chapters, in which the unitary nature is underlined by the first person narrative and the already recognised affinities with Dante's imaginary are detailed in more ordered scenes. There is colour and plasticity, novelised exaggerations and poetic moments, as well as a strong, prolonged sense of the afterworld: it is difficult to say that all of this has nothing to do with some Dantean atmospheres¹³.

As we know it today, the text derives from two versions, one in Latin and another in ancient French¹⁴, both taken from a lost Arabic manuscript, the *Qissat al- Mira'j*, of which Alfonso el Sabio had order a translation into the Castilian language. Of this first work, entrusted to a Jewish physician of the court called Abraham Alfaquim, a few fragments remain in other works: the translations into Latin and French, according to Cerulli, were undertaken in 1264 by a Tuscan notary, Bonaventura da Siena, whose presence is ascertained in Toledo. The text was not hidden in some isolated *scriptorium*, since the Latin version is included in the *Catalogus codicum manoscritorum* of the Bodleian Library in Oxford, and the French version was included in 1744 in a *corpus* of Arabic texts at the Bibliothèque Nationale in Paris: the difficulty in finding them was probably due to the fact that the book, wrongly considered an Islamic sacred text, was included in the endnotes to the Collectio Toletana, an important collection ordered around 1150 by the Abbot of Cluny, Peter the Venerable, for the purposes of documentation and doctrinal confrontation. Together with Latin texts regarding the "dogmatic" errors of the Muslim religion, the collection also included translations of passages of the Quran, of texts by Islamic philosophers and other additional material. Without addressing the complex philological details, let us say that this provided evidence of the presence of a unitary text on the *mira'j* in a European language, as well as its good diffusion, which according to some indications, included certain areas of central Italy as well.

This was a turning point: but also a complex issue, because in demonstrating the validity of the initial intuitions of Asin Palacios concerning the transfers from the Arabic tradition to the knowledge of Mediaeval Europe – providing for these intuitions precise moments and places – this research also surely reduced the scope and the objectives of his work. The central hypothesis of the *Escatología*, in other words the derivation of the general design of the Commedia from a more or less direct model, was debunked. «Although undoubtedly important – writes Cerulli's teacher, Giorgio Levi della Vida – the text also demonstrates that its influence as inspiration for the Commedia is but minimal». Too many differences of level, of conception of the whole, of poetic articulation: the Book of Ascension, despite the liveliness of some descriptions, never goes beyond the limits of popular devotion. It never reaches the depths of the Commedia, its overall design, its play of interlocking elements – it does not have the unique atmosphere in which, beyond the echoes of Mediaeval faith and knowledge, there is the feeling and progress of the man Dante, from his personal experience of loss to the vision of deliverance.

Curiously, Cerulli's work was not particularly well received: perhaps because, with the developments in the philological disciplines, the argumentative stances seemed anachronistic. Umberto Bosco, di-

Curiosamente non ci fu, per il lavoro di Cerulli, un'accoglienza particolare e convinta: forse perché, con lo sviluppo delle discipline filologiche, gli atteggiamenti polemicisti suonavano anacronistici. Umberto Bosco, direttore dell'Enciclopedia Dantesca, e lo studioso Grabner si limitarono a ribadire che concordanze similari a quelle del *Liber* potevano ritrovarsi nell'immaginario vetero-testamentario, mentre, un po' stranamente, l'orientalista Francesco Gabrieli, figlio del precedente Giuseppe, tornò su posizione neo-crociana, sostenendo la scarsa utilità di questi lavori. Il genio universale di Dante poteva dare forma poetica a non importa quale materiale, e di quale provenienza.

Ma per molti versi, in definitiva, la *querelle* apertasi con la pubblicazione de *l'Escatologia* trovava dei punti di arrivo. L'idea di filiazione diretta, di modelli non era più praticabile, ma le nuove scoperte rendevano per lo meno probabile che Dante avesse avuto conoscenza di contenuti a lui così vicini. «La polemica – scrive la Baccaro¹⁵ – finì per sopirsi sul compromesso indicato dal Cerulli, il quale colse l'occasione per rispondere a distanza anche al Palacios, che aveva paragonato la *Commedia* alla Moschea di Cordova, riconsacrata chiesa cristiana. Gli elementi islamici, se vi entrano, fanno piuttosto pensare a quella colonna arabo-spagnola che si inserisce sulla mole [...] artisticamente cristiana della Cattedrale di Pisa»¹⁶.

D'altra parte, il caso del poema dantesco si stava rivelando, con più chiarezza, solo un aspetto di un lungo, ripetuto processo di confronto fra credenze, valori e linguaggi delle principali culture mediterranee, soprattutto le tre culture del Libro. È qui, secondo Benigni, che il tradizionale dibattito sulle fonti si è spostato. «Dalla polemica si è passati alla contestualizzazione di Dante in un modello culturale mediterraneo in cui si include, progressivamente, anche la presenza araba». I progressi nell'attività di ricerca, lo sviluppo della filologia romanza, l'analisi degli scambi hanno condotto a rivedere la ricchezza e la complessità di queste società medievali, in cui i moti importanti si svolgevano verso il mare comune. Se Americo Castro¹⁷, sulle tracce di Asin Palacios, mostrava come molta dell'emergente cultura spagnola nasceva dall'intreccio col pensiero arabo, in realtà molti altri ambiti, oltre le zone di Spagna e della Sicilia, erano toccati dall'irradiazione di idee provenienti da Levante, con spazi di sapere condiviso e felici momenti di sintesi. «Contaminazioni e incroci culturali si trovano lungo tutto il Mediterraneo» scrive Ossola, riferendosi in particolare all'arrivo della novellistica orientale, tramite il Medio Oriente, negli scriptoria e nelle corti europee: ma si potrebbe accennare anche alla filosofia trasmessa nelle università, e anche – all'inverso – al passaggio di testi classici sulle coste orientali e fino all'Armenia.

«Il Mediterraneo – ha scritto Braudel – è uno spazio-movimento, fatto non tanto per essere abitato agli uomini, ma per essere attraversato dalla storia», e probabilmente i secoli XII e XIII ne sono una testimonianza forte. Vi furono, è chiaro, tanti momenti conflittuali, ma i contatti persistevano. E fra le rarefatte atmosfere di pensiero e i commerci concreti, fra il confronto nei centri culturali e le polemiche sulle piazze, la tolleranza e le guerre, emergono in filigrana dei processi di lunga durata: sia una continuità nel fluire di scambi e di testi, sia una connessione fra i significati profondi – ciò che porta al formarsi, in definitiva, di visioni contigue della realtà.

È invece a partire degli anni Novanta – anni in cui, tra l'altro, compare finalmente una traduzione italiana del *Libro della Scala*¹⁸ – che la critica sembra mostrare una comprensione diversa del problema, e si interroga sui paradigmi stessi che muovono verso la ricerca. I contatti fra le culture, più ancora quelli sui temi religiosi, non possono essere realtà lineari, la loro verità essendo mobile, aperta, sfrangiata. Gli studiosi sono interessati, più che all'uguaglianza delle figurazioni, ai nessi semantici da esse impli-

rector of the Enciclopedia Dantesca, and the scholar Grabner limited themselves to confirm that some elements presenting similarities such as those found in the *Liber* could be found in the imaginary of the Old Testament, while, a bit oddly, the Orientalist Francesco Gabrieli, son of Giuseppe Gabrieli, fell back on a neo-Crocian position, asserting the scarce utility of these works. Dante's universal genius could give poetic shape to any material, regardless of its provenance.

Yet in many respects the *querelle* that had begun with the publication of the *Escatologia* had reached some points of arrival. The idea of direct filiation, of models, was no longer viable, yet the new discoveries made it at least probable that Dante had had knowledge of certain contents that were in fact very close to him. «The controversy – writes Baccaro¹⁵ – was toned down along the lines of the compromise indicated by Cerulli, who caught the occasion to respond at a distance also to Palacios, who had compared the *Commedia* to the Mosque at Córdoba, which had been reconsecrated as a Christian church. The Islamic elements, if present, rather recall that Arabic-Hispanic column inserted on the solid mass [...] of the artistically Christian Cathedral of Pisa»¹⁶.

Then again, the case of Dante's poem was revealing to be with increasing clarity only an aspect of a long and repeated process of confrontation between beliefs, values and languages belonging to the main Mediterranean cultures, especially the three cultures of the Book. It is here, according to Benigni, that the traditional debate concerning the sources has shifted. «From the controversy we have moved on to the contextualisation of Dante in a Mediterranean cultural model which has progressively included the Arab presence». Progress made in research, the developments of Romance philology and the analysis of exchanges have led to revisit the wealth and complexity of these Mediaeval societies in which important movements took place in the direction of the common sea. If Americo Castro¹⁷, on the traces of Asin Palacios, showed how much of the emerging Spanish culture originated from the intertwining with Arabic thought, in truth many other areas, beyond Spain and Sicily, were under the influence of ideas which came from the Levant, with spaces of shared knowledge and happy moments of synthesis. «Cultural contamination and cross-breeding are found all along the Mediterranean», writes Ossola, referring in particular to the arrival to European courts and *scriptoria* of Oriental short stories through the Middle East: but one could also mention philosophy taught in the universities and also – in the opposite direction – the passage of Classical texts along the Eastern coasts and as far as Armenia.

«The Mediterranean – Braudel wrote – is a space-movement, made not so much in order to be inhabited by man, but to be traversed by history», and the 12th and 13th centuries are probably strong evidence of this. There were clearly many moments of conflict, yet contact remained. And between the rarefied atmospheres of thought and the concrete realities of commerce, between the debate in cultural centres and controversy in the squares, tolerance and war, long-term processes emerge in minute detail: both a continuity in the flow of exchanges and of texts, and a connection between profound meanings – what leads, in brief, to the formation of neighbouring worldviews.

It is instead since the Nineties – at a time when an Italian translation of the *Book of the Ascension* finally appeared¹⁸ – that the critics seem to show a different understanding of the question, and begin to inquire on the paradigms that influence the research. The contacts between the cultures, especially those concerning religious topics, cannot be linear, since their truth is mobile, open. More than in the similarity of the figurations, scholars are interested in the semantic links they imply, in the subtending “constellations of meaning” (Ossola). Therefore the rules of imitation are discovered as difficult realities. They envisage, on occasion, analogies that it is not possible to further determine (this is one of Massignon's theses): they lead to so many and more distant levels, and together involve historical, documentary and psychological aspects.

cati, alle soggiacenti “costellazioni di senso” (Ossola). Dunque le regole dell’imitazione si scoprono come realtà difficili. Prevedono, a volte, analogie non altrimenti precisabili (è una delle tesi di Massignon): rimandano, a volte, a tanti e più distanti livelli, e insieme coinvolgono aspetti storici, documentari, psicologici.

Per questo le concezioni importanti in questa fase muovono tutte dal piano delle precisazioni metodologiche. Da un lato, i ricercatori sembrano accogliere l’invito di Carlo Ossola, curatore appunto del *Libro della Scala*, quando scriveva: «L’attitudine da seguire per la rilettura della Commedia, non è la ricerca di un calco su una copia – piuttosto la considerazione degli intermediari più familiari a Dante, in parte identificati (Brunetto, il *Liber de Scala*), in parte da identificare lungo le vie di un *itinerarium* che si dirige non solo *in mentis Deum* ma anche a S. Giacomo di Compostela»¹⁹, ed anche, aggiungiamo noi, attraverso il patrimonio del pensiero biblico e classico: dall’altro, essi affiancano le tendenze della critica simbolica recente – per la quale l’immaginario è quasi un campo a sé, in cui transitano gli archetipi che plasmano i pensieri e le sensibilità – e riconoscono che l’opera d’arte, *complexa* in sé, non si inquadra in schemi solo scientifici: gli scrittori non hanno il pieno controllo della loro opera.

Così Carlo Saccone, iranista e profondo conoscitore della cultura islamica, affrontando il tema delle fonti islamiche della Commedia, utilizza nuove categorie, quale quella di “inter idealità”. Per evitare le strettoie dell’analisi comparativa è opportuno privilegiare altri paradigmi, dando risalto a quelle che sono le matrici fondanti di un testo, cioè l’intenzione principale e più profonda di un autore – qui il rimando è, in qualche modo, alle *intentions maitresses* di Louis Massignon – che egli chiama idea-guida. I ritrovamenti precisi, gli apporti, le transizioni, pur se ripetuti o accumulati, valgono soprattutto se, sullo sfondo, vi è una collimazione fra tali idee-guida. In questo senso tre elementi peculiari del poema dantesco – ossia il tema della ricerca spirituale condotta in prima persona, il tramite di una guida umano-angelica, trasfigurata²⁰, e la dimensione visionario-onirica dell’esperienza sono aspetti fondanti, che semmai avvicinano Dante ai racconti metafisici degli autori del sufismo: ai testi di un Sana’i o di un Avicenna ad esempio, i quali, con il linguaggio simbolico e le sottilità nascoste dietro ogni immagine, si pongono a una sicura distanza dalle facili figure dal Libro della Scala. La chiave per intendere queste affinità è, comunque, lo sfondo comune della filosofia avicenniana, in cui l’ascesa ai cieli è declinata in termini di interiorità (di via esoterica, se si preferisce) e di assimilazione ai gradi della Luce conoscente.

Su linee metodologiche alquanto simili si situano i lavori e le ricerche di due altri importanti studiosi, Maria Corti e Cesare Segre. Entrambi avvertono la complessità, spesso l’intraducibilità dei richiami analogici fra gli scrittori del Medioevo, e si preoccupano di stabilire delle prospettive adeguate. Rispetto ad altri studi, si avverte in loro una maggiore preoccupazione di restare aderenti al rapporto filologico fra i testi, nelle sue implicazioni storiche.

Maria Corti, figura di spicco della recente filologia romanza, il cui percorso è significativo anche perché testimonia una progressiva apertura alla considerazione degli influssi orientali su Dante e il medioevo²¹, fino a conclusioni molto personali, fissa dei criteri per la decifrazione delle analogie testuali. La lettura delle somiglianze si pone, per lei, su tre piani distinti. Al livello più generale idee ed immagini possono ritrovarsi in testi e momenti diversi come prodotti accolti ed accettati, (dalla memoria collettiva, si potrebbe dire) senza che sia possibile identificarne la genesi, e piuttosto come parti di “un patrimonio comune”: è il piano dell’interdiscorsività. A un livello più ristretto, queste analogie dipendono da un rapporto analogico di un modello o un testo, e l’influsso del modello è riconoscibile «senza che sia necessario che l’autore abbia

This is the reason why the most important conceptions in this phase all stem from methodological specifications. On the one hand, the researchers seem to accept the invitation by Carlo Ossola, editor of the *Book of the Ascension*, when he wrote: «The approach to follow for reinterpreting the Commedia is not through seeking a copy made by tracing – but rather through taking into consideration those intermediaries who were more familiar to Dante, some of which were identified (Brunetto, the *Liber de Scala*), and some of which are yet to be identified along the paths of an *itinerarium* that is directed not only *in mentis Deum* but also to St. James of Compostela»¹⁹, and also, we shall add, through the heritage of Biblical and Classical thought: on the other, they support the trends of recent symbolic criticism – for which the imaginary is almost a field in itself, in which stand the archetypes that shape thought and sensibility – and recognise that the work of art, in itself *complex*, cannot be enclosed in purely scientific frameworks: writers do not have the full control of their work.

Thus Carlo Saccone, Iranist and great expert of Islamic culture, when addressing the issue of the Islamic sources of the Commedia, uses new categories, such as that of “inter ideality”. In order to avoid tricky situations generated by comparative analysis, it is worth to use other paradigms, highlighting the founding matrices of a text, in other words the main and deepest intention of an author – and here the reference points to Louis Massignon’s *intentions maitresses* – which he calls guide-ideas. The specific findings, the contributions, the transitions, even if repeated or accumulated, are valid especially if in the backdrop there is a coincidence of such guide-ideas. In this sense, three peculiar elements of Dante’s poem – that is the theme of spiritual research carried out in the first person, the intermediary of a transfigured human-angelical guide²⁰, and the visionary-oneiric dimension of the experience are all founding aspects which, although bringing Dante close to Sufi metaphysical narratives, to the texts of Sana’i or Avicenna, for example, who through the use of a symbolic language and subtleties hidden behind every image, distance themselves from the simple figurations of the Book of the Ascension. The key to understanding these affinities is, however, the common backdrop of Avicennian philosophy, in which the ascension to the heavens is interpreted from an inner perspective (of an esoteric path, if one prefers), as well as in terms of the assimilation of the degrees or levels of the all-knowing Light.

The works and research of two other important scholars, Maria Corti and Cesare Segre, fall along similar methodological lines. Both are aware of the complexity and often also of the untranslatability of the analogical references found among Mediaeval writers, and focus on establishing adequate perspectives. When compared with other studies, a greater concern can be noticed in their work for maintaining the philological connection between the texts, in their historical implications.

Maria Corti, a leading figure in recent Romance philology, whose career is significant also because it gives evidence of a progressive opening to the consideration of Oriental influences on Dante and on the Middle Ages²¹, until reaching very personal conclusions, establishes criteria for deciphering textual analogies. The interpretation of similarities is to be undertaken, for her, on three different levels. At the more general level, ideas and images can be found in different texts and moments as products that have been welcomed and accepted (by the collective memory, it could be said), without their genesis having necessarily been identified, and rather as parts of a “common heritage”: it is the level of interdiscursivity. On a more narrow level these analogies depend on an analogical connection to a model or a text, and the influence of the model is recognisable «even if the author has not had a direct contact with the text»: this is the level of intertextuality. In the case of the closest level, which is also the rarest, a direct influence can be hypothesised. In the analysis carried out by the scholar, and in most cases, the similarities and contacts identified by Asín Palacios are to be interpreted as aspects of interdiscursivity,

avuto contatto diretto con il testo»: è il grado dell'intertestualità. Al grado più vicino, che è il più raro, si può ipotizzare una influenza diretta. Nell'analisi che ne fa la studiosa, e nella più parte dei casi, le somiglianze e i contatti reperiti da Asin Palacios vanno visti appunto come aspetti dell'inter-discorsività, punti in quel processo profondo di intersezione fra le culture che, nei secoli XI e XII, aveva creato affinità di atteggiamenti mentali, modi di intesa fra immagini e forme intellettuali. In questo *sensorium commune* sull'aldilà, possono imporsi – per osmosi – anche dei motivi precisi, come la grandiosità degli spazi, gli animali smisurati, gli alberi rovesciati e altro. Diverso, però, è il caso del *Liber de Scala*. Qui le analogie e gli accordi ricorrono, il più delle volte, entro un impianto e una successione che si corrispondono, e si può parlare di corrispondenze "intertestuali" dal momento che valgono soprattutto per la loro funzione. La struttura dell'inferno è funzionale alla legge del contrappasso, quella delle sfere celesti alla *plenitudo* spirituale. E questo è analogo in entrambi i casi.

Ma la filologa si spinge anche più in là. Riguardo ad alcuni aspetti del Paradiso, è probabile che il manoscritto arabo abbia agito in Dante da fonte diretta. Non si tratta di aspetti secondari, la Corti accenna proprio alla metafisica della luce che soggiace al percorso dantesco. La concezione e lo sviluppo di tutta questa sezione in termini di luminosità, la successione delle luci, la loro gerarchia, i temi dello specchio e della rifrazione, come pure i momenti di accecamento del viandante spirituale²², sono questi i temi addebitabili al *Liber de Scala*.

Da una prospettiva non troppo dissimile, Cesare Segre intende riesplorare, prima delle evidenze e dei riscontri sui testi, quei nessi culturali attivi e presenti nell'alveo intellettuale del periodo. Nel suo bel libro *Viaggi e visioni d'oltremondo* (1990) Segre espone dapprima i caratteri che rendono del tutto singolare la fisionomia della Commedia (l'impegno filosofico, il rimando costante a Virgilio e il realismo nella rappresentazione dei personaggi), poi si volge alle linee tematiche più generali. Il motivo del Viaggio, nel Medioevo, di contro all'opinione corrente, faceva parte della consapevolezza di tutti – per usare le parole di Franco Cardini: «Nel Medioevo, per un insieme di motivi, si viaggiava di continuo. Viaggiavano tutti, anche le persone più umili e i contadini: i chierici, di città in città, i pellegrini, i mercanti, gli aristocratici guerrieri. La vera protagonista dell'epoca medievale è la strada» – ed era già collegato all'idea di un percorso di maturazione e conoscenza di sé. Tra il tema poetico e l'esperienza quotidiana, si insinua quindi il profilo di un archetipo; ed è questo fondamento che spiega in che modo possano nascere immagini e figurazioni concordanti con culture altre: prova ne è che quasi tutte le narrazioni importanti di viaggi, sono state proposte come fonti possibili per Dante. Segre, quindi, auspica un perfezionamento, e della ricerca documentaria e della sensibilità critica: «Oggi noi sappiamo distinguere tra materiali culturali, *res nullius*²³, e il loro ritrovamento in un'opera: fra archetipi e la loro realizzazione nella struttura di un testo: fra codici culturali. Non facciamo l'errore [...] di cadere nell'assioma che Dante fosse troppo superiore alle sue eventuali fonti per aver potuto degnarle di uno sguardo».

Concludendo un suo studio nel 1956, Enrico Cerulli aveva ripreso la felice immagine dell'impossibilità di abbracciare le ombre (Purg. II, 78-84) per parlare di Dante e l'Oriente, per inquadrare meglio, in un certo senso, la difficoltà di arrivare ad un punto definitivo²⁴. E probabilmente questo è vero. Se consideriamo l'intera *querelle* nata un secolo fa dalla pubblicazione del libro, la *querelle* che aveva appassionato e mosso gli specialisti, prima su questioni di principio, poi su sempre più dettagliate scoperte testuali, ci accorgiamo che, riguardo agli influssi arabi su Dante, una risposta unica, una categoria conclusiva, non c'è – al suo posto, un intreccio complicato di riferimenti, con i suoi nodi brillanti e ineludibili e i suoi punti opachi.

as points in that deep process of intersection between cultures which, during the 11th and 12th centuries, had created affinity of mental attitudes, ways of understanding between images and intellectual forms. In this common *sensorium* concerning the afterlife, certain specific motifs can impose themselves – by osmosis –, such as the greatness of spaces, immeasurable animals, upturned trees and other elements. The case of the *Liber de Scala*, however, is different. Here the analogies and concurrences occur mostly within a layout and a succession which correspond to each other, and one could speak of "intertextual" correspondences, since they are linked especially to their function. The structure of hell is functional to the laws of punishment, that of the celestial spheres to spiritual *plenitudo*. And this is analogous in both cases.

Yet Corti pushes even further. Regarding certain aspects of Paradiso, it is probable that the Arab manuscript had influenced Dante as a direct source. These are not secondary aspects, Corti refers specifically to the metaphysics of light that subtends Dante's path. The conception and development of this entire section in terms of luminosity, the succession of the lights, their hierarchy, the themes of the mirror and of refraction, as pure moments of dazzling blindness of the spiritual traveler²², are the themes on which the Commedia is indebted to the *Liber de Scala*.

From a somewhat similar perspective, Cesare Segre intends to re-explore, before evidences and comparisons found in texts, those active cultural connections that were present in the intellectual mould of the time. In his beautiful book, *Viaggi e visioni d'oltremondo* (1990), Segre first of all presents the traits that make the Commedia so unique (the philosophical commitment, the constant reference to Virgil and the realism in the representation of the characters), after which he turns to the more general themes. The motif of the Voyage, in the Middle Ages, contrary to the common opinion, was well known to everyone – to use Franco Cardini's words: «In the Middle Ages, for a series of reasons, people traveled all the time. Everybody travelled, even peasants and the poor: clerics, from town to town, pilgrims, merchants, warrior aristocrats. The true protagonist of the Mediaeval era is the road» – and it was already connected to the idea of personal progress and self-knowledge. Between the poetic theme and the everyday experience, the profile of an archetype takes shape; and it is this principle that explain how images and figurations may appear that concur with those of other cultures: evidence of this is the fact that almost all important travel narratives have been proposed as possible sources for Dante. Segre, therefore, wishes for a perfecting of both documentary research and critical sensibility: «We do not know today how to distinguish between cultural materials, *res nullius*²³, and their discovery in a work: between archetypes and their realisation within the structure of a text: between cultural codes. Let us not make the mistake [...] of falling into the axiom that Dante was too superior, vis-à-vis his possible sources, to have paid them any attention».

At the conclusion of a work of his from 1956, Enrico Cerulli had re-taken the fitting image of the impossibility of embracing the shadows (Purg. II, 78-84) in order to speak about Dante and the Orient, to better understand, in a certain sense, the difficulty of arriving at a definitive conclusion²⁴. And this is probably true. If we consider the whole *querelle* which began a century ago from the publication of the book, the *querelle* that had impassioned and moved the experts, first on questions of principle, later on increasingly detailed textual discoveries, we become aware that, regarding the Arab influences on Dante, there is no single answer, no conclusive category – instead, there is a complex web of references, with its inescapable shining nodes and its areas of darkness.

What will be increasingly perfected is the knowledge of the fabric of the influences and of the traces, the figurative, mythological, poetical and ethical ensemble on which the various fields and the idealities of

Quella che andrà di più perfezionata, ancora e ancora, è la conoscenza del tessuto degli influssi e dei tracciati, l'insieme figurativo, mitologico, poetico, etico su cui i diversi saperi e le idealità di un'epoca si sono conosciute e condizionate: «quel tessuto che ancora ci piacerebbe poter dominare» (D'Amico)²⁵ e dal quale, da una parte e dall'altra, si sono distaccate le anime più complete per ottenere, lontano dallo sguardo delle cose, quella realizzazione profonda²⁶ che – ne siamo sicuri – nessuna analogia può racchiudere o controllare.

¹ La tradizione orale, e poi narrata, dell'ascensione di Muhammad era una realtà ben presente nel contesto arabo, seppure a livello popolare. Si distinguono un ciclo dell'*isrā* (il viaggio notturno compiuto da la Mecca a Gerusalemme, con la guida dell'Angelo Gabriele) e un ciclo del *mira'j* (l'ascensione propriamente detta) – e un'ulteriore tradizione che in qualche modo fondeva i due momenti in un racconto più lungo.

² Stefano Rapisarda, esaminando gli ambienti culturali e le riviste intorno all'opera del Palacios, sostiene, negli intellettuali del tempo, la presenza di un preciso "progetto culturale": «Anche in *Al-andalus*, come in *Raza Espanola* (due riviste), per quanto a livelli più alti, una delle parole-chiave è *precursores* [...] è un'autentica frenesia».

³ C. Saccone, introduzione a *Sguardi su Dante da Oriente*, «Quaderni di Studi Indo-mediterranei» IX, Dall'Orso, Alessandria 2016.

⁴ Si veda ad esempio la recensione ammirata ed attenta di C. Nallino su *Oriente Moderno*, in cui si elogia "il grandissimo valore dell'opera", "l'ampiezza di informazioni senza precedenti", "le vie completamente nuove": e si avanzano riserve solo per i presunti contatti fra Dante e la poesia mistica colta.

⁵ È nota la diffidenza del grande critico per le ricerche documentarie, per lui "critica degli scartafacci": «Studiare un'opera letteraria nelle sue fonti, nei suoi precedenti, nella materia che la costituisce significa dunque andarla a cercare dove essa non è».

⁶ G. Gabrieli, *Dante e l'Oriente*, Zanichelli, Bologna 1921, pp. 9-10.

⁷ «Benché Dante non lo dichiarò, né risultò documentalmente quale fosse il suo veicolo mediante il quale l'escatologia islamica giunse a sua conoscenza, non per questo il fatto dell'imitazione è meno certo», dichiara per esempio con convinzione l'autore verso la conclusione della sua opera. Per la risposta puntuale a questa posizione, si veda Torraca, in «La critica», XVIII, 1920, p. 4.

⁸ L'espressione è di Maria Longoni (2003), *Il Libro della scala*, vedi oltre.

⁹ Nuova importanza assunsero opere generali a torto lasciate nell'oblio, come la *Storia dei musulmani di Sicilia* di Michele Amari o le pionieristiche ricerche in Spagna di Ribera y Tarragó, maestro di Palacios, sugli influssi arabi nella lirica trobadorica.

¹⁰ Nardi (1922). Citato in M. Asin Palacios, *Dante e l'Islam. Storia e critica di una polemica*, Pratiche, Parma 1994, p.387.

¹¹ Il libro esce in due edizioni prestigiose. E. Cerulli, *Il "Libro della Scala" e la questione delle fonti arabo-spagnole della Divina Commedia*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1949.

¹² Scrive appunto Cerulli: «Abbiamo la prova definitiva che il Viaggio oltremontano di Maometto era entrato nella letteratura occidentale ed era noto fin dal XII secolo in una sua diffusa redazione».

¹³ La Longoni, nel notare le ingenuità e le contraddizioni dello spazio cosmologico del *Liber de Scala* in parte dovute alla fantasia popolare, in parte ad errori di compilazione, aggiunge: «Con il succedersi delle pagine la precisione si trasforma in una vertigine cosmologica. [...], colpa forse del curatore. Ma ci piace leggergli l'involontaria rappresentazione dello smarrimento in cui cade chi si avvia a percorrere la misteriosa realtà di un universo che "nemo novit nisi solus Deus qui fecit opus"».

¹⁴ Rispettivamente nominate come *Liber Meheraj sive Scalae* (Oxford), e *Livre de l'Eschielle* (Parigi).

¹⁵ S. Baccaro, *Dante e l'Islam. La ripresa del dibattito storiografico sugli studi di Asin Palacios*, «Doctor Virtualis. Rivista on line di storia della filosofia medievale» n. 12, 2013.

¹⁶ L'ultima frase è dello stesso Cerulli.

¹⁷ *Espana in sua historia*, 1948.

¹⁸ Il testo esce per la prima volta nel 1991, *Il Libro della Scala di Maometto*, a cura di R. Rossi Testa, Mondadori, Milano, corredato da un'ampia postfazione di Carlo Saccone, e in altre successive edizioni, per la Edizioni SE e ancora Mondadori. L'edizione più recente è a cura di A. Longoni, con un saggio di Maria Corti, *Il Libro della Scala di Maometto*, BUR, Rizzoli, 2003.

¹⁹ C. Ossola, *Dante, l'Islam e la cultura del Medioevo latino a partire dalla tesi di Asin Palacios*, introduzione all'edizione del 1993 (Pratiche, Parma) de *L'escatologia islamica*. Sulla stessa linea, qualche tempo dopo, anche G. Gorni: «Ricerche da incoraggiare, purché non vadano a detrimento di quanto già registrato da una lunga e fortunata esegesi, e cioè l'*Eneide*, il *Somnium Scipionis* di Cicerone, la *Farsalia* di Lucano e le visioni dei Vangeli apocrifi».

²⁰ Precisiamo il senso di questa definizione: mentre il *Mirā'j* si svolge sotto la guida di due entità angeliche, Gabriele e Ridwan, sia nella *Commedia* che nei testi sufi citati il pellegrino è preso per mano da figure reali, esistite nella vita degli autori ma portatrici, nel racconto, di una Sapienza angelica iniziatrice.

²¹ Scrive Rapisarda, che pur si pone in una visuale molto critica: «Mai nessun romanista dell'autorevolezza di Maria Corti aveva sposato la tesi di Asin Palacios, ad eccezione forse dell'olandese De Greve, nel 1919, filologo di una certa fama». In effetti, Corti si è occupata dei possibili influssi orientali su Dante sin dagli anni Ottanta, nei libri *Dante ad un nuovo crocevia* (1981) e *La felicità mentale. Scritti su Cavalcanti e Dante*. I primi accenni a tali contatti riguardano le polemiche filosofiche sul linguaggio presenti nel *De vulgari eloquentia*, dove Dante è accostato agli averroisti. Vi è poi il graduale interesse della studiosa per la *General Estoria* scritta da Alfonso il Saggio, in cui si viene colpiti dall'affermazione – di origine arabo-ispánica – del divieto di attraversare lo Stretto di Gibilterra: divieto successivamente considerato dalla Corti uno spunto fondamentale per l'episodio di Ulisse nella *Commedia*. Infine c'è la disanima nuova, sui criteri che stiamo esponendo, del testo di Asin Palacios.

²² Qualche esempio concreto. Nel Viaggio del Profeta, le abbaglianti luci celesti ottenebrano la vista al pellegrino ad ogni nuova tappa, con la sensazione di diventare cieco. La sua guida, l'Angelo Gabriele, prega Dio che conceda ogni volta, agli occhi del Profeta, una maggiore capacità. Questa scena ricorre varie volte, con modalità quasi analoghe, nel Paradiso di Dante, dove è Beatrice a aiutare e confortare il poeta

an era became known and were conditioned: «that fabric which we wish we could still master» (D'Amico)²⁵ and from which, on all sides, the more complete spirits distance themselves in order to obtain, far from the gaze of things, that deep realisation²⁶ which – we are sure – no analogy can enclose or control.

Translation by Luis Gatt

¹ The oral, and later narrated tradition, of the ascent of Muhammad, was well present in the Arab context, albeit at the popular level. There is a distinction between a cycle of the *isrā* (the nocturnal voyage from Mecca to Jerusalem, guided by the Angel Gabriel) and a cycle of the *mira'j* (the ascent itself) – and an additional tradition which in some way blended the two events into a longer narrative.

² Stefano Rapisarda, in his examination of the cultural circles and the magazines related to the work of Palacios, affirms the presence among the intellectuals of that time of a precise "cultural project": «Also in *Al-andalus*, as in *Raza Espanola* (two magazines), although at higher levels, one of the key words is *precursores* [...] a total craze».

³ C. Saccone, introduction to *Sguardi su Dante da Oriente*, «Quaderni di Studi Indo-mediterranei» IX, Dall'Orso, Alessandria 2016.

⁴ See for example the admiring and attentive review by C. Nallino in *Oriente Moderno*, in which he praises "the great value of the work", "the unprecedented vastness of information", "the completely new approaches", and expresses doubts only regarding the alleged links between Dante and cultured mystical poetry.

⁵ The diffidence of the great critic for documentary research, which he deemed "note-book criticism", is well known: «To study a work of literature in its sources, its precedents, in the matter that constitutes it means to go looking for it where it is not».

⁶ G. Gabrieli, *Dante e l'Oriente*, Zanichelli, Bologna 1921, pp. 9-10.

⁷ «Although Dante does not declare it, nor is there documentary evidence of the vehicle through which he came in contact with Islamic eschatology, the fact of the imitation is nonetheless true», affirms the author with conviction toward the conclusion of his work. For a specific answer to this position, see Torraca, in «La critica», XVIII, 1920, p. 4.

⁸ The expression belongs to Maria Longoni (2003), *Il Libro della scala*.

⁹ New importance was assumed by general works mistakenly forgotten, such as the *Storia dei musulmani di Sicilia*, by Michele Amari or the pioneer research carried out in Spain by Ribera y Tarragó, teacher of Palacios, regarding the Arabic influence on troubadour lyric poetry.

¹⁰ Nardi (1922). Quoted in M. Asin Palacios, *Dante e l'Islam. Storia e critica di una polemica*, Pratiche, Parma 1994, p.387.

¹¹ The book came out in two prestigious editions. E. Cerulli, *Il "Libro della Scala" e la questione delle fonti arabo-spagnole della Divina Commedia*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vatican City 1949.

¹² On this respect Cerulli writes: «We have the definitive proof that the Heavenly Voyage of Muhammad had entered into Western literature and had been known since the 12th century in a widespread version».

¹³ Longoni, in noticing the ingenuities and contradictions of the cosmological space of the *Liber de Scala*, partly due to popular fantasy, and partly to compilation errors, added: «With the succession of the pages the precision is transformed into a cosmological confusion. [...], perhaps the curator is to blame. Yet we like to interpret in this the involuntary representation of the feeling of being lost that overcomes those who travel down the mysterious reality of a universe that "nemo novit nisi solus Deus qui fecit opus"».

¹⁴ Respectively known as *Liber Meheraj sive Scalae* (Oxford), and *Livre de l'Eschielle* (Paris).

¹⁵ S. Baccaro, *Dante e l'Islam. La ripresa del dibattito storiografico sugli studi di Asin Palacios*, «Doctor Virtualis. Rivista on line di storia della filosofia medievale» n. 12, 2013.

¹⁶ This last phrase is by Cerulli.

¹⁷ *Espana en su historia*, 1948.

¹⁸ The text appeared for the first time in 1991, *Il Libro della Scala di Maometto*, edited by R. Rossi Testa, Mondadori, Milan, accompanied by a long afterword by Carlo Saccone, and in other subsequent editions, for Edizioni SE and once again Mondadori. The most recent edition is edited by A. Longoni, with an essay by Maria Corti, *Il Libro della Scala di Maometto*, BUR, Rizzoli, 2003.

¹⁹ C. Ossola, *Dante, l'Islam e la cultura del Medioevo latino a partire dalla tesi di Asin Palacios*, introduction to the 1993 edition (Pratiche, Parma) of the *La escatologia islamica*. Along the same lines, sometime later, also G. Gorni: «Research which should be encouraged, as long as it does not damage what has already been obtained through a long and successful exegesis, in other words the *Aeneide*, Cicero's *Somnium Scipionis*, Lucan's *Farsalia* and the visions of the Apocryphal Gospels».

²⁰ We clarify the sense of this definition: while the *Mirā'j* takes place under the guidance of two angelic entities, Gabriel and Ridwan, both in the *Commedia* and in the Sufi texts quoted the pilgrim is guided by real figures which existed in the life of the authors yet are bearers, in the narrative, of an initiatory angelic Knowledge.

²¹ Rapisarda writes from a considerably critical point of view: «Never had any Romanist of the authority of Maria Corti embraced the thesis of Asin Palacios, with the exception perhaps of the Dutch scholar De Greve, a philologist of a certain renown, in 1919». In fact Corti had studied possible Oriental influences on Dante since the Eighties, in the books *Dante ad un nuovo crocevia* (1981) and *La felicità mentale. Scritti su Cavalcanti e Dante*. The first references to these contacts regard the philosophical debates regarding language present in *De vulgari eloquentia*, where Dante linked to the Averroists. Then came the gradual interest of the scholar for the *General Estoria* written by Alfonso el Sabio, in which one is struck by the affirmation – of Arabic-Hispanic origin – of the prohibition to cross the Strait of Gibraltar: a ban which was subsequently considered by Corti as fundamental for the episode of Ulisses in the *Commedia*. Finally there is the new examination, based on the criteria presented here, of the text by Asin Palacios.

²² A few specific examples. In the Voyage of the Prophet, the dazzling celestial lights obscure the view of the pilgrim at every new stage, with the sensation of becoming blind. His guide, the Angel Gabriel, prays to God so He may concede a greater capacity to the eyes of the Prophet at every stage. These scene appears several times, in similar form, in Dante's Paradise, where it is Beatrice who helps and comforts the poet (for example in the Tenth sphere). Later, the contemplation of the "rose of the blessed", with Dante's long and arduous effort to adapt his gaze to the intensity of the brilliance, recalls many similar inflections from the end of the *Liber de Scala*.

²³ Expression used by D'Ancona, in the text *I precursori di Dante* (1874), to indicate



(per esempio nella Decima sfera). Più avanti, la contemplazione della “rosa dei beati”, con lo sforzo difficile e prolungato di Dante di adeguare lo sguardo all’intensità del fulgore, richiama gli accenti molto simili del finale del *Liber de Scala*.

²³ Espressione usata da D’Ancona, nel testo *I precursori di Dante* (1874), per indicare quei motivi di cui è impossibile precisare la fonte e che la Corti assegna al piano dell’interdiscorsività.

²⁴ E. Cerulli, *Dante e l’Islam*, in «Al-andalus. Revista de las escuelas de estudios arabes de Madrid y Granada», XXI, 1956.

²⁵ D’Amico, *Influenze islamiche sulla Commedia: una ricerca non conclusa*.

²⁶ «La mistica, è l’esperienza non provocata, dell’inatteso, dell’inesplicabile, del singolare, dell’istante, che sia gioia o sofferenza. Un’esperienza soggettiva, ma in cui il soggetto è passivo sotto la stretta del Reale [...], in un raccoglimento che ha condotto molti a trovare la loro personalità definitiva e a partecipare ad una compassione totale per la miseria e la stanchezza dell’umanità» (L. Massignon).

those motifs whose source is impossible to identify and which Corti assigns to the level of interdiscursivity.

²⁴ E. Cerulli, *Dante e l’Islam*, in «Al-andalus. Revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada», XXI, 1956.

²⁵ D’Amico, *Influenze islamiche sulla Commedia: una ricerca non conclusa*.

²⁶ «Mysticism is the non-elicited experience of the unexpected, the unexplainable, the unique, of the instant, whether it comes in the form of joy or suffering. A subjective experience in which the subject is passive under the grip of the Real [...], in a meditation that has led many to find their ultimate personality and to participate in a total compassion regarding the misery and tiredness of humanity» (L. Massignon).

Nel territorio dell'Etruria Rupestre, lungo il limite di un fitto bosco di querce, nel contesto di una antica cava per l'estrazione del peperino, tra gli affioramenti di segni d'antiche frequentazioni, si rivela, protetto in un antro, un piccolo tempio dedicato a Demetra, l'etrusca Vei: un luogo che descrive la solidarietà mistica tra ambiente naturale e storia dell'umanità.

In the territory of rock-art Etruria, along the boundary of a thick oak forest and in the context of an ancient quarry for the extraction of volcanic tuff, among outcrops of ancient human presences, stands, protected in a cave, a small temple devoted to Demeter, the goddess which the Etruscans called Vei: a place that describes the mystical solidarity between natural environment and the history of humanity.

Dove affiorano le rocce. Il tempio rupestre di Demetra nella Macchia delle Valli di Vetralla Where rocks surface. The rock temple of Demeter in Macchia delle Valli di Vetralla

Luigi Franciosini

*In realtà un luogo non è mai scelto dall'uomo, è soltanto scoperto.
Lo spazio sacro si rivela a lui in un modo o nell'altro.*

(M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*)

Nel 2006 la Soprintendenza Archeologica per l'Etruria Meridionale effettuò una campagna di scavo rinvenendo un santuario rupestre dedicato a Demetra, inserito nel contesto di una antica cava di peperino a cielo aperto nel territorio di Vetralla, nel distretto dei monti Cimini¹. Testimonianze del culto, probabilmente precedente al periodo etrusco, partono dal VI secolo a.C. spingendosi fino all'epoca medio-ellenistica².

La visita al tempio di Demetra propone un raffronto tra paesaggio del sacro e paesaggio del lavoro. Un accostamento che ci aiuta a considerare l'inseparabilità nel mondo antico, tra manifestazioni della sfera religiosa indotte dall'apparizione di elementi naturali (una pietra, un antro, una voragine, un bosco, una sorgente ecc.), rispetto all'uso tangibile che quegli stessi elementi inducono se avvertiti come risorse materiali.

La cava

Una roccia affiorante lungo il limite di un fitto bosco di querce e castagni, sull'ultimo residuo di quella che fu la *Selva Cimina*³, che dal Monte Venere, dominante l'antico cratere vulcanico, oggi bacino lacustre di Vico, discende verso Ovest fino a raggiungere il cuore della Etruria rupestre: quell'Etruria mummificata, selvaggia e solenne, dalle profonde forre e dalle maestose ed evocanti architetture scolpite lungo le pareti tufacee.

Ero a conoscenza che si erano conclusi i lavori di scavo di un santuario rupestre dedicato a Demetra in località Macchia delle Valli nel comune di Vetralla.

*In truth a place is never chosen by man, it is only discovered.
The sacred space is revealed to him one way or another.*

(M. Eliade, *Treatise on the History of Religions*)

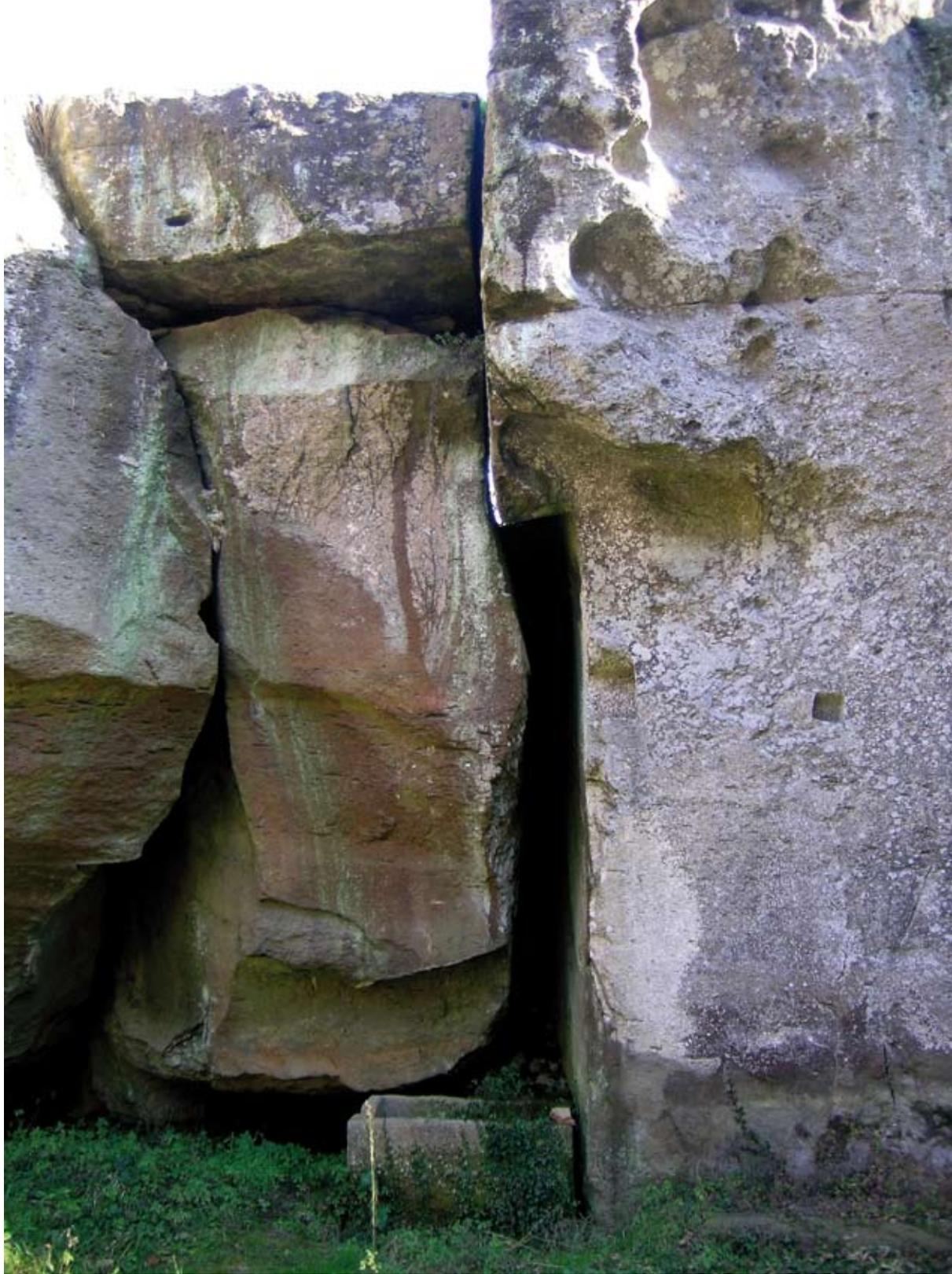
In 2006, the Archaeological Superintendency for Southern Etruria carried out an excavation campaign in which it found a rock-art sanctuary devoted to Demeter which was part of an ancient open-air volcanic tuff quarry in the territory of Vetralla, in the district of the Cimini hills¹. The findings include evidence of religious worship, probably predating the Etruscan period, from the 6th century B.C. to the middle Hellenistic era².

The visit to the temple of Demetra in the territory of Vetralla, in the district of Monte Cimino, proposes a contrast between the landscape of the sacred and the landscape of work. A juxtaposition that helps us to consider how inseparable were in the ancient world the manifestations of the religious sphere, induced by the apparition of natural elements (a stone, a chasm, a forest, a spring, etc.), from the tangible use of these same elements if considered as material resources.

The quarry

A rock that surfaces along the boundary of a dense forest of oaks and chestnut trees in what remains of what once was the *Selva Cimina*³, which from Monte Venere, with its ancient volcanic crater that today is the basin of lake Vico, descends to the west until it reaches the heart of rock-art Etruria: that mummified, wild and solemn Etruria with its deep gorges and majestic and suggestive architectures carved into the tuff walls.

I learned that excavation works had been concluded in a rock sanctuary devoted to Demeter in the locality of Macchia delle Valli, municipality of Vetralla.



Vetralla, santuario rupestre di Macchia delle Valli: vasca di raccolta e canale di scorrimento delle acque sorgive
Vetralla, santuario rupestre di Macchia delle Valli: la rivelazione dall'alto della cella

Planimetria e sezione del santuario di Demetra in località Macchia delle Valli di Vetralla. Rielaborazione grafica dell'autore sulla base del rilievo pubblicato a cura di: M. Gabriella Scapatucci, "Nuovi interventi nel santuario rupestre di Macchia delle Valli", in "L'Etruria Meridionale Rupestre", (nota 10 del testo) p. 92

Vetralla, santuario rupestre di Macchia delle Valli: l'antica cava di peperino al di sopra del santuario p. 93

Vetralla, santuario rupestre di Macchia delle Valli: la cella culturale nell'antro naturale



Cercai ma a nulla valse la familiarità a muovermi in quei territori, a riconoscere indizi topografici, a percepire i segni dell'antico: ci volle un'immagine dall'alto, una visione satellitare. Sullo schermo, che man mano telescopicamente si concentrò sempre più sul dettaglio, apparve subito chiara la presenza lungo il limite del bosco di una massa lapidea grigia: un grande blocco di peperino affiorava dal suolo poggiandosi lungo il pendio contrassegnando il trapasso tra valle e bosco⁴.

Era quello il luogo consacrato al culto di Demetra, la dea materna della terra, la divinità ctonia, protettrice della terra coltivata, della fertilità, nel mito unita alla figlia Persefone, regina dell'oltretomba, del sottosuolo, la ninfa del fiume sepolcrale, che avrebbe diviso la sua anima tra il mondo del sotterraneo e il mondo terrestre.

Non fu facile scovarla quella roccia, apparizione del sacro, densa concentrazione di bellezza e mistero in cui gli uomini avevano scorto qualcosa d'altro; ciò mi sembrò comprensibile, se ci fossimo spinti a immaginare lo spirito di quella comunità agricola che alle soglie del VI secolo a.C., su quella roccia affiorante dal suolo nel contesto del bosco e delle acque sorgive, non poteva che aver riconosciute virtù numinose: risorsa materiale e spirituale, pietra e sedimento divino, cava e santuario.

Raggiunti il sito percorrendo la via Blerana, che da Est si inoltra, dirigendosi verso la costa tirrenica, nei territori dell'Etruria rupestre, di Norchia, del Mignone⁵ e della via Clodia. M'inoltrai nel bosco e dopo un breve tragitto, avvertii l'approssimarsi ad un luogo di *lunga durata*.

Incisioni, scalfitture, incavi (tutte azioni a sottrarre materia alla materia, impalpabili indizi della presenza dell'uomo operante sulla natura), man mano comparvero con più frequenza annunciando l'apparizione di un evento.

Varcato un ultimo dosso si mostrò, aggredita dalla vegetazione del sottobosco, l'invaso di una antica tagliata: una *via cava* scavata nel

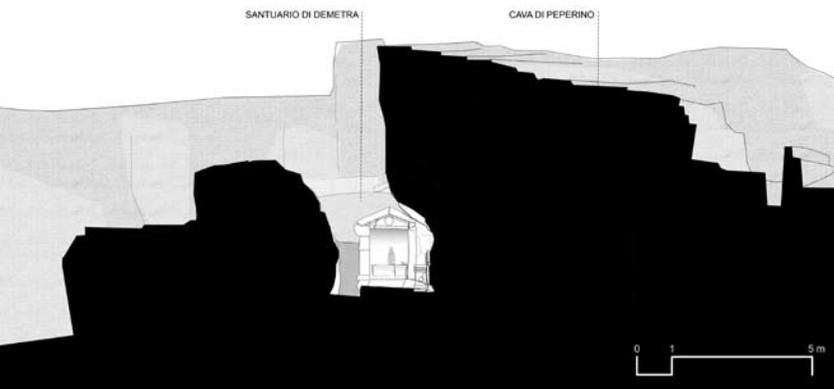
I searched but found that my familiarity and knowledge of those territories, my capacity to recognise topographical clues and to perceive the signs of antiquity, was not enough: an image from above was necessary, a satellitar vision. On the screen, which gradually and telescopically focused on detail, the clear presence soon appeared along the boundary of the forest of a grey stoney mass: a great block of *peperino* tuff rock surfaced from the ground and rested along the slope, marking the passage from the valley to the woods⁴.

That was the place devoted to the cult of Demeter, the mother goddess of the Earth, the chthonic divinity, protectress of cultivated land, of fertility, united in myth to her daughter Persephone, queen of the netherworld, of the underground, the nymph of the sepulchral river who divided her soul between the underworld and the Earth above. It was not easy to find that rock, apparition of the sacred, dense concentration of beauty and mystery in which men had glimpsed something else; this seemed understandable, if we imagined the spirit of that agricultural community who, at the turn of the 6th century B.C., had recognised numinous virtues in that rock which surfaced from the ground in the context of the forest and of the spring waters: material and spiritual resource, stone and divine sediment, quarry and sanctuary.

I reached the site travelling along via Blerana, which from the east and in the direction of the Tyrrhenian coast enters the territories of rock-art Etruria, of Norchia, the Mignone⁵ and via Clodia. I entered the forest and after a brief walk noticed the proximity of a *long lasting* place.

Incisions, scratches and carvings (all actions which subtract matter from matter, marks of the impalpable presence of man operating on nature), gradually and more frequently appeared, announcing the apparition of an event.

Having overcome a last mound the empty space of an ancient excavation appeared: a *via cava* carved into the tuff mass in accordance



masso tufaceo secondo le tecniche di tracciamento etrusche, che preferivano scavare, piuttosto che aggirare gli incidenti orografici. Un segno prodotto dall'azione umana incastonato nel sottobosco: il dialogo tra le forme è sempre più importante delle forme stesse, così come la pietra tagliata, levigata, incisa, prende densità e identità tra la pietra grezza. Il limite, il luogo della separazione tra gli opposti caratteri è il vero protagonista di questa dialettica, che annuncia l'apparizione dello spazio pensato, dello spazio architettonico.

Oltrepassata la piccola tagliata si aprì il paesaggio. Da lì a poco, verso ponente, in piena luce sul limite della valle, stretto tra le pendici dell'invaso naturale, si sarebbe mostrato, con tutta la solennità della visione, mimetizzato tra la vegetazione, il grande masso fratturato di peperino.

Lì per lì non si vedeva nulla d'insolito: solo delle bellissime pareti grigie di pietra, rotte ed incrinata qua e là e istoriate di licheni⁶.

Un accumulo di blocchi ciclopici dalle superfici tormentate si rivelava nella forma d'una cava a cielo aperto: una piattaforma lapidea che si protendeva a sbalzo sulla valle. Tracce virtuose dell'addomesticamento del territorio selvaggio strappato e rimodellato dall'ingegno tecnico dell'uomo e dalla sua volontà di rappresentazione.

Attraverso un itinerario tortuoso nel fitto del bosco seguendo tratturi di sommità e di valle, nella dimensione indomita e primitiva che tutto concede a visioni ed estetiche pittoresche eravamo giunti di fronte ad una chiara testimonianza dell'azione umana: «un paesaggio nel quale le vestigia del passato sembrano soggiacere a una sorte di metamorfosi sulla consistenza pietrosa del terreno, ad una mummificazione della cultura, del linguaggio dell'uomo nel grembo stesso della natura, nella magia del silenzio»⁷. (C.H. Grey) Eravamo di fronte all'antica cava di peperino che, dai segni lasciati sulle superfici, dimostrava una frequentazione che comprendeva fasi molto antiche (VI/V sec. a.C.)

with the techniques of the Etruscans, who preferred to excavate through, rather than turn around orographic accidents.

A sign produced by human action in the middle of the undergrowth: the dialogue between forms is always more important than the forms themselves, in the same way as a stone which is cut, smoothed and carved takes on a density and identity that distinguishes it from rough rock. The boundary, the place of separation between different features is the true protagonist of this dialectics, which announces the apparition of the thought space, of architectural space.

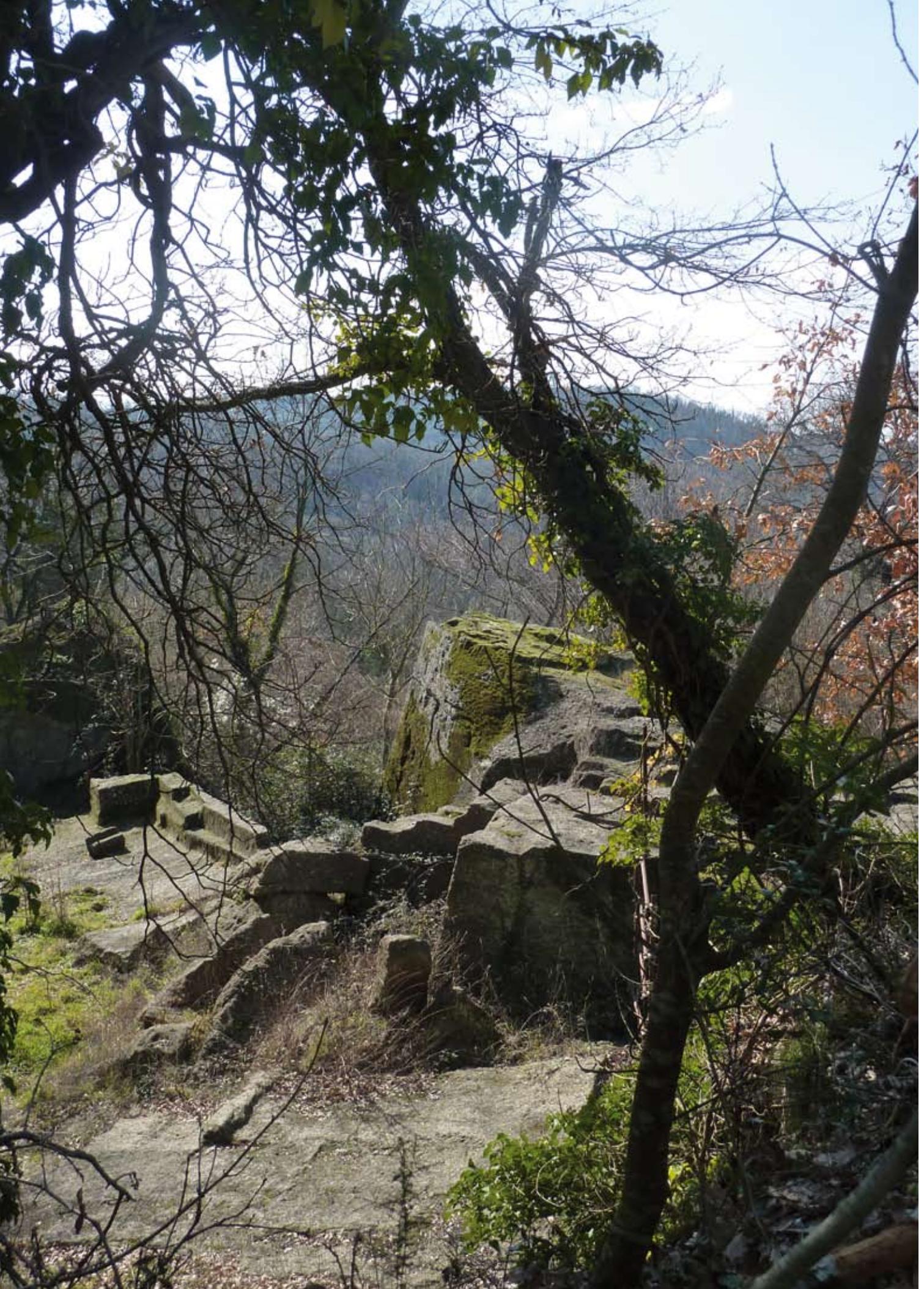
The landscape lies beyond the small opening. After a small distance, toward the west, in the full light and on the boundary of the valley, caught between the slopes of the natural basin, the great fractured boulder of *peperino* tuff would appear, concealed within the vegetation, with all the solemnity of a vision.

Nothing unusual could be seen at first: only beautiful grey rock walls, broken and cracked here and there, and decorated with lichens⁶.

An accumulation of cyclopic blocks with tormented surfaces were revealed in the form of an open-air quarry: a stone platform that extended over the valley. Virtuous traces of the domestication of a wild territory taken from nature and remodelled by the technical genius of man and his will to representation.

Through a tortuous path within the dense forest following routes that led to peaks and valleys, in the untamed and primitive dimension that concedes everything to visions and picturesque aesthetics, we had arrived before a clear evidence of human action: «a landscape in which the remains of the past seem to be subject to a sort of metamorphosis on the stony consistency of the terrain, to a mummification of culture, of the language of man in the womb of nature itself, in the magic of silence»⁷. (C.H. Gray)

We were before the ancient *peperino* tuff quarry which, by the signs left on the surface, revealed human presence from very ancient periods (6th/5th centuries. B.C.)





La cava si mostrava come una sorta di sagrato lapideo, irregolarmente dentellato: una serie di trame di distacco, si susseguivano, terrazzo dopo terrazzo, fino a raggiungere il limite d'estensione del masso di peperino, il quale, sarebbe poi precipitato impetuosamente sulla valle sottostante.

Sulla superficie del piano di cava si esibivano i tagli d'epoca etrusca e le impronte regolari (dominate dall'angolo retto) dei reticoli geometrici utilizzati per eseguire il distacco dei blocchi destinati all'*opus quadratum*⁸; ma altresì restavano impressi anche tagli più recenti tanto da dimostrare uno sfruttamento della cava in età moderna: una mappa del tempo e delle tecniche estrattive.

Lungo il limite del banco lapideo, si stagiava, miracolosamente conservato, un cippo di peperino⁹: un marcatore territoriale posto come guardiano del confine a indicare l'inizio del *temenos* rispetto alla vastità indomita della selva: una radura sacra, un locus adatto all'impianto di un tempio:

«[...] È verosimile quindi che anche dal punto di vista naturalistico che il sito dovesse presentarsi così come si presenta oggi, cioè come immerso in un bosco al limite di una sorgente, nelle vicinanze di un naturale compluvio, con pareti rupestri in vista, tutti elementi che hanno suggerito l'impianto del santuario in questo punto, con valenze paesaggistiche di inconsueto pregio»¹⁰.

Da luogo profano a luogo sacro

Ad eccezione di quel cippo issato sul limite della cava, a pochi metri dal precipizio, nulla poteva indicarci della presenza, in quel luogo, di un santuario. Discendendo il perimetro del masso, aggirandolo fino a raggiungere la quota della valle, dal suolo intriso d'acqua sorgiva, apparve la rupe.

Tre grandi blocchi dalle bellissime pareti lisce di peperino s'innalzavano di fronte a me ferme, per più di 10 metri; intagliate, fessurate, bucciate come una rovina ma di quelle che non si possono rompere mai, che promettono eternità.

Tutto quello spettacolo, imprigionato nella maestosa e solenne natura, si mostrava per essere scoperto senza fretta: nulla si nascondeva, ma neppure si concedeva.

Chi sapeva accorgersene se ne sarebbe accorto, prima o poi, della presenza su quelle pareti grigie della moltitudine di indizi capaci di segnalare la presenza dell'uomo: canali d'acqua, bacini di raccolta, buche e solchi raccontavano di antiche frequentazioni, di rituali, di coraggiosi tentativi di intrattenere dialoghi con la roccia, con l'antro, con l'acqua sorgiva e la terra.

Se le parole fossero in grado di cogliere quella realtà imperscrutabile, anche se ritratta con la precisione fotografica non potrebbero che lasciare un'impronta imprecisa, mutila di quel luogo. Ci vorrebbero i vantaggi dell'intuizione, in modo da rendere accessibile la natura essenziale di quel sito in cui tutto era connesso, tutto era circolare.

Si innalzava dalla valle il grande masso (fratturato in tre parti da profonde cavità), conformato come una abside naturale destinata a raccogliere la comunità dei fedeli rispetto ad una figura celebrante il rito misterico. Sulla destra del masso, da una fenditura verticale che si incuneava all'interno del masso, scolava, lentissima, l'acqua proveniente da una profonda e invisibile sorgente naturale.

Alla base della fenditura era disposta una vasca ricavata da un blocco di pietra: un monolite scavato (quasi un sarcofago), posizionato lì con lo scopo di ricevere le acque sorgive.

Sul lato opposto e in asse alla vasca, si scorgeva una cavità nel punto in cui, per effetto dello scivolamento millenario d'un masso sull'altro, si era venuto a formare un antro naturale: un pertugio basso e oscuro tanto da mostrarsi come l'imbocco di una tana, piuttosto che l'ingresso al mondo sotterraneo destinato al culto della divinità.

Un passaggio tanto basso da costringerti a proseguire inchi-

The quarry appeared as a sort of stone parvis, irregularly dented: a series of separation wefts continued, terrace after terrace, until reaching the limit of the *peperino* tuff boulder, which then impetuously lowered onto the valley below.

Cuts from the Etruscan era could be seen on the extraction surface of the quarry, as well as the regular marks (prevalingly right angles) of the geometrical grids used for carrying out the separation of the blocks destined to the *opus quadratum*⁸; yet there were also other more recent cuts that provided evidence of the use of the quarry in the modern age: a map of time and of extraction techniques.

Along the limit of the stone quarry stood, miraculously preserved, a *peperino* tuff boundary stone⁹: a land marker placed as guardian of the boundary signalling the beginning of the *temenos* from the untamed vastness of the forest: a sacred clearing, a locus which was adequate for placing a temple:

«[...] It is thus plausible that also from the naturalistic point of view the site could be as it appears today, that is immersed in a forest next to a spring, in the proximity of a natural compluvium with exposed rock walls, all of which are elements that suggested the establishment of the sanctuary in this place, with landscape value of exceptional quality»¹⁰.

From profane place to sacred place

With the exception of that boundary stone at the limit of the quarry, a few metres from the chasm, nothing could indicate the presence of a sanctuary in that place. Descending along the perimeter of the boulder and turning around it until reaching the valley, the crag rose from the water-soaked ground.

Three great blocks with beautiful *peperino* tuff walls more than 10 metres high stood before me; carved, cracked, perforated like a ruin, yet of the type that can never be broken, that promise eternity.

All this spectacle, imprisoned within the majestic and solemn nature, appeared and was there to be discovered without hurry: nothing was concealed, yet neither was it easily conceded.

Those who could comprehend would eventually know of the presence on those grey walls of numerous signs which were capable of signalling the presence of man: water canals, water collection basins, ruts and furrows told the story of human presence since ancient times, of rituals, of courageous attempts to carry out a dialogue with the rock, with the cave, with the spring and with the earth.

If words were capable of grasping that inscrutable reality, even if depicted with photographic precision, they would leave but an imprecise, maimed mark of that place. One would need intuition to make the essential nature of that place accessible, that site in which everything was connected, everything was circular.

The great boulder rose from the valley (fractured in three sections by deep cavities), shaped as a natural apsis destined to gather the community of the faithful around a figure who celebrated the mystical rite. To the right of the boulder, from a vertical crack wedged into the boulder, the waters from a deep and invisible natural spring slowly dripped.

At the base of the crevice there was a tank made from a block of stone: a carved monolith (almost a sarcophagus), placed for the purpose of collecting the water from the spring.

On the opposite side and aligned with the tank a cavity could be seen at the point where, through the effect over the centuries of the slippage of boulders, a natural cave had been formed: a low and dark hole which appeared like the entrance to a burrow, rather than to the underground world devoted to the worship of the divinity.

A passage that is so low that in order to continue one is forced to stoop until finally reaching a subterranean grotto illuminated by the light which enters through a crack in the vault.

This underground space, this telluric and chthonic place, is dominated by a small cell among the rocks, a small temple¹¹ with

mandoti che conduceva ad una grotta sotterranea rischiarata dalla luce proveniente da una fenditura aperta sulla volta.

A dominare quella spazialità di sottosuolo, luogo tellurico e ctonio, apparve, stretta tra le rocce, una piccola cella, un tempietto¹¹ con tetto a due falde costruito con grandi lastre e blocchi di peperino a rappresentare l'idea primitiva della casa. Una stanza destinata al ministro del rito per celebrare, tra i depositi votivi, il culto della dea. Che ammirazione immaginare l'immenso sforzo prodotto da quei costruttori per calare le grandi lastre monolitiche, tagliate a spigoli vivi, all'interno della grotta; quale stupore constatare l'abilità tecnica e la precisione che furono messe in atto per sollevare e disporre le singole lastre, montate a secco, l'una sull'altra. Tutta quell'attenzione doveva attestare e santificare un patto concluso tra divinità e umane speranze.

Un'architettura ordinata e misurabile, in opposizione al caos primigenio del luogo di natura, in cui il trascendente si era manifestato all'immanente. La costruzione della cella si fonda, in ultima analisi, sopra una rivelazione che in *illo tempore* svelò l'archetipo dello spazio sacro in forma di casa.

Il bosco, la grotta, l'anfro, la sorgente costituiscono un complesso di presenze che incorporano, che rivelano, una cosa diversa da sé, cioè una cosa diversa dalla loro condizione normale di oggetti e cose. La loro diversità dove risiede? Per ora basta indicare le loro forme singolari, l'efficacia della loro rappresentazione o più semplicemente la loro forza.

In conclusione questa piccola esperienza, ai margini del conosciuto, ci dimostra come il paesaggio nella sua accezione più ampia e profonda sia rappresentativo, in tutti i suoi più piccoli particolari, dell'intera vicenda umana: una solidarietà mistica tra il territorio e la storia dell'umanità.

¹ La visita al tempio di Demetra nel territorio di Vetralla, nel distretto del monte Cimino, propone un raffronto tra paesaggio del sacro e paesaggio del lavoro; nel caso specifico, nello stesso tempo e nello stesso luogo coesistono sia la dimensione magico-religiosa testimoniata dal tempietto consacrato a Demetra e alla figlia Persefone (antica divinità ctonia e tellurica, che domina l'immaginario mitologico delle civiltà antiche), sia quella produttiva rappresentata dall'attività estrattiva intensamente praticata fin dall'antico per la presenza di una vena piroclastica di peperino.

² La divinità greca Demetra (la Vei etrusca e la Cerere romana), rappresenta una divinità legata alla fertilità e all'agricoltura, alla terra e dunque alla vita, alla forza vitale del tempo, ma è anche divinità connessa al mondo ctonio del sottosuolo attraverso la figura della figlia Persefone, rapita e trascinata dal suo compagno e rapitore Ade, nelle profondità del sottosuolo, titolare di un culto che rimanda al modo degli inferi. La dea, il cui culto è attestato archeologicamente soprattutto nell'Etruria Meridionale dalla metà del VI sec. a.C. fino ad epoca ellenistica, è sicuramente più antico e entro certi limiti pan etrusco.

³ La Selva Cimina è nominata da Tito Livio che la descrive: «Più intricata e spaventosa di come siano oggi le foreste della Germania». Tanto spaventosa da riuscire a fermare le legioni di Quinto Fabio Rulliano alla fine del IV secolo a.C., impegnate nella conquista dei territori etruschi.

⁴ Una presenza non estranea nel distretto vulcanico dei Cimini, ma più ordinariamente diffusa lungo le pendici Est, nel territorio di Soriano, Vitorchiano, Bagnaia e Bomarzo.

⁵ Il Biedano è un corso d'acqua del viterbese che prende il nome di Bieda, l'attuale Blera. Il Mignone è un fiume che scorre dividendo il territorio tolfetano da quello tarquiniese.

⁶ Rocca sedimentaria piroclastica di colore grigio scuro macchiettato di nero composta di frammenti di rocce comuni nel distretto vulcanico dei Cimini, ma più comune nel versante di Vitorchiano rispetto a quello Vetrallense; una materia color del pepe, lepis peperinus, da sempre utilizzata come materiale da costruzione, ben più solido e compatto del tenero tufo giallo, in grado di assicurare un taglio regolare netto, incisivo.

⁷ C. Hamilton Gray, *Tour to the Sepulchres of Etruria*, 1841

⁸ È riconoscibile il sistema utilizzato per il taglio e il distacco dei blocchi. Dopo aver isolato il lato superiore e i laterali si procedeva per mezzo dei picconi ad incidere il lato posteriore. La cava avanzava a gradoni producendo blocchi simili di grandi dimensioni (circa 90x45x45 cm).

⁹ Il cippo a cui si riferisce il testo non è più visibile nel sito per ragioni di tutela e conservazione dell'elemento.

¹⁰ M.G. Scapatucci, *Nuovi interventi nel santuario rupestre di Macchia delle Valli in L'Etruria Meridionale Rupestre*, Atti del Convegno Internazionale "L'Etruria Rupestre dalla Preistoria al Medioevo. Insediamenti, necropoli, monumenti, confronti", Barbarano Romano 2010, Palombi & Partener Srl Editori, Roma 2014, pp.130-149.

¹¹ La cella del santuario (come erano le prime ed umili costruzioni religiose in Grecia nell'VIII e VII secolo), è di forma rettangolare (3x1 m) ed è coperta da un tetto in lastre di peperino a doppio spiovente con frontone triangolare disposto sul lato di accesso. Le murature di perimetro sono in opera quadrata alla maniera etrusca (con blocchi parallelepipedi di peperino di varie dimensioni), con modanatura a coronamento di raccordo tra lastre di copertura e blocchi in elevazione, con profilo curvilineo continuo configurato a ovolo. La cella, orientata Est-Ovest, racchiudeva al suo interno l'immagine di culto una statua di terracotta della divinità.

a double-pitched roof made by large slabs and blocks of *peperino* tuff rock which represent the primitive idea of the house. A room destined, among the votive offerings, to the celebration of rites in worship of the goddess.

It is with great admiration that I imagine the huge effort made by these builders in order to lower into the grotto those great monolithic slabs, cut with sharp edges; and what wonder to notice the technical ability and precision needed for raising and placing the individual slabs, dry assembled, one upon the other. The whole operation surely attested and sanctified a pact between the gods and human hopes.

A measurable and ordered architecture in opposition to the primeval chaos of a place of nature whose transcendent had manifested to the immanent. The construction of the cell is founded, ultimately, on a revelation which in *illo tempore* revealed the archetype of the sacred space in the form of a house.

Forest, grotto, cave and spring constitute a complex of presences that incorporate and reveal a thing that is different from itself, that is a thing that is different from their normal condition as objects and things. Wherein lies their diversity? For now it will be enough to indicate their individual forms, the efficacy of their representation, or simply their force.

In conclusion, this small experience on the margins of the known has shown us how the landscape, in its widest and deepest meaning, represents, in all its small details, the whole human adventure: a mystical solidarity between the territory and the history of humanity.

Translation by Luis Gatt

¹ The visit to the temple of Demeter in the territory of Vetralla, in the district of Monte Cimino, proposes a contrast between the landscape of the sacred and the landscape of work; in this specific case there is a coexistence in terms of time and space, of both the magical-religious dimension, embodied by the small temple devoted to Demeter and to her daughter Persephone (ancient chthonic and telluric divinities that dominated the mythological imaginary of ancient civilisations), and the productive dimension represented by the intense extraction activity carried out since antiquity in the area as a result of the presence of a pyroclastic vein of volcanic tuff.

² The Greek goddess Demeter (known to the Etruscans as Vei and to the Romans as Ceres), is linked to fertility and agriculture, to the earth and therefore also to life, to the vital force of time, but is also a divinity connected to the chthonic world of the underground through her daughter Persephone, who was abducted and taken away by her companion and kidnapper Hades to the depths of the underworld, and thus linked to a cult related to the infernal regions. The goddess, whose cult is archaeologically present especially in Southern Etruria from the mid-6th century B.C. to the Hellenic era, is certainly even older and within certain limits pan-Etruscan.

³ The Selva Cimina was mentioned by Titus Livius who describes it thus: «More intricate and fearsome than the forests of Germany today». So fearsome that toward the late 4th century B.C. it stopped the legions of Quintus Fabius Rullianus during his campaign to conquer the Etruscan territories.

⁴ A presence that is not alien to the volcanic district of the Cimini, yet more widespread along the eastern slopes in the territory of Soriano, Vitorchiano, Bagnaia and Bomarzo.

⁵ The Biedano is a stream in the region of Viterbo that takes its name from Bieda, known today as Blera. The Mignone is a river that divides the territories of Tolfa and Tarquinia.

⁶ Pyroclastic sedimentary rock of dark grey colour stained with black and composed of fragments of common rocks in the volcanic district of Cimini, yet more common on the side of Vitorchiano than of Vetralla; a material with the colour of pepper, known as *lepis peperinus*, which has always been used as construction material. Much more solid and compact than the soft yellow tuff, it permits a clear and incisive cut.

⁷ C. Hamilton Gray, *Tour to the Sepulchres of Etruria*, 1841

⁸ The method used for cutting and separating the blocks can be recognised. After having isolated the upper and lateral sides, picks were used for carving the rear section. The quarry developed by degrees, producing similar blocks of great size (approximately 90x45x45 cms).

⁹ The boundary stone mentioned in the text is no longer visible due to questions related to the safeguarding and conservation of the element

¹⁰ M.G. Scapatucci, *Nuovi interventi nel santuario rupestre di Macchia delle Valli in L'Etruria Meridionale Rupestre*, Atti del Convegno Internazionale "L'Etruria Rupestre dalla Preistoria al Medioevo. Insediamenti, necropoli, monumenti, confronti", Barbarano Romano 2010, Palombi & Partener Srl Editori, Roma 2014, pp.130-149.

¹¹ The cell of the sanctuary (similar to the first and humble religious constructions in Greece during the 8th and 7th centuries), is rectangular in shape (3x1 m) and is covered by a roof in volcanic tuff slabs with a double pitch and a triangular front placed on the entrance side. The walls are squared in the Etruscan fashion (with parallelepiped blocks of volcanic tuff in various sizes), with a crowning moulding connecting the slabs of the roof to the elevated blocks and a curvilinear outline configured as an oval. The cell, oriented to the east-west, enclosed a clay statue of the divinity.

La casa a corte è una forma insediativa comune a tutte le civiltà del Mediterraneo, la *domus* ne è la declinazione più complessa ed evoluta e ha rappresentato un archetipo di riferimento dal Rinascimento in poi. Le variazioni e ibridazioni tipologiche avvenute nel corso del tempo hanno poi costituito, per i maestri moderni e contemporanei, un fertile ambito di sperimentazione sull'architettura della casa e della città.

The courtyard house is a dwelling type that is common to all Mediterranean cultures, while the *domus* is its most complex and evolved version and has represented an archetype of reference since the Renaissance. The typological variations and hybrids that have occurred through time have constituted, for both modern and contemporary masters, a fertile ground for experimentation on the architecture of the house and the city.

La *domus*, archetipo dello spazio domestico del Moderno The *domus*, archetype of the Modern domestic space

Bruno Messina

«Presso i Greci si divideva in due il quadrato che formava questa cinta; la prima parte era il cortile, la seconda l'occupava la casa. A Roma la disposizione era differente ma il principio era il medesimo: il focolare era sempre disposto in mezzo alla cinta ma le costruzioni si levano intorno ad esso dai quattro lati in modo da chiuderlo in mezzo a un piccolo cortile»¹.

La fondazione della casa degli antichi – come chiarisce Fustel De Coulanges – ha origine da un preciso atto insediativo: la recinzione dell'altare degli Dei della famiglia. Se, però, nella casa greca il vuoto si configura come spazio residuo, nella casa romana esso diventa elemento generatore di una precisa sequenza spaziale.

Nella *domus* ogni relazione diretta con il paesaggio, e con la città, è intenzionalmente negata e il rapporto con gli elementi della natura diviene astratto: il *compluvium* dà misura al cielo, proietta all'interno dell'*atrium* un quadrato di luce, mutevole nel corso delle ore e delle stagioni, l'*impluvium* segna il radicamento al mondo ctonio; prende così forma una rappresentazione di un tempo ciclico che scandisce quotidianamente riti e ritmi della vita familiare. Attorno al vuoto definito dall'*impluvium* e dal *compluvium* si sostanzia, in tal modo, il legame dello spazio domestico alla terra e al cielo; una relazione simbolica che, come rileva Francesco Venezia, viene poi trasferita e dilatata dal semplice umano cubo dell'atrio, ai limiti divini della sfera del Pantheon².

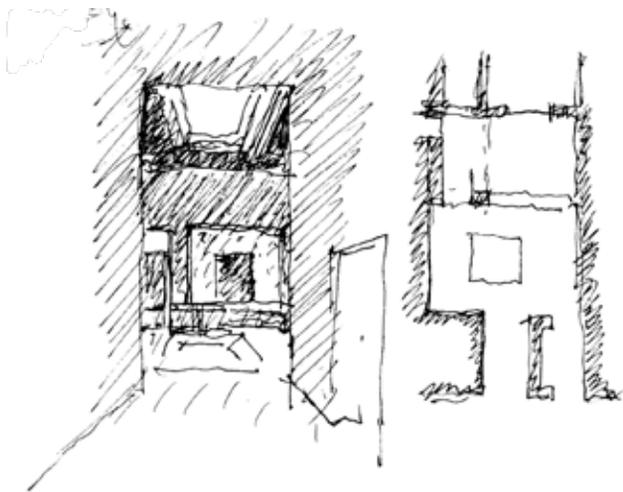
La sequenza *vestibulum*, *fauces* e *atrium*, modulata dalla penombra dell'interno, traguarda il *tablinum* per concludersi poi nel *peristylum*: luogo della "natura ricreata", vuoto aperto e luminoso della casa. Tutti gli ambienti sono proporzionati attraverso quella gradazione spaziale che Robert Adam, descrivendo il palazzo di Diocleziano a Spalato, definisce *climax*³. Ed è proprio il principio

«Among the Greeks, the square that made this perimeter was divided into two parts; the first was the courtyard, the second the house. In Rome the distribution was different but the principle was the same: the hearth was always placed at the middle of the perimeter but the buildings were raised around it on all four sides, thus enclosing it in the middle of a small courtyard»¹.

The foundation of the house of the ancients – as explained by Fustel De Coulanges – originates from a specific settlement action: the enclosing of the altar of the family's Gods. If, however, in the Greek house the void is configured as residual space, in the Roman house it becomes an element which generates a precise spatial sequence.

In the *domus* every direct relation to the landscape or the city is intentionally denied and the relationship with natural elements becomes abstract: the *compluvium* gives measure to the sky and projects inside the *atrium* a square of light which changes with the passing of the hours or the seasons; the *impluvium* marks the rooting to the chthonic world; in this way a representation of the cyclical time which articulates in an everyday manner the rites and rhythms of family life takes place. Thus the connection of domestic space to earth and sky is established through the void set by the *impluvium* and the *compluvium*; a symbolic relation that, as Francesco Venezia points out, is then transferred and dilated from the simple and human cube of the atrium to the divine limits of the sphere of the Pantheon².

The sequence *vestibulum*, *fauces* and *atrium*, modulated by the half-light of the interior, passes the *tablinum* and concludes in the *peristylum*: place of "nature recreated", open and luminous void of the house. All the spaces are proportioned through the spatial gradation that Robert Adam, describing the Diocletian palace in



*Casa delle nozze d'argento, Pompei
foto Ethan Gruber, 2009, CC BY-SA 2.0
Casa di Fabius Amandus, Pompei
Padiglione de l'Esprit Nouveau, Bologna*



del *climax*, quale dispositivo di organizzazione dello spazio intorno all'*atrium*, che costituirà un tema di particolare interesse per alcuni maestri del XX secolo quali Adolf Loos e Le Corbusier.

L'idea del *raumplan* loosiano si fonda, infatti, sul principio di variazione delle dimensioni degli ambienti, in funzione del loro carattere e della loro relazione con le altre stanze della casa. Un procedimento evidente in molte abitazioni dell'architetto austriaco come in villa Müller (1930) a Praga dove il compresso sistema di accesso alla casa parte dalla piccola nicchia d'ingresso, procede attraverso lo stretto corridoio rivestito in opalina turchese, attraversa il vestibolo per dare poi accesso al grande soggiorno a doppia altezza, vero e proprio fulcro dello spazio. Qui, come nell'*atrium* della *domus*, si affacciano altri ambienti della casa: la sala da pranzo e il *boudoir*, spazi disposti in sequenza ascendente intorno al nucleo della scala e caratterizzati da un complesso sistema di variazione di quote e di traguardi visivi⁴.

Anche nella *recherche patiente* di Le Corbusier, le sequenze della *promenade architecturale* e il vuoto assumono un ruolo significativo nella definizione del nucleo compositivo dello spazio domestico, a partire dalla doppia altezza del padiglione dell'Esprit Nouveau, prototipo della cellula dell'Immeuble-villa (1922). Nel 1910, nel corso del suo "Viaggio in Oriente", Le Corbusier si trattiene alcuni giorni a Pompei dove disegna, tra l'altro, piante, sezioni e viste interne di alcune *domus*. Due, soprattutto, richiamano la sua attenzione. La prima è la Casa delle Nozze d'argento di cui descrive la successione che conduce dal vestibolo al giardino, inquadrato dal peristilio, la seconda è la Casa del Poeta tragico di cui coglie la raffinata costruzione assiale della pianta⁵.

Queste "memorie" costituiscono per Le Corbusier un riferimento costante in tutta la sua opera. In villa Savoye (1928-29), in particolare, le suggestioni giovanili di Pompei trovano una sintesi singolare attraverso un processo di montaggio e ibridazione tipologica. Il riferimento alla *domus*, come intuisce Josep Quetglas, «non è solo

Split, defined as *climax*³. And it is precisely the principle of climax, as device for the organization of space around the *atrium*, that would represent an issue of special interest for some 20th century masters such as Adolf Loos and Le Corbusier.

Loos' idea of the *raumplan* is based on the principle of the variation of the dimensions of spaces in function of their nature and of their relation to the other rooms in the house. This is a procedure that is evident in many of the houses built by the Austrian architect, such as in villa Müller (1930) in Prague, where the complex access system begins with the small niche at the entrance, proceeds through the narrow corridor clad in turquoise opaline, crosses the vestibule and accesses the large double-height living-room, true fulcrum of the whole space. The other spaces in the house, such as the dining-room and the *boudoir*, which are distributed in ascending sequence around the nucleus of the staircase and are characterised by a complex system of height and views, face onto this central space⁴.

Also in Le Corbusier's *recherche patiente*, the sequences of the *promenade architecturale* and the void take on a significant role in the definition of the compositional nucleus of the domestic space, beginning with the double-height of the pavilion of the Esprit Nouveau, prototype of the cells of the Immeuble-villa (1922). In 1910, during his "Voyage to the Orient", Le Corbusier spent some time in Pompeii where he drew, among other things, plans, sections and interior views of some *domus*. Two, especially, attract his attention. The first is the House of the Silver Wedding, of which he describes the succession that leads from the vestibule to the garden, framed by the peristyle, and the second is the House of the Tragic Poet, of which he observes the refined axial construction of the plan⁵.

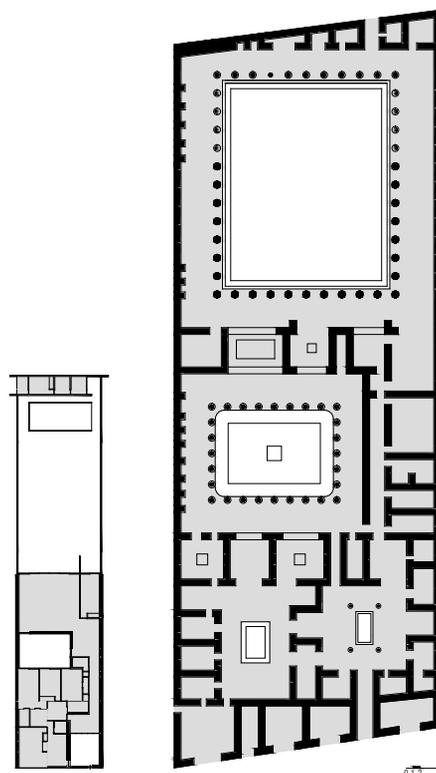
These "memories" would be a constant reference for Le Corbusier throughout his life. In villa Savoye (1928-29), in particular, the youthful impressions from Pompeii find a unique synthesis through a process of typological montage and hybridisation. The references to the *domus*, as suggested by Josep Quetglas, «are not only a reference to



una citazione dell'atrio tetrastilo: qui si adotta il programma e l'intera figura della casa pompeiana. [...] Le modifiche del modello pompeiano a Poissy sono state forse solo due: il cambiamento di posizione delle *fauces*, che invece di essere nell'atrio si dispongono alle sue spalle, come rampa di accesso al piano superiore, e il movimento in senso contrario del peristilio, che invece di essere all'interno della casa, esce all'esterno, come recinto di *pilotis*, lasciando all'interno il giardino con le sue coltivazioni»⁶. La conclusione del passo di Quetglas rimanda alla relazione di villa Savoye con la natura circostante e alla sua centralità nel paesaggio che trova espressione formale nell'identità delle quattro fronti in cui è possibile cogliere un evidente riferimento a villa Capra (1566-67)⁷. Declinazione dell'archetipo della *domus* in un rinnovato rapporto con la natura, la villa palladiana ha rappresentato dal Settecento in poi un riferimento fondamentale per la cultura dell'abitare. Nell'invenzione tipologica di Andrea Palladio, la dimensione divina della rotonda del Pantheon ritorna al suo archetipo domestico e trova, nelle logge aperte ai quattro orizzonti, la sua estensione verso il paesaggio. L'intuizione di Palladio trova una interpretazione più evidente nella villa Rocca Pisana (1576) a Lonigo di Vincenzo Scamozzi. Dall'oculo della cupola, luce e pioggia penetrano all'interno e attraversano l'impluvio posto al centro della rotonda che si apre, attraverso le quattro logge del pronaos e delle serliane, verso le vedute lontane della campagna veneta. La relazione dello spazio introverso della *domus* con la dimensione esterna introduce temi di rilevante interesse per gli architetti del XX secolo, sia in riferimento al paesaggio che alla città e implica, in quest'ultimo caso, una riflessione sulla forma urbana. Nelle sperimentazioni di Le Corbusier il rapporto tra tipo e morfologia avviene attraverso un procedimento ricorsivo: la disposizione a corte della cellula tipo dell'Immeuble-villa è replicata nell'impianto planimetrico del blocco residenziale. La ricerca di Mies van der Rohe indaga invece il nesso tra *domus* e *insula* in cui il tipo edilizio, aggregato in isolati dai muri ciechi, determina la forma della città.

the tetrastyle atrium: here it is the whole programme and figure of the Pompeian house that is adopted. [...] The modifications to the Pompeian model in Poissy were perhaps only two: the change in position of the *fauces*, which instead of being in the atrium are placed behind it, as an access ramp to the upper level, and the movement in the opposite direction of the peristyle, which instead of being inside the house is placed on the outside, as enclosure of the *pilotis*, leaving the garden and its plants on the inside»⁶. The conclusion of this passage from Quetglas refers to the relationship of villa Savoye with the surrounding nature and its central role within the landscape that finds formal expression in the identity of the four fronts and which points to an evident reference to villa Capra (1566-67)⁷. An interpretation of the archetype of the *domus* in a renewed relationship with nature, the Palladian villa represented from the 18th century onward a fundamental reference for the culture of dwelling. In Andrea Palladio's typological invention, the divine dimension of the rotunda of the Pantheon returns to its domestic archetype and finds, in the loggias open to the four horizons, its extension toward the landscape. Palladio's intuition finds a more evident interpretation in Vincenzo Scamozzi's Rocca Pisana villa (1576) at Lonigo. From the oculus of the cupola, both light and rain enter the structure and pass through the *impluvium* placed at the centre of the rotunda which opens, through the four loggias of the pronaos and the serlians, toward the distant views of the Veneto's countryside. The relationship of the introverted space of the *domus* with the external dimension introduces topics of relevant interest for 20th century architects, both in terms of the landscape and of the city and implies, in the case of the latter, a reflection on the urban form. In Le Corbusier's experiments the relationship between type and morphology takes place through a recursive procedure: the distribution around a courtyard of the cell of the Immeuble-villa is replicated in the planimetric layout of the residential block. Mies van der Rohe's research inquires instead into the connection between *domus* and *insula* in which the building type, an aggregate of blind-walled blocks, determines the form of the city.

p. 98
Villa Müller, Praga
 p. 99
Villa Rocca Pisana, Lonigo
 p. 100
Casa a Matosinhos e casa del Fauno a Pompei, piante
 p. 101
Villa Savoye, Poissy
Casa Garcia Marcos, Madrid



Partendo dal prototipo della Casa a tre corti (1934), Mies sin dagli anni '30 sperimenta varie configurazioni di blocchi edilizi con case a corte, una ricerca che trova una concreta occasione di verifica nel progetto per il Lafayette Park a Detroit (1955-1960).

Tornando a riflettere sul carattere della *domus*, risulta evidente come l'attenzione di Loos e Le Corbusier si focalizzi sul vuoto come elemento intorno a cui si condensa lo spazio domestico. Mies, diversamente, assume come elementi fondativi il recinto e il tetto. Il recinto definisce una soluzione di continuità tra esterno e spazio abitativo (un dispositivo concettualmente analogo alle enigmatiche fronti delle case di Loos) e configura all'interno una dimensione dilatata, dove gli involucri vetrati determinano una estensione percettiva tra le corti e gli ambienti della casa: unico elemento di definizione dello spazio interno è il tetto, nella sua continuità orizzontale.

Due diversi ambiti di indagine, questi, che permangono anche nelle ricerche di alcuni architetti contemporanei, tra questi Alberto Campo Baeza ed Eduardo Souto Moura, le cui opere sono da ritenersi tra le più emblematiche e paradigmatiche nell'attuale panorama architettonico. L'architetto spagnolo declina il tema dello spazio domestico attraverso una serie di ville unifamiliari a corte in cui il vuoto interno costituisce il nucleo semantico della casa. Attraverso un sapiente controllo della luce (zenitale e diagonale) e della sezione, Campo Baeza evoca le dense atmosfere sensoriali e le sequenze spaziali della *domus*, come in casa Turégano (1988) o casa Garcia Marcos (1991), solo per ricordare alcune tra le più note. Souto Moura sperimenta invece una strategia progettuale di ascendenza miesiana basata sull'articolata disposizione delle corti e sulla continuità della copertura piana. Nelle case a Matosinhos (1999), risulta evidente sia il debito verso l'elegante distribuzione delle case a patio del quartiere Bellavue Bugt (1961) di Arne Jacobsen, sia la singolare analogia, nella disposizione dei patii, con la Casa del Fauno di Pompei⁸.

Il ragionamento fin qui condotto evidenzia come, nel corso del

Beginning with the prototype of the Three-courtyard house (1934), Mies experimented from the Thirties with various configurations of blocks of buildings with courtyard houses, a research that found a concrete expression in the project for the Lafayette Park in Detroit (1955-1960).

Returning to our reflection on the character of the *domus*, it is evident how Loos and Le Corbusier's attention focuses on the void as element around which the domestic spaces condense. Mies, on the other hand, takes the enclosure and the roof as founding elements. The enclosure determines a break in continuity between the exterior and the dwelling space (a device that is conceptually analogous to the enigmatic facades of Loos' houses) and configures a dilated dimension in the interior, where the glazed shells determine a perceptive extension between the courtyard and the spaces of the house: the only element that defines the interior space is the roof in its horizontal continuity.

Two different fields of investigation which are still present in the research of some contemporary architects, such as Alberto Campo Baeza and Eduardo Souto Moura, whose works are to be considered among the most emblematic and paradigmatic in today's architecture scene. The Spanish architect interprets the theme of domestic space in a series of single-family courtyard villas in which the interior void constitutes the semantic nucleus of the house. Through a knowledgeable control of light (zenithal and diagonal) and of the section, Campo Baeza evokes the dense sensory atmospheres and spatial sequences of the *domus*, as in casa Turégano (1988) or casa Garcia Marcos (1991), only to mention two among the most well-known. Souto Moura experiments instead with a design strategy of Miesian derivation based on the articulated distribution of the courtyards and on the continuity of the flat roof. In the houses at Matosinhos (1999), there is an evident debt both to the elegant distribution of the courtyard houses of the district of Bellavue Bugt (1961) by Arne Jacobsen, and to the singular analogy, regarding the disposition of the courtyards, with the House of the Faun in Pompeii⁸.

The line of reasoning followed to this point highlights how through



tempo, la ricerca sullo spazio domestico rimandi, in forma ciclica, ai caratteri spaziali e insediativi della *domus*. L'atto originario della recinzione dell'altare degli Dei, a cui si riferisce il passo iniziale di Fustel De Coulanges, trova espressione compiuta nella *domus*, che dà forma alla volontà di radicamento dell'uomo alla terra e alla sua aspirazione al divino e rimanda alle ragioni primarie dell'architettura: insediarsi, delimitare, dare alla natura una scala umana. Un'eredità, ancor oggi vitale, assunta come fondamento delle proprie ricerche da alcuni tra i più autorevoli maestri del Novecento, da Loos, a Le Corbusier, Mies e Aalto.

La costruzione dello spazio domestico come luogo umano per eccellenza trova quindi ragioni in quel rapporto ontologico tra costruire e abitare in cui «risiede – per dirla con Heidegger – l'essere dell'uomo, inteso come il soggiornare dei mortali sulla terra. Ma 'sulla terra' significa già 'sotto il cielo'. Entrambi significano insieme 'rimanere davanti ai divini' e implicano una 'appartenenza alla comunità degli uomini'»⁹.

¹ N-D. Fustel De Coulanges, *La città antica*, cit. in A. Monestiroli, *L'architettura della realtà*, Umberto Allemandi & C., Torino 1999, p. 62.

² Cfr. F. Venezia, *Usque ad infera usque ad coelum*, in Id., *Scritti brevi 1975-1989*, Clean, Napoli 1990, p. 67.

³ R. Adam, *Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia*, London 1764, trad.it. a cura di M. Navarra, *Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia*, Biblioteca del Cenide, Cannitello (RC) 2001, p. 39.

⁴ Cfr. V. Pezza, *Costruire intorno al vuoto, Loos e la rielaborazione mediterranea della casa*, in A. Picone (a cura di), *Culture mediterranee dell'abitare*, Clean, Napoli 2014, pp. 121-123.

⁵ Cfr. Le Corbusier, *Vers une Architecture*, Paris 1921, trad.it. *Verso una architettura*, Longanesi, Milano 1979, pp. 148-153.

⁶ J. Quetglas, *Roma non è che un vasto monumento, Pompei un'antichità vivente*, in M. Talamona (a cura di), *L'Italia di Le Corbusier, 1907-1965*, Electa-Mondadori, Milano 2012, p. 95.

⁷ Cfr. B. Messina, *Villa Savoye e la poetica dell'ossimoro*, LetteraVentidue Edizioni, Siracusa 2014, p. 27.

⁸ Cfr. E. Name, *Abitare intorno a un vuoto. Permanenza e tras migrazione della tipologia a patio nella storia*, in E. Name, A. Bertolazzi, *Abitare intorno a un vuoto, le residenze a patio dalle origini al contemporaneo*, Marsilio, Venezia 2012, p. 33.

⁹ M. Heidegger, *Costruire abitare pensare*, in *Saggi e discorsi*, trad.it. a cura di G. Vattimo, Mursia, Milano 1976, p. 99.

time research on domestic space cyclically refers to the spatial and settlement features of the *domus*. The originary action of enclosing the altar of the Gods, to which the opening passage by Fustel De Coulanges refers, finds complete expression in the *domus*, which gives shape to man's will of rooting to the earth and to his aspirations to the divine and connects to the primary reasons of architecture: to settle, to enclose, to give nature a human scale. A still active heritage assumed as the foundation for their research by some of the most important masters of the 20th century, such as Loos, Le Corbusier, Mies and Aalto.

The construction of domestic space as the quintessential human place thus finds its *raison d'être* in the ontological relationship between building and dwelling in which «resides – according to Heidegger – the human being, understood as the sojourning of mortals on earth. [...] Yet 'on earth' already means 'under the sky'. Both of these also mean 'remaining before the divinities' and include a 'belonging to men's being with one another'»⁹.

Translation by Luis Gatt

¹ N-D. Fustel De Coulanges, *La città antica*, quoted in A. Monestiroli, *L'architettura della realtà*, Umberto Allemandi & C., Torino 1999, p. 62.

² See F. Venezia, *Usque ad infera usque ad coelum*, in Id., *Scritti brevi 1975-1989*, Clean, Napoli 1990, p. 67.

³ R. Adam, *Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia*, London 1764, Italian translation by M. Navarra, *Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia*, Biblioteca del Cenide, Cannitello (RC) 2001, p. 39.

⁴ See V. Pezza, *Costruire intorno al vuoto, Loos e la rielaborazione mediterranea della casa*, in A. Picone (ed.), *Culture mediterranee dell'abitare*, Clean, Napoli 2014, pp. 121-123.

⁵ See Le Corbusier, *Vers une Architecture*, Paris 1921, Italian translation *Verso una architettura*, Longanesi, Milano 1979, pp. 148-153.

⁶ J. Quetglas, *Roma non è che un vasto monumento, Pompei un'antichità vivente*, in M. Talamona (ed.), *L'Italia di Le Corbusier, 1907-1965*, Electa-Mondadori, Milano 2012, p. 95.

⁷ See B. Messina, *Villa Savoye e la poetica dell'ossimoro*, LetteraVentidue Edizioni, Siracusa 2014, p. 27.

⁸ See E. Name, *Abitare intorno a un vuoto. Permanenza e tras migrazione della tipologia a patio nella storia*, in E. Name, A. Bertolazzi, *Abitare intorno a un vuoto, le residenze a patio dalle origini al contemporaneo*, Marsilio, Venezia 2012, p. 33.

⁹ M. Heidegger, *Costruire abitare pensare*, in *Saggi e discorsi*, Italian translation by G. Vattimo, Mursia, Milano 1976, p. 99.

Il tipo, schema formale astratto, contempla infinite variazioni. Da un punto di vista semantico, queste possibilità entrano in relazione con il contesto culturale che lo interpreta, la cui visione del mondo e il *modus vivendi*, lo declinano e trasformano, variandone l'identità. In quest'ottica, si intende indagare la trasformazione del tipo al tempo dell'internazionalizzazione culturale nel secondo dopoguerra, utilizzando come lente il lavoro di Peter Harnden e Lamberto Bombelli.

Type, which serves as an abstract formal framework, contemplates infinite variations. From a semantic point of view, these possibilities come into relation with the cultural context that interprets it, and whose worldview and *modus vivendi* they inflect and transform, varying its identity. From this point of view, the transformation of type is inquired into at the time of the cultural internationalisation which took place during the second after-war period, from the perspective of the work by Peter Harnden and Lamberto Bombelli.

La trasmigrazione del tipo al tempo dello sradicamento culturale nel secondo dopoguerra

The transmigration of type at the time of the cultural uprooting during the second after-war period

Ugo Rossi

*Pensa, lettore, s'io mi maravigliava,
quando vedea la cosa in sé star queta,
e ne l'idolo suo si trasmutava.*

(Dante, *Purgatorio* XXXI)

Nei pressi di Malaga, a sei chilometri dal mare, in una zona collinare isolata tra la baia e la Sierra Nevada, è situata la casa di *Ethel de Croisset*¹. Progettata nel 1959 da Peter Graham Harnden e Lanfranco Bombelli² conformemente al modello della tipica casa rurale andalusa, l'edificio si sviluppa su un unico piano, con corpi allungati e paralleli, ampi spazi aperti recintati e numerose corti interne che definiscono gli spazi della casa esaltando la relazione di continuità tra esterno e interno. Contemporaneamente le corti si identificano come elementi di netta separazione e di introversione, che assicurano la privacy degli ambienti. Nella casa, le corti, utilizzate assecondando le loro molteplici possibilità di trasformazione, assumono connotazioni diverse, sviluppando ambienti flessibili che permettono il pieno godimento delle diverse condizioni climatiche, capaci, come sale da soggiorno all'aria aperta, di assecondare le diverse esigenze della vita sociale e alloggiando vasche d'acqua³, trasformandosi anche in dispositivi per la climatizzazione naturale della casa⁴. Una casa in pietra, rustica, compatta e introversa come una fortezza, «fresca d'estate e protetta dai venti d'inverno, in cui ogni segno di ostentazione è stato annullato e che, armonizzandosi con la vegetazione circostante [...], sembra fusa con il paesaggio»⁵. Totalmente diversa la casa di vacanza per la famiglia franco-americana *Bordeaux-Groult*⁶, progettata da Harnden e Bombelli pochi anni dopo, nel 1961. Una costruzione imponente abbar-

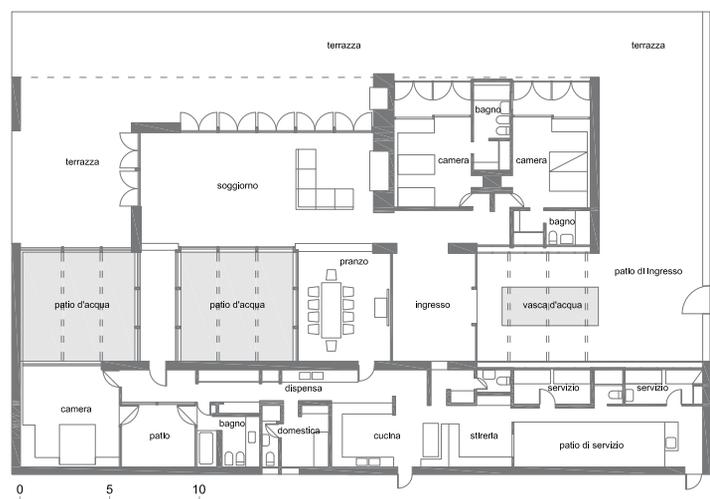
*Pensa, lettore, s'io mi maravigliava,
quando vedea la cosa in sé star queta,
e ne l'idolo suo si trasmutava.*

(Dante, *Purgatorio* XXXI)

Near Malaga, six kilometres from the coast, in a hilly area isolated between the bay and the Sierra Nevada, is located the house of *Ethel de Croisset*¹. Designed in 1959 by Peter Graham Harnden and Lanfranco Bombelli² in accordance with the model of the typical Andalusian rural house, the building is developed on a single level, with long parallel bodies, vast open enclosed spaces and numerous interior courtyards that determine the space of the house and exalt the continuity between exterior and interior. At the same time, the courtyards are identified as elements of clear separation and introversion, which ensure the privacy of the spaces. In the house, the courtyards, which are used following their various possibilities for transformation, assume different connotations, thus developing flexible spaces that permit the full enjoyment of the changing climate conditions, capable, as open-air living rooms, of satisfying the different requirements derived from social life, and including water basins³, transforming themselves into devices for the natural climatisation of the house⁴. A, compact and introverted as a fortress, «cool in the Summer and protected from the wind in Winter, in which every sign of ostentation has been annulled and which, harmonising with the surrounding greenery [...], seems to blend with the landscape»⁵. Totally different is the holiday home of the French-American family, the *Bordeaux-Groult*⁶, designed by Harnden and Bombelli a few years later, in 1961. An imposing construction placed on the top of a hill in Port Lligat, not far from Cadaqués which, in clear contrast with



Bernard Rudofsky
 Brussels World's Fair, Island of Living, 1958
 Vista dell'allestimento
 (luav, Archivio Progetti, Fondo Giorgio Casali)
 Peter Harnden e Lanberto Bombelli
 Casa Ethel de Croisset, El Alhaurín de la Torre, Malaga, 1959
 Pianta
 pp. 104-105
 Peter Harnden e Lanberto Bombelli
 Casa Ethel de Croisset, El Alhaurín de la Torre, Malaga, 1959
 Vista della zona pranzo attraverso il "patio d'acqua"
 Vista esterna dall'ingresso
 Vista del passaggio tra i "patii d'acqua"
 (luav, Archivio Progetti, Fondo Giorgio Casali)





bicata sulla sommità di una collina di Port Lligat, non lontano da Cadaqués che, in netto contrasto con la roccia scura, interamente intonacata di bianco, con coperture spioventi con coppi, articolata come un villaggio di pescatori, con cortili interni e un percorso esterno che collegando i volumi edificati sulla scogliera, conduce al mare e al molo per le imbarcazioni.

Apparentemente due case diversissime, per materiali, collocazione geografica e morfologia del sito, ma che assumono come elementi fondativi originari il recinto e il patio.

Nelle pubblicazioni coeve⁷, entrambe le case sono elogiate per la raffinatezza e il confort degli interni, per l'attenzione posta all'inserimento nell'ambiente circostante, per l'adozione del linguaggio popolare. Sebbene sia riconosciuto che i patii di queste case siano l'elemento fondativo del progetto, paradossalmente, viene sottolineato che «lo scopo di questi cortili non è quello di essere utilizzato come area abitativa, ma per rinfrescare l'ambiente»⁸. Da un punto di vista storiografico, che l'aspetto stilistico, pratico e funzionalista, sia considerato prioritario non sorprende; tuttavia è necessario sottolineare che in queste case di Harnden e Bombelli, contrariamente a quanto affermato, il patio e il recinto assumono il ruolo prioritario di spazio di relazione e di dialogo tra interno ed esterno, tra natura e artificio, tra architettura e contesto, tra universalità e identità – sia in termini geografici che antropologici – ed è unicamente a causa di un limitato interesse e di un ristretto vocabolario che se ne riducono la complessità e il significato.

Le corti delle case di Harnden e Bombelli sono il risultato di una riflessione – una apostasia – sul ruolo della tradizione nel moderno, in cui alle certezze dei maestri di riferimento del moderno

the dark rock, completely whitewashed, with pitched tiled roofs, articulated like a fishermen village, with interior courtyards and an exterior path that connects the volumes built on the cliff, leads to the sea and to the pier.

Apparently two very different houses, in terms of materials used, geographic placement and morphology of the site, yet both assume as original founding elements the enclosure and the patio.

In coeval publications⁷, both houses are praised for the refinement and comfort of the interiors, for the attention placed on their insertion into the surrounding environment, and for the adoption of the traditional local lexicon. Although it has been recognised that the patios of these houses are the founding element of the project, paradoxically, it has also been underlined that the «purpose of these courtyards is not that of being used as a dwelling area, but rather to cool the environment»⁸. From a historiographic point of view it is not surprising that the stylistic, practical and functionalist aspects should be considered as priority; however, it is necessary to underline the fact as well that in these houses by Harnden and Bombelli, in opposition to what has been affirmed, the patio and the enclosure assume a priority role as a space for the relationship and dialogue between exterior and interior, between nature and artifice, between architecture and context, between universality and identity – both in geographic and anthropological terms –, and it is only due to a scarce interest and a limited vocabulary that their complexity and meaning are reduced.

The courtyards in the houses by Harnden and Bombelli are the result of a reflection – an apostasy – regarding the role of tradition in the Modern movement, in which the certainties of the masters are substituted by the less certain and author-less architectures of



si sostituiscono le meno certe architetture senza autore del vernacolo e alle certezze – scientifiche – delle tecnologie moderne del ferro, del vetro e del cemento armato si preferiscono quelle empiriche delle tecniche popolari. Di fatto, le corti di queste case non condividono la natura delle corti delle più conosciute case a patio dell'epoca. Considerando i progetti di Mies van der Rohe del 1931, di Franco Albini per *Milano Verde* del 1938, di Paul Lester Wiener e José Luis Sert, per la *Cidade dos Motores*, del 1947⁹ o quelli elaborati da Serge Chermajeff e Christopher Alexander nel 1963, per *Community and Privacy*¹⁰ e soprattutto, i progetti pubblicati nel libro di Hubert Hoffmann¹¹, possiamo osservare come questi progetti rappresentino prevalentemente un prontuario di case a patio in stile internazionale, con uno spiccato intento esemplificativo, in cui il patio è assunto come schema formale di base ma è prevalentemente configurato come un semplice giardino arredato, o uno spazio privato all'interno della casa. Sono progetti in cui il riferimento al contesto geografico e culturale e al loro influsso sulla variazione e identità del tipo è praticamente assente¹². Come scrive Carlos Martí Arís:

«Ciò che conta non sono i tipi, intesi come idee fisse o schemi che predeterminano la forma architettonica, ma il procedimento tipologico come metodo; cioè l'insieme di tutte quelle operazioni di trasformazione che ci permettono di passare da una determinata architettura a altre [ma il] confronto fisico obbligato con l'architettura esistente [...] è rotto definitivamente nel mondo moderno [e] fa la sua comparsa un male particolare della città contemporanea: lo sradicamento»¹³.

Lo sradicamento a cui fa riferimento Martí Arís, come già Bernard Rudofsky¹⁴ e Hans Seldmayr¹⁵, è quello tra la "continuità del

the vernacular tradition and the – scientific – certainties of modern technologies involving iron, glass and reinforced concrete are substituted by the empirical certainties of traditional techniques. In fact, the courtyards of these houses are unlike the courtyards of the more well-known courtyard houses of the time. Considering the projects of Mies van der Rohe of 1931, of Franco Albini for *Milano Verde* of 1938, of Paul Lester Wiener and José Luis Sert for the *Cidade dos Motores*, of 1947⁹ or those developed by Serge Chermajeff and Christopher Alexander in 1963, for *Community and Privacy*¹⁰ and especially the projects published in the book by Hubert Hoffmann¹¹, we can observe how these projects represent mostly a handbook for courtyard houses in the international style, with a marked exemplary intent which has been assumed as a basic formal layout, yet is mostly configured as a simple arranged garden, or as a private space within the house. These are projects in which the reference to the geographic and cultural context and their influence on the variation and identity of the type is practically absent¹². In the words of Carlos Martí Arís:

«What counts is not only types, understood as fixed ideas or schemes that predetermine architectural form, but the typological procedure as method; that is the whole of all those transformation operations that allow us to pass from one architecture to others [yet the] obligatory physical comparison with the existing architecture [...] is definitively broken in the modern world [and as a consequence] an evil that is specific to the contemporary city appears: uprooting»¹³.

The uprooting referred to by Martí Arís, as well as by Bernard Rudofsky¹⁴ and Hans Seldmayr¹⁵, is that of the "continuity of the past" and the "tabula rasa" of avant-gardes, yet, as underlined by Martí Arís¹⁶,

passato” e la “tabula rasa” delle avanguardie ma, come ancora sottolinea Martí Arís¹⁶, per parlare di migrazione, trasformazione e variazione del tipo, e non di ripetizione, è necessaria la varietà e la diversità culturale. In tal senso, il lavoro di Harnden e Bombelli permette di osservare quali risultati si raggiungono quando all’atopica visione dell’*International Style* si contrappone un luogo specifico, alla ripetizione e alla standardizzazione la variazione, all’uniformità culturale la diversità.

Se infatti assumiamo il tipo, da un lato come idea perfetta e incorruttibile, e dall’altro, come strumento del progetto, capace di assumere ogni soluzione possibile, la sua applicazione ha carattere generale, e trova specificità solo grazie alla cultura e alla geografia del luogo. Nelle case di Harnden e Bombelli l’applicazione del tipo non solo coniuga l’ideale astratto con il contingente specifico – in cui la corte assume ogni volta una differente identità, che si confronta con le molteplici e necessarie variazioni determinate dal luogo e dalla cultura a cui appartiene – ma si evidenzia come le diverse configurazioni spaziali dei patii derivino dai modi di vivere di quei luoghi e dal loro vocabolario ancestrale, che viene adottato, trasformato, rinnovato e reinventato.

Fu grazie alla scoperta di Cadaqués¹⁷ – in quegli anni frequentata da artisti come Marcel Duchamp, Man Ray, John Cage, galleristi e collezionisti come Mary Callery, George Staempfli architetti come Philipp Johnson, Ivan Chermayeff e George Nelson – che Harnden e Bombelli trovarono i committenti per progetti che coniugavano la lezione del mediterraneo con il moderno, reintroducendo tecniche tradizionali quasi dimenticate, come testimonia Bombelli¹⁸, così, con l’intenzione di attingere alle specificità della cultura locale, nei progetti delle loro case abbandonarono ogni riferimento all’*International Style*, all’*American Way of Living* e alle avanzatissime atopiche tecnologie prefabbricate¹⁹, per adottare quelle “primitive” del luogo e per costruire e definire un legame con il luogo stesso. E fu solo quando abbandonarono l’idea di una cultura universale e di un tipo astratto, indifferente al contesto e ripetibile, assimilando piuttosto quella specifica della Spagna mediterranea²⁰, che Harnden e Bombelli hanno potuto pensare queste case in relazione al contesto e alle sue caratteristiche geografiche, climatiche e culturali, senza rincorrere un vagheggiato benessere artificiale di un’atopica modernità.

in order to speak of migration, transformation and variation of type, and not of repetition, cultural variety and diversity are necessary. In this sense, the work by Harnden and Bombelli allows us to observe what results are obtained when the atopic vision of the *International Style* stands in opposition to a specific place, repetition and standardisation to variation and cultural uniformity to diversity.

If, on the one hand, we assume the type as a perfect and incorruptible idea, and on the other as a design tool which is capable of taking on any possible solution, its application instead is of a general character, and finds its specificity only thanks to the culture and geography of the place. In Harnden and Bombelli’s houses the application of the type does not only combine the abstract ideal and the specific contingent – in which the courtyard assumes a different identity on every occasion, that comes to terms with the multiple and necessary variations determined by the place and the culture to which it belongs – but also makes evident how the various spatial configurations of the courtyards derive from the ways of living of those places and from their ancestral vocabulary, which is adopted, transformed and reinvented. It was thanks to the discovery of Cadaqués¹⁷ – in those years frequently visited by artists such as Marcel Duchamp, Man Ray and John Cage, gallery owners and collectors such as Mary Callery and George Staempfli, and architects such as Philipp Johnson, Ivan Chermayeff and George Nelson – that Harnden and Bombelli found clients for projects that combined the Mediterranean style with that of the Modern, reintroducing almost forgotten traditional techniques, as Bombelli¹⁸ points out. Thus, with the intention of coming in touch with the specificities of the local culture, in the projects for their houses they abandoned every reference to the *International Style*, the *American Way of Living* and the very advanced atopic prefabricated technologies¹⁹, in order to adopt those “primitive” ones which belong to the place and building and establishing a link with the place itself. And it was only when they abandoned the idea of a universal culture and an abstract type, indifferent to the context and repeatable, assimilating instead that which belonged specifically to Mediterranean Spain²⁰, that Harnden and Bombelli managed to think these houses in relation to the context and to its geographic, climatic and cultural features, without pursuing the dream of the artificial well-being of an atopic modernity.

Translation by Luis Gatt

¹ *Una casa a Malaga*, in «Domus», n. 385, 1961, pp. 19-30; *An American’s House in Spain. Air Conditioned by Water*, in «Vogue», n. 8, 1962, pp. 124-130; *Casa en Alahurín, Málaga*, in «Informes de la Construcción», n. 150, 1963, pp. 43-51; Vedi Arxiu Històric Col·legi d’Arquitectes de Catalunya, AHCOAC-B, C 1787/19:69; Archivo Proyectos luav, Casali 1.fot/1/223/02; Casali 1.fot/1/224/01; Casali 1.fot/1/225/01.

² Sull’opera e la vita di Harndene Bombelli vedi: AA.VV., *El Cadaqués de Peter Harnden y Lanfranco Bombelli*, COAC, Barcelona 2003; J. Garnica, *Harnden y Bombelli en España*, in AA.VV. *La arquitectura norteamericana, motor y espejo de la arquitectura española en el arranque de la modernidad (1940-65)*, ETS Universidad de Navarra, Pamplona 2006, pp. 133-142; J. Garnica, *Peter Harnden. Between the Cold War and the Mediterranean tradition*, in «FAM», n. 47, 2019; *Harnden and Bombelli, architects*, in «Arts & Architecture» n. 75, 1966, pp.18-28.

³ Non tanto come riferimento alle vasche e ai cortili della vicina Alhambra di Granada, ma come le case dei pescatori di Cadaques; una delle quali fu acquistata e ristrutturata proprio da Harnden e Bombelli nel 1959, la Villa Gloria, che aveva un cortile esterno e tre cortili interni, con una vasca d’acqua e una pergola ricoperta di viti, che gli architetti avevano ripetutamente fotografato durante i numerosi sopralluoghi per la ristrutturazione. AHCOAC-B, C 1787/19:69.

⁴ *An American’s House in Spain. Air Conditioned by Water*, cit., pp. 124-130.

⁵ *Casa en Alahurín, Málaga*, cit., p. 51.

⁶ *Village house on a precipice*, in «The Architectural Forum», 1965, pp. 28-31; *Una casa per le vacanze sulla Costa Brava*, in «Domus», n. 428, 1965, pp. 16-22; vedi: AHCOAC-B, C 1835/158:36; Archivo Proyectos luav, Casali 1.fot/1/366/05.

⁷ *Una casa a Malaga*, cit., pp. 19-30; *An American’s House in Spain. Air Conditioned by Water*, cit., pp. 124-130; *Casa en Alahurín, Málaga*, cit., pp. 43-51; *Village house on a precipice*, cit., pp. 28-31; *Una casa per le vacanze sulla Costa Brava*, cit., pp. 16-22.

⁸ *Casa en Alahurín, Málaga*, cit., p. 46.

⁹ A.L. Huxtable, *Two Cities: Planning in North and South America*, in «Bulletin of the Museum of Modern Art», n. 3, June, MoMA, New York 1947; *Cidade dos Motores*, precedentemente pubblicata in «Progressive Architecture», September 1946.

¹⁰ S. Chermayeff, C. Alexander, *Community and Privacy. Toward a New Architecture of Humanism*, Doubleday, New York 1963.

¹¹ H. Hoffmann, *Urban Low-Rise Group Housing, Terrace Houses, Patio Houses, Linked Houses*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1967.

¹ *Una casa a Malaga*, in «Domus», n. 385, 1961, pp. 19-30; *An American’s House in Spain. Air Conditioned by Water*, in «Vogue», n. 8, 1962, pp. 124-130; *Casa en Alahurín, Málaga*, in «Informes de la Construcción», n. 150, 1963, pp. 43-51; Vedi Arxiu Històric Col·legi d’Arquitectes de Catalunya, AHCOAC-B, C 1787/19:69; Archivo Proyectos luav, Casali 1.fot/1/223/02; Casali 1.fot/1/224/01; Casali 1.fot/1/225/01.

² On the life and work of Harndene Bombelli see: various authors, *El Cadaqués de Peter Harnden y Lanfranco Bombelli*, COAC, Barcelona 2003; J. Garnica, *Harnden y Bombelli en España*, in various authors, *La arquitectura norteamericana, motor y espejo de la arquitectura española en el arranque de la modernidad (1940-65)*, ETS Universidad de Navarra, Pamplona 2006, pp. 133-142; J. Garnica, *Peter Harnden. Between the Cold War and the Mediterranean tradition*, in «FAM», n. 47, 2019; *Harnden and Bombelli, architects*, in «Arts & Architecture» n. 75, 1966, pp.18-28.

³ Not so much as reference to the pools and courtyards of the nearby Alhambra in Granada, but as fishermen houses in Cadaques; one of which was bought and renovated by Harnden and Bombelli in 1959, Villa Gloria, which had an exterior courtyard and three interior courtyards, with a water basin and a arbor covered with grapevines that the architects had repeatedly photographed during the numerous surveys for the renovation. AHCOAC-B, C 1787/19:69.

⁴ *An American’s House in Spain. Air Conditioned by Water*, cit., pp. 124-130.

⁵ *Casa en Alahurín, Málaga*, cit., p. 51.

⁶ *Village house on a precipice*, in «The Architectural Forum», 1965, pp. 28-31; *Una casa per le vacanze sulla Costa Brava*, in «Domus», n. 428, 1965, pp. 16-22; see: AHCOAC-B, C 1835/158:36; Archivo Proyectos luav, Casali 1.fot/1/366/05.

⁷ *Una casa a Malaga*, cit., pp. 19-30; *An American’s House in Spain. Air Conditioned by Water*, cit., pp. 124-130; *Casa en Alahurín, Málaga*, cit., pp. 43-51; *Village house on a precipice*, cit., pp. 28-31; *Una casa per le vacanze sulla Costa Brava*, cit., pp. 16-22.

⁸ *Casa en Alahurín, Málaga*, cit., p. 46.

⁹ A.L. Huxtable, *Two Cities: Planning in North and South America*, in «Bulletin of the Museum of Modern Art», n. 3, June, MoMA, New York 1947; *Cidade dos Motores*, precedentemente published in «Progressive Architecture», September 1946.

¹⁰ S. Chermayeff, C. Alexander, *Community and Privacy. Toward a New Architecture of Humanism*, Doubleday, New York 1963.

¹¹ H. Hoffmann, *Urban Low-Rise Group Housing, Terrace Houses, Patio Houses, Linked Houses*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1967.



*Peter Harnden e Lanberto Bombelli
 Casa Bordeaux Groult, Paratge s'Alqueria, Cadaqués, 1961
 Vista della scala esterna che fiancheggia la casa e che porta al mare e al
 molo per le imbarcazioni
 Vista della copertura dalla sommità della scogliera
 (luav, Archivio Progetti, Fondo Giorgio Casali).
 p. 108
 Prospetto, sezione e pianta
 p. 109
 Vista dal mare
 Vista dall'esterno verso il soggiorno
 Vista della zona del camino del soggiorno
 (luav, Archivio Progetti, Fondo Giorgio Casali)*

¹² Tra i pochi esempi in cui sono tenuti in considerazione il luogo e il paesaggio sono quelli di Josep Antoni Coderch e di Jorn Utzon.

¹³ C.M. Aris, *El concepto de transformación como motor del proyecto*, in Id. *La Cimbra y el Arco*. Fundación Caja de Arquitectos, Madrid 2004, p. 34.

¹⁴ B. Rudofsky, *Non ci vuole un nuovo modo di costruire, ci vuole un nuovo modo di vivere*, in «Domus», n. 123, 1938, pp. 6-15.

¹⁵ H. Seldmayr, *Verlust der Mitte*, Otto Müller Verlag, Salzburg 1948; H. Seldmayr, *Die revolution der modernen Kunst*, Rowohlt, Hamburg 1955.

¹⁶ C.M. Aris, *Le variazioni dell'identità*, Clup, Milano 1990.

¹⁷ Harnden e Bombelli visitarono Cadaqués, su invito dell'amico Josep Antoni Coderch nel 1959. Vedi: *A Cadaqués, sul porto: Peter G. Harnden Associates*, in «Domus», n. 384, 1961, pp. 35-41.

¹⁸ Vedi: L. Bombelli, *Cadaqués Design. A Recollection*, in «Japan Interior Designs», October 1976, cit. in AA.VV. *El Cadaqués de Peter Harnden*, p. 28.

¹⁹ Harnden fu responsabile dello studio di progettazione degli Stati Uniti a Parigi durante gli anni della ricostruzione post bellica in Europa. Scopo di questo ufficio era quello di progettare l'allestimento delle mostre itineranti per divulgare la cultura americana – la *American Way of Living* – gli esiti delle politiche del Piano Marshall, i benefici garantiti ai paesi appartenenti alla *North Atlantic Treaty Organization* (NATO) e le immense possibilità di utilizzo pacifico dell'energia atomica. Dal 1949 al 1959 Harnden, in associazione con Lanfranco Bombelli dal 1950 (Peter Harnden Associates, PGHA), fu responsabile per il governo statunitense della progettazione di più di quattrocento, tra mostre itineranti, fiere ed esposizioni, la cui natura prevedeva l'utilizzo delle più moderne tecniche di costruzione standardizzate. Vedi: *Four mobile exhibitions* in «The Architectural Review», n. 675, 1953, pp. 216-225; *Mostra Atomica*, in «Domus», n. 294, 1954, pp. 63-66; *La Casa senza frontiere*, in «Domus», n. 298, 1954, pp. 20-22; *Ausstellungen der USA in Europe*, «Innenarchitektur», n. 7, 1956, pp. 399-412; E. Gentili, *Architettura americana per esposizioni*, «Comunità», n. 32, 1955, pp. 34-37.

²⁰ Grazie soprattutto al contesto culturale spagnolo, l'amicizia con Coderch ma anche al lavoro compiuto tra il 1957 e il 1958 con Rudofsky, in occasione della *Brussel's World Fair* del 1958. Sono molte infatti le affinità tra quanto realizzato da Harnden e Bombelli dopo il 1958 e le idee, gli scritti e i progetti di Rudofsky. Vedi per esempio: B. Rudofsky, *The Conditioned Outdoor Room*, in *Behind the Picture Window*, Oxford University Press, New York 1955, pp. 150-167.

¹² Those of Josep Antoni Coderch and Jorn Utzon are among the few examples in which the place and the landscape are taken into consideration.

¹³ C.M. Aris, *El concepto de transformación como motor del proyecto*, in Id. *La Cimbra y el Arco*. Fundación Caja de Arquitectos, Madrid 2004, p. 34.

¹⁴ B. Rudofsky, *Non ci vuole un nuovo modo di costruire, ci vuole un nuovo modo di vivere*, in «Domus», n. 123, 1938, pp. 6-15.

¹⁵ H. Seldmayr, *Verlust der Mitte*, Otto Müller Verlag, Salzburg 1948; H. Seldmayr, *Die revolution der modernen Kunst*, Rowohlt, Hamburg 1955.

¹⁶ C.M. Aris, *Le variazioni dell'identità*, Clup, Milano 1990.

¹⁷ Harnden and Bombelli visited Cadaqués invited by their friend Josep Antoni Coderch in 1959. Vedi: *A Cadaqués, sul porto: Peter G. Harnden Associates*, in «Domus», n. 384, 1961, pp. 35-41.

¹⁸ Vedi: L. Bombelli, *Cadaqués Design. A Recollection*, in «Japan Interior Designs», October 1976, cit. in various authors *El Cadaqués de Peter Harnden*, p. 28.

¹⁹ Harnden was head of the design studio of the United States in Paris during the years of the post-war reconstruction in Europe. The purpose of this office was that of designing the itinerant exhibitions for the diffusion of American culture – the *American Way of Living* – the results of the Marshall Plan, the benefits of belonging to the *North Atlantic Treaty Organization* (NATO) and the great possibilities of the peaceful use of atomic energy. Between 1949 and 1959 Harnden, in collaboration with Lanfranco Bombelli from 1950 (Peter Harnden Associates, PGHA), was responsible on behalf of the United States government for the design of more than four hundred itinerant exhibitions, fairs and shows, whose characteristics envisaged the use of the most modern standardised construction techniques. See: *Four mobile exhibitions* in «The Architectural Review», n. 675, 1953, pp. 216-225; *Mostra Atomica*, in «Domus», n. 294, 1954, pp. 63-66; *La Casa senza frontiere*, in «Domus», n. 298, 1954, pp. 20-22; *Ausstellungen der USA in Europe*, «Innenarchitektur», n. 7, 1956, pp. 399-412; E. Gentili, *Architettura americana per esposizioni*, «Comunità», n. 32, 1955, pp. 34-37.

²⁰ Thanks especially to the Spanish cultural context and to the friendship with Coderch, but also to the work carried out between 1957 and 1958 with Rudofsky on the occasion of the *Brussel's World Fair* of 1958. There are in fact many affinities between Harnden and Bombelli's production after 1958 and Rudofsky's ideas, writings and projects. See for example: B. Rudofsky, *The Conditioned Outdoor Room*, in *Behind the Picture Window*, Oxford University Press, New York 1955, pp. 150-167.





Generico è parlare di Oriente e Occidente. Quanti orienti abbiamo conosciuto? E in quanti occidenti si stempera una latitudine assai estesa? La geopolitica parla di un confine mobile. Ci interessa il fisso che resta, al netto del mutare del tempo e dei luoghi. La corte era all'origine sito per ritrovarsi e proteggere il fuoco, così la casa cinese: quanto questa esperienza ancora oggi genera progetto?

With a certain approximation, someone still speaks of East and West. How many Orientals have we known? And into how many Wests does a rather broad latitude get diluted? Geopolitics speaks of a continuously mobile border. In our work we're interested in the fixed things that remain after the backwash of time and the mutation of places. Is the courtyard, typical for some Chinese houses, still able to generate design today?

Tipi originari e città cinesi Original types and Chinese cities

Francesco Collotti

Sezione di casa spaccata. Il pentolino rimasto sul fornello. Gli anziani sperduti che ritornano su quello che era lo slargo dove si ritrovavano un tempo. Le macerie intorno di quella che era stata la loro vita. Raccogliamo per terra un volantino di qualche settimana prima che annunciava lo sgombero dalla sera alla mattina. Lo scenario è a un passo dalle torri della campana e del tamburo, all'estremità nord della città proibita di Pechino. In antico dovevano annunciare i barbari che venivano da settentrione e segnare il passare del tempo. Studiamo per analogie, impariamo per differenze.

Con una certa approssimazione qualcuno parla ancora di Oriente e Occidente.

Ma quanti orienti abbiamo conosciuto? E in quanti occidenti si stempera una latitudine assai estesa? La geopolitica, ancor prima che la mappa fisica, parla di un confine mobile continuamente ricontrattato. Nel nostro mestiere di architetti ci interessa il fisso che resta, al netto del passare del tempo e del mutare dei luoghi. Alcune figure, capaci di generare senso e produrre progetto, restano. Tipi e forme in grado di *orientare* il nostro lavoro.

La corte, tra queste, era all'origine un modo per ritrovarsi e proteggere il fuoco.

Werner Blaser, allievo e collaboratore di Mies¹, dopo aver ridisegnato per anni con gli studenti le case a due e a tre corti all'IIT di Chicago, compie più di 70 viaggi in Cina e restituisce uno straordinario lavoro analitico in una sequenza di tavole e un volume firmato con Chao-Kang Chang². Blaser ipotizza che la casa a corte della Cina centro settentrionale derivi da un originario tipo scavato nei depositi geologici della fascia del loess lungo il tracciato del Fiume Giallo (Huang Ho). In diversi esempi nello Shaanxi e nell'Henan,

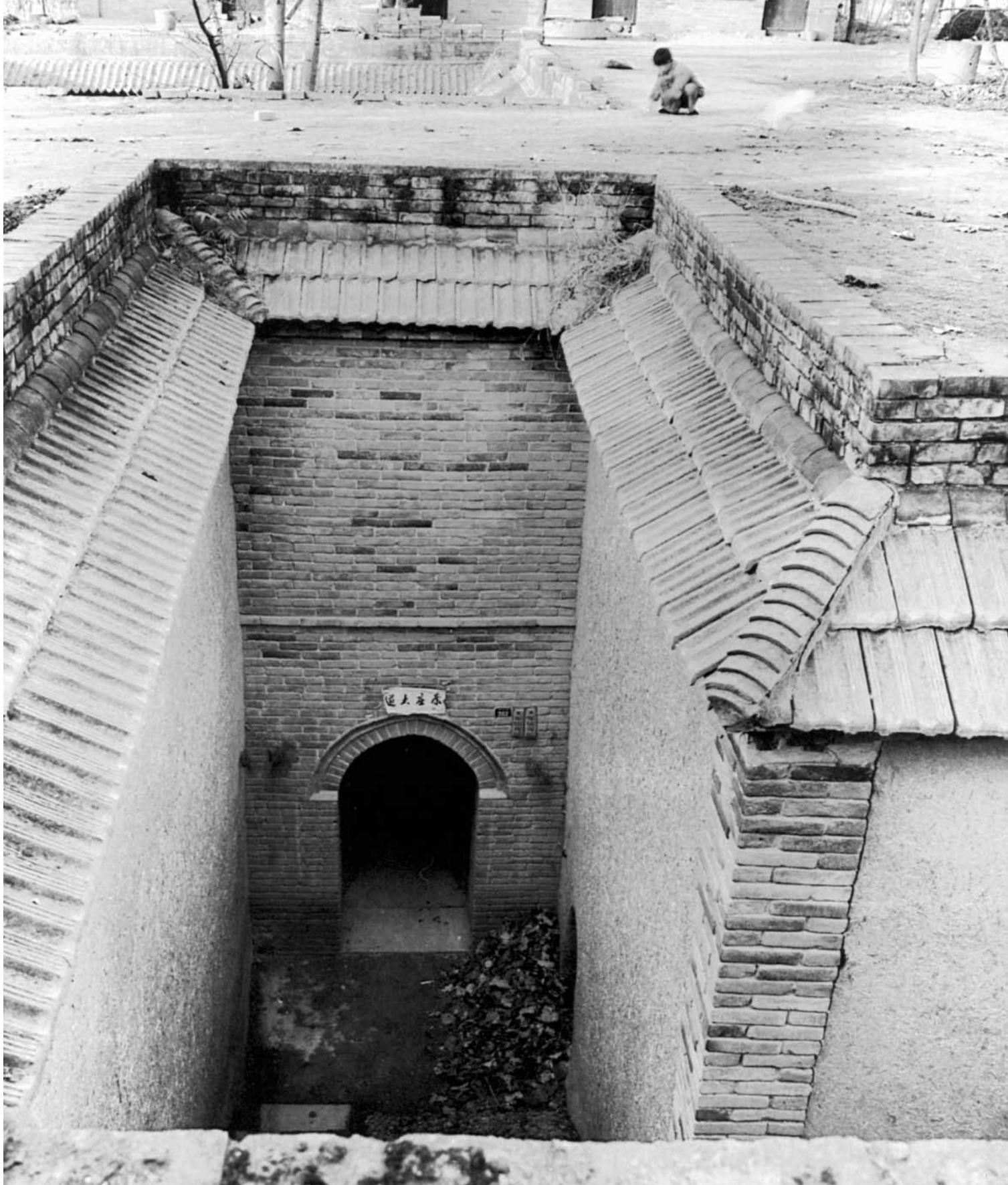
A cross-section of the house split open. A small pot left on the stove. Elders who have lost their way return to what was once the clearing where they used to meet. The rubble around what had been their life. We pick up off the ground a flier from a few weeks back announcing overnight evacuation. The scene is a stone's throw from the bell and drum towers at the northern end of the forbidden city of Beijing. In ancient times their function was to sound the alarm that the barbarians coming from the north, and they mark the passage of time.

We study by analogies and learn by differences.

With a certain approximation, someone still speaks of East and West. But how many Orientals have we known? And into how many Wests does a rather broad latitude get diluted? Geopolitics, even before the physical map, speaks of a continuously redefined mobile border. In our *metier* as architects we're interested in the fixed things that remain after the backwash of time and the mutation of places. Some figures, capable of generating meaning and producing design, remain. Types and forms that can *orient* our work.

The courtyard, among these, was originally a way to meet and to safeguard the fire.

Werner Blaser, a student and collaborator of Mies¹, after having redesigned for years the two- and three-courtyard houses at the IIT in Chicago, has made more than 70 trips to China and done an extraordinary analytical job in a set of plates and a book he wrote with Chao-Kang Chang². Blaser's idea is that the courtyard house of central-northern China derived from an original type excavated in the geological deposits of the loess belt along the course of the Yellow River (Huang Ho). In several examples in Shaanxi and Henan, around a central open-air space, the room layout is dug into the earth. You



Chao-Kang Chang, Werner Blaser

*Ingresso alle abitazioni ipogee intorno a una corte scavata,
villaggio di Zhongtou nei pressi di Luoyang, Henan*

pp. 112-113

Pianta e sezione di abitazioni ipogee intorno a una corte scavata,

brigata di lavoro Qianling, Comune di Qianling nei pressi di Xi'an, Shaanxi

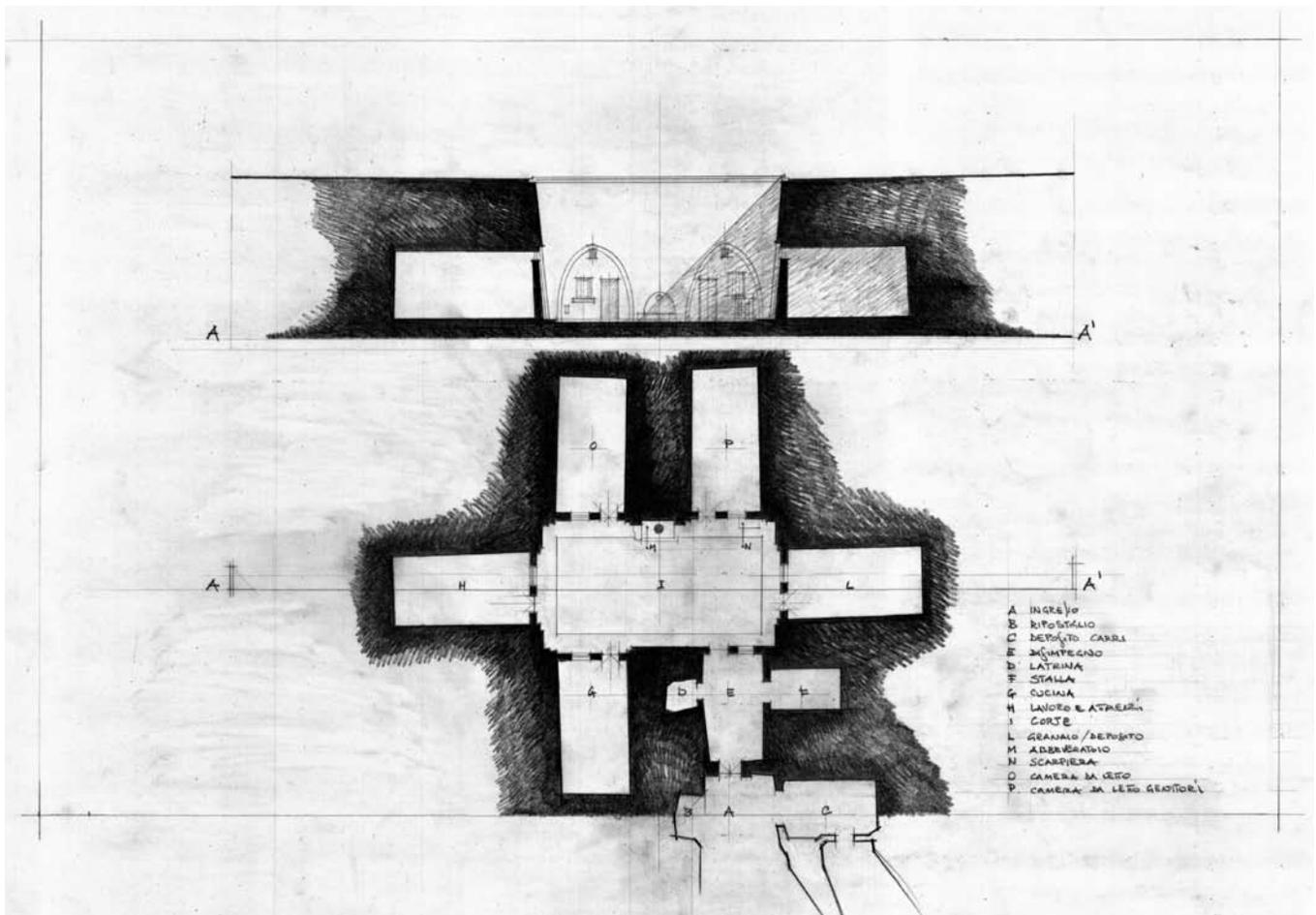
Pianta e sezione di abitazioni ipogee intorno a una corte scavata,

villaggio di Zhongtou nei pressi di Luoyang, Henan

*(ridisegni di Francesco Collotti da Chao-Kang Chang, Werner Blaser "CHINA - Tao
in architecture", 1987)*

p. 115

*Tavola dal volume sul patrimonio architettonico cinese edito nel 1957 dall'Istituto
di Ingegneria Civile dell'Accademia delle Scienze della Cina e dalla Facoltà di
Architettura dell'Università Qinghua*



intorno a uno spazio centrale a cielo aperto si distribuiscono i vani scavati nel terreno, si entra da sud preferibilmente, su un lato della corte, in diversi casi in asse è appoggiato alla parete il pozzo, la simmetria è bilaterale. Anticipazioni veloci e gesti antichi, come al solito convivono, anche nell'evoluzione di questa esperienza. Nei manuali delle scuole di architettura della Repubblica Popolare Cinese degli anni cinquanta del secolo passato, le questioni erano ancora molto chiare. Uno e tutto continuamente si specchiano. La corte costruisce la casa, per corti successive cresce la casa, le corti costruiscono il palazzo, il palazzo diviene l'analogo della città (e fin qui potrebbe persino sembrare l'Alberti). Ma le case dei ricchi non sono uguali a quelle dei poveri, in uno stato molto ben organizzato da millenni, fortemente gerarchizzato e controllore dei modi di costruire. Sono il numero delle corti e la moltiplicazione dell'unità originaria a dare il grado di complessità dell'edificio, dunque il grado del funzionario o della persona che la abita. La proporzione è tenuta, il modulo base ripetuto. Per salti di scala e di gerarchia tra le parti. Uno e tutto dialogano e continuamente si scambiano, il tipo governa la costruzione dell'insediamento umano. Figure ricorrenti e articolazione per gradi successivi dominano la costruzione. Le dimensioni dei singoli corpi di fabbrica sono fissate in ragione delle sezioni delle travi di legno. Un trattato del nostro 1100 d.C. fissa tipi edilizi e normalizzazione delle sezioni del legno. A un mitico carpentiere del periodo che corrisponde al nostro quinto secolo vengono attribuite le regole, che andranno a concorrere al corpus del Tao in architettura, ma i rituali sono molto più antichi di almeno dieci secoli. Molto più di Vitruvio, molto di più del Principe di Machiavelli è uno stato centralizzato a dare le dritte (già nel periodo Han l'organizzazione del lavoro è rigorosa). Lo straordinario lavoro compiuto da Joseph Needham a partire

enter, preferably, from the southern end, on one side of the court, usually in a line with the well, in bilateral symmetry. Rapid anticipations and ancient gestures, as usual, also coexist in the evolution of this experience. In the architecture school manuals of the People's Republic of China in the 1950s, the issues were still very clear. One and all are continually reflected upon. A courtyard builds a house, and through successive courtyards the house grows, courtyards build the palace, the palace becomes the analogue of the city (and so far it could even sound like Alberti). But the houses of the wealthy aren't the same as those of the poor, in a state that was so well organized over millennia, rigidly hierarchical and controlling how to build. It's the number of courtyards and the multiplication of the original unit that determine the building's degree of complexity, hence the degree of the official or person who lives there. Its proportion is maintained, its basic form repeated. For leaps of scale and hierarchy between the parts. One and all converge and continually exchange, the type governs the construction of human settlement. Recurrent figures and subsequent details dominate its construction. The dimensions of the individual buildings are fixed according to the sections of the wooden beams. A treatise of our 1100 AD established building types and normalization of wood sections. The rules are attributed to a mythical carpenter of the period that corresponds to our fifth century, and joined the corpus of the Tao on architecture, but the rituals were much older by at least ten centuries. Much more than Vitruvius, much more than Machiavelli's *Prince* was a centralized state that conferred rights (as far back as the Han period the organization of labor was rigorous). The extraordinary work accomplished by Joseph Needham starting in 1954 on science and civilization in China is still the basis for our understanding of that world⁹. In one of the plates of a manual published in 1957 the simple court

schermo e quindi nuovamente a girarsi, questa volta cogliendo lo spazio dell'interno, ma avendo lasciato fisicamente e spiritualmente lo spazio dell'esterno con i suoi rumori. Questo ingresso è a suo modo un passaggio di stato, un'iniziazione a un tempo più lento e discosto dal clangore della società. Gradi di complessità successivi, partendo dalla figura di base tutta descritta introno alla corte, ci consentono di trovare parti aggiunte posteriormente lungo una corte stretta e lunga dove usualmente, a nordest, era la stanza della figlia. Due corti in successione avevano le case dei notabili e delle famiglie più agiate. Lo schema si ripete, in ragione del luogo e del clima, con tante variazioni e scarti dalla regola nelle diverse province, confermando tuttavia il principio generale. Una struttura rigidamente classista in molti casi presa di mira con infantilismo estremista iconoclasta dalla rivoluzione culturale.

Ciò che qui, ora come allora, interessa notare è che questo principio di un muro in pietra posto a recinto di abitazioni usualmente in legno disposte intorno a una corte o a una sequenza di corti, è stato capace di generare il tessuto urbano dei centri delle città cinesi, soprattutto nel centro-nord. La contaminazione di quel tipo originario è divenuta infatti l'*hutong*, principio di città bassa nelle sue numerose varianti⁵.

A Jinan, nello Shandong la regione a nordest della Cina lungo il basso corso del Fiume Giallo, con gli studenti della Facoltà di Architettura, qualche anno fa, abbiamo cercato di imparare a leggere e progettare la città, a partire dalla città. Come avevamo fatto a Firenze e a Francoforte negli anni precedenti, come avremmo fatto a Fès qualche mese dopo. Non si dà mai abbastanza peso al lavoro monografico che dovrebbe essere fatto su ogni città⁶. La conoscenza dei singoli fatti urbani è necessaria per capire di che cosa stiamo parlando, per delimitare il campo, per avvicinarsi a una conoscenza più grande, partendo dalla propria esperienza e da un caso specifico.

Soprattutto se si considerano un punto di vista tipologico non bisogna mai generalizzare, e bisogna cercare di evitare considerazioni su tipi universali e generici, *indifferenti al luogo e immutati nel tempo*⁷.

Rispetto allo *siheyuan* tradizionale, nel tessuto degli *hutong* la parte pubblica trascolora in quella collettiva e quindi in quella privata e intima con una osmosi e una fluidità molto marcate. Qui interno ed esterno sono in continua contaminazione. I vicoli tra le case diventano il prolungamento di un paesaggio umano domestico che comprende sia il cucinare, sia attività tipiche di un interno come il lavare e lo stendere o – in alcuni casi – l'attendere alla cura del proprio corpo. Il divano, la poltrona o il letto posti sul marciapiede sono un'estensione della casa, e non fa specie ritrovare gli abitanti in pigiama attraversare luoghi pubblici o semipubblici⁸. Ci si accorge presto che queste categorie occidentali di rigorosa zonizzazione degli spazi della città sono inadatte a leggere le molte città cinesi, e tuttavia ancora ha senso chiedersi quanto questa straordinaria esperienza urbana sia ancora oggi in grado di generare progetto.

¹ W. Blaser, *Mies van der Rohe, continuing the Chicago School of Architecture*, Birkhäuser, Basel, Boston, Stuttgart 1981.

² C.K Chang, W. Blaser, *CHINA – Tao in architecture*, Birkhäuser, Basel, Boston 1987.

³ J. Needham, *Science and Civilisation in China*, Cambridge University Press, Cambridge 1954-1956

⁴ Non è un caso che questo volume esca in una stagione ancora lontana dalla rivoluzione culturale, in un periodo in cui rottura e continuità tra società cinese e confucianesimo sono in continua dialettica. Si veda al proposito E. Collotti Pischel, *Le origini ideologiche della rivoluzione cinese*, Einaudi, Torino 1959¹ 1979².

⁵ V. Gregotti, *L'ultimo hutong, lavorare in architettura nella nuova Cina*, Skira, Ginevra-Milano 2009

⁶ A. Rossi, *L'architettura della città*. Marsilio Editori, Padova 1966

⁷ A. Petruccioli, in *La "casa a corte": un'introduzione allo studio dei processi tipologici nel Mediterraneo* in A.N. Eslami, *Architetture e città del mediterraneo tra Oriente e Occidente*, De Ferrari, Genova 2005.

⁸ Una interessante ricerca in tal senso è stata compiuta da Sara Fontana: *Cultural Sharing. Hybridization as a solution for traditional-contemporary tensions*, Double Master Degree Program Politecnico di Milano - Tsinghua University, A.A. 2012-2013. Relatori: Davide Fassi (Politecnico di Milano), Du Yi (Tsinghua University).

its noises. This entrance is in its own way a change of state, an initiation to a slower time and removed from the din of society. Subsequent degrees of complexity, starting from the basic figure described all around the courtyard, allow us to recognize parts added on later in a long, narrow courtyard where usually, to the northeast, the daughter's room was located. Two courtyards in succession contained the homes of notables and wealthy families. The pattern is repeated, according to place and climate, with many variations and deviations from the rule in the different provinces, but confirming the general rule. A rigidly classist structure, which in many instances the Cultural Revolution targeted with iconoclastic, extremist infantilism.

What interests us now, as then, is that this principle of a stone wall placed like a fence around what were customarily wooden dwellings arranged around a courtyard or a sequence of courtyards, was able to generate the urban fabric of Chinese city centers, especially in the center-north. The contamination of that original type became the *hutong*, the low city principle with its numerous variants⁵.

In Jinan, in Shandong, the northeast region of China along the lower course of the Yellow River, we tried, a few years ago, with the students of the Faculty of Architecture, to learn how to interpret and design the city, starting from the city. As we did in Florence and Frankfurt in previous years, and as we would do in Fès a few months later. We never give sufficient weight to the monographic work that should be undertaken on each city⁶. Knowledge of individual urban facts is necessary for understanding what we're talking about, to delimit the field and gain greater knowledge, starting from one's own experience and a specific instance.

Above all, taken from a typological point of view, we must never generalize, and we must try to avoid considerations on universal and generic types, *indifferent to place and unchanged over time*⁷.

Compared to the traditional *siheyuan*, in the *hutong*'s fabric the public part changes into a collective one and so into a private and intimate one, with a very marked osmosis and fluidity. Here the inside and the outside are in continuous contamination. The alleys between the houses become the extension of a domestic human landscape that includes both cooking and activities typical of an interior, such as washing and hanging out clothes or – in some cases – attending to one's body care. A sofa, an armchair or a bed placed on the sidewalk are an extension of the house, and it isn't shocking to find inhabitants in pajamas crossing public or semi-public places⁸. One soon realizes that these Western categories of rigorous zoning of urban spaces are unsuited for interpreting the multitude of Chinese cities, and yet it still makes sense to ask how much this extraordinary urban experience is still able to generate design today.

Translation by Edward Tosques

¹ W. Blaser, *Mies van der Rohe, continuing the Chicago School of Architecture*, Birkhäuser, Basel, Boston, Stuttgart 1981.

² C.K Chang, W. Blaser, *CHINA – Tao in architecture*, Birkhäuser, Basel, Boston 1987.

³ J. Needham, *Science and Civilisation in China*, Cambridge University Press, Cambridge 1954-1956.

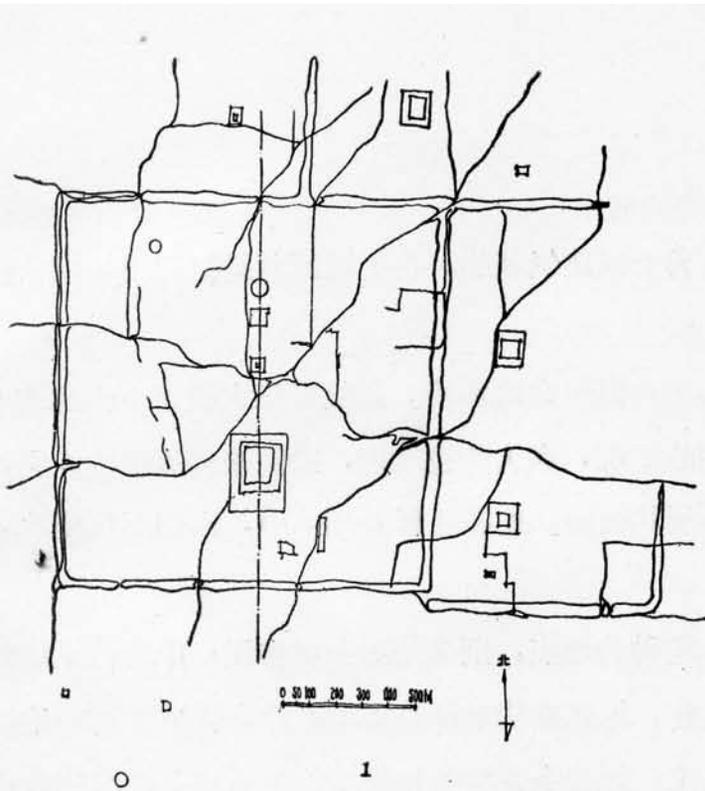
⁴ It's no accident that this book came out in a period that was still a long way off from the Cultural Revolution, when breaks and continuities between Chinese society and Confucianism were in continual dialectic. See apropos of this E. Collotti Pischel, *Le origini ideologiche della rivoluzione cinese*, Einaudi, Turin 1959¹ 1979².

⁵ V. Gregotti, *L'ultimo hutong, lavorare in architettura nella nuova Cina*, Skira, Geneva-Milan 2009.

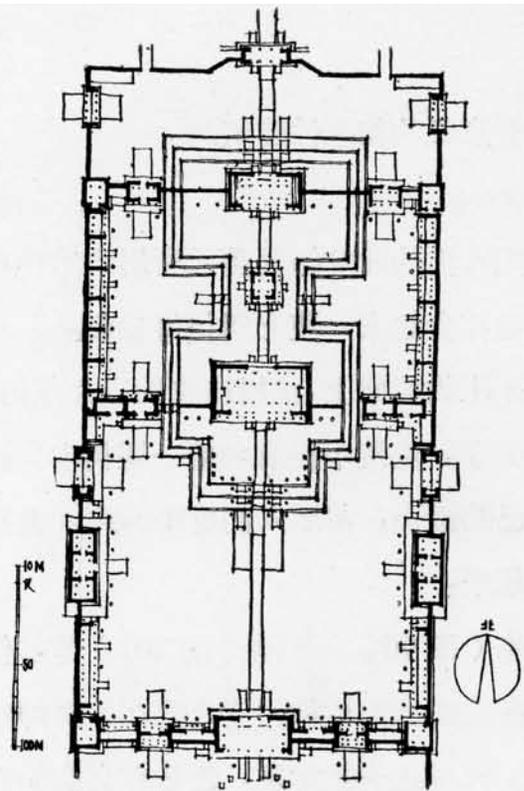
⁶ A. Rossi, *L'architettura della città*. Marsilio Editori, Padua 1966.

⁷ A. Petruccioli, in *La "casa a corte": un'introduzione allo studio dei processi tipologici nel Mediterraneo* in A.N. Eslami, *Architetture e città del mediterraneo tra Oriente e Occidente*, De Ferrari, Genoa 2005.

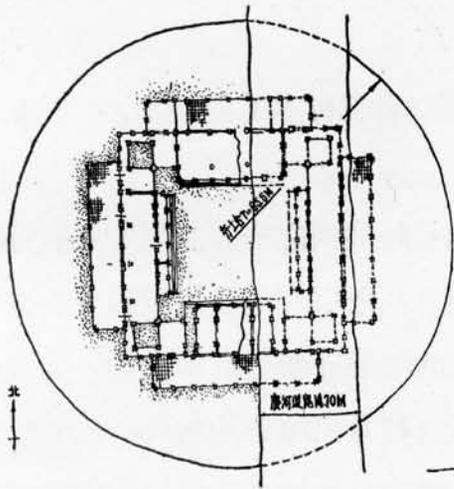
⁸ A fine research project in this sense has been done by Sara Fontana: *Cultural Sharing. Hybridization as a solution for traditional-contemporary tensions*, Double Master Degree Program Politecnico di Milano - Tsinghua University, A.A. 2012-2013. Tutors: Davide Fassi (Politecnico di Milano), Du Yi (Tsinghua University).



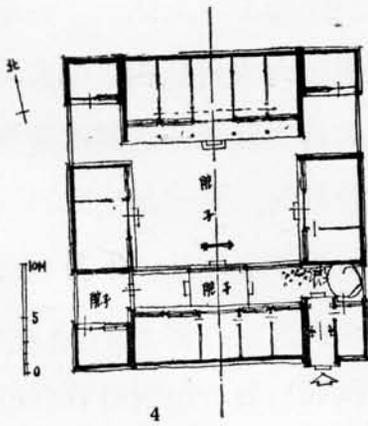
1



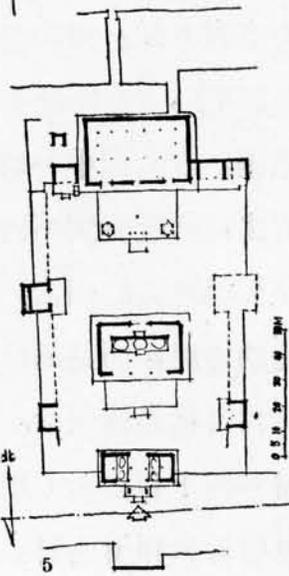
2



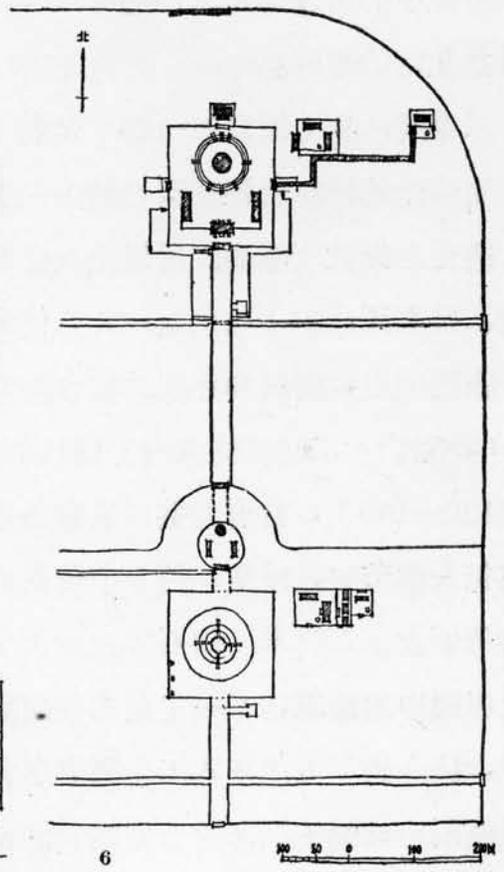
3



4



5



6

插图

1. 邯郸赵王城遗址平面图

3. 汉“辟雍” (?) 平面图——西安发掘

5. 大同善化寺总平面

2. 北京故宫三大殿平面图

4. 北京四合院

6. 北京天坛主軸的建筑佈置

Sulla base delle teorie di alcuni architetti moderni che ebbero modo di lavorare nel Mediterraneo orientale si possono considerare degli *incunabūli* delle abitazioni bizantine luoghi come il Monte Athos, Giannina, Pristina, Ohrid, e persino alcuni villaggi delle comunità di Arbëreshë (italo-albanese) del Sud Italia. In tali siti, probabilmente grazie alle loro caratteristiche morfologiche e all'isolamento geografico, alcuni elementi di questo tipo sono ancora visibili, (sebbene integrati nelle successive culture ed espressioni abitative) e permettono nella loro unicità, odierni sguardi su alcuni caratteri tipologici della casa bizantina.

On the basis of the theories of some modern architects who had the opportunity of working in the eastern Mediterranean, places such as Mount Athos, Ioannina, Pristina, Ohrid, and even some villages of the Arbëreshë community (Italo-Albanian) in the south of Italy, can be considered as incunabula of Byzantine dwellings. In these sites, thanks perhaps to their morphological features and geographical isolation, some elements of these type are still visible (although integrated into the subsequent cultures and dwelling styles) and in their uniqueness permit a contemporary gaze on some typological features of the Byzantine house.

La casa bizantina tra l'Adriatico e il Mar Nero The Byzantine house between the Adriatic and the Black Sea

Serena Acciai

Intro

Circa vent'anni fa, alle soglie del nuovo secolo, Eugenio Turri compose la monumentale trilogia narrativa e fotografica intitolata *Adriatico Mare d'Europa*¹ rinnovando così, quella lunga tradizione veneta di relazione con lo *Stato da Mar*² che ha in Vincenzo Maria Coronelli uno dei suoi figli più illustri.

Oggi, la contaminazione intesa come elemento essenziale del processo di evoluzione culturale, costituisce il cuore del docu-film *Adriatico. Il mare che unisce*³ presentato nel giugno di quest'anno a Campobasso e che mira alla riscoperta delle minoranze etniche albanesi e croate del territorio molisano.

Anche l'etimologia, come spesso accade, svela così la natura storica di questo braccio di mare compreso tra gli Appennini e le Alpi Dinariche. La maggioranza degli storici concorda infatti che, il termine Adriatico derivi dalla città di Adria, antico terminale di numerose vie carovaniere che scendevano dal Baltico attraverso il Brennero, e dal Mar Nero attraverso il Danubio e la Drava. Ma è lo storico romano Varrone che ci fornisce la definizione più affascinante: la parola Adria da cui *Adriatico* deriverebbe dall'etrusco *atrium*, giorno/luce/est, a voler significare la posizione e l'apertura verso oriente del mare e della città di Adria.

E allora dove, se non attraverso questo mare, la casa bizantina, poteva svilupparsi e permanere attraverso i secoli come "frammento" di un tessuto edilizio amalgamato poi da altre successive culture? Questo studio rivaluta la presenza della casa bizantina nel panorama dell'architettura vernacolare del Mediterraneo orientale e si pone come obiettivo il dimostrare come questa cultura abitativa sia ancora viva e in trasformazione.

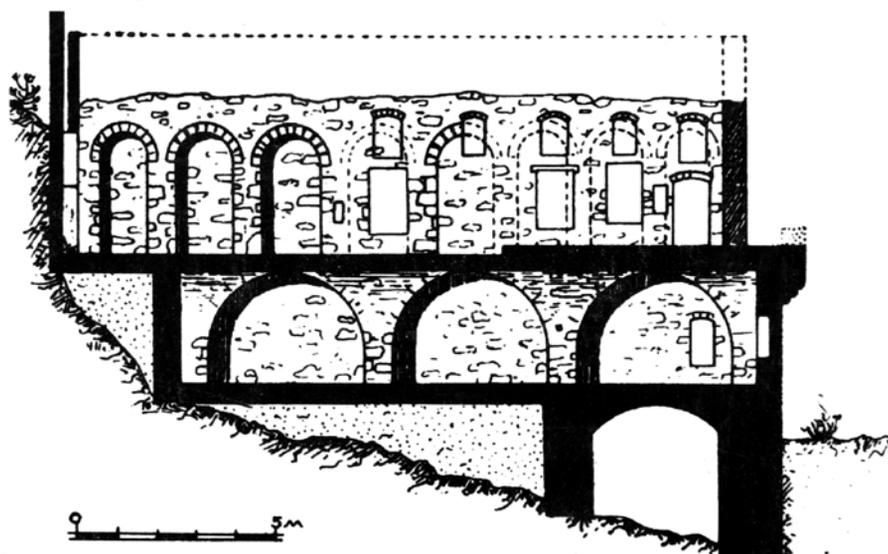
Introduction

About twenty years ago, at the threshold of the new century, Eugenio Turri composed the monumental narrative and photographic account entitled *Adriatico Mare d'Europa*¹, thus renewing the long Venetian tradition of connection to the *Stato da Mar*² which had in Vincenzo Maria Coronelli one of its most illustrious sons.

Contamination understood as an essential element in the process of cultural evolution is at the core of the documentary film *Adriatico. Il mare che unisce*³, presented in June of 2019 at Campobasso, and which aims at the rediscovery of Albanian and Croatian minorities in the region of Molise.

Etymology, as is often the case, reveals the historical nature of this stretch of land which lies between the Apennines and the Dinaric Alps. Most historians agree that the term Adriatic derives from the city of Adria, ancient terminal of many caravans that descended from the Baltic through the Brenner or from the Black Sea, crossing the Danube and the Drava. It would be the Roman historian Varro, however, who would provide the most fascinating definition: the word Adria, and therefore also *Adriatic*, would derive from the Etruscan *atrium*, day/light/east, which indicates the position and opening toward the east and the sea of the city of Adria.

So where, if not through this sea, could the Byzantine house develop and remain throughout the centuries as "fragment" of a built fabric which then amalgamated with other subsequent cultures? This study re-evaluates the presence of the Byzantine house in the panorama of vernacular architecture in the eastern Mediterranean and has the purpose of demonstrating how this dwelling culture is still alive and in the process of transformation.



*Casa a Mystars
foto Francesco Collotti, 2011
Sezione casa di Mystars,
elaborazione grafica dell'autrice da disegno originale di A. Orlandos*

Numerosi esempi di questo tipo si trovano nella maggior parte dei paesi del Mediterraneo. E non è un caso che, laddove le tracce degli elementi bizantini sono profondamente radicate nella struttura morfologica della città, si possa trovare anche una marcata presenza dell'architettura civile ottomana. Ciò avvalorava la tesi di "persistenza e continuità"⁴ di alcuni caratteri tipologici bizantini nelle dimore ottomane, tesi sostenuta con forza da Aleksander Deroko, (1894-1988) architetto serbo di origini veneziane. La grande intuizione di Deroko fu di riferire le sue teorie a quei luoghi che, per caratteristiche morfologiche e isolamento geografico, mantennero alcuni elementi bizantini nella loro architettura civile attraverso i secoli. Date le dimensioni dell'area geografica che ha interessato e la durata della sua esistenza, la casa bizantina non può e non deve essere considerata come un unico tipo di edificio. In effetti, nel corso del tempo si sono verificate molteplici variazioni tipologiche sia nella casa bizantina che nella casa ottomana, che si è "inserita" sui preesistenti edifici bizantini nel Mediterraneo orientale. La stessa considerazione, valida per la continuità bizantino-ottomana, dovrebbe però essere estesa alle altre culture abitative che per secoli si erano unite e alla fine avevano incorporato il tipo bizantino su un vasto territorio: dall'Adriatico al Mar Nero.

Partendo dall'Italia, cuore dell'arte e dell'architettura romana, troviamo che nel territorio della penisola le tracce del passato bizantino sull'architettura civile permangono sotto forma di "frammenti". Sebbene sparse da nord a sud, esse hanno avuto vicende diverse: non si tratta di tracce evidenti, ma di elementi architettonici che sono entrati così profondamente nella lingua del patrimonio costruito delle varie regioni italiane da essere assolutamente ben celati.

Il centro storico di Ferrara⁵, per esempio, conserva ancora l'originale *castrum* dove è possibile vedere i caratteristici passaggi coperti del tessuto urbano bizantino, chiamati *vasternia*⁶ (dal latino *basterna*).

Un altro esempio significativo è senza dubbio il Palazzo della Ragione nel complesso dell'abbazia di Pomposa, ancora nel ferrarese. La cadenza ritmata della facciata ricorda da vicino le facciate del Fondaco dei Turchi a Venezia e le numerose aperture di tutti i palazzi bizantini lungo le rive del Mediterraneo: dalla facciata in stile bizantino del Kaštel Lukšić⁷ al Palazzo di Diocleziano a Spalato, fino al palazzo di Boukoleon sul Mar di Marmara e al palazzo Comneni a Trebisonda sul Mar Nero.

Nell'antico villaggio di Tivoli, fuori Roma, si può osservare una casa che, per il trattamento della facciata, per la modanatura che segna sul fronte la quota dell'ultimo solaio, ricorda direttamente le case di Mystras in Grecia, (esempio più intatto delle abitazioni bizantine sopravvissute fino ad oggi). E ancora a Venezia si trovano profili di case con il primo, il secondo e il terzo livello che aggettano sulla strada. Le sporgenze sono in legno e crescono proporzionalmente rispetto ai livelli della casa. Uno di questi esempi è il Ramo Barzizza, piccola corte sul retro di palazzo Contarini sul Canal Grande.

La casa bizantina è stata affrontata non senza difficoltà da molti studiosi, architetti e intellettuali. I loro sforzi, tuttavia, si sono inevitabilmente scontrati con l'assenza di chiari esempi che facessero luce su come in origine apparivano questi edifici. A tal proposito uno studio fondamentale è ancora oggi l'analisi del generale Leon De Beylé⁸. I suoi studi sono rilevanti non tanto per l'approfondimento raggiunto ma per la vastità e la natura sistematica dell'analisi effettuata. Da menzionare è anche l'affascinante saggio di Swoboda⁹ sulla trasmigrazione delle facciate bizantine lungo le sponde del Mediterraneo, così come il lavoro di Sergio Bettini su Venezia¹⁰ e gli studi di Ennio Concina¹¹ sulla città bizantina.

Numerous examples of this type can be found in most Mediterranean countries. It is no coincidence that in those places where the traces of Byzantine elements are well rooted into the morphological structure of the city there is also a significant presence of civil Ottoman architecture. This supports the thesis of the "persistence and continuity"⁴ of some Byzantine typological features in Ottoman dwellings, a thesis staunchly affirmed by Aleksander Deroko (1894-1988), a Serbian architect of Venetian origin. Deroko's great intuition was that of referring his theories to those places which, due to their geographical isolation and morphological features, kept some Byzantine elements in their architecture throughout the centuries. Given the dimensions of the geographical area of interest and the duration of its presence, the Byzantine house cannot, and should not, be considered as a single type of building. In fact, throughout the centuries there were various variations in type both regarding the Byzantine house and the subsequent Ottoman house which "inserted itself" on the pre-existing Byzantine buildings in the eastern Mediterranean. The same consideration, valid concerning Byzantine-Ottoman continuity, should be extended to other dwelling cultures which for centuries had blended with and finally had incorporated the Byzantine-type on a vast territory that went from the Adriatic to the Black Sea.

Beginning in Italy, centre of Roman art and architecture, we find that the traces in the peninsula of the Byzantine past on civil architecture remain as "fragments".

Although scattered throughout both north and south, they developed somewhat differently: these are not evident traces, but rather architectural elements which seeped so deeply into the language of the built heritage of various Italian regions that they have remained extremely well concealed.

The historic centre of Ferrara⁵, for example, still has the original *castrum* where it is possible to observe the typical covered passages belonging to the Byzantine urban fabric, known as *vasternia*⁶ (from the Latin *basterna*).

Another meaningful example is undoubtedly the *Palazzo della Ragione* in the complex of the abbey of Pomposa, also in Ferrara. The rhythmic cadence of the facade recalls the facades of the *Fondaco dei Turchi* in Venice and the many windows and doors of Byzantine palaces along the shores of the Mediterranean: from the Byzantine-style facade of the Kaštel Lukšić⁷ to the Palace of Diocletian in Split, as well as the Boukoleon palace on the Sea of Marmara and the Comneni palace in Trabzon on the Black Sea.

In the ancient village of Tivoli, outside of Rome, there is a house whose facade, with the mouldings on the last storey directly recall the houses at Mystras, in Greece (the most intact example of Byzantine dwellings remaining today). Also in Venice there are facades of houses with the first, second and third storey jutting out over the street. These structures are in wood and become larger proportionally to the number of levels of the house. One of these examples is Ramo Barzizza, a small courtyard on the rear of palazzo Contarini on the Grand Canal.

The Byzantine house has been studied with some difficulty by many scholars, architects and intellectuals. Their efforts, however, were inevitably hindered by the absence of clear examples that could shed light on the way these buildings appeared in the first place. In this respect, the analysis by general Leon De Beylé⁸ is still fundamental. His studies are relevant not only due to the depths of understanding reached, but also to the vastness and systematic nature of his work. Also worth mentioning is the fascinating essay by Swoboda⁹ on the transmigration of Byzantine facades along the shores of the Mediterranean, as well as Sergio Bettini's work on Venice¹⁰ and those by Ennio Concina¹¹ on the Byzantine city.

Like many other scholars, Tatiana Kirova¹² addresses in her essay

Tatiana Kirova¹², come molti altri studiosi, affronta nel saggio *The issue of the Byzantine House*, il problema dell'assenza di tracce materiali che l'Impero d'Oriente ha lasciato in ambito abitativo. In effetti, cercare oggi esempi della casa bizantina richiederebbe un approccio evolutivo a questo tema che dovrebbe considerare sia le essenziali influenze interculturali avvenute nel corso del tempo che la diffusione geografica di questo tipo.

Aleksandar Deroko, come altri architetti del moderno che lavoravano nei Balcani dovette necessariamente fare i conti con l'eredità dell'architettura civile bizantina. Esiste infatti un gruppo di altri architetti del novecento, come Kojić, Moutsopoulos, Eldem, Čipan e lo stesso Pikionis che furono interessati a documentare l'architettura vernacolare come espressione della cultura popolare e che impiegarono poi questi stessi studi per reinterpretare la tradizione in chiave moderna. Ognuno di loro ebbe chiaramente un diverso punto di vista per quanto riguarda la prevalenza delle varie culture abitative: questo derivava dalle loro stesse culture di provenienza e da ciò che volevano dimostrare con i loro studi. Li accomunava invece la ricerca progettuale, il loro approccio prettamente tipologico e il fatto che questi architetti avevano promosso nei rispettivi paesi lo studio dell'architettura civile come base fondamentale per lo sviluppo di un'architettura moderna consapevole delle "preesistenze".

Applicando la teoria di Deroko sugli elementi architettonici bizantini che perdurarono nel tempo si possono identificare quei luoghi in cui ancora oggi alcune caratteristiche delle case richiamano gli elementi di formazione bizantina. Deroko nel suo saggio sull'architettura dei monasteri ha scritto di aver trovato esempi ben conservati di questo tipo in molte città del Medio Oriente come il Monte Athos, Ankara, Pristina, Ochrid, Plovdiv, Elena e alcuni villaggi del Nord Africa¹³.

L'isolamento geografico degli insediamenti del Monte Athos e il fatto che nel tempo i complessi monastici della Grecia settentrionale siano stati ricostruiti ogni volta allo stesso modo, ha permesso la conservazione di questa tipologia abitativa con i suoi caratteri originari. Sfortunatamente, rispetto a quando Deroko argomentò questa teoria (1961) non molti altri siti (oltre il Monte Athos) sono rimasti così ben conservati. È possibile, come faremo in seguito, estendere questa intuizione ad altri siti e cogliere ciò che resta della casa bizantina in altri tessuti abitativi.

Léon De Beylié¹⁴, che aveva documentato all'inizio del novecento le case dei quartieri Fener e Balat a Istanbul, affermava che i livelli sporgenti che caratterizzano queste case erano già riscontrabili in antichi esempi bizantini. De Beylié avvalorò questa sua teoria grazie a schemi raffiguranti prospetti con aggetti sul fronte strada, contenuti nel Manoscritto degli Skylitzès. Nel suo noto libro *L'habitation byzantine, les anciennes maisons de Constantinople* mostrava infatti alcuni esempi di profili di case (con stanze sporgenti) provenienti dal suddetto manoscritto.

Nel suo eloquente saggio sulla "casa dei Balcani" Marinov¹⁵ riporta come i più importanti studiosi della casa vernacolare greca (Anastasios Orlandos e Faidon Koukoules) avessero accettato che la *sachnisia* (aggetto di alcune stanze sulla strada) delle case della Grecia settentrionale fosse una derivazione dell'era bizantina e persino dell'antichità.

A proposito del rapporto casa bizantina/ casa ottomana sono essenziali gli studi di Klaus Rheidt¹⁶ e quelli di Sedad Hakki Eldem. Il confronto di queste analisi tipologiche mostra esplicitamente le analogie e i punti di contatto tra queste culture abitative. Lo spazio all'interno del recinto murario nella casa bizantina, (che nei primi esempi consisteva in una o due semplici celle) è infatti riconoscibile anche nei più antichi esempi della casa ottomana ma in quest'ultima tale spazio non è più solo un ambiente esterno, ma

The issue of the Byzantine House the problem of the absence of material traces left by the Eastern Empire. In fact, to search today for examples of Byzantine houses would require an evolutionary approach to the subject which must consider both the fundamental intercultural influences throughout the centuries and the geographical diffusion of the type in question.

Aleksandar Deroko, like other modern architects who worked in the Balkans, had to necessarily come to terms with the heritage of Byzantine architecture. There is in fact another group of 20th century architects, such as Kojić, Moutsopoulos, Eldem, Čipan and Pikionis, who had an interest in documenting vernacular architecture as an expression of popular culture and who then used the results of their studies in order to reinterpret this tradition in a modern key. Each of them clearly had a different point of view regarding the preponderance of the various dwelling cultures: this derived from their own culture of origin and from what they wanted to demonstrate through their studies. What they shared in common instead was the research on the project, their essentially typological approach and the fact that they had promoted in their countries the study of civil architecture as a fundamental basis for the development of a modern architecture that was consciously aware of the "pre-existing".

Applying Deroko's theory to the Byzantine elements that remained through time it is possible to identify those places in which some features of the houses still recall today some Byzantine elements. In his essay on the architecture of monasteries, Deroko wrote that he had found well-preserved examples of this type in many cities of the Middle East, as well as in Mount Athos, Ankara, Pristina, Ohrid, Plovdiv, Elena and some North African villages¹³.

The geographical isolation of Mount Athos, together with the fact that the monastic complexes in northern Greece have been reconstructed always in the same way, has allowed the conservation of this dwelling typology with its original features. Unfortunately, since the time when Deroko put forth this theory (1961) not many other sites have remained in such a good state of conservation. It is possible, however, to extend this insight to other sites and to grasp what remains of the Byzantine house in other dwelling systems.

Léon De Beylié¹⁴, who had documented in the early 20th century the houses of the Fener and Balat districts in Istanbul, affirmed that the jutting out levels that characterise these houses were present in ancient Byzantine examples. De Beylié supported this theory with the drawings of facades which jugged out over the street contained in the Skylitzès Manuscript. In his well-known book *L'habitation byzantine, les anciennes maisons de Constantinople*, he presented in fact certain examples of houses (with jutting out rooms) from the said manuscript.

In his eloquent essay on the "Balkan house", Marinov¹⁵ reports how the most important researchers of the Greek vernacular house (Anastasios Orlandos and Faidon Koukoules) had accepted the fact that the *sachnisia* (protrusion of certain rooms over the street) of northern Greek houses was a derivation¹⁵ from the Byzantine period, and even from antiquity.

The studies by Klaus Rheidt¹⁶ and Sedad Hakki Eldem on the connection between the Byzantine and Ottoman house types are essential. The study of these typological analyses shows explicitly the analogies and points of contact between these dwelling cultures. The space within the walls of the Byzantine house (which in the first examples consisted in one or two simple cells) is recognisable also in the oldest examples of the Ottoman house, yet in the latter this space is not only exterior but becomes an element which links the rooms that carries both an interior and exterior "significance".

Sedad Eldem affirmed in fact that the oldest example of the Turkish-Ottoman house, the so-called *Sultane Structure* was a type of building with a pavement elevated a few steps from the ground level

diventa un elemento connettivo tra le stanze, con una “valenza di significato” sia interno che esterno.

Sedad Eldem sosteneva infatti che l'esempio più antico della casa turco-ottomana, la cosiddetta *Sultane Structure* era un tipo di edificio con un pavimento rialzato di pochi gradini dal piano di campagna che presentava un fronte con leggeri pilastri in legno verso l'esterno. All'interno si avevano due o tre stanze allineate dietro la suddetta galleria coperta (*hayat*), che in turco significa vita.

Dal confronto con Rheidt si può facilmente vedere come esempi base della casa bizantina siano molto simili alla *Sultane Structure* descritta da Eldem e nel tempo tali analogie sono perdurate estendendosi allo spazio centrale, al balcone di legno (*sahnisin*) che aggettava sulla strada, alla sala di ricevimento principale *iliakos*¹⁷ (anch'essa in aggetto) e all'atrio-portico aperto. Tutti caratteri tipologici ritrovabili nella casa ottomana nei secoli della sua esistenza.

Casi studio

A dimostrazione di quanto esaminato in questo scritto procederemo all'analisi di alcuni casi studio provenienti da diverse aree geografiche e appartenenti a diverse scale architettoniche, selezionati per mostrare come alcune delle peculiarità delle case bizantine siano ancora oggi visibili in molti luoghi.

Nel panorama mediterraneo, al di là degli esempi citati da Deroko, esiste un altro particolare caso di tras migrazione della cultura e dell'identità bizantina: è la storia dei villaggi di Arbëreshë nel sud Italia. Le comunità di Arbëreshë in Italia sono costituite dalla minoranza albanese arrivata durante la diaspora balcanica del XV secolo. Queste comunità sono sparse sul territorio italiano in sedici macro aree per oltre un centinaio di comuni in Sicilia, Calabria, Basilicata, Puglia, Campania, Molise e Abruzzo. Esistono diverse testimonianze, documentate e ancora accessibili, sulle abitudini e i costumi di queste antiche minoranze albanesi, ma pochissimi studi sulle loro abitazioni¹⁸. È importante mettere in luce che gli albanesi, che scelsero di emigrare piuttosto che sottomettersi al dominio ottomano, considerarono l'esodo non come una via di fuga, ma come un trasferimento di civiltà. Erano infatti determinati a mantenere e preservare i loro costumi e le loro abitudini.

Analizzando i villaggi Arbëreshë in Calabria si scopre che i primi moduli abitativi rudimentali (detti *kaliva*), dei rifugiati albanesi, erano originariamente realizzati con paglia (*pagliare*). Successivamente le case furono realizzate “de calce e de arena” e poi finalmente in pietra quando le case Arbëreshë adottarono il nome di *katojo* (capanna).

Le comunità Arbëreshë riproducessero sul territorio italiano i principi insediativi di origine bizantina della loro terra: piccoli centri arroccati a sviluppo urbano concentrico. In questi insediamenti il concetto di aggregazione urbana più rilevante si chiama *Gjitionia*. La *Gjitionia* è considerata la porzione più piccola del tessuto urbano: una microstruttura costituita da una piccola piazza in cui convergono vicoli (*ruhat*), circondati da edifici con numerose aperture protese verso un più grande (*sheshi*) spazio aperto¹⁹. Questo assetto urbano andrà poi a determinare il successivo concetto di Rione.

Il tipo della casa Arbëreshë è composto da tre macro-elementi: il recinto, l'abitazione e l'orto/giardino botanico. La funzione del recinto è quella di delimitare il luogo della famiglia, e quindi circoscrivere la vita domestica della famiglia allargata (chiamata “*fuoco*” nel significato di “cuore/focolare”)²⁰.

Ricorrendo ancora all'etimologia, questa volta dei luoghi, troviamo interessanti corrispondenze tra Albania e il Sud Italia. Ad esempio, la città di un Gjirrokastër e la piccola città di Castoregio contengono letteralmente nei loro nomi la parola *kastro* dal latino *castrum* (castello, fortezza). Entrambi nacquero infatti come villaggi arroccati a disposizione urbana concentrica.

which presented a facade with light wooden pillars on the outside. Inside there was a series of two or three rooms behind the said covered gallery (*hayat*), which in Turkish means life.

In Rheidt's work it can easily be seen how the basic examples of the Byzantine house are very similar to the *Sultane Structure* described by Eldem, and how these analogies remained through time and extended to the central space, to the wooden balcony (*sahnisin*) which protruded onto the street, to the main reception room *iliakos*¹⁷ (also protruding) and to the open atrium-portico. All of these are features that can be observed in the Ottoman house throughout the centuries.

Case studies

In support of what we have examined in this paper we will proceed to the analysis of some case studies from different geographical areas and architectural scales, chosen in order to demonstrate how some features of Byzantine houses are still visible today in many places.

In the Mediterranean panorama, beyond the examples quoted by Deroko, there is another particular case of transmigration of the Byzantine culture and identity: the Arbëreshë villages in the south of Italy. The Arbëreshë communities in Italy are composed of an Albanian minority that arrived during the Balkan diaspora of the 15th century. These communities are scattered throughout the Italian territory in sixteen macro-areas within more than a hundred municipalities in Sicily, Calabria, Basilicata, Puglia, Campania, Molise and Abruzzo. Various records exist, documented and still accessible, concerning the customs and traditions of these ancient Albanian minorities, yet very few studies regarding their dwellings¹⁸. It is important to highlight the fact that the Albanians who chose to migrate rather than submit to the Ottoman dominion, considered this exodus not as an escape, but rather as a transfer of civilisation. They were in fact determined to keep and preserve their customs and traditions.

In analysing Arbëreshë villages in Calabria one discovers that the first rudimentary dwelling modules (known as *kaliva*) of Albanian refugees were originally built with straw (*pagliare*). Houses were subsequently made with “lime and sand” and finally in stone. These houses were called *katojo* (cabin).

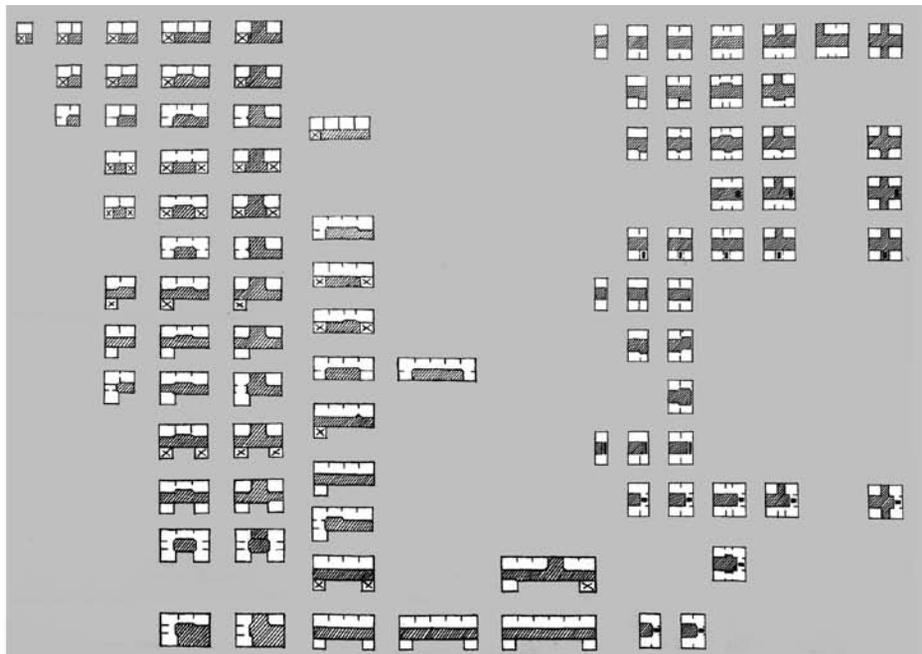
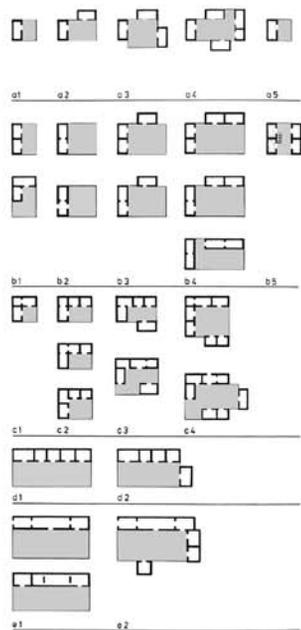
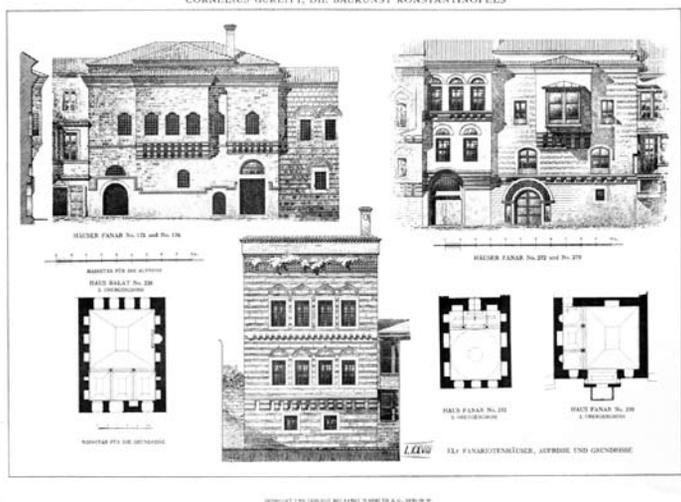
The Arbëreshë communities reproduced on the Italian territory the dwelling principles of Byzantine derivation they brought with them from their land: small perched settlements with concentric urban development. In these settlements the most relevant concept of urban grouping is known as *Gjitionia*. *Gjitionia* is considered the smallest portion of the urban fabric: a micro-structure consisting on a small square onto which converge alleys (*ruhat*), surrounded by buildings with numerous openings facing a larger (*sheshi*) open spaces¹⁹. This urban layout then develops into the subsequent concept of *Rione*.

The typical Arbëreshë house consists of three macro-elements: the enclosure, the dwelling itself and the garden/orchard. The function of the enclosure is to delimit the place of the family, and therefore to circumscribe the domestic life of the extended family (known as “*fuoco*”, or fire, in the sense of “hearth”)²⁰.

Recurring once more to etymology, this time of places, we find interesting correspondences between Albania and the south of Italy. The city of Gjirrokastër, for example, and the town of Castoregio contain in their names the word *kastro*, from the Latin *castrum* (castle, fortress). Both originates as perched fortified villages with a concentric urban layout.

Continuing with this analysis and carrying it to Mystras, we find that here it is possible to observe the structure of an entire Byzantine city. It is also clear that there was no typological difference between house and palace (as Deroko affirmed, proposing that Byzantine houses were made in timber while the palaces were in stone). Houses and palaces were composed of single space units often

Piante e prospetti di due case nel quartiere Fener di Istanbul
 Vista della stessa strada nel quartiere Fener di Istanbul
 da Cornelius Gurlitt, "Die Baukunst Konstantinopels", Wasmuth, Berlino 1907
 Confronto tra casa bizantina (da Rheidt, 1990) e casa ottomana (da Eldem, 1984)
 elaborazione grafica dell'autrice



Continuando con questa analisi e spostandoci adesso a Mystras, troviamo che qui è possibile vedere la struttura di un'intera città bizantina. Appare inoltre chiaro che non esisteva una differenza tipologica tra casa e palazzo (come invece sosteneva Deroko affermando che le case bizantine fossero fatte in legno ed i palazzi bizantini in pietra). Case e palazzi erano costituiti da vani unici organizzati spesso su due livelli come infatti la casa di Laskaris a Mystras. Case e palazzi venivano implementati con nuove stanze/celle e questo tipo di pratica compositiva era possibile grazie allo straordinario spazio connettivo di questi edifici che poi deriva dall'antico *triclinium* romano.

La città di Gjirokastër in Albania è un esempio straordinario in cui la città ottomana incontra l'arte bizantina. Nata in un periodo di tumulti, la cosiddetta "Città di pietra" fu menzionata per la prima volta in una cronaca che narrava della rivolta contro l'impero bizantino nel 1336.

Qui, la casa torre balcanico-bizantina (*kula*)²¹ trova la sua perfetta unione con la casa ottomana. I grandi volumi in pietra degli scantinati e dei piani inferiori delle case ospitano delle vaste cisterne²² per il recupero e la raccolta dell'acqua piovana. Infatti come accade qui, l'architettura ottomana si è spesso installata in quei luoghi in cui l'urbanizzazione primaria (cioè la messa in opera della natura) aveva avuto origini bizantine. Uno straordinario esempio di questa pratica sono i giardini ottomani sul Bosforo²³, dove i bacini idrici bizantini e i sistemi di approvvigionamento delle acque sono ancora presenti e sono stati perfettamente inglobati nella successiva progettazione dei giardini bosforici.

Il Vicolo Iannelli a Cortona (Arezzo) è una particolare via della città dove la maniera medievale (o per meglio dire bizantina del costruire) determina la struttura urbana. Case a schiera con un primo e un secondo piano in aggetto sulla via collocate in una piccola città molto vicino al cosiddetto "corridoio bizantino"²⁴ dell'Italia centrale. Quest'ultimo, a partire dalla seconda metà del sesto secolo a.C. e fino alla fine del dominio longobardo, fu l'unico passaggio in grado di collegare i due principali centri di potere bizantino in Italia (Ravenna e Roma) all'interno di ciò che rimaneva dello smembrato Impero Romano d'Occidente.

Costruite all'inizio del quattordicesimo secolo, queste case vengono considerate come esempio di architettura civile medievale, ma forse, ad uno sguardo più attento potrebbero rivelare un'origine bizantina. Dall'esterno queste piccole case e la loro strada ricordano alcuni scorci di Istanbul, dove è ancora visibile l'eco di Bisanzio.

La dimora Benizelou nel quartiere della Plaka, subito sotto la collina dell'Acropoli, è stata costruita su due precedenti strutture in pietra che sono state incorporate nel piano terra dell'edificio successivo. La sua planimetria originale è molto simile alla tipologia bizantina riportata da Reidht. Si può osservare come le strutture primarie della casa Benizelou ricordino il disposizione planimetrica della casa bizantina (ad Alişam) documentata da Reidht²⁵. Una fila di stanze e un muro, che determina un primitivo concetto di recinto. Queste strutture, come testimoniano le tracce lasciate nelle pareti del piano terra, erano case relativamente basse con un tetto fatto di tegole, con una parte seminterrata *katoi* (casotto), e un camino al piano superiore. Più tardi a questa stessa pianta è stata sovrapposta la casa ottomana (*konak*). Questa elegante dimora nella Plaka è una straordinaria prova di come differenti culture abbiano convissuto nel cuore ellenico di Atene.

Lavorando su questo testo ho avuto modo di raccogliere esempi allo scopo di dimostrare come il tipo della casa bizantina sia una cultura abitativa in evoluzione. Gli insediamenti Arbëreshë ad esempio, un soggetto scarsamente studiato, sono stati qui analizzati in un contesto più ampio, quello Mediterraneo ed in particolare Adriatico. I rifugiati Arbëreshë non incontrarono mai la

distributed on two levels, as in the case of the Laskaris house in Mystras. Houses and palaces were implemented with new rooms/cells, and this type of compositional practice was possible thanks to the extraordinary connecting space available to these building which derived from the Roman *triclinium*.

The city of Gjirokastër in Albania is an extraordinary example of an Ottoman city blending with Byzantine art. Founded in a period of turmoil, the so-called "City of stone" was mentioned for the first time in a chronicle which told of an uprising against the Byzantine empire in 1336.

Here the Balkan-Byzantine house (*kula*)²¹ finds its perfect union with the Ottoman house. The large stone volumes of the cellars and of the lower levels of the houses include vast cisterns²² for collecting rainwater. In fact, as in this case, Ottoman architecture was often built in those places in which a primary urbanisation had Byzantine origins. An extraordinary example of this practice are the Ottoman garden on the Bosphorous²³, in which Byzantine waterworks are still present and perfectly included in the subsequent design of the gardens.

The Vicolo Iannelli in Cortona (Arezzo) is a street in the city in which the Medieval (or rather Byzantine) form of building determines the urban structure. Row houses with a first and second storey which protrude over the street in a small city very near the so-called "Byzantine corridor"²⁴ of central Italy. This area represented, since the second half of the 6th century B.C. and until the end of the Lombard dominion, the only passage connecting the two main centres of Byzantine power in Italy (Ravenna and Rome) within the remains of the dismembered Western Roman Empire.

Built in the early 14th century, these houses are considered as examples of Medieval civil architecture, yet perhaps a closer look may reveal a Byzantine origin. From the exterior these small houses and their street recall certain views of Istanbul, where the echoes of the Byzantine empire are still visible.

The Benizelou house in the district of Plaka, under the hill of the Acropolis, was built on previous stone structures that were incorporated into the ground floor of the subsequent building. Its original planimetry is very similar to the Byzantine typology identified by Reidht. It can be observed how the primary structures of the Benizelou house recall the planimetric layout of the Byzantine house (at Alişam) documented by Reidht²⁵. A series of rooms and a wall which determines a primitive enclosure. These structures, as can be seen in the traces left on the walls of the ground floor, were relatively low houses with a tile roof and a basement known as *katoi* (shed), and a fireplace on the upper level. At a later time an Ottoman house (*konak*) was built above this level. This elegant dwelling in Plaka is an extraordinary example of how different cultures coexisted in the Hellenic heart of Athens.

Working on this paper I had the opportunity to collect examples with the aim of demonstrating how the Byzantine-type house is a dwelling culture in evolution. The Arbëreshë settlements, for example, a topic that has not been much studied, were analysed in a wider context, that of the Mediterranean and in particular the Adriatic. The Arbëreshë refugees were never under Ottoman domination and the fact that their homes in Italy bear the mark of the Byzantine dwelling tradition from the time when they left Albania is certainly not a coincidence.

The case studies analysed here demonstrate the existence of Byzantine elements (in the planimetry, the urban system, the decorative appearance of some facades) in dwellings located in a vast geographic area and show how traces of Byzantine architecture are present also in civil buildings and not only in religious structures, as is commonly believed.

The Byzantine dwelling culture has reached us through innumerable

dominazione ottomana e il fatto che le loro case in Italia portino memoria della tradizione abitativa bizantina del tempo in cui lasciarono l'Albania non è propriamente una coincidenza.

I casi di studio qui analizzati dimostrano l'esistenza di elementi bizantini (nelle planimetrie, nei sistemi urbani, nell'aspetto decorativo di alcune facciate) di edifici abitativi appartenenti ad una vasta area geografica ed evidenziano come tracce dell'architettura bizantina siano presenti anche negli edifici civili e non solo in quelli religiosi, come comunemente si pensa.

La cultura abitativa bizantina attraverso innumerevoli vicissitudini è sopravvissuta fino ad oggi, e questo tipo, che rappresenta un patrimonio culturale di valenza transnazionale dovrebbe essere adeguatamente studiato con una prospettiva sovra-storica e interculturale. Dall'Adriatico al Mar Nero.

vicissitudes, and this building type, which represent a transnational cultural heritage of great value should be adequately studied from a suprahistorical and intercultural perspective, from the Adriatic to the Black Sea.

Translation by Luis Gatt

¹ E. Turri (a cura di), *Adriatico mare d'Europa*, Voll.3, Arti Grafiche Amilcare Pizzi-Rolo Banca, Milano 2000.

² *Stato da Mar o Domini da Mar*: è il termine con cui la Repubblica di Venezia indicava i suoi domini marittimi.

³ *Adriatico. Il mare che unisce*, docu-film di Cristiana Lucia Grilli, 2019 <https://vimeo.com/344310522>.

⁴ A. Deroko, *Deux genres d'architecture dans un monastère*, «Revue des études byzantines» tomo 19, 1961, pp. 382-389.

⁵ Ferrara fu infatti parte del cosiddetto Esarcato di Ravenna. Vedi E. Turri (a cura di), *Adriatico mare d'Europa La cultura e la storia*, cit.

⁶ N.K. Moutsopoulos, *Bref aperçu des agglomérations traditionnelles de la Grèce*, in «Storia della città», Milano, 9.1984, 31/32, pp. 10-32.

⁷ Kaštel Lukšić (Croazia) fu costruito dalla famiglia Vitturi da Trogir (probabilmente di origini veneziane) alla fine del XV secolo. Appare come un grande palazzo rinascimentale fortificato, residenza estiva circondata dal mare in passato e oggi collegata alla terraferma.

⁸ L. De Beylié, *L'habitation byzantine, les anciennes maisons de Constantinople*, Éditeur F. Perrin, Grenoble 1902-1903.

⁹ K.M. Swoboda, *Römische und romanische Paläste, eine architekturgeschichtliche Untersuchung*, Köln Böhlau, Wien 1969.

¹⁰ S. Bettini, *Venezia nascita di una città*, Electa, Milano 1988, p. 90. Vedi anche F. Collotti, *Il Progetto e l'antico nell'area Altoadriatica, Il caso dell'Arsenale di Venezia*, PhD. Dissertation, IUAV, Venezia 1990.

¹¹ E. Concina, *La città bizantina*, Editori Laterza, Roma-Bari 2003.

¹² T.K. Kirova, *Il problema della casa bizantina*, in «Felix Ravenna», 4.Ser. 2=102.1971: pp. 263-302.

¹³ A. Deroko, *Deux genres d'architecture dans un monastère*, cit.

¹⁴ L. De Beylié, *L'habitation byzantine, etc.*, cit.

¹⁵ T. Marinov, *The "Balkan House": Interpretations and Symbolic Appropriations of the Ottoman-Era Vernacular Architecture in the Balkans*, in *Entangled Histories of the Balkans*, The Netherlands: BRILL, Leiden 2017 doi: https://doi.org/10.1163/9789004337824_008.

¹⁶ K. Rheidt, *Byzantinische Wohnhäuser des 11. bis 14. Jahrhunderts in Pergamon*, in «Dumbarton Oaks papers», 44.1990, Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies Washington, DC, pp. 195-204.

¹⁷ Faidon Koukoulos affermava che i bizantini chiamavano la stanza da ricevimento in aggetto *iliakos* – un termine vernacolare – che proveniva da *helios/illios* (sole).

¹⁸ È grazie alla passione e alla meticolosa ricerca dell'architetto napoletano Atanasio Pizzi che è stato possibile ricollegare la storia dello sviluppo degli insediamenti Arbëreshë all'evoluzione abitativa calabrese del XV secolo. La sezione di questo documento sugli insediamenti di Arbëreshë è stata possibile grazie all'architetto e ingegnere civile Francesca Librandi e ai fondamentali studi dall'architetto Atanasio Pizzi. Vedi <http://www.scescipionatith.it/>.

¹⁹ Nella cultura Arbëreshë lo *sheshi* è la parte esterna della casa: le sue origini sono legate al concetto di balcone ma in un senso più ampio. Attualmente significa piccola piazza.

²⁰ Il focolare: "fuoco": il fulcro unitario della comunità Arbëreshë era la famiglia, spesso allargata, ma rappresentata nell'immaginario collettivo e nella vita di tutti i giorni come una piccola comunità raccolta tutto intorno al camino, punto focale dell'intero ambiente domestico. È proprio attorno a questo "fuoco" che è nato il concetto di *Gjithonia*, dimora spirituale che non può essere collocata in un luogo piccolo e preciso, ma appartenente ad uno spettro molto più ampio: un'identità e un emblema culturale che ha preservato il senso di appartenenza Arbëreshë.

²¹ S. Acciai, *The transnational nature of the Balkans houses: an ethnographic analysis*, in J. Brankov, M. Drobnjaković (a cura di), atti della International Conference "The Balkan Peninsula of Jovan Cvijić: Historical Background and Contemporary Trends in Human Geography", Geographical Institute "Jovan Cvijić", Belgrade& Loznica, 2018, pp. 233-242.

²² E. Mamani, K. Merxhani, *Water Cisterns*, in *Historical Houses Gjirokastër*, Proceedings of the 2nd ICAUD International Conference in Architecture and Urban Design Epoka University, Tirana, Albania, 08-10 May 2014.

²³ S.H. Eldem, *Türk Bahçeleri (Turkish Gardens)*, Kultur Bakanligi yayını, Istanbul 1976.

²⁴ G. Ravegnani, *L'Italia Bizantina*, Il Mulino, Bologna 2016, p. 86.

²⁵ K. Rheidt, *Byzantinische Wohnhäuser etc.*, cit., p. 200.

¹ E. Turri (ed.), *Adriatico mare d'Europa*, Voll.3, Arti Grafiche Amilcare Pizzi-Rolo Banca, Milano 2000.

² *Stato da Mar o Domini da Mar*: this is the term with which the Republic of Venice referred to its maritime dominions.

³ *Adriatico. Il mare che unisce*, documentary film by Cristiana Lucia Grilli, 2019 <https://vimeo.com/344310522>.

⁴ A. Deroko, *Deux genres d'architecture dans un monastère*, «Revue des études byzantines» volume 19, 1961, pp. 382-389.

⁵ Ferrara was in fact part of the so-called Esarcato di Ravenna. See E. Turri (ed.), *Adriatico mare d'Europa La cultura e la storia*, cit.

⁶ N.K. Moutsopoulos, *Bref aperçu des agglomérations traditionnelles de la Grèce*, in «Storia della città», Milano, 9.1984, 31/32, pp. 10-32.

⁷ Kaštel Lukšić (Croatia) was built by the Vitturi family from Trogir (probably of Venetian origin) toward the late 15th century. With the appearance of a great fortified Renaissance palace, it was a Summer residence originally surrounded by the sea and today connected to the mainland.

⁸ L. De Beylié, *L'habitation byzantine, les anciennes maisons de Constantinople*, Éditeur F. Perrin, Grenoble 1902-1903.

⁹ K.M. Swoboda, *Römische und romanische Paläste, eine architekturgeschichtliche Untersuchung*, Köln Böhlau, Wien 1969.

¹⁰ S. Bettini, *Venezia nascita di una città*, Electa, Milano 1988, p. 90. See also F. Collotti, *Il Progetto e l'antico nell'area Altoadriatica, Il caso dell'Arsenale di Venezia*, PhD. Dissertation, IUAV, Venezia 1990.

¹¹ E. Concina, *La città bizantina*, Editori Laterza, Roma-Bari 2003.

¹² T.K. Kirova, *Il problema della casa bizantina*, in «Felix Ravenna», 4.Ser. 2=102.1971: pp. 263-302.

¹³ A. Deroko, *Deux genres d'architecture dans un monastère*, cit.

¹⁴ L. De Beylié, *L'habitation byzantine, etc.*, cit.

¹⁵ T. Marinov, *The "Balkan House": Interpretations and Symbolic Appropriations of the Ottoman-Era Vernacular Architecture in the Balkans*, in *Entangled Histories of the Balkans*, The Netherlands: BRILL, Leiden 2017 doi: https://doi.org/10.1163/9789004337824_008.

¹⁶ K. Rheidt, *Byzantinische Wohnhäuser des 11. bis 14. Jahrhunderts in Pergamon*, in «Dumbarton Oaks papers», 44.1990, Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies, Washington, DC, pp. 195-204.

¹⁷ Faidon Koukoulos affirmed that the Bizantines called the reception hall that jutted out *iliakos* – a vernacular term – which derived from *helios/illios* (sun).

¹⁸ It is thanks to the passion and to the meticulous research carried out by the Neapolitan architect Atanasio Pizzi that it was possible to link the history of the development of the Arbëreshë settlements to the evolution of Calabrian settlements during the 15th century. The section of this document on the Arbëreshë settlements was possible thanks to the architect and civil engineer Francesca Librandi and to Atanasio Pizzi's fundamental research. See <http://www.scescipionatith.it/>

¹⁹ In Arbëreshë culture the *sheshi* is the external part of the house: its origins are linked to the concept of balcony, yet larger. Today it has the meaning of small square.

²⁰ The fireplace: "fire": the fulcrum which united the Arbëreshë community was the family, often extended, yet represented in the collective imaginary and in everyday life as a small community gathered around the hearth, focal point of the entire domestic space. It is precisely around this "fire" that the concept of *Gjithonia* emerged, spiritual abode that cannot be placed in a small and specific but rather belongs to a larger spectrum: an identity and cultural emblem that has preserved the Arbëreshë sense of belonging.

²¹ S. Acciai, *The transnational nature of the Balkans houses: an ethnographic analysis*, in J. Brankov, M. Drobnjaković (ed.), document of the International Conference "The Balkan Peninsula of Jovan Cvijić: Historical Background and Contemporary Trends in Human Geography", Geographical Institute "Jovan Cvijić", Belgrade & Loznica, 2018, pp. 233-242.

²² E. Mamani, K. Merxhani, *Water Cisterns*, in *Historical Houses Gjirokastër*, Proceedings of the 2nd ICAUD International Conference in Architecture and Urban Design Epoka University, Tirana, Albania, 08-10 May 2014.

²³ S.H. Eldem, *Türk Bahçeleri (Turkish Gardens)*, Kultur Bakanligi yayını, Istanbul 1976.

²⁴ G. Ravegnani, *L'Italia Bizantina*, Il Mulino, Bologna 2016, p. 86.

²⁵ K. Rheidt, *Byzantinische Wohnhäuser etc.*, cit., p. 200.

Il patrimonio dell'architettura indiana, a cui ha guardato per lunghi decenni Charles Correa, può oggi essere riattualizzato, valorizzando permanenze ed amplificandone i caratteri più profondi di antichi e nobili saperi costruttivi. Un patrimonio ricchissimo da cui il maestro ha attinto a piene mani riuscendo a far contaminare esperienze lontane, intrecciando dialoghi fecondi tra culture molto distanti.

The Indian architectural heritage which Charles Correa observed for decades may be reactualised today, through the valorisation of continuities and the amplification of the deeper features of ancient and noble building knowledge. A very rich heritage which the master tapped unspairingly and in so doing managed to cross-breed faraway experiences, weaving together fertile dialogues between distant cultures.



Permanenze e contaminazioni nel progetto domestico di Charles Correa Continuities and contaminations in Charles Correa's domestic project

Edoardo Narne

Progettare e costruire in India per l'architetto Charles Correa ha sempre comportato un impegno particolare, una responsabilità, a cui non si è mai sottratto, nell'indirizzare la sensibilità della nuova e giovane generazione di architetti indiani. Formatosi accademicamente negli Stati Uniti, Correa decide di tornare fin da subito in India nel 1961, intuendo le enormi opportunità di crescita professionale e umana in una nazione tutta da ricostruire: l'India, raggiunta l'indipendenza solo nel 1947, si trovava drammaticamente sotto organico di architetti qualificati.

Con la realizzazione del Museo Memoriale del Mahatma Gandhi ad Ahmedabad, a soli ventotto anni, Correa ha modo di segnalarsi per il suo talento nel riuscire a gestire con disinvoltura e semplicità le ricerche più profonde di alcuni maestri (Louis Kahn, Le Corbusier e Antonin Raymond), intessendo un dialogo proficuo anche con le tradizionali tecniche costruttive e le credenze mitiche di una intera civiltà.

Correa si è dedicato per interi decenni nell'offrire soluzioni diversificate alle necessità primarie di una moltitudine di indiani, bisognosi di risposte abitative efficaci e immediate; ha ricercato nei suoi progetti residenziali il raggiungimento della calibrata relazione di spazi e forme, il tutto attuato rispondendo a questioni pregnanti di adeguatezza al clima e di rispetto dei miti che pervadono qualsiasi aspetto della vita quotidiana; ha intuito fin da subito l'incapacità dello slogan funzionalista "Form follows function", imperante negli anni cinquanta nella vecchia Europa e nelle Americhe, di reggere il confronto con la durezza e la forza del clima del suo subcontinente.

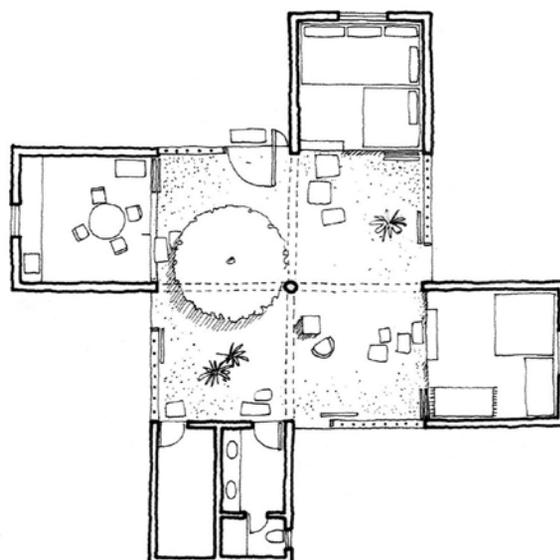
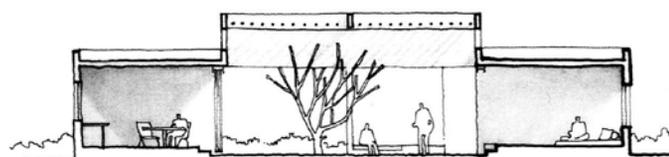
A questo assioma ha risposto sul campo con una sua personale

For Charles Correa, to design and to build in India always represented a special commitment, a responsibility which he never shirked to guide the sensibility of the new and young generation of Indian architects. Having completed his academic training in the United States, Correa, sensing the enormous opportunities for human and professional growth in a nation that was in a process of reconstruction, decided to return to India as early as 1961: when India obtained independence in 1947, there was a dramatic lack of qualified architects.

With the construction of the Mahatma Gandhi Memorial Museum at Ahmedabad when he was only twenty-eight years old, Correa stood out for his talent in assimilating with ease and simplicity the deeper research of some masters (Louis Kahn, Le Corbusier and Antonin Raymond), while weaving as well a fruitful dialogue with the traditional building techniques and mythical beliefs of an entire civilisation.

Correa devoted himself for decades to offering a variety of solutions for answering the immediate and efficient dwelling needs of immense numbers of Indians; in his residential projects he sought to reach a calibrated balance of spaces and shapes while respecting issues related to the climate and in respect of the myths that pervade all aspects of everyday life; he sensed from the very beginning the inadequacy of the functionalist slogan "Form follows function", which prevailed in Europe and the Americas during the Fifties, to address and respond to the harshness and severity of the climate in his sub-continent.

He responded to this axiom on the field with a specific personal theory, today of great relevance, according to which forms should first of all adapt to the climate: faithful to this mantra he subsequently set the ground rules for his entire production.



p. 124
Diwan-i-Khas a Fatehpur Sikri, spazialità interna caratterizzata da pilastro centrale
 foto Nicolò Galeazzi
 p. 125
Sen House, libera rivisitazione spaziale realizzata all'Università di Padova nel 2011
 foto Edoardo Narne
Sen House, disegno di Charles Correa, recuperato dall'archivio Charles Correa

e specifica teoria, oggi di grande attualità, per cui le forme devono innanzitutto seguire il clima: fedele a questo mantra ha successivamente impostato le regole di tutta la sua produzione.

Produzione che matura in una riflessione su tipologie abitative e su tecniche costruttive che lo portarono a trovare feconde soluzioni alle varie scale di progetto, capaci di affrontare le avversità climatiche differenti alle varie latitudini: dalle regioni aride del nord fino alle aree tropicali e piovose del sud, investite stagionalmente dai monsoni, inoltre Correa seppe offrire un ventaglio di soluzioni abitative che hanno fatto scuola per le successive generazioni di architetti in Oriente.

La ricerca progettuale degli anni sessanta e settanta del Novecento, in particolare, si è concentrata in una messa a fuoco di strategie compositive e costruttive che hanno interessato l'involucro nella sua globalità, con una particolare attenzione alla quinta facciata, la copertura dell'edificio, in grado di apportare enormi benefici nella rispondenza e durabilità dei suoi manufatti nel tempo.

Ecco che le soluzioni, che lo hanno reso celebre in Oriente, sono frutto del suo talento nel lavorare con grande naturalezza sulla composizione in pianta e soprattutto in sezione, alla ricerca di spazialità generose e ben ventilate, garantite sempre da un attento controllo del dettaglio costruttivo, necessariamente rispondente al clima.

Tali soluzioni garantiscono, inoltre, possibili configurazioni di aggregazioni in tessuti abitativi di grandi dimensioni: prototipi che hanno dato forma ad interi quartieri e di cui ho cercato di verificare, in ricerche condotte nell'Università di Padova e nel Goa College of Architecture, l'effettiva validità spaziale e ambientale.

In particolare ho approfondito il potenziale di variabilità e di sviluppo di un particolare tipo di casa a schiera progettato da Correa per il complesso residenziale Cablenagar Kota. Tale tipo è frutto di una ricerca sviluppata dal maestro indiano negli anni giovanili, che ha come antecedenti la realizzazione della Parekh House nel 1967 e il progetto non realizzato per la propria casa ad Ahmedabad nel 1968. Questo tipo di casa a schiera è un esperimento di composizione spaziale molto sofisticato alla scala domestica, adatto a valorizzare anche i piccoli salti di quota per favorire soprattutto quegli ambiti di transizione, particolarmente vissuti dagli abitanti nei climi tropicali.

Nonostante la messa a punto di questi dispositivi, il Maestro indiano, ha percepito fin dai suoi esordi, grazie ad una profonda capacità di ascolto nei confronti di luoghi e gruppi di persone eterogenee, che le risposte dell'architettura dovevano poter andare oltre le considerazioni funzionali, raggiungendo dimensioni più alte.

Già nel 1961, Correa progettò un prototipo di unità abitativa connotata da una corte centrale: la tradizionale casa a patio mediterranea, rielaborata a seguito di profonde riflessioni su alcuni edifici visitati nel Rajasthan, di ritorno dalla parentesi americana.

Forte si dimostra essere stata l'impressione provata di fronte agli edifici del complesso monumentale di Fatehpur Sikri dove Correa sembra aver percepito uno scarto sulla precedente produzione dell'architettura islamica in India.

Detto con le sue parole:

«ecco il Diwan-i Khas, la sala delle udienze per i nobili costruita dall'imperatore Mogul Akbar in Fatehpur Sikri. La struttura è un piccolo volume cubico, nel centro del quale trova spazio una monumentale colonna che collega gli angoli dell'edificio con quattro ponti. È generalmente considerato che Akbar usasse questa struttura per speciali audizioni. Akbar saliva sul centro della colonna, con i suoi più fidati consiglieri posizionati alla fine di ogni ponte. Il visitatore entrava al livello più basso e presentava i problemi che aveva affrontato o il favore che ricercava.

Akbar poteva confrontarsi con ciascuno dei consiglieri in forma separata, senza che gli altri potessero discuterne tra di loro.

A production which developed under the sign of a reflection concerning dwelling types and construction techniques which led him to find fertile solutions at the various scales of the project, capable of facing the climatic adversities found at different latitudes: from the arid regions in the north to the tropical and rainy regions in the south, affected by seasonal monsoons. In addition, Correa offered a variety of dwelling solutions which became benchmarks for subsequent generations of architects in Asia.

Design-related research during the Sixties and Seventies focused especially in pinpointing compositive and constructive strategies that involved the shell as a whole, with special attention to the fifth facade, the roof of the building, which brought great benefits to the resistance and durability of his buildings through time.

In this way his solutions, which made him famous in the East, are the fruit of his talent for working with great ease on the composition, both at the level of the plan and the section, in search of generous and well ventilated spaces, always ensuring a careful control of building detail while adapting to climate-related needs.

These solutions also ensure possible configurations of additions to large urban fabrics: prototypes which gave form to entire districts whose spatial and environmental validity I had the opportunity to verify through research carried out both at the University of Padua and at the Goa College of Architecture.

In particular, I analysed in depth the potential for variability and development of a specific type of row house designed by Correa for the residential complex of Cablenagar Kota. This type is the result of a research carried out by the Indian master in his youth, which has its precedents in the Parekh House of 1967 and the unbuilt project for his own house in Ahmedabad of 1968. This type of row house is a very sophisticated experiment of spatial composition at the domestic scale, helpful for valorising small changes in elevation used especially in transition spaces, particularly necessary for people living in tropical climates.

Notwithstanding the implementation of these devices, the Indian master perceived from the very beginning, thanks to a great sensibility to different places and people, that the answers of architecture should be capable of going beyond functional considerations and thus of reaching higher dimensions.

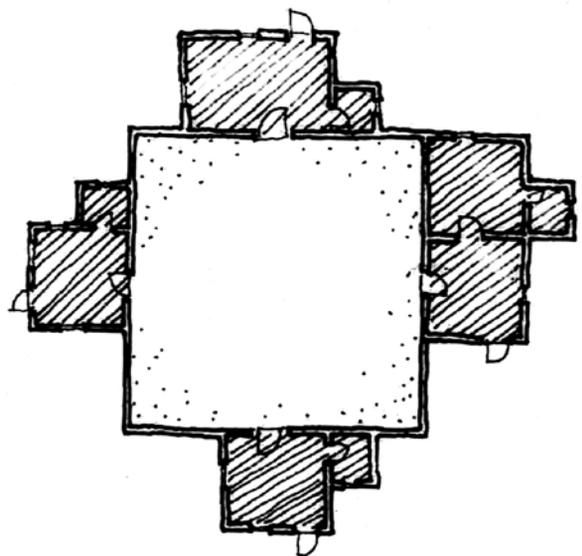
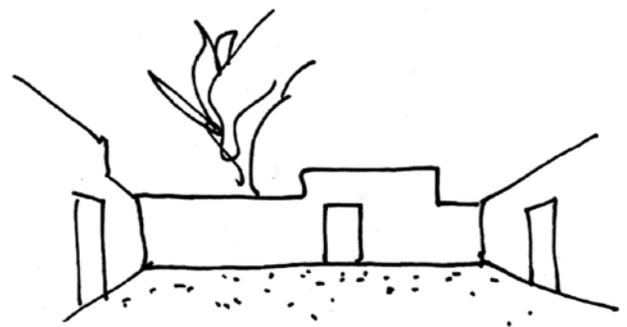
Already in 1961, Correa designed a prototype of housing unit featuring a central courtyard: the traditional Mediterranean courtyard house, reinterpreted in light of deep reflections which resulted from his encounter with a series of Rajasthani buildings which he visited upon his return from the United States.

He was particularly impressed by the buildings of the monumental complex of Fatehpur Sikri, where Correa seems to have perceived a turn from the precedent production of Islamic architecture in India.

In his own words:

«The first is the Diwan-i Khas, the audience hall for nobles built by the Mughal emperor Akbar in Fatehpur Sikri. The structure is a small cube, in the centre of which is a monumental column connected to the corners by four bridges. It is generally believed that Akbar used this structure for special audiences. Akbar sat on top of the column with his principal advisers at the far end of each of the bridges. The visitor came in at the lower level and spoke about the problem he faced, or the favour he sought. Akbar could then summon any one of his advisers for conference, without the others intruding with each other. If, as Le Corbusier said, a house is 'a Machine for Living', then surely the Diwan-i Khas is a magnificent machine for Governing an Empire.

But it is much more than this. For though the square plan came with Akbar from Central Asia (the square being inherent in the deep-structure of the human mind), to the Hindu craftsmen constructing the building, the square would have represented a mandala, i.e., the model of the cosmos. To them, the presence of the central column must have



*Residenza per il primo ministro, libera rivisitazione spaziale realizzata all'Università di Padova nel 2015
foto Edoardo Narne
Residenza per il primo ministro, schizzo di Charles Correa recuperato dall'archivio Charles Correa*

Se, come Le Corbusier era solito dire, la casa è “una macchina per abitare”, allora certamente il Diwan-i-Khas è una magnifica macchina per governare un impero.

Ma è anche molto di più. Sebbene la pianta quadrata arrivò dalle regioni del centro Asia (il quadrato è presente nella profonda struttura del pensiero umano) agli artigiani Hindu che costruivano l’edificio, il quadrato doveva necessariamente rappresentare un mandala, il modello del cosmo. Per loro, la presenza della colonna centrale doveva essere percepita come devastante, dal momento che nel centro del Mandala in cui il Bindu, la fonte di tutte le energie, trova spazio, lì a Fatehpur Sikri non si sedeva Brahma ma l’imperatore Akbar stesso. [...] Con questo edificio Akbar stava usando i miti dell’induismo e del Buddismo per proclamare che un nuovo ordine politico stava sorgendo in città. E non lo fece con una gigante ed intimidente struttura, ma piuttosto con un piccolo edificio alla scala umana»¹.

Così come a Fatehpur Sikri, anche nella piccola casa Sen, compare un pilastro centrale a ricordarci quanto la trasmutazione nel tempo di idee e miti può essere fruttuosa per l’architettura. Un patrimonio, quello indiano, da cui il maestro ha attinto a piene mani riuscendo a far contaminare esperienze lontane e intrecciando dialoghi profondi anche con culture costruttive molto distanti. L’attenzione offerta da quest’autore al tema dello spazio abitativo, caratterizzato dalla presenza di un centro gravitazionale vuoto, ha di fatto prodotto anche altre soluzioni tipologiche, mutate inizialmente dalla ricerca di archetipi locali, per passare successivamente all’analisi e alla rivisitazione della casa a patio mediterranea (Kapur Farm House, la Residenza per il primo ministro 1973), per approdare infine alla felice formulazione di una nuova idea di casa tropicale, come si evince dalla progettazione della Parekh house del 1967, della Correa house del 1968 e infine del Cablenagar complex housing del 1968.

Quello stesso patrimonio, a cui a guardare per lunghi decenni Correa, può essere oggi riattualizzato, offrendoci opportunità di riflessioni importanti tra culture passate, valorizzando le stesse permanenze ed amplificandone i caratteri.

La Sen House, la Prime minister house e le ricerche tipologiche dell’urbanizzazione Cablenagar si sono dimostrate come tre paradigmi capaci di far crescere una scuola di pensiero in oriente. Su queste ricerche di Correa anche io ho incentrato la mia ricerca e la mia didattica sperimentale per valutarne l’effettiva rispondenza a climi ed esigenze umane.

Oggi l’apertura economica ad oriente, offre di fatto numerose opportunità di prolifica contaminazione se ci si saprà confrontare, con la nostra cultura e sensibilità e sull’esempio delle ricerche sviluppate da Correa, ad esperienze vere, distanti nello spazio e nel tempo del buon abitare.

¹ C. Correa, *The public, the private and the sacred in A place in the shade*, Ed. Charles Correa Foundation, Panaji 2018, pp.45-47.

been devastating, for in the centre of the mandala in which bindu, the source of all energy, is located, there was not Brahma but the emperor Akbar himself. [...] In it [the Diwan-i-Khas] Akbar was using the myths of Hinduism and Buddhism to proclaim that a new political order had come to town. Yet, he did so not with a gigantic, intimidating structure but through a small, human-scaled edifice»¹.

As in Fatehpur Sikri, also the small Sen house includes a central pillar which reminds us just how fruitful the transmigration of ideas and myths through time can be for architecture.

The master tapped unspairingly from this very rich Indian heritage and in so doing managed to cross-breed faraway experiences, weaving together fertile dialogues between distant cultures.

The attention given by Correa to the topic of dwelling space, characterised by the presence of an empty gravitational centre, in fact produced other typological solutions, which mutated initially from his research on local archetypes to then continue to the analysis and revisitation of the Mediterranean courtyard house (Kapur Farm House, the Prime Minister’s residence, 1973), and finally to reach the successful formulation of a new idea for a tropical house, as can be seen in his design for the Parekh house of 1967, the Correa house of 1968 and the Cablenagar housing complex of 1968.

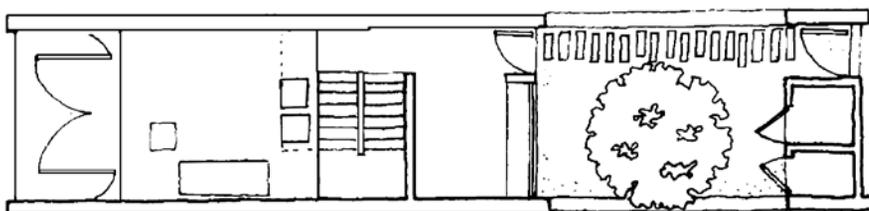
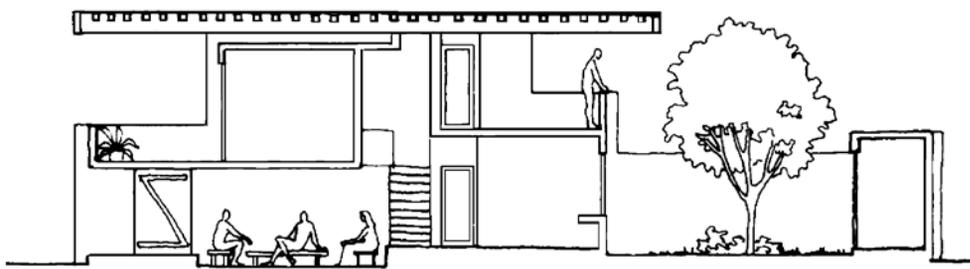
The Indian architectural heritage which Charles Correa observed for decades may be reactualised today, thus offering to us the opportunity for important reflections concerning cultures from the past, valorising continuities and amplifying their features.

The Sen House, the Prime minister house and the type-related research he conducted for the urban development of Cablenagar are three paradigms that helped develop a school of thought in the East. I focused my research and experimental didactics on this work by Correa in order to evaluate their effective adaptability to different climates and human needs.

The economic links to the East offer today many opportunities for fruitful contamination if we are able to interact, through our culture and sensibility and following the example of the research developed by Correa, with true experiences of good dwelling, however distant in space and time.

Translation by Luis Gatt

¹ C. Correa, *The public, the private and the sacred in A Place in the Shade*, Ed. Charles Correa Foundation, Panaji 2018, pp.45-47.



*Cablenagar housing project - typology F, libera rivisitazione spaziale
realizzata al Goa College of Architecture nel 2018
foto Nicolò Galeazzi
Cablenagar housing project - typology F, disegno di Charles Correa
recuperato dall'archivio Charles Correa*

Il tetto e il giardino: due invarianti che incarnano le idee del chiudere la costruzione verso il cielo e dell'accogliere la natura nella vita domestica e civile dell'uomo. Tali invarianti sono tradotte, in un trasferimento scalare di valori, nell'idea di coronamento di pietra della città greca – nell'Acropoli – e nel suolo vegetale della città medievale – nel Campo dei Miracoli di Pisa. Nell'idea del "tetto-giardino" di Le Corbusier, natura del suolo e artificio del coronamento evolvono in un'unica concezione plastica dell'edificio e della città.

The roof and the garden; two constants that embody the idea of closing the construction in the direction of the sky and welcoming nature into the domestic and civil life of man. These constants are translated, in a scalar transfer of value, into the idea of the stone crowning of the Greek city – in the Acropolis – and in the green ground of the Medieval city – in the Campo dei Miracoli in Pisa. In Le Corbusier's idea of the "garden-roof" and the artifice of the crowning element evolve in a single plastic conception of the building and of the city.

Il tetto e il giardino: evoluzioni storiche. Dalla casa alla città

The roof and the garden: historical evolution. From the house to the city

Fabrizio Foti

Il tetto e il giardino sono due invarianti storiche dell'architettura. Due invarianti che interpretano, rispettivamente, l'idea del "chiudere la costruzione verso il cielo" e l'idea dell'accogliere la natura nella vita domestica e civile dell'uomo. Entrambi i dispositivi sono escogitati, sin dalla loro origine, con il preciso scopo di risolvere i conflitti dell'uomo, nel suo porsi al cospetto della natura.

Il tetto risponde al bisogno di coronamento del trilito. Esso traduce in artificio tecnico la necessità di opporre un'azione di contrasto, di reazione all'inevitabile condizione umana di stare sotto il cielo. Il compito del tetto è, dunque, proteggerci dalle intemperie che dal cielo provengono. Esso è lo scudo di copertura messo "a testuggine" per resistere all'impatto del sole, del vento, della pioggia, della neve.

Il giardino attiene, invece, al bisogno umano, nel mediare la costruzione con il suolo, di ristabilire un rapporto con la natura: privandola dell'impervio e del pericoloso; assoggettandola al domestico, conformandola ai bisogni di sostentamento, nell'orto; tramutandola in una stanza a cielo aperto, per poterne ammirare le meraviglie, nel patio.

Il tetto è, nella sua concezione tradizionale, uno strato di sacrificio della costruzione: non è un livello per la vita dell'uomo, non è un luogo ma un accessorio della costruzione che svolge il suo compito tecnico.

Nel patio-giardino, di contro, si risarcisce la mancanza di un luogo sottratto alla natura dalla costruzione. Esso è uno spazio esterno, concluso, in cui la natura rientra con discrezione nella vita dell'uomo e nel suo domestico, divenendo l'interno aperto, attorno al quale si sostanzia l'atto insediativo. Grazie

The roof and the garden are two historical constants in architecture. Two constants that interpret respectively the idea of "closing the construction toward the sky" and the idea of welcoming nature into the domestic and civil life of man. Both devices were devised from the very beginning with the specific purpose of solving man's conflicts when facing nature.

The roof responds to the necessity to crown the trilit. It translates into technical artifice the need to oppose a contrasting action to the inevitable human condition of being under the sky. The purpose of the roof is thus that of protecting us from the weather conditions that descend from the sky. It is the shield which is placed like the shell of a tortoise in order to protect from sun, wind, rain and snow.

The garden, instead, responds to the human need, in mediating between the construction and the ground, to reestablish the contact with nature: removing from it what is inaccessible and dangerous; subjugating it to the domestic, moulding it to the need for sustenance in the case of the orchard; transforming it into an open-air room in order to admire its wonders, in the case of the courtyard.

The traditional concept of the roof is that of a layer that is sacrificed in the construction: it is not a level for the life of man, it is not a place but rather an accessory to the construction which fulfills a technical purpose.

The courtyard-garden, on the other hand, compensates the lack of a place taken from nature by the construction. It is an external yet limited space where nature enters discreetly in contact with the domestic life of man, becoming an open interior around which the act of the settlement takes place. Thanks to the courtyard-garden, dwelling finds a logical order and a perfect balance



*Le Corbusier
Palazzo dell'Assemblea, Chandigarh
Monumento della Mano Aperta, Chandigarh*

al patio-giardino, l'abitare trova ordine logico e perfetto equilibrio tra azione di contrasto alla natura, sua conquista e sua contemplazione.

Se il tetto, quale dispositivo, permane tale per secoli, il patio-giardino, originario fulcro della casa tradizionale a Priene o delle *domus* romane di Pompei, genera, invece, declinazioni ed evoluzioni storiche delle idee del delimitare un pezzo di cielo, dell'accogliere nello spazio artificiale la natura e dell'abitare intorno a un vuoto. Nella sua capacità di essere suscettibile di sviluppo, il patio-giardino diventa chiostro del monastero, corte del castello e della caserma, corte del palazzo nobiliare rinascimentale e del palazzo del governo cittadino, giardino pensile delle ville suburbane, baglio delle masserie nel contado e, alla scala urbana, foro, piazza, campo.

Tetto e giardino sono tradotti, poi, in un trasferimento scalare di valori, nell'idea di coronamento di pietra della città greca (nell'Acropoli) e nel suolo vegetale della città medievale, come nel Campo dei Miracoli di Pisa.

L'Acropoli è il tetto simbolico della città sacra greca, il luogo dell'aspirazione verso l'alto, dell'alterità. L'Acropoli è il tetto piano sopra al quale si dispongono, lungo un percorso rituale e magico, i capolavori della civiltà classica, "macchine" perfette per guardare, per astrarre, per dominare la natura.

Nel disporre gli edifici sul tetto della città degli umani, gli architetti dell'Acropoli tramutano il coronamento in basamento della città degli dei. Uno zoccolo sacro di pietra, dunque, che si poggia sul mondo dei mortali.

Il Campo dei Miracoli, invece, rappresenta il basamento simbolico della città sacra cristiana, il sedime pacato in cui la natura si dissolve nel pianoro cinto da mura da cui emergono isolati i grandi monumenti. In questa scelta di livellamento in una superficie piana, la città del sacro ritorna a coincidere simbolicamente con il suolo dei mortali, ma in un gesto di totale straniamento, di totale astrazione dello spessore del suolo e della natura in un vegetale piano bidimensionale.

Il tetto, come si è detto, per molto tempo è rimasto solo un dispositivo tecnico di copertura della costruzione. Un elemento aggiunto che contravviene alla perfezione della soluzione archetipica del trilite di Stonehenge, dove l'orizzontale richiude verso il cielo l'elevazione dei corpi verticali. Come acutamente dimostra Livio Vacchini nel suo *Capolavori*, c'è solo un'opera in cui il problema del trilite viene finalmente risolto riportando l'orizzontale nel coronamento della costruzione. Quell'opera è la Neue Nationalgalerie a Berlino, in cui Ludwig Mies van der Rohe riesce nell'impresa storica di riportare all'esattezza l'origine archetipa della trabeazione, facendo scomparire il timpano in una magistrale sintesi.

Coronamento e luogo dello stare nella natura sono tuttavia rimasti distinti per secoli. Anche nel capolavoro berlinese di Mies, nella straordinaria piazza coperta/tempio, il coronamento è pur sempre un dispositivo tettonico e non un luogo.

Ma nell'idea del "tetto-giardino" di Le Corbusier, natura del suolo e artificio del coronamento evolvono in un'unica concezione tecnica e plastica dell'edificio, prima, e della città, poi. Il tetto, grazie alle tecniche delle costruzioni del moderno, muta in un luogo per la contemplazione della natura attraverso la copertura piana. Un giardino simbolico che si fa piano attico e che è luogo di appropriazione, quindi, dei valori storici del patio. La copertura, nell'idea corbusieriana del tetto-giardino, riscatta la natura e il suo sedime trasferendo sul coronamento dell'edificio il suolo sottratto al sito dalla fondazione. Le Corbusier trasforma il tetto in giardino pensile. Il coronamento diventa così il luogo che, nella storia dell'architettura, era incarnato dal patio. Il luogo di ricongiungimento con la

between the actions of opposition to nature, and of overcoming and contemplating it.

If the roof as a device has remained unchanged for centuries, the courtyard-garden, original fulcrum of the traditional house at Priene or of the Roman *domus* in Pompeii, has generated instead variations and historical evolutions of the idea of enclosing a piece of the sky, of welcoming nature into an artificial space and of dwelling around a void. In its capacity for development, the courtyard-garden became the cloister of the monastery, the courtyard of the castle, the barracks, the noble Renaissance palace or the government building, the hanging garden of suburban villas, the *ballium* of farms, forum, square, or field.

Roof and garden were then transformed, in a scalar transfer of value, into the idea of the stone crowning of the Greek city (in the Acropolis) and in the green ground of the Medieval city, as in the Campo dei Miracoli in Pisa.

The Acropolis is the symbolic roof of the sacred Greek city, the place for aspiring towards something higher. The Acropolis is the flat roof on which the masterpieces of classical civilization are placed along a ritual and magical path, perfect "machines" to observe, to abstract and dominate nature.

In distributing the buildings on the roof of the city of humans, the architects of the Acropolis transferred the crowning element into the pedestal for the city of the gods. A sacred stone pedestal placed on the world of the mortals.

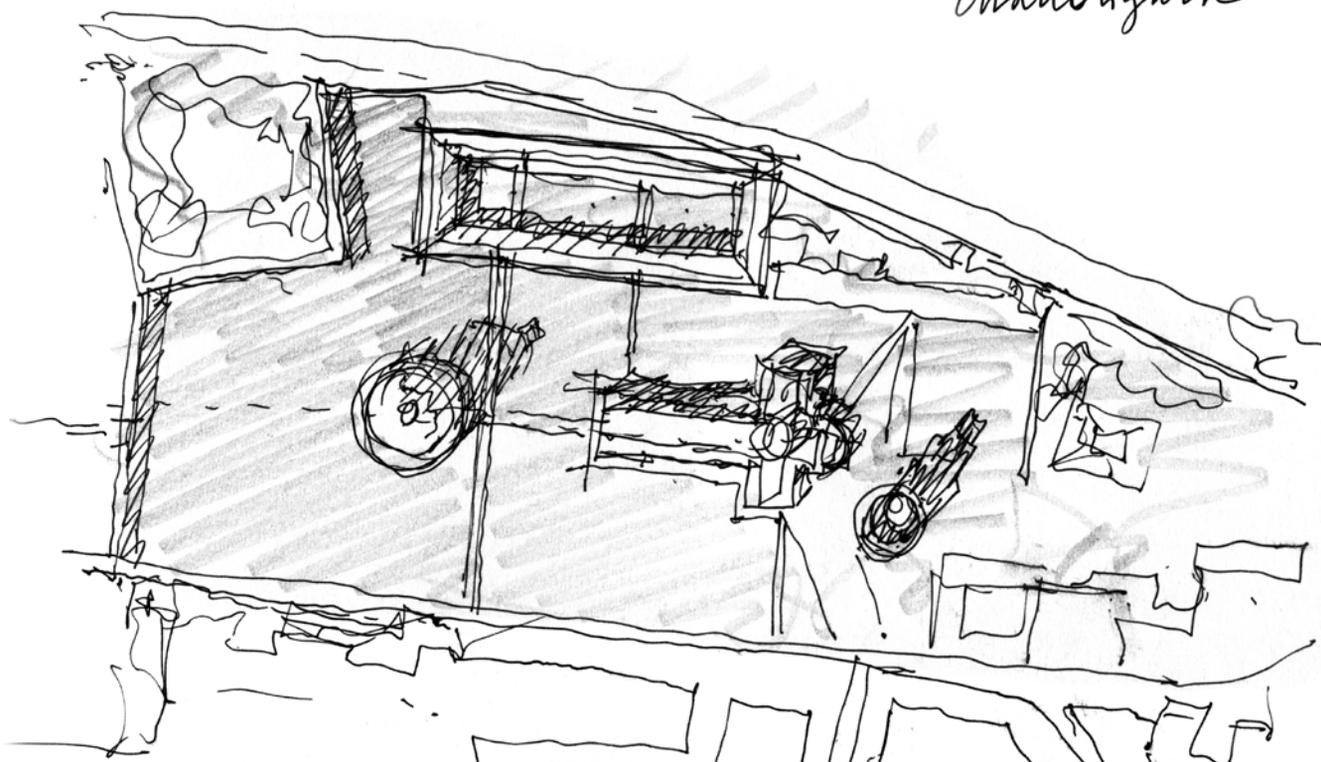
The Campo dei Miracoli represents instead the symbolic base of the sacred city of the Christians, the placid sedimentation on which nature dissolves into the plateau surrounded by walls from which emerge, isolated, the great monuments. In this choice of levelling on a flat surface, the sacred city coincides once again symbolically with the ground of the mortals, but in a gesture of complete alienation, of total abstraction of the thickness of the ground and of nature in a green two-dimensional plane.

The roof, as said before, remained for a long time only a technical device for covering the construction. An added element that perfectly contravenes the archetypal solution of the trilith at Stonehenge, where the horizontal element encloses toward the sky the elevation of the vertical bodies. As acutely demonstrated by Livio Vacchini in his *Capolavori*, there is only one work in which the problem of the trilith is finally resolved by including the horizontal element in the crowning of the construction. That structure is the Neue Nationalgalerie in Berlin, in which Ludwig Mies van der Rohe was successful in the historical undertaking of returning trabeation exactly to its archetypal origin, eliminating the tympanum in a masterful synthesis.

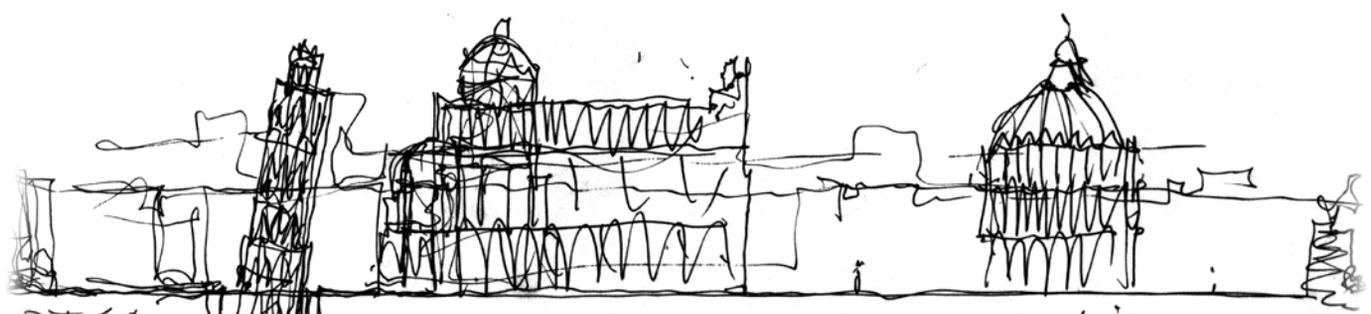
Crowning element and place of being in nature remained, however, separate for centuries. Even in Mies' Berlinese masterpiece, in the extraordinary covered square / temple, the crowning element is still a tectonic device and not a place.

Yet in Le Corbusier's idea of the "garden-roof", the nature of the ground and the artifice of the crowning element evolve into a single technical and plastic concept of the building, first, and then of the city. The roof, thanks to the building techniques of the modern, is transformed into a place for the contemplation of nature from a flat covering. A symbolic garden that becomes an attic-space and is a place for appropriation, therefore, of the historical value of the courtyard. The roof, in Le Corbusier's idea of the garden-roof, redeems nature and its sedimentation by transferring onto the crowning element of the building the ground taken from the foundations. Le Corbusier transforms the roof into a hanging garden. The crowning element thus becomes the place which, in the history of architecture, was embodied by the courtyard. The place of connection with nature, of the contemplation of wonders, the place where

Mandigach prima di
Mandigach



campo dei miracoli - Pisa
in Mandigach del '200



PTSA

campo dei miracoli

natura, di contemplazione delle meraviglie, il luogo dove assistere al miracolo plastico dei volumi sotto la luce. Poiché il piano della copertura è come la pianta generatrice, in sé c'è il governo del "principio delle sensazioni" della planimetria. Il piano attico del tetto-giardino è tale perché gode della sua condizione privilegiata in cui lo sguardo si solleva sul mondo per governare gli assi.

Il patio, dunque, si eleva e diventa coronamento e i due diventano una cosa sola. In questo prestigio di elusione della gravità sta la soluzione del "come la costruzione si chiude verso il cielo" per mezzo di un sistema di orizzontamento. Un piano orizzontale che è un giardino pacato da cui emergono i volumi sotto la luce. Proprio come disporre di un ideale Campo dei Miracoli sulla copertura di un edificio.

Facendo questo, Le Corbusier rimanda però anche al senso dell'Acropoli di Atene, al suo essere asceti e coronamento della città ma, allo stesso tempo, anche basamento e luogo dove trovano radicamento i monumenti sacri. Luogo dell'alterità dello sguardo geografico. Luogo delle meraviglie e degli *objets à réaction poétique*. Luogo dove rimanere sopraffatti dal miracolo dell'*Espace Indicible*.

Nell'idea del "tetto-giardino" si fondono insieme i significati e i potenziali poetici del patio-giardino e del coronamento-tetto, del Campo di Pisa e dell'Acropoli di Atene.

Il tetto-giardino è una costante che muove le sue prime mosse dal giardino pensile della Maison Blanche a La Chaux-de-Fonds e nel terreno della "Petite Maison" a Vevey, un giardino in cui (come dice Le Corbusier) la casa «è inserita come la mano in un guanto» e in cui è governato il controllo degli orizzonti. Le case parigine degli anni '20-'30 di Le Corbusier testimoniano la conquista definitiva del coronamento della casa per la messa in opera del giardino delle meraviglie plastiche dei volumi sotto la luce. Dalla scala domestica della casa e della villa, il tetto giardino trova corrispondenze di valori alla scala monumentale nella copertura dell'Unità di Abitazione a Marsiglia, edificio in cui Le Corbusier vuole replicare la forza evocativa dell'Acropoli ateniese.

Infine, l'idea corbusieriana del giardino diventa *ensemble* urbano a Mosca, nel progetto per il nuovo Palazzo dei Soviet – volutamente accostato da Le Corbusier al Campo dei Miracoli di Pisa – e poi città a Chandigarh, con la grande area del Campidoglio. A Chandigarh, Le Corbusier riporta al livello del suolo dei mortali il suolo "sacro" su cui poggiano i monumentali edifici rappresentativi della nuova capitale del Punjab. A Chandigarh riecheggia la suggestione della città come composizione di oggetti isolati su un pacato giardino, che un giovane Jeanneret aveva colto nel corso del suo viaggio di ritorno a casa da oriente, nel 1911, attraverso l'Italia, in un Campo di Pisa.

to witness the plastic miracle of volumes under the light. Because the roof is like the generating plan, it is governed by the "principle of sensations" of planimetry. The attic level of the garden-roof is such because it takes advantage of its privileged condition in which the gaze rises over the world to govern the axes.

The courtyard is thus elevated and becomes a crowning element and both become a single thing. In this play of elusion of gravity lies the solution of "how the construction closes toward the sky" through a system which establishes horizontality. A horizontal plan that is a quiet garden from which emerge volumes under the light. Exactly like having an ideal Campo dei Miracoli on the roof of a building.

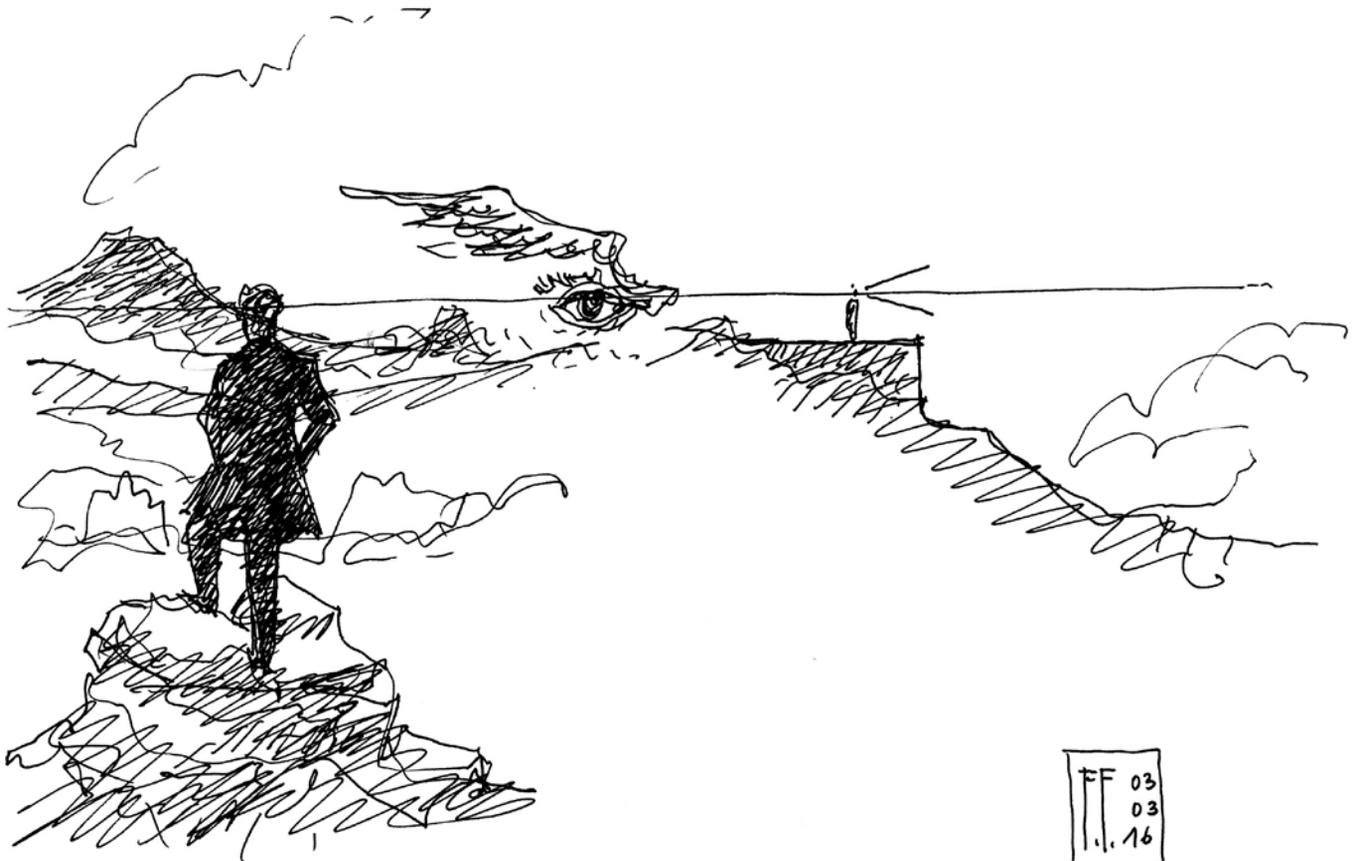
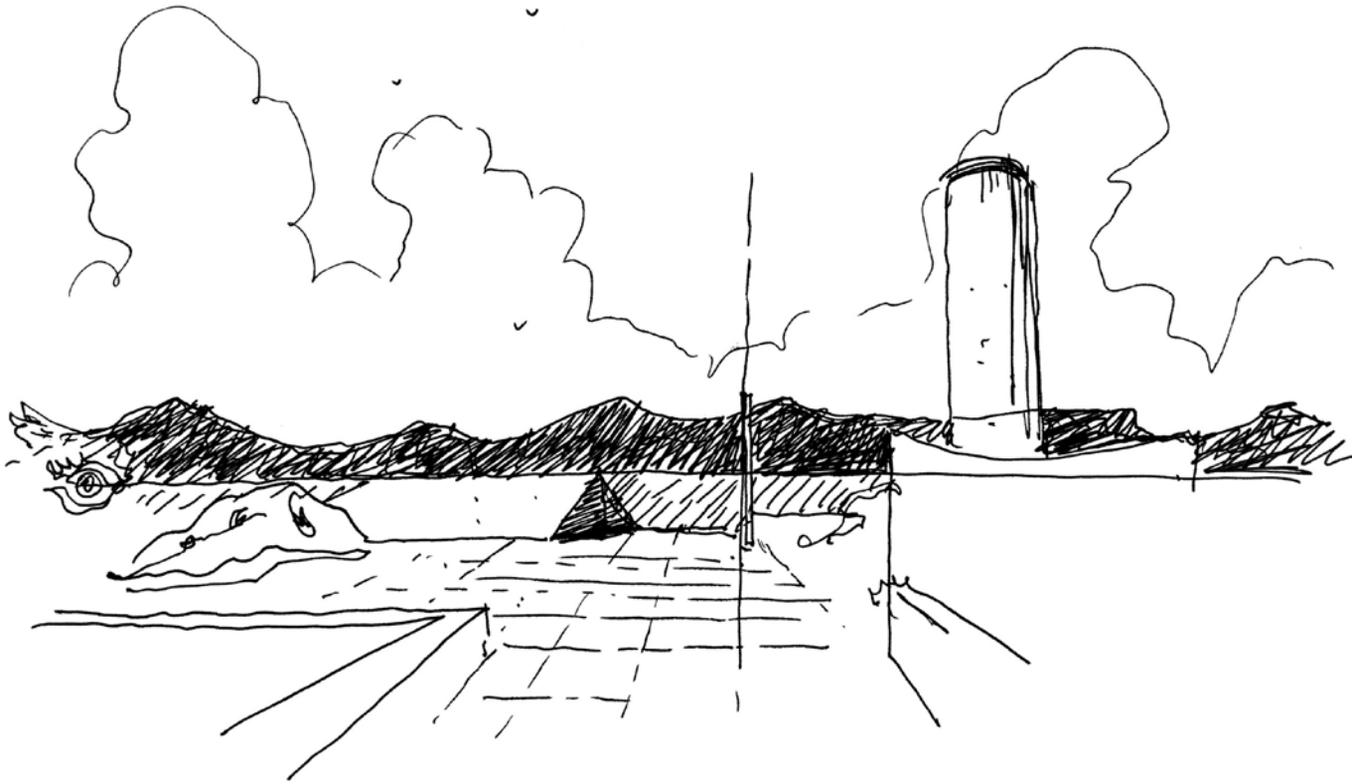
In doing this, Le Corbusier also refers to the sense of the Acropolis in Athens, to its being the place which serves as a base in which the sacred monuments are rooted. Place of the alterity of the geographical gaze. Place of wonders and of *objets à réaction poétique*. Place where one is overwhelmed by the miracle of the *Espace Indicible*.

In the idea of the "garden-roof" the meanings and poetic potentials of the courtyard-garden and of the crowning-roof of the Field in Pisa and the Acropolis in Athens are melded together.

The garden-roof is a constant that begins with the hanging garden of the Maison Blanche at La Chaux-de-Fonds and in the grounds of the "Petite Maison" in Vevey, a garden in which (as Le Corbusier said) the house «is inserted as a hand in a glove» and controls the horizons. Le Corbusier's Parisian houses from the Twenties and Thirties bear witness to the definitive conquering of the crowning element of the house through the implementation of the garden of the plastic wonders of volumes under the light. From the domestic scale of the house and the villa, the roof-garden finds a correspondence of values at the monumental scale of the roof of the Unité d'habitation in Marseille, a building in which Le Corbusier attempted to replicate the evocative force of the Athenian Acropolis.

Finally, Le Corbusier's idea of the garden became an urban *ensemble* in Moscow, in the project for the new Palace of the Soviets – which deliberately echoes the Campo dei Miracoli in Pisa – and later a city in Chandigarh, with its vast Capitol Complex. In Chandigarh, Le Corbusier brings back to the ground level the "sacred" ground on which stand the monumental buildings that characterise the new capital of the Punjab. In Chandigarh reverberates the suggestion of the city as composition of isolated objects in a tranquil garden, which a young Jeanneret had grasped during his voyage of return from the East, in 1911, through Italy, in a Field in Pisa.

Translation by Luis Gatt



FF	03
	03
I.I.	16

- IL VIANDANTE SOPRA IL MARE DI NEBBIA DA FRIEDRICH A BAEZA

Fabrizio Foti
 L'orizzonte artificiale sul tetto-giardino dell'Unità d'abitazione di Marsiglia,
 schizzo a penna su carta, 2016
 Fabrizio Foti
 Il viandante sopra il mare di nebbia... da Friedrich a Baeza,
 schizzo a penna su carta, 2016

Il *trasparente* costituisce oggi, insieme al *pulito* e al *levigato*, l'epifenomeno più caratteristico di un'estetica diffusa che si manifesta anche nel campo dell'architettura: quella che Roland Barthes e Byung-Chul Han hanno definito la cultura *pornografica* del contemporaneo, ormai spoglia di qualsiasi velo erotico dell'alterità. In contrasto con ciò, un'indagine sul senso profondo dell'estetica *wabi sabi* giapponese – molto al di là della sua riduzione a vulgata dalle tendenze più *mainstream* del design e dell'architettura d'interni – permette di riesplorare nuovamente l'irriducibile "opacità" del bello, e di opporre alla trivialità dell'immagine chiara e perfettamente accessibile un rinnovato gusto per l'ombra, il velo e l'allusione.

Transparency constitutes nowadays, along with cleanness and smoothness, the most distinctive feature of a diffuse aesthetics that manifests itself also in the field of architecture: what Roland Barthes and Byung-Chul Han referred to as the *pornographic* culture of our time, stripped of any erotic veil of otherness. In contrast to this, an inquiry into the profound meaning of the Japanese *wabi sabi* aesthetics – well beyond its trivialization by the most mainstream trends of product and interior design – enables us to re-explore the irreducible "opacity" of the beautiful, and to counter the shallowness of a clear and perfectly accessible image with a renewed taste for shades, veils, and allusions.

Ombre, veli, allusioni: per uno spazio *wabi sabi* Shadows, Veils, Allusions: for a *wabi sabi* Space

Ramon Rispoli

Lungi dall'essere lineare e orientata in senso teleologico, la storia si manifesta come un complesso tessuto di discontinuità, spostamenti, inversioni, nonché di strane corrispondenze.

Nel 1933, proprio mentre i nazisti salivano al potere nella sua Germania, Walter Benjamin – già rifugiato in Francia – pubblicava un saggio breve ma straordinariamente influente: *Esperienza e povertà*¹.

Nel quadro generale di una riflessione sulla nozione di esperienza e sulle sue trasformazioni all'inizio del Novecento, Benjamin sosteneva che dell'architettura di vetro avesse la capacità di mettere in crisi l'idea fondamentale della casa borghese come *interieur*, "custodia", guscio introverso fatto per conservare qualcosa di valore tra le sue mura². Gli interni borghesi erano come custodie di velluto che conservavano le tracce di chi vi abitava, come se si trattasse di oggetti preziosi, "auratici" da proteggere e nascondere al mondo esterno.

In contrasto con ciò, secondo Benjamin, le architetture di vetro di inizio Novecento sembravano non avere aura, segreti, ed essere quindi l'espressione di un'architettura potenzialmente rivoluzionaria: proprio come il cinema era per lui rivoluzionario, nella misura in cui implicava l'esposizione alle masse mettendo così in discussione la dimensione intrinsecamente elitaria delle arti tradizionali.

«Vivere in una casa di vetro – scriveva Benjamin già nel 1929 – è una virtù rivoluzionaria per eccellenza [...], un esibizionismo morale di cui oggi abbiamo grande bisogno»³. Il vetro assumeva pertanto connotazioni di carattere etico: in contrasto con l'atmosfera culturale e individualista della domesticità borghese ottocentesca, implicava infatti una concezione aperta, espositi-

Far from being linear and teleologically oriented, history manifests itself as a complex tissue of discontinuities, displacements, inversions, and strange correspondences.

In 1933, just while the Nazis rose to power in his homeland, the German philosopher Walter Benjamin – who had already taken refuge in France – published a brief, yet highly influential essay: *Experience and poverty*.

Within the framework of a reflection upon the notion of experience and its transformations at the beginning of the 20th century, Benjamin claimed that glass architecture radically contradicted the idea of the bourgeois house as *interieur*, casing, protective "pod" made to preserve something valuable within its walls¹. In fact, for him bourgeois interiors were like velvet casings that preserved the traces of those who inhabited them, as if they were precious, "auratic" objects to be cared for and hidden from the outside world.

As opposed to this very notion of casing, the early-twentieth-century glass houses seemed to have no aura, no secrets, thus being the expression of a potentially revolutionary architecture: just like the cinema was revolutionary for him, inasmuch as it implied the exhibition to the masses, questioning the intrinsically elitist dimension of fine arts. «To live in a glass house – he had already pointed out in 1929 – is a revolutionary virtue par excellence. It is also [...] a moral exhibitionism that we badly need»². Glass, therefore, acquired a manifestly ethic connotation: in contrast to the individualist atmosphere of the 19th-century bourgeois domesticity, it implied an open, "exhibitive" conception of the 20th-century house, whose transparency turned itself into a metaphor of a profound transformation of collective lifestyles as well as of political horizons.



Copertura di un tempio, Kyoto

foto Ramon Rispoli

pp. 138-139

Interni di un tempio, Kyoto

foto Juuyoh Tanaka (CreativeCommons.org/licenses/by/3.0)

p. 140

Interni di una casa giapponese tradizionale

foto Juuyoh Tanaka (CreativeCommons.org/licenses/by/3.0)

p. 141

Gli effetti d'ombra di uno "shōji"

(CreativeCommons.org/licenses, attribuzione non richiesta)

pp. 142-143

Spazi in ombra

(CreativeCommons.org/licenses, attribuzione non richiesta)



va della casa moderna, in cui la completa trasparenza si faceva metafora di una profonda trasformazione degli stili di vita collettiva e degli orizzonti politici.

Proprio in quegli stessi anni, nella Russia pre e post-rivoluzionaria, l'architettura di vetro era parte integrante delle visioni utopiche proposte dal poeta Chlebnikov e da giovani architetti costruttivisti come Leonidov, Golosov e Krutikov (con il suo celebre progetto di "città volante"). E nel 1914, in Germania, Paul Scheerbart aveva pubblicato il celebre *Architettura di Vetro*⁴: un libro che – com'è noto – esercitò una profonda influenza su Bruno Taut, evidente sia nei suoi scritti della fine degli anni Dieci sia nell'esperienza della *Gläserne Kette*. Il vetro era visto come un'arma fondamentale nella crociata etica e politica della *neue Sachlichkeit*: si pensi – solo per citare un altro celebre esempio – ai progetti di grattacieli trasparenti per Friedrichstrasse firmati da Mies van der Rohe nei primi anni Venti⁵.

Si tratta, peraltro, di un'alleanza tra "estetica, etica e politica della trasparenza" che va ancora oltre, negli anni del modernismo. Hannes Meyer, nel 1927, sosteneva che gli ambienti aperti e vetrati del suo progetto per la Sede della Società delle Nazioni a Ginevra sarebbero serviti a "eliminare la burocrazia occulta" e avrebbero contribuito – insieme alla pianta libera – a rendere l'architettura più democratica. Nel già citato saggio del 1933, Benjamin faceva esplicito riferimento a Scheerbart, che «pone un gran valore nel fare alloggiare la sua gente [...] in case di vetro regolabili e mobili, come intanto ne costruivano Loos e Le Corbusier. Non per niente il vetro è un materiale così duro e liscio, a cui niente si attacca. [...] Le case di vetro non hanno "aura". Il vetro è soprattutto il nemico del segreto. Ed è anche il nemico del possesso»⁶. Nella linea di Scheerbart, Benjamin vedeva quindi nel vetro la promessa di una società "trasparente", finalmente libera dall'opacità del mondo borghese.

In those very same years, in pre- and post-revolutionary Russia, glass architecture was an essential component of the utopian visions put forward by the poet Khlebnikov and by young Constructivist architects such as Leonidov, Golosov, and Krutikov (with his well-known project of "flying city"). In Germany, in 1914, Paul Scheerbart had written the seminal *Glasarchitektur*: a book that – as it is known – had a profound influence upon Bruno Taut, to be found both in his writings of the late 1910s and in the experience of the *Gläserne Kette*. Glass was seen as an essential weapon in the ethical and political crusade of the *Neue Sachlichkeit*: suffice it to mention the famous Friedrichstrasse glass-sheathed skyscrapers designed by Mies van der Rohe in the early 1920s³.

In fact, such "aesthetics, ethics and politics of transparency" went even further in the years of modernism: in 1927, Hannes Meyer claimed that the open and glass-covered spaces of his project for Palace of the League of Nations in Geneva would have helped to do away with the "hidden bureaucracy", thus contributing – along with the open plan – to making architecture more democratic. In the already mentioned 1933 essay, Benjamin made explicit reference to Scheerbart: «he placed the greatest value on housing his "people" [...] in building benefiting their station, in adjustable, movable glass-covered dwellings of the kind since built by Loos and Le Corbusier. It is no coincidence that glass is such a hard, smooth material to which nothing can be fixed. [...] Objects made of glass have no "aura". Glass is, in general, the enemy of secrets. It is also the enemy of possession»⁴.

While the bourgeois left marks of his presence in the spaces he inhabited, Scheerbart with his glass and the Bauhaus with its steel created «rooms in which it is hard to leave traces»⁵. In line with Scheerbart, then, Benjamin found in the glass the promise of a transparent society, finally freed from the opacity of the bourgeois world. Same year, 1933, but in the far East. The writer Junichirō Tanizaki published *In Praise of Shadows*: a touched homage to the traditional



Stesso anno, 1933, ma nel lontano Oriente: lo scrittore Junichirō Tanizaki pubblicava il *Libro d'ombra*⁷, un omaggio commosso ai principi dell'estetica tradizionale del suo paese, il Giappone, che proprio allora stava vivendo l'accelerazione parossistica dello sviluppo industriale e tecnologico.

Nel descrivere gli interni delle case giapponesi tradizionali – quelle tipiche della “cerimonia del tè”, la cui genesi rimanda ai periodi Muramachi e Edo –, Tanizaki attribuiva la loro bellezza ai delicati effetti d'ombra dovuti all'incapacità della luce di invadere direttamente lo spazio.

Prima di tutto, per introdurre il confronto con l'occidente l'autore faceva riferimento alle cattedrali gotiche, la cui bellezza – per ciò che aveva letto e sentito dire – era legata «allo slancio dei tetti, che sembrano trafiggere il cielo con pinnacoli acuminati»⁸. Al contrario – scriveva – ciò che colpiva più di tutto negli edifici in Oriente, dalle case ai templi di Kyoto, era «l'immensità del tetto di tegole o paglia e l'ispessirsi dell'ombra sotto le gronde», talmente densa che «talvolta, anche in pieno giorno, mura e pilastri sembrano inghiottiti da un buio di spelonca»⁹. E se per questo motivo le stanze interne erano già di per sé poco chiare, lo sforzo era quello «renderle ancora più fosche, dilatando lo spazio sotto le gronde o frapponendo talvolta [...] lo schermo di una veranda»¹⁰. Questa luce, poi, si affievoliva ulteriormente nel raggiungere gli spazi interni, perché filtrata dagli *shōji* (le portefinestre tradizionali in legno e carta di riso traslucida). Ed era proprio questa chiarezza incerta e delicata a costituire, per lui, la caratteristica essenziale della bellezza negli interni giapponesi. Tale bellezza era da ricercarsi «non nella cosa in sé, ma nei gradi d'ombra e nei prodotti del chiaroscuro»: come una perla fosforescente nei luoghi bui, che «smarrisce alla luce gran parte del suo fascino. Non v'è bellezza in lei, fuorché quella creata dai contrasti di luce e ombra»¹¹.

Riguardo al motivo di una differenza così radicale nelle preferenze

aesthetics of his homeland, Japan, a country in which the industrial and technological development was in full swing at that time.

In describing the interiors of the traditional Japanese houses – the ones of the “tea ceremony”, whose genesis dates back to the Muramachi and Edo periods – Tanizaki ascribed their beauty to the delicate shadow effects resulting from the incapacity of light to enter the space in a direct way.

First of all, so as to introduce the comparison with the West, he made reference to the Gothic cathedrals, whose special beauty – according to what he heard and read – was to be found in the fact that «the roof is thrust up and up so as to place its pinnacle as high in the heavens as possible»⁸.

In contrast to this – as he pointed out – in the Japanese houses as well as in the temples of Kyoto what first stroke the eye was «the massive roof of tile or thatch and the heavy darkness that hangs beneath the eaves»⁷; moreover, outside the interior rooms «which the rays of the sun can at best but barely reach, we extend the eaves or build on a veranda, putting the sunlight at still greater a remove»⁸. Light got even more feeble by the time it entered the interior spaces, as it had to pass through the *shōji* (the Japanese traditional doors or windows made of translucent paper over a frame of wood).

This sort of tenuous and diffuse clarity constituted, to him, the essential feature of beauty in Japanese interiors. Such beauty was to be found «not in the thing itself but in the patterns of shadows, the light and the darkness, that one thing against another creates. A phosphorescent jewel gives off its glow and color in the dark and loses its beauty in the light of the day. Were it not for shadows, there would be no beauty»⁹.

As for the reason for such marked differences in terms of aesthetic preferences, Tanizaki found it in the enlightened and positivist struggle fought by the Western countries for the sake of technological development and innovation: people in the West had first



estetiche, Tanizaki lo individuava nella “lotta” illuminista e positivista combattuta in Occidente per il progresso e l’innovazione tecnologica: gli occidentali avevano inizialmente abbandonato la candela per la lampada ad olio, poi erano andati oltre con la lampada a gas e infine con quella elettrica, fino al punto di disfarsi di qualsiasi resto d’ombra. I giapponesi invece – con un atteggiamento riconducibile, per molti aspetti, ai principi del buddismo zen – non condividevano questo sguardo tecnicista di dominio sul mondo e sulla natura (almeno, non prima dell’epoca della modernizzazione Meiji).

Bellezza come luce in Occidente, ombra in Oriente: una breve incursione nell’ambito dell’estetica permette di comprendere in maniera più profonda questa fondamentale dicotomia.

Una delle connotazioni più ricorrenti del bello durante la storia dell’estetica occidentale ha a che vedere proprio con la luce: il bello come splendore della Verità per Platone, o come manifestazione dell’Uno per Plotino, o come riflesso della *claritas* divina per Sant’Agostino e i medievali. Ancora oggi, il bello in tedesco è *Schön*, che ha la stessa radice dell’inglese *shine*, “brillare”.

Tanizaki si riferiva invece – anche senza dichiararlo esplicitamente – al *wabi sabi* giapponese: un universo estetico completamente diverso, in cui – com’è noto – il bello è concepito come un qualcosa di intrinsecamente opaco, ineffabile, inafferrabile. In altre parole, la bellezza come una sorta di irriducibile *alterità*, che si sottrae a qualsiasi tentativo di comprensione definitiva.

Il velo, peraltro, non è solo una questione di oscurità e opacità: è anche la “patina”, il segno del trascorrere del tempo. A tale riguardo, il *kintsugi* – la celebre tecnica che consiste nel riparare vasellame di ceramica con oro liquido – esprime perfettamente l’idea di una “bellezza umile” dell’imperfezione, della riparazione, del tempo come valore, in contrasto evidente con la concezione platonica del bello come perfezione geometrica atemporale. Questa sorta di confronto estetico tra intellettuali e scrittori in Oriente

abandoned the candle for the oil lamp, and had gone even further with the gas lamp and then the electrical one, up to the point of doing away with any remaining trace of shadow. On the other hand, the Japanese – with an attitude resulting in many ways from the principles of Zen Buddhism – did not share such technicist vision of dominion over nature and the surrounding world (at least, not until the Meiji epoch of modernization).

Beauty as light in the West, and shadow in the East. A brief incursion into the field of aesthetics allows for a more profound understanding of this fundamental dichotomy.

On the one hand, one of the most recurrent notions of beauty along the entire history of Western aesthetics has to do with light: beauty as the brightness of Truth for Plato, the manifestation of the One for Plotinus, or the reflection of God’s *clarity* in Medieval philosophy. Still nowadays, the German word for “beautiful” is *Schön*, which shares the same root of the English *shine*.

On the other hand, Tanizaki referred – even though implicitly – to the Japanese *wabi sabi*: a whole different aesthetic universe in which beauty is conceived as something inherently opaque, ineffable, ungraspable. In other words, beauty as a sort of irreducible *alterity*, escaping from any effort of definitive comprehension.

Moreover, veil is not only a matter of obscurity and opacity: it is also the “patina”, the sign of time. In this respect, the traditional art of *kintsugi* – repairing broken pottery with lacquer mixed with powdered gold – perfectly conveys the idea of a “humble beauty” made of imperfections and restorations and of the passing of time as a value, as opposed to the Platonic conception of the beautiful as timeless geometrical perfection.

This sort of “aesthetic confrontation” between intellectuals and writers in the West and the East took place, as it has been shown, almost a hundred years ago. However, are there still lessons to be learnt from it?



e in Occidente aveva luogo, come si è visto, quasi cent'anni fa. Se ne possono, tuttavia, trarre delle lezioni anche per il nostro tempo? Oggi, il trasparente sembra aver tradito completamente le speranze di Benjamin e Scheerbart, che lo vedevano come potenziale strumento di emancipazione morale e sociale; si è trasformato, al contrario, in uno dei fenomeni più caratteristici dell'estetica "diffusa" contemporanea: quella dell'immagine globale, che già negli anni Sessanta del secolo scorso Guy Debord aveva definito «la società dello spettacolo»¹².

È proprio la trasparenza ciò che cerca di annullare qualsiasi dimensione di *alterità* del bello: è la pretesa di "mostrare tutto", l'ossessione per il controllo e l'igiene, la bellezza come perfezione visiva e non solo. A tal riguardo, nel celebre *Il sistema degli oggetti* Jean Baudrillard evidenziava che «la virtù essenziale del vetro è morale: la sua purezza, la sua lealtà e oggettività, l'immensa connotazione igienica e profilattica che lo rende il materiale del futuro, un futuro di condanna per il corpo e per le sue funzioni primarie e organiche, a tutto vantaggio di una oggettività luminosa e funzionale»¹³.

Negli ambienti trasparenti di oggi l'ossessione per la chiarezza è arrivata al punto di provocare una sorta di "grado zero" della dimensione semantica: gli oggetti non hanno profondità né storia, non "raccontano" niente: l'unica regola che governa la loro disposizione nello spazio è quella della pura sintassi. Per citare nuovamente Baudrillard, «non interviene più il gusto tradizionale, come determinazione del bello secondo segrete affinità. Quello era un discorso poetico, una evocazione di oggetti vicini che avevano una rispondenza reciproca. Oggi gli oggetti [...] non hanno una presenza singolare, ma, nel migliore dei casi, una coerenza d'insieme. Non si tratta più di innalzare un teatro d'oggetti o di creare un'atmosfera [...]. Occorre che tutto sia intercomunicante, funzionale – non più segreti, misteri: ogni cosa "pulita", "chiara" e al suo posto»¹⁴.

E se – come si è visto – la trasparenza era "nemica" del capi-

Today, transparency seems to have completely betrayed the hopes of Benjamin and Scheerbart, who saw it as a potential instrument of moral and social emancipation. On the contrary, it has turned itself into one of the most idiosyncratic phenomena of the contemporary "diffuse" aesthetics: the one of the global image, i.e. what Guy Debord, as early as in 1967, referred to as "the society of the spectacle".

This transparency is what is trying to do away with any dimension of "alterity" of the beautiful: the pretension of "showing everything", the obsession for hygiene, control, and visual (and not only visual) perfection.

In this regard, in his seminal *The System of Objects* Jean Baudrillard pointed out that «glass' cardinal virtue [...] is of a moral order: its purity, reliability and objectivity, along with all those connotations of hygiene and prophylaxis which make it truly the material of the future – a future, after all, that is to be one of disavowal of the body, and of the primary and organic functions, in the name of a radiant and functional objectivity»¹⁰.

Within today's transparent spaces, the obsession for clarity comes to the point of provoking a sort of "degree zero" of the objects' semantic dimension: they have neither depth nor history, they have lost any ability to "tell" any story: the only rule governing their disposition in the space is pure syntax. In Baudrillard's own words, «traditional good taste, which decided what was beautiful on the basis of secret affinities, no longer has any part here. That taste constituted a poetic discourse, an evocation of self-contained objects that responded to one another; today objects [...] have no individual presence but merely, at best, an overall coherence [...]. Everything has to intercommunicate, everything has to be functional – no more secrets, no more mysteries, everything is organized, therefore everything is clear»¹¹.

While transparency could be seen as an "enemy" for the 19th-



talismo borghese ottocentesco, la situazione è radicalmente diversa per il capitalismo avanzato, che non ha più nessun pudore nell'espone i suoi meccanismi interni, come nel caso della celebre "fabbrica trasparente" della Volkswagen a Colonia: qui è lo stesso lavoro, la stessa catena di montaggio a diventare spettacolo, merce immateriale per affascinare visitatori e clienti.

Questa estetica dello spettacolare è per sua natura ipervisiva e oculocentrica. Come vari autori hanno messo in evidenza, l'oculocentrismo che caratterizza la cultura occidentale sin dal Rinascimento si è rafforzato ulteriormente oggi, in quanto risulta perfettamente compatibile sia con gli imperativi della vigilanza e del controllo biopolitico, sia con il dominio incontrastato della merce (che, nel suo senso più profondo è "ciò che deve esporsi per essere"). In questo senso l'ipervisivo oggi è un vero "regime estetico" egemonico, capace di orientare i modi della nostra esperienza sensibile.

Inoltre, il trasparente al giorno d'oggi ha stabilito una solida alleanza con il *pulito* e il *levigato*, in tutti i campi del progetto. Siamo circondati da un intero universo di artefatti perfetti e completamente disponibili, senza alterità né soglie invalicabili: artefatti *dominati* dal soggetto-consumatore, in tutto il ventaglio delle loro manifestazioni sensibili.

Il filosofo contemporaneo Byung-Chul Han sottolinea la dimensione "pornografica" dell'odierna ossessione per il trasparente – riprendendo anche le note riflessioni proposte anni addietro da Roland Barthes¹⁵ – e la contrappone al carattere irriducibilmente "erotico" del bello: «la bellezza è un nascondiglio: le è essenziale l'occultamento. La trasparenza non ha buoni rapporti con il bello. La bellezza trasparente è un ossimoro. La bellezza è necessariamente un'apparenza: per questo, le è caratteristica una certa opacità. [...] La bellezza non si concede all'empatia né all'osservazione ingenua: entrambi i procedimenti cercano di "togliere" il velo o di "guardare attraverso" di esso»¹⁶. Lungi dall'essere

century bourgeoisie, the situation has changed radically in the realm of advanced capitalism, which no longer seems to have any shame in exhibiting its internal mechanisms, as in the famous case of Volkswagen's "transparent factory" in Köln: here, it is labor itself, the assembly chain that becomes a spectacle, immaterial commodity able to fascinate visitors and clients.

This aesthetics of the "spectacular" is inherently hyper-visual and ocularcentric. As it has been widely pointed out, such "ocularcentrism" – an evident feature of Western culture ever since the Renaissance – has become even stronger nowadays, insofar as it turns out to be perfectly compatible both with the imperatives of social vigilance and biopolitical control and with the undisputed dominion of commodity (which, in his most profound sense, is "what has to show itself in order to be"). In this sense, nowadays hyper-visibility is an outright "aesthetic regime" – a hegemonic one indeed – capable of orientating the modes of our sensible experience.

In addition to this, nowadays transparency has forged a solid alliance with *cleanness* and *smoothness* in any field of design. We are surrounded by an entire universe of "docile" artifacts, flawless and completely available, without any ungraspable alterity or "impassable threshold": artifacts entirely *dominated* by the subject-consumer, in all the wide range of their sensible manifestations.

The contemporary philosopher Byung-Chul Han – along the lines of what Roland Barthes had already written decades before¹² – highlights the "pornographic" dimension of today's obsession with transparency, placing it in direct opposition to the irreducibly "erotic" essence of the beautiful: «Beauty is like a *retreat*; concealment is one of its essential features. Transparency does not get along well with beauty. Transparent beauty is an oxymoron. Beauty is necessarily an appearance: therefore, it needs a certain kind of opacity, [...]. Beauty does not lend itself to empathy or ingenuous observation, as they both try to "take off" the veil or to



esplicito, il bello *allude*. In tal senso funziona come una metafora, che – nel suo senso più profondo – è un modo per parlare di un qualcosa che non potrà mai essere compreso, spiegato e quindi “dominato” nella sua interezza.

Rispetto a ciò che pensavano Benjamin e Scheerbart a inizio Novecento, la situazione oggi sembra quindi essersi paradossalmente capovolta: se l’oculocentrismo e l’ipervisivo sono i “modi estetici” dominanti nel presente, oggi un’estetica di rottura – o di resistenza – è proprio quella che propone forme di opacità e di occultamento. Si tratta di opporre all’onnipresenza pornografica del trasparente, del pulito e del levigato un’estetica *erotica*, fatta di ombre, veli e allusioni, che non riducano bensì arricchiscano la complessità della nostra esperienza sensibile, del nostro “abitare il mondo” quotidiano.

“watch through” it¹³. Far from being explicit, the beautiful *alludes*. It works like a *metaphor*, which – in its deepest sense – is a way to talk about something that we will never be able to comprehend, explain and therefore “dominate” in its entirety.

Therefore, the situation nowadays seems to be – quite paradoxically – the opposite of what Benjamin and Scheerbart thought at the beginning of last century: if ocularcentrism and hyper-visibility are the dominant “aesthetic modes” of our time, an aesthetics of resistance is one that promotes forms of opacity and concealment. In contrast to the pervasiveness of transparency, cleanness and smoothness, a case can be made for an *erotic* aesthetics of shadows, veils and allusions, in order not to reduce but to enhance the complexity and richness of our sensible experience, our own way of inhabiting the world.

¹ W. Benjamin, *Esperienza e Povertà*, in Id., *Aura e Choc. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino 2009 (ed. orig. 1933).

² Riflessioni analoghe su questi temi compaiono già nel suo celebre saggio sul surrealismo pubblicato qualche anno prima, nel 1929: cfr. W. Benjamin, *Il Surrealismo. L’ultima istantanea sugli intellettuali europei*, in Id., *Aura e Choc*, cit. (ed. orig. 1929).

³ W. Benjamin, *Il Surrealismo*, cit., p. 323.

⁴ P. Scheerbart, *Architettura di vetro*, Adelphi, Milano 1982 (ed. orig. 1914).

⁵ Il vetro continuerà peraltro ad avere – com’è noto – un ruolo cruciale nell’intera traiettoria di Mies, ben oltre gli inizi del Novecento.

⁶ W. Benjamin, *Esperienza e Povertà*, cit., p. 367.

⁷ J. Tanizaki, *Libro d’Ombra*, Bompiani, Milano 1995 (ed. orig. 1933).

⁸ Ivi, p. 39. Qui può scorgersi l’ennesima corrispondenza in questo confronto a distanza tra Oriente e Occidente: sia Scheerbart che Taut, infatti, avevano visto proprio nel gotico il “preludio” all’architettura di vetro.

⁹ Ivi, pp. 39-40.

¹⁰ Ivi, p. 41.

¹¹ Ivi, p. 64.

¹² G. Debord, *La società dello spettacolo*, Baldini&Castoldi, Milano 2008 (ed. orig. 1967).

¹³ J. Baudrillard, *Il Sistema degli oggetti*, Bompiani, Milano 2009 (ed. orig. 1968), p. 53.

¹⁴ Ivi, pp. 30-31.

¹⁵ R. Barthes, *Il piacere del testo*, Einaudi, Torino 1975 (ed. orig. 1973).

¹⁶ B.-C. Han, *La salvación de lo bello*, Herder, Barcellona 2015, pp. 44-47 (traduzione dallo spagnolo a cura dell’autore).

¹ Analogous reflections on the same issues can already be found in his essay on Surrealism published a few years before, in 1929.

² W. Benjamin, *Surrealism: the Last Snapshot of the European Intelligentsia*, in *Reflections, Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, ed. P. Demetz, trans. Edmund Jephcott, Harcourt Brace Jovanovich, New York 1978, p. 49 (text originally published in German in 1929).

³ As it is known, glass will keep playing a crucial role in Mies’s whole trajectory, well beyond the early 20th Century.

⁴ W. Benjamin, *Experience and Poverty*, in *Walter Benjamin, Selected Writings* vol. 2 part 2, eds. M.W. Jennings, H. Eiland, G. Smith, Harvard University Press, Cambridge (MA) 2005, p. 733-734 (text originally published in German in 1933).

⁵ Ibid., p. 734.

⁶ J. Tanizaki, *In Praise of Shadows*, translated by T.J. Harper and E.G. Seidensticker, Leete’s Island Books, Stony Creek 1977, p. 17. In the confrontation between the East and the West, this seems to be another interesting issue: both Scheerbart and Taut saw the gothic as the “prelude” of glass architecture.

⁷ Ibid., p. 17.

⁸ Ibid., p. 18.

⁹ Ibid., p. 30.

¹⁰ J. Baudrillard, *The System of Objects*, translated by J. Benedict, Verso, London-New York 1996, p. 42.

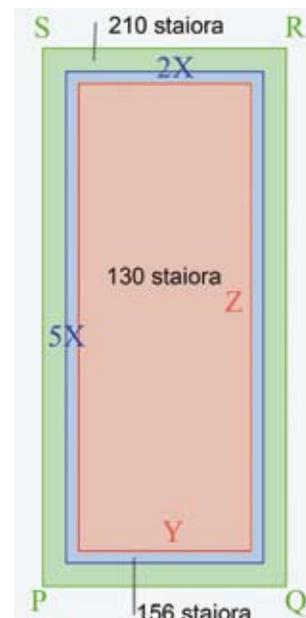
¹¹ Ibid., p. 24-29.

¹² R. Barthes, *Le Plaisir du Texte*, Éditions du Seuil, Paris 1973.

¹³ B.-C. Han, *La salvación de lo bello*, Herder, Barcelona 2015, p. 44-47 (translated into English by the author).

La lapide murata sulla parete orientale del Palazzo Pretorio di San Giovanni Valdarno reca una scritta che allude ad alcune misure del disegno gotico della città di San Giovanni, prima terra nuova fondata da Firenze nel suo territorio. La ricerca del disegno della pianta gotica della città, con il controllo metrico della planimetria attuale e l'aiuto di due rilievi del XVI secolo, ha ricostruito figura e misure, mettendone in luce la logica che appare legata a due paradigmi del matematico pisano Leonardo Fibonacci: i numeri della Serie e il calcolo delle aree sui multipli dello *staioro*.

The plaque on the eastern wall of Palazzo Pretorio in San Giovanni Valdarno bears an inscription which alludes to certain measurements concerning the Gothic design of the city of San Giovanni, first of the New Lands founded by Florence in its territory. The research carried out on the design of the Gothic plan of the city, with the metric control of the current planimetry and support from two 16th century surveys, reconstructed both the figure and its measures, highlighting the logic reasoning which seems connected to two paradigms by the Pisan mathematician Leonardo Fibonacci: the numbers of the Series and the calculation of the areas on the multiples of the *staioro*.



La lapide murata di San Giovanni Valdarno, un *brand* dell'urbanistica gotica The walled plaque at San Giovanni Valdarno, a *brand* of Gothic urbanism

Maria Teresa Bartoli

L'oggetto di questo saggio è un concio di pietra arenaria assai degradato, murato sotto il loggiato orientale del Palazzo Pretorio, nella città di San Giovanni Valdarno. L'epigrafe (di caratteri gotici, non interamente leggibile e priva di date) dà solo alcune informazioni metriche sulle mura della Terra Nuova di San Giovanni.

«TERRA NUOVA [...] GOVA [...] / LA VIA DENTRO ALLE MURA
LARGA B XX / MURA GROSSE B 1 1/2 IL FOSSO ET LA VIA IN /
TORNO AL FOSSO IN TUTTO B XXXVII ET 1/2 / ET QU[...] DOVE
GLI E FONDAMENTO / O M [...]RMINE [...]»

L'iscrizione non è del tutto originale: si conservano nel Museo di San Marco molte lapidi marmoree, salvate dalla demolizione delle mura di Firenze sulle quali erano collocate (in prossimità delle porte), che documentavano la data di ultimazione dei diversi tratti di mura (primi decenni del XIV secolo) e le misure della loro sezione trasversale, in maniera molto simile a quella della pietra di San Giovanni¹. È ancora presente sul posto la targa della Porta la Croce:

«Anni D[omi]ni MCCCX idictio[n]e VIII. La via del Comune / dentro ale
mura è br[accia] XVI e le mura grosse / br[accia] III [e] mezzo, e fossi
anpii in boccha / col gietto br[accia] XXXV e la via di fuori / sule fosse
br[accia] XIII [e] mezzo, e le fossette / dala via ale campora br[accia] II
[e] mezzo. E cosi / de' essere in tutto br[accia] LXX [e] mezzo».

Se il contenuto delle epigrafi è simile, si nota però la mancanza nella nostra pietra del riferimento tipico delle iscrizioni: l'anno. Inoltre, la lapide di San Giovanni differisce da quelle fiorentine per la forma complessiva della pietra, decorata da una spessa cornice con modani, assente in quelle fiorentine. Altra interessante differenza è il modo di comunicare il numero *mezzo*, scritto non con lettere in caratteri romani, ma con la grafica delle frazioni.

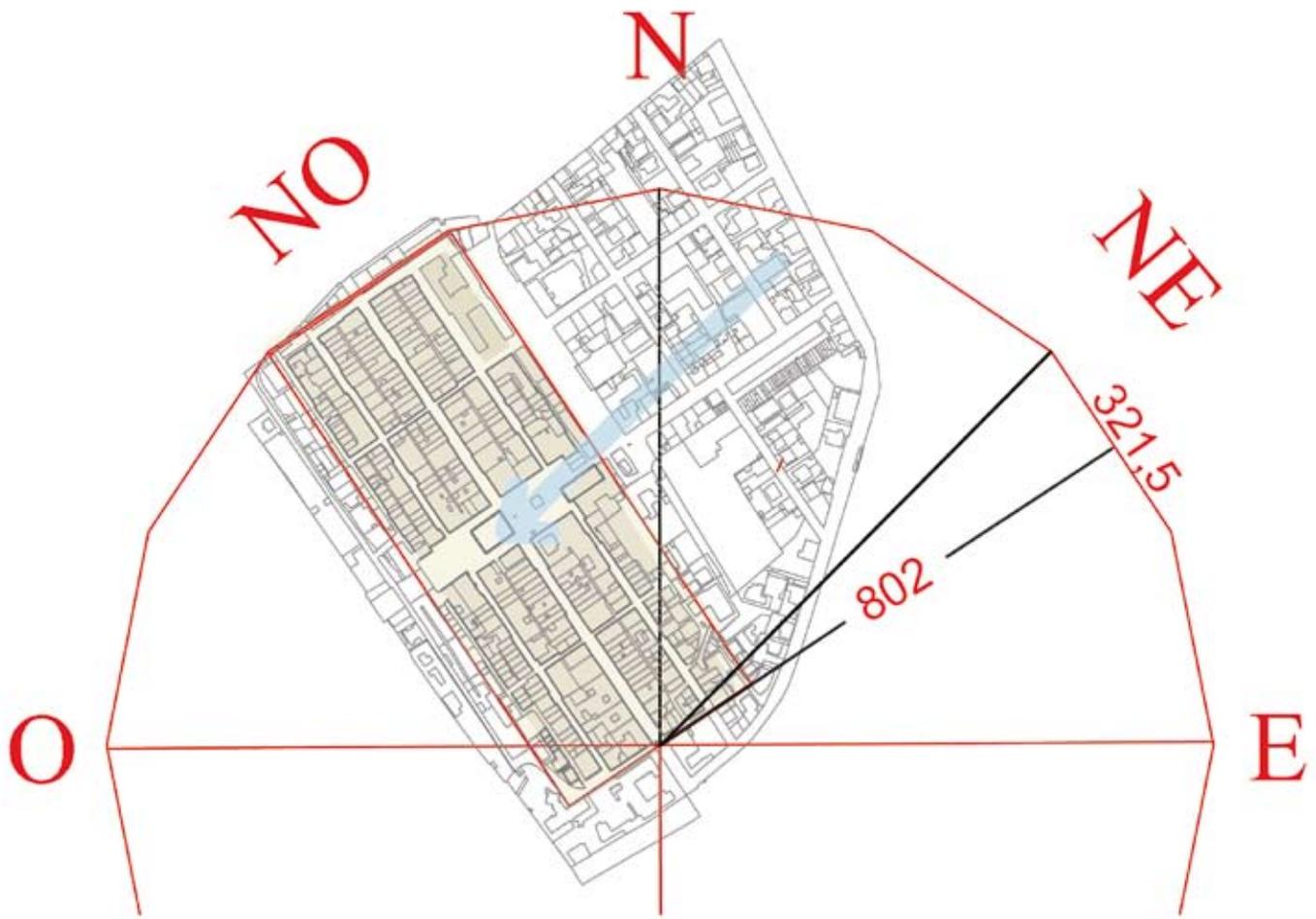
The subject of this essay is a sandstone slab in a state of decay, set into a wall under the eastern loggia of Palazzo Pretorio, in the city of San Giovanni Valdarno. The epigraph (in Gothic characters, not entirely legible and undated) provides only some metric information concerning the walls of the Terra Nuova, or New Land of San Giovanni.

«TERRA NUOVA [...] GOVA [...] / LA VIA DENTRO ALLE MURA
LARGA B XX / MURA GROSSE B 1 1/2 IL FOSSO ET LA VIA IN /
TORNO AL FOSSO IN TUTTO B XXXVII ET 1/2 / ET QU[...] DOVE
GLI E FONDAMENTO / O M [...]RMINE [...]»

The inscription is not entirely original: there are many gravestones at the Museum of San Marco, saved from the destruction of the walls of Florence on which they were set (in proximity of the gates), which documented the dates concerning the completion of various sections of the wall (first decades of the 14th century) and the measures of their transverse section, in a way similar to that of the stone in San Giovanni¹. One such plaque still stands in its place at Porta la Croce:

«Anni D[omi]ni MCCCX idictio[n]e VIII. La via del Comune / dentro ale
mura è br[accia] XVI e le mura grosse / br[accia] III [e] mezzo, e fossi
anpii in boccha / col gietto br[accia] XXXV e la via di fuori / sule fosse
br[accia] XIII [e] mezzo, e le fossette / dala via ale campora br[accia] II
[e] mezzo. E cosi / de' essere in tutto br[accia] LXX [e] mezzo».

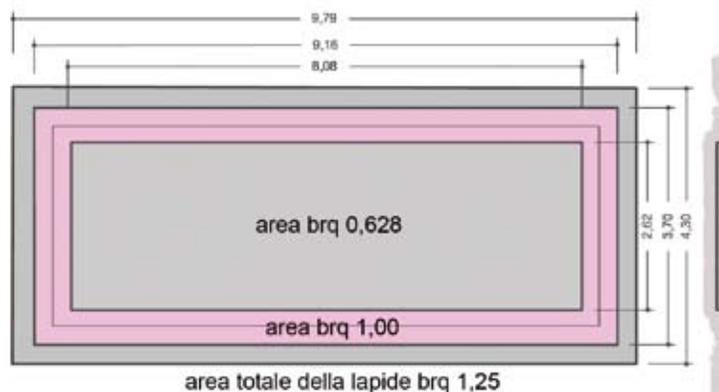
Although the content of the epigraphs is similar, the stone that concerns us is lacking one of the typical references included in the inscriptions: the year. Furthermore, the stone plaque of San Giovanni differs from its Florentine counterparts in terms of the overall form of the stone, which is decorated with a thick frame with mouldings, absent in those from Florence. Another interesting difference is the



p. 144
 Schema per il calcolo dei perimetri basato sulla formula suggerita dal
 matematico Giuseppe Conti descritta nel testo e in nota 7
 p. 145

La lapide sul muro del Palazzo Pretorio di San Giovanni
 L'esadecagone di Vitruvio sopra la pianta di San Giovanni con evidenziato il
 centro storico

Disegno di rilievo della lapide
 Schema del progetto gotico sopra la pianta attuale (i lati dei rettangoli misurano rispettivamente 281x761, 321x801 e 396x876 braccia)
 La terra nova sopra il disegno della lapide
 p. 147
 Lapide mura Firenze, pietra arenaria, 1310
 Lapide mura Firenze, pietra arenaria, 1311
 Lapide mura Firenze, marmo, 1311
 (Firenze, Museo di San Marco)



Ho recentemente dedicato alla pianta gotica di San Giovanni Valdarno uno studio rivolto alla messa in luce del suo disegno originario², sulla base di una serie di documenti, tra i quali, oltre al testo della lapide, la pianta del centro storico attuale tratto dalla planimetria dell'U.T.C., due rilievi del XVI secolo, conservati all'Archivio Storico Fiorentino, riprodotti e trascritti nel fondamentale volume di David Friedman sulle Terre Nuove di Firenze³. Lo studio ha messo in evidenza alcuni aspetti paradigmatici del disegno gotico della città. In seguito, la lapide, meditata alla luce di tali paradigmi, ha rivelato una parentela insospettata con la forma urbana, assumendo una valenza simbolica speciale. L'obiettivo del progettista di quel manufatto (non un semplice lapicida) fu un'operazione intellettuale non nella sola composizione letteraria, ma anche nel disegno della forma.

I paradigmi del disegno gotico di San Giovanni Valdarno

I risultati dello studio condotto vengono riassunti nello schema che sintetizza l'ipotesi del disegno originario della pianta. Essa fa riferimento al sistema metrico della repubblica fiorentina, le cui lunghezze lineari erano basate sul braccio da panno (lungo

way in which the number *mezzo*, or 'half' is communicated: not with Roman numerals but with the symbols used for fractions.

I recently carried out research aimed at highlighting the original design of the Gothic plan of San Giovanni Valdarno², on the basis of a series of documents, among which, in addition to the text of the plaque, the plan of the current historic centre taken from the planimetry of the U.T.C., and two surveys from the 16th century kept at the Archivio Storico Fiorentino, reproduced and transcribed in David Friedman's fundamental work on Florence's New Lands³. The study highlighted certain paradigmatic aspects of the Gothic design of the city. Subsequently the stone plaque, interpreted in the light of the said paradigms, revealed an unexpected relation to the urban form, assuming a special symbolical value. The aim of whoever designed that artifact (not a simple stonemason) was an intellectual operation, not only as literary composition but also in the design of its form.

The paradigms of the Gothic design of San Giovanni Valdarno

The results of the study are summarised in the diagramme that sums up the hypothesis of the original design of the plan. It refers to the metric system of the Florentine republic, whose linear lengths were



0,5836 metri) e sulla pertica di 5 braccia; le lunghezze di superficie si conformavano allo staioro descritto da Fibonacci nella *Practica Geometriae*⁴, pari a 66 pertiche quadre o 1650 braccia quadre. Due rilievi, fatti verso la metà del secolo XVI l'uno dai Maestri Gentile e Batista e l'altro (dopo l'alluvione di metà secolo che distrusse l'estremità meridionale della città) dal Maestro Zucca, riportano, in forma diversa, le misure degli isolati e delle strade e permettono di ricostruire uno schema misurato di pianta confrontabile con la situazione attuale.

All'interno di un rettangolo di mura, quattro quartieri, di quattro isolati ciascuno, erano distribuiti con simmetria sui vuoti della croce generata da una strada maestra e una vasta piazza trasversale. All'interno di ogni quartiere, gli isolati erano divisi da una strada longitudinale che sboccava sulla piazza, ed una trasversale assai più stretta, che sboccava sulla via maestra. Tutt'intorno alle mura correva all'interno una strada di uniforme larghezza (20 br.) e all'esterno una striscia di terra dedicata al fossato e alla via intorno ad esso (37,5 br.). Nella piazza erano collocati il Palazzo del Podestà lungo la via maestra e la Pieve a oriente. Quattro porte erano poste alla metà dei lati del rettangolo di mura, due allo sbocco della

based on the Florentine fathom or *braccio da panno* (0.5836 meters) and on the 5 fathom *pertica*, or rod; surface lengths conform to the *staioro* described by Fibonacci in his *Practica Geometriae*⁴, which equals 66 square *perticae* or 1650 square fathoms. Two surveys undertaken toward the half of the 16th century, one by masters Gentile and Batista and the other (after the flood that destroyed the southern part of the city) by master Zucca record in different way the measurements of the city blocks and streets, allowing the reconstruction of a layout for the plan that is comparable to the current situation.

Within a rectangle of walls four quarters, composed of four blocks each, were divided by a longitudinal street that arrived onto the square, and a transverse street, considerably narrower, that arrived onto the *via maestra*, or main road. All around the walls there was a road with the same width (20 fathoms) on the outside of which ran a strip of land which included a moat and another road alongside it (37.5 fathoms). In the square stood the governor's palace (Palazzo del Podestà) along the *via maestra* and to the east the Pieve, or parish church. There were four gates in the middle of each side of the rectangle of walls, two on the ends of the main road and two to the flanks of the square. The measures, expressed in the metric system

strada maestra e due sui fianchi della piazza. Le misure, espresse nel sistema metrico del tempo, rendono evidente l'intenzione. Tre sono i rettangoli riconoscibili nello schema planimetrico:

1 - il rettangolo dell'edificio aveva un perimetro (al netto della strada sotto le mura) di 282 x 760 braccia; la superficie calcolata di 214320 brq corrisponde quasi esattamente a 130 *staiora* (= 214500 brq).

2 - Il rettangolo delle mura era lungo 800/802 braccia e largo 321/322 braccia; la sua superficie vale poco più di 156 *staiora*, ma ciò che colpisce nei numeri del perimetro è il loro rapporto (320:800 = 2:5). Esso approssima con minima tolleranza (poco più del 2‰) il rapporto tra il lato dell'esadecagono e il raggio del cerchio al quale è circoscritto. L'esadecagono è il poligono che per Vitruvio determina con esattezza la direzione più adatta del reticolo delle strade, per salvaguardare gli abitanti dai venti più forti: tenuto conto che nella piana dell'Arno il vento di Nord-Est è il più violento, nel centro storico le mura degli edifici, parallele alle strade, si frappongono correttamente tra la rete viaria e l'impeto dei venti.

3 - Il rettangolo disegnato dalla via fuori le mura, di lati 875 e 396, ha la superficie esatta di 210 *staiora* (=346500 brq).

Abbiamo quindi due valori di superficie dentro e fuori le mura che valgono 130 e 210 *staiora*, due numeri della Serie di Fibonacci nelle centinaia⁵, che possono aver rappresentato due traguardi da raggiungere nelle intenzioni del progetto⁶. Il tema del progetto sarebbe stato la determinazione dei lati di una sequenza di tre rettangoli tali che quello intermedio offre il rapporto $h/l = 2/5$; gli altri due, entrambi a quartabono del rettangolo intermedio, devono avere l'area espressa dai due numeri successivi della Serie.

L'idea di applicare al disegno della città la sequenza del matematico pisano educato dagli arabi ci avverte di una contaminazione con l'orientamento islamico, dove già nell'VIII secolo era stata fondata la Città della Pace (Bagdad), di figura perfettamente circolare.

Come si raggiunge questo risultato? Ho girato il problema al matematico amico Prof. Giuseppe Conti, che mi ha dato l'elegante soluzione⁷. Se fissiamo nella misura di 20 braccia la distanza delle mura dal rettangolo interno, la soluzione, impostata in forma algebrica, dà esattamente i numeri che abbiamo misurato nel nostro disegno. Lo svolgimento implica conoscenze di matematica alla portata degli abacisti presenti a Firenze alla fine del XIII secolo. I paradigmi che ne emergono discendono dall'autorità indiscutibile del Fibonacci.

I paradigmi nella lapide

Nella lapide murata nella loggia del palazzo, una doppia cornice è modellata attorno al rettangolo centrale sul quale sta l'iscrizione. Valutate le sue proporzioni, non può sfuggire la loro somiglianza a quelle del rettangolo delle mura.

Le misure esterne della cornice sono (98 x 43) cm. La superficie della pietra è quindi di cm^2 4214. Confrontata al braccio quadro ($58,362 = 3400 \text{ cm}^2$) la superficie vale ($4214: 3400 = 1,24$), circa un braccio e un quarto (cm^2 4250).

La superficie del rettangolo entro la prima modanatura è ($91,6 \times 37,1$) $\text{cm}^2 = 3400 \text{ cm}^2 = 1 \text{ br. q.}$ Le lunghezze dei lati (in denari 377 e 150 = 5:2) hanno le stesse proporzioni del rettangolo delle mura, che abbiamo associato all'esadecagono.

All'interno di questo rettangolo, una seconda cornice (assai deteriorata, simile ad una gola, ma forse composta di due parti, un toro e un listello) delimita il campo rettangolare della scritta, lungo cm 80,8, alto cm 26. La superficie è cm^2 2100; $3400 \text{ cm}^2: 2100 \text{ cm}^2 = 1,619$ (il numero della sezione aurea è 1,618). Le aree dei due rettangoli esprimono la stessa relazione esistente tra i rettangoli esterno ed interno di San Giovanni.

La lapide appare ora come la materializzazione della figura geometrica di appoggio della sequenza di operazioni algebriche che risolvono l'esercizio che chiede che un rettangolo di proporzioni

of the time, render the intention evident. There are three rectangles that can be recognised in the planimetry:

1 - the rectangle of the built area had a perimeter (following the street under the walls) of 282 x 760 fathoms; the calculated surface of 214320 square fathoms corresponds almost exactly to 130 *staiora* (= 214500 square fathoms).

2 - The rectangle of the wall was 800/802 fathoms long and 321/322 fathoms wide; its surface was slightly over 156 *staiora*, but what is striking about the numbers of the perimeter is their ratio (320:800 = 2:5). It approximates with minimal tolerance (a little over 2‰) the ratio between the side of the hexadecagon and the radius of the circle that circumscribes it. The hexadecagon is the polygon that determined for Vitruvius with exactitude the most adequate direction of the network of streets in order to safeguard the inhabitants from strong winds: considering that in the Arno valley the north-east wind is the strongest, in the historic centre the walls of buildings, parallel to the streets, are correctly used as protection against the force of the winds.

3 - The rectangle formed by the road outside the walls, with sides measuring 875 and 396, has a surface of exactly 210 *staiora* (=346500 square fathoms).

We thus have two surface values inside and outside the walls equal to 130 and 210 *staiora*, two numbers of the Fibonacci series in the hundreds⁵, which may have represented two goals to be reached in the intentions of the project⁶. The theme of the project would have been to determine the sides of a sequence of three rectangles so that the middle one would have the ratio $h/l = 2/5$; the other two, both bevelled in relation to the middle rectangle, must have areas expressed by two successive numbers of the series.

The idea of applying to the design of the city the sequence of the Pisan mathematician, educated by the Arabs, reveals a contamination with Islamic orient, where already in the 8th century the City of Peace (Baghdad) had been founded on a perfectly circular plan.

How is this result obtained? I presented the problem to a mathematician friend of mine, Prof. Giuseppe Conti, who proposed an elegant solution⁷. If we fixed the distance of the interior rectangle from the wall at 20 fathoms, the solution, presented in algebraic form, results in exactly the same numbers we measured on our drawing. This implies the degree of mathematical knowledge available to Florentine abacists toward the end of the 8th century. The paradigms that emerge from this are undoubtedly derived from Fibonacci.

The paradigms of the stone plaque

In the walled plaque of the loggia of the palace, a double frame is set surrounding the central rectangle on which lies the inscription. Evaluating its proportions it is impossible to ignore their similitude to those of the rectangle of the walls.

The external measures of the frame are 98 x 43 cm. The surface of the stone is therefore 4214 cm^2 . In terms of square fathoms ($58,362 = 3400 \text{ cm}^2$) the surface is equal to ($4214: 3400 = 1,24$), that is approximately a fathom and a fourth (4250 cm^2).

The surface of the rectangle within the first moulding is $91.6 \times 37.1 \text{ cm}^2 = 3400 \text{ cm}^2 = 1 \text{ square fathom}$. The lengths of the sides (in *denari* 377 and 150 = 5:2) have the same proportions as the rectangle of the walls, which we associated to the hexadecagon.

Within this rectangle, a second frame (in a state of great decay, similar to a gorge, but perhaps composed of two parts, a torus and a listel) delimits the rectangular field of the inscription, 80.8 cm long and 26 cm high. The surface is equal to 2100 cm^2 ; $3400 \text{ cm}^2: 2100 \text{ cm}^2 = 1,619$ (the number for the golden section is 1.618). The areas of the two rectangles express the same ratio that exists between the exterior and interior rectangles of San Giovanni.

The stone plaque now appears as the materialisation of the geometric figure in support of the sequence of algebraic operations that resolve

2:5 e superficie un braccio quadro divenga cornice di un altro rettangolo la cui superficie stia con la precedente nel rapporto prossimo alla sezione aurea.

Per dare maggiore credito alle considerazioni svolte, si sono esaminate con analogo metro le lapidi delle mura di Firenze, per rilevare quali delle caratteristiche della nostra (a parte il testo di cui abbiamo scritto sopra) siano presenti in queste. Nel museo di San Marco se ne trovano quattro, di cui una però in stato di non misurabilità perché rotta e assemblata in maniera poco probabile. Tutte sono costituite da conci di forma pressoché rettangolare, privi di cornice. La più antica del 1310, di pietra arenaria, forse la più regolare, è lunga cm 98,5 x 34,6. La superficie misura cm² 3408, ovvero 1 braccio quadro. Il rapporto è prossimo a 2,85. La successiva dello stesso materiale è del 1311 ed è lievemente irregolare; la sua lunghezza è la stessa della precedente (cm 98,5), l'altezza del lato sinistro è pari a quella della precedente (cm 34,6), ma a destra diventa 36,6. La sua superficie misura cm² 3545, quindi poco più di 1 braccio quadro. Infine, la terza, marmorea, anch'essa del 1311, ha misure diverse dalle precedenti: assimilabile ad un trapezio isoscele, la semisomma delle basi è lunga cm 88,6 e l'altezza è di cm 38,5 (il loro rapporto è 2,3). L'area è 3411, ancora una volta circa 1 braccio quadro.

A confronto con le lapidi fiorentine, anche se rimane comune a tutte la volontà di associare la pietra alla misura del braccio quadro, la forma della lapide di San Giovanni appare diversa, e non è negabile l'intenzione di attribuirle dimensioni e proporzioni dotate di significato.

Non è probabile che sia stato il lapicida a pensare questa forma; forse il disegno utilizzato da un matematico nel laboratorio di progettazione arnolfiano per spiegare come dovevano procedere i calcoli per il disegno di San Giovanni è divenuto il modello dato al lapicida per collocare la scritta; forse quel disegno, inteso come esempio del metodo da utilizzare per il progetto urbano, fu considerato emblematico dell'azione rivolta alle fondazioni di terre nuove. Se il contenuto letterario, modellato sulle iscrizioni delle mura fiorentine, indicava l'appartenenza alla Repubblica, il disegno della lapide rappresentava la sintesi del processo risolutore del programma ideato.

the exercise which requires a 2:5 rectangle with a surface of a square fathom to become the frame of another rectangle whose surface remains as the previous within a ratio close to the golden section.

In order to give greater credit to these considerations, the stone plaques from the walls in Florence were examined in the same way, so as to determine which of the features of the plaque from San Giovanni (excepting the text, we already discussed above) are present in them. Four are kept at the museum of San Marco, one of which, however, cannot be properly measured because it is broken and re-assembled in an unlikely manner. All of them consists in almost rectangular slabs and are without frame. The oldest, from 1310, is in sandstone and is perhaps the most regular. It is 98.5 x 34.6 and has a surface of 3408 cm², or 1 square fathom. The ratio is close to 2.85. The second, also in sandstone, is from 1311 and is slightly irregular; it has the same length as the previous one (98.5 cm), as is the height on its left side (34.6 cm), yet on its right side it is slightly higher (36.6 cm). It has a surface of 3545 cm², thus slightly more than 1 square fathom. Finally the third, in marble and also from 1311, is different in size and shape to the others: similar to an isosceles trapezoid, the half-sum of the bases is 88.6 cm long and 38.5 cm high (the ratio is 2.3). The surface area is 3411, in other words once again approximately 1 square fathom.

In comparison with the Florentine stone plaques, although the common intention to associate the stone to the measure of the square fathom remains, the form of the plaque at San Giovanni appears different, and the wish to attribute to it dimensions and proportions bearing meaning cannot be denied.

It is not probable that it was the stonemason to think this shape; perhaps it was a drawing used by a mathematician in the Arnulfian design workshop in order to explain how the calculations for the design of San Giovanni should proceed which became the model for the stonemason to place the inscription; perhaps that design, which was to be understood as an example of the method to use for the urban development project, was considered emblematic of the action aimed at the foundation of new lands. If the literary content, modelled on the inscription of the Florentine walls, indicated a belonging to the Republic, the design of the stone plaque represented the synthesis of the process for resolving the envisaged programme.

Translation by Luis Gatt

¹ Vedi M. Pantarotto, *Il giglio e la croce sulle mura di Firenze* in «Opera · Nomina · Historiae» Rivista semestrale on line, 7/2012, <http://onh.giornale.sns.it>, pp. 67-88. Ringrazio lo studioso Tommaso Gramigni per avermi segnalato l'articolo.

² M.T. Bartoli, *The Gothic Design of San Giovanni Valdarno* in «Disegnare con», volume 10, n.19 - dicembre 2017, <http://disegnarecon.univaq.it>

³ D. Friedman, *Terre nuove, la creazione delle città fiorentine nel tardo medioevo*, Einaudi, Torino 1996. I documenti cui ci si riferisce sono il 22 e 23 (p. 316 e 317). Iscrizioni sulla pianta di San Giovanni Valdarno, e la relativa fig. 4. In essi sono riportati i testi e le figure relativi al rilievo dei maestri Gentile e Battista e a quello del Maestro Zucca. L'analisi di questi documenti è stata integrata da rilievi svolti sul posto nel corso di una esperienza didattica nell'anno 2016.

⁴ Sulle misure nell'architettura fiorentina gotica, vedi M.T. Bartoli, *Musso e non quadro, la strana forma di Palazzo Vecchio dal suo rilievo*, Edifir, Firenze 2007, pp. 19-25.

⁵ I numeri della serie sono 0,1,1,2,3,5,8,13,21,34,55, ecc, ognuno uguale alla somma degli ultimi due che lo precedono. Il rapporto tra 13 e 21 è 0,619. La serie nasce dall'osservazione di organismi naturali che nella loro crescita si uniformano alla serie.

⁶ Il legame di Arnolfo da Cambio (indicato dalla tradizione come l'autore del progetto di San Giovanni) con la serie di Fibonacci è dimostrato in modo indubitabile dal disegno di Palazzo Vecchio, e la terra nuova lo confermerebbe.

⁷ La soluzione del problema è la seguente secondo Giuseppe Conti: rettangolo delle mura: sono definite le proporzioni 2:5, ma non ne conosciamo l'estensione; area rettangolo interno: conosciamo l'estensione (130 staiora = 214500 brq), e sappiamo che il suo perimetro deve essere tale da avere le mura come cornice a distanza costante dai suoi lati. Fissiamo nella misura di 20 braccia tale distanza. Y (lato corto) e Z (lato lungo) sono i lati incogniti il cui prodotto deve essere 130 staiora; stabiliamo che 20 deve essere la larghezza della strada sotto le mura. Il circuito delle mura deve avere i lati lunghi 2X e 5X. $YZ = 214255$ (130 staiora); $Y + 40 = 2X$; $Z + 40 = 5X$; $5Y + 200 = 10X$; $2Z + 80 = 10X$; $5Y + 200 = 2Z + 80$; $Z = 5/2 Y + 60$; possiamo quindi scrivere, sostituendo questa espressione di Z nella prima: $5/2 Y^2 + 60 Y = 214500$, il cui svolgimento dà a Y il valore di 281,6; $Z = 5/2 \times 281,6 + 60 = 762$; $X = 160,5$. Ora possiamo definire le lunghezze delle mura: $160,5 \times 2 = 321$ e $160,5 \times 5 = 802,5$. Area del rettangolo fuori le mura: conosciamo la sua estensione (210 staiora = 346500 brq), e sappiamo che i suoi lati devono avere la stessa distanza dal rettangolo delle mura. La formula è: $(321 + 2T) \times (802 + 2T) = 346500$; svolgendo, $T^2 + 561,5 T - 22264,5 = 0$, da cui $T = 37,4$.

¹ See M. Pantarotto, *Il giglio e la croce sulle mura di Firenze* in «Opera · Nomina · Historiae» Bi-annual on line journal, 7/2012, <http://onh.giornale.sns.it>, pp. 67-88. I thank Tommaso Gramigni for having brought the article to my attention.

² M.T. Bartoli, *The Gothic Design of San Giovanni Valdarno* in «Disegnare con», volume 10, n.19 - December 2017, <http://disegnarecon.univaq.it>

³ D. Friedman, *Terre nuove, la creazione delle città fiorentine nel tardo medioevo*, Einaudi, Torino 1996. The documents referred to are numbers 22 and 23 (p. 316 and 317). The inscriptions on the plan of San Giovanni Valdarno, and the relative fig. 4. They include texts and figures relative to the surveys by masters Gentile and Battista and by Maestro Zucca. The analysis of these documents was supplemented with surveys carried out on site during an educational project undertaken in 2016.

⁴ Concerning measures in Florentine Gothic architecture see M.T. Bartoli, *Musso e non quadro, la strana forma di Palazzo Vecchio dal suo rilievo*, Edifir, Firenze 2007, pp. 19-25.

⁵ The numbers of the series are 0,1,1,2,3,5,8,13,21,34,55, etc., each equal to the sum of the two that precede it. The ratio between 13 and 21 is 0,619. The series originates from the observation of natural organisms whose growth adheres to the series.

⁶ The connection of Arnolfo da Cambio (traditionally considered as the author of the project for San Giovanni) to the Fibonacci series is proven beyond doubt in the design for Palazzo Vecchio, and the New Land would confirm this.

⁷ The solution of the problem is as follows, according to Giuseppe Conti: rectangle of the walls: the proportions are determined as 2:5, yet we ignore their extension; area of the interior rectangle: we know the extension (130 staiora = 214500 square fathoms), and we know that its perimeter must be such as to have the wall as frame at a constant distance from its sides. We establish this distance as 20 fathoms (braccia). Y (short side) and Z (long side) are the unknown sides whose product must be 130 staiora; we determine that 20 must be the width of the road under the wall. The sides of the circuit of the walls must be 2X and 5X long. $YZ = 214255$ (130 staiora); $Y + 40 = 2X$; $Z + 40 = 5X$; $5Y + 200 = 10X$; $2Z + 80 = 10X$; $5Y + 200 = 2Z + 80$; $Z = 5/2 Y + 60$; we can therefore say, substituting this expression of Z in the first: $5/2 Y^2 + 60 Y = 214500$, which results in a value of 281,6 for Y; $Z = 5/2 \times 281,6 + 60 = 762$; $X = 160,5$. We can now determine the length of the walls: $160,5 \times 2 = 321$ e $160,5 \times 5 = 802,5$. Area of the rectangle outside the walls: we know its extension (210 staiora = 346500 square fathoms), and we know that its sides must have the same distance from the rectangle of the walls. The formula is: $(321 + 2T) \times (802 + 2T) = 346500$; developing as, $T^2 + 561,5 T - 22264,5 = 0$, of which $T = 37,4$.

eventi

Il Nibbio tra pietra e cielo The Red Kite, between stone and sky

Modellata dalle infinite geometrie del taglio della pietra e dall'artificio dello scavo, una grigia parete rocciosa s'innalza improvvisa nell'intatta natura del parco MONTECECERI erodendo la propria base con un frammento di un latomico porticato: la CAVA da cui venivano estratti geometrici massi di *pietra serena* sotto l'occhio vigile di Michelangelo, del Brunelleschi e del Cennini. Luci ed ombre misurano il volgere del tempo sul duro sostrato del colle tradito in favore dell'architettura e dell'arte.

Ma altri occhi, al contempo – abituati a leggere il mondo come perenne prova trascendente di ogni pur semplice fatto, erano fiduciosi in una sua possibile completezza – interpretavano la stessa immensa parete perpendicolare di roccia, come un ottimo... PRECIPIZIO, dalla cui forma ed altezza sarebbe stato possibile... spiccare il primo volo dell'uomo. A rigore: la prima sperimentazione del VOLO MECCANICO di Leonardo.

Pur conscio di antiche favole e di sorpassati miti commisurati alla sua inaspettata lettura del reale, sembra improbabile che Leonardo si azzardasse a dichiarare, con inspiegabile orgoglio, che «dal monte ceceri piglierà il volo il famoso uccello che empirà il mondo di sua gran fama». Leonardo, al suo solito, era già oltre...: "Ceceri" era il nome della singolare caratteristica della specie di cigno del luogo – ancora un volatile, ovviamente – che il tramandato detto popolare rimandava alla forma di futuro: quel virtuale futuro che Leonardo replicava in mille annotazioni, e in centinaia di disegni che descrivevano gli infiniti sguardi che lo obbligavano alla costruzione del suo prezioso codice del volo.

Subito tradotti in principi di una sistematica coerenza, i suoi pensieri aprirono la possibilità di comprendere il segreto degli

Modelled by the infinite geometries of stone cutting and the artifice of excavation, a grey rocky wall rises suddenly in the intact nature of MONTECECERI park, eroding its own base with a fragment of stone quarry portico: the QUARRY from which the geometric boulders of *pietra serena* were extracted under the vigilant eyes of Michelangelo, Brunelleschi and Cennini. Lights and shadows measure the passing of time on the hard substratum of the hill, betrayed in favour of architecture and art.

Yet other eyes, at the same time – accustomed to interpreting the world as a permanent test that transcends every simple fact, were confident of its possible completeness – they interpreted the same immense perpendicular rock wall as an optimal... PRECIPICE, from whose form and height it would have been possible for man... to take the first flight. To be precise: Leonardo's first MECHANICAL FLIGHT experiment.

Although aware of ancient fables and surpassed myths commensurate to his unexpected interpretation of the real, it seems improbable that Leonardo would dare to declare, with unexplainable pride, that «from mount Ceceri will take flight the famous bird that will fill the world with his great fame». Leonardo, as usual, was already beyond...: "Ceceri" was the name of the unique feature of the local swan species – still a flying animal, obviously – that the popular saying transformed into a future form: the virtual future which Leonardo replicated in a myriad notes and in hundreds of drawings that described the infinite gazes that forced him to the construction of his precious codex of flight.

Immediately translated into systematically coherent principles, his thoughts opened the possibility to understand the secret of birds for



p. 151
Il Nibbio installato sul macigno di Monteceneri
foto Stéphane Giraudeau
pp. 152-153
Il Nibbio e il paesaggio
foto Francesca Mugnai

uccelli nel DOMINARE L'AZZURRO del cielo, secondo una fondamentale intuizione: la «*doppia curvatura dell'ala: concava verso l'attacco al corpo e convessa all'esterno, così che traspare la sua funzione aerodinamica...*». Ma la sua ricerca era anche guidata dai virtuosismi del volo del NIBBIO: LEONARDO lo riteneva «*il più perfetto acrobata del volo senza battimenti e nelle condizioni atmosferiche più difficili: tale sua bravura fa sì che possa sostenersi anche quando il vento, riflesso e deviato, rende impossibile il volo agli altri uccelli...*».

Nasce così nelle sue parole, ad un tempo, il fine e l'obiettivo della ricerca di UNA SCRITTURA IDEALE, quella del genio universale, CHE SEGUE IL PENSIERO, LO SGUARDO NELLA VITA DELLE COSE.

Il CODICE SUL VOLO DEGLI UCCELLI testimonia l'ossessiva analisi tradotta in segni incompleti, FRAMMENTARI, alla ricerca del MISTERO, alla conquista affannosa del TERZO ELEMENTO. Ge-

DOMINATING THE BLUE of the sky, in accordance with a fundamental intuition: the «*double curving of the wing: concave towards the connection to the body and convex on the outside, in a way that reveals its aerodynamic function...*». Yet his research was also guided by the virtuosity of the flight of the RED KITE: LEONARDO considered it «*the most perfect acrobat of flight without beating its wings and in the most difficult atmospheric conditions: it is so skilled that it can remain in flight even when the wind, reflected and deviated, makes flight impossible for other birds...*».

Thus originates in his words, at the same time, both the end and the purpose of his search for AN IDEAL WRITING, that of the universal genius WHO FOLLOWS THE THOUGHT, THE GAZE IN THE LIFE OF THINGS.

The CODEX ON THE FLIGHT OF BIRDS puts in evidence the obsessive analysis translated into incomplete, FRAGMENTED signs, in search of MYSTERY, frantically seeking to conquer the THIRD





niali intuizioni che risulteranno indispensabili alla scienza per il raggiungimento, dopo 400 anni, del sogno dello scienziato umanista. Disegni mai completati – il Vasari annota: «*cominciò tante cose e mai le finì*» – geniali intuizioni di un sognatore di cose future, di un anticipatore di forme, di idee di città mai costruite... Un precursore che si astraeva in un misticismo cosmico, per assorbirsi in pensieri altissimi che nel tempo si disveleranno principi universali, necessarie conoscenze, importanti contributi per la ricerca e le REALIZZAZIONI future...

Si vedano, ad esempio, nel *Codice Atlantico*, lo schizzo del piano di Milano... le avventure idrauliche... i Navigli... che il PRINCIPE avrebbe voluto subito realizzare... ma Leonardo non si sentiva mai pronto e mentre Ludovico si spazientiva perché il suo monumentale cavallo non si materializzava, l'incontentabile desiderio di perfezione del Genio esigeva tempo: taccuini, fogli su fogli intorno all'anatomia dei cavalli... Non ultimo il modello sulla

ELEMENT. Brilliant intuitions that will be essential to science for reaching, after 400 years, the dream of the humanist scientist.

Unfinished drawings – Vasari notes: «*he began so many things which he did not bring to an end*» –, brilliant intuitions of a dreamer of future things, an anticipator of forms, of ideas for cities that were never built... A precursor who would escape into a cosmic mysticism in order to become absorbed in infinitely high thoughts which in time will reveal to be universal principles, necessary knowledge, important contributions for future research and REALISATIONS...

See, for example, in the *Codex Atlanticus*, the sketch for the plan of Milan... his hydraulic adventure... the Navigli... which the PRINCE would have wanted to realise immediately... yet Leonardo never felt he was ready and while Ludovico became impatient because his monumental horse did not materialise, the demanding wish for perfection of the Genius required time: notebooks, pages and pages regarding the anatomy of horses... and finally the model of the lan-



soluzione del tiburio del Duomo di Milano veniva ritirato perché l'artista riteneva di non aver trovato la soluzione giusta.

L'inesauribile ricerca della profonda ispirazione poetica vinciana è ora riassunta nell'installazione (esito di un seminario didattico fondato sul "CIMENTO DELLE COSE"¹) posta sulla cima del MONTECECERI: una piccola costruzione tesa a evocare quell'ala del NIBBIO, l'*exemplum* a lungo indagato dal genio universale.

Il SILENTE MURO di pietra, sostruzione del piazzale chiamato Leonardo, confuso dalle piante del parco della Fattoria di Maiano nei pressi di Fiesole, magicamente si trasforma in podio a memoria dell'antica narrazione dello scienziato, artista, filosofo...

I lunghi e spessi parallelepipedi di legno sono posti ad assecondare un movimento elicoidale che genera l'immagine di una ALA protesa verso il vuoto, sospesa tra il paesaggio Fiesolano e l'azzurro del cielo. Un'ALA immobile: effigie, essenza di rigore e grazia, di scienza e arte.

tern for the Cathedral of Milan which the artist withdrew because he considered that he had not found the proper solution.

The inexhaustible research on Leonardo's deep poetic inspiration is now summarised in the installation (which resulted from a didactic seminar based on the "TRIAL OF THINGS"¹) placed on the top of MONTECECERI: a small construction that evokes the wing of the RED KITE, the *exemplum* long studied by the universal genius.

The SILENT stone WALL, substruction of the square which bears Leonardo's name, which blends with the plants from the park of the Fattoria di Maiano near Fiesole, is magically transformed into a podium to the memory of the ancient narrative of the scientist, the artist, the philosopher...

The long and thick timber parallelepipedons were placed in such a way as to support a helicoidal movement that generates the image of a WING extended toward the void, suspended between the landscape of Fiesole and the blue of the sky. A motionless WING: effigy, essence of rigour and grace, of science and art.



Fu proprio a Fiesole che Leonardo giunse alla constatazione che l'uomo mai avrebbe potuto raggiungere, nella battuta delle ali, la rapidità degli uccelli. Ma sarà il primo a intuire il principio di quella "reciprocità aerodinamica" enunciata, 200 anni dopo di lui, da un certo Newton...

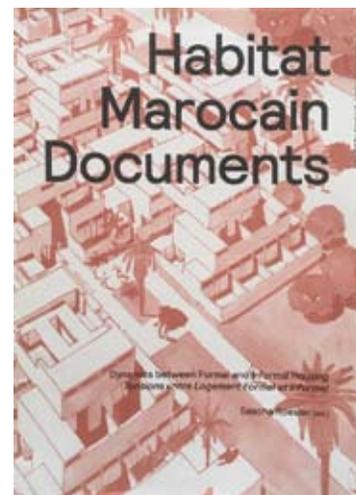
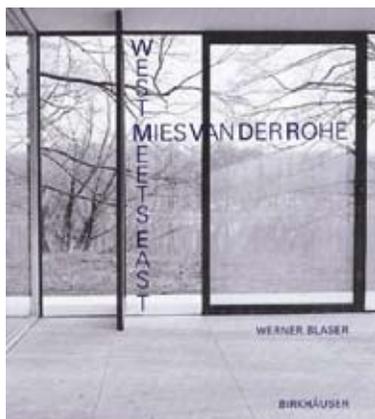
Maria Grazia Eccheli

¹ Il seminario didattico, svoltosi nell'a.a. 2018-2019 in collaborazione con il Comune di Fiesole e la Fattoria di Maiano, è stato organizzato da Francesca Mugnai (coordinamento) con Emanuela Ferretti (consulenza storica) e Alessandro Merlo (documentazione morfometrica). Vi hanno partecipato Silvia Mantovani (consulenza paesaggistica), Tommaso Rotunno (consulenza strutturale), Iacopo Zetti (assessore al territorio del Comune di Fiesole); i tutors: Lisa Carotti, Giuseppe Cosentino, Chiara De Felice; gli studenti: Giovanni Degni, Gianluca Dell'Abate, Marta Galletti, Sara Gavazzi, Francesca Giachini, Laura Mannucci, Maria Chiara Masetti, Allegra Meucci, Veronica Murgi, Valeria Schiavone, Camilla Soldani. Per la costruzione del seminario si è avvalso della consulenza del Laboratorio di Autocostruzione del DiDA Dipartimento di Architettura di Firenze e della collaborazione di Enrico Gugliotti e di Gianni Guidotti.

It was precisely in Fiesole that Leonardo verified that man would never reach, in the beating of the wings, the speed of birds. Yet he will also be the first to intuit the principle of that "aerodynamic reciprocity" which was enunciated 200 years later by a certain Newton...

Maria Grazia Eccheli
Translation by Luis Gatt

¹ The didactic seminar, which took place during the years 2018-2019 in collaboration with the Municipality of Fiesole and the Fattoria di Maiano, was organised by Francesca Mugnai (coordinator) together with Emanuela Ferretti (historical consultant) and Alessandro Merlo (morphometric documentation). The participants included Silvia Mantovani (landscape consultant), Tommaso Rotunno (structural consultant), Iacopo Zetti (territory assessor of the Municipality of Fiesole); the tutors: Lisa Carotti, Giuseppe Cosentino and Chiara De Felice; the students: Giovanni Degni, Gianluca Dell'Abate, Marta Galletti, Sara Gavazzi, Francesca Giachini, Laura Mannucci, Maria Chiara Masetti, Allegra Meucci, Veronica Murgi, Valeria Schiavone and Camilla Soldani. For the construction of the seminar benefited from the consultation of the Laboratorio di Autocostruzione of DiDA Department of Architecture of the University of Florence and the collaboration of Enrico Gugliotti and Gianni Guidotti.



letture

Werner Blaser
West Meets East - Mies van der Rohe
Birkhäuser, Basel 2001
ISBN: 978-3764364588

Casa Farnsworth scambiata per una casa tradizionale giapponese. Case che sembrano altre. Cose che sono anche altro rispetto a quello che sembrano. Architetture distanti nel tempo e nello spazio sono accostate da Werner Blaser nel tentativo di evocare presenze inaspettate, di rendere manifeste prossimità spirituali. Immagini che vicine le une alle altre fanno percepire la ricerca di una medesima armonia. Spazi lontani si sovrappongono. Forse con la natura si può parlare un'unica lingua. Si spiegherebbero così certe costanti, certi rapporti tra architettura, uomo e passaggio, e noi non dovremmo stupirci se in continenti differenti, trovandoci tra alcuni interni ed esterni, ci sentissimo dentro "toccati" dalle stesse risposte.

Allora, sarebbe comunque stato corretto che Johannes Malms, nel suo saggio, avesse permesso a Lao-Tzu di spiegare Mies insieme a Guardini anche se il maestro cinese non fosse stato presente nella biblioteca dell'architetto.

«Clay is formed by the potter to create the pitcher, but the pitcher is created by the space within [...] The visible creates material form; the invisible gives it value».

Questioni più di vuoti che di pieni. Sempre questione d'opposti. Pieno e vuoto, pesante e leggero, visibile ed invisibile, architettura e natura, corpo e anima, *yin* e *yang*... Sempre in dipendenza reciproca, e, se si è fortunati, in atto fecondativo.

«We should strive to bring nature, dwellings and human beings into a higher unity».

L'anelito al raggiungimento di una "più grande unità" è il respiro vitale che è possibile udire avanzando tra le pagine e le immagini – rigorosamente in bianco e nero – di questo volume in cui l'architettura di Mies van Der Rohe, contrapposta a quella cinese e giapponese, è presa come limpido esempio di una rinnovata concezione di un ordine intellettuale e culturale che nella costruzione del suo corpo, moderno e occidentale, è riuscita a toccare la validità di accordi universali.

Edoardo Cresci

Sascha Roesler
Habitat Marocain Documents:
Dynamics between Formal and Informal Housing
Park Books, Zürich 2015
ISBN: 978-3-906027-76-0

Il libro, o meglio, il dossier, come l'autore ci suggerisce di considerarlo, raccoglie una ricca serie di documenti – grafici, fotografici e scritti – sul progetto "Habitat Marocain", ideato e costruito a Casablanca dagli architetti svizzeri Jean Hentsch e André Studer sul finire del Protettorato francese in Marocco. Inserito in una dimensione evolutiva, il progetto viene presentato in tutte le sue fasi: dal momento dell'ideazione fino alla trasformazione, operata, non molto dopo la chiusura del cantiere, dai suoi abitanti, che si sono man mano appropriati dei tre *Arabersiedlung* del quartiere Sidi Othman.

Attraverso un'intervista, condotta nel 2006 da Roesler ad un anziano André Studer, il lettore viene proiettato agli inizi degli anni '50, quando il giovane architetto decide di imbarcarsi, insieme a un compagno di studi, nell'avventura di costruire degli edifici residenziali per una popolazione di berberi ed arabi, che, ormai da tempo, stavano abbandonando le campagne per stabilirsi nella capitale economica del Protettorato Francese in Marocco. Per circa tre anni, dal 1953 al 1956, André Studer e Jean Hentsch integrano il lavoro di progettazione con viaggi di studio e ricerca per comprendere i modelli insediativi e i modi di vita di Arabi e Berberi, soprattutto nelle montagnose regioni dell'Atlante. I viaggi dei coniugi Studer sono ampiamente documentati nella sezione centrale del libro, che mette in luce l'ibridazione del sistema insediativo sviluppato dagli architetti svizzeri con quello della tradizione maghrebina in cui si inserisce con discontinuità. Emblematiche le fotografie in cui l'Habitat Marocain è immortalato sulla spiaggia di Casablanca, di fianco ad un compiaciuto giovane Studer.

Un saggio di Roesler, che mette in luce il carattere volutamente evolutivo del progetto, e un'intervista allo storico dell'architettura Udo Kulterman, che pone l'accento sulla necessità dell'uomo di partecipare alla costruzione della propria casa, chiudono il libro.

Nel complesso, il libro vuole ripercorrere la storia di un *Habitat Marocain* che, attraverso trasformazioni e adattamenti successivi, è stato in grado di traghettare fino ai giorni nostri principi insediativi che da secoli si modificano per poter sopravvivere.

Cecilia Fumagalli



Franca Semi
A lezione con Carlo Scarpa
 Hoepli, Milano 2019
 ISBN: 978-88-203-8948-2

«Era un uomo intelligente senza dubbio, ma con un gusto tutto particolare [...]». Tale affermazione tratta dalle testimonianze su Carlo Scarpa, mette immediatamente e direttamente in evidenza la spiccata sensibilità e la peculiarità della figura del professore. Il libro *A lezione con Carlo Scarpa*, di cui è autrice la professoressa Franca Semi, dapprima allieva e poi, per molti anni, diretta assistente di Scarpa sia all'Università che nella professione, raccoglie intelligentemente e pazientemente in modo ordinato, attraverso un faticoso lavoro di recupero e catalogazione le lezioni tra gli anni accademici 1974 e 1976 che il professore ha svolto durante il suo operato presso lo IUAV. Le lezioni di Scarpa potrebbero essere sintetizzate nell'unità e biunivocità di due termini: pensiero e struttura. Ragione pratica e ragione estetica si intrecciano e si confrontano nella relazione lessicale, nella sapienza del saper fare in modo introspettivo sulle cose e sui fatti. Dalla lezione di Scarpa emerge la sua spiccata attenzione verso il saper costruire bene. Ciò significa anche saper insegnare a costruire, non tanto attraverso formalismi cattedratici infarciti di nozionismo, ma attraverso l'insegnare a costruire con maieutica utilizzando la scienza e la tecnica della costruzioni e dei materiali. I suoi insegnamenti sono caratterizzati da uno spiccato modo di osservare coniugato alla capacità di interiorizzare; una continua *meditatio* e *ruminatio* che alla fine del processo sa restituire risposte pratiche. Tale esito pragmatico è il risultato della risoluzione della complessità che per Scarpa si esplicita anche nell'immaginare, innescando così il processo stesso che appartiene alla formatività dello spazio. Questo aspetto si manifesta in modo apodittico nella sintesi del progetto la cui virtù primaria risiede nell'equiparare i valori dell'esperienza del mondo sensibile alla strumentalizzazione delle cose. Studiare la lezione di Scarpa attraverso il volume di Franca Semi, significa incontrare direttamente il professore e ricevere quasi delle lezioni private. Nel modo di imparare ad osservare e a disegnare il mondo sia nel macro che nel micro, vi è la capacità di stupirsi per le cose che si sanno riconoscere come importanti e di saper farne proprio il senso ed il significato per giungere a comprendere lo spazio sia interiore che fisico. Elemento dato dal modificarsi della luce, dal suo riflesso, dall'ombra, dal riverbero, che diventano per Scarpa caratteristiche inscindibili nell'unità dell'architettura.

Andrea Donelli



Serena Acciai
Sedad Hakki Eldem
An aristocratic architect and more
 FUP, Firenze 2018
 ISBN: 978-88-6453-666-8

Prima monografia italiana dedicata alla figura di Sedad Hakki Eldem (1908-1988), il lavoro di Serena Acciai è una ricerca articolata che si muove tra la ricostruzione storica, lo studio comparativo e l'analisi documentaria per compiere uno scavo nelle ragioni compositive della straordinaria opera dell'architetto turco, autore prolifico sul piano progettuale ma altrettanto impegnato nella ricerca teorica. Tanti sono i temi che il libro affronta e pone in connessione reciproca per descrivere la sua figura: l'idea di spazio domestico e il senso dell'abitare, il rapporto con la storia nella sua versione aulica e vernacolare, l'esperienza del viaggio come fonte di ispirazione e di contaminazione, la ricerca dell'equilibrio fra memoria e proiezione verso il futuro. Interprete della Turchia filo-occidentale di Mustafa Kemal Atatürk, Eldem elabora un'idea di modernità che tempera l'adesione al linguaggio dell'architettura moderna con la ricerca di un'espressione identitaria fondata sullo studio e la rilettura della tradizione turco-ottomana e bizantina. Il suo sguardo verso Occidente non è quello della 'provincia', ma quello di un diverso 'centro': uno sguardo "aristocratico", per usare le parole dell'autrice, di un intellettuale che abbraccia criticamente un vasto orizzonte spazio-temporale e si pone sempre alla debita distanza dai modelli di riferimento, secondo un approccio ben noto alla cultura architettonica italiana del Novecento. Uno degli aspetti più interessanti del libro è proprio il tentativo di delineare le traiettorie seguite da Eldem nella continua oscillazione fra le suggestioni provenienti dallo studio della casa turco-ottomana, coltivata in una dimensione privata, e la lezione appresa dagli architetti dell'Europa occidentale, che caratterizza piuttosto la dimensione pubblica dell'architetto impegnato nel processo di modernizzazione del paese. Dal movimento, come di spola, che unisce i due estremi, origina un ricco ordito di rimandi capace di esprimere tutto il senso di una cultura sospesa tra due mondi. Ne emerge nitidamente il ruolo chiave di Eldem nella geografia culturale del Mediterraneo, figura-ponte fra Oriente e Occidente come lo fu il grande Sinan. L'ampia trattazione apre la strada ad ulteriori linee di ricerca di notevole interesse, come il ruolo della casa ottomana nella definizione dell'abitare nel Mediterraneo orientale. Oltre alla prefazione di Paolo Girardelli e alla postfazione di Francesco Collotti dedicate alle molteplici identità del Mediterraneo, il libro accoglie un generoso saggio sulla biografia di Eldem ad opera del nipote e storico Ethem Eldem.

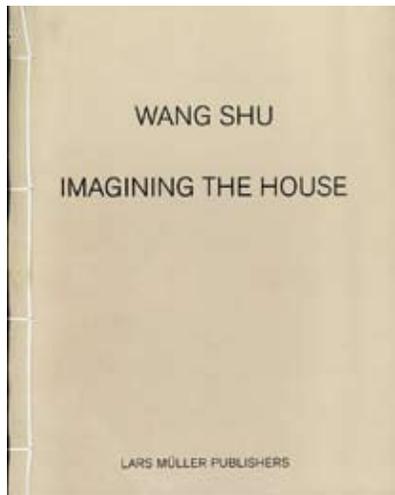
Francesca Mugnai



Chao-Kang Chang, Werner Blaser
CHINA - Tao in architecture
 Birkhäuser, Basel Boston 1987
 ISBN: 978-3764316082

Questo libro non è propriamente recente, ma è ormai divenuto una pietra miliare nello studio della casa cinese in relazione al *Tao* in architettura e assume un particolare significato nella ricerca di cui si dà conto in altre parti della nostra rivista. Werner Blaser (1924, Basel), allievo e collaboratore di Mies, dopo aver ridisegnato per anni con gli studenti le case a due e a tre corti all'IIT di Chicago, compie più di 70 viaggi in Cina e restituisce un preziosissimo lavoro analitico in una sequenza di tavole e un volume firmato con Chao-Kang Chang (1922, Guangdong). La loro formazione avviene presso l'IIT di Chicago nel *milieu* di Mies, Aalto e Buckminster Fuller, ma è durante i viaggi in Cina attraverso nove province che il sodalizio tra i due architetti e studiosi appassionati si salda. Il risultato dei sopralluoghi sul posto porta alla restituzione per tipi di un patrimonio straordinario, rilevato e ridisegnato in scala in pianta, sezione e alzato. Nello sviluppo della cultura filosofica cinese, secondo Laotse, il *Tao* descrive l'intangibile che pervade non solo tutti gli aspetti della vita quotidiana, ma le forze e le energie che presiedono a ogni attività umana creativa, non solo artistica urbanistica o architettonica, ma anche sociale ed economica. Dunque i modi e le forme dell'insediamento umano sono qui riletti alla luce di questa esperienza profonda. Uno dei caratteri ricorrenti nella casa cinese, sia nelle province del nord sia in quelle del sud, è la corte centrale aperta verso il cielo, attorno a cui si articolano gli spazi del vivere. Nelle zone a sudovest di Pechino (Shanxi e Henan) gli autori fanno ascrivere l'origine di questo tipo a delle antichissime abitazioni ipogee scavate nei terreni morbidi della nota fascia del loess lungo il bacino del Fiume Giallo. Per le abitazioni urbane e per le case in campagna, al nord prevale l'uso del legno come materiale da costruzione unito a un prevalente carattere di isolamento e separatezza, mentre al sud si rileva un maggior uso della pietra che si salda con una grande tradizione nella composizione dei giardini e della configurazione degli spazi aperti. Alcuni spazi monumentali rilevati dagli autori e ancora ben conservati, come nel caso della residenza del poeta Lu Xun (Hangzhou, provincia Zhejiang) oppure il cosiddetto tempio di Confucio a Qufu (nello Shandong) sono di particolare interesse poiché sembrano ricomporre a un livello aulico un principio di insediamento ancora capace di farsi progetto.

Francesco Collotti



Wang Shu
Imagining the House
Lars Müller Publishers, Zürich 2012
ISBN: 978-3-03778-314-6

Legati a filo in un quaderno/libro orgogliosamente tradizionale, i disegni a matita di Wang Shu, stampati rigorosamente in scala 1:1 e su carte speciali in un capolavoro librario artigianale di Lars Müller, narrano come gli antichi insediamenti e le case cinesi siano ancora in grado di produrre progetto; riproponendo una questione su cui ritorna questo numero di *Firenze Architettura*. In una insolita controcopertina l'editore, appassionato di disegno, sottolinea come sia solo nel disegno *a mano* che un'idea immaginata prende forma in un'immagine, una figura – densa anche di non celati dubbi – che contiene in sé il desiderio e le intenzioni del progetto.

Praticare per anni l'esercizio della calligrafia cinese ha assunto per l'autore il valore di un particolare apprendistato rigoroso, che evoca la serenità – anche interiore – di un tempo più lento, decisamente in contrasto col passo rapido dell'attuale società cinese.

Nei progetti, che Wan Shu esegue nello studio in collaborazione con la moglie, è evidente il tentativo di superare l'apparente conflitto tra modernità e tradizione locale, riconnettendo i diversi tempi del reale e della storia mediante un costante lavoro che vede la memoria tra i dispositivi al centro della messa in opera del progetto. Le case che ne sortiscono sono indiscutibilmente contemporanee, ma fortemente radicate in una tradizione che ne impone la sequenza intorno ad una corte, ne segna la sommità con un tetto fortemente flesso, ne mostra il motivo di aggregazione quale scelta non mai banale e stratificata per addizionali, succedutesi con calma e nel tempo. L'arte del disegnare a mano sembra prescelta dall'autore poiché in modo fecondo mette in risonanza la riflessione dell'architetto con la maestria dell'artigiano. Tutto questo influenza il progetto, poiché il lavoro a mano produrrebbe edifici poco intricati, piuttosto rigorosi e puliti. Lavorare a mano implica delle scelte di progetto alla maniera di un'attiva autolimitazione che mette al sicuro dal produrre spazi iper-spettacolarizzati e affetti da quella perdita di scala che deriva talvolta dal disegno al computer. I testi che accompagnano le immagini sono laconici e diretti: *se la ricerca che guida il tracciamento delle sezioni è chiara, allora la pianta prenderà la sua forma di conseguenza, quasi automaticamente*. In fila, in una spettacolare sequenza di A3 piegati, prendono corpo nell'ordine una casa tradizionale cinese, una accademia d'Arte, un museo, un padiglione per l'Expo di Shanghai, un ingresso a un parco e la *tea house* di un tempio buddista.

Francesco Collotti



Roberto Gargiani, Beatrice Lampariello
Il Monumento Continuo di Superstudio.
Eccesso del razionalismo e strategia del rifiuto
Sagep Editori, Genova 2019
ISBN: 978-88-6373-653-3

Nel loro ultimo saggio, duecento pagine di parole e quasi altrettante di immagini (molte delle quali inedite, estratte dai taccuini di studio di Adolfo Natalini conservati nell'archivio inglese di Drawing Matter, a Somerset), Roberto Gargiani e Beatrice Lampariello indagano le ragioni per cui il Monumento Continuo di Superstudio è stato – e perdura a essere per le attuali generazioni di progettisti – un'icona. L'intento, sovversivo e riuscito, degli autori è quello di affiancare l'opera di Superstudio dalla dogmatizzante etichetta di 'architettura radicale', una definizione «che pure è stata necessaria, se non addirittura indispensabile» ma che oggi merita un'accurata revisione critica. Ci si allontana da un'espressione consolidata, familiare, forse anche consumata, e se ne esplorano i luoghi della genesi, per capire come quella geometria purissima sia una contaminazione di suggestioni e riferimenti: affiorano l'astrattismo suprematista di Kazimir Malevič, i segni della Land Art americana, l'influsso intellettuale di Leonardo Benevolo, il fermento tecnologico-ingegneristico dell'epoca, i colonnati del Palladio, l'istinto fiorentino per l'inquadratura prospettica, film e racconti di fantascienza o, ancora, il grande amore giovanile del Plan Obus di Le Corbusier. Capitolo dopo capitolo, con cui si ripercorre un arco temporale molto compresso (pochi mesi, da marzo a dicembre 1969), si giunge a comprendere come il mito del monolito sia nato e maturato «nell'alveo del razionalismo più visionario, per salvaguardarlo e distruggerlo al tempo stesso». Un'icona divenuta tale grazie a due distinti paradigmi di progetto: la strategia del rifiuto – fra cui il rifiuto per la convenzione, per l'urbanistica dell'accademia, per la cultura capitalista contemporanea, per il modello della metropoli, per i dettami ormai sterili del funzionalismo; e la forza dell'eccesso – l'eccesso della forma, della scala, del disegno, dell'indeterminatezza, della libertà, della deflagrazione, dell'irrealtà truccata da verosimiglianza.

Il volume è pubblicato nella collana *Testi di architettura*, che Valter Scelsi cura per Sagep, e che ha tra i titoli *Architettura impropria*. Prima, durante e dopo *Superstudio*, antologia degli scritti di Gian Piero Frassinelli.

Elisabetta Canepa



Matteo Fraschini
Design/Disegno. Geometry, Measure and Algorithm for Architecture and the City
Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna 2018
ISBN: 978-8891628565

Nella prefazione ho rivendicato “una dimensione scientifica nel fare arte soprattutto in architettura”. E penso all'arte che conosce la tecnica, i suoi strumenti e macchine.

«L'idea – dice l'autore – era di disegnare una copertura di circa m 40X40. Per questo esercizio tra disegno e progetto, ho previsto i seguenti passaggi: modello fisico, schizzo, modello digitale, studio parametrico preliminare ad una possibile orditura strutturale, costruzione di un contesto (ground e tessuto), immissione e adattamento del modello “concettuale” al contesto fisico».

Matteo Fraschini ha perfezionato i suoi studi milanesi per gli studenti, di Cape Town ed è giunto a questo approdo. Ha visto con chiarezza che, oggi, il problema da affrontare è la tettonica dell'architettura. Qualcosa che va oltre il disegno ben sapendo che il disegno non si può trascurare. Perché il concetto dello spazio del foglio come non coincidente con il foglio di carta, ma solo con la sua superficie non basta. Del resto tale è il carattere della modernità. Lo dice lo stesso Le Corbusier conferendo alla tridimensionalità dell'opera architettonica il debito valore. È questa la ragione per tributare alla cultura dell'ingegnere tanta importanza nell'Esprit Nouveau. Dunque il disegno deve recuperare tale tridimensionalità in un modo non ridotto all'intellettualità della geometria descrittiva e proiettiva. Da qui la importanza dell'assonometria ed ai modellini.

D'altra parte non è solo e tanto questo cui mira il testo di Matteo. Ma intende affrontare l'uso dei CAD o files di disegno assistito in modo consapevole, semplice, mantenendo il controllo delle operazioni automatiche del computer.

Non è il caso di dilungarsi. Segnalo la originalità teorica del testo.

Riguarda il rapporto tra schermo e foglio da disegno. Sullo schermo il disegno s'impone sull'assonometria che elabora le rappresentazioni di geometria descrittiva in tre dimensioni.

Sul foglio il disegno non è solo geometrico. Esso infatti ha un doppio valore, oltre a quello virtuale per cui la superficie trasparente è di spessore nullo, da cui l'equazione $\infty=0$, vale anche il foglio come supporto materiale dei segni. Perciò tracciate alcune linee, il foglio stesso si può piegare lungo le linee. Alla piega come prima modellazione cui si può appoggiare una prima struttura quadricolare, si può confrontare la plastica del flesso che introduce le curve della geometria algoritmica infinitesimale. E persino la ottimizzazione delle catenarie ascendenti a Gaudì e Frei Otto, che introducono al parametrico cioè ai cad di nuova generazione.

Ernesto d'Alfonso



Francesco Collotti
Idea civile di architettura. Scritti scelti 1990-2017
 LetteraVentidue Edizioni, Siracusa 2017
 ISBN: 978-88-6242-199-7

Esistono regioni dell'universo fisico in cui l'avvicinarsi a un determinato «orizzonte degli eventi» pare possa alterare lo scorrere del tempo fino a far coincidere istante ed eternità.

In un tempo e in un luogo *relativi* si colloca questo piccolo ma prezioso volume di Francesco Collotti che raccoglie gli esiti di una trentennale riflessione sull'architettura e sul suo ruolo civile, raggruppandoli non cronologicamente ma più propriamente per temi.

Solo nei territori di una certa astrazione e di una precisa idea dell'architettura intellettualmente priva(ta) di limiti, infatti, vecchio e nuovo possono ancora coesistere e l'insegnamento dei maestri sostanza un'inattualità che sfugge a una contemporaneità troppo fugace per poter sedimentare nei tempi lunghi della storia.

Le quattro sezioni del libro (*Vecchio e nuovo, Tipo, Razionalismo e maestri, Luoghi mediterranei*) narrano di una educazione all'architettura che ancora sa «riconoscere gli elementi ricorrenti e stabili del nostro mestiere» nella inscindibile unità di progetto, didattica e ricerca. Vi ritroviamo opere realizzate, o meglio sospese tra costruzione e ri-costruzione, (da Francoforte a Castelfelice in Strada Madonna, sino a Pozzaccio e Lavarone, nel cuore del Trentino), una certa affezione per Milano e il tentativo mai interrotto di individuare famiglie spirituali e genealogie nell'infinito mondo delle forme del classico e del moderno. Ma è il Mediterraneo il vero protagonista del volume, forse per la sua prossimità a quella condizione di relatività spazio-temporale cui sopra si è solo brevemente accennato: impossibile definirne i confini; difficilissimo misurarvi lo scorrere del tempo, posto che in esso il passato è un eterno presente. Per l'autore il Mediterraneo è un ambito caratterizzato «da una latitudine estesa, origine e destino di tante esperienze plurime», un 'luogo dell'anima' di cui è caro il ricordo anche per le occasioni di crescita che ha saputo offrire all'esperienza più personale.

Il paesaggio d'Appennino del *Cimitero militare germanico*, le rive luminose del Lago Lemano a Corseaux, dove Le Corbusier costruì per la madre la sua (più piccola?) casa, la Lubiana di Jože Plečnik, i muri e i giardini del Bosforo, la Mellah di Fès, non sono che poche, seppur fondamentali, tappe di un viaggio mai concluso, che Francesco Collotti invita a proseguire a partire dalle *Reali concrezioni marine* di un meraviglioso numero di «Phalaris» da cui probabilmente tutto ebbe inizio.

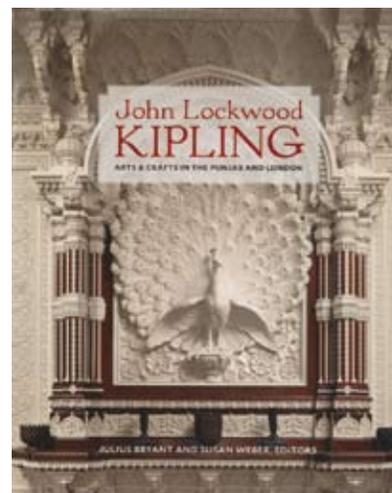
Alberto Pireddu



François Jullien
Cette étrange idée du beau, Grasset, Paris 2010
 trad. it. di B. Piccioli, *Quella strana idea di bello*
 Il Mulino, Bologna 2012
 ISBN: 978-88-15-23743-9

L'esergo a questo volume potremmo trarlo dalle prime pagine della *Fenomenologia dello spirito* allorché Hegel vuole avvertirci che: «*das Bekannte ist darum, weil es bekannt ist, nicht erkannt*», il conosciuto proprio perché noto è sconosciuto. Nel caso nostro ciò che viene sottoposto ad interrogazione è quella nozione di bello (*tò kalón* in sé (*kath'haútò*) che, originata nei dialoghi dell'*Ippia maggiore*, ha accompagnato il filosofare europeo nelle sue numerose risposte alla sempre rinnovata domanda: *ti esti tò kalón* (287 d-e). Si è trattato della comparsa di un inserto minimo ma di decisiva portata semantica: da «bello» (disperso, contingente, limitato, plurale, contaminato, concreto) a «il bello» (indipendente, universale, incondizionato, singolare, puro, astratto). A tal fine la strategia messa in campo da Jullien si avvicina alla mossa del cavallo nel gioco degli scacchi: un aggiramento, una presa obliqua o nei termini del cantiere filosofico dell'autore una decostruzione agita da un fuori, da un Altrove, e dunque capace di produrre uno spaziamento, uno scarto (*écart*) che provoca la riflessione ed apre su intellegibilità ancora da esplorare, ancora da attivare. Da qui il ricorso a quella exteriorità discreta quanto radicale costituita dalla lingua-pensiero cinese dove il passaggio greco non si è consumato (opportuno ricordare che la parola *méi* che sinteticamente traduce «bello» è lemma calco sullo stampo occidentale sul finire del secolo XIX e del tutto assente nei testi antichi) e la «dimensione spirituale» (*shen*) non si è mai ritratta dalla specifica «attualizzazione fisica» (*xing*). Così attraverso il reciproco specchiarsi, «squadrarsi» delle culture qui in gioco, l'autore ci guida a sondare, tra altre, la tensione che viene a insediarsi tra la quiddità insulare e saliente della forma-idea (*éidos-lógos*) e la preoccupazione del letterato Quian Wenshi (dinastia Song) di dipingere sulla soglia tra visibile ed invisibile quando «la sera tra le nebbie, ciò che è diffuso torna nuovamente a raccogliersi e le cose affondano nella confusione: emergente/immergentesi, tra c'è/non c'è» o la capacità della pittura di assecondare «sotto il cielo la grande regola della modificazione-trasformazione» (Shitao, dinastia Qing). Oppure i salti, le cesure tra le intenzioni mimetiche, rappresentative o di conformità a modelli, che hanno innervato a lungo le arti in Europa e la formula di Xie He (V secolo) per «figurare il vero» (*tu zhen*): «Energia-risonanza: vita [generare] – movimento (*qi yun sheng dong*)». E seguitando altri snodi, altre divaricazioni concettuali innestate ora sui legami tra il tutto e le parti, ora sul dualismo soggetto-oggetto, ora sull'atto del giudicare, ora sulla correlazione tra arte e vita, tali da «liberare la bellezza dal luogo comune che la esaurisce: per restituirla alla sua stranezza».

Fabrizio Arrigoni



John Lockwood Kipling:
Arts and Crafts in the Punjab and London
 Julius Bryant, Susan Weber (a cura di)
 Yale University Press, New Haven and London 2017
 ISBN: 978-0300221596

John Lockwood Kipling (1837-1911) è artista, decoratore, designer, ceramista, insegnante, curatore museale, conservatore, illustratore, scrittore e giornalista, nonché padre del più noto Rudyard. Inizia la sua carriera come decoratore a Londra, per il South Kensington Museum (oggi Victoria and Albert Museum), ma passa la maggior parte della sua vita in India. Ed è proprio il V&A, con la Bard Graduate Center Gallery di New York, ad averlo raccontato attraverso un catalogo e due mostre monografiche (Londra e New York 2017). Il massiccio volume, 600 pagine e più di 700 illustrazioni, curato da Webber e Bryant è la più completa opera sull'autore. Organizzato in modo vagamente cronologico, pone l'accento su vari aspetti della vita del personaggio. I diciotto saggi sono un meticoloso lavoro di ricerca sulle sue diverse attività e peculiarità: la formazione e l'inizio della carriera; il trasferimento in India, dove è considerato l'*Indian William Morris*, e il lavoro a Bombay (Mumbai) e nel Lahore; la successiva fase londinese, dove cura l'organizzazione di esposizioni internazionali, lavora come scrittore e illustra i libri del figlio (che distruggerà molti dei suoi documenti e disegni dopo la sua morte). Il volume non trascurerà gli aspetti più controversi del personaggio che opera sia come fedele imperialista che come sostenitore della salvaguardia delle forme tradizionali di arte e artigianato indiani. Nel capitolo finale si sottolinea quanto le idee di Kipling abbiano influenzato il gusto e il costume in epoca vittoriana e come abbiano attraversato il tempo fino a noi. Il catalogo, enciclopedico ed esaustivo, costituisce la risorsa più aggiornata e completa sull'opera di JLK ed è il manifesto tentativo di rivalutare un personaggio poco noto e sottovalutato.

Giada Cerri

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 >